

specie di rivelazione ultima degli elementi naturali. Per Rothko invece, e tutta la sua corrente, Gottlieb, Newmann, Still e altri, la totalità del destino umano è un po' il presupposto iniziale del quale l'invenzione plastica rappresenta l'equivalente.

Un tempo, quando la società si presentava come un insieme obiettivo e comune a tutti di miti e di valori, il problema dell'artista era di elaborare all'interno di essi la sua particolare esperienza della realtà, che peraltro si presentava come qualcosa di preconstituito nella sua essenza e di articolato in tutti i suoi momenti. L'uomo possedeva in qualche modo la verità: per lui si trattava di investire di essa la molteplicità degli aspetti del mondo. L'artista contemporaneo sa che, nella crisi dei valori, anche il vecchio sistema plastico che li rifletteva ha perduto la sua ragione prima di efficiente comunicazione fra gli uomini. Quello che oggi gli si richiede è che riveli il modo in cui è riuscito a dare un senso alla sua vita, a stabilire un contatto autentico con essa indipendentemente dal fatto che nessun soccorso esterno, istituzionale, gli garantisca la giustezza del suo percorso e delle sue scelte. La sua stessa soggettività deve fungere da istituzione al posto delle convenzioni sociali un tempo operanti, oggi decadute e prive di significato. Questo spiega in parte perché il pittore contemporaneo dedichi spesso tutta la sua vita alla elaborazione di una tecnica e di un'invenzione plastica indefinitamente ripetuta e ripetibile. Semplicemente prende coscienza della sua identità, in un mondo che non gli fornisce nessuna piattaforma di partenza, anzi spesso lo riduce a un'immagine di sé puramente convenzionale. Partire dall'impossibilità di riconoscersi in qualsiasi formula corrente nella cultura figurativa, sentire la necessità di giustificare la propria esperienza fino in fondo, è ancora — dopo cinquant'anni — l'operazione prima dell'artista.

Le grandi atmosfere regolari di Rothko sulle quali egli lavora da ormai una decina d'anni rappresentano appunto il suo messaggio, convalidano — una sull'altra — la sua scoperta di un modo particolare di essere al mondo. A seconda delle proporzioni, dell'energia di luce colorata ripetono questo messaggio in chiave minacciosa, para-

disiaca, drammatica. L'annullamento dell'io nella corallità dell'universo, nella sua fragrante sensualità, nel mistero ultimo dei suoi fini è ciò che lo spettatore sensibile, o soltanto disponibile e sincero, prova di fronte a una pittura che ha in sé, la capacità evocativa di pienezza vitale e di trascendimento delle vicende umane su un superiore piano spirituale che ricordano il Tiziano vecchio o il Tintoretto. Può sembrare eccessivo, addirittura eretico: l'opinione è e resta personale. Ma val la pena, quando la qualità appare eccezionale, come in questo caso, abituarsi alla speranza, direi alla volontà, di caricare la nostra epoca e i suoi prodotti più alti di quei significati e di quelle istanze che la rendano entusiasmante per chi la vive.

Michel Tapié

e la mostra « Strutture e stile »

al Museo d'Arte Moderna di Torino

Buona parte del pubblico più qualificato, che da ogni parte del mondo era affluito alla Biennale internazionale d'Arte di Venezia, è intervenuto alla inaugurazione della grande mostra organizzata da Michel Tapié al Museo Civico d'Arte Moderna di Torino. Siamo riconoscenti a Vittorio Viale, Direttore del Museo, di aver aperto le porte all'iniziativa del maggior critico d'arte del dopoguerra, a colui che, prima di ogni altro, ha individuato i fatti creativi di una nuova avanguardia, apparentemente disparatissimi fra loro, geograficamente situati a migliaia di chilometri di distanza l'uno dall'altro, eppure emergenti da una medesima, profonda mutazione del rapporto tra l'individuo e la realtà che egli ha saputo immediatamente cogliere in quella definizione di cui sempre più si apprezza la verità: « arte autre ». Quella che poteva sembrare semplicemente una alternativa, fra tante, dello sviluppo del linguaggio artistico moderno, è diventata, soprattutto grazie a Tapié, l'alternativa di fondo della cultura figurativa. Non che non resti spazio ad ulteriori interpretazioni, anche in parte divergenti dalla sua,

