

“Oltre l’Ovvio”

ARTe

Lidia Pizzo

Riflessioni sull’arte e dintorni

NUOVE DIREZIONI

Rivista dal
2010



CITTADINO e VIAGGIATORE
www.nuovedirezioni.it

8



SOMMARIO

Clicca sul numero di pagina per
accedervi e, in alto al centro,
per tornare al sommario



Novecento e Premio Cremona <i>Due mondi opposti</i> Nuove Direzioni n. 69 gennaio - febbraio 2022	4	Astrattismo italiano <i>Dova, Crippa, Moreni e altri</i> Nuove Direzioni n. 78 luglio - agosto 2023	66
Avanguardie e Neoavanguardie <i>Arte come conoscenza del mondo</i> Nuove Direzioni n. 71 maggio - giugno 2022	12	Neoavanguardie in USA <i>Il new dadaismo</i> Nuove Direzioni n. 79 settembre - ottobre 2023	73
Arte contemporanea <i>La supremazia americana</i> Nuove Direzioni n. 72 luglio - agosto 2022	19	Nuovo Realismo <i>Altri modi e stili per raccontare la realtà in Italia e in Europa</i> Nuove Direzioni n. 80 novembre - dicembre 2023	79
La rivista Corrente <i>Realisti e Astratto-concreti</i> Nuove Direzioni n. 73 settembre - ottobre 2022	26	L'arte figurativa <i>La globalizzazione linguistica e i suoi molteplici stili in Italia e in Europa</i> Nuove Direzioni n. 81 gennaio - febbraio 2023	85
Movimenti d'avanguardia italiani <i>FORMA I e Fronte Nuovo delle arti</i> Nuove Direzioni n. 73 settembre - ottobre 2022	34	Pop Art in Inghilterra e USA <i>La cultura di massa dopo la Seconda guerra mondiale</i> Nuove Direzioni n. 82 marzo - aprile 2023	91
Jackson Pollock <i>L'action painting negli Stati Uniti</i> Nuove Direzioni n. 74 novembre - dicembre 2022	42	Pop art statunitense <i>I principali protagonisti</i> Nuove Direzioni n. 83 maggio - giugno 2023	98
Arte informale <i>I protagonisti italiani</i> Nuove Direzioni n. 75 gennaio - febbraio 2023	48	Pop art in Italia <i>Gli artisti più noti</i> Nuove Direzioni n. 84 luglio - agosto 2023	105
Espressionismo astratto negli Stati Uniti <i>Hofmann, De Kooning, Gorky</i> Nuove Direzioni n. 76 marzo - aprile 2023	54	Optical art e Arte povera <i>Tecnologia sì, tecnologia no</i> Nuove Direzioni n. 85 settembre - ottobre 2023	113
Astrattismo europeo <i>Informale e Tachisme</i> Nuove Direzioni n. 77 maggio - giugno 2023	60	Rosella Quintini <i>Una vita per l'arte</i> Nuove Direzioni n. 86 novembre - dicembre 2023	120

 **NUOVE DIREZIONI**
Rivista dal
2010
CITTADINO e VIAGGIATORE
www.nuovedirezioni.it
328 8169174 • info@nuovedirezioni.it
annd@pec.nuovedirezioni.it
50125 FIRENZE via di San Niccolò 18



Novecento e Premio Cremona

Due mondi opposti

di Lidia Pizzo

Gentili lettori, chissà perché il ventennio fascista colpisce ancora una volta la mia fantasia. Probabilmente perché animatrice della cultura italiana di quel periodo fu una donna: Margherita Sarfatti e quindi il mio interesse sarà dovuto a quello che gli uomini chiamano “spirito di bottone”. Infatti, come tutti sapete il ruolo della donna durante il regime era quello di restare fuori dal mercato del lavoro, per essere rispettata come moglie esemplare, fattrice di figli da donare alla patria “perché il numero è potenza”. Tanto è vero che nel 1939 chi aveva sette figli non pagava tasse.

Io stessa ricordo che ancora negli anni Sessanta esisteva l'esenzione totale per le famiglie numerose con cinque e più figli.

Immaginate in tale contesto una donna come Margherita Sarfatti, che invece riuscì, seppure tra il disprezzo mascolino, a farsi notare per il suo acume, la sua spiccata intelligenza, la sua vasta cultura.

Come vi dicevo in precedenza, nonostante il regime, ci furono parecchi movimenti artistici importanti sostenuti da riviste autorevoli a cui collaborarono nomi di un certo spessore. Eppure, tra i diversi libri da me consultati il periodo passa quasi sempre sotto silenzio.

Certo, come tutti sanno, i regimi sostengono le arti, non fosse altro che per scopi propagandistici. Però, in base alla mia esperienza, posso dire che, se un artista è valido, rimane tale anche sotto le dittature.

Ma, torniamo al nostro argomento. Istituita dal fascismo fu la Quadriennale di Roma nel 1927 al fine di celebrare la cultura artistica nazionale italiana, lasciando l'internazionale alla Biennale di Venezia.

Dei vari gruppi, che si formarono in Italia tra le due guerre, ne abbiamo ampiamente trattato nel n. 66 e 67 di Nuove Direzioni. Abbiamo anche accennato a Margherita Sarfatti che ha subito, a causa del suo legame col Fascismo e col Duce, una lunghissima *damnatio memoriae*.

Solo negli ultimi anni qua e là si è vista qualche mostra a lei dedicata e alla sua collezione.

A questo punto, vorrei approfondire la sua figura di donna di grande cultura e di instancabile divulgatrice dell'arte italiana.

Spontanea sorge una domanda: “Quanti sono, oggi, i divulgatori dell'arte nostrana che possono essere alla pari?”

Come vi accennai in passato, la Sarfatti nacque a Venezia nel 1880 e morì sola e dimenticata nel 1961.

Fu l'animatrice del gruppo di artisti formatosi a Milano già nel 1922, che presero il nome di: “Novecento” con sede nella galleria fondata nel 1917 da Lino Pesaro e chiusa il 31 dicembre del 1937, quando il proprietario si suicidò, a causa delle leggi razziali, essendo lui di origine ebraica. Ma anche la Sarfatti lo era e, quindi, fu costretta a lasciare nel 1938 l'Italia per riparare in America.

Una volta passati i suoi entusiasmi giovanili, quelli fascisti (e quanti, allora, non furono fascisti!) e sopravvissuta alla guerra tornò in Italia, ove visse appartata e ignorata quando non aversata apertamente dagli stessi artisti che aveva aiutato. Nel 1955 scrisse un libro dal titolo “Acqua passata”.

Oggi 2022, di “acqua” ne è passata davvero sotto i ponti del fascio, per cui io e voi, gentili lettori, possiamo guardare con imparzialità al talento di artisti del calibro di Carrà, Campigli,

Sironi, Funi ed altri, tutti facenti parte di "Novecento". Molti e molti anni dopo nel 1980, un giusto riconoscimento a questi artisti è stato reso da una mostra tenutasi a Parigi dal titolo: "Les Réalismes, 1919-1939".

Successivamente, nel 1982, anche Milano ne allestisce un'altra dal titolo "Anni Trenta" e l'anno dopo Roma ne appresta ancora un'altra dal titolo "Il Novecento italiano".

Ma, a questo punto, faccio un passo indietro per farvi leggere cosa disse il Duce in un discorso del 1926 (nel 1922 c'era stata *la marcia su Roma*) anno in cui di diritto si instaura il regime fascista e in cui Mussolini afferma: "Questa pittura, questa scultura [...] si vede che è il risultato di una severa disciplina interiore [...] ci sono i ri-

verberi di questa Italia che ha fatto due guerre, che è diventata sdegnosa dei lunghi discorsi e di tutto ciò che rappresenta lo sciattume democratico, che ha in un venticinquennio camminato e quasi raggiunto e talora sorpassato gli altri popoli: la pittura e la scultura qui rappresentate sono forti come l'Italia di oggi è forte nello spirito e nella sua volontà." (Domenico Guzzi in "Arte", Mondadori, Gennaio 1991, pag. 75).

Una nota su Domenico Guzzi. Fu figlio di Virgilio Guzzi, noto artista facente parte di "Novecento". Fu, inoltre, uno stimatissimo professore di Storia dell'arte, nonché critico d'arte che raccolse moltissime lettere inedite della Sarfatti, alcuni stralci delle quali furono pubblicati sul n. 214 di "Arte", gennaio 1991, edizioni Mon-



Giulio Turcato, **Il Comizio**, Fondazione Magnani Rocca, Mamiano di Traversetolo, Parma



Pietro Gaudenzi, **Mamma e Bambino**, Fondazione Cavallini-Sgarbi, Ferrara



Pietro Gaudenzi, *Il grano*, Museo Civico Ala Ponzzone

dadori, periodico da me consultato e di cui ho riportato diverse parti.

Inoltre, ai curiosi e agli studiosi dico che esiste presso l'Archivio del '900 del Mart di Rovereto il Fondo Sarfatti, che raccoglie documenti, appunti, lettere, fotografie, ritagli di stampa nonché gli articoli pubblicati su riviste e giornali e raccolti in volume, a cui si aggiungono progetti editoriali, che la donna fece ma che non poté realizzare, insieme a promemoria e note personali.

Nata l'otto aprile del 1880, già nel 1901 a soli ventuno anni collabora alla rivista veneziana "Il nuovo secolo" e poi alla "Gazzetta degli artisti" meritandosi un premio per la migliore critica d'arte.

Certo per questa donna eccezionale non furono sempre rose e fiori. Ebbe, infatti, un irriducibile avversario in Farinacci, potentissimo federale di Cremona, combattuto sempre da Margherita "per la sua grossolana partigianeria fanatica e volgare in ogni campo."

Farinacci e il suo entourage, infatti, sostenevano che l'arte, in particolare i quadri, come nelle iconografie religiose, dovevano avere un fortissimo potere comunicativo, affinché rappresentassero il miglior veicolo per l'affermazione del regime.

Infatti, il gerarca pressava i pittori affinché realizzassero opere di grandi dimensioni, come quelli delle chiese, in cui qua e là venivano messi in evidenza i simboli del fascismo. In altre parole, l'onnipotente Farinacci imponeva agli artisti una pittura comprensibile dal popolo, sì da poter diventare, reso sacro dall'aura dell'artisticità, un espediente di dominio sul popolo.

A tale proposito il gerarca istituì il "Premio Cremona", che durò solo tre anni dal 1939 al 1941 i cui artisti presto furono dimenticati, perché la città soffrì moltissimo per la dittatura di questo feroce gerarca, che le procurò profonde ferite e che preferì dimenticare il più in fretta possibile. Infatti, le opere, o furono distrutte o andarono disperse qui e là. Certamente, oggi, siamo alla



Adolph Wildt, *Margherita Sarfatti*, coll. priv.

distanza giusta per dare un giudizio sul Premio. Nel 2018, infatti, proprio nella stessa Cremona fu allestita una mostra curata da Vittorio Sgarbi, per la cui realizzazione fu profuso un grande sforzo a causa del reperimento delle opere, alcune delle quali erano state tolte di mezzo o smembrate o dimenticate nelle cantine, come affermavo.

E per farvi sorridere un po', cari lettori, vorrei riportare ciò che scrisse la Sarfatti a proposito del premio Cremona voluto dal Farinacci per "... I) far dispetto a me, che lo avversai sempre per la sua grossolana partigianeria fanatica e volgare in ogni campo. II) compiacere a tutti i tristan-

zuoli, vecchi e giovani, e al pubblico *grosso* ch'egli si raccoglieva intorno, e a quei provinciali dell'accademismo retorico-fotografico-realista-ottocentesco e peggio, i quali si affollavano a chiedere aiuto e protezione, dicendo che le pazzie moderne del "Novecento" e mie li rovinavano, il che era verissimo perché li ripudiavamo e schernivamo educando il pubblico e aggiornandolo a correnti ben diverse..." (o.c. pag. 75)

E comunque, a onor del vero, il Duce non era realmente interessato alla creazione di un'arte di regime, piuttosto rivolgeva la sua attenzione alle grandi mostre sindacali, alle quadriennali nonché alla legge varata nel 1942 del 2% da at-



Piero Marussing, *Donne al caffè*, Museo del '900, Milano

tribuire agli artisti qualora nella costruzione di un edificio ci fosse stato l'intervento di uno o più artisti.

Questa legge, passato il Fascismo, rimase, ma ebbe così tante trasformazioni che se, per caso, qualcuno di voi lettori chiedesse a un artista se la conosce, vi guarderà a bocca spalancata. Infatti, da allora ci sono stati tali e tanti emendamenti di cui l'ultimo è, nientemeno, del 2014. Infatti: "Con la Circolare n. 3728/2014 del Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti è stata ribadita la piena validità della norma, fornendo alcune istruzioni più specificamente operative relativamente all'ar-

monizzazione della Legge del 2% con le nuove norme in tema di appalti pubblici, verifiche, collaudi ecc." (v. il penultimo periodo di: <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/diritto/2016/07/diritto-arte-pubblica-legge/>).

Ma, torniamo al nostro "Novecento", il cui obiettivo fu la reazione agli "estremismi antifigurativi" dei futuristi, cubisti, espressionisti, in favore di un linguaggio che coniugasse in chiave moderna i valori espressi dall'arte antica e rinascimentale, per cui l'Italia si era sempre distinta nel mondo. Certo era un programma assai ambizioso.



Mario Sironi, *L'Architettura: lavoro in città*. Decorazione della saletta di accettazione dei telegrammi, Poste di Bergamo

Tuttavia, nonostante questi principi, e questo fa onore al gruppo, artisti lontani da questo modo di intendere l'arte, come Balla, Prampolini, Russolo, Boccioni, Borra, Bucci, Carrà, Casorati, de Chirico, Dudreville, Funi, Malerba, Marini, Medardo Rosso, Sironi e altri furono sempre invitati alle varie mostre tenutesi dal 1926 al 1932 non solo in Italia ma anche all'estero: Francia, Germania, Olanda, Ungheria, Svizzera, Scandinavia, Argentina, Uruguay ecc...

Non sono certo una nostalgia del regime, Dio ce ne guardi, ma quando c'è da dare a Cesare quel che è di Cesare, è giusto che lo si testimoni. Oggi, con i mezzi di comunicazione che esistono, allestire mostre all'estero e in altri con-

tinenti è un gioco da ragazzi, ma allora? Come fece questa fragile donna in soli sei anni a trasportare decine e decine di opere, reperire i locali, montare le opere, farle vedere e quel che è di più farle acquistare ecc.?

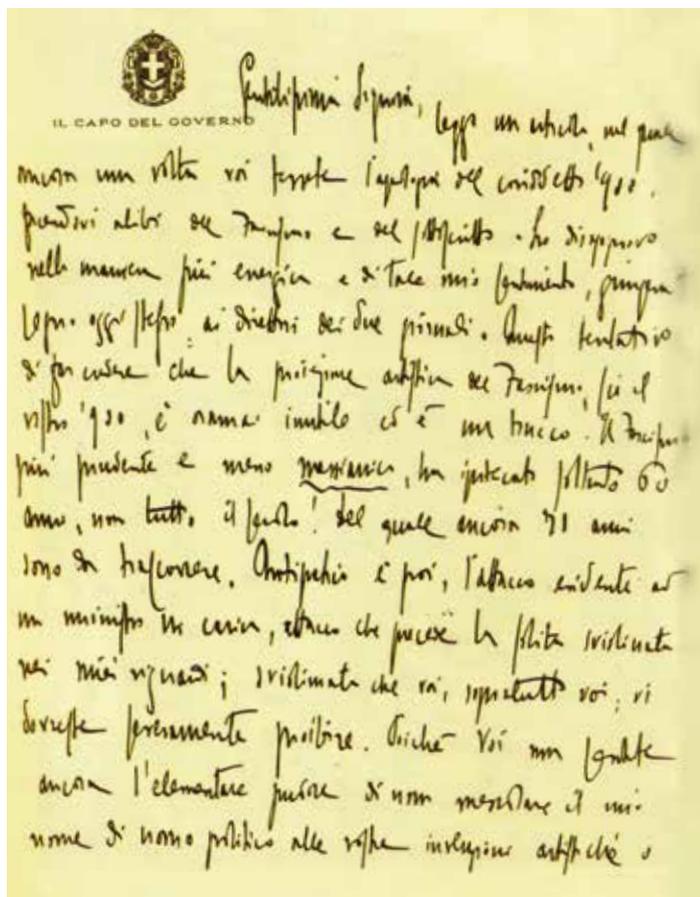
Mi risponderete che c'era una pletera di personale di ogni genere. È vero, indubbiamente, ma se pensate alla complessità delle pratiche burocratiche (allora l'inglese come lingua internazionale era *in mente dei*), in cui vengono coinvolti ministri, ambasciate, assicurazioni di opere, traduzioni in varie lingue, cataloghi e chi più ne ha più ne metta; in sei anni c'è da farsi venire i capelli bianchi, eppure questa giovane e coltissima donna vi riuscì.

C'è oggi un qualsiasi Sgarbi rampante, che riesce a fare metà di quello che fece questa donna che ebbe sì tanti amici ma anche tanti nemici e, spesso, tra quelli stessi che aveva beneficiato? Infatti, a proposito sempre del Farinacci e del Premio Cremona la Sarfatti ebbe a scrivere "... gli strali si appuntavano contro di me e il "Novecento" perché lo scaltro Farinacci, nello scrivere di esso e di me peste e vituperio, come sempre fece, ben calcolava sulla vigliaccheria morale degli artisti, e sapeva che non uno si sarebbe mosso alle difese, come a disonor del vero, infatti avvenne." (o.c. pag. 77)

E comunque, lo stesso Mussolini già nel luglio del 1929 le inviò una lettera in cui la esortava a non unire "Novecento" col Fascismo. Addirittura a un certo punto le scrive: "...Antipatico è poi l'attacco evidente a un ministro in carica, attacco che precede la solita sviolinata che voi, soprattutto voi, vi dovrete severamente proibire. Poiché Voi non possedete l'elementare pudore di non mescolare il mio nome di uomo politico alle vostre invenzioni artistiche o sedicenti tali, non vi stupiate se, alla prima occasione e in modo esplicito, vi preciserò la mia posizione e quella del Fascismo di fronte al cosiddetto '900 o a quel che resta del fu '900. Deferenti saluti Mussolini" (Sileno Salvagnini in "Arte", Mondadori, nov. 1991, pag. 75)

Certo la lettera si commenta da sé, perché, come disse la stessa Sarfatti con un certo disprezzo, si era bruciata "nello specchio ustorio di protagonisti risolutamente virili". E nonostante quanto sopra ella continuò a organizzare mostre in Italia e all'estero.

Ma, gli anni corrono veloci e le leggi razziali, come si diceva, la costrinsero a fuggire. Si rifugiò prima a Parigi e poi nell'America del Sud. La donna era troppo famosa all'estero, per cui, paventando riflessi negativi sul Fascismo l'allora Ministro della Cultura Dino Alfieri cercò di farla rientrare, ma inutilmente. Solo a guerra finita e a fascismo liquidato la Sarfatti nel 1947 tornò in Italia e non si interessò più attivamente di arte ma continuò, appartata, a scrivere. Infatti, pubblicò con la Mondadori nel 1950: "Casanova contro Don Giovanni" e successivamente per l'editore Cappelli



La prima facciata della lettera autografa di Mussolini a Margherita Sarfatti

un'autobiografia. Scrisse anche articoli di costume per il settimanale romano "L'elefante", per il mensile: "Scena illustrata" ecc.

Su "L'elefante", a proposito del quadro di Giulio Turcato riportato in figura dal titolo "Comizio", Margherita affermò che lo stesso "non esclude la memoria emotiva della realtà nelle punte purpuree e scarlatte come standardi..."

Comunque, anche quando altre correnti artistiche si saranno sviluppate qua e là nel mondo e quindi in Italia, la Sarfatti resterà fedele alle proprie idee.

Questa donna eccezionale morì nel sonno semidimenticata nel 1961 a 81 anni nella villa del Soldo a Cavallasca sul Lago di Como.

Finalmente! abbandoniamo per sempre l'arte del periodo fascista, per riferire nel prossimo numero di questa rivista l'importanza di un gruppo molto eterogeneo, che fece capo al periodico: "Corrente".

Avanguardie e Neoavanguardie

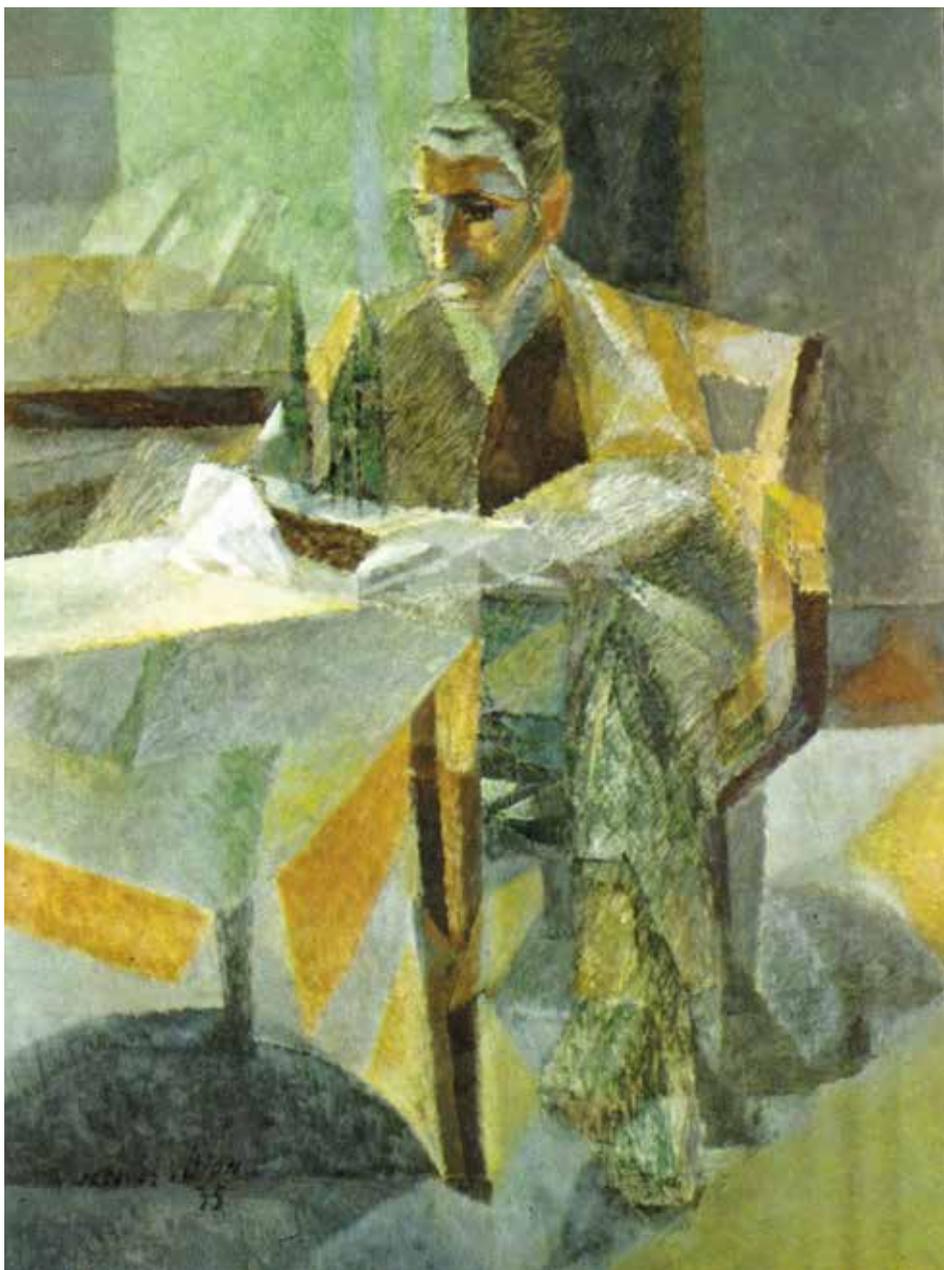
Arte come conoscenza del mondo

di Lidia Pizzo

Gentili lettori, siate pazienti e molto attenti. Come anticipato nel numero precedente di Nuove Direzioni, vorrei aprire questo con notizie di carattere teorico e tecnico generale, che ci permetteranno di leggere in modo più puntuale l'opera d'arte, visto che affronteremo nei prossimi numeri la creatività a noi contemporanea con le sue problematiche.

Iniziamo col dire che sia noi, persone comuni, ma del resto come anche gli artisti, gli scrittori, i musicisti e così via conosciamo la realtà attorno a noi non nella sua essenza, nella sua vera natura, ma in modo simbolico. Infatti, davanti al mondo che ci circonda edificiamo, formiamo delle costruzioni simboliche per mezzo delle quali leggiamo la realtà. Ora, è chiaro che ogni epoca in base al proprio progresso scientifico, tecnico e umano conosce l'ambiente che ci delimita in modo diverso. E questa è la vera fortuna di noi esseri umani, perché altrimenti ci troveremo in un ambiente piatto, noioso, sempre uguale.

Inoltre, ognuno di noi dà alla realtà un significato diverso, perché tra tutti gli esseri viventi solo gli uomini hanno la capacità simbolica.



Jacques Villon, *L'avventura*, Museo Nazionale di Arte Moderna, Parigi

Ed ancora, tra le più importanti *attività simboliche* ci sono quelle artistiche, che riescono a darci figurazioni, ritmi, melodie ben precisi, i quali ci introducono verso una delle tante dimensioni del sapere.

Premetto che in questo contesto mi soffermerò solo sull'attività conoscitiva delle arti, perché quella della scienza non rientra nelle mie competenze.

Relativamente al *fare arte* è importante operare un distinguo. C'è una *prima* tipologia di opere che è di carattere cosciente, nel senso che l'artista evidenzia nella sua opera le proprie intenzioni e i propri scopi, vedi, ad esempio, gli artisti anteriori alle avanguardie storiche. Es.: Delacroix, Ingres ecc. ma anche Guttuso, Migneco e altri.

C'è poi una *seconda* tipologia di artisti che, rispetto al soggetto trattato, hanno una propria dinamica autonoma, che si impone loro in modo prepotente, cosicché la loro azione su un supporto, su una materia non è pienamente consapevole, in quanto l'artista è dominato da una forza che va oltre se stesso, per indirizzarsi verso il proprio inconscio, le cui pulsioni emergono dispoticamente, vedi l'espressionismo astratto o l'informale delle neoavanguardie, di cui diremo più in dettaglio in seguito, ma sempre tenendo conto di quanto si diceva in questo articolo.

A questo punto, cari lettori, sarete un po' frastornati e vi starete chiedendo come nella pratica dell'arte quanto abbiamo detto poco sopra può avvenire. In altre parole quale bagaglio di conoscenze un artista deve possedere.

In primo luogo la a) padronanza tecnica relativa al "fare", b) in secondo luogo la capacità di percepire la realtà che lo circonda, che è quasi sempre, per non dire sempre, di tipo intuitivo ed infine, non meno importante dei primi due è c) la capacità di comunicare la propria personale esperienza conoscitiva nel modo più acconcio.

Ma non si deve dimenticare il fruitore che interviene a completare l'opera: io, voi, gli altri che *leggendola* in modo diverso non solo a livello personale ma anche temporale facciamo sì che quell'opera si storicizzi.

La conseguenza, ovviamente, sarà che la *verità intrinseca* dell'opera verrà a perdersi in favore di una *verità* di cui il fruitore diventerà portatore attraverso le varie epoche.

Per comprendere quanto sopra, osservate, poniamo, un'opera del Caravaggio, la più semplice e conosciuta, la "Canestra di frutta" e leggete le diverse interpretazioni date nelle varie epoche: chi ha visto una delle prime nature morte, chi l'ha interpretata secondo la cultura alchemica, chi secondo quella cristiana e così di seguito.

E i teorici dell'arte? Chi attribuirà a questa valore conoscitivo e chi no, chi addirittura arriverà a sostenere che non c'è differenza tra verità artistiche e verità scientifiche. Ma questo è un altro discorso, che ognuno dovrebbe affrontare secondo la propria visuale del mondo.

Cari lettori, mi auguro di essere stata chiara e sappiate che ho fatto del mio meglio in mezzo alle tante tesi lette.

Tra l'altro, mi è sembrato opportuno aprire questo discorso con tali riflessioni, perché il periodo che abbiamo affrontato nei numeri precedenti di Nuove Direzioni è stato complesso ed ha visto le singole Avanguardie storiche percepire la realtà in modo diverso l'una dall'altra e quindi interpretarla in modo diverso. Basti osservare le opere della Metafisica, del Surrealismo, del Futurismo, del Dadaismo e così di seguito.

Ora, quanto detto, si complica con le Neoavanguardie, le quali non hanno avuto il *coraggio* dirompente delle prime, limitandosi ad essere semplici epigoni proni, invece, davanti al *mercato dell'arte*.

A questo punto è assolutamente necessario fare un minimo di chiarezza su idee, concetti e processi che iniziarono con le Avanguardie, di cui abbiamo ampiamente trattato in precedenza, e relazionarli con quelli delle Neoavanguardie di cui tratteremo.

In questo modo, miei attenti lettori, cercherò di rendere più chiare alcune situazioni artistiche contemporanee in modo da rendervi più agevole cogliere similitudini e differenze insieme alla persistenza di talune *formule*, che vivono inalterate da molto più di mezzo secolo.

Intanto, il fenomeno più eclatante che si manifesta con le neoavanguardie sarà il famoso e tanto decantato o vituperato, a seconda dei punti di vista, mercato dell'arte.

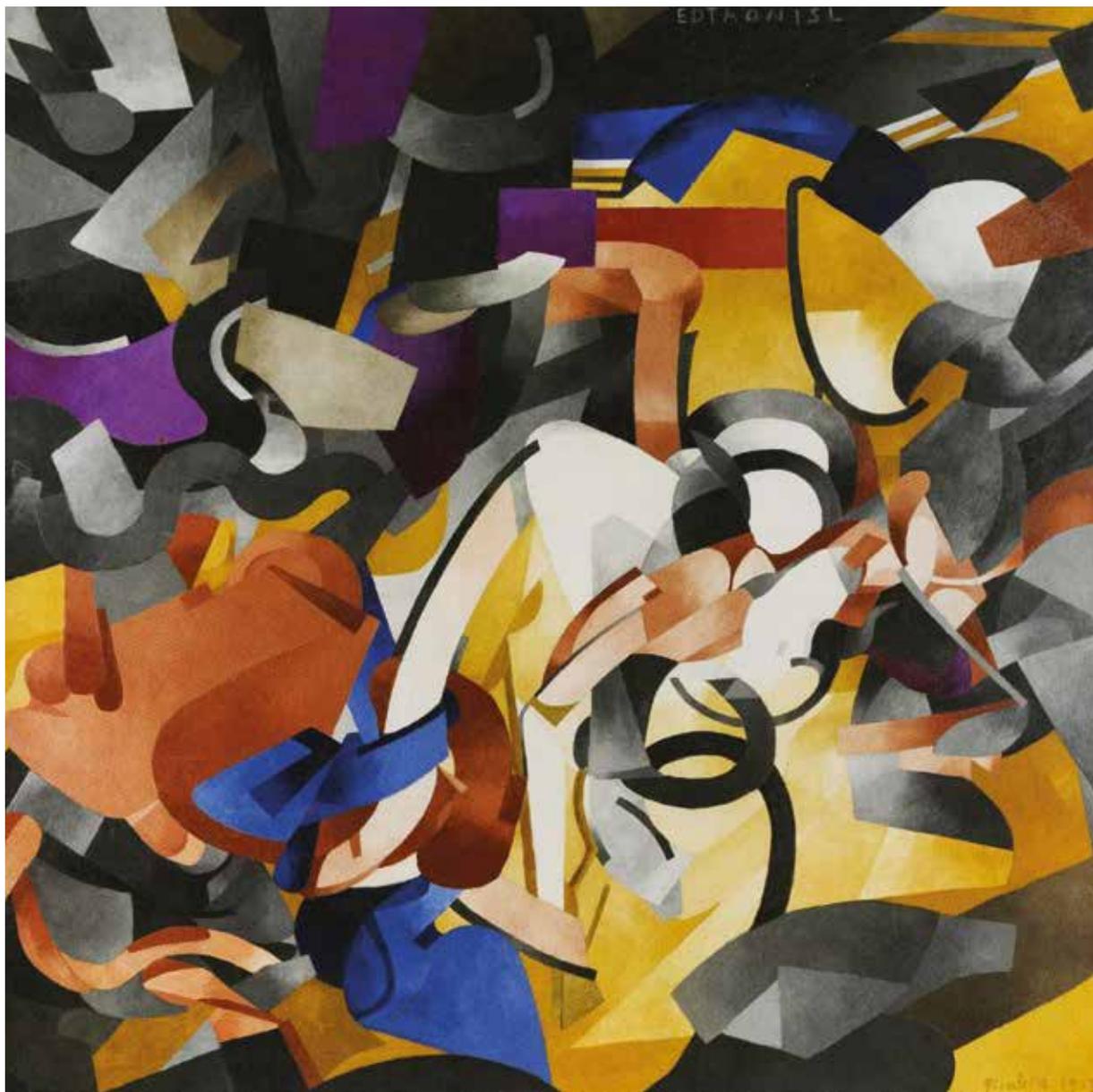
Faccio una brevissima analisi.

Qualche tempo prima del sorgere delle avanguardie storiche, diciamo fino al 700, paradossalmente esisteva, è vero, un mercato dell'arte, ma non era quello riguardante le opere, piuttosto i singoli *artisti*.

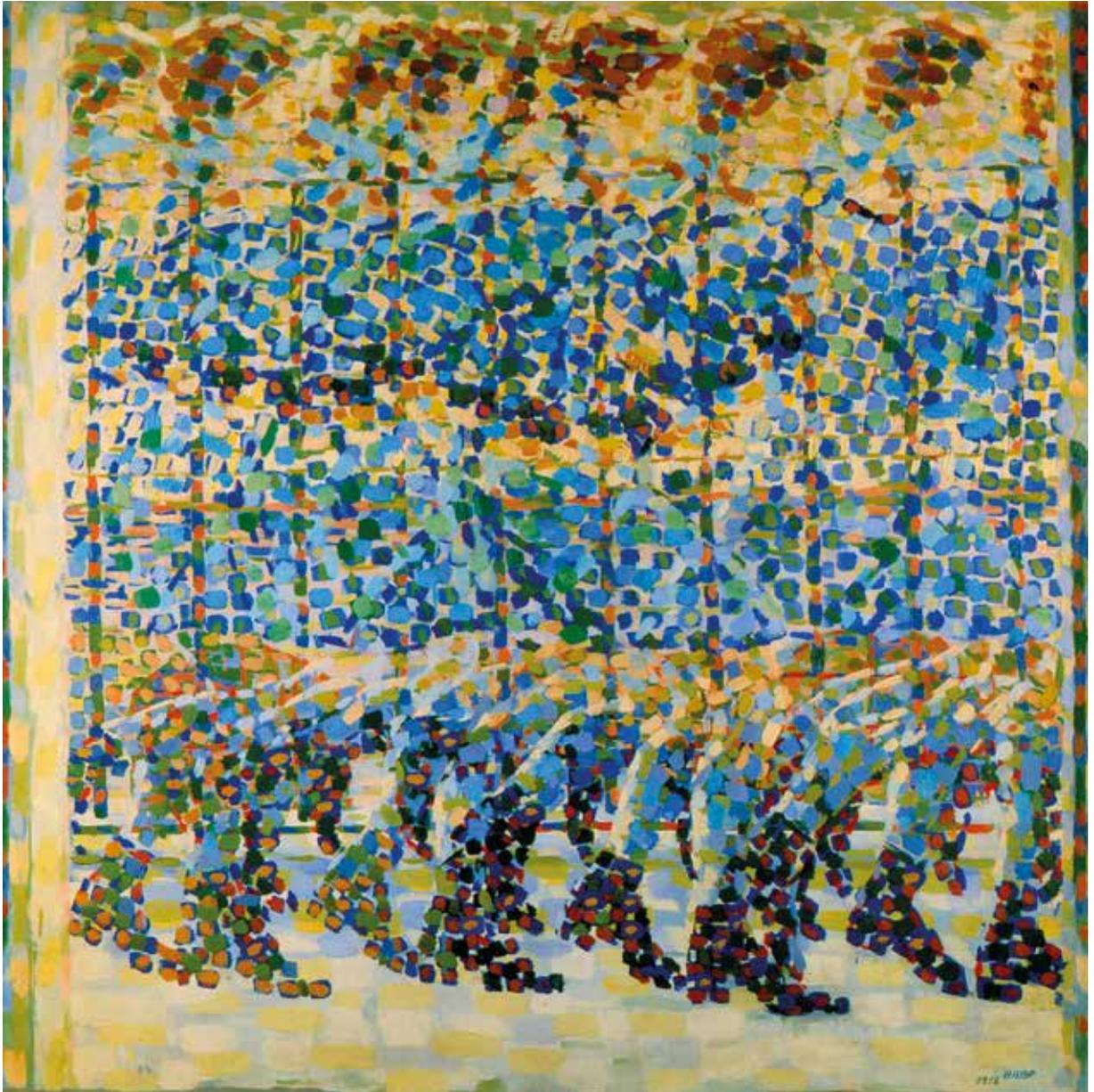
Infatti i mecenati, la chiesa, alcune persone benestanti cercavano di accaparrarsi l'artista migliore "sulla piazza" per ragioni di prestigio sociale o anche per motivi religiosi. Ricordiamo Michelangelo e Raffaello chiamati a Roma dal papa Giulio II, Leonardo accolto con grande onore da Francesco I che lo ospitò nel castello di Clos-

Lucé, vicino ad Amboise, fregiandolo del titolo di "premier peintre, architecte, et mecanicien du roi". Nel 600 ancora Guido Reni e il cardinale Antonio Maria Galli oltre al Papa Paolo V, senza dire del mecenatismo della famiglia Frescobaldi che per secoli, e fino ai giorni nostri, certamente in modo assai diverso, protesse molti artisti.

A questo punto desidero aggiungere una postilla per mettere in evidenza il fatto che i committenti del passato e gli artisti parlavano linguaggi simili o per meglio dire avevano una cultura e delle conoscenze affini.



