nella nostra esperienza comune; sono dei sopravvissuti di una tradizione agonizzante fin dal 1930! Biedma non è così reciso come Castellet; sente almeno che in qualità di poeta non riesce a liberarsi del tutto da quei poeti. Naturalmente, manca anche in Biedma la parte positiva, costruttiva della nuova dimensione poetica; non si sa quale ne sia la struttura, quali ne siano i poeti; non certo lo stesso Biedma, la cui lirica personale nel nucleo migliore è elegiaca del timbro del più antico Machado.

Intanto Guillén lavora imperterrita, vivo come non mai tra la memoria del felice tempo di Manrique e i più brucianti quesiti dell'anima contemporanea; ne è prova l'ultima silloge, che s'intitola appunto a un famoso verso dell'eccelso poeta quattrocentesco: ... *Que van a dar a la mar*, nella Editorial Sudamericana di Buenos Aires. Ha la ammirazione e l'affetto dell'Italia che lo ospita; a cura di Margherita Guidacci è uscita presso

Scheiwiller la traduzione di *Federico en persona* con il celebre saggio premesso alle opere complete di Lorca e la corrispondenza tra Guillén e Lorca dal 1925 e il 1932, documento inestimabile nell'intimo confronto tra due spiriti eccezionali e così semplici, umani di fronte alla vita e alla morte.

Scarso tempo ci resta, purtroppo, per segnalare di Francesco Tentori una notevole, seppure avara, scelta di Juan Ramón e altra scelta di *Narratori ispanoamericani del Novecento*, sufficientemente rappresentativa; piuttosto stringate le introduzioni rispettive. Infine, una primizia in Italia della letteratura indigena amerindia: il *Popol Vuh*, *Le antiche storie del Quiché*, presso Einaudi, secondo l'edizione messicana di Recinos, tradotta da Lore Terracini; le sovrastrutture ispaniche non impediscono di godere l'incanto mitologico e genesiaco che spira dalla remota fantasia religiosa guatemalteca.

ORESTE MACRÌ

ARTI FIGURATIVE

Retrospectiva di Jean Dubuffet al Musée des Arts Décoratifs

Contemporaneamente alla mostra « Les Sources du XX^e Siècle », era aperta a Parigi, al Musée des Arts Décoratifs, una retrospectiva di Jean Dubuffet che ha costituito l'altro avvenimento della stagione artistica invernale parigina. L'esposizione, realizzata grazie al concorso dell'artista stesso e dei suoi amici, comprendeva ben 402 pezzi tra pitture, sculture, gouaches e disegni; un catalogo eccellente con prefazione di Gaëtan Picon, ampia documentazione biografica, bibliografica e scritti dell'artista sullo sviluppo delle sue opere dal 1952, nonché documentazione fotografica esauriente delle opere esposte. Quanto agli scritti di Dubuffet tratti dal *Mémoire*, in parte pubblicato in annesso

al volume di Georges Limbour: *Tableau bon levain, à vous de cuir la pâte*, 1953, in parte, appunto, sul catalogo in questione, rappresentano una lucidissima esegesi della propria opera e dei propri motivi di lavoro che, anche in considerazione delle autentiche doti di intelligenza saggistica e narrativa che rivelano, meriterebbero una pubblicazione integrale e a vasta diffusione. Essi sostengono una tesi generale che potrebbe molto opportunamente contrapporsi e mettere in crisi il dogma più massiccio e più retrogrado dell'uomo di cultura media in fatto d'arte figurativa: che essa debba essere un « trompe la vie », come diceva De Staël, risolvendo in armonia ciò che è contraddittorio, in decantazione spirituale ciò che rivela invece la sua radice grossamente materialistica, ecc. Tutti i procedimenti classici di lavoro, tutte le

tradizionali fonti di cultura, tutte le tecniche che fino ad oggi hanno circoscritto il dominio della pittura, vengono sistematicamente rifiutati da Dubuffet in vista di metodi diversi che garantiscano l'autenticità del rapporto tra soggetto e mondo dell'esperienza, rapporto che, per l'artista di Le Havre, non è messo in crisi di per sé, ma che va impostato secondo chiavi di interpretazioni realistiche.

