

Una tendenza americana

Presentazione alla mostra - Galleria Comunale d' Arte Contemporanea- Sala di S. Ignazio, Arezzo – 1973
Pubblicato in "La faccia nascosta della luna" – ed. Allemandi

Dentro un'area della cultura, che ormai è diventata di dominio popolare, quando si dice America vengono in mente alcuni fenomeni che hanno modificato in tutto il mondo il corso dell'arte negli anni di questo dopoguerra. Viene in mente per esempio la figura e l'opera di Pollock, la sua ricerca incalzante di un'esperienza pittorica totale, tesa a legare in un solo nodo la tensione germinale e infrenabile delle energie della natura e quella sempre così inquieta e straziante struggente dell'esistenza umana. La ricerca di Pollock ha esaltato gli aspetti informali dell'arte, cioè il rifiuto di ogni raffigurazione accademica, e tale anche se in forme modernamente trasfigurate, per poter registrare la quantità ansiosa dell'impatto tra l'esistenza dell'uomo, i suoi limiti, la sua fragilità, la sua precarietà e la vitalità del cosmo, che sembra non poter avere un volto, né storia apparente; lontana e astratta nella sua continuità. E viene in mente la pop-art: la macchina da scrivere molle di Oldenburg, il car-crash e i ritratti famosi di Warhol, da Marilyn a Mao Tse Tung i fumetti di Lichtenstein, i nudi caramellosi e sfrontati di Wesslman.

Questi due aspetti dell'arte americana di oggi sembrano contraddittori, ma non sono, in fondo che le due facce di una stessa aspirazione ad agganciare in qualche modo la realtà; uno, appunto, evasivo come ogni rinvio alle grandi leggi ed alle fluide strutture dell'universo; l'altro, invece, così restrittivo da coincidere con la figura concreta degli oggetti d'uso e dei modi di vivere delle nostre esperienze più banali e più quotidiane. Il dripping sorretto dalla forza dell'istinto, la vorticosa galassia di gocce, di sfilacciate e sbavature colorate delle opere della maturità Pollock possono in un certo senso alludere ad una volontà di rimettere piede sulla terra; di recuperarla, come immagine, quasi per immersione, cioè confondendosi con le sue fitte trame vegetali, con i suoi crepacci d'ombra, con la ragnatela minuta del suo disegno ecologico. L'oggetto sfrontato degli artisti pop; le sue forme mimetiche elementari; la sua brillante, anzi stridente cromia; la sua dimensione pubblicitaria possono, invece, significare il piacere di un ritorno, che non è sempre un ritorno critico e ironico, alla tradizione dei vistosi richiami o segnali - qui si mangia, qui si tagliano i capelli, qui si fermano i cavalli - offerti ai padri pionieri. Veri e propri totem, buffi, grotteschi, collocati sui punti di convergenza degli itinerari che conducono al mitico West e che forse sono ancora oggi un modello per ogni viaggio rivolto verso il futuro.

Quando l'area di cultura è un poco più larga e un poco più sofisticata, dicendo America vengono in mente, in un tumulto di proposte, anche altri fenomeni e personaggi dell'arte, che sono comparsi alla ribalta negli ultimi dieci anni e che hanno avuto un rapido successo. Le molte punte acuminata dell'avanguardia; se per avanguardia si intende tutto ciò che rifiuta il passato, e magari è appena il passato prossimo; e tutto ciò che vuole istituire nuovi linguaggi e nuovi comportamenti in opposizione a quelli del passato; non senza, molte volte, andare ben oltre i limiti del rinnovamento linguistico e formale per esigere profonde modificazioni delle strutture etiche e sociali. Anche in questo caso si presentano insieme forme d'espressione che a prima vista sembrano contraddittorie: l'arte di progettazione, o concettuale, o comportamentistica e l'iperrealismo, versione estrema dell'arte pop nel suo oggettivare la rappresentazione plastica al limite di un referto fotografico, o al limite di un calco tanto illusionistico da ricordare il museo delle cere. Sono però forme che hanno una base comune: il rifiuto della cultura come un fenomeno genuino di storia. Questo rifiuto viene da una parte attualizzato vanificando l'opera d'arte, riducendola a mera intenzione, negandole una presenza definita secondo la logica dell'uso comune, e quindi anche ogni funzione di dialogo; dall'altra, esasperando a tal punto la pedanteria delle immagini, artificiosamente fissate in una cruda immanenza di carattere fotografico, da escludere per questo stesso dall'attrito, dalla corrosione tipica di ogni cosa che sia viva.