Francis Picabia, *Edtaonisl*, Arte Institute, Chicago



Giacomo Balla, *Bambina che corre sul balcone*, Galleria d'arte moderna, Raccolta Grassi, Milano

Ma con l'inizio dell'800, come avete avuto modo di constatare leggendo i numeri precedenti di questa rivista, molte cose cambiano radicalmente, che contribuiscono a mettere al margine l'artista:

a) la rivoluzione industriale proietta l'Europa verso una nuova realtà, quella del consumo insieme a un nuovo modo di pensare e di agire, per cui l'artista, non producendo beni materiali, verrà messo al margine.

b) Tramontata la committenza, come si diceva, con il XIX secolo in un mondo di merci inizia anche per l'artista il *mercato* e viene alla ribalta un nuovo personaggio: il mercante d'arte.

Ma, non tutti i mali vengono per nuocere, mentre nel periodo del mecenatismo l'artista doveva sottostare ai desideri del mecenate, ora ha una chance in più: si sente libero, anche se paga questa libertà con la povertà. Vive in soffitta e molto spesso non riesce a mettere insieme il pranzo con la cena.

c) È a questo punto che entrano in scena le prime Avanguardie, quelle storiche: espressionismo, cubismo, futurismo, metafisica ecc. che abbiamo trattato in precedenza.

Queste davanti a una mutata situazione sociale, politica, economica come si comportano?



Willem de Kooning, **Composizione**, Peggy Guggenheim Foundation, Venezia



Clyfford Still, **Senza titolo**, Kunstmuseum, Basilea

Paradossalmente si oppongono al mercato, accettando il rischio che la propria opera possa andare perduta (salvo a piegarsi per ragioni di sopravvivenza!) pur di non ammettere che le opere possano diventare merce, come un qualsiasi oggetto. Quindi, indispensabile si rivelerà il museo, anche se il Futurismo nella sua furia iconoclasta lo vorrebbe demolire, per non parlare del Dadaismo che avrebbe voluto distruggere, come ricorderete, l'arte stessa.

Ma, come ben sappiamo, il progresso nel bene e nel male non si può fermare.

Nel momento in cui l'artista è costretto a vendere la propria opera, l'arte necessariamente deve entrare nel circuito del mercato e diventare merce di una certa realtà commerciale, che viene a placarsi nel denaro, come ogni altro oggetto. Essa, però, diventa merce ricercata per la sua unicità e per la quale non ci sarà somma da pagare.

La prima guerra mondiale, però, sconvolge equilibri e mercato.

Non basta. Subito dopo nascono e si affermano i vari regimi e di nuovo un'altra carneficina, quella della seconda guerra mondiale.

E siamo già alle Neoavanguardie del dopoguerra con le quali, al contrario delle storiche, si attua una saldatura con l'ordine borghese-capitalistico, che tutti conosciamo e in cui tutti siamo vissuti e viviamo. Il mercato diventa centrale e tutto un sistema entra in gioco.

Ora, per essere accettati su un mercato bisogna utilizzare schemi iconografici già presenti nell'arte variati, a volte, in modo ironico e spesso realizzati occhieggiando alla classicità.

Quindi, la dimensione tragica delle avanguardie storiche con le neoavanguardie perde ogni valore, ogni efficacia in favore di un momento ironico, in cui si rivela prevalente una certa parodia, lo scherno, la dissacrazione.

In altre parole le Neoavanguardie, come vedremo, non sono altro che un "semplice assestamento dell'arte all'epoca della tecnica". Infatti, i "nipotini" della prima avanguardia non sapranno fare altro che applicare, variandolo qua e là, il sistema di segni che fu dei padri, senza travalicarlo più di tanto. Questo, però, non è un fatto *assolutamente* negativo, come si potrebbe essere indotti a pensare, perché propone nuovi problemi da affrontare e risolvere, in un mondo ove si fa una certa con-



Antonio Corpora, *Viaggio in oriente*, Coll. priv.

fusione tra la cultura di massa e quella di élite. Infatti, come si diceva, oggi l'arte sembra che abbia abdicato al proprio ruolo a causa di una crisi intellettuale e morale, che è stata determinata dal crollo dei valori mascherato da crisi economica.

In realtà, se leggiamo le analisi di alcuni critici, questi ci illustreranno in modo incontrovertibile come attorno all'arte contemporanea ruota un vero e proprio sistema economico, tra l'altro magistralmente individuato da Jean Clair nel libro: "L'inverno della cultura". Lo storico spiega con grande competenza come un artista riesca ad entrare in un certo circuito di speculazione pecuniaria, per cui le sue opere raggiungono cifre molto considerevoli in base ad operazioni più o meno spregiudicate.

Oggi un'opera per essere apprezzata deve essere *décalé*, dice Clair, cioè strana, folle, possibilmente disgustosa, grottesca. Su questo prodotto si investe per ottenere un grosso capitale e quindi un grosso guadagno. Come?

All'inizio si forma un gruppetto ristretto di persone che appuntano la loro attenzione su qualche artista e che si assumono i rischi di un eventuale fallimento dell'operazione. Il gruppo coinvolge un certo numero di gallerie private affermate, che espongono a turno le opere di x artisti, i cui prezzi attraverso i vari passaggi cominciano a lievitare. Poi sarà la volta del museo, i cui costi per l'allestimento della mostra, il catalogo, il trasporto opere, l'assicurazione ecc. saranno sostenute o dalla galleria o dal gruppo di persone di cui si è detto. Segue in genere lo Schaulager di Basilea,



Philip Guston, *Pittura III*, collezione privata.

uno spazio espositivo dove le opere possono essere viste solo su invito da una piccola cerchia di persone. Contemporaneamente non troppo distante da questo luogo c'è la fiera di Basilea, i cui organizzatori piano piano hanno eliminato quelle gallerie il cui orientamento estetico non è consono ai gusti di ciò che si poteva vedere nello Schaulager. A questo punto il sistema si chiude. Alla fiera di Basilea (Art Basel) partecipano solo determinati artisti, le cifre per le cui opere sono diventate da capogiro.

Uno simile allo Schaulager esiste anche in Italia e fa capo a Venezia al Palazzo Grassi, che per amor di verità è aperto al pubblico, che regolarmente lo diserta ma le cui opere lì presenti poi saranno esposte alla Biennale.

A questo punto risulta chiaro come tutto il mercato dell'arte contemporanea sia regolato da pochissime gallerie parigine o di New York, da altrettante poche case d'aste, e da due o tre istituzioni pubbliche che promuovono pochi artisti. Tutta questa microsocietà affaristica in pratica ha sostituito la vecchia borghesia istruita, che amava circondarsi di oggetti d'arte raffinati, che spesso venivano donati allo stato, borghesia che amava incontrare l'artista di cui apprezzava le opere. Tutto questo è finito da tempo...

Cari lettori, dopo questa pesante carrellata, mi fermo qui, nella speranza di avere esposto gli argomenti in modo semplice e comprensibile affinché vi possiate rendere conto di come oggi funziona il mercato dell'arte. Io vi ho provato...

Arte contemporanea

La supremazia americana

di Lidia Pizzo

*“L’uomo abita la terra da poeta,
è proprio per questo
che la sua arte è mortale.”*
Holderlin

Gentili lettori, con questo numero di Nuove Direzioni ci inoltreremo ancora una volta negli anni intensi di idee e movimenti del dopoguerra, ove a dominare non sarà più la Francia e l’Europa ma gli Stati Uniti e qualche volta Parigi.

Vorrei, a questo punto, fare un inciso narrando un episodio capitato a me al fine di fare comprendere ciò che in seguito dirò.

In realtà, è un episodio assai banale ma significativo, dal mio punto di vista. Come sapete, vivo in una cittadina che ha una storia di oltre 2.750 anni: Siracusa.

Tempo fa arrivò dall’Australia una mia amica nata e vissuta in quella nazione, tranne per un certo periodo. Il tempo di conseguire una laurea a Genova. Era arrivata fin qui per visitare, udite udite, i “luoghi di Montalbano”, il celebre commissario, i cui film si proiettavano anche lì! Ma, già che c’ero, feci il mio dovere di ospite e l’accompagnai in giro a vedere il teatro greco, il tempio di Athena, oggi chiesa cristiana, l’anfiteatro romano e così via. La poverina guardava stranita quei resti o meglio quelle che per lei erano pietre e, se dicevo una qualche data, mi rendevo conto che nella sua testa non c’era affatto la *profondità del tempo*. Certo, non era una sua colpa, era nata in una nazione “giovanissima”. Compresi in quel momento che in fondo in fondo il senso della stratificazione del tempo ce lo



Barnett Newman, *Vir eroicus sublimis* (1950-51), MOMA, New York



Marcel Duchamp, *foto*grafie di Duchamp che scende le scale scattate da Stieglitz affiancate a: *Nudo che scende le scale*, Museum of Art, Philadelphia

portiamo negli occhi sin dalla nascita, allo stesso modo del senso del bello, dell'arte, del colore di un quadro, di una struttura architettonica, dell'equilibrio delle forme classiche e così via.

Fu in seguito a questa banale constatazione che mi si accese la famosa lampadina nel cervello riguardante l'arte americana del secondo dopoguerra. Credetemi, cari lettori, fu una vera e propria rivelazione!

Ecco l'antefatto. Alcuni decenni fa, e in larga parte anche oggi, andava per la maggiore l'arte americana, idolatrata, tra l'altro, da un certo Giancarlo Politi, editore e proprietario della famosissima rivista *Flash Art*, il quale *consigliava, esortava, raccomandava* a tutti i giovani artisti di abbandonare l'Italia per trasferirsi negli Stati Uniti, patria della grandissima arte contemporanea!!!

Allora ero molto più giovane e mi lasciavo condizionare più facilmente e quasi quasi

credevo nel mito americano della grande arte, che avrebbe dettato legge al mondo. Oggi, vedo le cose diversamente, sia dal punto di vista storico sia economico.

A questo punto, io e voi attenti lettori, facciamo insieme una piccola analisi.

Immaginate un artista nato negli Stati Uniti, (poco sopra portavo l'esempio della mia amica australiana!) nei cui occhi ci sono grandi superfici di terre più o meno coltivate, in cui si possono percorrere chilometri e chilometri senza incontrare un'opera architettonica, in cui è possibile vedere estensioni a perdita d'occhio di casette col piccolo giardino e così di questo passo, poi portatelo in Italia a vedere Piero della Francesca, Leonardo, Michelangelo, Caravaggio, Tiepolo, San Pietro in Roma, quel merletto che è Venezia, Firenze, Palermo e così di seguito, per non parlare delle altre nazioni.

Cosa avrà il poverino in testa? Una gran



Marcel Duchamp, **Fontana** (1917), Musée National d'Art Modern, Centre Pompidou, Parigi

confusione spaziale e temporale, in base all'esempio riportato poco sopra. Infatti, gli artisti statunitensi di questo tipo di arte non sapevano cosa farsene e quindi dovevano escogitare delle idee come la purezza dei luoghi, la libertà del non avere senso delle cose e dell'arte, come diceva il guru di questo modo di pensare che corrispondeva a Barnett Newman. <https://libreriamo.it/arte/barnett-newman-uno-dei-principali-esponenti-della-color-field-painting/>

Ma cosa era successo in quel tempo? Aveva raggiunto gli Stati Uniti un dandy piuttosto cinico, Marcel Duchamp, che nel 1913 all'Armony Show aveva presentato un quadro: "Nudo che scende le scale" (figura a pagina 17), e che fece scandalo, ma la cui idea gli fu data da una sequenza di fotografie, che si fece scattare da un suo famosissimo amico fotografo, Stieglitz, mentre scendeva le scale, appunto, che poi traspose in pittura.

Se osservate bene l'opera riportata in figura, vi accorgete che le *linee di forza* del dipinto sono proprio quelle evidenziate dalla fotografia.

Ma, per il vero scandalo si deve aspettare il 1917, quando Duchamp inviò alla Society of Independent Artists il famoso *Orinatoio*, che fu respinto ovviamente dalla giuria. Infatti, trattandosi di un orinatoio, l'originale inviato dall'artista si perse. Successivamente lui stesso ne fece diverse repliche. Fu uno dei *ready-made* di cui abbiamo trattato nel n. 58 di marzo-aprile 2020 di Nuove Direzioni.

Nonostante fosse stata respinta dalla giuria, l'opera ebbe un'eco vastissima. Perché?

Lo spiego con le parole di Jean Claire: l'opera "...offriva, per la prima volta, un'arte slegata da ogni riferimento al passato, un'arte lavata da ogni passione, sciacquata da ogni sentimento, spogliata di un qualsiasi rinvio a una Storia di cui l'America non sapeva che farsene e della quale non voleva più sentir parlare. Il Nudo e la sua scala, l'oggetto sanitario, gli accessori idraulici che Duchamp esponeva, tutto ciò era in fondo la Riforma, un'iconoclastia stile XX secolo, efficace, pratica, senza cupezza, né macerazione, anzi con il fulgore delle avanguardie..." (Jean Claire, *L'inverno della cultura*, Skira editore, Milano, 2011, pag.14).

Ecco spiegato, caso mai ce ne fosse bisogno, certo degrado dell'arte del dopoguerra in cui: "...non c'è niente da leggere nelle forme e nei colori della modernità, né una memoria, né un ricordo, né un simbolo, che non c'è alcun senso da scoprire o emozione da provare, solo forme e colori, nient'altro che forme e colori che non esprimono mai altro che se stessi: «a rose is a rose, un blu è un blu, un cubo è un cubo...»." (o.c.)

In pratica, ciò che è moderno lo è, perché ha dimenticato tutto un passato.

Ecco l'arte caldeggiata dal famoso Politi e da tutto un entourage di artisti nostrani trasferiti in America, un'arte facile, facile "amnesica" o meglio dimentica di tutta la storia dell'arte.

Fatte queste premesse non ci si stupisca se le opere di Marcello Lo Giudice, in questi ultimi anni hanno raggiunto quotazioni considerevoli come afferma un articolo di

Jessica Chia riportato sul Corriere/Cultura https://www.corriere.it/cultura/17_marzo_09/arte-mostra-marcello-lo-giudice-san-pietro-burgo-russia-a792f770-04fc-11e7-8f0b-7a36b-2d7188f.shtml in cui, tra l'altro, si afferma che Lo Giudice è "considerato uno degli artisti di punta del neoinformale europeo." E lui stesso nel medesimo articolo afferma: "L'informale per me ha un ruolo fondamentale perché si abbandonano le forme e le figure, che con le loro linee e contorni ben definiti chiudono un po' la fantasia creativa del pittore".

Io e voi, lettori, ci conosciamo da oltre un decennio e comprenderete ampiamente che è lungi da me l'idea di influenzare qualcuno. Tuttavia, spesso sostengo che sul *niente* si può costruire un libro, mentre su *qualcosa* bisogna attenersi a quel "qualcosa", modesto per quanto sia.

Vi faccio un esempio. Immaginate un quadro, una tela, un muro *bianco assoluto* con un punto nero al centro. Personalmente potrei costruire un pezzo critico di pagine e pagine parlando di un artista che ha voluto mettere in evidenza quanto la terra sia piccola, che ha voluto dire che la terra rispetto all'universo è meno di un puntino oppure che quel puntino potrebbe essere l'artista che si sente l'ombelico del mondo, oppure potrei parlare di ecologia, perché la terra si ridurrà a un puntino e così di seguito per fogli e fogli.

Provate voi e vedrete che qualcosa di divertente ne verrà fuori. Anzi, se volete inoltrarmi il vostro scritto mi fareste davvero felice.

Ma, torniamo all'America e "all'arte slegata da ogni riferimento al passato, un'arte lavata da ogni passione, sciacquata da ogni sentimento... ecc."

Fu un'arte "facile facile" che contagiò moltissimi artisti o sedicenti tali, che divennero a loro modo grandi "comunicatori", visto che un quadro spennellato, una "merde d'artiste" alla Piero Manzoni, un centinaio di virgolette colorate, cinque o sei lucidatrici nuove di zecca ecc. ma, si badi bene, posti in un museo, divennero opere di un complesso pensiero filosofico. Ne tratterò qualche altra volta con nomi e cognomi e ne ho appena accennato



Marcello Lo Giudice, *Eden* 1999, olio e pigmento su tela, coll. dell'autore (particolare)

anche nel numero precedente di questa stessa rivista.

E a proposito di musei, vorrei sottolineare qualche altro importante concetto.

Oggi ne visitiamo a centinaia, che raccolgono opere antichissime, antiche, moderne e contemporanee. Per queste ultime il problema non sussiste o se sussiste è solo in parte, ma per le antiche, per quelle che una volta ci facevano inginocchiare nelle chiese, che “ascoltavano” le invocazioni dei fedeli nell’ombra di una navata, che sollevavano gli afflitti, perché speravano in un miracolo o nella benevolenza del santo e così via, quelle opere, purtroppo, oggi hanno perso la loro sacralità, la loro “aura”, sono appesi alle pareti di un museo come trofei del tutto snaturati del ruolo che avevano avuto per secoli. Del resto, crollata una chiesa, abbattuto un palazzo, non ci sono state alternative. Le opere dovevano essere prelevate, salvate ed esposte in luoghi che nulla avevano a che fare con il sacro e la sacralità.

Tuttavia, erano *quelle opere* che rendevano importante il museo. Oggi, al contrario, è il museo che “santifica” l’artista e la sua opera e precisa e definisce chi lo è e chi non lo è.

A questo punto “una domanda sorge spontanea”: cosa dovrebbe esibire l’opera d’arte?

Certamente un patrimonio spirituale, come sempre è stato.

Chiedete a chiunque chi fu Michelangelo e ve lo saprà dire, chiedete a chiunque quali uomini celebri, ricchi, leader furono economicamente e socialmente più in vista di lui a Firenze o a Roma e pochi lo sapranno dire. Perché?

Perché l’artista lascia ai posteri un oggetto, che non ha una destinazione d’uso come potrebbe essere, che so io, un immobile di lusso, ma lascia un mondo, un modo di essere, una cultura, una spiritualità propria di un certo periodo, è questo il motivo per cui le opere sono impregnate di sacralità.

Si osservi di un artista celebratissimo, idolatrato al suo tempo, Joseph Beuys (1921–86), l’opera: *Fulmine con cervo nel suo bagliore* un’opera di bronzo, ferro e alluminio, di 39 parti, dimensioni complessive variabili di cui riporto un lungo commento reperito su Internet. L’opera: “articola il fascino costante dell’artista tedesco per le forze della natura, la trasmissione dell’energia e gli stati di trasformazione. La disposizione di questo misterioso raggruppamento suggerisce un sito naturale come una radura di foresta, in cui un cervo (rappresentato da un asse da stiro appoggiato su “gambe” di legno), delle forme



Piero Manzoni, *Merda d'artista*, Museo San Fedele di Milano, Tate Modern di Londra, Museo del Novecento di Milano, Centro Georges Pompidou di Parigi

escrementali di “animali primordiali” (realizzate immergendo attrezzi in mucchi di argilla e fondendo le forme in bronzo), e una capra (lo sfortunato carro a tre ruote) sono illuminati da un potente fulmine (la pesante forma triangolare che pende precariamente da una trave). L'artista è il testimone umano di questa narrazione mitica, simbolica (dominata, come sempre nell'opera di Beuys, dagli animali), che appare obliquamente sotto forma di blocco di terra colato sopra un vecchio basamento da modellazione di scultore...”

E l'articolo si conclude con queste parole: “Con l'intenzione di stimolare, piuttosto che rappresentare, le idee attraverso il suo lavoro, Beuys sperava di ringiovanire – o illuminare – la società con il carburante del pensiero creativo.”

<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/lightning-with-stag-in-its-glare>

E di queste opere di ogni forma e dimensione, colore, struttura, materiali più o meno diverse ne sono migliaia nei vari musei.

Certo anche “leggere” le opere del passato non è facile. Non so se ricordate quanto complessa fosse la lettura delle opere di un Caravaggio: “La canestra”, ad esempio, oppure “La scuola di Atene” di Raffaello ecc. Proba-

bilmente, poiché sono presenti le immagini ed esteticamente sono ineccepibili, noi li sentiamo più familiari, ma la decodificazione è molto complessa ugualmente. Tuttavia, il loro grande valore consiste nella loro dimensione etica ed estetica.

Commentiamo adesso come abbiamo fatto per l'opera di Beuys un'opera a caso di Tiziano: *L'amore sacro e l'amore profano*. All'origine Tiziano non aveva dato alcun titolo. L'artista intendeva rendere omaggio alla concezione neoplatonica dell'amore, visto che il quadro era stato commissionato come dono di nozze e, quindi, voleva esaltare l'amore attraverso la celebrazione della bellezza terrena riflesso della perfezione divina.

L'interpretazione è suffragata dall'immagine della donna vestita da sposa, simbolo della bellezza terrena. Essa è affiancata da Amore che tiene in mano una lampada e la indirizza verso l'alto, perché illumini e indichi la via verso una superiore perfezione divina rappresentata dal nudo femminile.

Ecco perché poco sopra dicevo che l'artista trasferisce nella sua opera *un mondo, un modo di essere, una cultura, una spiritualità propria di un certo periodo e per questo le opere sono impregnate di una certa sacralità*.

Ora, non per fare una polemica con gli artisti contemporanei, che pur di validi ce ne sono e magari sono poco conosciuti. Ma quale messaggio culturale, spirituale, materiale ci può trasmettere uno dei quadri dello strafamoso Mark Rothko (1903-1970), se non, come sostenevo, un messaggio *leggero* fatto solo di forme e colori, nient'altro che forme e colori, che non esprimono mai altro che se stessi, ma su cui i vari critici hanno scritto volumi su volumi?

Si osservi l'immagine "Bianco, rosso e marrone" di Rothko e altre simili per le quali Francesca Gentili così si esprime: "L'artista con le sue cromie infatti voleva creare "un'esperienza completa fra dipinto e osservatore", in una dimensione interiore e spirituale.

Le sue opere, oggi iconiche, appaiono come masse di colori vibranti: rosso, giallo, nero, verde, nelle quali la figura umana è totalmente assente, sostituita da forme cromatiche, espressione intima della condizione umana."

"Non mi interessano – afferma l'artista – i rapporti di colore, di forma o di qualsiasi altra cosa. Mi interessa soltanto esprimere emozioni umane fondamentali".

<https://www.patriaindipendente.it/terza-pagina/forme/mark-rothko-i-colori-contro-la-notte-della-storia/>
Nessun commento, ovviamente. Anzi, gentili lettori, mi fermo qui. Nel prossimo numero troverete notizie più coordinate, perché tratterò i singoli movimenti e gli artisti più rappresentativi.



Mark Rothko, **Bianco rosso e marrone** (1957), Kunstmuseum, Basilea



Joseph Beuys, **Lightning with stag in its glare** (Fulmine con cervo nel suo bagliore) Guggenheim, Bilbao

La rivista *Corrente*

Realisti e Astratto-concreti

di Lidia Pizzo

Cari lettori, apro il nostro discorso col chiedervi scusa se questo articolo vi dovesse sembrare slegato in certi punti. Mi è venuto difficoltoso dare anche un titolo e un sottotitolo, perché le correnti, le idee, gli scambi culturali del dopoguerra, grazie altresì ai vari mezzi di comunicazione, furono tali e tanti che orientarsi e fare un minimo di chiarezza non sempre è agevole.

Sul momento mi sembra utile soffermarsi su un'importante rivista milanese: *Corrente*, attorno alla quale orbitarono artisti, scrittori, poeti ecc. sullo scorcio dell'era fascista e poi nel dopoguerra, quando essa prese la denominazione di *Fronte Nuovo delle arti*.

Ma andiamo con ordine.

Il 1° gennaio del 1938, epoca ancora fascista, il giovane Ernesto Treccani, che allora aveva solo diciassette anni, fonda una rivista col nome di: *Vita Giovanile*, trasformato successivamente in *Corrente di vita giovanile* e infine in *Corrente*.

(Per inciso. Ritengo che il nome Treccani dica a tutti qualcosa...Infatti, il padre del ragazzo era Giovanni, il famoso e benemerito fondatore dell'Istituto Treccani, nonché senatore.)

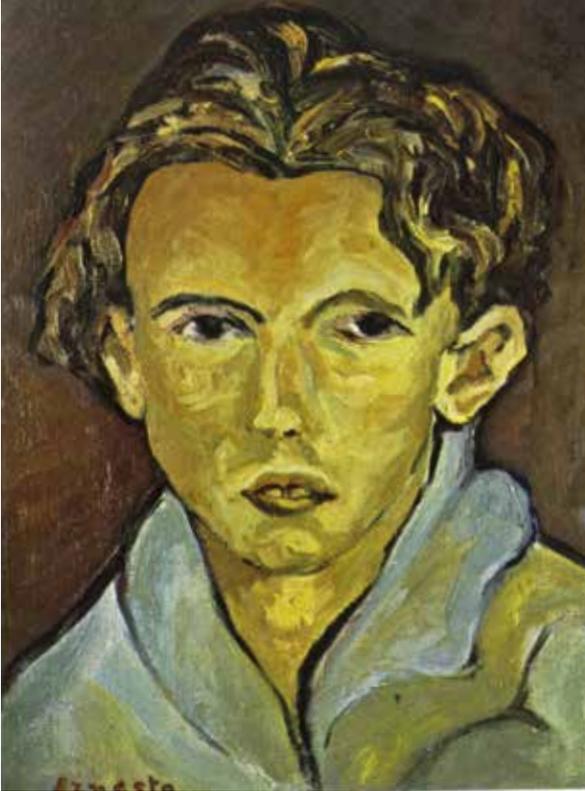
Ma già qualche anno dopo l'esordio della pubblicazione del periodico, in Italia si sentiranno venti di guerra, per cui esso diventerà di opposizione al regime in favore di una cultura libera da qualsiasi influenza.

L'obbiettivo sin dall'inizio della pubblicazione, in origine mensile poi quindicinale, fu quello di essere interdisciplinare, in quanto aggregava intellettuali di diversa

provenienza e di diverse esperienze. Infatti, le generazioni successive a quelle delle avanguardie storiche, guardando a *Corrente*, prenderanno coscienza di sé.



La prima pagina di un numero della Rivista *Corrente*



Ernesto Treccani, *Autoritratto*, Raccolta privata

Vi orbitarono personalità del calibro di Sinigalli, Sereni, Tobino, Manzù, Sassu, Migneco, Morlotti, Birolli, Cassinari, Vedova, Quasimodo, Carlo Bo, Vittorini, Lattuada e tanti, tanti altri.

Ovviamente, come avrete notato dai nomi degli aderenti, appartenenti a diverse zone italiane, le idee, i valori, i principi di *Corrente* da Milano si allargarono a tutta la nazione e, in ultima analisi, operarono anche in funzione antifascista.

Certo, carissimi e attenti lettori, sono sicura che avrete notato come in tutto questo ebbe una grande importanza il luogo: Milano, fulcro di irradiazione delle idee, essendo un centro industriale e operaio importantissimo, affiancato per di più da strutture culturali, come gallerie d'arte, editoria, riviste importanti e all'avanguardia.

A ciò si aggiunga che in questa città avevano transitato personaggi del calibro di Montale, Anceschi, Persico e altri, i quali si erano già posti su modelli culturali alternativi a quelli del Fascismo.

In seno alla rivista, dal punto di vista pittorico, elementi trainanti furono una serie di linee artistiche dalle caratteristiche drammatiche e conflittuali, che facevano capo a un Van Gogh, da una parte, e a un Picasso di *Guernica* dall'altra.

Tuttavia, come sempre suole accadere, molti dei membri di *Corrente* col passare degli anni trovarono vie diverse, vedi Cassinari e Morlotti oppure Guttuso, Vedova, Migneco e altri.

Per tutti furono anni formativi, che indirizzarono i vari artisti verso una ricerca più specificatamente personale. Così, alcuni guardarono alla pittura lombarda, altri all'espressionismo, altri alla pittura di materia e così di seguito.

E ancora, a questi fattori di cui si è detto, bisogna aggiungerne altri di una più vasta storia culturale, come i movimenti artistici internazionali.

Ma, anche la ricerca filosofica ebbe buon gioco, la quale piano piano diventerà *forma mentis* delle nuove generazioni di artisti.

Ci fu l'Esistenzialismo, che catturò molti strati di giovani. Ci fu un revival del marxismo, si allargarono le frontiere della psicologia del profondo, si riproposero i problemi della creatività artistica, del rapporto tra arte e scienza, tra arte e produzione industriale di massa.

Finita la guerra, *Corrente* continuò la sua attività, anche se cambiò denominazione e prese il nome di *Fronte Nuovo delle Arti* nel 1947 a cui aderirono la maggior parte dei protagonisti del rinnovamento artistico italiano facente capo sempre a Treccani.

Ma..., pazienti lettori, c'è sempre un *ma* in queste aggregazioni: non c'è mai unità d'intenti e per fortuna, dico io. Infatti, all'interno del gruppo le varie problematiche messe in campo si articolano ora in forme conflittuali ora in termini critici ora di "urto con le cose e tra le cose" ora in termini di urgenza.

In ultima analisi, gli aderenti si divisero in due raggruppamenti contrapposti, da una parte gli "astratto-concreti" dall'altra i "realisti" connessi con i movimenti operai di quegli anni.

A ben guardare con il senno del poi i due blocchi alla fine non furono così omogenei come vollero far credere all'inizio, anzi, dall'analisi delle opere, quella analogia di principi e valori ispiratori si rivelò piuttosto relativa e non senza contraddizioni.



Renato Guttuso, **Caffè Greco**, Walraf-Richartz-Museum, Colonia

Ma, in ogni caso, comune ai due schieramenti fu lo sguardo sia verso tendenze estetiche internazionali sia verso contenuti d'impronta innovatrice.

A questo punto, attenti lettori, è opportuno accennare a un importante critico e storico dell'arte: Lionello Venturi, il quale sosterrà il gruppo astratto-concreto costituitosi nel 1952 e scioltosi nel 1954 formato da Afro Basaldella, Renato Birolli, Antonio Corpora, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Emilio Vedova. Questi artisti affrontavano nelle loro opere una figuratività di tipo *evoluzionistico* di gusto internazionale, che si richiamava all'École de Paris.

Spero di non annoiare dicendo due parole su questa École.

Essa si divide in due tempi.

Uno iniziale riguardante la prima metà del '900, quando Parigi accolse artisti e intellettuali provenienti da ogni parte dell'Europa diventando un centro importantissimo per nuove correnti e tendenze d'avanguardia, oltre a essere un grande mercato dell'arte.

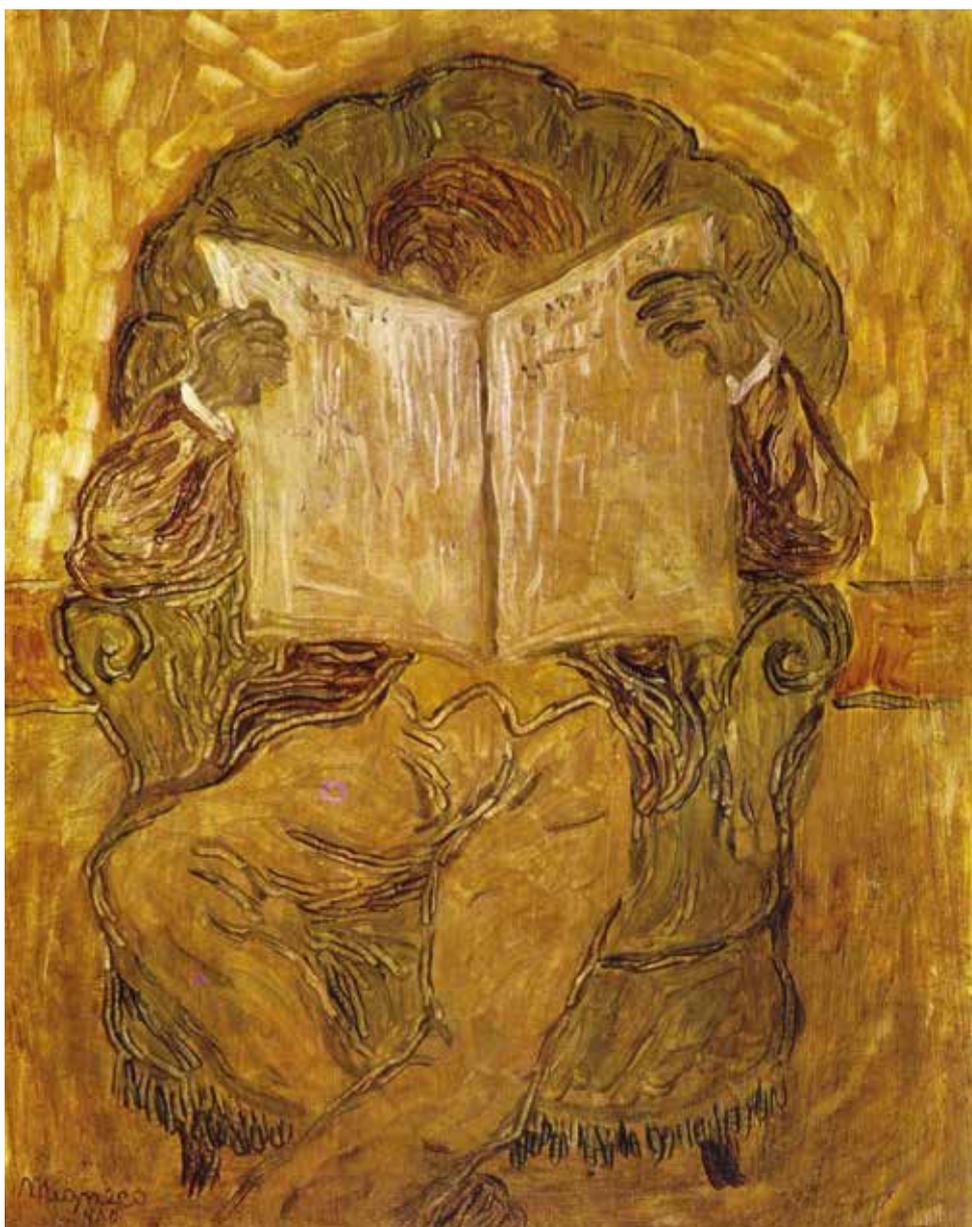
Un secondo momento, dopo la guerra, allorché gli artisti si adoperarono per una dissoluzione della forma figurativa in favore dell'astrazione, che evolverà, successivamente, verso una pittura gestuale o materica, alla quale si diede il nome di *informale*, a cui faceva da sostegno ideologico la filosofia esistenzialista di Jean-Paul Sartre. Infatti, la paralisi della volontà, l'angoscia, l'alienazione individuale rese assolutamente necessaria l'azione, qualsiasi azione che potesse essere un atto simbolico per una purificazione e liberazione artistica.

In pratica, il nuovo impegno degli artisti era: *affrontare la realtà, *reinventare l'arte, *dare una nuova "forma" alla condizione umana. Pertanto, il compito dell'artista era simile a quello dell'uomo comune impegnato a ricostruire le città dopo la devastazione della guerra.

Come potete constatare, attenti lettori, quello di Venturi si rivelò lo sbocco più "moderno" oltre che necessario per gli sviluppi dell'arte contemporanea e di cui tratteremo più dettagliatamente in seguito.

Poco sopra parlavo dell'altra tendenza, quella dei *realisti*, che non fu solo italiana, i cui aderenti finirono per seguire un marxismo inquinato da stalinismo. Ma anche questa tendenza, come si può ben capire, non fu esente da contraddizioni condizionati dai vari movimenti operai.

I sostenitori di questo orientamento dell'arte, tra cui Consagra, Guttuso, Mafai, Turcato, Franchina, Leoncillo allestirono nel 1948 una mostra a Bologna, che fu attaccata duramente da Togliatti, allora guida storica del partito comunista.



Giuseppe Migneco, *Uomo che legge il giornale*, Raccolta privata



Renato Birilli, *La nuova ecumene*, Proprietà Birilli, Milano

Gli artisti non si lasciarono intimidire però, e Renato Guttuso scrisse una risposta pubblica firmata non solo da lui ma anche dagli altri nominati sopra, in cui tra l'altro si leggeva: "Noi sappiamo che la nostra posizione attuale è di ricerca... Ma vogliamo anche non procedere attraverso semplicistiche *tabulae rasae* e non buttar via il grano assieme al loglio o il bimbo assieme all'acqua sporca, se si vuole vuotare la tinozza." (Antonio Del Guercio, *La pittura del Novecento*, Garzanti, 1992, pag. 99)

Guttuso qualche anno dopo diventerà figura di riferimento della *corrente realistica*, in quanto sostenitore di una pittura storico-sociale, che sfocerà poi in una nuova figurazione riguardante aspetti urbani particolari, influenzato anche

dai pittori muralisti messicani come Diego Rivera, Clemente Orozco, Davis Siquieros e qualche altro. Il primo, Diego Rivera, riempì le pareti degli edifici pubblici con immagini che avevano molti elementi decorativi del postimpressionismo e che celebravano gli ideali della rivoluzione e additavano le colpe del capitalismo.

Questo artista è ricordato anche per il grande amore, oggi tanto celebrato, con un'altra pittrice dalla vita assai difficile a causa di un incidente: Frida Kahlo.

Ma, torniamo al nostro Guttuso. A lui si affiancheranno Migneco e Mucchi che avevano fatto già parte di *Corrente*.

In sintesi, anche in Italia, come del resto in altre



Diego Rivera, *L'arsenale*, Secretaría de Educación Pública, Città del Messico

nazioni, da una parte sussiste la a) *tendenza neorealista* di Guttuso e compagni, i quali si aprono verso il sociale ma attraverso un rinnovamento del linguaggio pittorico, che si traduce in immagini scabre e di grande effetto. Dall'altro prende piede la b) *tendenza alla non figuratività* di matrice statunitense e di cui si parlerà in seguito.

Allarghiamo adesso lo sguardo all'Europa e in particolare a un gruppo, che si formò nel dopoguerra tra il 1948 e il 1951 e che ebbe risvolti anche in Italia. Ci riferiamo a CoBrA, costituito dalle iniziali delle città in cui gli artisti lavoravano e cioè Copenaghen, Bruxelles e Amsterdam.

Questa avanguardia, come del resto le altre,

voleva azzerare tutta l'arte del passato con l'usare nelle opere colori violenti insieme a una forte gestualità, sì da dare vita a una tecnica spontanea simile a quella primitiva e infantile, in cui il reale diventava un puro ideale. Di conseguenza, le opere rappresentavano creature o animali fantastici ma sempre in opposizione all'arte ufficiale.

