

determinato movimento alla cui riuscita si trovano impegnati. Degli italiani c'era Gallizio da segnalare come una delle personalità più autentiche e di sicura preminenza creativa.

Seguiamo adesso brevemente la mostra nelle sezioni che la compongono. La prima è dedicata ai « valori rappresentativi », ossia agli artisti che più di altri hanno contribuito al rinnovamento del linguaggio figurativo dal '45 a oggi. Visto che il Premio si ripromette di presentare ogni volta una rosa di nomi in tal senso, val più la pena segnalare le presenze di troppo che le assenze facilmente riparabili in edizioni successive: tra i Wols e i Tobey, i Rothko e i Fautrier, degli italiani bastavano Burri e Fontana, mentre degli stranieri appaiono di troppo Soulages, del quale si può già dire, senza timore di pentimenti, che è uno dei cavalli sbagliati del dopoguerra, e Tal Coat, un buon pittore, ma non di più. La scelta dei pezzi esposti in tale settore era ottima e tale da fornire una chiara possibilità di confronto. Erano esclusi, com'è sacrosantamente giusto, quelli che ancora qualcuno ritiene — vedi la mostra Italia-Francia — personalità importanti: i Manessier, Singier e compagni.

Quanto al settore « rassegna della pittura italiana », alcune astensioni polemiche, come quelle di Afro, Morlotti e altri, hanno fatto sì che la partecipazione italiana potesse consistere in un manipolo di pittori di punta, che non sembrava avere ancora, purtroppo, salvo alcuni nomi noti, primi fra gli altri Burri e Fontana, ma anche Capogrossi, Vedova, Rambaudi, Gallizio, Moreni, l'autorità di giustificarsi come « pochi, ma buoni ». Resta però merito della mostra di aver presentato questa selezione e di aver fatto chiaramente intendere il proprio orientamento e le proprie previsioni. Una parte della rassegna della pittura italiana era riservata ai giovani con il titolo « informativo-sperimentale »; una terza sezione comprendeva una rassegna della pittura straniera più significativa di oggi in Europa, Stati Uniti e Giappone, quella in cui abbiamo soprattutto attinto i nomi a proposito dell'assegnazione dei premi. La ultima sezione raggruppava quegli artisti che avevano dato luogo a gruppi non-conformisti come Nouveau Réalisme

e Néo-Dada. Una mostra coraggiosa, aperta e ben documentata sui fatti nuovi più promettenti o, comunque, più irrequieti e curiosi, a cui hanno contribuito critici come Argan, Brandi, Restany, Sandberg, ecc.

Mostre di Alberto Giacometti a Torino e a Milano

Una serie di buone occasioni per conoscere l'opera pittorica di Alberto Giacometti è stata offerta a Torino e a Milano, in questo primo scorcio della stagione '61-'62, da Gallerie private, a cominciare dalla mostra risultata la più pregevole di tutte, alla Galatea di Torino. Al pubblico italiano Giacometti era noto soprattutto come scultore, ché tale è stata la sua prima attività dall'inizio, intorno al '25, e effettivamente in essa l'artista ha trovato la struttura, la materia, il senso delle sue figure scarnite, immobili, senza psicologia, come risultanti da un processo di sussulti e alterazioni vitali. Le statuette filiformi di Giacometti ricordano molto quei personaggi etruschi che nei musei colpiscono per aver sfidato con tanta modernità il tempo: in effetti nessuno schema ideale, nessuna proporzione di bellezza fa da diaframma a una immediata comunicazione di esistenza. Per questo sembrano aver sfidato il tempo, perché sono ben al centro del tempo concreto dell'esistenza.

Come le statuette etrusche sembrano far parte ancora della vita, quelle di Giacometti sembrano far parte già del museo. Una essenziale esperienza di solitudine le ha come distribuite in tante celle non comunicanti fra loro, come se invisibili cristalli le rendessero vicendevolmente estranee: stanno sedute, le mani in grembo — o in piedi, le braccia lungo i fianchi — e sembrano lì da sempre e per sempre, ma non nella storia, come Innocenzo X di Velasquez sta sulla sedia papale o come i personaggi di Guernica di Picasso stanno nel clima folle della guerra; i personaggi di Giacometti sono solo nell'esperienza esistenziale. L'angoscia li ha ammaestrati, li ha messi a nudo, a vero, e adesso stanno lì con questa verità che