A questo tipo di conoscenza dell'arte americana, da Pollock a Chuck Close, ha senza dubbio contribuito in misura determinante, sino a renderlo privilegiato, il ruolo quasi esclusivo di New York nel campo dell'informazione del mercato d'arte. L'egemonia newyorkese risponde del resto ad una tradizione secolare. In ogni epoca c'è qualcosa che rimane in ombra, che è destinata ad aspettare la sua ora. La forma d'attrazione delle linee più aggressive, e dell'originalità sfrenata al limite del delirio, fanno presa anche nel campo dell'arte. Tutte le manifestazioni che non rientrano negli schemi dei movimenti d'avanguardia, o che si sono arrogate il ruolo esclusivo dell'avanguardia, patiscono una sorta di ingiustizia; tanto più grave oggi, perché si verifica in un tempo, il nostro tempo, che per ogni altro verso esalta o finge di esaltare i valori individuali ad ogni forma di dissenso.

La mostra realizzata in Arezzo non pretende di offrire un'alternativa totale alle linee più abitudinarie della cultura artistica; ma vuole più semplicemente offrire alla nostra capacità di intendere una testimonianza delle possibilità sempre aperte al diritto degli artisti di operare liberamente le loro scelte. Pretende semmai di portare un contributo alla migliore conoscenza di un aspetto dell'arte che è tipico, e che soltanto in modo superficiale può essere inserito tra i recuperi polemici della cosiddetta "nuova figurazione"; anche se proprio in America, a New York, nel 1959, furono radunate, come un segno dei tempi, le "New Images of Man", in una mostra al Museum of Modern Art, che fra tanti modi astratti ed acutamente intellettuali testimoniava il ritorno di una passionalità tutta terrena e naturale attorno alla presenza iconica della figura umana. Per i nostri cinque pittori Ellen Lanyon, Robert Barnes, Irving Petlin, Seymour Chwast e James McGarrel, le motivazioni vengono da una cultura che affonda le radici nello strato più sensibile delle più autentiche esigenze del nostro tempo; la mancanza di una effettiva capacità di comunicare, per esempio; che si traduce in una ansiosa ricerca di cooperazione e provoca un profondo smarrimento da solitudine. Ognuno di questi pittori infatti sembra rivolgere attraverso la sua opera un richiamo persistente ed accorato agli esseri ed alle cose che lo circondano; sembra anzi esprimere un desiderio prepotente di coinvolgerle nella propria avventura.

Insieme con questi artisti molti avrebbero potuto degnamente figurare nella mostra di Arezzo. Tutti quelli della prima generazione della cosiddetta scuola di Chicago; Golub, Campoli, Cohen, June Leaf, Don Baum, Halkin e quelli della più giovane generazione californiana, come Jess, Wilhey, Allen. La loro presenza avrebbe dato un risalto ancora più toccante al carattere eccentrico di questa tendenza rispetto alla società artistica newyorkese, ed alla coerenza dei suoi sviluppi, sulle premesse delle esperienze dell'immediato dopoguerra, nei confronti della disperazione e della involuzione del gusto e dei programmi degli ambienti artistici di New York.

