

ARTI FIGURATIVE

Nuovi movimenti alla XXXII Biennale internazionale d'Arte di Venezia

Le novità più clamorose della XXXII Biennale internazionale d'Arte di Venezia sono costituite da movimenti denominati neo-dada e pop-art, specialmente in America; nuovo astrattismo di luce e colore ancora e soprattutto americano, ma con possibili agganci anche in Europa; ricerche gestaltiche o di psicologia della forma tipicamente europee; e nuova figurazione. Procediamo per ordine: neo-dada. Questo termine si riferisce soprattutto all'opera di due americani Rauschenberg e Johns i quali, continuando un gesto che era stato di Duchamp e Schwitters dadaisti, hanno integrato alla loro opera pittorica dei frammenti della vita reale come giornali, stracci, fotografie, ecc.; e alla fine dei veri e propri oggetti come un secchio, una gallina e un'aquila impagliate, una scala, bottiglie di Coca Cola, coperta, cuscino e materasso, ecc. Questi oggetti sono: o incollati sulla tela o appoggiati per terra o su una mensola o comunque collocati in stretto rapporto al quadro. La pittura che serve da tramite tra la vita reale a cui gli oggetti appartengono e quella specie di qualificazione artistica a cui il pittore, scegliendoli e, spesso, modificandoli, li ha votati, è del tipo astratto espressionista a cui la precedente pittura americana ci aveva abituato. Come pittura, dunque, non esiste una vera e propria novità: la pennellata, il gestire, la preferenza nei colori, la violenza dei contrasti luminosi appartengono a un gusto ormai collaudato e accettato.

Johns e Rauschenberg, infatti, vengono già considerati degli artisti di transizione rispetto a quelle che sono le conseguenze estreme portate dalle leve dei giovanissimi, al disotto dei trent'anni. Infatti, una volta messa in discussione, come Rauschenberg e Johns hanno fatto, la distinzione tra vita reale e vita dell'arte, tra bello degli oggetti e bello ideale, l'artista non può che diventare colui che rileva e si appropria delle cose della

realtà, secondo i suoi stimoli personali, la sua esperienza e la sua disponibilità. Si giunge così alla vera e propria pop-art o arte popolare (Dine, Oldenburg). Il mondo moderno è pieno di oggetti nuovi, pubblici e domestici, imprevisi e utili che ci proliferano intorno, ai quali siamo costretti a far riferimento continuamente e che finiscono per rappresentare l'ambiente reale nel quale siamo immersi. Oggetti perituri e violenti che si frappongono fra noi e la naturalità della natura; circondati di grandi magazzini, di insegne pubblicitarie, di scatolame e di materiale sintetico, con le loro particolari caratteristiche tattili e visive, abbiamo finito per esser isolati dalle emozioni primarie e dal contatto diretto con quegli oggetti che in passato tenevano stretto il tramite fra noi e la natura. Il bello naturale, sul quale la pittura durante la tradizione tramandataci dall'800 aveva elaborato tutta una sensibilità e un linguaggio, è diventato pura nostalgia e alla fine un ostacolo per entrare in rapporto con il mondo moderno al quale bisogna pure accordare vitalità e l'ipotesi di un valore. E sta proprio agli artisti rompere una convenzione di bellezza e immergersi nel caos del panorama tecnologico che aspetta una qualificazione e un intervento estetici. Molti si sono chiesti se questi americani, mentre presentano su una tela gli accessori per bagno, o mentre eseguono in molle materia plastica un telefono pubblico o una macchina da scrivere, per di più ingigantiti, si sentano in accordo con tali oggetti oppure si sentano costretti, per una specie di sincerità che preclude loro ogni altra strada, a prenderne atto, ma nello stesso tempo a denunciarli. Io credo che la loro operazione sia, per fortuna, estremamente ambigua. Sostanzialmente li amano, ma anche ne sono ossessionati e li interrogano, che è il vero processo umano di apprendimento della realtà nuova intorno a noi.