riparte dallo zero, dal grigio spento eppure balenante, da una specie di attesa. L'angoscia, dopo le prime violente reazioni da Munch a Wols a Pollock, esponenti di un'umanità colta di sorpresa, ha perso ogni carattere di maledizione per diventare solo il mezzo, nuovo nella storia e sconvolgente, attraverso il quale l'uomo ha preso nozione diretta di sé e ha reso la propria esperienza indubitabile. Il soggetto, non avendo più alle spalle le istituzioni e i valori oggettivi di tutta una comunità, ha dovuto conquistare a se stesso il diritto di ritenere oggettivo il fondo della sua coscienza: l'angoscia è stato il mezzo a tale operazione. Questo significano i personaggi tramortiti e lucidissimi di Giacometti, la loro stanchezza e la loro inesauribile energia.

Qualcuno ha voluto vedere in Giacometti, o si tiene pronto a vederlo domani, in periodo di richiamo all'ordine, il vero Maestro del dopoguerra nel senso di colui che ha saputo « ritrovare » qualcosa, la riconoscibilità della figura, il valore dell'immagine. Siamo decisamente contrari a tale ipotesi: la figura di Giacometti non « ritrova » una realtà dopo un periodo dell'arte moderna caratterizzato dal non-figurativo, dai suoi eccessi e dalle sue sconvenienti dissipazioni. La figura umana, perché possa riapparire nello spazio plastico senza che questa operazione sembri regressiva rispetto all'arte degli ultimi cinquanta anni, non deve pretendere a nessuna vecchia oggettività, non deve presentarsi come ricorso a nessuna convenzione sociale operante, semplicemente essere una delle esigenze possibili del soggetto, altrettanto arbitraria e bisognosa di giustificazioni tutte individuali che qualsiasi immagine non-figurativa. Il riferimento alla figura insomma non è tabù perché niente è tabù alla necessità di immagine dell'uomo, ma non ha nessuna garanzia supplementare rispetto alle altre immagini creative e non può presentarsi come una piattaforma nuovamente comune per tutti gli uomini, piattaforma della quale non si avverte alcun bisogno.

Perché la figurazione possa aspirare a un possibile ruolo, è necessario che il segno non si appoggi ad essa come a un dato di realtà preconstituito,

ma determini esso stesso la figurazione, la preceda, la concepisca come un'apparizione veritiera solo perché l'individuo, a suo rischio e pericolo, le ha conferito un principio vitale. Le opere pittoresche, i disegni di Giacometti sembrano rispondere a questo procedimento.

Mostre di Bram van Velde a Roma e a New York

Ci si può anche chiedere, ora che una mostra alla Galleria « L'Obelisco » di Roma e una in atto a New York, Galerie « Knoedler », seguita a quella di Parigi nell'autunno scorso, permettono di parlare di Bram van Velde con maggiore fiducia di trovare uditorio che non, ad esempio, un anno fa quando la storia del pittore olandese di sessantasei anni che improvvisamente veniva indicato come uno dei protagonisti dell'arte del dopoguerra, suonava come una manovra mercantile da non prendere troppo in considerazione, ci si può anche chiedere, dicevo, la ragione probabile di un fatto così improbabile. Che un pittore della qualità e dell'importanza di Bram van Velde sia potuto rimanere così a lungo all'oscuro, e che appena oggi cominci ad allineare il suo nome accanto ai nomi rivelatori di una pittura esistenziale, si può spiegare con il percorso del tutto singolare con cui è stata elaborata l'opera medesima. Infatti Bram Van Velde, sia pure dopo una partenza espressionista, ha costituito i termini del suo linguaggio all'interno della Scuola di Parigi, ma in modo tale che i suoi risultati finivano per situarsi ben al di là di essa (cosicché Braque poté, a un certo momento, dare un parere negativo sul pittore olandese, cosa che gli fruttò la rottura del contratto con un celebre mercante parigino) mentre, proprio per la loro origine, non trovavano eco nell'area culturale che più avrebbe dovuto essere pronta a comprenderli, quella che aveva additato il senso dell'arte altre, proprio perché legata all'esemplarità di altre opere, ad altre formulazioni estetiche e ideologiche. È il destino di coloro che, per così dire, non stanno né dalla