Ragioni soprattutto pratiche hanno consigliato di concentrare l'attenzione del pubblico su alcuni artisti che del resto sono esemplari. Nella loro opera sono presenti in comune alcuni degli aspetti che rendono unica ed inimitabile, proprio perché basata su singolarissimi apporti individuali, questa straordinaria vicenda pittorica (anche nel lavoro di June Leaf, di Don Baum e Cosmo Campoli, che è concretamente plastico, il colore è un fattore determinante dei valori e dei significati dell'espressione). È presente, per esempio, in comune la trama dell'opera; che è quasi di racconto, o di favola narrata con la concitazione tipica degli "scenari" e lascia alcune parti all'intuizione o a una ulteriore elaborazione mentale, sicché a prima vista può sembrare che si tratti di un racconto ermetico, sibillino. È presente in comune l'affollamento della scena, realizzata con figure quasi sempre emblematiche o araldiche che appartengono ad un repertorio iconografico riconoscibile e che tuttavia a prima vista non legano insieme, come i pezzi di un incastro gettati alla rinfusa, che bisogna parzialmente ricomporre nel disegno generale. È presente in comune una densa e intensa partecipazione psicologica, come risposta dell'autore ad un richiamo che è remoto nel suo spirito, assai più che nel tempo e nello spazio. Secondo i casi la risposta suona come una reazione ilare sino all'isteria, la quale colora in modo grottesco anche gli avvenimenti più gravi; o come una saldatura ironica tra la serietà della cronaca e la banalità del rituale della cronaca; o, infine come un "memento" che però dissolve le più drammatiche implicazioni nelle sue squisitezze formali.

Ognuno degli artisti qui presenti risponde a quel richiamo in un suo modo singolare, ma può modulare la risposta su schemi e accenti disponibili alla variazione. La loro opera, una vera e propria fabbrica di immagini inconsuete che trova in se stessa la capacità di rinnovarsi ed arricchirsi, provoca nell'insieme una sensazione di sovrabbondanza, di sorpresa, di traboccante riserva di invenzioni.

In un panorama dominato dallo spirito di introversione Ellen Lanyon appare estroversa. È l'artista che scopre tutte le sue carte, in mezzo ad un gruppo che è incline invece a mascherare il suo pensiero, o ad occultarlo chiudendolo nello scrigno di un codice personale. Le immagini della Lanyon sono sillabate, compitate si potrebbe dire. Nello sforzo di farle aderire ad una visione nella quale persiste e si rinnova senza posa la fascinazione dell'infanzia, delle sue meraviglie davanti allo spettacolo del mondo - che qui è il mondo del circo equestre, del teatro dei burattini, del gabinetto di magia - e della facoltà, istintiva nella giovinezza, di allacciare gli oggetti e gli accadimenti più naturali e più semplici con un filo di mistero. Simile allo sforzo che fa un ragazzo che legge, perché lo sviluppo del suono della voce aderisca allo sviluppo della grafia e raggiunga come un atto di liberazione il suo significato. Così, la figura delle cose rappresentate è nitida e l'atmosfera in cui è immersa è un'atmosfera in cui sentimenti di allarme e di allegrezza si fondono, persino nella scelta delle note di colore. Queste sono distese su una scala gaia, che nei suoi particolari è convenzionale, ma nell'insieme raggiunge un'artificiosità capace di rovesciare la prima sensazione. Agli occhi del ragazzo la colomba e il coniglio usciti dal cilindro del prestigiatore non devono, non possono avere i colori della natura. È quello che accade per gli oggetti dipinti da Ellen Lanyon. Animali, insetti, fiori veri o finti, nastri di seta di carta, scatole, cassette laccate, banalità come spazzole, bottiglie, cucchiari e forchette, sono disegnati nei contorni esatti che gli attribuisce il nostro vocabolario d'ogni giorno e tuttavia sembrano diversi, quasi che abbiano trapassato il diaframma che separa la realtà dalla favola.