Ben presto, però, gli aderenti si separarono. Infatti, l'ultima mostra, tenuta a Liegi, risale al 1951. La crisi fu dovuta al fatto che molti divennero dei veri e propri professionisti e quindi vennero a cadere gli ideali del gruppo. Tuttavia, l'influenza di CoBrA si estese e fu fonte di ispirazione per altre neoavanguardie, italiane comprese.



Alberto Giacometti, *Homme qui marche II*, Fondation Giacometti, Parigi



Asger Jorn, **Appassionata**, Peter und Gudrun Selinka Stiftung Kunstmuseum Ravensburg.

Tutte queste trasformazioni delle espressioni artistiche, terminata la carneficina della Seconda guerra mondiale, furono dovute al fatto che gli artisti europei sentirono la necessità di studiare in modo più approfondito la condizione umana, nonché la capacità di sopportazione dell'uomo e la sua profonda solitudine. Ne scaturì una rappresentazione angosciata, cupa e disperata sia relativamente alla pittura e alla scultura che alla figurazione astratta.

È vero, era finito l'incubo bellico, ma questo aveva maturato negli artisti una diversa visione dell'uomo ridotto a una forma senza più consistenza, senza un corpo, quasi fosse un'apparizione assorbita dallo spazio di cui

era rimasta una particola di volume, una forma assolutamente scarnificata, ben rappresentata dalle opere di Giacometti.

Ritengo che quasi tutti, entrando in qualche chiesa, avrete osservato alcuni ex voto offerti dai fedeli per una grazia ricevuta, ecco, le opere di Giacometti hanno la stessa carica emotiva e la stessa suggestione magica.

Cari lettori, mi rendo conto che questo articolo non sia stato facile da "digerire" per la mole delle notizie. Ma non potevo fare altrimenti, dato che il periodo è densissimo di movimenti, gruppi, correnti e così di seguito.

Quindi, adesso, godetevi le immagini e al prossimo... appuntamento.

Movimenti d'avanguardia italiani

FORMA 1 e Fronte Nuovo delle arti

di Lidia Pizzo

Gentili lettori, riassumere e schematizzare movimenti e artisti a partire dal secondo dopoguerra, come ho più volte accennato, è piuttosto complesso, dal momento che si affermano in America, in Europa e in Italia tendenze diverse oppure complementari l'una dell'altra, come avrete letto nei numeri precedenti di questa stessa rivista.

Cercherò, ancora una volta, per quanto mi sarà consentito, nel mare magnum di nomi e schieramenti, di semplificare le cose, sì da dare una visione la più chiara possibile di questo periodo artistico intensissimo, in particolare per la costituzione di gruppi e stili.

E, per iniziare, è opportuno dire che i grandi

maestri dell'immediato passato operavano ancora dopo il secondo conflitto mondiale, vedi Picasso, De Chirico, Matisse, Chagall, Licini, Prampolini e tanti altri, ormai storicizzati a tutti gli effetti, essendo stati costoro ad aver dato vita ai grandi modelli delle avanguardie storiche, che ora diventeranno "rivisitabili" in forme e linguaggi nuovi, come abbiamo più volte ribadito nei numeri precedenti di "Nuove Direzioni", e che grazie ai moderni e formidabili mezzi di comunicazione si potranno diffondere rapidamente internazionalizzandosi.

I capisaldi su cui si articola l'arte dell'immediato dopoguerra sono: a) un'esasperata



Antonio Sanfilippo, **Estensione**, Galleria d'arte San Luca, Bologna



Piero Dorazio, *Tre acque*, Raccolta M. Fiorentino, Roma

soggettività espressiva in relazione alle varie tradizioni non figurative, vedi le varie proposte informali, materiche, gestuali. A ciò di aggiunga b) un vastissimo mercato, che coinvolge ora enormi interessi, contatti, commerci, di cui abbiamo detto in precedenza. (v. Nuove Direzioni n. 72)

Gli artisti, fino a prima dell'ultima guerra mondiale, si rifacevano alla suggestione di una figura, a un'essenza immaginativa a cui rimaneva saldamente ancorata la composizione sia pittorica che scultorea.

Ora, dopo l'evento bellico, la critica si trova a commentare opere realizzate con stracci, lamiera contorte, plastica bruciata, rottami di vario genere e così via.

Ma non basta, alcuni autori ormai deceduti come Malevic, Klee, Lissitsky, Mondrian, Kupka, Wols, Magnelli, Spazzapan e molti altri in precedenza erano stati conosciuti da una ristretta cerchia di artisti. Ora, invece, con la velocità dei vari mezzi di comunicazione sono a buon diritto apprezzati, mentre il loro pensiero, le loro espressioni artistiche vengono elaborate e reinterperate.

Di conseguenza, si manifesterà un nuovo modo di vedere la realtà, che si esprimerà nei tardi anni cinquanta e sessanta secondo i dettami di una nuova figuratività, e di cui parleremo in appresso.

Per il momento, per quanto riguarda l'Italia mi soffermerò sui principali gruppi.

Dopo la Liberazione dal nazifascismo, cioè dopo la seconda guerra mondiale, si costituiranno, insieme a quelli che abbiamo visto nel numero precedente di questa rivista, aggregazioni di artisti molto giovani in fase di formazione e di artisti più maturi, che andranno verso nuove elaborazioni dell'arte. Tuttavia, tutte indistintamente daranno vita a un intenso dibattito culturale, ideologico, politico.

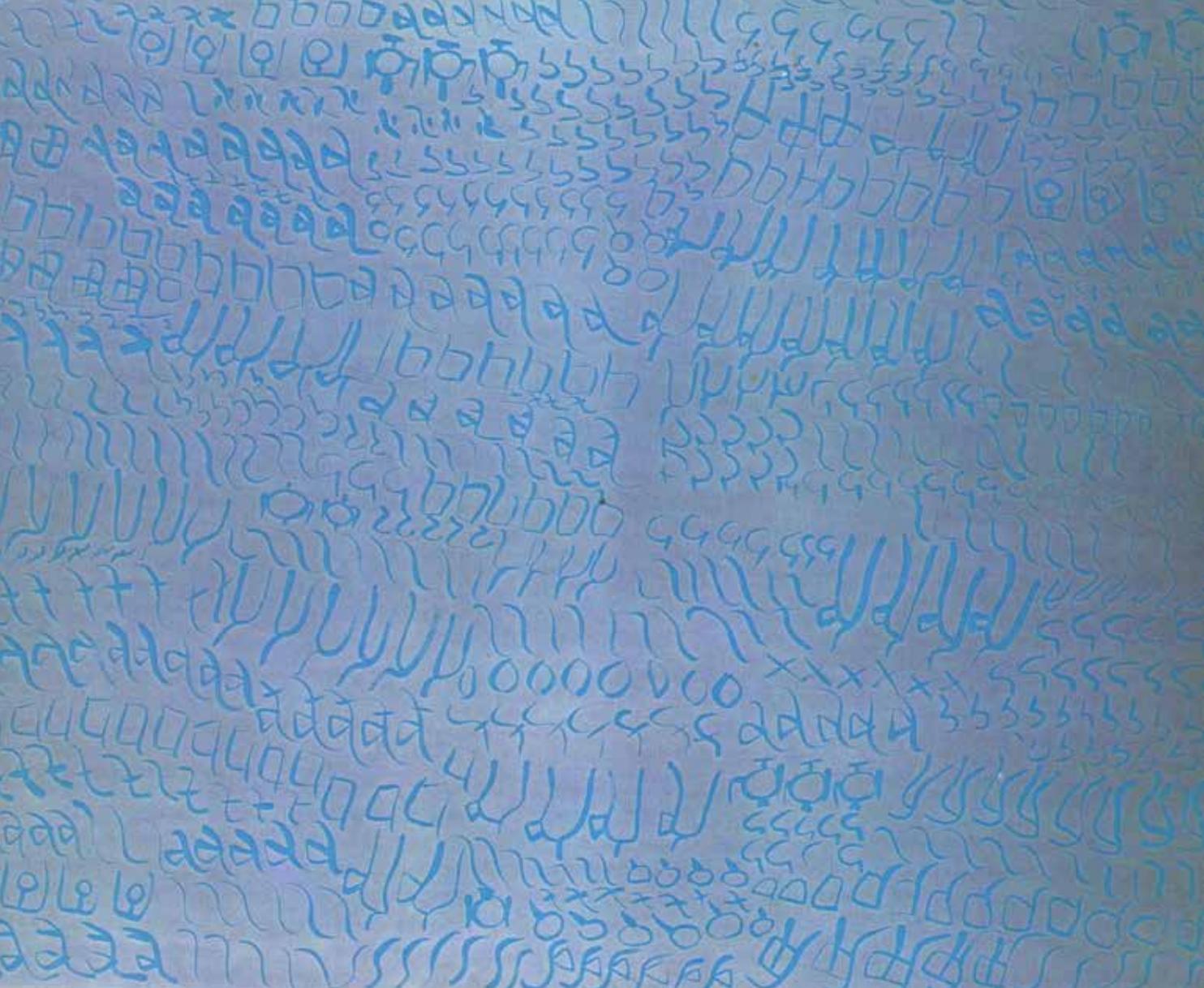
Avverrà, a volte, che alcuni si sposteranno da un movimento all'altro, per cui, seguirne il percorso, sarà abbastanza complicato.

Ciò che in questo lasso di tempo si nota nell'arte è un'esasperata soggettività espressiva, soprattutto nell'ambito della figurazione.

A questa, si aggiunga l'uso dei più svariati materiali per produrre delle opere alle quali non sarà più possibile applicare il tradizionale metro di valutazione, vedi i *tachisti*, i *nucleari*, i *concretisti*, *gli spaziali* e così di seguito, i quali faranno largo uso delle merci più svariate: lo straccio, il rottame, il detrito, la lamiera contorta ecc.

Per di più, si allargherà in modo esponenziale il mercato dell'arte e quindi si formerà un potente giro di interessi.

Tra gli anni '50 e '60, in epoca ancora di "picasismo", nasceranno nuove forme espressive come la Pop art, il Neodadaismo e l'Action painting sia europea che statunitense, rappresentata quest'ultima in Italia da Emilio Vedova



Carla Accardi, **Grigio azzurro**, Raccolta R. Cochrane, Torino

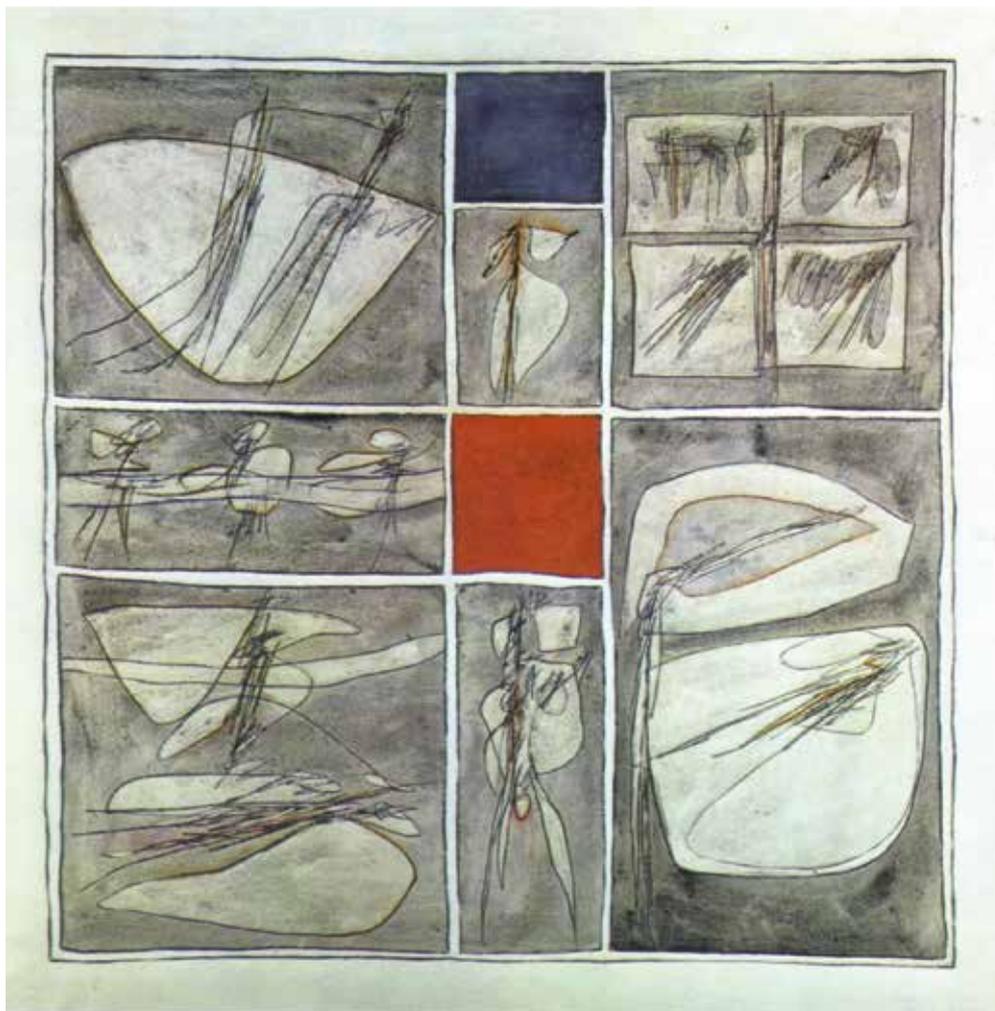
e Mattia Moreni, mentre si affermerà dall'altra parte la pittura storico-sociale di Guttuso, Migneco e Mucchi.

In tale ansia di rinnovamento, per comprendere schematicamente quanto sta succedendo in Italia in tale periodo, sarà necessario andare con ordine.

A partire dal 1947 si formeranno in Italia due gruppi: a) *FORMA 1* a Roma, i cui pittori non si preoccupano di *come* dipingere ma di *cosa* dipingere e *cosa* esprimere. In essi prevale la spontaneità incisiva del colore, la composizione automatica e le misteriose allusioni che ne scaturiscono. Insomma, colore in libertà, al fine di creare composizioni spaziali di estrema immediatezza e b) il *Fronte Nuovo delle Arti* a Milano con il *Manifesto del Realismo* indicato spesso come: *Oltre Guernica*, corrente realistica

facente capo a Guttuso, sostenitore della forma costruita su un solido schema grafico, fondato sull'equilibrio delle parti, sulla giusta misura nella composizione oltre che su un uso più misurato del colore. Tale corrente si fa sostenitrice anche di quella pittura storico-sociale della grande tradizione figurativa, che per alcuni aspetti anticiperà la *Nuova figurazione*, che poi si svilupperà negli anni sessanta.

Nel caso di *FORMA 1*, l'aggregazione si costituisce a Roma, nell'ambito del rinnovamento culturale italiano, a cui aderiscono Perilli, Guerrini, Dorazio, Consagra, Turcato, Sanfilippo, Accardi, Attardi, Maugeri, Manisco e altri, i quali danno vita alla rivista dello stesso nome, uscita in un solo numero nel 1947, che viene spedita in tutta Italia con l'obiettivo di aprire l'arte italiana al linguaggio europeo e



Achille Perilli, *Manoscritto per Carla*, Proprietà dell'artista

che suscita un ampio e violento dibattito in quanto si propone di realizzare “una rivoluzione specifica delle forme estetiche”. Infatti, i membri provocatoriamente affermano: “Noi dividiamo l’arte fra ciò che ci interessa e ciò che non ci interessa.”

Al gruppo interessa, infatti, concorrere “al formarsi di una nuova sensibilità”, che si andava configurando per mezzo di un linguaggio libero delle forme, del colore, della materia, affinché l’arte diventasse una condizione del miglioramento della qualità della vita, ma non tramite il realismo, bensì attraverso l’astrazione, in quanto integrazione tra inconscio e razionalità.

Ora, cari lettori, molti di voi vi starete chiedendo da dove sono giunti a questi giovani gli input per cambiare il corso della pittura in Italia.

Certamente dall’opposizione all’ampollosità delle opere fasciste in uno con la volontà di conoscere ciò che era accaduto negli ultimi decenni fuori Italia e a Parigi in particolare. Infatti gli artisti viaggeranno e contemporaneamente rivaluteranno molte esperienze futuriste insieme a quelle degli astrattisti degli anni ‘30, di cui abbiamo parlato nel n. 68 novembre-dicembre 2021 di questa rivista.

Per amor di verità, di anno in anno, molti abbandoneranno la figurazione, per unirsi al gruppo o per affrontare le problematiche di questo genere di arte.

Infatti, sull’unico numero della rivista: FORMA 1, tra l’altro, si afferma che: “la necessità di portare l’arte italiana sul piano dell’attuale linguaggio europeo, ci costringe a una presa di posizione contro ogni sciocca e prevenuta

ambizione nazionalistica e contro i limiti della provincia inutile e pettegola a cui tende gran parte della cultura italiana di oggi.” (Piero Dorazio in Letteratura italiana '900, vol. X, ed. Marzorati, pag. 9520)

Da questo momento *l'arte astratta* si inserisce nella vita artistica italiana come fattore attivo e positivo.

Chiunque oggi visita i musei di arte contemporanea non può fare a meno di notare i nomi citati. Inoltre, la Biennale del 1948 e le successive accoglieranno anche opere della collezione della miliardaria Peggy Guggenheim, arrivata a Venezia l'anno prima. Qui aveva incontrato Emilio Vedova, che già realizzava quadri astratti, e Roberto Santomaso che presto si lancerà anche lui nell'esperienza informale. Tramite quest'ultimo la Peggy verrà invitata alla biennale di Venezia del 1948, ove esporrà diversi lavori di Hans Arp, Henry Moore, Calder, Laurenz, Magnelli e molti altri, che dimostrarono come l'arte americana si era lanciata verso la modernità. In quell'occasione la Biennale rende omaggio a Picasso con una importante retrospettiva presentata da Renato Guttuso, che già a Milano aveva lanciato il *Manifesto del Realismo* a cui avevano aderito Ajmone, Bonfanti, Testori, Vedova, Dova e diversi altri. Alcuni dei quali, poi, passarono

ad altri movimenti.

Conseguentemente, tutte le maggiori gallerie italiane non potranno fare altro che accogliere le opere delle nuove leve.

Anche a Firenze l'espressione astratta si riassume nel *Manifesto dell'Astrattismo Classico* a cui aderiscono Vinicio Berti, Bruno Brunetti, Alvaro Monnini, Gualtiero Nativi, Mario Nuti. Gruppo molto vicino a FORMA 1.

Cari lettori, più di così non posso schematizzare relativamente all'Italia, che come avrete ampiamente compreso comincia ad elaborare le più avanzate esperienze europee e statunitensi.

Da un cenno su Piero Dorazio, il cui percorso artistico si è distinto per la ricerca di un ordine, in quanto controllo razionale delle emozioni, che il pittore deve elaborare in configurazioni formali di intensa chiarezza. Sono parole sacrosante, che molti artisti contemporanei dovrebbero tenere a mente: “Il fine ultimo [dell'arte] è creare un'immagine che abbia un valore poetico, non la fabbricazione di un oggetto.” Infatti, così come la scienza è il modo razionale di conoscenza, allo stesso modo attraverso le immagini si può conoscere intuitivamente il mondo.

E nel creare un'immagine l'artista si affida al valore espressivo del colore, colore che risente



Mario Mafai, *Maschera e cilindro*, Museo Novecento, Firenze



Renato Guttuso, *Occupazione delle terre incolte in Sicilia*, Pinacoteca di Dresda

dell'influenza di un Kandinskij ma anche di un Monet. Infatti, la luce variante, che notiamo nelle sue opere, è un punto di riferimento sostanziale della sua pittura, la quale fa perno sul rapporto *luce-forma-colore*.

Un altro personaggio, protagonista dell'arte del periodo, è certamente Carla Accardi, la quale fonda la sua pittura sulla *percezione*, che la porterà a sintesi formali estreme, conseguenti a una forte tensione conoscitiva parallela a una più generale tensione conflittuale, che collega reattività psicologiche a fatti esistenziali.

Quanto sopra a proposito di FORMA 1.

Come si diceva l'altro filone artistico presente in Italia è rappresentato dal *Realismo*, corrente dalla linea comune ispirata dal PCI, il cui maggiore esponente è Renato Guttuso.

Il gruppo è in polemica con "i raffinati" ed è contro le bottiglie impolverate di Morandi, contro chi rimane indifferente a ciò che accade.

Di conseguenza, sarà necessario adeguarsi alla vita vera, alla vita vissuta combattendo per il progresso. In altre parole, il programma del *Realismo* è la lotta contro le evasioni intimistiche, per aderire invece alle lotte popolari.

E ora qualche cenno a Guttuso, anche perché in questi ultimi tempi molte mostre gli sono state dedicate.

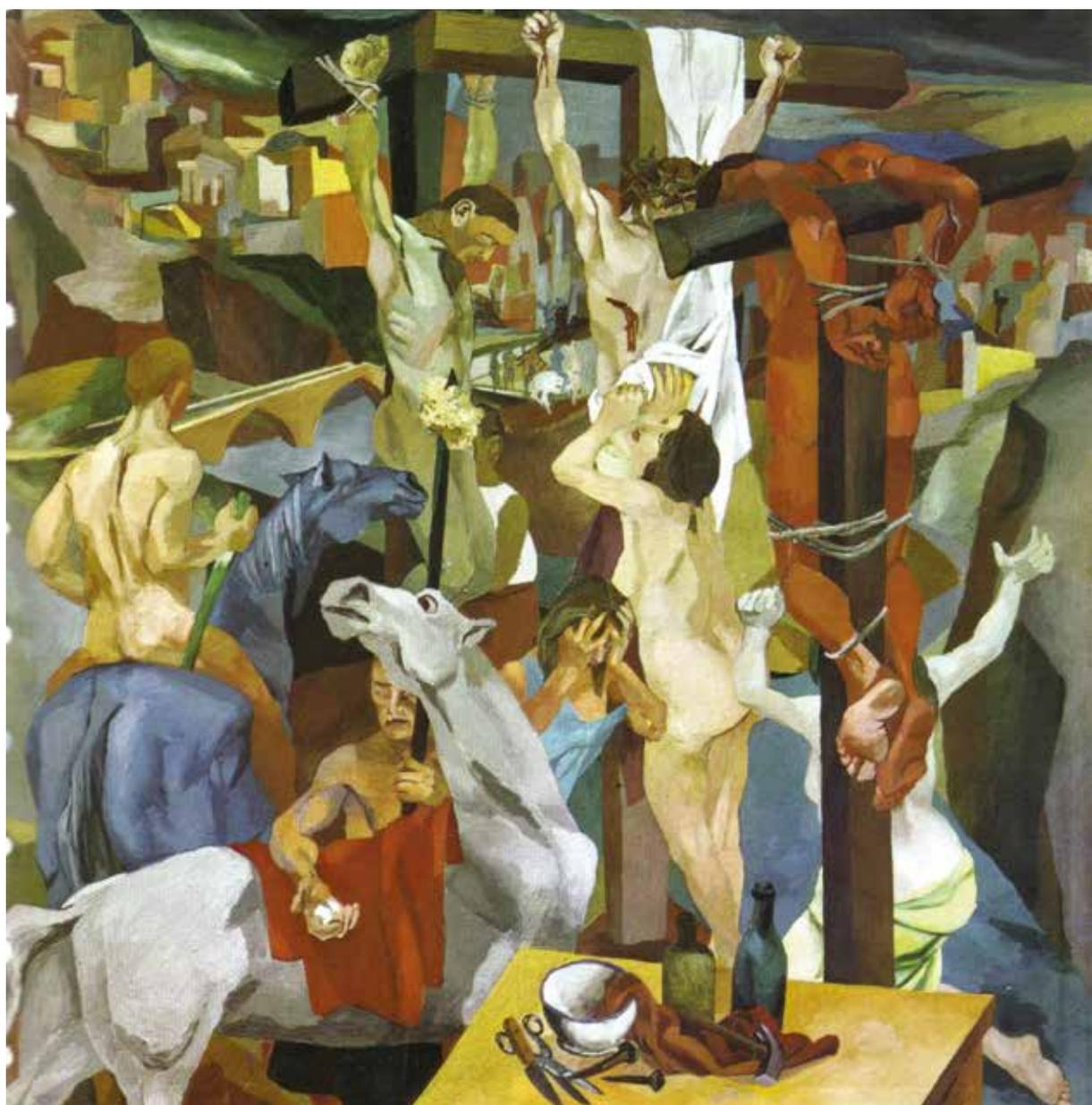
Guttuso (1911-1987) nasce a Bagheria nella Sicilia contadina del tempo. Il padre era un agrimensore amante dell'arte. Frequenta a Palermo il Liceo Classico Umberto I e, dopo la maturità, si iscrive nella facoltà di Lettere nell'Università della medesima città.

A Palermo con Giovanni Barbera, Nino Franchina e Lia Pasqualino Noto forma il "Gruppo dei quattro." Nel 1933 si trasferisce a Roma. Ma, due anni dopo viene chiamato ad assolvere il servizio militare a Milano. Qui conoscerà Manzù, Birolli, Fontana, Antonio

Banfi e altri, ma negli occhi porta sempre le immagini della sua terra. Infatti, torna spesso a Bagheria, ove si rende conto con animo sempre più partecipe delle condizioni di sfruttamento degli operai, dei contadini, dei braccianti. Quanto sopra farà maturare la sua arte "sociale", consistente in un impegno morale e politico via via più scoperto, il quale si rivela in quadri come: "Fucilazione in campagna", fra il 1937 e il '38, "Fuga dall'Etna" in due stesure e alcuni anni dopo in opere rappresentative della massima espressione del realismo sociale come:



Anonimo, *Trionfo della morte*, Galleria regionale di Palazzo Abatellis, Palermo



Renato Guttuso, *Crocifissione*, Velate di Varese, Villa Guttuso



Pablo Picasso, **Guernica**, Museo d'Arte Moderna Reina Sofia, Madrid

“La Spiaggia” (1955) e “Carretti a Bagheria” (1956).

Con questi quadri, rifiutato ogni canone accademico in favore di figure libere nello spazio insieme alla ricerca del puro senso del colore, Guttuso s’inserisce in un primo momento nel movimento artistico “Corrente”, (cfr. nr. 73 di Nuove Direzioni) che con atteggiamenti scapigliati si oppone alla cultura ufficiale per mezzo di una forte protesta nelle scelte tematiche in cui compare spesso la sua terra. Una Sicilia piena di contrasti, di antichissime civiltà, ricca delle loro vestigia, che dicono di architetture classiche, greche, arabe, normanne, spagnole... Nei suoi occhi di bambino e di ragazzo e di uomo poi sono impresse i corpi magri dei contadini con la pelle arsa dal sole di Sicilia, i carrettieri, i braccianti, oppressi da una secolare miseria eppure vitali, i paesaggi siciliani, i ragazzini pescatori dai corpi magrissimi mentre saltano tra barche e scogli. A queste immagini si aggiungano poi le brulle montagne, che diventeranno come un lungo poema del lavoro, del duro lavoro di quegli individui ritratti, rimasti indelebili nella mente anche quando l’artista si trasferirà a Roma. A quanto sopra si aggiunga la conoscenza dello stile di Picasso fatto di piani opposti o sovrapposti dai colori forti e dai tagli decisi, che però Guttuso supera facilmente con scatti realistici documentati dalle sue *Tempeste* tra scogli taglienti o dai *ritratti*, dalle figure di boscaioli, solfatarari, braccianti, pescatori, che raccontano di fatiche e miseria.

In sintesi, si può affermare che la sua pittura storico-sociale si riallaccia alla grande tradizione

figurativa, quella degli anni sessanta. Tra i suoi dipinti più famosi: “La fuga dall’Etna” in due stesure e la “Crocifissione” del 1942, che tanto scandalo suscitò per la crudezza delle immagini, che risentono, è vero, dell’influenza cubista, ma l’espressività artistica è quella specifica dello stile di Guttuso a cui mai abdicò. In quest’opera, come ogni lettore avrà notato, tutte le figure sono rappresentate nude, compresa la bellissima Maddalena.

Relativamente a questo dipinto, vorrei soffermarmi su un particolare: l’immagine del collo e della testa del cavallo, che ritroviamo anche in “Guernica” di Picasso. Entrambi gli artisti sono stati, infatti, influenzati da un modello presente in un affresco: “Il trionfo della morte”, di anonimo, che si trova oggi a Palermo nel Museo di Palazzo Abatellis e che risale a circa la metà del ‘400.

Per concludere e chiarire la posizione di Guttuso nell’ambito della pittura del tempo, è giusto rimarcare che molti critici, a torto, hanno pensato che sia stato trascinato dall’ideologia del Comunismo, ma quella del nostro artista è *visione del mondo*, è scelta, è scoperta di una realtà, che diventa autentica nel momento in cui viene trasferita sulla tela. Quanto detto trova conferma non solo nei suoi quadri di minatori, operai, contadini ecc. ma anche in quelli di argomento più intimo e personale come, ad esempio, nei ritratti, nelle nature morte, nei nudi di donna e così via. Sono tutte immagini fermate per sempre a rappresentare sulla tela un particolare momento dell’esistere del soggetto ritratto.

Il nostro artista muore a Roma nel 1987.

Jackson Pollock

L'*action painting* negli Stati Uniti

di Lidia Pizzo

Gentili e affezionati lettori di questa rubrica, desidero introdurre l'argomento: *action painting*, penetrata poi in Europa e in Italia come *informale* o anche come *espressionismo astratto*. Tuttavia, per vostra promemoria ma anche per il mio, giova ricordare ancora una volta la differenza tra le avanguardie e le neoavanguardie, vedi anche n.71 di Nuove Direzioni.

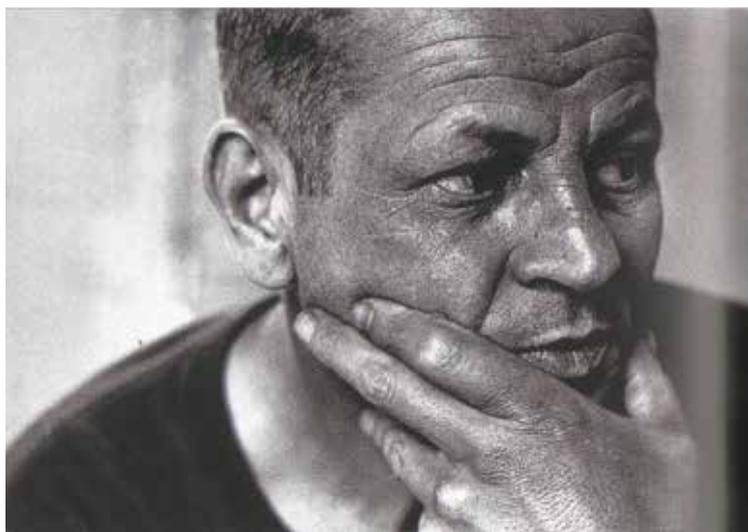
Per le prime non è più la visione delle cose e, quindi, l'interpretazione del mondo a determinare il linguaggio artistico, ma, viceversa è il *linguaggio*, dal quale il soggetto non può prescindere, a determinare la visione della realtà, a dare la possibilità di emettere un giudizio.

Infatti, la premessa è che solo il linguaggio può essere conosciuto nella sua interezza e quindi può essere completamente dominato. Di conseguenza, solamente questo potrà dare "forma" alla realtà.

Nascono da tali premesse le avanguardie storiche: cubismo, espressionismo, surrealismo, dadaismo e così di seguito, che abbiamo ampiamente trattato nei numeri precedenti di Nuove Direzioni.

L'effetto di quanto si è detto sopra sarà quello di scardinare dalle fondamenta, vedi in particolare il dadaismo, la visione razionale delle cose in favore della *irrazionale*, per cui essa visione potrà essere deformata, capovolta, trasformata e così via, mercato dell'arte compreso.

Tuttavia, nonostante le premesse, sarà proprio quest'ultimo, che riuscirà ad inglobare le varie esperienze artistiche inserendole nel *sistema dell'arte*, per cui esse non potranno operare se non all'interno di questo.



Pollock nel 1953, fotografia

Nonostante ciò, quella delle avanguardie rimarrà sempre un'esperienza sovversiva e rivoluzionaria, che nella pratica artistica determinerà, con la ribellione ad oltranza, il tramonto del mondo poetico e artistico, che era stato espressione della società capitalistico-borghese.

E le neo-avanguardie nate dopo la seconda guerra mondiale?

Queste comprendono immediatamente che il linguaggio delle avanguardie storiche può essere ulteriormente sfruttato, in quanto penetrato già nell'immaginario collettivo. Il tutto sottolineato dal fatto che non esiste più differenza tra cultura di massa e cultura d'élite e lo stanno a dimostrare le ultime frange di tanta produzione etichettata come letteraria presentata nelle trasmissioni televisive e similanti. Tutti, ma proprio tutti scrivono di tutto: attrici di qualunque ordine e grado, presentatori TV, bottegai, veline, calciatori,



Pollock nel suo studio, fotografia

concorrenti sparpagliati nei vari talk show televisivi, isole dei famosi e simiglianti più o meno volgari e così di seguito. In questa accozzaglia figurano anche pubblicazioni di filosofi, poeti, blasonati degli scranni alti della cultura e tutti, ma proprio tutti sullo stesso piano, “sicché ormai in ognuno di noi conviverebbe il servo e il padrone, il capitalista e lo sfruttato, il produttore e il consumatore di dubbia cultura. (F. Fortini in Novecento, vol. X, Marzorati, Milano, pag.9407).

Dopo questo inciso, torniamo al nostro argomento col chiederci come mai le neo-avanguardie vengono dalla maggior parte dei critici considerate una prosecuzione delle avanguardie storiche?

La risposta è facile. Le innovazioni artistiche delle prime erano già entrate nell’immaginario e, quindi, bastava ripeterle con alcune variazioni per entrare nel mercato, ora somma aspirazione di ogni artista (v. n. 72 di Nuove Direzioni).

Così, miei cari lettori, come voi stessi potete constatare, in questa temperie culturale si diffonde in Italia e in Europa nelle forme più diversificate l’*action painting*, nata con Pollock negli Stati Uniti.

Ma cerchiamo, a questo punto, di chiarire qual è la poetica della prima corrente.

Secondo l’*action painting* ma anche secondo l’*informale* o *espressionismo astratto* l’opera non rappresenta più un aspetto della vita ma è essa stessa un pezzo di vita, che si scarica su un supporto e si identifica con il vivere stesso, quindi serve anche a vivere al fine di esorcizzare l’angoscia, che l’artista si porta dentro. Per questo motivo potrebbe essere una vera e propria terapia.

Conseguentemente, l’arte o per meglio dire l’opera d’arte nel suo farsi ha in se stessa una funzione psicologica, essendo al servizio di chi pratica questo genere artistico.

A questo punto, esimi lettori, vi starete chiedendo se, oltre a questi presupposti, l’opera d’arte dell’*action painting* o dell’*informale* europeo stesso potrebbe avere un ulteriore valore.

Andiamo con ordine col dire che questa avanguardia è senza dubbio il punto estre-

mo a cui giunge il fallimento delle ideologie. Conseguentemente, l'opera non rappresenta nulla, né serve a niente e, quindi, non ha alcun valore sociale e neanche, in linea di principio, valore pecuniario.

In altre parole, il quadro, mettendo l'accento sul gesto e sulla materia, di cui si serve l'artista per realizzarlo, non è altro che un accadimento esistenziale. Uno come tanti.

Inoltre, l'azione dell'artista può risultare frammentaria, disorganizzata e senza direzione e nonostante ciò l'opera avrà sempre lo stesso valore.

Il primo rappresentante dell'*action painting* negli Stati Uniti d'America sarà Pollock.

Quindi, miei cari lettori, ponete attenzione! Iniziamo con una breve biografia.

Jackson Pollock nasce il 28 gennaio 1912 a Cody nel Wyoming, ultimo di cinque fratelli. Il padre non ha un lavoro fisso, per cui è co-

stretto a spostarsi da un luogo all'altro. Naturalmente chi si occupa della famiglia è la madre, donna esigente e oppressiva, ma anche molto protettiva nei confronti dei figli, in particolare di Jackson, il più piccolo.

Il giovane nel 1928 si trasferisce a New York, dove già sono altri due fratelli e dove si iscrive a una scuola d'arte. Qui si lega d'amicizia con il suo maestro, il pittore Benton. Un artista, per la verità, modesto professionalmente, ma che influenza profondamente il giovane, iniziandolo anche all'alcool.

Pollock diventa, allora, schiavo del vizio al punto che nel giugno del 1938 sarà costretto a ricorrere alle cure mediche in ospedale ove rimane quattro mesi. Quando esce cerca di dare ordine alla sua vita affidandosi alla psicoterapia junghiana, che non riuscirà, però, a tenerlo lontano dall'alcool, ma riuscirà, invece, a fargli esprimere nelle opere le sue tante



Il pavimento dello studio di Pollock, Fotografia



Pollock, *Lavender Mist Number 1*, National Gallery of Art, Washington

paure accantonate nell'inconscio.

Nel 1941 l'artista conosce Lee Krauser, che sposerà dopo qualche anno. La donna è ben introdotta nell'ambiente artistico newyorchesse, essendo lei stessa pittrice. Infatti, tramite Lee conosce Peggy Guggenheim, donna ricchissima. Per inciso, questo personaggio, venuto in Italia, si innamorerà di Venezia ove fonderà lo straordinario museo di arte contemporanea, che porta il suo nome.

Peggy apprezzerà l'opera di Jackson e tra il 1943 e 1947 gli organizza a New York diverse mostre, che saranno molto apprezzate dalla critica, meno dal mercato.

Nel frattempo, nel 1945, l'artista con la moglie si trasferisce in una fattoria a Long Island lontana molti chilometri dai bar, dove avrebbe potuto rifornirsi di alcool.

Questi sono anni fecondi in cui Pollock riesce a liberare la sua creatività, diventando il pit-

tore più famoso e discusso al mondo.

Inedito sarà il suo modo di dipingere. Egli non userà più il cavalletto che mantiene la tela in posizione verticale, ma mette quest'ultima direttamente a terra. Tale escamotage gli permette di lavorare su grandi dimensioni, quasi si trattasse di dipingere un murales.

Su queste grandi tele Pollock fa sgocciolare il colore o lo versa direttamente dal barattolo, dai tubetti oppure dagli stessi pennelli o da altri strumenti.

Immaginate per un momento, lettori, questo uomo posseduto dal demone della creazione, che si muove attorno alla tela freneticamente oppure lentamente e aggiunge o raschia colore qua e là!