Seguendo il suo *Mémoire* leggiamo nel '24: « Quando vedevo parlare tra loro i giovanotti dal barbiere a Chaville, il pompiere con il macellaio o il postino, mi rendevo conto che avevano l'aria di gente a proprio agio, loro, che gli doveva andare meglio che a me; avevano accenti di gioia e di certezza che mettevano invidia e per colmo veniva anche l'idea che nei loro discorsi scuciti ci fosse più succo, più impreveduto e più invenzione, insomma più sapore. Diciamo la parola: più arte, sì più arte e poesia, nei discorsi del ragazzo del barbiere, nella sua vita, nella sua testa, che presso gli specialisti della cosa. Una idea così. Che mi battevano, quei giovanotti, anche sul mio proprio terreno ». Dubuffet aveva allora 23 anni, da tempo già praticava la pittura come autodidatta, gli insegnamenti dell'Académie Julian che aveva frequentato per sei mesi nel '19 avendolo completamente deluso, e già era venuto alla conclusione che i valori della cultura erano in crisi e che un rinnovamento poteva scaturire soltanto dal solido e inconsapevole senso della vita proprio della « gente comune ». Quella « gente comune » che diventerà d'ora in avanti l'obiettivo principale della sua ricerca, e anzi, per farsi tale, decide, appunto nel '24, di lasciare la pittura e di mettersi a lavorare in commercio. Nel '42, dopo anni di incertezza e di vicende, riprende definitivamente la pittura: le sue idee cominciano quel serrato dialogo con la sua opera di cui ho detto sopra.

Nel '47 (dopo la serie del Métro, delle Vedute di Parigi, delle prime Hautes Pâtes - Mirobolus, Macadam & Cie, dei ritratti di amici - Paulhan, Léautaud, Fautrier, Michaux, An. Artaud, Tapié, ecc.), sempre sul *Mémoire* scrive: « La mia idea, come ho detto altre volte, non è esattamente che l'arte non richieda alcun esercizio (poiché ogni

artista ha il compito di mettere a punto le sue tecniche), ma che non richiede alcun insegnamento da parte di altri, nessuno studio di quello che hanno fatto nel passato altri artisti. Sono assolutamente convinto che ciascuno, senza conoscenze né abilità speciali, senza soprattutto che ci sia da star dietro a non so quali pretese disposizioni naturali, può darsi all'arte con tutte le probabilità di riuscita. Occorrerà soltanto che scopra i mezzi di esprimersi che gli convengono, che gli permettano di esteriorizzare i suoi umori senza falsare né perdere niente: è questo che è difficile! è questo che necessita, nel maggiore dei casi, un lungo e paziente lavoro di esperienze e di ricerche... È per questo che l'arte culturale, viziata completamente dal manierismo e dal mimetismo, è ai miei occhi, da un capo all'altro, moneta falsa senza gran prezzo ». Appena due anni prima, Samuel Beckett, trovandosi a parlare di pittura, definiva il quadro come qualcosa dove vengono tradotte « con più o meno perdite, assurde e misteriose spinte verso l'immagine... ». Si tratta in fondo, come per tutta l'arte migliore del dopoguerra, di individuare un processo creativo e una tecnica in grado di captare le reazioni profonde di fronte alla vita, prima che esse vengano semplificate e inquadrare in categorie convenzionali, prima che subiscano « perdite » irrimediabili. Le soluzioni, ovviamente, si presentano molteplici, né le più evidenti o radicali sono sempre le più ricche e articolate: tra esse quella di Dubuffet unisce, all'immediatezza dello choc, il sostegno di un'intelligenza complessa.

Il rifiuto dell'« arte culturale », di quella che si apprende con leggi universalmente valide, porta necessariamente Dubuffet alla elezione di un'arte che realizzi le indispensabili condizioni di autenticità, l'« art brut », e anzi, tra il '47 e il '52 a Parigi, prima nel sottosuolo della Galleria Drouin, poi in un padiglione della « Nouvelle Revue française » ne organizza varie esposizioni. Questo esplicito interesse alle opere di sconosciuti primitivi, di pazzi, di ossessionati, di bambini, resta uno degli episodi rivoluzionari del dopoguerra. Non che il fatto di per sé costituisse novità, già Klee nel '12 annota nel suo Diario l'importanza