L'impulso creativo della pittura di Robert Barnes deve essere molto complesso. Si potrebbe dire che è barocco. Del resto, lo spazio nei suoi dipinti non consente vuoti e lo sviluppo dell'immagine pittorica, la sua cadenza sintattica sono sinuosi, preziosamente involuti. Sfiorano l'argomento, se ne allontanano quasi allettati da improvvisi diversi motivi di attrazione, lo riaccostano portando con sé echi e frammenti di altre regioni e di altri climi, forse di altre immagini, che restano segnate a margine per comodità e per l'urgenza del lavoro. L'eccitazione visiva ricalca puntualmente l'eccitazione psicologica. L'una e l'altra sono però contenute, depositate in chiazze larghe, o frange, o strinature di colore, che cristallizzano e pacificano i loro toni discordi in un tono generale, generalmente caldo. Sembrano anzi filtrate, decantate attraverso illuminazioni che vengono dall'intelletto oltre che dai sensi. Illuminazioni radenti di una cultura essenzialmente letteraria. Molte volte già i titoli delle opere ne rammentano l'origine sofisticata: *Tristan Tzara*, *James Joyce*, *Stella cadente*. L'aspetto più intrigante dell'opera di Barnes deriva da una sorta di spiazzamento, che forse è nutrito da ironia, forse anche da un tenero riserbo o dal pudore, tra le parti dell'opera. Quelle strutturali, disegno, composizione e coloritura e quelle figurale, che a volte hanno uno sviluppo gemellare; i due tavoli di *Stella cadente*, i due manichini di *Tristan Tzara*, i due vasi del *Dipinto per Mohamed*; altre volte invece ruotano attorno ad un filo di distinzione: tra un qui ed un altrove, tra un interno e un esterno, tra un essere animato che fissa lo spettatore ed un accumulo disordinato di cose che attirano lo sguardo dello spettatore. Il modulo barocco è avvertibile anche in questa specie di diaspora, i cui fili alla fine si riannodano tutti, come fili sgargianti d'oro e di argento, perché una cornucopia di figurine e di squisite sensazioni ottiche rovesciano generosamente nello spazio del dipinto le sue certezze e le sue illusioni.

Nel lavoro di Seymour Rosofsky la forma della metafora, nella sua forma più letterale, è una forma di follia. Gli elementi della metafora prevalgono su tutti gli altri; sino a dar l'impressione che l'artista trascuri i valori armonici della pittura in senso tradizionale; sino anzi a dare a questo spregio apparente dei valori pittorici una funzione attiva, provocatoria. È come una carica che deve innescare le intenzioni demisticatorie annidate nei rituali dell'esistenza borghese e che Rosofsky annota con

zelo e con bonaria ma lucida consapevolezza che in una certa misura si è sempre, almeno un poco, complici dei delitti provocati dall'ipocrisia e dalla meschinità dalle convenzioni sociali. Nella pittura di Rosofsky ogni attitudine, ogni gesto compiuto o sul punto di compiersi diventa figura e simbolo di un difetto o di un vizio; diventa il segno della follia che arriva come uno spiffero d'aria. Per questo ogni figura sembra assurda, ed ogni gruppo di figure arbitrario. Il filo, occulto del discorso divide assai più che non unisca questi angosciosi, disfatti, presuntuosi personaggi. Dovrebbe però animare l'azione scenica e restano invece rigidi come fantocci, come pupazzi di cartapesta di uno stravagante carnevale, e l'azione scenica si conclude sempre nel meccanismo di una pantomima, una farsa che ha sempre qualche risvolto amaro. La lunga carriera di Rosofsky, da *La sposa a Unemployment office* a il *Club* offre una testimonianza lampante della volontarietà della sua rinuncia al formalismo e al bell'aspetto, a vantaggio della libertà di esprimersi compiutamente, forse anche indiscriminatamente, fuori da ogni aprioristico condizionamento stilistico.