ma è ormai chiaro che il grande fenomeno dell'arte « autre » del dopoguerra ha in Tapié la personalità storica, che ha vissuto l'avventura dallo stesso piedestallo di rischio degli artisti e dalle stesse interne ragioni. Per questo la mostra di Torino intitolata « Strutture e stile » ha un'importanza che supera l'avvenimento in sé: per la prima volta in Italia un Museo Civico ha aderito a un'iniziativa decisamente d'avanguardia, ha accettato di collaborare all'esposizione di pittori che rappresentano già la seconda ondata di sviluppo dell'arte « autre », ossia a un fenomeno artistico tuttora in sviluppo in America, Europa e Giappone, le cui fila instancabilmente tessono Tapié. Che già nel '54, quando in Italia non si aveva ancora il minimo sentore di ciò che stava accadendo dopo il cubismo, poteva scrivere un articolo polemico intitolato « Le tachisme est un académisme », prevedendo quello che stava puntualmente per accadere, ossia che sulla base dei pittori « autres » appena scoperti si stava impiantando una moda, un gusto, tutta un'ondata di imitatori. La Biennale di Venezia di quest'anno impostata, appunto, sulla diffusione standardizzata di un indirizzo informale, anziché testimoniare, come è parso ai meno informati, il fallimento dell'arte del dopoguerra, realizzava la previsione di Tapié, testimoniando il fallimento di ogni conformismo, come è sempre stato.

Una delle cause del disorientamento che ricorre continuamente nella cultura artistica italiana provocando il suo penoso trasformismo sta in ciò, che l'aggiornamento — indispensabile in un mondo come quello d'oggi — vi avviene con spaventosi ritardi. Con il pullulare di Case Editrici e con il « boom » editoriale di cui tanto si parla, specialmente nel settore dell'arte contemporanea, vengono tralasciate iniziative che sarebbero più che a proposito. È alla fatica del filosofo spagnolo Francisco Vicens che dobbiamo la raccolta di tutti gli scritti di Tapié sotto il titolo « Prolégomènes à une esthétique autre » pubblicati a Barcellona nel 1960. Testi introvabili almeno per la maggior parte degli studiosi d'arte, dal '45 a oggi, sono così di nuovo consultabili: come in un Fautrier o in un Fontana stupisce il fatto che la

loro creazione avvenga nell'assoluta indifferenza verso gli schemi della cultura figurativa costituita e divulgata attraverso tutta un'organizzazione artistica, così in Tapié stupisce riscontrare, fin dall'inizio della sua attività di critico, un modo completamente nuovo di mettersi in contatto con la pittura, modo che non contiene sbavature e concessioni alle consuetudini, estetiche comunemente e tradizionalmente accettate. Questa è una delle ragioni prime che hanno tenuto Tapié in sospetto nella cultura critica italiana, sempre disposta ad ampliare i suoi strumenti piuttosto che a rinnovarli, per cui, anche nel momento in cui venivano accettati come Maestri i pittori da lui proposti, la sua personalità veniva in qualche modo tenuta in ombra, come quella culturalmente più compromettente, meno classificabile e giustificabile. A mio avviso, invece, il complesso della sua opera critica ha in comune con tutta l'arte del dopoguerra da lui sostenuta proprio questo: entrambi rifiutano ogni compromesso con le sovrastrutture culturalistiche come con diaframmi che impediscono il contatto diretto con la realtà e l'esperienza imprevedibile dell'individuo contemporaneo. Termini desunti dalle scienze più avanzate, fraseologia ritornante carica di un potenziale di rivelazione immediata, illuminazioni che penetrano d'un balzo al di là delle nostre esaurite abitudini mentali, sono la forza innovatrice non tanto di un presupposto estetico quanto dell'esperienza sempre rinnovata di una partecipazione creatrice sul piano dell'arte come « arte di vivere », che è ben la grande avventura di domani.

La III Biennale internazionale di scultura di Carrara

Giunta alla sua terza edizione, la Biennale internazionale di scultura di Carrara presenta indubbiamente dei punti di vantaggio sulle due versioni precedenti. Innanzitutto è stata definitivamente abbandonata la pregiudiziale anti non-figurativa che, all'inizio, aveva caratterizzato il Premio come un episodio di sprovvedutezza dove incrociavano istanze sostanzialmente d'ordine accademico. Che