Nascono in questo periodo le opere più importanti.

Purtroppo, ben presto ricade nel vizio dell'alcool e da questo momento inizia la sua fase

discendente per cui alla fine non dipingerà quasi più.

La sera dell'11 agosto 1956 a soli 44 anni muore a causa di un incidente stradale, essendo stato sbalzato fuori dalla sua spider di cui aveva perso il controllo.

Con Pollock il gesto in sé del dipingere è arte ma, contemporaneamente, anche contenuto, come si diceva poco sopra.

Tra l'altro qualche critico sostiene che non sempre il gesto dell'artista era tanto spontaneo come voleva far credere, visto che tra le sue carte è stato rinvenuto qualche bozzetto.

Personalmente non ho trovato la cosa scandalosa. Altro è prendere un appunto, altro è mettersi davanti alla tela e lasciare fluire le sensazioni che, magari, nella furia della composizione non avrebbero tenuto in nessun conto l'annotazione.

Ovviamente questo genio dell'arte, come del resto tutti i geni, a qualunque categoria appartengano, non vengono fuori dal nulla. C'è sempre una temperie culturale nel momento in cui essi vivono che influisce sulla loro opera.

Pollock, è vero, viene considerato il padre

dell'*action painting*. Inoltre, tale dizione implica sempre un concetto di "valore".

Infatti, nelle opere del nostro artista un contenuto c'è sempre e scaturisce dall'angoscia, patologia non isolabile nei vari dipinti, che, come si diceva, il maestro aveva cercato di curare con la psicanalisi junghiana ma che resterà sempre come "tonalità" intrinseca dei vari lavori.

Infatti, l'*informe* starà per Jackson nell'incontro tra casualità e intenzionalità, che all'inizio non sono affatto presenti ma che si "fanno", potremmo dire, in "corso d'opera".

Per questo le forme che ne scaturiscono hanno la stessa libertà, lo stesso slancio vitale del momento in cui l'artista realizza l'opera, antidoto istintivo alla sua sofferenza esistenziale. Se vogliamo, poi, trovare una matrice stilistica europea dobbiamo riferirci alle opere astratte di un Kandinskij, né può mancare Picasso della destrutturazione del cubismo sintetico e tanti altri che, assimilati dal Nostro, ne fanno un catalizzatore, con una sostanziale differenza: il gesto pittorico in Jackson non è "chiuso" nello spazio della tela, invece corpo dell'artista e tela diventano un tutt'uno.



Pollock, *Blue Poles: Number 11*, National Gallery, Canberra, Australia

In aggiunta, quest'ultima è posta libera a terra attorno a cui egli gira come se volesse far compenetrare arte e vita, non tanto per confondere le due cose, quanto per riuscire a riconoscere quella vertigine che dà l'esistenza stessa nel momento della realizzazione dell'opera, sì da risalire all'origine dinamica della vita.

In relazione a quanto sopra non esisterà più alcuna legge prospettica, resterà solo la bidimensionalità della tela che, in quanto supporto, sarà il contenitore del linguaggio dell'artista.

A questo punto, come sempre, cari lettori, andiamo all'atto pratico col commentare qualche opera, non senza avervi fatto ammirare prima una fotografia dell'artista e fatto vedere qualche immagine dello studio in cui lavorava. Prima però "ascoltiamo" la descrizione che fa l'artista del suo modo di lavorare al culmine del momento creativo: "Quando sono dentro il quadro non sono consapevole di ciò che sto facendo. È solo dopo un certo periodo di presa di coscienza che mi rendo conto di ciò che ho voluto fare. Non ho paura di fare cambiamenti, di distruggere l'immagine o altro, perché il dipinto ha una vita propria. Cerco di lasciarla uscire. È solo quando perdo il contatto con il quadro che il risultato è un disastro..." (in: Galleria d'arte, Pollock, De Agostini, Novara, 2001, pag.18)

Commentiamo ora qualche opera. Iniziamo con: *Levander Mist Number 1*, del 1945.

Cosa, miei lettori, notate di primo acchito?

Un caleidoscopio di colori, come se l'artista volesse rendere visibile il baluginio della nebbia mattutina. Ora fissiamo il quadro per qualche istante: le nuance sembrano danzare sulla tela facendoci partecipi del momento lirico, che provava l'artista, allorché era in contemplazione della natura. Infatti, i colori sembrano volteggiare sulla tela come se danzassero.

A proposito di questo quadro, un amico che osservava l'artista mentre dipingeva notò che questi si piegava sulla tela come se volesse accarezzarla, tanto da lasciarvi l'impronta della mano, che potete osservare quasi nera un po' spostata a sinistra oltre la metà orizzontale della tela.

Questo è uno dei quadri più interessanti della produzione di Pollock, anche perché presenta una tecnica sicura data dal gioco cromatico e dal baluginio delle particelle di luce.

Il dipinto è del 1945 quando l'artista era diventato padrone di una pratica artistica molto raffinata.

Osserviamo adesso: *Echo, Number 25*, 1951. In questo periodo definito maturo, Pollock abbandona il colore per il bianco e nero, anche se, per la verità, di bianco non se ne vede e comunque a un primo sguardo l'opera sprizza bellezza e gioia, mentre qua e là si potrebbe individuare qualche immagine, che ognuno può decodificare secondo il proprio modo di vedere, come se quella forma diventasse un gioco a nascondersi nella propria interezza.

Osservate anche le linee, alcune diritte ma molte ad arco, che sottolineano il veloce movimento del braccio dell'artista nel tracciare i segni. Segni che sembrano inseguirsi sulla tela distesa a terra. Il dipinto, inoltre, ci suggerisce un ampio senso dello spazio, proprio perché le linee non sono fitte come negli altri lavori.

Ed infine un'importantissima opera: *Blue Poles: Number 11* del 1952, realizzata su commissione da parte di un amico dell'artista: Tony Smith. Il quadro è enorme e misura in larghezza quasi cinque metri, su cui il colore d'alluminio sembra esplodere in un'orgia cromatica, che rende la tela estremamente brillante e per questo motivo all'artista in un primo momento sembrò semplicemente decorativa, fino a quando non gli venne, da quel genio che era, l'idea giusta. Prese una tavoletta di legno vi spalmando del colore blu scuro e tracciò otto linee quasi verticali, che trasformarono il quadro, equilibrandolo e moderando anche l'esplosione dei colori troppo brillanti.

Questa tela fu acquistata nel 1973 per la somma, allora stratosferica, di due milioni di dollari dalla National Gallery australiana, ove oggi possiamo ammirarla.

Un appunto: le opere di Pollock dovrebbero essere fruite di presenza, perché le varie riproduzioni, che ho consultato sui libri, risultano per colore molto diverse le une dalle altre.

Arte informale

I protagonisti italiani

di Lidia Pizzo

Gentili lettori, nei numeri precedenti di Nuove Direzioni abbiamo trattato i due movimenti più importanti dell'immediato dopoguerra facenti capo in Italia alle riviste: *FORMA 1* e *Fronte nuovo delle arti* e subito dopo abbiamo affrontato l'*action painting* di Pollock che in Europa si denominerà: *informale*.

Anche in Italia il movimento prenderà il nome di *informale*, che, si badi bene, non ha il significato di informale, come potrebbe sembrare di primo acchito, ma di *non formale*. Desidero, inoltre, farvi notare, che, se doveste consultare dei testi, spesso un artista trova una collocazione diversa rispetto a quella nostra, anche perché a volte costui nel corso della sua produzione si rifà a stili diversi.

La corrente *informale* in Italia annovera personalità di grande rilievo, che meritano tutta la nostra attenzione, come Lucio Fontana, Corrado Cagli, Ennio Morlotti, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Mattia Moreni, Emilio Vedova e qualche altro.

Prima, però, desidero darvi, attenti lettori, qualche nozione ancora una volta di carattere generale, in modo che possiate avere più chiaro ciò che esporrò in seguito.

Le avanguardie storiche avevano avuto una concezione ottimistica del mondo in cui l'uomo occupava il primo posto e ne era giudice e padrone. Ma, questa svolta troppo fiduciosa frana, almeno in Europa, con le due guerre mondiali. Di conseguenza, sarà necessario trovare altri valori.

L'immediato dopoguerra a far tempo dal 1946 in poi vede, infatti, un uomo disorientato, senza una direzione da cui trarre ispirazione.

Tuttavia, da questa negazione stessa nascono

nuovi valori, diversi, naturalmente, da quelli delle prime Avanguardie. Sono valori contraddittori che l'*arte informale* interpreta come *azione frammentaria senza orientamento né direzione*, il cui operato è senza alcuna finalità, in quanto il tempo non è più visto *sub specie aeternitatis* (sotto l'aspetto dell'eternità).

Quindi, questa corrente può esprimersi solo con un puro *grido inarticolato*, se così si può dire. In altri termini, gli artisti statunitensi che fanno parte del gruppo, come abbiamo visto, considerano l'opera d'arte come se fosse un puro gesto, che potrebbe non essere fermato sulla tela.

Eppure, l'artista sentirà sempre la necessità di bloccare quel grido su un supporto, che sia alla fin fine testimonianza di quel gesto.

In altre parole, l'*informale* da una parte afferma la morte dell'arte e dall'altra, però, attraverso



Giuseppe Capogrossi, **Superficie 213**, Museo civico, Torino

le opere ne difende il valore ultimo, in quanto vuole testimoniare l'esigenza che ha l'uomo e l'artista di esprimersi.

Gentili lettori, vi esorto anche a tenere presente, che l'*arte informale* si afferma insieme ai contemporanei studi di glottologia, perché sente in parallelo la necessità di interrogarsi sul significato dei propri segni.

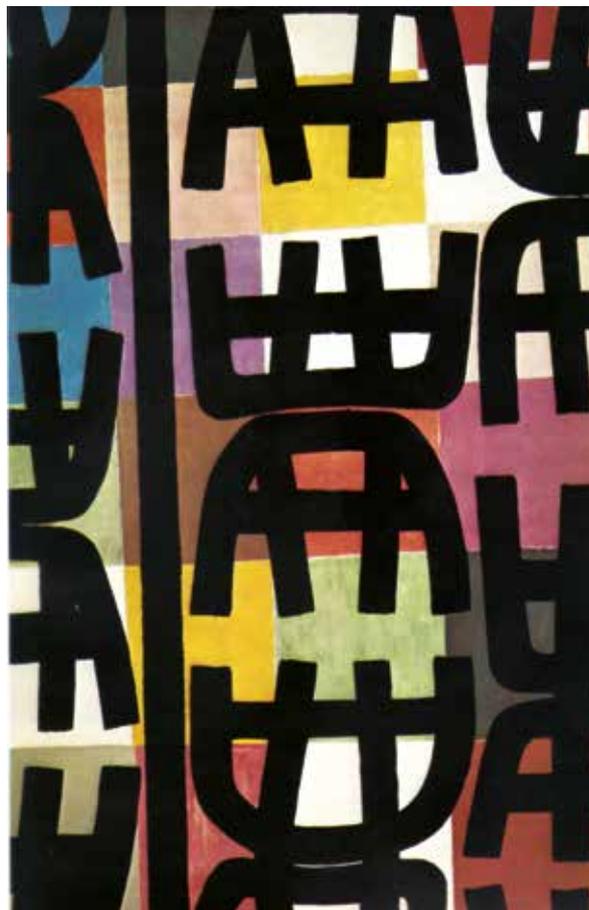
Se avete presente le immagini di Dorazio, trattato nel numero 73 di Nuove Direzioni (Settembre-Ottobre), già vi sentite una certa spazialità astratta e, comunque, non bisogna dimenticare che l'*informale* italiano riunisce, come si diceva, differenti espressioni creative, che andremo man mano ad esaminare.

Due saranno le tendenze principali: a) da una parte prevarrà una forma costruita su uno schema grafico molto compatto, b) dall'altra una tendenza in cui il colore dominerà sull'immagine al fine di creare sia superfici sia composizioni spaziali di grande spontaneità.

Iniziamo, dunque, dal puro astrattismo di Giuseppe Capogrossi, (1900-1972), a volte indicato come minimalista. Osservate le immagini. Le forme sulla tela sembrano scaturire da una pianificazione mentale al fine di cercare uno spazio, una dimensione propria, nel momento stesso del loro accadere, nel momento cioè in cui l'autore le dipinge sulla tela in forme rigorosamente bidimensionali.

Di conseguenza, nelle opere di Capogrossi le forme si spandono non più su di un "piano", come nei dipinti tradizionali ove l'artista riusciva per mezzo del colore e del segno a dare la sensazione della terza dimensione, ma su una "superficie" e nemmeno tramite una forma riconoscibile ma attraverso un *segno rappresentativo* di un luogo, dove quei segni accadono e dove noi fruitori, spostandoci per osservare il quadro, frantumiamo i momenti del nostro osservare e quindi del nostro esistere.

Ovviamente, la variazione di questi semplici segni sarà potenzialmente infinita in quanto affidati ad aggregazioni diversissime fra loro, non solo quantitative ma anche ritmiche e cromatiche, come potete vedere nelle opere riportate in figura. Infatti Filiberto Menna a tal proposito sostiene: "... [per Capogrossi] ciò che conta non è più la superficie-materia e



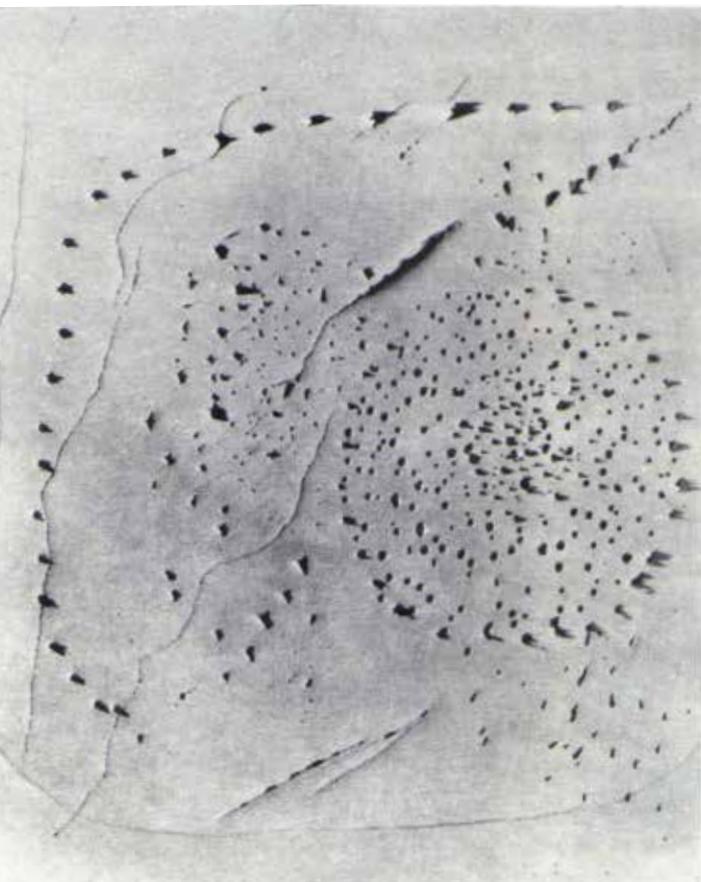
Giuseppe Capogrossi, *Superficie 207*, Galleria Nazionale d'Arte moderna, Roma

nemmeno la superficie supporto, quanto l'avvio di una più articolata e complessa organizzazione di segni che si moltiplicano e si diffondono in tutte le direzioni in funzione di significanti puri di una rottura che tende alla condizione della scrittura." (A. Del Guercio in "Pittura del 900", Garzanti editore, 1992, p. 114)

In altre parole, Capogrossi distrugge la forma, per andare verso un'altra forma che ripete, è vero, in modo seriale, ma mutandone ogni volta i ritmi. Di conseguenza, essa diventa qualitativa e non quantitativa.

Su una linea simile si pongono sia Carla Accardi sia Sanfilippo e Turcato, dei quali abbiamo parlato a proposito di FORMA 1.

Attenti lettori di questa rivista, vorrei sottolineare alcuni obiettivi del gruppo che fa parte dell'*informale italiano*. In primo luogo gli artisti che vi aderiscono sentono l'esigenza di svecchiare il provincialismo artistico della nostra nazione, per immettere l'arte nel più



Lucio Fontana, **Concetto spaziale**, carta intelata, coll. privata

vasto panorama europeo. E ancora, fondamentale sarà il principio secondo cui il quadro e la scultura hanno “come mezzi di espressione il colore, il disegno, le masse plastiche e come fine un’armonia di forme pure.” È chiaro che con questi principi anche da noi in Italia l’arte astratta si inserirà a pieno titolo come elemento attivo e positivo di eccezionale fertilità nella nostra vita artistica. E Capogrossi ne è un esempio molto significativo.

Infatti, ben presto molti artisti abbandoneranno la pittura figurativa per associarsi a queste ricerche. Centri di notevole importanza per la molteplicità delle interpretazioni dell’*informale* saranno le maggiori città italiane come Roma, Milano, Firenze, Torino, Venezia e altre che annovereranno grandi personalità riconosciuti ed apprezzati, poi, anche in Europa e negli Stati Uniti. A Capogrossi affianchiamo Lucio Fontana (1899-1968) che, rispetto al primo, adotta una soluzione più radicale. Nel 1946 a Buenos Aires

pubblica il “Manifesto blanco”, in cui propone una più stretta relazione tra arte e scienza, perché è possibile che: “i gesti compiuti da una delle due attività possono appartenere anche all’altra...”. È ovvio che Fontana in questo periodo rilancia il vecchio mito romantico dell’unità delle arti, ma quella che auspica lui è un’arte libera dall’estetica tradizionale in favore di una *spazialità pura*, che superi i limiti tra il supporto bidimensionale e la proiezione tridimensionale. Quanto detto potrà presupporre anche un intervento-azione, che tanta parte avrà nel periodo successivo.

Da tenere a mente che i primi manifesti spazialisti non furono redatti da Fontana ma dallo scrittore e pittore Beniamino Joppolo: “Spazialisti I, 1947” e dal filosofo e critico Antonino Tullier: “Spazialisti II, 1948”.

Per Fontana la categoria estetica fondamentale è lo *spazio*, non la superficie come abbiamo visto in passato. Questo concetto si riallaccia allo spazio dei futuristi, e di Boccioni in particolare, perché questo l’artista fu capace di far compenetrare le forme per dimostrarne l’instabilità. Infatti, basti osservare la “Città che sale” o gli “Stati d’animo” per rendersi conto di una nuova visione dello spazio e dei colori, oppure possiamo ricordare anche Balla delle “Compenetrazioni iridescenti.” (v. Nuove Direzioni n. 52 marzo-aprile 2019).

Pensando a Fontana vi starete chiedendo, sorridendo ironici, cari lettori, “chi, quello dei buchi e dei tagli?”. Sì, proprio lui e vediamo di comprenderne meglio il pensiero. Intanto provate ad osservare quei tagli, sono esteticamente ineccepibili, non possono essere né più lunghi, né più corti, né più larghi, né più stretti e così via e questo già la dice lunga sugli equilibri formali.

Ma, perché Fontana taglia o buca la tela? Perché per lui questa non è più una superficie, ma una *materia* e questo è un concetto importantissimo, in quanto la figurazione scaturirà dal rapporto tra la tela e i vuoti dei buchi o dei tagli, che l’artista vi ha praticato. Questi, pertanto, rappresentano lo spazio concreto e non astratto come avveniva nelle figurazioni tradizionali.

Di conseguenza, per l’artista lo spazio diventa *fenomeno*, su cui lui dichiara il suo intervento sia manuale che mentale, come se volesse prenderne possesso.

Vi starete chiedendo, cari lettori, osservando le opere, che ormai non si potrà parlare di capolavoro. Questo è vero, perché Fontana ha abbreviato la distanza tra gli oggetti della realtà e il quadro. Bisogna però fare un distinguo, il segno, la ferita, che l'artista lascia sulla tela scaturisce da una carica logica, non psicologica come sarà poi in Burri, i cui interventi sul supporto indicano una violenza, una ferita. Per Fontana, invece, tutto è materia: lo spazio, i segni, i colori, gli stessi vuoti. Inoltre, a differenza di Capogrossi, il quale nel momento in cui ha trovato la sua cifra stilistica non se ne discosterà più e non penserà mai ad alludere alla figura umana, Fontana invece in molti suoi quadri *allude* alla figura. Osservate bene alcuni tagli. Sembrano tracce di figure, anche se improbabili, interamente assorbite dalla fluidità dello spazio, che le congloba ma senza riuscire a contenerle. In altre parole, per Fontana i "tagli" si connotano come segno cosmico-avvenirista, che non prescindono dalla memoria del passato e neanche da una percezione di futuro.

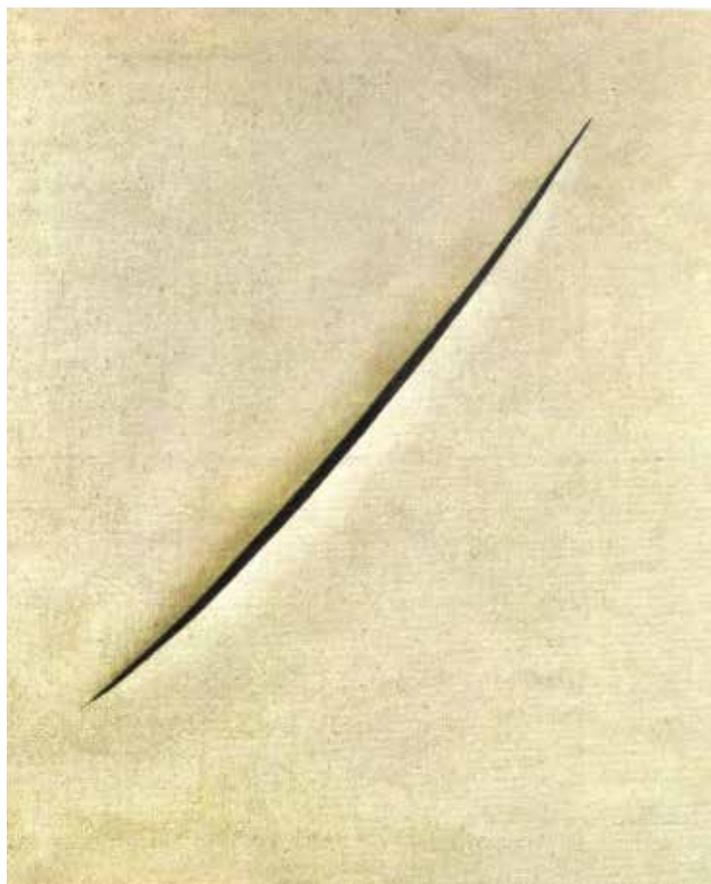
All'opposto l'arte di Alberto Burri (1915-1995). L'artista, invece, nei suoi lavori lascia "parlare" i materiali stessi.

Ma andiamo con ordine. Egli nasce a Città di Castello e si laurea in Medicina nel 1940. Quindi viene chiamato alle armi e nel 1943 farà parte della legione dell'Africa Settentrionale. In seguito alla resa italiana viene catturato e portato in un campo di concentramento in Texas. È in questo periodo che decide di dedicarsi alla pittura. Infatti, tornato in Italia, si trasferisce a Roma dove affitta uno studio, che divide con lo scultore Edgardo Mannucci.

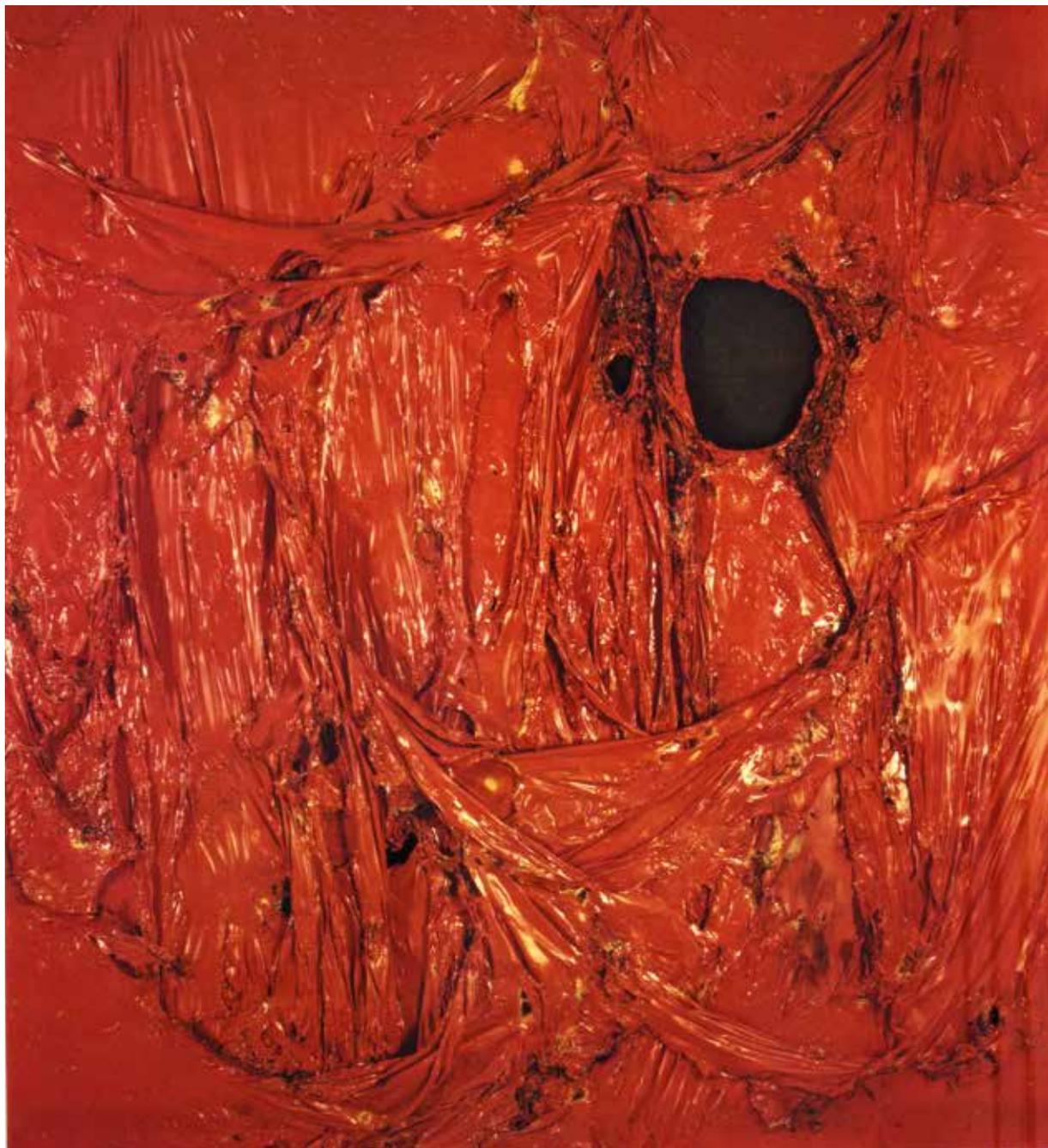
L'artista, in qualità di medico, era rimasto molto angosciato dalle sofferenze e dalle miserie a cui aveva assistito durante la guerra e per rappresentare tutta la desolazione di cui era stato testimone crea le sue composizioni, servendosi di materiali già usati, come sacchi di iuta i cui fori e toppe e lo stesso grigio del materiale esprimono la drammaticità delle sue esperienze. Burri usa anche legno, metallo, pezzi di stoffa dai colori violenti, le stesse bruciature sul legno sono d'aiuto, affinché l'artista possa esprimere una ricca gamma di sentimenti attraverso la poetica del frammento, del relitto, del muro, della

materia, che potrebbero richiamare alla lontana le sculture tormentate in cera di Medardo Rosso. Vi starete chiedendo, miei lettori: "In realtà nella pratica dell'arte Burri come opera?"

Giusta domanda. In un primo momento l'artista individua un gruppo di materiali, che lo interessano come vecchi sacchi di juta, lamiere, legni, plastiche ecc. quindi incolla il sacco, ad esempio, su un supporto, anche se sacco e supporto resteranno sempre due materiali diversi forzati dall'artista a stare insieme. A questo punto egli interviene, ora tendendo il sacco ora ondulandolo, ora lacerandolo e attraverso le varie fenditure fa apparire un colore pesante, scuro. Per quanto riguarda invece le lamiere o le materie plastiche Burri usa direttamente il fuoco, che modifica ovviamente la superficie. Da non dimenticare che i materiali che l'artista usa non sono mai nuovi ma di scarto. Le sue azioni sulla materia significano per lui offese, sofferenze, dolore.



Lucio Fontana, **Concetto spaziale: Attesa**, Galleria Malborough, Roma



Alberto Burri, **Grande rosso**, Galleria nazionale d'arte moderna, Roma

Dicevamo poco sopra che l'artista conobbe assai bene in qualità di medico le sofferenze, che le persone patirono durante la Seconda guerra mondiale.

In altre parole Burri, così facendo, supera il concetto di tela e al suo posto si serve di qualsiasi materia su cui può operare direttamente, ferendola e lacerandola e facendo del collage una scoperta personale di bellezza. Bellezza

che scaturisce dalla capacità dell'artista di far "dialogare" i materiali impiegati servendosi di suture, lacerazioni, contrasti di superficie in modo espressivo e rompendo, pertanto, ogni convenzione estetica del fare arte.

Ne risultano grandi e preziosi ritmi spaziali, in cui il "deteriore" può diventare bellezza. Quello di Burri in realtà è un gesto distruttivo, da una parte, ma costruttivo dall'altra.



Alberto Burri, **Bianco B. 4**, The Museum of fine art, Houston



Emilio Vedova, **Scontro di situazioni**, proprietà dell'artista.

Successivamente userà le combustioni di materie plastiche, ma anche del legno, oltre alle lamiere ugualmente ferite e corrose dagli acidi. Personalmente più che alla corrente informale assocerei Burri al *new dada* di matrice statunitense (che tratteremo in appresso) con una forte coloritura espressionista.

Un cenno vorrei dare su un altro artista che troverete, come gli altri citati, nei maggiori

musei italiani ma anche stranieri: Emilio Vedova nato a Venezia nel 1919 e ivi morto nel 2006. La sua era una famiglia di operai artigiani, pertanto la sua formazione è essenzialmente da autodidatta. Fa parte delle ultime fasi di "Corrente", la rivista fondata da Ernesto Treccani nel gennaio del 1938, finanziata dal padre Giovanni, il famoso fondatore della Treccani, nonché poi deputato nazionale, di cui abbiamo trattato nel n. 73 di Nuove Direzioni. All'inizio della sua carriera artistica è attratto da una sorta di acceso espressionismo, riferibile a lontane memorie cubiste e futuriste in cui rimane prevalente l'elemento dinamico ma di matrice psicologica e in cui è evidente la figura umana. Successivamente, la sua pittura si farà sempre più astratta. Infatti, nei suoi lavori predominano dissonanze cromatiche e opposizioni che sembrano la risultante di un insieme di macchie colorate senza uno schema preordinato. Ma, a ben osservare, ne risulta sempre un'immagine, drammaticamente sconvolta. Infatti, essa non si articola su un unico piano, ma si frantuma in più piani. Conseguentemente gli spazi dei suoi quadri danno la sensazione di essere deflagranti, esplosivi. Non dimentichiamo che l'artista visse il periodo della guerra e partecipò alla Resistenza e addirittura, durante un rastrellamento, venne anche ferito. Per ogni essere umano queste esperienze sono traumatiche e non possono non trasparire nell'opera.

Infatti, in seguito alle drammatiche vicende politiche del fascismo, che mortificarono le coscienze e i valori della storia, era possibile solo la rivolta morale al fine di poter recuperare i valori della libertà. E adesso, cari lettori, dopo questa lunga maratona, un po' di riposo per gli occhi e per la mente e, comunque, per chi volesse avere a disposizione più immagini basta andare su Internet.

Espressionismo astratto negli Stati Uniti

Hofmann, De Kooning, Gorky

di Lidia Pizzo

Gentili lettori, in questo numero di questo interessante bimestrale, vorrei aggiungere ancora alcune notizie riguardanti gli sviluppi dell'arte statunitense.

In precedenza, ricordate? avevamo sostenuto che molti artisti europei, sia durante la Prima guerra mondiale che, a maggior ragione, durante la seconda, si erano trasferiti a New York, ove avevano fatto conoscere l'arte europea.

Avete presente Duchamp di *Fontaine* o del *Nudo che scende le scale*? Oppure Mondrian, l'artista che amava il *boogie woogie*, le cui sensazioni trasferì poi nelle ultime due opere della sua vita e che avevamo individuato come *Astrattismo geometrico* trattato nel n. 64 di Nuove Direzioni?

Nel frattempo, storicamente, negli Stati Uniti si verifica la grande crisi economica del 1929 che, paradossalmente, avvantaggia gli artisti nazionali, i quali nel 1935 ottengono dei sussidi finanziari, che permettono loro di dedicarsi interamente alla propria creatività e di trasferirsi a New York. La grande città è ora centro di aggregazione dei pittori e degli scultori più rivoluzionari. Tra questi anche tanti immigrati europei, che insieme ai primi diventano buoni seguaci dello stile di vita *bohémien* parigino.

Trascorsi alcuni anni alquanto creativi, molti artisti, nel 1951, partecipano a una grande esposizione al Museo of Modern Art (MOMA in acronimo) di New York.

In quell'occasione qualche critico americano prende atto che alcune opere possono considerarsi appartenenti a una nuova corrente artistica, che individua come: *Espressionismo*



Hans Hofmann, *Deep Waters*, Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive, Università della California

astratto (Abstract expressionism), dizione estesa poi a tutta la pittura non figurativa e non geometrica.

La locuzione entra quindi nell'uso comune e si diffonde un po' dovunque, anche se per la prima volta era comparsa nel 1929 a proposito di Kandinskij.

È ormai opinione assodata che l'arte americana che è stata prodotta dal 1945 alla fine degli anni '60 sia stato il fenomeno

artistico più importante del dopoguerra, tanto che il centro dell'arte da Parigi si trasferisce a New York.

Dunque, dicevamo che questa esposizione del 1951 segna il contributo statunitense, per la massima parte, all'arte.

Per la verità, già da tempo gli artisti americani avevano cercato senza grande successo una propria autonomia artistica rispetto all'Europa, di cui, però, non avevano assimilato perfettamente i modelli, anche perché questi erano rifiutati in nome di un forte sciovinismo.

Distinto dall'*action painting*, trattata in precedenza, sarà ora l'*espressionismo astratto*, di matrice gestuale, molto simile all'*astrazione lirica* di Parigi di un Wols, Hartung, Fautrier e altri.

Una nota vorrei aggiungere. Molti testi di Storia dell'arte considerano sia l'*informale* sia l'*espressionismo astratto* come un'unica corrente. Personalmente ho preferito dividerli, anche perché nascono da matrici psicologiche diverse.

L'*action painting*, che in Europa sarà individuato come *espressionismo astratto*, è il primo, importante contributo che l'arte statunitense darà allo sviluppo di un linguaggio internazionale non figurativo, fatto di spontaneità e di autonomia individuale, ricco di contenuto emotivo.

A questo punto, cari lettori, vi metto alla prova: "Chi di voi mi saprebbe dire, a proposito di *espressionismo astratto* ma anche di *action painting*, quale corrente europea avrebbe potuto influenzare queste due movimenti?"

Lo so, ormai siete bravissimi: il *surrealismo*.

Come ricorderete, questa avanguardia aveva determinato un forte mutamento nel gesto di dipingere ora diventato espressione di puro automatismo psichico, in quanto manifestazione immediata di sé, e della propria angoscia esistenziale. Ricordate le stranissime figure di Max Ernst?

Ai surrealisti ora fanno da pendant l'*action painting* e l'*espressionismo astratto* statunitense.

Per comprendere meglio la radice del

secondo movimento ci riferiamo a un artista tedesco, che si era formato culturalmente a Monaco: Hans Hoffmann (1880-1966). Questi si trasferisce in America nel 1930 insegnando prima in California e poi a New York. Ma, insoddisfatto, apre una propria scuola nel 1934, che influenzerà molti giovani.

Hoffmann insegna agli allievi, tra cui la moglie di Pollock, Lee Krasner, una sua filosofia del dipingere a cui dà il titolo di: "push and pull", consistente nel rapporto tra forma, colore e spazio, nel superamento dell'oggetto in sé, nel senso di un ritmo compatto, che dovrà restituire un vero significato al quadro per coerenza e unità dell'insieme.

In sintesi, tutto l'insegnamento di questo artista è quello secondo cui l'opera deve essere un insieme di forze pittoriche equilibrate e



Hans Hofmann, *Composizione*, Collezione privata



H. Hofmann, **Esuberanza**, Albright-knox art gallery, Buffalo

coerenti, frutto da una parte di forti tensioni e dall'altra di distensioni, in cui deve essere evidenziata l'essenzialità del reale insieme alla sua poesia. Inoltre, Hofmann mette in guardia i suoi studenti dal pericolo di formule precostituite, che mai avrebbero dovuto dominare l'istinto creativo. In seguito a tali premesse, la qualità del lavoro pittorico deve derivare dalla trasposizione della realtà in qualcosa di spirituale.

Questo artista già nel 1940 inventa la tecnica

del dripping (poi caratteristica peculiare di Pollock), che consiste nel lasciare gocciolare il colore direttamente dal barattolo sulla tela. Ma, importante per le espressioni pittoriche successive sarà anche la possibilità di applicare il colore spray direttamente sulla tela. Le pennellate, i segni, lo sgocciolare del colore, le chiazze e così via appena verranno depositate sulla superficie assumeranno un aspetto coerente e pittoricamente affascinante. A ben vedere, così tante tecniche diverse assemblate avrebbero potuto dare al quadro una sensazione di disorganicità, cosa che non si verificherà nelle opere dell'artista. Anzi, queste tecniche costituiscono le premesse dell'*action painting*, di cui si è detto nel numero precedente di questa rivista.

Questi tratti del pensiero di Hofmann insieme all'opera di Willem De Kooning (1904-1997), che dà al suo gesto e quindi alla sua opera una struttura architettonica, hanno influenzato molto il *neoespressionismo* di matrice americana basato sulla violenza emotiva



H. Hofmann, **Il muro dorato**, Art Institute, Chicago

del gesto, sui colori acidi e aggressivi e sul gigantismo del formato.