La follia che attrae e invischia Irving Petlin è una forma di follia endemica. Si manifesta soltanto attraverso le vibrazioni provocate dall'inquietudine e dalla privazione di pace, che dal pensiero dell'artista, dai suoi intimi trasalimenti o si trasmettono al disegno e dalla materia pittorica. Il disegno è infatti è sempre evasivo, elusivo; quasi residuo di impronte depositate da fantasmi su un fragile sostegno. La materia appare sempre corrosa, divorata, frenante; sostenuta quasi a fior di pelle dalla grazia del colore, nel suo continuo morbido trapasso dai toni freddi ai toni caldi, e da improvvisi risentimenti dell'immagine. Un'immagine che evoca la finale degradazione e consunzione delle cose o forse la loro germinale fioritura dall'indistinto; che è sempre l'icona di un incubo o quella di un sogno. Nell'opera di Petlin la denuncia, la rivolta, la speranza hanno la stessa figura, di incubo appunto e di sogno, che guarda insieme verso il passato verso il futuro. Il suo mondo è sempre un cumulo di rovine e di rifiuti. A volte sembra che debba ancora prendere la sua forma definitiva e che perciò possa ancora offrirsi come una promessa di paradisi o di giardini. Nel mondo visionario di Petlin la figura dell'uomo è essenziale. La sua presenza è però sempre la presenza della vittima: una creatura in fuga, braccata dal terrore, prigioniera del panico, ridotta allo stremo della sua resistenza fisica. Il senso della fatica, della spossatezza da fatica è l'elemento più realistico della iconografia così ermetica di Petlin, a parte pochi oggetti nitidamente definiti in mezzo alle macerie; ciminiere, palizzate, specchi d'acqua, frammenti meccanici. La figura dell'uomo spogliato, chiuso nel suo corpo come dentro una camicia di forza, è un simbolo calato in un mondo fatto di simboli. È il testimone muto della nostra impossibilità di affrontare vittoriosamente la ferocia dei tempi, della nostra resa finale ai tiranni. Per Petlin, forse, è stato anche il segno della necessità di cercare le ragioni di una diversa probabilità di sperare finché ci tocca di esistere.

A quel tanto che nel linguaggio metaforico rimane sempre non del tutto decifrabile James McGarrell ha aggiunto un enigma; alla complessità del vero nell'ordine della natura la complessità del fantastico nell'ordine dell'intelletto. Nei dipinti di McGarrell il mondo naturale viene in primo piano con una sua prepotente evidenza. È vistoso, turgido, traboccante sino a trarre in inganno lo spettatore sulla veracità integrale delle sue apparenze. Il colore acceso, squillante, di timbro alto; il contorno sempre lucidamente acceso, squillante, di timbro alto; il contorno sempre lucidamente individuato delle figure; la struttura architettonica dello spazio; la libera continuità tra interni ed esterni, tra il chiuso e l'aperto, sovente realizzati in un gioco di specchi, contribuiscono energicamente a rafforzare l'illusione. La vibrazione luminosa è piena, persino nelle zone d'ombra. L'atmosfera è gaudiosa, con qualche venatura viola di malinconia. Nelle opere recenti il margine lasciato all'immaginazione appare molto ridotto: quasi che il pittore sia stato tentato di realizzare un'esplorazione più diretta della natura un controllo minuzioso delle sue qualità, delle sue dimensioni, del suo peso. Catturato dal fulgore della rappresentazione pittorica lo spettatore mette un certo tempo a capire che nell'attimo in cui sono accolti come motivo di una riflessione che le riguarda, e insieme le trascende, le cose d'ogni giorno risultano mitizzate. Un procedimento classico che accanto alla metafora colloca come un contrappunto l'allegoria. Il senso di turbamento, si

cristallizza in forme che possiedono la concisione dei cammei, ma non viene del tutto eliminato. Resta nell'aria, in uno stato di sospensione, di attesa.