della produzione figurativa ad opera di innocenti del mestiere e anzi ammonisce subito: « Lettore non ridere!... » mentre i Surrealisti poco dopo mostrano di orientarsi in maniera analoga anche se per suggestione più letteraria che tecnica. Ma questo è importante in Dubuffet, proprio come lo fu in Klee, che egli accetta l'« art brut » come un'« altra » tradizione rispetto a quella « culturale », come una tradizione della sintesi, del metodo organico, di fronte a una tradizione dell'analisi e del metodo formale. Scrive nel '54 Dubuffet: « Niente mi sembra più falso, più stupido della posizione presa dagli allievi di una scuola di disegno, piazzati davanti a una donna completamente nuda, in piedi su una tavola e immobile, a guardarla per delle ore. Le circostanze normali nelle quali un uomo ha visto persone svestite sono allora violentate in maniera che mi pare insensata come mi pare insensata l'idea che si possa, in condizioni simili, restituire qualcosa dell'immagine di una donna nuda quale esiste normalmente nella memoria di un uomo comune... La curiosità che ho sempre avuto, in effetti, per i disegni fatti sia dai bambini che da persone qualunque prive di ogni nozione di disegno è dovuta al fatto che spero di trovarvi dei modi di restituire gli oggetti che non siano improntati a qualche posizione falsa dello sguardo arbitrariamente diretto su questi oggetti, ma al registro degli sguardi incoscienti, dei tracciati non deliberati che si inscrivono spontaneamente nella memoria di ogni essere umano *ordinario* e delle reazioni affettive che normalmente legano ciascuno alle cose che lo circondano e che cadono senza premeditazione sotto il suo sguardo... È difficile... non sciupare completamente questa posizione di semi-attenzione, di coscienza oscura, nel momento stesso in cui ci si applica a trascrivere tutti i percorsi e meccanismi derivanti dalla vista (o dall'evocazione del pensiero) di un certo oggetto, quali risultano da questa posizione distratta dello spirito e trascrivere cosa diventa l'oggetto durante l'operazione ». Certo non è la polemica con i giovani e irresponsabili allievi delle scuole di disegno che muove l'ironia di Dubuffet: nel loro atteggiamento identifica l'atteggiamento di tutta una tradizione che

pone l'uomo di fronte alla realtà come di fronte a uno spettacolo da vedere e inventariare in tutte le sue caratteristiche riducendo il senso del rapporto con essa a un ammasso di certezze formali. È la polemica con la scuola di Parigi fin nelle sue ultime propaggini di post-cubismo in nome di verità di procedimento tratte dalla lezione dell'arte moderna che più si è preoccupata di valutare la portata dell'inconscio nella formazione dei dati dell'esperienza.

In tal senso il terreno più fertile, perché più smorto e insignificante agli occhi di coloro che suppongono la vita degna soltanto a livello di anime eccezionali (che non esistono perché ciò che il sapiente o il raffinato guadagna da un lato, nei confronti del primo venuto, perde dall'altro), è quello della vita quotidiana, dell'uomo comune, della natura a livello dei minerali e dei vegetali più incolori. Le feste dell'umano hanno ben più peso se « invece di ricorrere a registri estranei alla nostra vita quotidiana si tengono nell'ambito proprio di questa ». Una voce contro l'evasione, non c'è dubbio, e insieme contro la stupidità, una voce grave e delirante, di satira e di riscatto, crudele e instancabile nel cogliere, quasi dal fondo di una caverna di buio e di verità, una materialistica radice per tutti gli uomini. Un artigianato magico, dalla violenza e dalle raffinatezze primordiali, ha accompagnato Dubuffet nelle sue molteplici « serie » di invenzioni: collages i più vari (ali di farfalle, foglie, ecc.), assemblages, pâtes battues, « tyrolienne », hautes pâtes, peintures laquées, assemblages d'empreinte, sculture di ogni materiale (spugna, piede di vite, lava, carbone di legna, papier mâché, stagnola) in una inesauribile sperimentazione di idee che trovano corpi materiali ad accoglierle e di corpi materiali che si fanno idee. Il colore per Dubuffet non esiste allo stadio puro, nel barattolo, esiste allo stadio di materia, non sulla tavolozza o sullo spettro solare, ma tutt'uno con gli oggetti, con la concretezza del loro peso specifico, della loro vicenda chimica, del loro essere carne umana o terra, polvere o lichene sperduto. Dichiarò Dubuffet nel '57: « Mi è sempre piaciuto, è una specie di vizio, non mettere in opera che i mate-