De Kooning, tra i maggiori rappresentanti dell'*espressionismo astratto*, rimane in un primo tempo legato alla figura umana, che rappresenta in forme corrose, espresse con pennellate incisive e violente, come emergono nell'immagine riportata, che vi pregherei, cari lettori, di osservare attentamente. Noterete che De Kooning rispetta sempre, nella realizzazione delle opere, una composizione rigorosa insieme a una altrettanto rigorosa struttura architettonica, che si perderà, poi, negli altri autori.

Dal punto di vista culturale, infatti, l'artista ha voluto realizzare una sintesi tra il cubismo e il surrealismo, eliminando a un certo punto anche il colore a favore del bianconero.

Le sue opere sono assai complesse nella configurazione piatta, tuttavia restano sempre di grande perfezione formale.

Osserviamo attentamente un'opera del periodo maturo: "Scavo", una composizione

schiacciata in cui l'allusività alla figura umana è ridotta a poco più che frammento, mentre i piani sono rimescolati e si compenetrano quasi a rievocare un cubismo analitico e per la loro ambiguità e oscurità l'inconscio indagato dal surrealismo.

Il titolo stesso *Excavation*, nell'originale, deriva anche dalla tecnica usata dall'autore, che ha rivisto l'opera in momenti successivi, apportando ogni volta correzioni e cambiamenti, per cui essa presenta molti strati sovrapposti di vari colori e laddove si sono verificate delle spaccature, da queste riaffiorano, addirittura, i colori sottostanti.

Ma, l'artista cambia ancora una volta la sua



Max Ernst, *La vestizione della sposa*, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia



W. De Kooning, *Donna n. 2*, MOMA, New York



W. De Kooning, **Composizione**, Collezione Guggenheim, Venezia

Sotto: W. De Kooning, **Excavation**, Art Institute, Chicago

espressione pittorica, che si evolverà verso un paesaggio sui generis, in cui compaiono colori sgargianti come il rosa e il giallo su sfondi blu elettrico o verde in cui prevalenti sono gli spazi aperti, spesso impregnati di luce mattutina che, alla lontana, ricordano alcuni paesaggi olandesi.

Per oltre dieci anni de Kooning a New York rimane il maestro indiscusso dell'avanguardia di quella megalopoli. Da sottolineare che questi insieme con Hofmann hanno contribuito, ciascuno nel loro campo di azione, ad accelerare il movimento neoespressionista newyorchese ma anche l'action painting.

Altro importante pittore è Arshile Gorky (1904-1948), armeno di nascita, presto emigrato a New York.

Qui la sua pittura, influenzata da Picasso e Mirò, si indirizza verso un'arte simbolica, in cui le figure, in quanto masse colorate più o meno astratte, sono distribuite





uniformemente nello spazio della tela. Pertanto, viene eliminata la vecchia questione della prospettiva e rafforzata, invece, la spontaneità della grafia, sempre elegante nelle sue linee, laddove le forme biomorfiche astratte danno la sensazione di assomigliare a piume, come potete, miei cari lettori, notare attraverso l'immagine riportata. La sua è una pittura che, osservata attentamente, evoca atmosfere misteriose, le cui forme sono certamente di ascendenza simbolica. Infatti, una delle costanti delle opere sarà quella di fondere il tardo cubismo con il surrealismo.

Analizzate attentamente le opere, notate immediatamente che esse mantengono sempre l'impronta della sua forte personalità dal segno inconfondibile, dal colore carico, dalla linea a volte elegantissima, a volte smorzata. Le forme astratte, generalmente piatte, hanno una forte consistenza materica insieme a un deciso segno pittorico.

Trascorrendo gli anni, a un certo punto l'artista si libera dall'influenza della corrente dell'*espressionismo astratto* e va invece nei campi, dove realizza degli schizzi, che poi traduce nello studio in dipinti di grandi dimensioni dallo stile molto personale, la cui tecnica risulta molto libera e personale.

Da quanto sopra, miei cari lettori, ormai esperti del settore "arte", avrete compreso che Gorky ha dimostrato nelle sue opere una grande capacità di sintesi unita a un forte vigore espressivo.

Nonostante i suoi successi, molte calamità, però, imperversarono nella sua vita. Un incendio nel suo studio distrusse molta parte delle sue opere, un'operazione causata da un tumore lo portò alla separazione dalla moglie, subito dopo ebbe un grave incidente automobilistico. Queste avversità lo portarono alla disperazione tanto che nel 1948 si tolse la vita. Gentili lettori, preferisco fermarmi qui per questo numero di Nuove Direzioni perché, avendo trattato diversi autori, preferisco farveli apprezzare attraverso qualche immagine in più rispetto alle volte precedenti.

In alto: Arshile Gorky, *Agonia*, MOMA, New York

Sotto: Arshile Gorky, *Il fidanzamento*, Whitney Museum of American Art, New York

Astrattismo europeo

Informale e Tachisme

di Lidia Pizzo

Miei affezionati lettori, la trattazione degli argomenti di queste pagine richiederà molta attenzione, perché le linee artistiche, che abbiamo delineato per gli USA, in Europa si frammenteranno. Infatti, nei primi si era sviluppata, come ricorderete, la corrente *informale* e l'*espressionismo astratto*, che avranno connotazioni assai diverse in Europa. Qui, tutto il continente e oltre era stato coinvolto in una terrificante guerra, che aveva fatto milioni di morti. Finito il conflitto, gli artisti provano un senso di alienazione soggettiva, un'angoscia latente ma costante, insieme alla crisi dei valori europei di stampo umanistico. La realtà non attrarrà più.

A quanto sopra, allora, si dovrà reagire! È necessaria un'azione, qualunque essa sia, che gli artisti trovano, ovviamente, nel gesto di dipingere, ma non più nei modi tradizionali. Conseguentemente ognuno dovrà impegnarsi in un'operazione complessa e affrontare la realtà *sic et nunc* oltre a reinventare l'arte.

Ma come? Manca una piattaforma comune. Di conseguenza gli indirizzi che ognuno potrà seguire saranno diversi e non sempre coerenti per tutta la vita. Per cui, come si è detto, un testo a volte riporta un autore facente parte di una corrente, mentre un altro riporta il medesimo autore facente parte di un'altra. La stessa mistificazione a volte si verifica anche per indicare le varie correnti.

La linea dell'*action painting* iniziata con Pollock negli USA, che rifiuta ogni riferimento alla realtà, introdotta in Europa diventa arte *informale* ed *espressionismo astratto*.

Cosa rimane, allora, della tradizione? Vi starete chiedendo, miei cari lettori.



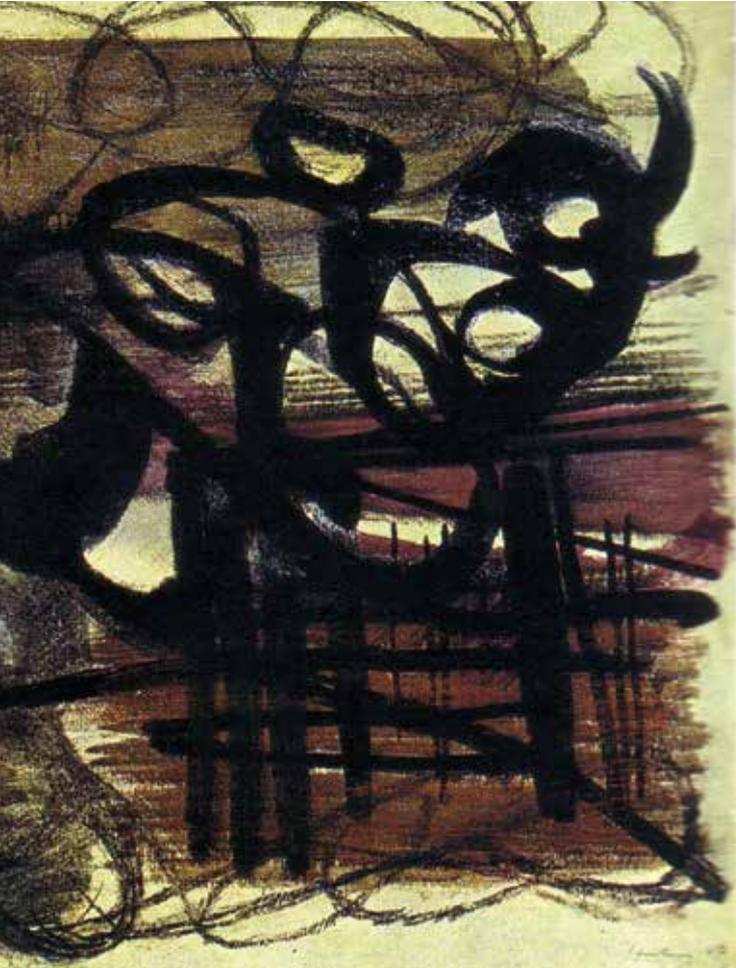
Hans Hartung, T 1947, Collezione privata, Parigi

Nient'altro che il piacere della pittura espressa con tutte le tecniche disponibili, dalle tradizionali, all'impiego dei materiali più diversi, che alla fin fine si risolverà in un quadro senza soggetto, ma si sarà recuperata la gioia del fare, in quanto espressione "del massimo potenziale" dell'azione del dipingere.

In altre parole, questa per l'artista diventerà un'esigenza vitalistica dopo le immani violenze della guerra.

Di conseguenza l'*astrattismo*, declinato nelle sue varie forme, rifiuta il dato reale, affrancandosi dalle idee utilitaristiche e morali e non tenendo neanche conto della conformazione di oggetti riconoscibili. Perdurerà solo il piacere della pittura realizzata con ogni tecnica incluso l'impiego di materiali extrartistici.

Gli Stati Uniti, come è stato detto, avevano dato vita all'*action painting* di Pollock che in Europa prenderà, come si diceva, il nome di *informale*.



Inoltre, finita la guerra, alcuni pittori americani vengono a Parigi e quindi fanno conoscere gli indirizzi artistici nati oltre oceano, che, ovviamente, affascineranno i più giovani, i quali scopriranno un *modus operandi* non più passivo ma in grado di re-inventare l'arte.

Sulla linea dell'*informale* si pone un gruppo di artisti dalla tecnica raffinata come George Mathieu, Pierre Sougales, Hartung, Wols e altri. Questi, attenti al segno, utilizzano spesso una tavolozza essenzialmente basata su due colori: il bianco e il nero, insieme a una pennellata molto corposa.

In particolare, cari lettori, cito Hans Hartung, di nazionalità tedesca, che emigra a Parigi appena Hitler nel 1933 prende il potere.

Sin dall'inizio della sua produzione si nota che a predominare sul colore sarà la linea. Infatti, su un fondo neutro l'artista appone linee curve, interrotte a volte o arcciate, che caratterizzano fortemente lo spazio della tela.

Esse non rappresentano oggetti, né formano immagini, sono solo espressione di una interna tensione, di una esperienza esclusivamente soggettiva come si può vedere dall'immagine riportata.

Altro importante artista, esponente europeo di spicco dell'*informale* è Wols, pseudonimo di Wolfgang Otto Schulze, anche lui rifugiato a Parigi a causa del regime hitleriano.

La caratteristica delle sue opere è data dalle piccole dimensioni dei dipinti, su cui compaiono, come per magia, linee sottilissime, che a volte sembrano formare una ragnatela, mentre i colori molto tenui, si discostano dalla realtà. Per Wols il segno esprime la sofferenza,



Wols, *Champigny blue*, Collezione privata, Milano



George Mathieu, *I Capetingi*, Museo Nazionale di Arte Moderna, Parigi

che si genera a contatto con il mondo, eppure, nonostante questo, è sempre espressione di vita di un soggetto. Infatti, il segno è simile a un conduttore di corrente, che penetrando all'interno della materia la elettrizza.

Questi disegni quasi impalpabili evidenziano la sensibilità acuta di una personalità eccitabile e indifesa. Infatti, come si è più volte ripetuto e voi miei lettori ne avrete la memoria piena, tutti questi artisti, che si rifanno all'*informale*, rivolgono la loro attenzione non alla realtà esterna ma al processo interiore. Concetti che, come ricorderete, avete letto a proposito dell'opera di Pollock.

A questo punto bisogna citare anche un'altra

corrente assai importante che nasce sempre a Parigi: il *tachisme*, che si rifà all'*espressionismo astratto* statunitense importato in Francia da artisti americani come Sam Francis (1923-1994). Il gesto del *tachisme*, ora, assume un ritmo nuovo, come se a guidare il pennello fosse una forza dinamica in grado di dare struttura e organicità al quadro. Il termine, infatti, indica una pittura basata su macchie accidentali di colori dall'impasto molto denso, che daranno luogo ad altrettante dense tessiture cromatiche, come se fossero a rilievo, tanto che qualche critico, a suo tempo, aveva definito questi lavori "pittura della materia", come si nota nei lavori di Sam Francis, uno dei più anziani del movimento insieme a Fautrier.

I maggiori rappresentanti di questa corrente sono, oltre ai su citati: Dubuffet, Tàpies, Nicolas De Staël.

Poniamo attenzione, cari lettori, alle opere della maggior parte degli autori menzionati iniziando dai quadri del più anziano e uno dei più noti rappresentanti del gruppo: Jean Fautrier (1898- 1964). Nelle opere dell'artista quello che si nota sin da subito è la ricerca di una nuova forma espressiva. Infatti, tutta



Sam Francis, *Intorno al blu*, Tate Gallery, New York



Jean Fautrier, *My Fair Lady*, Museo Belle Arti, Lione

l'arte precedente aveva descritto o cercato di descrivere la realtà esteriore, ora, invece, l'attenzione sarà rivolta verso il processo interiore dell'uomo. Allo stesso modo di come il problema del mondo aveva assorbito l'espressione artistica precedente, adesso l'attenzione degli artisti sarà rivolta al problema della vita, alla ricerca di un'immagine esistenziale del mondo medesimo. Conseguenza sarà la ricerca di una base espressiva alternativa.

Come avrete compreso, miei attenti lettori, Fautrier si può considerare l'iniziatore della pittura materica. Infatti, le sue opere danno la sensazione che dalla massa pittorica debba scaturire ogni cosa: il colore, la forma plastica e possibilmente anche il "racconto". I suoi quadri contengono stratificazioni di colore uno sull'altro, ma queste non consistono solamente in sovrapposizioni di tinte, come si potrebbe pensare, bensì di immagini, che rimandano ad esperienze vissute in precedenza e quindi ricordate, le quali condizionano alcuni aspetti della vita dell'artista, pesano sulla coscienza e non si possono rimuovere.

A questo punto, cari lettori, penso sia giusto

fare un inciso per comprendere meglio le poetiche e le idee degli artisti del tempo, in modo che vi possiate rendere conto più chiaramente del perché l'arte del 900 avanzato sia così cambiata rispetto al passato. Tanto che se oggi non si conoscono bene certe nozioni e, per giunta, molto chiaramente, noi spettatori passiamo oltre disorientati, a dir poco.

Ora vi chiedo un attimo di attenzione. Quello che dirò vi verrà in aiuto quando vi troverete davanti a un'opera d'arte più o meno contemporanea.

Infatti, a parte gli stimoli provenienti dagli Stati Uniti, contribuirà a modificare la visione degli artisti un libro non molto corposo uscito nel 1947, che influenzerà le idee, i principi e i valori di quel periodo e che si intitola *Le musée imaginaire*, il cui autore è André Malraux (1901-1976) un uomo dalla vita avventurosa e dalla vasta cultura e se vi riesce di consultare qualche suo testo fatelo volentieri.

Malraux riflette in primo luogo sulla funzione del museo, dove vengono raccolte le opere tolte dal contesto per il quale furono create: chiesa, villa, giardino, casa ecc. e questo stesso fatto ne cambia la visione. A ciò si aggiunga un altro fenomeno: la fotografia. Essa si è diffusa



Antoni Tàpies, *Rilievo ocre con rosa*, Collezione privata, Parigi



Nicolas De Staël, *Composizione di tetti*, Museo Nazionale di Arte Moderna, Parigi

in quasi tutti gli strati sociali né mancano le foto delle opere d'arte, nonché le prime riviste che le riproducono. Allora, come il museo ha liberato l'arte dai luoghi per i quali fu creata, allo stesso modo la fotografia libera l'arte da se stessa. Vediamo come.

Le riproduzioni fotografiche delle opere, anche se a quel tempo erano in bianco e nero, fanno in modo che queste possano essere fruite, finalmente, e godute, commentate ecc. stando comodi a casa propria. È questo il *museo immaginario*, praticamente un museo senza opere, perché ognuno può portarle negli occhi, ma esso *museo* è anche il luogo della collettività, proprio perché quella che si è usata è la fotografia, di cui tutti possono fruire. Questo pensiero ha rivoluzionato, di conseguenza, anche il concetto spazio-temporale, poiché il contatto con l'opera non risulterà più indispensabile.

Ed ancora, attraverso il mezzo fotografico si avrà la possibilità di osservare ogni dettaglio, che potrà essere ingrandito e che finirà per potenziare non solo la sensibilità estetica ma anche l'immaginazione. Inoltre, ogni riguardante potrà fare accostamenti prima irrealizzabili, confronti inaspettati, vedere dettagli impossibili ad occhio nudo e così di seguito.

Da queste premesse ne consegue che verranno molto ampliate le conoscenze e nello stesso tempo il linguaggio dell'arte non dipenderà più da spazi e tempi, ma rimarrà completamente libero.

Quanto sopra non poteva non influenzare gli artisti contemporanei di Malraux.

Quindi, miei attenti lettori, tenete presente anche queste premesse quando si parla di *informale*, *tachisme*, *espressionismo astratto* europei e così via. E, a questo proposito, fatevi voi stessi un'idea ancora più pertinente e precisa di quello che succede con internet.

Dopo questo importantissimo inciso, torniamo ai nostri artisti con le opere di Antoni Tàpies (1923- 2012).

Ad un primo sguardo essi ci appaiono di una semplicità estrema. Infatti, l'artista crea superfici scabre, ruvide, ottenute aggiungendo al colore molto sobrio della sabbia. Su queste basi egli graffia, incide linee, che

in lontananza sembrano farci vedere delle forme, le quali si imprimono nella mente con la stessa forza dei simboli.

Sono, dunque, forme evocative, che nascono dalla materia stessa di cui si serve l'artista. Non esiste in questi lavori alcuna descrizione; il fruitore osserva il quadro, osserva intensamente i segni. Questi evocano, come si diceva, associazioni, che inducono la fantasia dell'osservatore a trovare in tali linee un tono poetico soggettivo.

Altro importante rappresentante del movimento, che vorrei farvi conoscere, gentili lettori, è Nicolas De Staël (1914-1955). Questi si rende conto ben presto che il problema riguardante la percezione della realtà come altro da sé si ripropone in modo angoscioso dopo la guerra.

Di nazionalità russa, durante il conflitto si arruola nella legione straniera.

Successivamente si stabilisce a Parigi, dove inizia a dipingere abbandonando l'espressione figurativa per ispirarsi, invece, a uno stile astratto fatto di piccole macchie di colore denso, spesso brillante, che applica sulla superficie del quadro con la spatola e che accosta a mo' di mosaico le une alle altre, mentre il colore sottostante molto vivace traspare in superficie.

Ed ora passo a farvi apprezzare l'artista più spregiudicato, critico e acuto fino al cinismo tra quelli citati: Jean Dubuffet (1901-1985) autore di opere sia figurative che astratte. Attento osservatore dell'arte dei bambini e degli alienati, viene anche considerato il padre dell'*art brut*, cioè arte spontanea realizzata da persone che non hanno avuto alcun percorso di studi artistici.

E comunque al di là di questo, egli sostiene che non ha senso cercare la materia oltre il linguaggio, come se questo linguaggio fosse un'entità spirituale o razionale. Jean Dubuffet è certamente influenzato dalle teorie del linguaggio, che a partire da Noam Chomsky (1928) interessarono molti filosofi compreso il nostro Vattimo. Infatti, il primo sostiene che il linguaggio stesso è materia e, come la materia, può essere duttile o corrotto, plastico o duro, impressionabile e soggetto a corrompersi, a



Jean Dubuffet, *Artista*, Museo Peggy Guggenheim, Venezia

mutare e così di seguito.

L'artista ha un solo scopo, quello di cancellare la spiritualità e l'incorruttibilità dell'opera. Infatti, per Dubuffet la pittura non è altro che "l'esistenza allo stato brado". Di conseguenza, può essere anche caotica e inconcludente. E come se non bastasse, l'artista sostiene anche che il mito dell'arte, tanto celebrato in Europa, è semplicemente una stoltezza, esso non è diverso dal folklore di altri popoli.

E per il momento mettiamo punto e, quindi, cari lettori, un respiro di sollievo e alla prossima!

Astrattismo italiano

Dova, Crippa, Moreni e altri

di Lidia Pizzo

Esimi ed affezionati lettori, degli astrattisti europei abbiamo parlato nel numero scorso di questa bellissima e graficamente curata rivista, che si distingue da molte altre anche per la bellezza, fedeltà e nitidezza delle immagini.

Come avrete compreso dal titolo, vorrei mettere in evidenza in questo numero *l'astrattismo italiano*, i cui aderenti sono tantissimi. Certo, citerò i maggiori, limitando lo scritto e aumentando le immagini. Tuttavia, desidero fare una premessa.

I nostri artisti, certo ugualmente bravi, se non di più, hanno avuto meno fortuna rispetto, poniamo, agli americani che, non avendo

alcuna memoria artistica, se non sterminate visioni di campi, di strade ampie, di casette con giardino a perdita d'occhio e così via, accettavano qualunque cosa. L'Italia, invece, aveva avuto una millenaria tradizione, che iniziava dalla perfezione dell'arte greca, passando per la romana, che della prima fu anche "portavoce", il Medioevo di Giotto e compagni, il Rinascimento, il Barocco, il Neoclassico e così via. Di conseguenza, gli artisti nostrani, avendo una conoscenza dell'arte molto approfondita nelle sue mille sfaccettature, all'inizio ebbero una certa difficoltà.

Oswaldo Licini, *Amalasunta n. 2*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma



Vuoi o non vuoi, qui in Italia la bellezza si porta negli occhi a ogni angolo di strada, piazza, vicolo e, quindi, permettetemi di dirlo, "tinteggiare" una tela di rosso, di verde e poi sfumarla magari ai lati non avrebbe avuto senso.

Bisognava abituarsi, lasciatemelo dire! a un'arte molto più "facile", spesso di getto, vedi action painting.

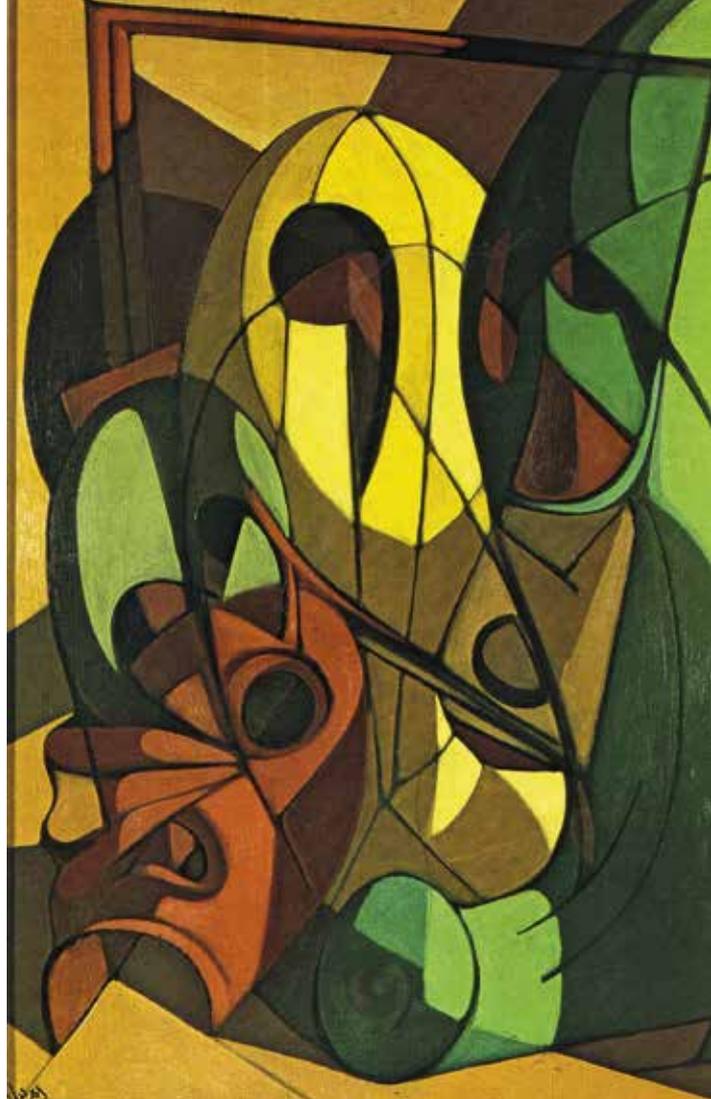
Quanto sopra per sottolineare, che stilisticamente la "nostra" astrazione, declinata sotto qualunque forma, non ha niente da invidiare a quella degli altri. Anzi.

Allora, iniziamo da uno dei più anziani. Osvaldo Licini (1894-1958), artista tra i più colti del suo tempo e tra i più appartati, ha attraversato, sempre col consueto rigore compositivo, diverse fasi espressive, dall'iniziale geometria del periodo anteriore alla Seconda guerra mondiale, al periodo post bellico, quando comincia ad operare su base astratta. Qui affronta il rapporto con il *surrealismo* facendo irrompere nei suoi dipinti frammenti di memoria, che man mano assumeranno una dimensione sempre più simbolica in favore non più di un ordinamento geometrico, come all'inizio della sua carriera, ma di misteriose apparizioni.

In altre parole, in tutto il suo iter artistico Licini esprime nelle sue opere un costante e lucido rigore formale, che raramente si incontra in artisti, che attraversano diverse fasi espressive. Altro interessante autore del periodo post bellico, che vorrei presentare a voi interessati lettori, è Corrado Cagli (1910-1976).

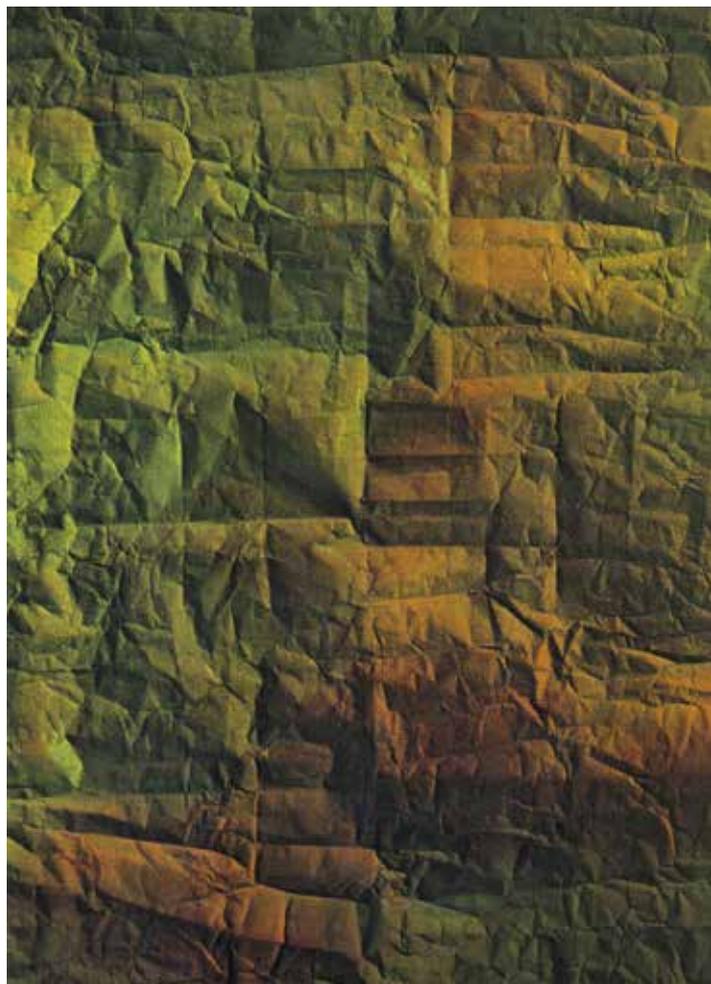
Di contro all'ottimismo tecnico-scientifico di un Fontana, questi si orienta, in un primo momento, verso l'arte metafisica di ascendenza dechirichiana (ricordate De Chirico delle Piazze di Roma, di Ettore e Andromaca raffigurati come due manichini ecc.?) ma contemporaneamente ne inizia la critica, facendo diventare questa avanguardia memoria storica.

Ma non è soltanto la *metafisica* a interessarlo, anche gli altri ismi del passato entrano in gioco, nell'impegno di integrazione di questi con i valori a lui contemporanei o, meglio, con la mobilità e vitalità del presente.



Sopra: Corrado Cagli, *Teatro tragico*, Collezione privata, Roma

Sotto: Corrado Cagli, *Concavo e convesso*, Collezione privata, Roma



Un tema importante che Cagli, figlio del nazionalismo di origine fascista e in polemica con esso, all'inizio affronterà sarà quello di evidenziare come il deterioro e miope nazionalismo ante guerra appunto non avesse nulla a che fare con le vere teorie originarie. Ma, per amor di verità, in Cagli questa *vis polemica* non sarà mai eccessiva e miope, ma avrà sempre un carattere costruttivo.

Notate, cari lettori, che anche questo artista attraverserà varie fasi pittoriche: quello del mito, della geometria post euclidea, della psicologia del profondo, dei conflitti artistici a lui contemporanei e non troverà mai un punto su cui fermarsi. Infatti, sarà sempre alla ricerca di nuove esperienze linguistiche, quasi fosse una verifica della sua capacità raziocinante in relazione alla problematica affrontata.

Il fatto che Cagli attraversi tante correnti nel corso della sua vita, come potete constatare dalle immagini, non nuoce al suo iter artistico, perché nelle sue opere evidenzia sempre una forte "acutezza provocatrice" contro l'inerzia di posizioni linguistiche statiche.

In parole terra terra, come diceva un mio caro amico, molti maestri, trovata la *formuletta artistica*, a questa si adatteranno per tutta la vita. Cosa che, per amor di verità, non accadrà mai al Nostro.

Ed ora, cari lettori, vi propongo un altro astrattista italiano: Ennio Morlotti (1910-1992). Qualche critico italiano l'ha ritenuto molto vicino all'arte informale, ma intesa come innesto nella matrice paesistica lombarda. Tra l'altro, l'artista è stato fortemente attratto e quindi influenzato anche dalla filosofia esistenzialista, allora in auge.



Ennio Morlotti, *L'Adda all'Imbersago*, Collezione privata, Milano



Giulio Turcato, *Biologico*, Proprietà Vana Caruso Turcato

Dal punto di vista pittorico, all'inizio sarà suggestionato profondamente da Picasso, ma successivamente se ne distaccherà, per accostarsi al sentimento della natura in modo intimamente emozionale, come si nota nell'immagine riportata. Per questo motivo egli è considerato espressione, come si diceva, di un certo informale tutto italiano, legato, tuttavia, alla tradizione pittorica nostrana.

E tra i nostri astrattisti non può mancare Renato Birolli (1905-1959) dalla vita piuttosto breve ma intensa. Egli partecipa alla formazione di "Corrente". Ricordate, attenti lettori, quel gruppo di Milano fondato dal giovanissimo Ernesto Treccani?

Intanto, passando gli anni, anche dal punto di vista strettamente storico, e allontanandosi gradatamente la devastazione della Seconda

guerra mondiale, anche in Europa rinasceranno varie correnti artistiche alle quali Birolli si adeguerà con risultati eccellenti. La sua pittura già molto ricca di spessi e densi colori e, quindi, molto materica, sotto l'influenza dell'*informale*, che man mano penetrava anche in Italia, si arricchirà di segni articolati liberamente e di astratte chiazze di colore.

Da queste poche note, cari lettori, avrete compreso, come il nostro artista sia stato un personaggio di profonda cultura e, come tale, profondamente consapevole delle scelte operate. Purtroppo, per ragioni di spazio non posso aggiungere più di una foto, ma questa stessa è emblematica della sua pittura. Per chi volesse approfondire, Internet sarà di grande aiuto.

Ora, vorrei presentarvi un altro importante artista astrattista italiano: Giulio Turcato



Sopra: Renato Birolli, *Fuoco che si spegne*, Museum Reinhard Ernst, Berlino

Sotto: Renato Birolli, *Trinité sur mer*, Collezione privata, Parma



(1912-1995), molto conosciuto, perché si esprime nei suoi dipinti con un linguaggio rigorosamente astratto, originato da forti impulsi psicologici. Aderisce al "Gruppo degli otto", formato da astrattisti-informali italiani come: Afro, Birolli, Corpora, Santomaso, Morlotti, Emilio Vedova e Mattia Moreni, insieme ai quali partecipa alla Biennale di Venezia.

Dal punto di vista strettamente tecnico, nelle opere di Turcato lo spazio-forma presenta una forte dose di imprevedibilità. Infatti, è come se i punti di riferimento spaziali fossero completamente inaspettati, perché situati in una ubiquità dinamica. Cosicché, quando il fruitore, e quindi anche voi lettori osserverete i segni sul quadro, li sentirete come ambigui e tuttavia aperti, quasi l'artista avesse posto allo spettatore una condizione: quella di entrare in rapporto temporale ed empatico con l'opera. Di conseguenza, ogni fruizione si dovrà trasformare in ultima analisi in un coinvolgimento



Mattia Moreni, *Sterpaglia sulle rocce*, Museo civico, Torino
Sotto: Roberto Crippa, *Spirale bianca*, Galleria Cavour, Milano

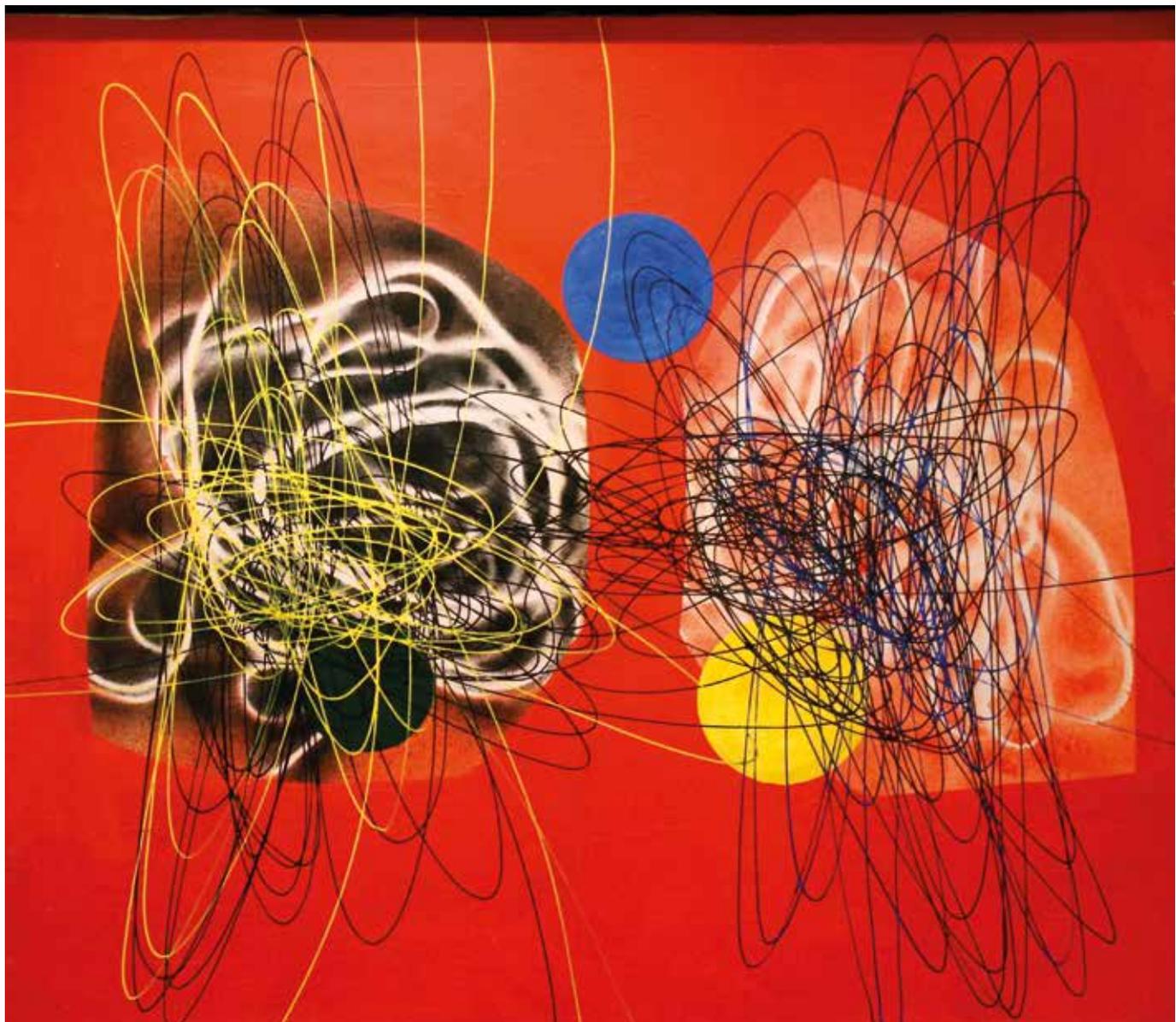
psicologico, come se il riguardante potesse e volesse viaggiare nello spazio del quadro in un certo lasso di tempo.

Aggiungiamo adesso agli artisti trattati anche Mattia Moreni (1920-1999), la cui pittura viene definita di "natura". Ma non basta, essa è unita a una intonazione epica, che si scarica sulla tela con un movimento impetuoso, quasi si trattasse di una tempesta di segni e di colore trasferiti dalla natura direttamente sul supporto, allo stesso modo di scontri tra persone.

Di primo acchito, credo che lo abbiate pensato anche voi, cari lettori, la pittura di Moreni potrebbe essere assimilata a quella informale. Tuttavia, da questa si discosta, perché centrale nell'arte di Mattia sarà il soggetto umano, che si esprime spesso facendo violenza sulle cose. Questo dà ai suoi lavori una dolente tonalità, una partecipazione di sentimenti, un pathos, che non si trovano in altri artisti coevi. È come se l'artista si immergesse nella natura, partecipando della luce, del colore, della vitalità delle cose.