Dei cinque artisti presenti nella mostra attuale, tre - Petlin, Rosofsky, McGarrell - figuravano già nella mostra che otto anni fa ha dato l'avvio all'attività della sala di Sant'Ignazio come sede della Galleria Comunale di Arte Contemporanea. Quella mostra era intitolata "Mitologie del nostro tempo" ed era giustificata più da prospettive di gusto che di filologia accademica. Il titolo era un titolo di invenzione, ma in una certa misura era pertinente. Ogni tempo rinnova le sue origini e le sue destinazioni, quindi le sue mitologie. In una stagione in cui la gestalt, o psicologia della forma, monopolizzava il pensiero estetico, la mostra di Arezzo tentò di verificare se poteva avere un senso storico, non soltanto polemico, avanzare l'ipotesi dell'esistenza di una forma della psicologia. Il panorama della mostra andava da de Chirico ovviamente a Bacon, da Max Ernst a Scipione, da Sutherland a Licini. Mi pare che il tempo abbia confermato per i tre giovani artisti americani il diritto a figurare in questo contesto. Con bellissima coerenza Petlin è passato dalla concitata polemica di *Connecticut Expulsion* ai fiori di pietra di *Calcium Garden*; Rosofsky dal sarcasmo irridente e aggressivo di *Exercycle* all'umoroso capriccio di *Suonatore di trombone sul campo di tennis*, McGarrell dalla ronda di *Ausleen* alla quieta intensità di *Two Steep*, ma sulle loro figurazioni premono sempre relazioni emotive tra la realtà vissuta e la realtà sentita come reazione interiore.

Anche "Una tendenza americana" è un titolo di invenzione; ma in una certa misura è un titolo pertinente. Delimita infatti un'area di esperienze pittoriche dentro un'area geografica, e la delimita secondo affinità che sono reali, anche se non sono tutte evidenti. Gli artisti raggruppati questa volta, ed è giusto ripetere che avrebbero potuto essere molti più dei cinque che troviamo ora davanti a noi, hanno molte cose in comune; anche se non tutte nella stessa misura e nella stessa scala di valori. Hanno in comune per esempio la complessità fisica e poetica della loro opere. Una complessità che richiede un certo tempo di lettura e che è quasi la figura materializzata sia dell'afflusso nello stesso spazio di tanti diversi suggerimenti intellettuali ed emozionali, sia della necessità di accoglierli tutti, uno a uno.

Hanno altre cose in comune. Forse in ciascuno di essi sono presenti i sedimenti di una cultura ancestrale, che li irrobustisce e di fatto li isola e li difende dalle aggressioni del circostante. Certo riflettono, tutti, una configurazione sensuale, se non addirittura sessuale, dei rapporti vitali e della loro incidenza sul meccanismo dei comportamenti individuali e collettivi, tra impennate orgogliose e frustranti cadute. Amano elaborare la loro idea in sequenze, come manifestazioni della durata e della serietà dell'impegno personale e come espressione della volontà di mettere a fuoco e catalogare tutte le variazioni di un tema. Esaltano la funzione dello spazio, che sembra vanificato dalla mancanza di una progressione logica, razionale della composizione, ma viene ricostituito attraverso elementi che sono realistici e simbolici: scatole, box, paratie, tralicci, cassette, acquari; per mezzo di prospettive, spigoli, varchi, riflessi, che ne accentuano l'incombenza. Vedono nel colore uno stimolo sensoriale che può avere incredibili variazioni di tinta e di tono; tra le preziosità sommesse, vellutate, della tavolozza dei nabis e la violenza acerba della tavolozza dei primi fauves e dei primi espressionisti.

In comune soprattutto, e per questo aspetto si può parlare di tendenza, il rifiuto di qualsiasi esperienza che non abbia un rapporto con la realtà; il rifiuto della gestualità brutta e gratuita; il rifiuto del culto della forma, nel senso che sono sensibili più alla coerenza poetica o polemica di ciò che deve essere detto o raffigurato, che alla coerenza delle strutture del linguaggio plastico. Poiché l'azione brucia distrugge sempre qualcosa, questi artisti tendono a salvare le ragioni assai più che i modi dell'azione.

Luigi Carluccio