riali più comuni, quelli ai quali all'inizio non si pensa, perché sono troppo volgari o vicini e ci sembrano impropri a ogni uso. Ci tengo a dichiarare che la *mia arte è un'impresa di riabilitazione di valori screditati*. Così mi accade che di quegli elementi che, per essere sparsi dappertutto, vengono abitualmente sottratti allo sguardo, sono più curioso che di tutti gli altri. La voce della polvere, l'anima della polvere, mi interessano cento volte più del fiore, dell'albero o del cavallo, poiché li prevedo più *strani*. La polvere è un essere così diverso da noi. E già quell'assenza di forma definitiva... Ci si vorrebbe mutare in albero, ma cambiarsi in polvere — in qualche essere così *continuo* — sarebbe una tentazione tanto più grande. Quale esperienza! Quale informazione!».

In tutti i sensi l'arte di Dubuffet è un'impresa di riabilitazione di valori screditati, dimenticati, che esistono fuori del raggio nobilitante della bellezza, dell'armonia, della spiritualità: la sua mostra rappresentava per il visitatore come l'altra faccia della terra per una «celebrazione lucida, una volta eliminato ogni fumo e ogni camuffamento. Bisogna essere onesti. Senza veli! Senza false sembianze! A nudo; ogni cosa, all'inizio, voltata al peggio».

La pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane

La Galleria civica d'Arte moderna di Torino ha ospitato nelle sue sale una esposizione sul collezionismo d'Arte moderna straniera in Italia, che merita rilievo da più punti di vista. Da qualche anno le mostre di collezioni o sul collezionismo hanno cominciato a inserirsi nei programmi delle Gallerie nazionali e comunali richiamando sempre più l'attenzione su questo importante fenomeno della situazione culturale figurativa. Prima l'esposizione della collezione Cavellini formatasi essenzialmente nel clima di gusto post-cubista della scuola di Parigi, poi quella della Solomon Guggenheim che dette luogo alla più assurda polemica, forse, intrapresa dal movimento realista italiano; inoltre, proprio nella stessa sede torinese, e a sua

inaugurazione, la mostra del nostro Novecento da collezioni italiane e, viaggiante, quella che rappresentò l'altro aspetto del medesimo Novecento, desunta da collezioni americane. Questa in atto a Torino è particolarmente interessante poiché si inoltra fin negli anni più recenti e in ogni parte del mondo, dagli Stati Uniti alla Jugoslavia, dal Cile all'Olanda, dalla Germania al Messico, alla Francia, alla Svizzera, ecc.

Bisogna dire che, perché la cosa risultasse completamente divertente, sarebbe occorsa nel catalogo della mostra, accanto alla data di esecuzione dell'opera da parte dell'artista, la data di acquisto dell'opera da parte del collezionista, poiché è evidente che una cosa è aver comprato un Picasso nel '35 e una cosa esserselo aggiudicato durante l'ultima asta milanese, una cosa aver fatto una passione per Kline tre o quattro anni fa e una cosa farla dopo l'ultima Biennale veneziana e giusto sul filo dell'onda. E così per ogni autore: ciascuno infatti ha un momento in cui comprarlo è anticonformista, e viceversa. L'ambizione di un collezionista, di quelli che tendono a dare un tono culturale d'avanguardia alle loro scelte (gli «arabbiati» come li definisce Marchiori nella presentazione, rispetto ai «sistematici» e rispetto, aggiungiamo noi, a coloro che agiscono fondamentalmente per motivi esterni, per investire vantaggiosamente il capitale e per qualificarsi socialmente), è appunto di scoperta e di indirizzo, di priorità rispetto alle valutazioni ufficiali. Sia in avanti che all'indietro nel tempo: chi ieri ha comprato Jawlensky, ha compiuto una rivalutazione intelligente (incoraggiato, più che dai critici, dai mercanti) come chi ha continuato a comprare Fautrier dopo la premiazione dibattuta ottenuta da questi all'ultima Biennale di Venezia dove non ha convinto gli americani che gli hanno chiuso il loro mercato determinando un ristagno nei prezzi. Un caso davvero commovente quello del collezionista Leopoldo Bertolé, presente all'esposizione con un Jorn e due Torres García, un artista di Montevideo morto nel '49, che pochissimi conoscono e che veramente, soprattutto con l'«Interno» 1927, fa pensare a un caso analogo a quello del nostro Licini.