Questo aspetto della sua pittura sarà mantenuto sempre, ad esempio nelle nuvole che si sfaldano, nella rappresentazione di staccionate, cartelli, barche e così via rappresentati come se fossero battuti dalla furia del vento. Tutto questo, però, visto attraverso





Roberto Crippa, *Spirali*, Cambi Casa d'asta, lotto 242, Roma

la dimensione dell'astrattismo, declinato in strutture *macro segniche* di acceso cromatismo. Il colore, infatti, viene depositato sulla tela con una gestualità che richiama l'*informale*, come ognuno di voi può constatare, ormai esperti del mondo dell'arte.

Ed infine, trattiamo, seppur brevemente, Roberto Crippa (1921-1972) che oltre a essere un artista fu anche aviatore. Diplomatosi all'Accademia di Brera, è molto vicino a Fontana e aderisce, infatti, al suo "Manifesto spazialista". Infatti, proprio intorno agli anni '50 dipinge tutta una serie di spirali non perfettamente

rotonde, che idealmente sembrano fuoruscire dallo spazio bidimensionale della tela, come potete osservare in figura, e che richiamano alla lontana la gestualità di Pollock.

Ed ora, cari lettori, godetevi le immagini, e non dite, mi raccomando: "non ci capisco nulla."

A mio parere, l'arte contemporanea va assaporata lentamente, riflettendo, calandosi ad esempio nel periodo immediatamente dopo l'ultima guerra mondiale, quando ancora in giro c'era qualche maceria e quando si era disgregato in *un fiat* tutto quello in cui si era creduto per decenni e decenni.

Neoavanguardie in USA

Il *new dadaismo*

di Lidia Pizzo

Gentili lettori, riassumiamo brevemente le differenze e le analogie tra le neoavanguardie made negli Stati Uniti e in Europa, già anticipate nei numeri precedenti di Nuove Direzioni.

L'arte europea, come ricorderete, era entrata in crisi, così come il concetto di *artista genio*.

Di conseguenza era crollata anche ogni tecnica artistica tradizionale.

Perché? Perché l'arte europea, vuoi o non vuoi, si doveva confrontare ora con quella americana.

Gli Stati Uniti non avevano, infatti, alcuna tradizione, per cui l'arte per gli artisti diventa *scoperta*, quindi invenzione.

Di conseguenza, il pittore potrà permettersi di

mettere, più o meno casualmente, una serie di colori sulla tela, oppure campire la stessa con una tinta uniforme o leggermente variata, vedi Rothko, senza oltraggiare affatto un Raffaello, un Michelangelo, un Caravaggio e compagnia cantando.

Il problema, a questo punto, come ho accennato altre volte, è che su un puntino, su un colore campito uniformemente o leggermente variato ai bordi, si possono scrivere libri su libri, ma se un Raffaello commettesse mezzo errore ecco che una pletora di artisti e di critici si sentirebbero in dovere di farlo notare. Ovviamente, quanto sopra non potrà avvenire prima della

Rauschenberg, *Collection*, Museum of Modern Art, San Francisco





Rauschenberg, *Monogram*, Moderna Museet, Stoccolma
Rauschenberg, *Retroactive I*, Wadsworth Atheneum, Hartford (Connecticut)



realizzazione dell'opera, semmai dopo.

Così, mentre gli artisti europei si dovranno confrontare con la storia, cioè col rapporto tra passato e presente, questo non potrà avvenire negli Stati Uniti e la libertà dell'artista o del sedicente tale sarà massima.

Inoltre, questa nazione, nel periodo in esame, era protesa verso un enorme sforzo produttivo e quindi di accumulo di denaro e di capitali, per cui anche l'arte entrerà nel circuito sia della comunicazione di massa che del denaro. Nasceranno in quel momento l'*action painting* e l'*espressionismo astratto*, trattati in precedenza, insieme ad altri indirizzi artistici.

Ed ancora, ricordate? mentre gli artisti della prima avanguardia europea si opponevano decisamente alla mercificazione dell'opera e quindi al mercato, viceversa negli Stati Uniti costoro considerano il mercato come riconoscimento del loro lavoro, lavoro in quanto "opera" d'arte e quindi merce come le altre.

Negli USA, infatti, più è la mole delle opere vendute da un artista, più queste acquistano in qualità, alla stregua, dunque, di una qualsiasi merce. Pertanto, risulterà ovvio che quantità sarà uguale a qualità.

Invece, in Europa, area in cui l'arte aveva una lunghissima consuetudine, ora, rispetto a un lontano passato, è diventata *produzione superflua*, di cui l'artista ha piena consapevolezza. Pertanto, è vero, accetterà i vari linguaggi, ma il suo progetto rimarrà sempre quello di trasformare, di modificare la realtà, di cui l'arte non è altro che un *modello alternativo*.

Tutto questo non poteva durare all'infinito, la crisi doveva sopraggiungere e sopraggiunse con l'*arte concettuale*, che rifiuta qualsivoglia funzione, per ripiegarsi su se stessa e, quindi, autodefinirsi.

Conseguentemente, ogni tecnica artistica e ogni sistema decade al sopraggiungere delle opere di Kosuth e dell'*arte concettuale* e poi della *pop art* con Andy Warhol.

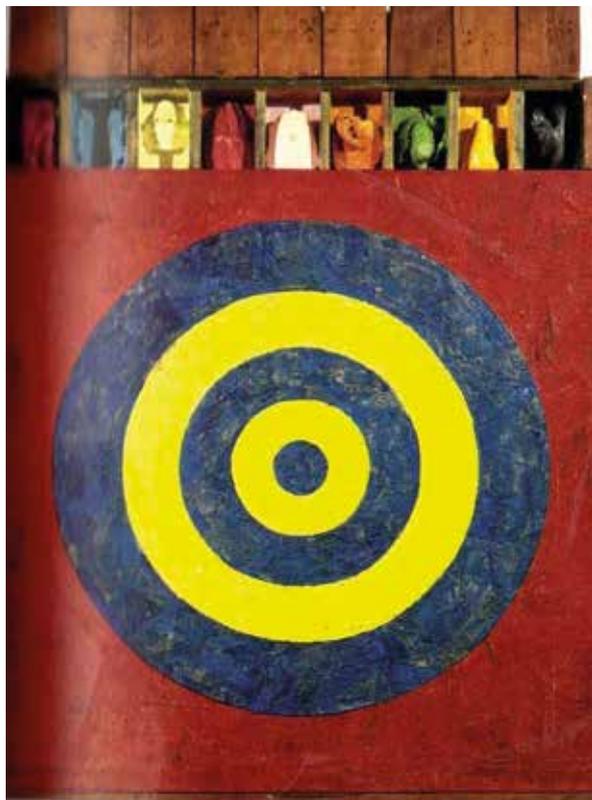
Ma, prima di trattare queste due neoavanguardie, miei attenti lettori, sarà opportuno parlare del *Nuovo dadaismo*.

Ricordate il vecchio *dadaismo* trattato nel numero 57 di *Nuove Direzioni*? Se per caso non l'avete presente potete consultarlo on line:

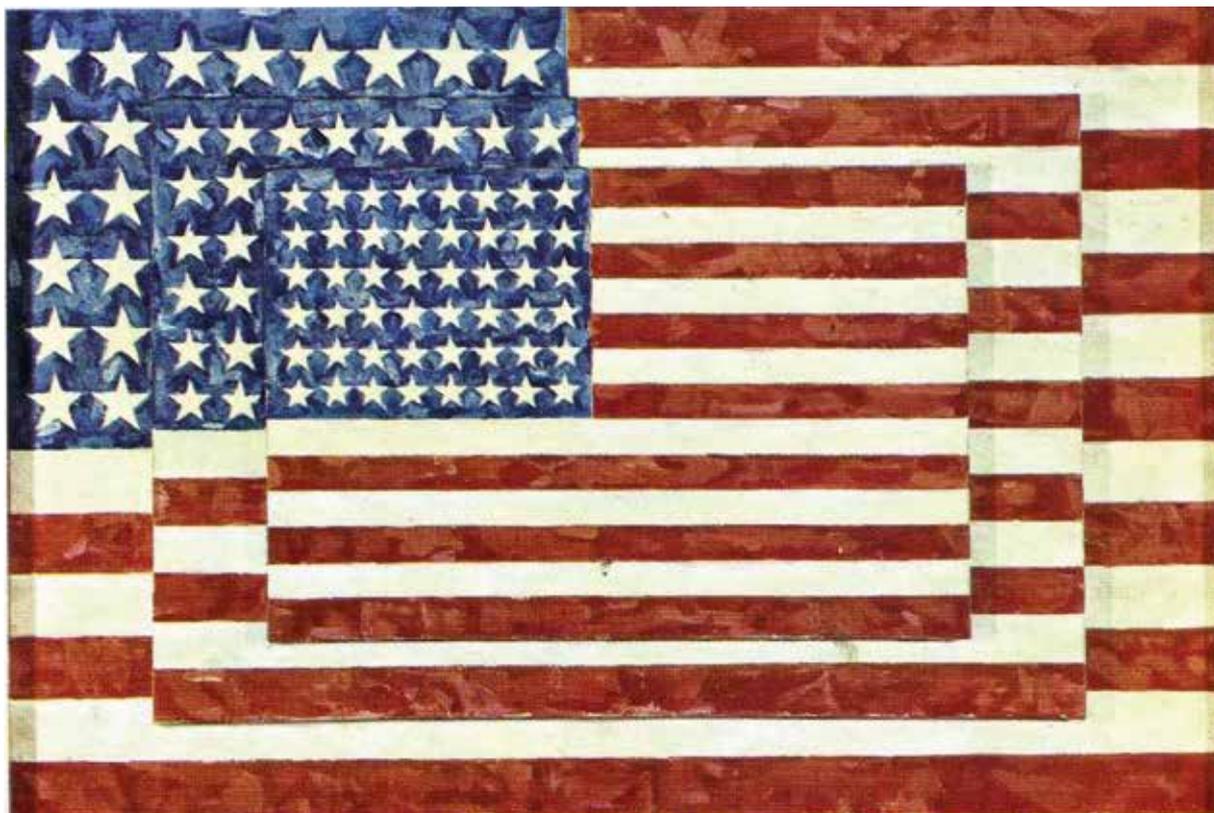
https://www.nuovodirezioni.it/dett_numero.asp?id=57

Mentre il vecchio operava esclusivamente in termini di contestazione contro la società, la politica, le leggi morali o anche in termini di rivolta totale, come Duchamp e altri, il *nuovo dadaismo* opera, invece, in termini di accettazione e non priva l'oggetto di echi metafisici, anzi accetta tutto senza alcuna polemica. Di conseguenza, le cose usate e usurate diventano un mezzo per immergersi nella realtà e conoscerla. Infatti, tutti gli oggetti hanno una loro storia e gli artisti, di cui tratteremo, rivolgono la loro attenzione verso questi oggetti ormai deteriorati e di cui siamo sommersi. Tuttavia, essi hanno una storia, perché prima sono stati usati più o meno quotidianamente e quando si sono rovinati sono stati buttati via, ma possono essere ancora utili, se scelti e disposti secondo una composizione artistica.

Così un vecchio cartello di segnaletica stradale, un elicottero inservibile, un pezzo di lamiera ecc. assemblati possono far apparire altre immagini al fine di conformare una nuova iconografia artistica.



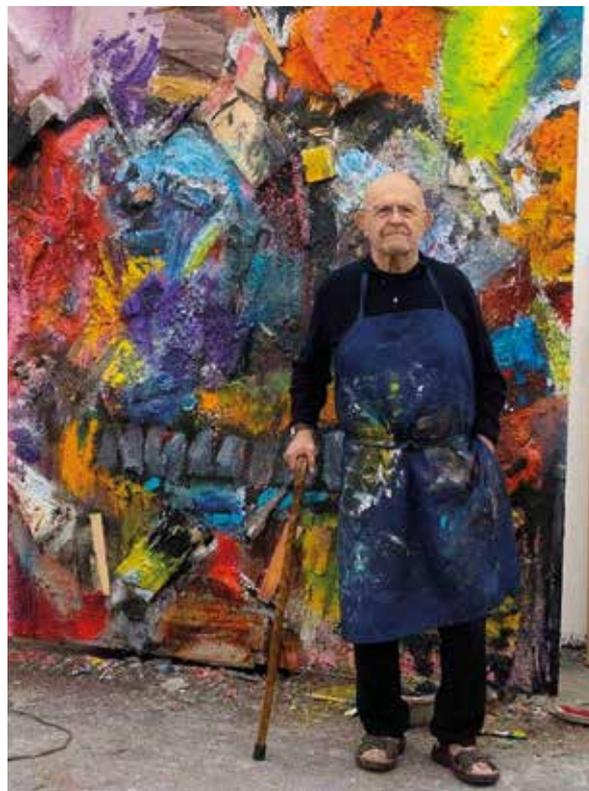
Jasper Johns, *Bersaglio con forme di gesso*, Leo Castelli Collection, New York



Jasper Johns, *Tre bandiere*, Whitney Museum of American Art, New York



Jasper Johns, *Pittura con due palline*, collezione dell'artista



Jim Dine, *Fotografia dell'artista a Palazzo delle Esposizioni a Roma*.

Ovviamente, come dicevamo, quanto sopra non è una cosa nuova.

Oltre al primo *dadaismo*, esistono altri precedenti ancora più lontani, che vanno menzionati, come i *collages* di Schwitters (1887-1948), che dispose i rifiuti raccattati qua e là secondo il rigore cubista, e ancora più vicini sono i ready-made di Duchamp, che l'artista decontestualizza caricandoli di ironia oppure le fotografie manipolate di Man Ray ecc.

Queste sperimentazioni più o meno satiriche e graffianti negli Stati Uniti diventano esperienze pittoriche nel significato più ampio possibile dei termini. Insieme a quanto detto non va dimenticata per il *nuovo dadaismo* l'esperienza informale. Tra gli artisti più importanti ricordiamo in primis: Milton Ernest Rauschenberg nato nel 1925 a Port Arthur in Texas e deceduto a Captiva Island nel 2008. Nel 1947 l'artista cambia il doppio nome in Robert. Oggi è considerato uno dei maggiori testimoni del tempo, anche in considerazione della vastità delle sue esperienze artistiche, in quanto consapevole che l'arte americana valuta la quantità, come si diceva, delle opere.

Queste non necessariamente devono rispecchiare uno stile ben definito, ma le sperimentazioni possono essere molte e le più diversificate stilisticamente e che, anzi, devono essere portate a conoscenza del pubblico con ogni mezzo.

Egli inizierà con una sorta di *action painting* alla Pollock ma poi scoprirà l'*oggetto* e ogni materiale extrartistico ed extra pittorico, che diventerà una costante nella sua opera.

La tecnica a cui terrà fede in tutta la sua produzione sarà il collage con cui salda tra loro i materiali più diversi in quanto, secondo l'artista, tra arte e vita non c'è discontinuità, tanto che sarà indicato come uno degli esponenti più importanti del *neo-dadaismo*, insieme a Jasper Johns, Jim Dine e altri.

Per Rauschenberg, così, arte e vita coincidono, perché per lui sarà costante un desiderio di avventura senz'altro scopo che l'avventura stessa. Infatti, soleva dire: "Non voglio riformare il mondo, voglio solo essere presente."

E lo stesso principio applica alle sue opere, che desiderava fossero fruito e niente di più.

Poche, in questo contesto, sono le forme artistiche in cui non si cimenta. Inventa installazioni, costruisce oggetti, fa operazioni coreografiche, performance e così via, perché il suo bisogno è quello di conoscere, di scoprire. Infatti, l'oggetto scelto *non significa*, semplicemente esiste. Questa, rispetto alle tematiche dell'arte, è una sfida continua.

Se Pollock si può considerare l'anima tragica dell'*action painting*, Rauschenberg, per converso, raggiunge una sorta di nichilismo e saranno gli stracci, i pezzi di vetro, di specchi, i giornali, l'oggetto trovato, le foglie essiccate e così via a creare le varie espressioni artistiche.

In pratica, nella lunga dissacrazione dell'arte da parte dell'artista, nell'uso di qualsiasi materiale, nella mancanza di qualsiasi fedeltà a uno stile, egli rinuncia a quello che avrebbe potuto essere ed è sempre stato il ruolo dell'artista, in quanto depositario della bellezza, in favore delle istanze sociali, che emergono costantemente nella sua opera. Egli stesso afferma: "Sono un romantico

alla ricerca del sensazionale."

Di contro all'astrattismo dell'*action painting* di un Pollock e compagni, Jasper Johns (1930-2012) grande amico di Rauschenberg, sostiene che "così come un quadro può essere un oggetto così anche un oggetto può essere un quadro." Quindi gli oggetti, come abbiamo visto nell'artista trattato sopra nonché amico, diventano quadri.

È il caso della riproduzione della bandiera americana, ad esempio, che pur non rientrando a pieno titolo nell'*arte pop* americana, certamente ha fatto da battistrada.

Tuttavia, non tutti i critici sono d'accordo.

De Fusco ne fa, giustamente, un rappresentante importante del *new dada* insieme a Rauschenberg stesso e ad altri. Infatti, sostiene lo studioso, che i documenti "eversori" del vecchio *dadaismo*, nel nuovo si sono trasformati in archetipi per azioni estetiche alternative, le quali assumono valore di conoscenza della realtà e che sfoceranno "poi" nella *pop art*.



Jim Dine, *Drunk and Sober*, Centre Pompidou, Parigi

Della produzione giovanile di Johns non resta nulla o quasi, perché lui stesso bruciò tutti i suoi lavori intorno alla metà degli anni '50 del secolo scorso.

Tra le prime opere del periodo risalta la serie delle riproduzioni della bandiera americana certamente ispirate all'artista dai vari ready-made di Duchamp, ma mentre quest'ultimo esibiva l'oggetto *sic et nunc*, Johns, invece, fa la riproduzione pittorica del manufatto, come se fosse quasi un'allucinazione e per questo la sua diventa un'opera assai convincente. Infatti, viene a crearsi confusione tra l'originale e la copia. Tra l'altro la tecnica usata è quella dell'*encausto*.

Avete mai visto, cari lettori, le pitture pompeiane? Ecco, il metodo è quello. Inoltre, il nostro pittore in queste opere riesce ad unire l'astrazione geometrica e quella pittorica, l'elemento visivo e quello tattile, la concretezza e l'illusione.

Osserviamo anche l'opera "Bersaglio con forme di gesso", queste ultime sono state messe in scatole colorate, che contengono frammenti anatomici in gesso di alcune parti del viso e del corpo. Il tutto dislocato nella parte alta del quadro, che al centro include un bersaglio, a voler indicare un contrasto tra le forme perfette dei cerchi e i calchi di frammenti anatomici. In questo modo l'artista ha creato "un gioco di alternative contrastanti", tali da suscitare nel fruitore una reazione emotiva determinata anche dalla sensazione tra la gabbia del corpo e la prigione della mente. Ovviamente le due serie di immagini contrastanti diventano enigmatiche e impenetrabili.

Un'opera particolarmente intrigante, per noi fruitori, risulta essere: "Pittura con due palline", in cui il gesto pittorico dell'impressionismo astratto è interrotto da due tagli, che squarciano orizzontalmente l'opera e nel mezzo dei quali sono collocate due palline. Ovviamente, come potete osservare, cari lettori, questi due squarci distruggono la compattezza della tela e il suo essere essenzialmente piatta, quasi a voler parodiare l'*action painting* alla Pollock, come dimostrano le ampie pennellate. Tra l'altro, contrariamente a quanto si era sempre fatto, il titolo dell'opera viene trascritto dall'artista stesso nel margine inferiore della tela, per cui diventa

parte integrante del contenuto dell'opera.

A questo punto, la "realtà concettuale" del titolo unita alla "visione" del quadro fa sì che entrino in gioco identità diverse, identità che, però, assumono pari dignità nel contesto in cui sono state aggregate.

E a proposito del richiamo ai *ready-made* di Duchamp, attenti lettori, menziono soltanto un gruppo di opere in cui l'artista si serve di oggetti reali, come lattine di birra Ballantine o di caffè Savarin, i cui modelli fa fondere in bronzo e poi riveste di colore. Evidentemente, mentre il primo vuole opporsi alla musealizzazione dell'opera, Johns si preoccupa, invece, del vecchio gioco dell'illusionismo.

Il concetto che sta alla base di questa operazione, come avrete intuito chiaramente, è quello della distinzione dell'opera d'arte come creazione unica di contro alla svalutazione a lui contemporanea della onnipresenza della riproduzione seriale. Vedi la *pop art*, di cui tratteremo.

Accanto a questi due importanti pittori va citato anche Jim Dine (1935), nelle cui opere oggetti di uso quotidiano, in grazia della mediazione pittorica, trovano il loro riscatto in pieno clima *new dada*.

Infatti, i suoi dipinti presentano applicati degli oggetti. L'insieme tra esperienza pittorica e rappresentazione illusionistica, creata anche dai suddetti oggetti, fa sì che le sue opere si arricchiscano di suggestioni umane. Infatti, attrezzi, tavolozze, abiti e quant'altro si fanno apprezzare per l'espressività in grazia della loro *con-formazione* sul supporto.

Tuttavia, ci sono anche alcune opere di Dine che hanno un aspetto aggressivo, perché presentano assemblate, ad esempio, un'ascia che affonda in un pezzo di legno o una sega che taglia una tela dipinta di blu. Ma, questi materiali sono solo una modesta forma del virtuosismo compositivo e cromatico di Dine a cui si aggiunge una capacità fabril non comune e, tuttavia, calibrata insieme a una eccezionale espressività coloristica, nel creare superfici "delicatamente accentuate".

E per questa volta, cari lettori, mi fermo qui in favore di un maggior numero di immagini.

Nuovo Realismo

Altri modi e stili per raccontare la realtà in Italia e in Europa

di Lidia Pizzo

Carissimi lettori, in apertura di questo articolo vorrei esprimere la mia grande difficoltà nel cercare di dare un ordine chiaro ai vari movimenti, come ho più volte accennato. Questi, sorti in qualche nazione e principalmente negli Stati Uniti con una certa denominazione, ne prendono un'altra quando si diffondono in Europa o in Italia. Faccio un esempio.

La volta scorsa avete letto l'argomento che trattava il New Dada americano. Questo una

volta che viene assimilato in Europa e in Italia prende un nome diverso: *nuovo realismo*, ma i principi sono più o meno gli stessi, variano magari gli stili e i materiali.

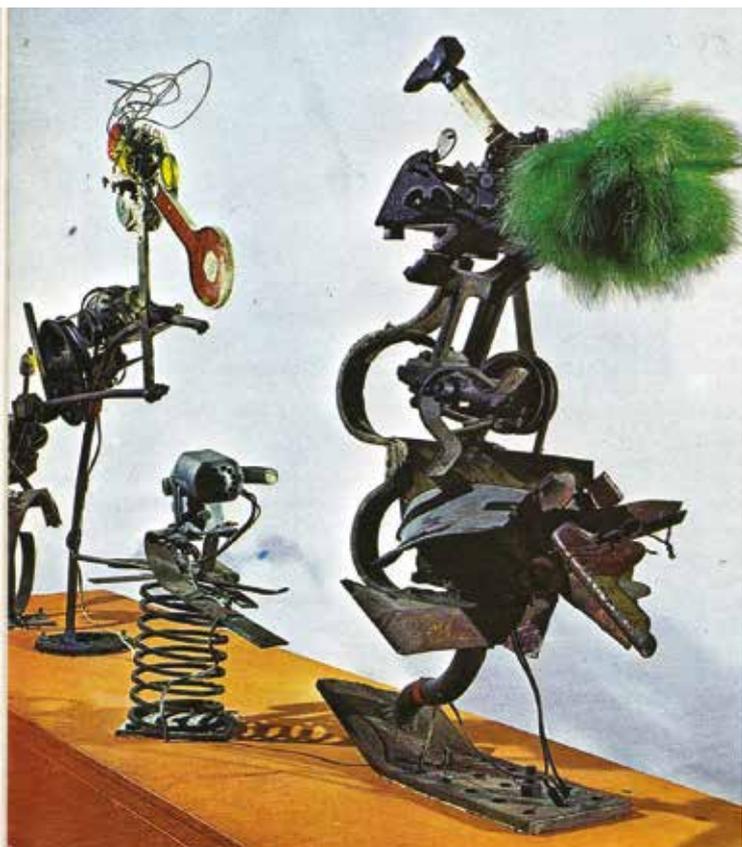
Ricordate nell'800 quel quadro di Coubert intitolato: "Bonjour monsieur Coubert?" oppure "I Malavoglia?" Ecco quel periodo in Italia si chiama *verismo*, in Francia *realismo*, in entrambi i casi gli autori del tempo si erano assunti il compito di raccontare un certo aspetto della realtà.

Da allora sono trascorsi decenni ed è cambiata anche la realtà, tanto è vero che questo movimento, che fa da pendant al *New Dada*, si denominerà: *Nuovo Realismo*, come dicevamo. Questo sul piano della forma si esprimerà per mezzo di una grande varietà di linguaggi e sul piano dei contenuti non trascurerà neanche il tema sociopolitico.

Infatti, rispetto al passato, ora molte cose sono cambiate, vedi il paesaggio urbano, senza dire della nascita della società dei consumi nelle sue molteplici differenze.

Ovviamente, questi mutamenti richiedono in campo artistico anche mutamenti espressivi, che si riveleranno fortemente individuali al fine di esprimere una dura denuncia sociale. La causa era stata la guerra mondiale e i problemi che aveva lasciato: fame, miseria, inflazione e così di seguito.

Ben presto però era seguito un veloce periodo di ripresa post bellica che aveva dato luogo, sul modello statunitense, alla società dei consumi, che ora l'artista contesta non attraverso forme create ex novo, ma attraverso i materiali stessi del consumismo che, consunti dall'uso, vengono buttati via e che l'artista



Jean Tinguely, *Pop, Hop and Op & Co.*, MOMA, New York

riutilizza in configurazione estetica. Di conseguenza il *nuovo realismo* rappresenta una forma di protesta. Tanto è vero che l'autore non crea *ex novo*, semplicemente sceglie tra i rifiuti ciò che gli sembra funzionale alla realizzazione della sua opera.

A questo punto, cari lettori, starete richiamando alla memoria lo statunitense Rauschenberg, trattato nello scorso numero di Nuove Direzioni. Anche lui raccoglieva oggetti buttati via, ma non per denunciare poniamo il consumismo, ma come dicemmo la volta scorsa perché: "l'oggetto scelto non significa, semplicemente esiste."

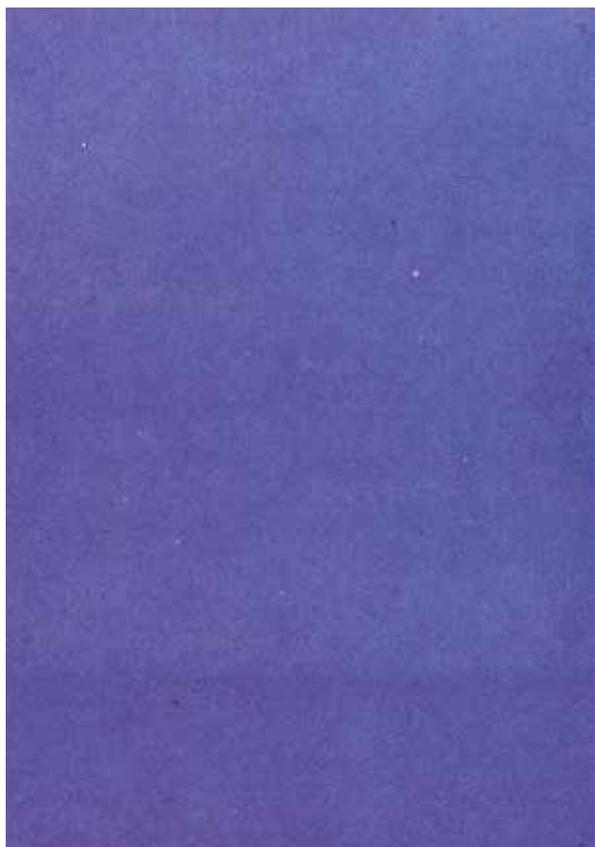
Il termine *nuovo realismo* si deve al critico d'arte Pierre Restany proprio in relazione alle opere realizzate con oggetti di consumo riciclati. Ma, se l'artista si serve di oggetti usurati, trovati e riadoperati senza una tecnica specifica, il critico quale funzione potrà avere? Se non c'è nulla da "valutare" non ci potrà essere niente da "giudicare". Quindi, in questo contesto la funzione del critico risulterà superflua. Ma,

un escamotage esiste sempre, in quanto che il puro atto dell'artista deve avere sempre qualcuno che lo valuti e lo spieghi al fruitore, affinché tale gesto possa avere la sua efficacia. Di conseguenza, ciò che dice il critico, ciò di cui parla avrà comunque il suo effetto, poiché diventerà parte integrante dell'operazione estetica.

Fatte queste premesse, dopo che nel numero precedente di questa rivista abbiamo trattato gli artisti statunitensi, adesso trattiamo gli europei e gli italiani.

Tra il gruppo facente parte del *nuovo realismo* ricordiamo i più rappresentativi come César, Klein, Christo, Tinguely, Arman. Spoerri, Mimmo Rotella, Piero Manzoni e qualche altro.

Nella pratica dell'arte, miei cari lettori, allora vi starete chiedendo quali potevano essere i materiali più usati. È presto detto: cartelli pubblicitari, fotografie prelevate dai giornali, luci dei neon e luci fluorescenti, colori acrilici, ogni tipo di materiale plastico ecc.



Yves Klein, *Monocromo blu*, Collezione Privata, Milano



Pierre Arman, *Avalanch*, Campus Università di Tel-Aviv

“Ma, qual è il senso intrinseco di queste opere?” Vi starete chiedendo cari lettori? È presto detto. Non è altro che una protesta contro la società dei consumi espressa mediante una forte carica ironica. Tra i primi rappresentanti e più radicali troviamo in Francia Yves Klein (1928-1962) che inizia col colorare di una particolare tinta di blu il corpo di alcune ragazze e di imprimere, successivamente, sia il colore che la forma del corpo delle ragazze stesse sulla tela. Queste tracce verranno etichettate come “*impreintes*”. Il corpo umano diventa, di conseguenza, un oggetto, un timbro, cosicché questo rientra, in forme diverse, ovviamente, nella produzione artistica. Tra l’altro qualche critico ha collegato questo modo di “fare” arte con la corrente della *body art*, la qual cosa non ci trova d’accordo, perché nel contesto in esame l’uso del corpo ha ben altra connotazione rispetto alla corrente citata. Infatti, nel caso di Klein il corpo è, come si diceva, un

oggetto, una tela. Tra l’altro la predilezione del monocromo di una particolare nuance blu viene usata come mezzo per conferire all’arte una dimensione metafisica e quindi immateriale.

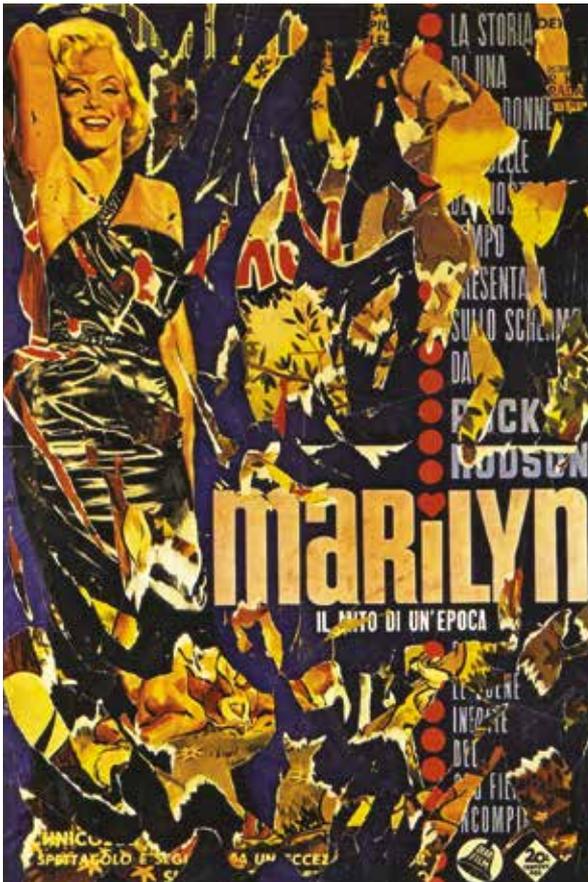
Un altro esponente di spicco, se non altro per l’originalità delle sue opere e del suo pensiero, è lo svizzero Jean Tinguely (1925-1991). Egli raccoglie gli oggetti più disparati, li monta in un certo modo e vi aggiunge un materiale, un oggetto incongruo, come, ad esempio, quel ciuffo verde (che potete osservare nell’immagine riprodotta) nella sua “macchina” dal titolo “meta-matica”. In essa è ben visibile anche un bottone, spingendo il quale la macchina riproduce quadri di tipo tachiste o di tipo informale. Queste parodie, ovviamente, contribuiscono a eclissare l’arte informale, in quanto l’opera non è più qualcosa di assoluto, di unico, ma semplicemente si risolve in un processo creativo a seconda delle possibilità che il “costruttore” ha immesso nella “macchina”.

E, come se non bastasse, Tinguely costruisce, sempre con pezzi riciclati, una macchina che si autodistrusse per combustione interna.

Altro sponente del *nuovo realismo* è Armand Pierre Fernandez, noto come Arman (1928-2005), il quale ammassava cumuli di oggetti della vita quotidiana, raccolti qua e là, e assemblati così come le aveva raccolti casualmente oppure li disponeva tra due lastre di plexiglas facendone, in questo caso, un nuovo oggetto. Oltre a ciò, Arman realizza dei *decollages* costituiti da diversi strati di cartelli pubblicitari incollati uno sull’altro e poi strappati ad uno ad uno, ma solo in parte, così da far vedere le immagini sottostanti. In tal modo entravano in relazioni associative tra di loro per mezzo anche di un gioco di colori.

Questo metodo sarà poi ripreso, in altro modo e in altro contesto e con altri intenti, anche dal nostro Mimmo Rotella.

Certamente, tutti o quasi, miei cari lettori, avrete visto e magari sorriso davanti ai mastodontici impacchettamenti di Christo Javachev (1935-2020) noto come Christo semplicemente. Egli nel 1962 per la prima volta a Parigi blocca la via Visconti con bidoni vuoti di benzina,



Mimmo Rotella, *Marilyn*, *Décollage*, Galleria Christian Stein, Torino

trasformando in tal modo gli assemblaggi alla Arman, Tinguely e altri in *arte ambientale* di grandi dimensioni.

L'artista è passato alla storia anche per i suoi "impacchettamenti" di monumenti, tanto che alcuni critici lo inseriscono nella corrente della "land art". L'ispirazione gli venne sicuramente da un'opera di Man Ray intitolata: "L'énigme d'Isidore Ducasse" cioè una foto che ritraeva un misterioso involucro contenente forse un ombrello e una macchina per cucire, come sosteneva l'autore.

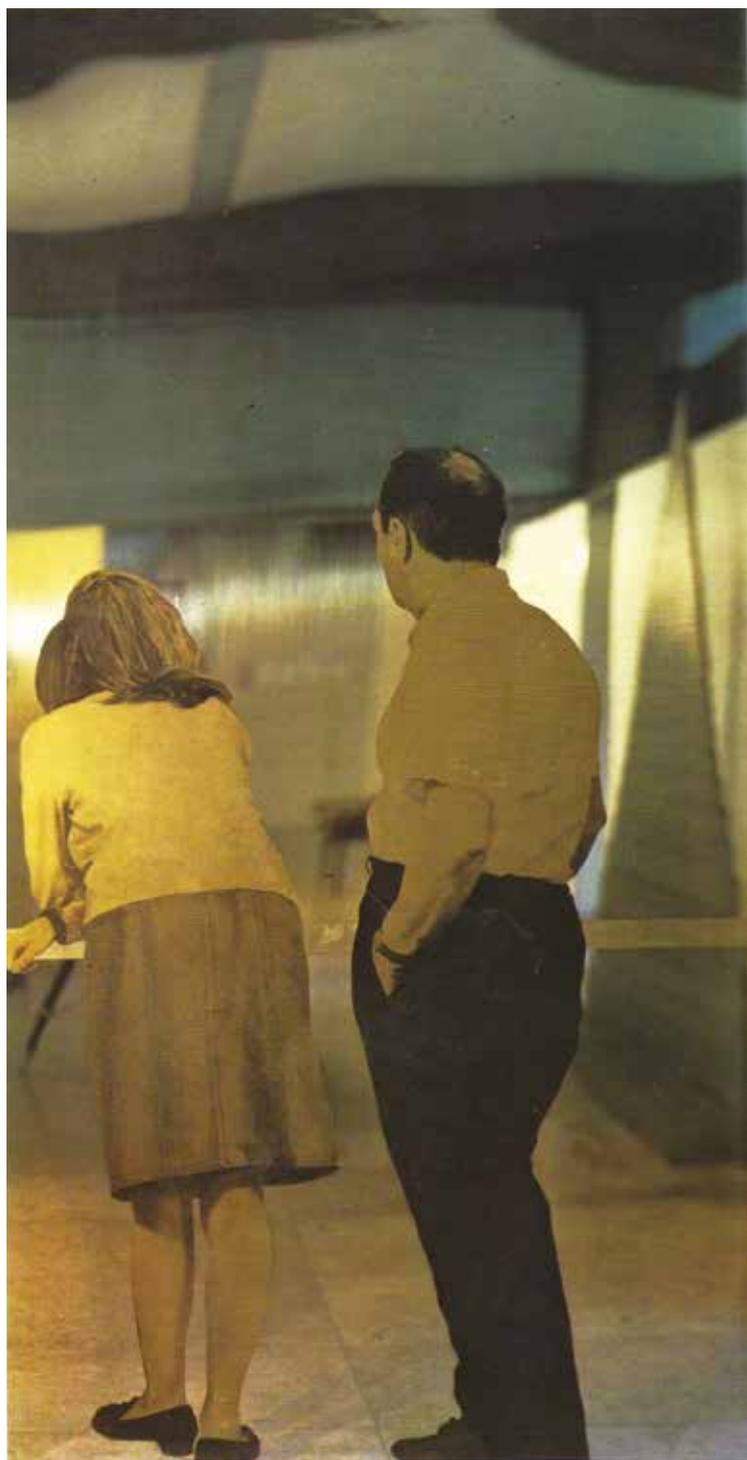
Il parallelo ideale con gli impacchettamenti di Christo è evidente. La sua tecnica misteriosamente nasconde ma contemporaneamente mette in evidenza le caratteristiche della forma impacchettata. In pratica l'artista con l'aiuto della moglie trascorre la sua esistenza artistica impacchettando monumenti. Ma c'è sottinteso anche un altro motivo. Un monumento a forza di essere visto perde la sua iconicità. Se lo si nasconde per un certo periodo, quando verrà "spacchettato" riacquisterà il suo fascino. La prima importante operazione del genere riguardò la Kunsthalle di Berna. Per realizzare il progetto si servì di ben 2.430 metri quadrati di polietilene rinforzato e moltissimi chilometri di fune di nylon. Con buona pace dell'inquinamento, aggiungiamo noi! L'ultimo impacchettamento riguardò alcuni anni fa, e molti lo ricorderanno, il Lago d'Iseo. In realtà una passerella di colore giallo, la quale univa Monte Isola e San Paolo con una serie di percorsi, che si potevano attraversare a piedi e che attirò migliaia di visitatori paganti.