Accanto a questo tipo di ricerca gli americani ne presentano un'altra su un piano di puro astrattismo, ma che si collega all'esigenza, manifestata dai neo-dada e dai pop-artisti, di scoperta di un

mondo mutato in profondità. Questi artisti con in testa Louis, morto due anni fa, e Noland, in tele enormi si propongono di trovare la struttura di luce-colore che sia in rapporto con gli stimoli visivi e emozionali del mondo d'oggi. Ogni riferimento alla sensibilità atmosferica è abolito e così ogni effetto psicologico privato: colonne di luce colorata ottenute con tecniche personalissime; effetti di luminosità concentriche in equilibrio instabile e sempre rinnovato, cunei geometrici che entrano nel quadro dall'alto composti di strisce di colore duro, impassibile nell'esecuzione, ma fortemente stimolante nell'accostamento.

L'Europa contrappone a queste ricerche la propensione per atteggiamenti quasi scientifici di indagine: nell'ala più tecnicistica di questo movimento non si tratta propriamente di quadri, semmai di quadri-macchinette che ottengono degli effetti cinetici, di luci e di forme in movimento. E il lavoro spesso si svolge non più individualmente, ma in gruppo, in «équipe». È questa un'arte che cerca di fondarsi su dati estremamente semplici, sugli effetti primari della visione quali ci sono stati rivelati dalla psicologia delle forme, riallacciandosi alla tradizione dell'astrattismo classico e del Bauhaus, ma da questi dati ottiene delle combinazioni spesso variate ad opera di motorini nascosti o di magneti. Lo spirito di questi lavori appartiene a una civiltà industriale, meccanizzata, già condizionata dalla cibernetica, dalla statistica e dai cervelli elettronici. I materiali usati sono spesso nuovi metalli o anche materiali tradizionali, ma usati con distacco, spesso monocromi, superfici riflettenti, spessori calcolati, dilatazioni o contrazioni di spazi. È come un alfabeto nuovo che si elabora per opere in buona parte ancora da venire.

Quanto alla nuova figurazione europea, la novità consiste soprattutto in un eclettismo che collega gli stili delle passate figurazioni a apporti nuovi come la fotografia, il cinema e il cartellone pubblicitario. È evidente che la pop-art americana ha compiuto un'operazione molto più radicale per introdurre vocaboli oggettivi nel quadro così non è difficile pronosticare che, nella misura

in cui troverà uno sviluppo, questa nuova figurazione non potrà non tener sempre più conto dell'avventura degli oggetti quale si sta svolgendo soprattutto oltre oceano.

L'Hourloupe di Dubuffet a Palazzo Grassi

Uno dei problemi più scottanti per l'artista moderno è senza dubbio quello di riuscire a svolgere la sua opera, ossia di concepire il proprio linguaggio come un organismo passibile di sviluppi e, anche, di vere e proprie trasformazioni. Rinnovarsi, non rimanere prigionieri di una formula culturale, di un gesto felicemente collaudato è il bisogno che investe la maturità di ogni artista, talvolta in modi anche drammatici. Un Mathieu ad esempio, che così brillantemente intorno al '52-'54 ha messo a fuoco una tecnica di velocità e di calligrafia, portando l'automatismo a consapevolezza del suo valore liberatorio, è rimasto poi succube delle sue stesse teorizzazioni mentre l'entusiasmo della scoperta, abbandonandolo poco a poco, lo ha portato fatalmente all'accademia di un'azione pittorica ripetuta con stanchezza. E il suo caso non è il solo, anche se appare il più evidente di un rischio a cui gli artisti moderni continuamente soggiacciono. Da questo punto di vista la mostra di opere recenti, '62-'64, di Jean Dubuffet a Palazzo Grassi in Venezia attrae la nostra attenzione per la sua eccezionalità.

Jean Dubuffet esordì intorno al '45 con una pittura delirante e grottesca dove i suggerimenti ingenui del disegno infantile si alleavano con quelli visionari del disegno degli alienati. È la serie intitolata «Métro» e anche «Scene di Parigi»: omuncoli miserabili, eppure dai gesti umanamente esigenti e spiritati, si scorgono appena nell'intrico dell'ambientazione cittadina. Già allora è presente nell'opera di Dubuffet il motivo talvolta ironico, tal'altra quasi demoniaco del «cherchez l'homme», cercate l'uomo, questo granello deformato dall'ambizione antropocentrica, questo folle che appena si distingue sulla crosta terrestre; eppure ha le movenze di colui