A questo punto lasciamo gli stranieri al destino loro e "ri-entriamo" in Italia per soffermarci su Mimmo Rotella, Michelangelo Pistoletto, Piero Manzoni.

Mimmo Rotella (1918-2006), già negli anni '50 prende a pretesto per le sue opere la realtà urbana, a cui rivolge la sua critica.

Cari lettori, vorrei contestare il pensiero di alcuni storici dell'arte, che considerano l'artista facente parte della *Pop Art*. Personalmente non sono molto d'accordo perché, a differenza della citata corrente, il Nostro si pone su un piano critico diverso relativamente all'uso dell'immagine pubblicitaria.

Di primo acchito chiediamoci: "In che modo si può criticare dal punto di vista artistico la realtà urbana?" Siamo negli anni 50, sua *santità* la TV fa i primi passi, ad imperare è la pubblicità su cui Rotella appunta la sua attenzione, ma con un intento diverso rispetto ad Arman.



Michelangelo Pistoletto, *Uomo e donna alla balconata*, Museo Civico, Torino

Infatti, i muri di tutti i quartieri sono pieni di cartelli pubblicitari incollati gli uni sugli altri. Cosa può fare l'artista se non lacerarli? Come se questo gesto fosse "l'ultima protesta che ci resta", dice Rotella, quindi, quasi una rinuncia alla possibilità che la città possa essere migliorata, trasformata.

Spesso i muri vengono scarabocchiati dai ragazzi, dai passanti con un gesto istintivo. Lo stesso gesto ugualmente istintivo compie Rotella, quando strappa in parte l'immagine di un cartellone pubblicitario, sotto il quale ne appare un altro e poi ancora un altro e così di seguito.

Il gesto dell'artista diventa allora anche una presa di coscienza della precarietà di quelle immagini attraenti, affascinanti ma assolutamente effimere, anche perché su quelle stesse immagini subito dopo altre ne verranno affisse. È vero quelle immagini seducenti hanno la funzione di informare il passante e invogliarlo ad acquistare il prodotto.

La pubblicità è, dunque, la caratteristica della società dei consumi ed è questa che l'artista contesta, lacerando il primo manifesto, poi il secondo, il terzo e così via. Alla fine, il risultato sarà quello di far apparire una serie di frammenti di informazione, che non avranno nessuna relazione tra di loro e quindi avranno perso anche il compito comunicativo.

Questo gesto è definito da Rotella come: "l'ultima protesta che ci resta."

Un altro molto noto artista italiano, facente parte della stessa corrente del precedente, è Michelangelo Pistoletto (1933). Egli opera nell'ambito dello spazio della città e sostituisce alla tela lo specchio oppure la lamiera inox, ugualmente riflettente, in questo modo non farà altro che stampare sullo specchio la foto di una persona, animale, oggetto a dimensione naturale, il più delle volte decentrati verso il margine. Lo spettatore guarda l'immagine ma nello stesso tempo riflette sul medesimo specchio la propria di immagine.



Manzoni Piero, *Pane e caolino*. Fondazione Piero Manzoni, Milano



Manzoni Piero, *Linea di lunghezza infinita*, Fondazione Piero Manzoni, Milano

L'idea è semplicissima: di contro alla fissità dell'immagine fotografica fa da contraltare l'ambiente mobile che vi si specchia.

Ma, mentre Rotella sfrutta la pienezza iconica dei manifesti pubblicitari, al contrario Pistoletto propone, come egli stesso ebbe a dire: "un vuoto in cui è il tutto della realtà". Tuttavia, come voi stessi carissimi e attenti lettori potete arguire, non è più l'artista che riempie il vuoto della tela, ma l'opera è rappresentata da quello che nello specchio si vede. Infatti, per questo artista, sono ancora parole sue: "un'arte che espone sentimenti personali non esiste." Esiste invece una soggettività, che include, dal momento che vi si specchiano ambienti, persone, cose... poichè dal punto di vista storico tutto è già accaduto.

In altri termini, Pistoletto, che tra l'altro, a mio modesto parere insieme con un Paolini, è uno degli artisti più interessanti del secondo dopoguerra, vuole farci comprendere come il rapporto tra il mondo reale e il mondo dell'arte sia molto ambiguo e indefinibile. L'artista con questa maniera molto semplice di "fare arte" riassume molti dei temi importanti della materia e cioè il coinvolgimento del fruitore, e in questo caso è meglio dire spettatore, l'idea dell'opera aperta, perché riflette un ambiente, che si trasforma in continuazione, a cui aggiungiamo anche un'arte come azione e insieme un'arte come costruzione di oggetti. Infatti, Pistoletto, tra le altre cose, vuole mettere in evidenza il rapporto tra dinamismo e staticità in un'opera d'arte.

Se l'opera dell'artista testé citato agisce sul piano della complessità, della *costruzione*, quella di Piero Manzoni (1933 – 1963) agisce sul piano della *riduzione*.

Brevissima ma intensa è la vita dell'artista, tra l'altro nobile per nascita. Inoltre, non possiamo sapere quali ulteriori sviluppi avrebbe potuto avere la sua arte visto che muore d'infarto a soli trent'anni. Sin da giovanissimo si interessa di arte, avendo come suo nume tutelare Marcel Duchamp, (vedi n. 58 di Nuove Direzioni) le cui operazioni artistiche il giovane porterà alle estreme conseguenze. Duchamp, ricordate, aveva presentato come opere d'arte una serie di oggetti come ruote di bicicletta, valige e così

via prelevati dalla realtà e li aveva elevati a opere d'arte, radicalizzando così il linguaggio artistico. Alcuni lustri dopo Piero Manzoni prendendo inizialmente a modello l'artista citato, comincia a servirsi di oggetti comuni, come panini, batuffoli di cotone o quanto gli capita tra le mani, che dipinge di bianco e li attacca su una superficie sempre bianca, poi elimina anche gli oggetti e lascia solo le superfici, sfruttando il semplice bianco della tela di cotone.

Tutto questo annulla completamente lo spazio e il tempo dell'opera e, come se non bastasse, qualunque cosa può essere considerata opera d'arte. Ovviamente, come voi stessi, cari lettori, comprenderete questo è un atteggiamento sarcastico e nichilistico nei confronti dell'arte, poiché presuppone l'azzeramento delle "pulsioni espressive" e quindi del gesto che utilizza la materia pittorica, per realizzare l'opera. Infatti, l'artista intitola questi lavori: *achrome*.

Qualche tempo dopo questi *achrome* verranno leggermente modificati con dei quadrati sempre bianchi ma assemblati a scacchiera.

A questo periodo seguirà quello delle linee, lunghissime strisce di carta racchiuse poi in cilindri che riportano all'esterno l'indicazione delle varie lunghezze. Una addirittura è di 7.200 metri racchiusa in un contenitore di piombo. Ma anche un'opera successiva avrà come titolo: "Linea infinita", riportata in figura.

Ma, Manzoni non si ferma, va oltre giungendo ad eliminare ogni tecnica e a considerare l'arte come puro atto consistente nel firmare e autenticare non solo persone ma anche cose e a presentare scatole chiuse ermeticamente sul cui esterno scrive quello che contengono, come: "Fiato" o anche: "Escrementi d'artista". Comprenderete, gentili lettori, che questi sono gesti che hanno come obbiettivo quello di demistificare l'arte in genere, ma anche tutto ciò a cui le persone conferiscono valore. A quanto sopra si aggiunga che il produrre opere d'arte è compito dell'artista, mentre il fruitore può solo acquistarle senza possibilità di giudizio, come invece può fare con i prodotti dell'industria.

L'arte figurativa

La globalizzazione linguistica e i suoi molteplici stili in Italia e in Europa

di Lidia Pizzo

Cari lettori, in questo numero di Nuove Direzioni, vorrei esporre l'esperienza pittorica figurativa di qualche autore italiano, non senza aver fatto prima un riepilogo chiarificatore di tutto quel mare magnum di movimenti e correnti, che abbiamo fin qui esaminato, a partire dal secondo dopoguerra e che hanno visto coinvolti Stati Uniti ed Europa per la massima parte e, marginalmente, qualche altra nazione. Tutto questo fervore di idee viene definito dagli storici: "globalizzazione linguistica".

Vi starete chiedendo cosa questo voglia significare. È presto detto.

In pratica, i linguaggi espressivi dei vari filoni pittorici esaminati in ogni nazione si assomigliano più o meno tutti, pur prendendo denominazioni diverse: espressionismo astratto, informale, action painting, tachisme, art autre ecc.

Infatti, essendo ogni movimento caratterizzato da gesto, segno, materia, ne scaturisce una specie di *dialetto pittorico*, se così possiamo definirlo, comune a quasi tutte le culture del mondo, che per la verità, come ho talvolta dimostrato, perdura fino ai giorni nostri e io aggiungerei anche: un po' stancamente! E forse perfino più di un po'.

Quanto sopra, come più volte ribadito, avviene dopo la devastazione della Seconda guerra mondiale a causa della quale si diffonde quasi dappertutto un senso di incertezza unito a una forte angoscia esistenziale.

Naturalmente a tutto questo gli individui reagiscono, sentendo impellente il desiderio di rinnovare i linguaggi espressivi in relazione a un nuovo modo di guardare la realtà, il mondo, i legami tra i popoli.

Infatti, con i nuovi mezzi di comunicazione di massa: radio, televisione, aerei, mezzi di trasporto vari ecc. e oggi mettiamo pure internet e compagni, i rapporti economici, politici, sociali risultano strettamente intrecciati.

Ma, accanto a quanto sopra, dal punto di vista psicologico c'è sottile e onnipresente un'ansia serpeggiante scaturita dal lancio della bomba atomica su Hiroshima e Nagasaki, che aveva diviso il mondo in due blocchi, alimentando quello che fu definito "equilibrio del terrore":



Francis Bacon, *Studio per un ritratto*, Museo Arte Contemporanea, Chicago

una paura ancestrale, che si propagò presso tutti i popoli per tutti gli anni '50 e oltre e che pare si stia riproponendo ai giorni nostri con la guerra Russia-Ucraina. Da questo senso di smarrimento vedono la luce i nuovi artisti di cui abbiamo detto per tanti numeri di questa nostra bellissima e interessante rivista sia per il taglio delle notizie culturali che di attualità.

Tenuto presente quanto sopra, sempre negli anni '50 del secolo scorso, e nonostante i movimenti astrattisti di avanguardia trattati, persiste in arte una corrente figurativa, i cui artisti, però, non sono organizzati in gruppi, come abbiamo visto nei movimenti anteguerra, ma agiscono singolarmente.

Affezionati e pazienti lettori, ricordate Balthus trattato nel n. 61 di Nuove Direzioni? Accanto a lui ora aggiungiamo altri personaggi molto famosi e un po' più giovani, come: Francis Bacon, Lucien Freud, Nicolas De Staël, Graham Sutherland e altri, i quali riprendono temi tendenzialmente espressionisti e poiché operano a Londra si è anche parlato di "scuola londinese".

Tralasciamo, l'italiano Guttuso, che abbiamo trattato più volte, in quanto rappresentante di un genere di pittura molto spesso di denuncia sociale.

Giunti a questo punto, cari lettori, se dovessi chiedervi: "Tenendo presente quanto avete letto nei numeri precedenti, oggi cosa è la pittura figurativa?"

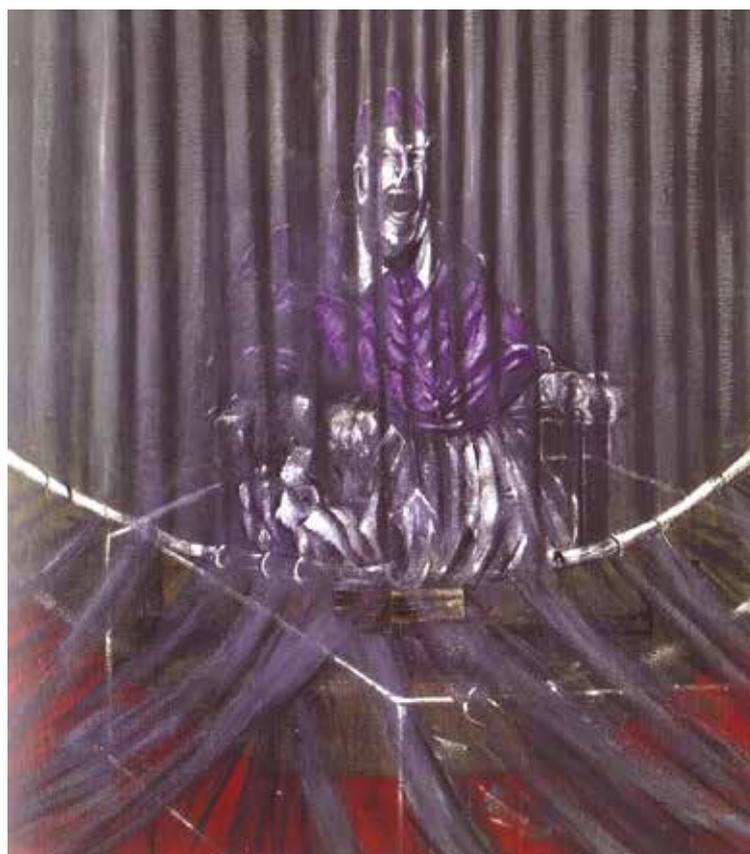
Voi cosa potreste rispondere? Ovviamente mi direste che, a differenza dei dipinti di un Pollock, Rotko e compagni, di cui avete già letto in precedenza, si tratta invece di quadri con forme riconoscibili. Per esempio: paesaggi, figure umane, nature morte e così via, magari trattati secondo stili molto diversificati.

Queste correnti più o meno innovative hanno avuto il nome di *neofigurazione*.

Come certamente avrete compreso, la parola contiene in sé stessa un elemento di novità rispetto al passato. È vero, gli artisti sentono il bisogno di continuare la tradizione figurativa, per esempio, espressionista, impressionista, realista e così via, ma quello che dominerà nelle



Velasquez, *Papa Innocenzo X*, Galleria Doria Pamphili, Roma



Studio da Velasquez, *The Estate of Francis Bacon*, Londra

varie raffigurazioni sarà il soggetto del quadro e la sua capacità di suscitare emozioni e sentimenti nei fruitori. Essi, ora, avranno la possibilità di comprendere il tema e le problematiche trattate nelle varie opere, perché già in possesso di tutti gli strumenti espressivi dei tanti dipinti del passato, che si sono col tempo stratificati e collaudati nella memoria. Quanto detto li avrà abituati alla decodificazione delle opere, senza problemi.

Infatti, una serie di regole conosciute sia dall'artista che dal fruitore in quanto pubblico, pur con i vari aggiornamenti stilistici, concorreranno da una parte alla diffusione delle opere, dall'altra alla comprensione delle stesse di gran lunga migliore rispetto a un'arte informale, al tachisme, all'espressionismo astratto e così via. Naturalmente, tutti gli artisti neofigurativi faranno leva su una loro personale idea di rappresentazione o per meglio dire di rappresentazione del soggetto uomo o donna, in relazione sia ai rapporti sociali, che agli aspetti esistenziali, espressi quasi sempre con una forte vena di denuncia.

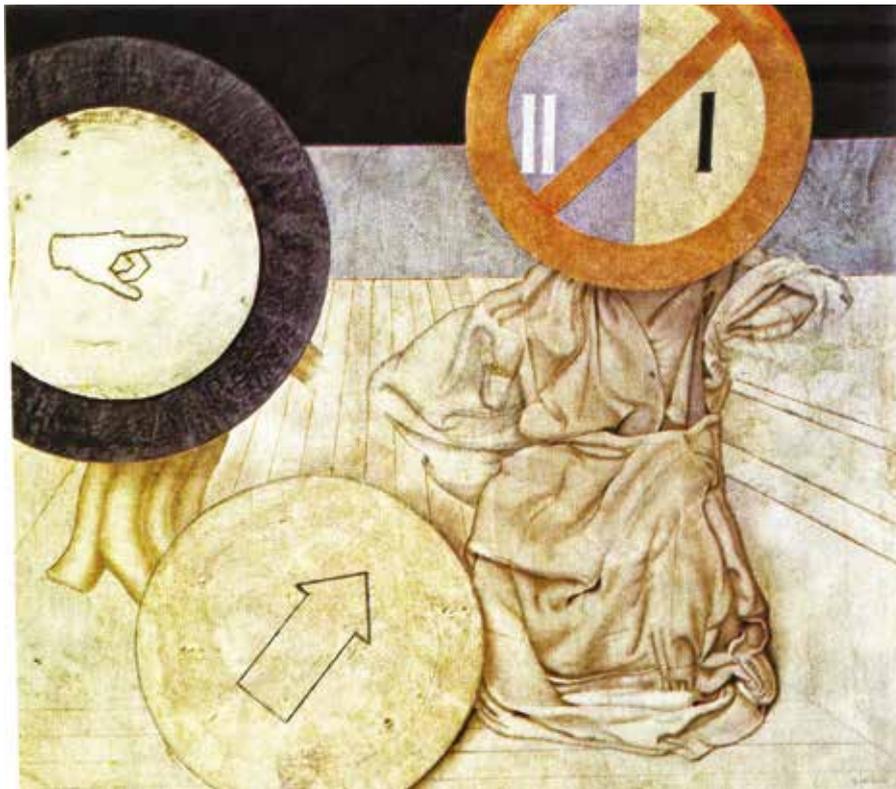
Ricordate, miei cari lettori, oltre a Guttuso, i maggiori rappresentanti italiani trattati nel n. 73 e nel n. 74 di Nuove Direzioni? Insieme a questi diamo, in questo numero, un cenno anche ad altri. Permettetemi, però, tra gli stranieri di citare prima un capofila: Francis Bacon, variamente giudicato dalla critica, come vedremo, a cui si sono ispirati molti dei pittori neofigurativi.

Francis Bacon (1909-1992), nasce in Irlanda non lontano da Dublino da una famiglia benestante. Segue studi saltuari, perché affetto da una grave forma di asma a causa della quale sarà esonerato dal partecipare alla Seconda guerra mondiale. Ma, nonostante la malattia, che lo costringe spesso a letto, sin dalla prima giovinezza viaggia molto.

Infine, attratto definitivamente dall'arte, in ogni città ove risiede per un certo tempo, impianta un suo studio: Londra, Berlino, Parigi.

A Parigi conosce anche Picasso e tutta l'evoluzione del cubismo.

Ormai dovrete essere esperti, cari lettori. Infatti, se osservate bene le sue opere, vi leggerete



Carlo Guarienti, *I giorni felici e gli altri*, Raccolta Coblet, Zurigo

certamente una personale interpretazione di questa avanguardia insieme ad alcuni aspetti del surrealismo. Inoltre, Bacon periodicamente organizza degli incontri nel suo studio con degli amici ai quali mostra le proprie opere. In questo modo allarga le sue conoscenze e vende i propri dipinti. Viaggia molto e durante uno di questi viaggi in Spagna all'età di 92 anni muore in un ospedale assistito da due suore.

Ora, attenti lettori, osservando le sue opere, noterete di primo acchito che l'artista mette sempre in primo piano la figura umana e, se studiate bene il volto, i lineamenti sono sempre contorti alla maniera espressionista, mentre lo sfondo risulta monocromo. Questo escamotage, ovviamente, accentua l'isolamento della figura e sta a sottolineare implicitamente l'incomunicabilità e la solitudine umana, tema allora molto in voga.

Le sue interpretazioni più interessanti artisticamente sono una serie di dipinti detti: "d'après" cioè ripresi da altri pittori.

Osserviamo, per comprendere bene la capacità espressiva di Bacon: *Studio per un ritratto*, del

1949. È questo un periodo in cui l'artista comincia ad affermarsi anche a livello internazionale.

Il dipinto rappresenta un uomo seduto con la bocca spalancata vestito con un abito scuro, la camicia bianca e la cravatta. Egli tiene le mani contratte sui braccioli della poltrona, mentre la bocca spalancata sottolinea un'espressione dolorosa.

Sia le mani che la camicia e il volto dell'uomo sono marcati da sottili pennellate bianche, che attirano la nostra attenzione, mentre altrettanto sottili pennellate evidenziano la forma di una scatola di vetro, dentro la quale l'uomo sembra incastrato. Il fondo della suddetta scatola è verde, interrotto sulla destra da una colata di colore nero e blu elettrico.

E... figuriamoci se critici e fruitori non danno la stura alle più varie interpretazioni di questa scatola. Ma Bacon, interpellato, dirà che era stata dipinta esclusivamente per mettere in risalto l'immagine. Cosa alquanto veritiera. Infatti, se voi stessi, lettori, immaginate per un momento di togliere quella scatola, la figura si svapora. Non attira l'attenzione.



Renzo Vespignani, *Incidente*, Raccolta privata

Adesso, come sopra, vi mostro un altro trucchetto a cui ricorrono spesso gli artisti. Osservate: *Studio da Velasquez*. Cosa notate?

La figura è schiacciata verso il basso e si erge solitaria. Questo è facile.

E a proposito delle diverse interpretazioni di Bacon del ritratto del papa Innocenzo X di Velasquez, l'artista stesso ebbe a dire, che la religione non aveva niente a che fare con l'opera, piuttosto le immagini erano "frutto di un'ossessione" per uno dei più grandi ritratti di tutti i tempi eseguito dall'artista spagnolo, che rivela in profondità la personalità di questo papa e quindi la sapienza espressiva di Velasquez nel riuscire a "leggere" ogni sfumatura del carattere del personaggio.

E vediamo insieme a voi, lettori, come traduce tutto questo il nostro artista. La figura possente del papa è seduta su un trono, che poggia su un podio, il quale a sua volta sembra poggiare su un ripiano rosso acceso, che per la verità è l'unico colore squillante di tutta la composizione. Il fondo scuro contribuisce a isolare la figura del pontefice. Ma ciò che colpisce dell'immagine è il volto del papa, di una espressività molto intensa, sottolineata dalla bocca spalancata in un grido, mentre per converso spicca la fissità dello sguardo. E come nell'opera precedente, vediamo le stesse pennellate bianche, che

mettono in risalto l'immagine in alcuni punti. Questo permette all'artista di esprimere una forte intensità di emozioni, sottolineate anche dalla mano sinistra artigliata al bracciolo del trono papale.

Giudizio certamente non positivo di questo artista ne ha dato, invece, Giulio Carlo Argan in relazione al *valore* della sua pittura, indipendentemente dalla riconoscibilità o meno delle immagini. Infatti, secondo il critico, ciò che il pittore esprime nei suoi quadri è un'ira sorda contro la società del suo tempo, in cui è messo in forte evidenza, per mezzo del contorcersi dei corpi, il brutto della vita, il suo corrompersi, al quale l'artista assiste da spettatore.

Argan stenta a credere che l'intellettualità di sinistra del suo tempo abbia considerato *rivoluzionario* questo genere pittorico, che allaccia l'uomo al peccato negandogli la speranza, quando in realtà è spietatamente irrisorio.

Un antico refrain dice: ai posteri l'ardua sentenza!

Relativamente alla situazione artistica italiana, su di essa non può non influire, come tutti, pazienti lettori, avrete compreso, la vicenda metafisica di De Chirico e anche molti aspetti del surrealismo. Tuttavia, gli artisti che risentono di tali correnti non formano mai gruppo né aggregazioni avanguardistiche, nonostante l'approccio alle suddette avanguardie sia stato contaminato da ulteriori apporti culturali e stilistici.

Infatti, le varie esperienze artistiche di un Fabrizio Clerici (1913-1993), di un Arturo Nathan (1891-1944), Carlo Guarienti (1923 - 1993) via via fino a Dino Buzzati, tra l'altro anche ottimo scrittore, non si articolano come un'espressione estetica compatta, ma ognuno per conto proprio interpreta la surrealtà secondo un personale stile espressivo oltre che di contenuto.

Particolare importanza nell'ambito dell'influenza surrealista ha l'opera di Guarienti, per l'estrema esattezza delle sue composizioni, per la trasparenza del segno piuttosto sottile, che dà luogo alle sue figurazioni, come, cari lettori, potete constatare nell'opera riportata. Osservate ancora i segni che rimandano a una qualche lontana memoria esistenziale e culturale, ad esempio in quel pannello classico. Per converso, altri segni scombinano le regole della



Titina Maselli, *Camion*, Collezione privata

temporalità e sono dati da quei cartelli che circondano il drappo.

Vorrei accennare solo ad altri due artisti piuttosto famosi che si espressero nell'area di una *figurazione critica* e cioè: Renzo Vespignani (1924-2001) e Titina Maselli (1921-2005).

La scelta della figurazione in questi artisti si muove verso un orizzonte utopico (del resto presente anche al di fuori dell'Italia) di critica sia del passato che del presente contro l'ordine capitalistico ma anche contro un certo "buon ordine" borghese.

A quanto sopra si aggiunge la critica della vita quotidiana e l'alienazione del soggetto che ne deriva, e insieme anche la critica della società dello spettacolo.

Ovviamente l'insieme delle convinzioni rappresentate nei dipinti non sono isolabili nelle singole parti.

In altri termini, c'è nei lavori di questi artisti il rifiuto del consumismo culturale ma anche sono presenti le problematiche riguardanti il linguaggio espressivo, non tanto per unificarlo ma per contaminarlo. Ecco il motivo per cui questo periodo, che segue immediatamente il dopoguerra, viene indicato anche come *figurazione critica*.

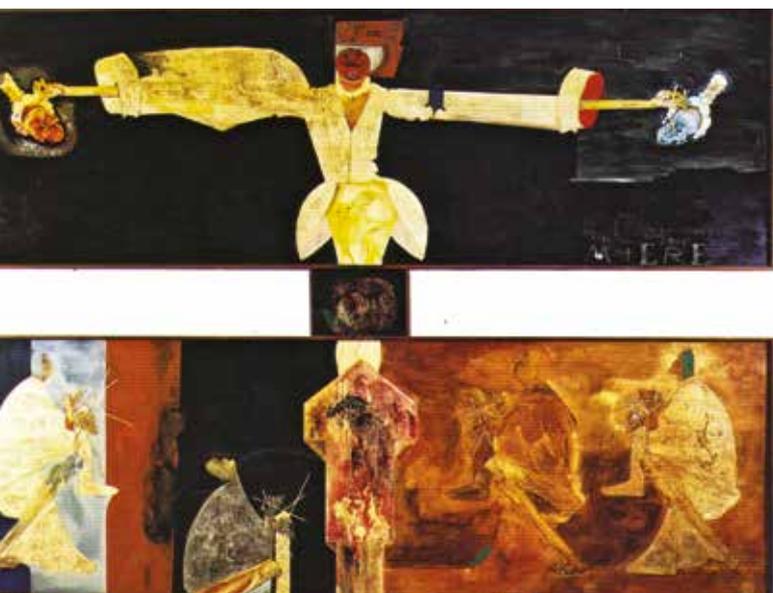
Infatti, sin dall'inizio Vespignani propone immagini di realtà di periferie urbane degradate

secondo uno stile, che potrebbe, addirittura, richiamare l'informale come, attenti lettori, potete constatare nell'immagine riportata. Ma, man mano che la sua pittura si evolverà insieme al suo pensiero, anche la realtà urbana delle zone centrali delle città subisce la sua aspra critica. In effetti, allorché il suo sguardo su di essa cambia, vi corrisponde anche un modificarsi del linguaggio figurativo. Infatti, da un certo espressionismo passerà a forme più realistiche e viceversa, in una continua alternanza durante tutta la sua esperienza artistica. Tuttavia, questo, lungi dall'essere criticabile, si manifesterà come un *saper fare*. Capacità, oggi, tanto misconosciuta! giustificata sia intellettualmente che manualmente in relazione al tema trattato e quindi al sentire dell'autore.

Altra rappresentante autorevole della *figurazione critica* sarà Titina Maselli. Ella, come Vespignani, tratta la realtà urbana attraverso sorprendenti immagini di grande forza espressiva, che trovano il loro fondamento nella personalità dell'artista.

In seguito a un viaggio negli Stati Uniti verrà influenzata dalla tendenza espressiva dell'American Scene, per cui intensificherà la forza del suo linguaggio, che ha come tema il paesaggio urbano nella sua artificialità. Successivamente, in un momento più maturo della sua capacità espressiva, la Maselli si affiderà a un codice più lirico, insieme a una struttura più sommaria del paesaggio raffigurato. Un cenno do su Giannetto Fieschi (1921-2010), il quale nella sua produzione artistica è influenzato dall'arte dell'estremo oriente, come da un certo manierismo tedesco e italiano ma anche dal simbolismo della fine dell'800, come potete vedere, cari lettori, osservando l'opera riportata. Ovviamente tante ascendenze potrebbero dare disorganicità alle sue figurazioni, ma questo non avviene, perché emozione e razionalità non entrano in conflitto, anzi si aggregano con spontaneità. Di conseguenza, la sua opera coinvolge e persuade lo spettatore ponendogli con naturalezza il problema.

Dopo questa lunga maratona, un bel respiro e... alla prossima.



Giannetto Fieschi, *Dall'alto del patibolo Lavoisier mostra e proclama l'incorruttibilità della materia*, Galleria Comunale Arte Moderna, Bologna

Pop Art in Inghilterra e USA

La cultura di massa dopo la Seconda guerra mondiale

di Lidia Pizzo

Gentili lettori, in questo capitolo tratteremo un po' più ampiamente rispetto agli altri, un movimento artistico, che ha interessato diverse nazioni, Italia compresa: la "Pop Art".

Il termine "pop" è stato variamente interpretato dai diversi critici. Alcuni intendono il vocabolo "pop" nel senso di popolare cioè come creatività espressa dal popolo, viceversa altri come non-creatività della massa.

E comunque sia, con questo genere artistico arriviamo a uno snodo storico importante riguardante l'arte, che passa da una cultura riservata a un'élite ad una più comprensibile dalle masse.

La città è affollata da immagini a cominciare dalla pubblicità, per continuare col cinema, televisione, giornali, fumetti, riviste patinate ecc., per cui alla fine qualcuna di queste finisce per rimanere "impigliata" in un quadro.

Ricordate l'arte rinascimentale di Raffaello, Leonardo, Michelangelo e tanti tanti altri? Essa non era altro che l'espressione di una borghesia ricca, mercantile, finanziaria.

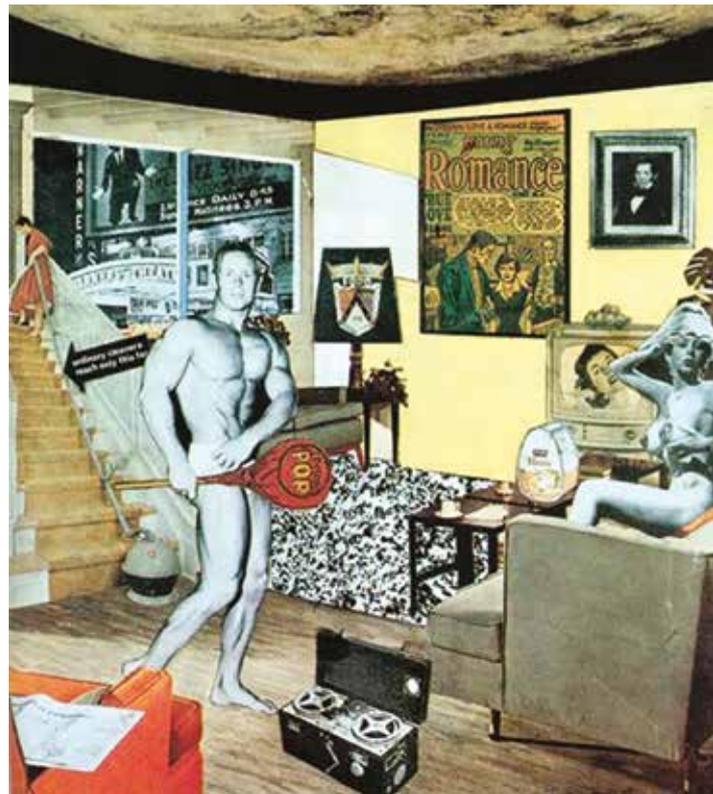
Invece, se guardiamo l'arte dell'800 come: l'impressionismo, l'espressionismo, il surrealismo e così via essa è espressione di una borghesia industriale, che comincia ad affermarsi.

Ed infine, giunti alla Pop Art ci rendiamo conto che l'arte mette da parte le varie ideologie precedenti, per esprimere nel suo insieme la cultura di massa, la "nostra" cultura, nata dopo la Seconda guerra mondiale, la quale si incentrerà sulla produzione di oggetti di massa, rivolti alla massa e pubblicizzati per la massa. Questo genere di cultura oggi è diffuso a livello mondiale per la sua predisposizio-

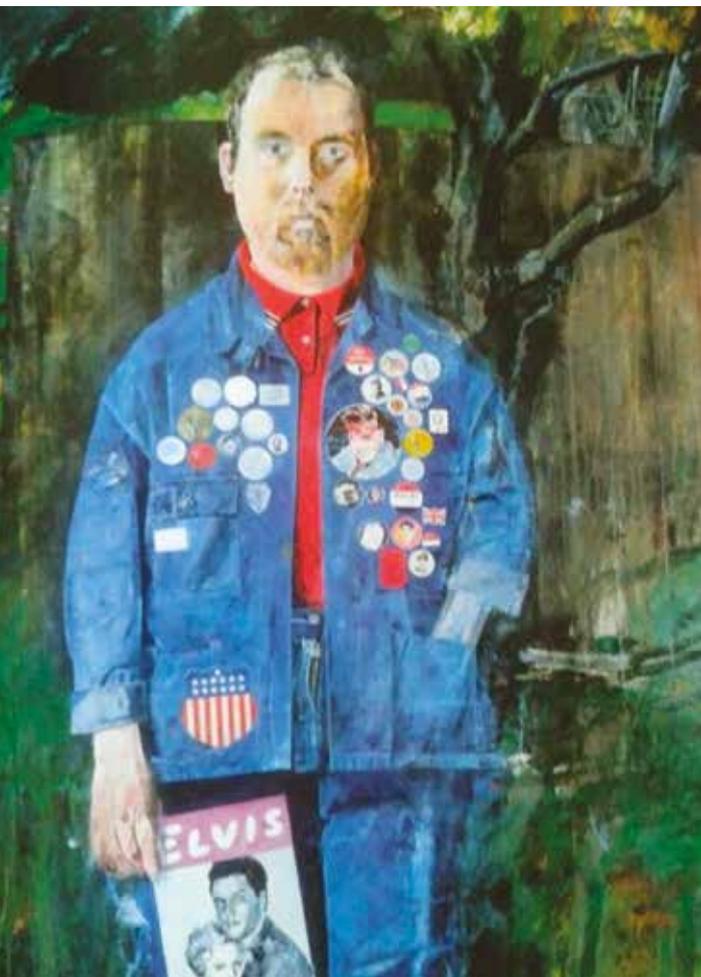
ne idonea a esprimere un'ottica capitalistica e consumistica, nonché per la sua possibilità di divulgazione ad ampio spettro attraverso la stampa e ogni genere di pubblicità. Lo scopo è quello di creare degli pseudo-bisogni, secondo uno stretto rapporto tra produzione e consumo.

Quanto sopra viene interpretato dal movimento artistico "Pop Art" appunto.

Fenomeno vastissimo e, a volte, poco compreso, che ha interessato sia l'arte statunitense sia europea, come si diceva poco sopra.



R. Hamilton, *Che cosa rende le case di oggi così diverse, così attraenti?*
Collezione Edwin Janss Jr.



Peter Blake, *Autoritratto con giornale*, 1961 Collezione privata

Questa per due decenni era stata dominata da quella astratta (ricordate? tachisme, art autre, informale ecc.) per cui, quando intorno alla metà degli anni '50, si manifesta prima in Inghilterra e successivamente negli USA viene salutata con grande entusiasmo e ha echi fortissimi in ogni paese in cui penetra e di conseguenza espressioni diverse, che si concretizzano nei vari stati in una nuova figurazione comprensibile a tutti.

Quanto sopra, rispetto ai generi fin qui esaminati, sarà considerato un pregio dopo tanta astrazione.

Ma, andiamo con ordine iniziando dal nome: Pop Art. Il termine viene generalmente attribuito a Lawrence Alloway, un critico inglese, che assistette direttamente alla nascita e all'affermazione del movimento, negli anni '50 e '60 del secolo scorso in Inghilterra appunto.

Al manifestarsi e all'affermarsi di questo genere contribuisce, magari inconsapevolmente, in primis Francis Bacon, (vedi n. 81 Nuove Direzioni) allorché inserisce in alcune sue opere delle fotografie, che a suo tempo accrebbero molte polemiche, poiché, lungi dall'essere una citazione, erano diventate l'elemento centrale del quadro. Lo scopo, ovviamente, fu quello di focalizzare l'attenzione del riguardante e insieme evocare direttamente la realtà. Una mostra del 1953 a Londra dal titolo: "Parallelo tra Vita e Arte" conferma chiaramente nell'allestimento qual è l'obiettivo a cui mirano gli artisti che espongono. Infatti, i quadri "scendono" con lunghe corde lungo i muri, essendo queste fissate al soffitto. Di conseguenza, danno la sensazione di essere uno schermo capace di creare un ambiente particolare, in cui si muove lo spettatore.

Dopo questa mostra, si formerà a Londra una équipe di giovani, che prenderà il nome di "Independent Group", conosciuto poi sempre come IG, il quale innescherà molti dibattiti sulla cultura popolare e commerciale accolta e discussa anche nei particolari. La conseguenza sarà che, così come si può accettare l'arte definita seria, allo stesso modo si deve accettare l'arte popolare, anche se effimera.

Di conseguenza, si accolgono indifferentemente il disegno delle automobili, la pubblicità, i prodotti di consumo ma anche la musica popolare.

I personaggi più importanti dell'IG sono: Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, Toni Del Renzio, William Turnbull, Nigel Henderson, John McHale, Lawrence Alloway e altri, il cui obiettivo è quello di fare accettare questo genere di arte come una delle possibili forme di comunicazione tra il concetto di "belle arti" e "Arte Pop", quest'ultima scaturita dall'imporsi della civiltà industriale, di cui si diceva poco sopra. Da tenere a mente sempre, che il contesto culturale di massa dell'Europa è diverso da quello statunitense, ma simile è la molteplicità delle invarianti concettuali sorte dopo la prima apparizione di ciascuna delle due forme.

Ovviamente, molti sono stati poi gli epigoni. Tuttavia, il risultato più importante del-



Ronald Brooks Kitaj, *Arcades*, Courtesy Marlborough Gallery, New York

l'“Independent Group” è quello di blindare lo spazio e di occuparlo con immagini di oggetti noti, in cui si riduce il divario estetico tra arte vera e propria e realtà. Si privilegiano, tra l'al-

James Rosenquist, *Flamingo capsule*, Guggenheim Museum, Bilbao



tro, anche immagini effimere, si sfrutta sia la pubblicità che le insegne, sia gli involucri che le etichette e così via.

Richard Hamilton durante la mostra: “This is tomorrow”, che, tradotto, è: “Questo è il domani”, presso la galleria Whitechapel di Londra presenta un collage, che poi diventerà famoso come prototipo della Pop Art, in cui per la prima volta compare la parola “pop” su un enorme “lecca lecca” tenuto in mano da un “muscle man”, (“uomo muscolo”), come potete osservare dall’immagine riportata, tra l’altro affollata sulle pareti da manifesti pubblicitari nell’ambito dell’ambiente del quadro.

Gentili lettori, siamo nel 1956 e nel Regno Unito non si può non provare invidia per la prosperità economica e il progresso tecnologico made in USA e questa immagine ne è la testimonianza.

Inoltre, le basi ideologiche su cui poggiano i principi dell’arte pop dell’Independent Group non mutano col passare degli anni neanche nella seconda fase astratta e nella terza, allorché ci si servirà di prodotti e oggetti tipici oltre ai graffiti e alle immagini di comunicazione di massa. La nuova arte per questo movimento deve essere “popolare, trans-

scientifica, da buttare, spiritosa, sexy, chic e ingegnosa” come sosteneva Mario Amaya nel libro “Pop as art”.

I più importanti rappresentanti di questo genere sono, oltre a quelli nominati anche: Peter Blake, Roger Coleman, David Hockney, Peter Phillips, Richard Smith e molti altri. Inoltre, mentre gli artisti del primo periodo usano prevalentemente materiale popolare in modo obbiettivo, quelli della seconda fase privilegiano l'ambiente.

La Pop Art, inoltre, non ha un manifesto vero e proprio, come fu, ad esempio, per il futurismo, piuttosto è una tendenza, che si manifesta uguale in molti autori con l'uso, ad esempio, di colori commerciali, immagini popolari tratte dalla pubblicità, con gli happening e con opere eseguite per non durare nel tempo e quindi per non storicizzarsi, nonostante il “linguaggio” innovativo.

Ovviamente, anche il costo delle opere deve essere basso, perché queste sono un prodotto di massa destinato in primis ai giovani.

Uno degli artisti più rappresentativi di questo movimento è David Hockney, sapiente ed elegante talento grafico e coloristico, che esprime con un approccio quasi voyeuristico sia quando dipinge una grande vetrata sia

l'interno di un ambiente raffreddato dall'aria condizionata. È come se l'artista tenesse molto a evocare lo stile di vita perfettamente edonistico proprio della civiltà dei consumi.

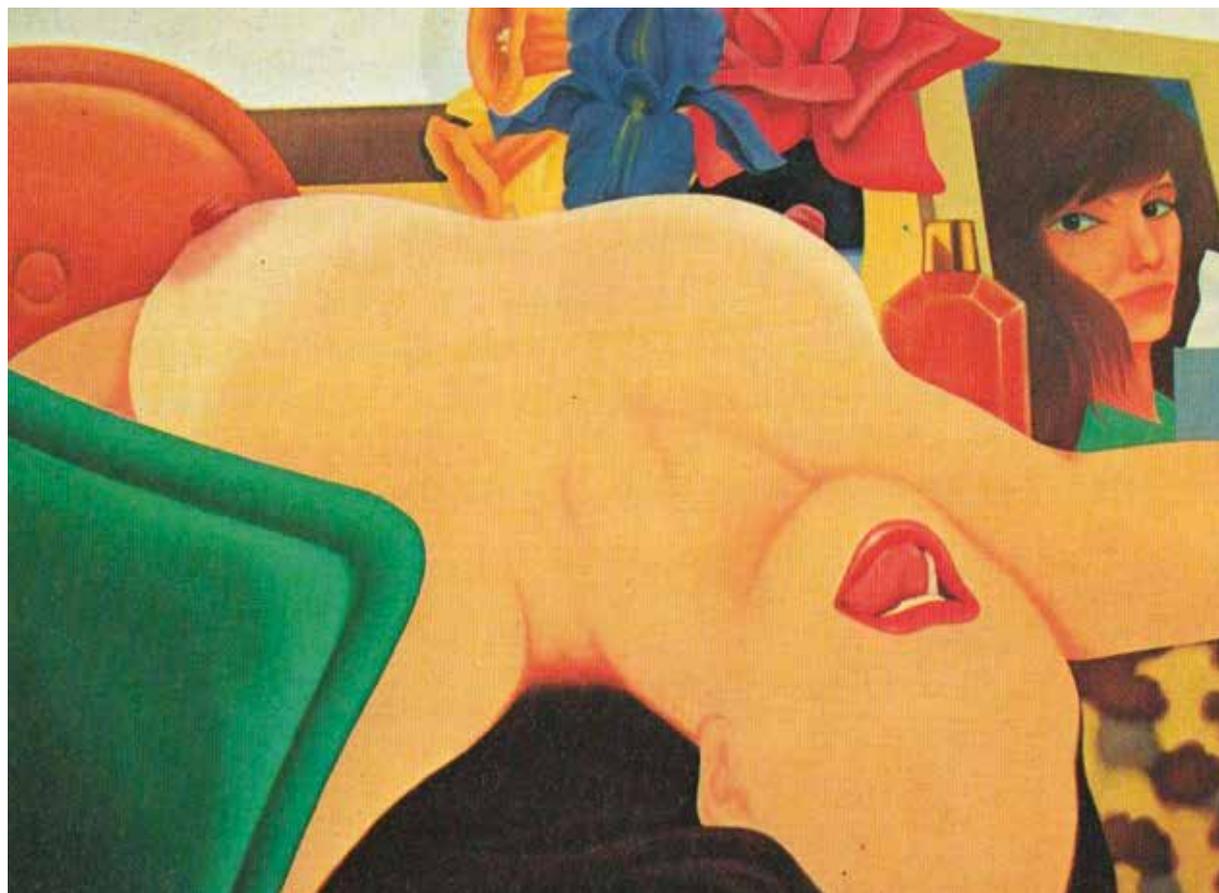
Cito solo un altro importante artista pop, Ronald Brooks Kitaj, che, pur essendo nato negli Stati Uniti, rimane però legato all'ambiente artistico inglese. Uomo di grande cultura umanistica, nelle sue opere privilegia lo stile dei fumetti, ove i personaggi si muovono in un ambiente classicheggiante in cui l'artista inserisce qua e là, a scopo esplicativo, brani di poesia o di prosa.

A questo punto, lasciamo la Pop Art inglese e andiamo alla statunitense. Qui Hollywood, Detroit, la Madison Avenue ecc. divengono i luoghi in cui si produce la migliore cultura popolare valida al pari di quella “colta”.

Se io vi chiedessi, esperti lettori: “Chi è il più famoso rappresentante della Pop Art statunitense?” In coro direste: Andy Warhol. Ma prima di parlare di lui, diciamo qualcosa in generale.

Poco sopra, si è detto della Pop Art inglese rappresentativa, dopo tanta astrazione comprensibile agli addetti ai lavori, di una cultura di massa, la quale dal livello nazionale si allarga un po' dappertutto.

Tom Wesselmann, *Grande nudo disteso*, Collezione Dieter Brusberg gallery, Berlino, Germania



Essa, dunque, è l'espressione più calzante del capitalismo, del consumismo, del fanatismo del tempo libero e così di seguito, il tutto supportato e magari ingigantito da ogni genere di pubblicità.

In pratica, si tratta proprio della nostra cultura di massa, alla quale vengono imposti per diritto o per rovescio pseudo-bisogni.

La Pop Art praticamente è l'unico genere artistico, che mette in evidenza questo modo di essere della società, che è anche la nostra e lo fa in modo spregiudicato, ironico e che, a volte, arriva al ridicolo come nelle opere di un Oldenburg, il quale riproduce panini, tubi di dentifricio, forchette e così via, tutti giganteschi.

La Pop Art fa la sua comparsa negli Stati Uniti nel 1962 quando la "Sidney Janis Gallery" allestisce una mostra di opere di artisti come Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Andy Warhol, Tom Wesselmann e Robert Indiana, tutti definiti lì per lì: "Nuovi

realisti". Ovviamente la critica più anziana reagisce negativamente, quando vede riprodotti strip di fumetti, cartelloni pubblicitari, riproduzioni di marchi di noti prodotti commerciali ecc.

Questi pittori chiaramente intendono opporsi alle forme artistiche già consolidate, all'abilità esecutiva dei maestri, all'accumulo di cultura e così via, per servirsi invece della perfezione patinata delle varie pubblicità, la qual cosa ovviamente non è accettata da un'arte definita "seria".

Addirittura James Rosenquist, che aveva esperienza nel settore dei cartelloni pubblicitari realizzati a grandissime dimensioni per essere letti a distanza, crea opere anch'esse di grandi dimensioni in cui mescola pezzi tratti dai suddetti cartelloni, uniti insieme a certe realtà create dai surrealisti. Ne deriva una lettura ambigua e spesso confusa, ma che esprime, ben a ragione, il gusto americano per gli oggetti, per il progresso materiale e l'ottimismo della società, vedi ad esempio l'opera "Flamingo capsule", che anticiperà un'altra corrente individuata come Iperrealismo.

Altro artista famosissimo rappresentante della pop art è Tom Wesselmann, i cui dipinti riguardano molto spesso il corpo femminile. Attitudine derivatagli dal suo interesse giovanile per i cartoni animati. Infatti, aveva studiato cinema d'animazione e già nel 1961 aveva cominciato a dipingere la serie dei "grandi nudi americani". In queste opere egli limita i colori a quelli della bandiera americana e cioè rosso, giallo e blu, collegando, dunque, a questa il tema erotico.

Anni dopo scopre Matisse del "Grande nudo disteso", interpretato ed eseguito con l'aerografo, il quale gli permette le forme colorate piatte proprie del decoupage, che il maestro francese aveva usato nell'ultimo periodo. Tuttavia, cari lettori, se osservate bene il quadro anche l'influsso di Modigliani è palpabile.

Qualche anno più tardi, seguendo il metodo tradizionale dell'*assemblage*, comincia a inserire nelle sue tele oggetti, come radio o ventilatori e poi addirittura finestre e persino porte, che man mano divengono più grandi delle tele stesse, le quali si caricano a loro



Roy Lichtenstein, *The Melody*, Collezione privata



Roy Lichtenstein, *Studio dell'artista: La Danza*, Collezione Newhouse, New York

se oppure anche con l'Arte Nouveau, mettendo così a confronto i valori dell'arte colta con quelli della società consumistica del tempo.

Egli usa nell'ingrandimento di alcune sue immagini la tecnica del retino tipografico, che diventa parte integrante dello schema formale e contemporaneamente richiama l'attenzione del riguardante sia su quel *medium*, che sul metodo esecutivo. E, comunque, rispetto all'arte degli altri artisti pop del periodo, quella di Lichtenstein è piuttosto "difficile", anche per l'insito

volta di colori vivaci stesi piatti. Solo qualche anno dopo abbandona i materiali reali, proprio perché le opere diventano troppo grandi e ingombranti, per ripiegare sugli avvisi, che compaiono sulle riviste oppure su pezzi di cartelloni pubblicitari. Molto tardi, poi, inizierà a realizzare collage riportanti i nomi delle marche o nature morte dai colori vivaci e brillanti.

Chi di voi, lettori, non conosce Roy Lichtenstein? Il "classico" Lichtenstein, definito a suo tempo dal potente critico di allora, Clement Greenberg: "il peggiore pittore del mondo". Evidentemente costui non giunse a decodificare correttamente le opere. Oggi, a suo dispetto, i lavori dell'artista si trovano nei più grandi musei del mondo. Lichtenstein con i suoi occhi guarda tutto e tutto assorbe, dai grandi maestri alle immagini della pubblicità. Una volta, dopo molti dinieghi da parte di tanti galleristi ad accettare le sue opere, ne fa vedere una al famoso gallerista Leo Castelli a New York, che si mostra entusiasta, e da allora comincia la sua ascesa artistica, che si esprime con immagini tratte dai fumetti, ma che, in realtà, sono per la massima parte inventate, essendo Lichtenstein un disegnatore finissimo oltre che molto elegante. Infatti, avrebbe voluto conciliare lo stile del fumetto con l'arte dei maestri del passato come Matis-

se o addirittura riesce a superare Duchamp, quando mise i baffi alla Gioconda di Leonardo, con il riprodurla col retino, i capelli ondulati e uno sfondo totalmente diverso, a cui aggiunge anche una scritta.

In pratica l'artista mettendo alla prova l'arte "colta" con il linguaggio della pop art, riesce manipolando colori, linee, forme, dimensioni, a creare opere di grande impatto artistico e visivo. Nell'immagine riportata: "Studio dell'artista", di primo acchito, cari lettori, riconoscete "La danza" di Matisse, le nature morte di Cezanne e qualche opera di altri artisti, ma così bene orchestrati ed equilibrati, da far dimenticare i maestri, per ri-creare qualcosa di nuovo e di bello.

Merito della Pop Art a suo tempo fu quello di porre il problema: chi è e cosa è un artista negli anni 60 e se è, come nei secoli passati, un regista dell'immaginario e della invenzione delle forme o un ripetitore dei miti inventati, moltiplicati e bombardati dai media.

Infatti, Lichtenstein non cerca una rivoluzione nello stile di vita americano, l'accetta, desideroso solo di portare tale stile e la conseguente estetica del consumo dentro i musei. E per questa volta, miei attenti lettori, concludiamo la lunga maratona e l'appuntamento è al prossimo numero.



Inaugurazione della mostra a Villa Arrivabene



Locandina della mostra "La donna e la vita"

Vi erano opere che raffiguravano Firenze, tema caro all'artista, da piazza Signoria a un bellissimo tramonto; una primavera retrò e un'opera che mostrava tre uomini a passeggio e contadinelle con le rose.

Infine, una sezione immersa nei tanti colori, soggetti, movimento, vitalità, in cui spiccava un manichino sartoriale, dipinto in stile liberty, molto amato dall'artista.

Le opere erano suddivise per tematiche.

Ritornando nella prima sala verso sinistra, vicino all'uscita, tre temi molto attuali: una preghiera contro le guerre, una contro la violenza sulle donne e una per la pace nel mondo, raffigurata da una bella figura femminile, portatrice di pace nel tempo come una clessidra, intenta ad attraversare le varie nazioni. L'artista attingeva le ispirazioni dalla vita nelle sue varie fasi e forme, dalla sua città natale, Firenze, dalla perfezione dei fiori, la rosa, l'orchidea, dalle conchiglie intrise del profumo del mare, ai momenti di vita reale. I soggetti non erano mai drammatici; dovevano trasmettere gioia e serenità.

Adriana è stata protagonista di numerose mostre collettive e personali, ottenendo sia il plauso del pubblico che della critica.

Questo è stato confermato anche dai lusinghieri riconoscimenti ottenuti per i suoi quadri che hanno ricevuto importanti premi a livello internazionale.

L'attuale mostra, dall'emblematico titolo "La donna e la vita", ha rappresentato la sintesi della vita creativa di un'artista che ha saputo esprimere con l'arte la misteriosa e affascinante potenza dell'esistenza.

Un'esposizione che è stata realizzata grazie alle collaborazioni del Quartiere 2, di Sandro Innocenti, Vilma Terzi, Mario Andreini e delle persone che hanno contribuito con pazienza, gentilezza ed energia all'allestimento della mostra.

Questo incontro è stato concepito da Adriana in memoria del marito Andrea Fioravanti che come lei stessa ha detto "è stato un compagno di una vita piena di armonia e grande sostenitore dei miei progetti di lavoro, l'uomo migliore che potessi conoscere e avere al mio fianco".

Pop art statunitense

I principali protagonisti

di Lidia Pizzo

Carissimi lettori, se dovessi chiedervi chi è il più famoso rappresentante della Pop art statunitense, il primo nome che vi verrebbe in mente sarebbe sicuramente quello di: Andy Warhol, piuttosto che gli autori inglesi, di cui abbiamo parlato nel numero precedente di questa bella rivista.

Infatti, questo genere artistico negli Stati Uniti rispetto all'Inghilterra, è più immaginativo, in quanto più industrializzata è la società e quindi più ricca di immagini, che l'artista in questione manipolerà in tutte le forme e in tutte le maniere.



Andy Warhol: *Autoritratto*, The Andy Warhol Foundation, New York

Dopo decenni di astrattismo, declinato nelle sue varie tipologie, decodificabile per lo più dai soli addetti ai lavori, ecco ricomparire l'immagine: figure e cose appartenenti alla vita di ogni giorno, ma, stavolta prodotte dalla società industriale di massa, espressione, quindi, della condizione culturale del tempo, che perdura ancora oggi e va appunto sotto il nome di "cultura di massa", tra l'altro a vocazione cosmopolita. Essa si basa sul binomio produzione-consumo a livello globale, come io e voi stessi, lettori, potete constatare ogni giorno.

E la Pop art, allora, cosa vorrebbe esprimere? All'apparenza sembra un'arte realistica che rispecchia un modo di vita, un costume ecc. Tuttavia, poi, a ben guardare le immagini di un Warhol, ad esempio, o anche quelle degli altri autori trattati in precedenza, ci rendiamo conto che non sono altro che una interpretazione graffiante della realtà o come sostiene De Fusco (Storia dell'arte contemporanea, pag. 264) "una interpretazione di essa giocata in chiave ironica, di spregiudicata manipolazione e di senso del ridicolo verso la stessa tematica cui attinge".

Miei attenti lettori, avete potuto constatare quanto sopra negli autori già trattati e a maggior ragione lo vedrete in Warhol.

Ma, andiamo con ordine col precisare qualcosa della biografia del nostro artista che fu, come si direbbe oggi, un accumulatore seriale, come testimoniarono i periti di Sotheby's quando aprirono, dopo la sua morte, la palazzina di proprietà dell'artista: la famosa "Factory" e vi trovarono tra le moltissime altre cose una infinità di scatole neanche aperte dislocate

anche sotto il letto e la cui vendita suddivisa in diecimila pezzi fruttò alla Sotheby's una cifra astronomica per i tempi di oltre 25 milioni di dollari.

L'artista a suo tempo praticò diverse forme d'arte, interessandosi anche di cinematografia. Ma andiamo con ordine.

Warhol nasce a Pittsburgh nel 1924, terzogenito di emigranti provenienti dalla Cecoslovacchia, col nome di Andrew Warhola, poi semplificato dall'artista stesso in Andy Warhol. È un bambino introverso e malaticcio, tra l'altro anche albino. Sin da piccolo non fa altro che ricopiare le immagini dei fumetti. Vista questa inclinazione studia disegno e pittura, quindi inizia a lavorare intraprendendo le più svariate attività, e, comunque, sempre collegate alle sue attitudini artistiche, da vetrinista a disegnatore pubblicitario a scenografo.

Nel 1949 si trasferisce a New York, ove in un primo tempo non viene accettato nel gruppo di pittori pop, anzi viene soprannominato: "Andy lo straccione", perché ci tiene a ostentare timidezza e goffaggine oltre a

esibire una povertà ricercata, che molti trovano seducente. Inizia così a costruire la "sua" immagine. La precoce calvizie lo induce ad adottare una parrucca che da bionda diventerà argentea e poi definitivamente bianca.

Nel frattempo, per rinforzare il suo fisico comincia a frequentare le palestre e nel 1955 il "Miller", famoso negozio di scarpe, gli affida una campagna promozionale del prodotto. È in questo periodo che perfeziona una tecnica detta "blotted line" (che potete sperimentare anche voi lettori) consistente in un disegno a matita ripassato a inchiostro, su cui, ancora bagnato, si sovrappone un foglio che riporta il medesimo disegno e il cui metodo si può ripetere tantissime volte in modo da ottenere molte copie e che tempo dopo gli suggerirà le serigrafie.

Agli inizi degli anni '60 del 900 si afferma la pop art e Warhol ne approfitta per esprimere nei suoi lavori la realtà più banale e quotidiana, in opposizione alla gestualità degli astrattisti. Nel contempo, scoprirà una pittura "fredda" ripensata sulle immagini, che passano



Andy Warhol, *Marilyn*, The Andy Warhol Foundation, New York



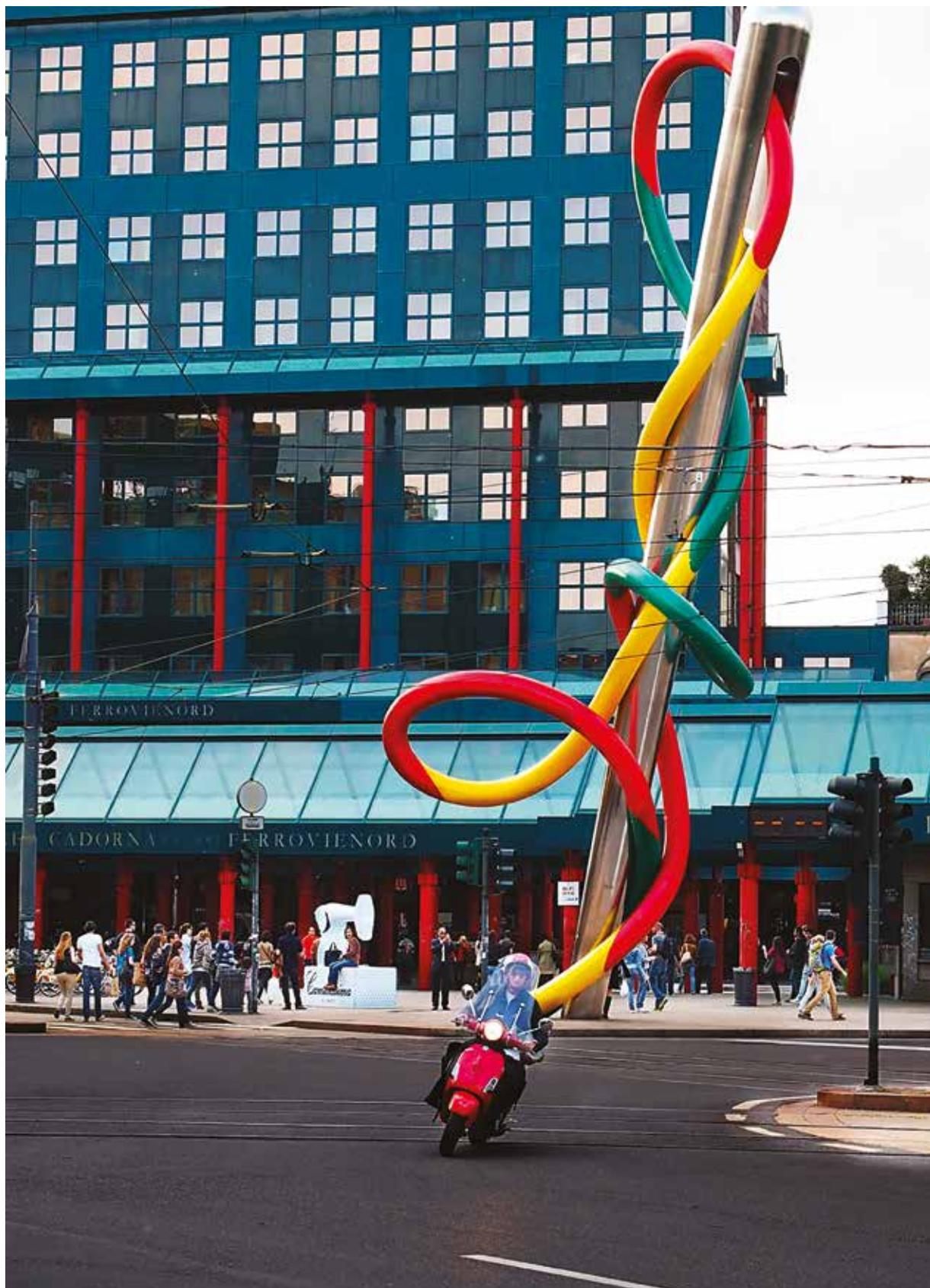
Andy Warhol, *Flowers*, The Andy Warhol Foundation, New York

attraverso i "media" e la pubblicità, per cui lui stesso diventerà un artista-macchina, la quale non deve inventare o interpretare nulla, ma, semplicemente, riprodurre all'infinito le immagini, che circolano sui mezzi di comunicazione di massa. Infatti, l'artista inizia col chiedersi quale sia al momento il prodotto più reclamizzato. Non può essere che la Coca Cola. Nasce così la serie delle bottiglie di Coca Cola ripetuta all'infinito.

Successivamente, si procura un esemplare per ciascuna delle 32 varietà di minestra "Campbell" e le ritrae una per una in modo freddo e impersonale. La differenza non sta nei vari barattoli ma nelle proprietà della minestra. Così facendo, Warhol desidera solo imitare il comportamento ripetitivo di una macchina. In altre parole, l'obbiettivo della pop art sarà il ritorno all'oggetto, bandito da tanto astrattismo.



Claes Oldenburg, *Cono caduto*, Centro commerciale, Colonia (Germania)



Claes Oldenburg, *Ago, Filo e Nodo*, Piazzale Cadorna, Milano

Ma, quali sono gli oggetti selezionati dal nostro artista? Quelli dei miti americani come i biglietti da un dollaro, le scatolette di minestre, la Coca Cola ecc., tutte merci che livellano la società, perché dal più ricco al più povero consumano i medesimi prodotti, come noi stessi possiamo vedere anche oggi nella nostra cultura.

Nel frattempo, a imitazione della catena di montaggio dell'industria, Andy punterà sulla riproduzione tecnica delle sue opere attraverso la serigrafia, che gli consentirà di realizzare un quadro in 4/5 minuti. Tuttavia, in ogni immagine della serie ci saranno degli errori e, quindi, le copie saranno, è vero, tutte uguali, ma alla resa dei conti diverse l'una dall'altra, a causa dello sbaglio della macchina.

La serigrafia consiste nel disegnare a mano un soggetto per poi serigrafarlo. Un procedimento molto complesso, che più o meno si articola in questo modo: un'immagine fortemente contrastata, realizzata a inchiostro, viene passata sopra un tessuto. L'inchiostro, poi, con una spatola di gomma se a mano o con un apposito macchinario verrà fatto filtrare, attraverso la trama, su una superficie piana sottostante. Questo procedimento può essere rifatto decine di volte differenziato nei colori su superfici anch'esse di vario colore.

Questa costante ripetizione di immagini prese a pretesto non fa altro che eroderne non solo il valore ma anche l'espressione artistica stessa, a causa di una eccessiva informazione. Chi non ricorda l'immagine di Marilyn Monroe replicata infinite volte su fondo oro o colorata con le più svariate nuances, o reiterata su tele enormi? Di conseguenza, tale immagine si trasforma in un pattern che non emoziona più, così come non emozionano più alcuni particolari replicati sempre uguali su tele enormi, che anticipano la corrente minimalista.

Una interessante curiosità è data anche dal fatto che, quando Warhol organizza delle mostre, la sua attenzione è rivolta non solo alle opere ma anche all'ambiente espositivo, di modo che si relazionino tra di loro assumendo nuovi significati.



Claes Oldenburg, *Clothespin*, Center City section of Philadelphia

In altre parole, lui non espone le sue opere nel modo tradizionale, piuttosto occupa lo spazio che, a causa delle immagini ripetute tante volte, invece di essere riempito e quindi sembrare più piccolo, al contrario sembra più ampio.

Vedi ad esempio le "brillo boxes" o il dispiegamento dei quadri con i fiori nella mostra presso la famosa Galleria di Leo Castelli, la più ambita di un artista e che io stessa ho visto molti anni fa qui a Catania. Ipotizzate, cari lettori, un'immagine di cm 50x50 ripetuta sempre la stessa e appena variata nei colori attaccata ai muri di una galleria.

Tra l'altro, la misura preferita da Warhol è quasi sempre il quadrato, per cui un quadro può essere intercambiabile con uno differente senza stonare nell'insieme.

A quanto detto, esimi, dovete aggiungere che un altro ideale del nostro artista è quello di trovare un'arte che registri fedelmente la realtà. Quale macchina non può essere migliore di una 16 mm? Con questa riprende frammenti di realtà oppure un'azione senza alcun copione né montaggio. In pratica Warhol punta l'obbiettivo su qualcosa o su qualcuno, che compie o subisce un'azione, compreso il dormire, fumare o altro. Inoltre, si preoccupa sempre di scegliere gli attori per la loro personalità e la loro capacità di lavorare insieme trasformati in superstar, come Papa Ondine o Joe Dallessandro e altri.

Nel 1968 l'artista subisce un attentato da parte di una femminista, che frequentava la sua Factory. Rimane in vita per miracolo, cavandosela con un mese e mezzo di ospedale. Intanto, la sua nomea è alle stelle e tutti vogliono farsi ritrarre da lui, ma la cifra è altissima: venticinquemila dollari. Nonostante la sua fama, la sua ricchezza, il suo lavoro, come ogni mortale si ammala e nel febbraio del 1987 viene operato alla cistifellea, ma non supera l'operazione e muore il giorno dopo. È il caso di dire: "Sic transit gloria mundi."

Al suo funerale il critico d'arte John Richardson nell'elogio funebre ebbe a dire tra le altre cose: "Mai farsi un'idea di Andy dal suo aspetto esteriore. L'osservatore incallito era in realtà un angelo che teneva nota delle nostre azioni." (V. Bockris, Warhol, Rizzoli, 2004, p. 11)

Tra i maggiori esponenti della pop art non può mancare Claes Oldenburg, (1927-2022) artista svedese di nascita, primogenito di un funzionario consolare, che si trasferisce con la famiglia, quando il ragazzo ha sei anni, negli Stati Uniti, divenendone poi cittadino nel 1953. Con Oldenburg scompare la pittura a favore delle "cose".

Sin dagli anni Sessanta diventa famoso servendosi di manufatti modellati in gesso a cui aggiunge i colori per dare la sensazione del rilievo, fino a quando non produce oggetti interi: una torta, un cono gelato e così via ingrandite esageratamente e dai colori sgargianti, che invadono lo spazio.

Oggetti tutti che sembrano derivare dalla pubblicità e che hanno una forte carica simbolica e semantica, perché esprimono la "società dei consumi", la società del cibo e della sazietà.

Cari lettori, state vedendo in questa descrizione anche la nostra società? Penso di sì, a cui aggiungete l'arte culinaria nella maggior parte dei canali televisivi e quindi altro cibo ancora. Ma torniamo al nostro artista. Infatti, Oldenburg sostiene di voler essere: "per l'arte delle pompe di benzina bianche e rosse, delle insegne luminose a intermittenza che esaltano biscotti, leccornie varie ecc." Nascono così i famosi hamburger, hot dog, cono gelato giganti tanto da diventare oggetti di sogno iperbolico e quasi comico.

Le creazioni di questo periodo, a causa della loro esagerata grandezza, che contrastano quella originale, risultano addirittura assurde, perché contraddicono le proprietà degli oggetti stessi che imitano. Insomma, tutta quella accozzaglia di cibo, che ogni giorno viene introdotto nello stomaco degli americani. È come se l'artista invitasse il riguardante a questo "banchetto della nausea". Addirittura, i modelli di cui lui si serve non sono quelli del cibo delle tavole degli americani, ma solo quelli della pubblicità che, una volta riprodotti in scala abnorme, subiscono una tale metamorfosi da risultare inutili. In età più matura l'artista si dedica alla progettazione di monumenti da collocare nelle città, come un orsacchiotto-giocattolo nientemeno che per Central Park, una molletta da bucato gigante a Philadelphia eccetera.

È vero queste opere sembrano essere scaturite da fantasie infantili trapiantate in una città afflitta da sovrappopolamento, igiene, traffico, criminalità e così via. È come se le sculture si facessero beffe dello scenario moderno e ci mostrassero il mondo degli adulti visto attraverso l'occhio di un bambino. Potrebbero sembrare ironici ma in realtà, come è stato notato, presentano una nota di grande tristezza, data da questa specie di umorismo nero, che ben si adatta alla condizione della società contemporanea, la quale ha dimenticato tanti valori. D'altra



Allan D'Arcangelo, U.S. Highway 1, MOMA, New York

parte, anche a Milano si trova una delle sue opere, come vedete in figura, miei cari lettori. Accenno semplicemente a un artista senz'altro di origine italiana di nome Allan D'Arcangelo. Infatti, i suoi genitori erano emigrati negli Stati Uniti: qui il giovane frequenta l'università e all'inizio degli anni '50 si arruola nell'esercito e studia contemporaneamente pittura al Mexico city College. Siamo nel periodo della guerra in Vietnam, a cui l'artista si oppone, ma sostiene anche un nascente femminismo.

Da queste pochissime nozioni, cari lettori, avrete compreso come D'Arcangelo sentisse un profondo disagio verso i costumi del tempo.

Già nel 1962 è piuttosto famoso. Infatti, espone presso la galleria Fischbacher di New York un gruppo di quadri personalissimi e di stile pop. Ad esempio, un quadro raffigura un'autostrada americana che rassomiglia a una lama di coltello punteggiata da tanti cartelli stradali, che indicano i limiti di velocità, a cui talvolta aggiunge un autostoppista dall'aria fiacca.

Ovviamente l'osservatore ha la sensazione di vedere qualcosa a grande distanza e questo accentua la sensazione di velocità di un eventuale veicolo. Le forme nei suoi quadri, essendo molto piatte, sembrano delle siluette, mentre i colori sono limitati a poche tinte stese anch'esse piatte ma brillanti.

La sua arte pur essendo di una semplicità

disarmante, tuttavia risulta molto incisiva.

Alcuni anni dopo aggiungerà ai suoi quadri tapparelle, reti di protezione e quant'altro e contemporaneamente appiattirà la prospettiva per cui questi lavori non daranno più la sensazione della profondità, anche se i motivi della pittura saranno gli stessi ma, stavolta, trattati con più delicatezza.

Una breve chiosa. Voi sapete, cari lettori, e lo avete constatato nel corso di tanti anni di lettura delle varie espressioni artistiche, che da sempre c'è stato un oggetto (quadro, scultura, pittura eccetera) che il soggetto ha cercato di conoscere come qualcosa di altro da sé. Con la pop art l'oggetto artistico diventa semplicemente *cosa tra le cose*, per cui lo spazio diventa *ambiente*.

Con la pop art, dunque, si eclissa la concezione umanistica, per cui il soggetto conosceva l'oggetto posto nello spazio secondo una relazione dialettica tra soggetto e oggetto artistico. Invece per questa avanguardia, sapere il significato di un oggetto diventa ininfluenza, basta "la violenza del suo impatto visivo".

È questo, in fondo quello che avete constatato in questi ultimi due numeri di questa elegante rivista.

E, adesso, cari lettori, tirate un sospiro di sollievo e alla prossima.

Pop art in Italia

Gli artisti più noti

di Lidia Pizzo

Carissimi lettori, prima di addentrarci nella Pop art italiana, vorrei fare una riflessione sulla “materia” della pittura, che da sempre è stato il colore nella sua concretezza. Ma nel momento in cui si è preconizzata la “morte dell’arte”, esso non avrebbe dovuto essere più un mezzo per rendere concreto il pensiero di un artista.

Nella realtà tutto è materia, ma quella pittorica, cioè il colore, è la più sensibile, in quanto capace di esprimere il mondo interiore di un artista, le sue esperienze, le sue previsioni future. Quindi, a ben vedere, la materia-colore è un puro presente, è cioè un flusso continuo di sensazioni ed esperienze conoscitive e soggettive, che una volta concretizzate

diventano subito passato e quindi memoria.

La materia-colore, dunque, è estremamente sensibile, in quanto capace di captare ed esprimere le sensazioni più fuggevoli degli artisti.

Conseguentemente ognuno di essi cerca e trova la propria strada, per esprimere il suo pensiero attraverso un colore, fosse pure il nero, come vedremo.

Quindi, entriamo in argomento. Dopo aver letto tanta Pop art in Inghilterra e soprattutto negli Stati Uniti, vi starete chiedendo, carissimi e attenti lettori: “Ma, in Italia come siamo messi?”

È presto detto. In Europa, a parte il caso del Regno Unito, la Pop art spesso non si distingue dal “Nuovo realismo”, tanto è vero che molti studiosi inseriscono alcuni autori nel genere *pop*, altri studiosi il medesimo autore nel “Nuovo realismo”, che in verità è un po’ diverso. Uno di questi artisti è Pistoletto, per esempio, (di cui abbiamo già scritto). Per comprenderci l’autore della “Venere degli stracci”, che è andata distrutta recentemente da un incendio, probabilmente doloso, a Napoli. Per introdurre il nostro discorso sulla Pop art italiana facciamo la stessa considerazione del critico Argan nella sua monumentale “Storia dell’arte”. Infatti, a proposito di questo genere artistico parla della “crisi dell’oggetto, del soggetto e del loro rapporto, dei processi di pensiero e delle operazioni tecniche... con cui l’umanità ha definito i propri valori.” (Cfr G. Argan, Storia dell’arte moderna, Sansoni, p. 446). Da sempre, infatti, l’opera d’arte è stata un “oggetto” di un certo colore o di un certo peso, nel caso delle sculture, che l’artista ha collocato



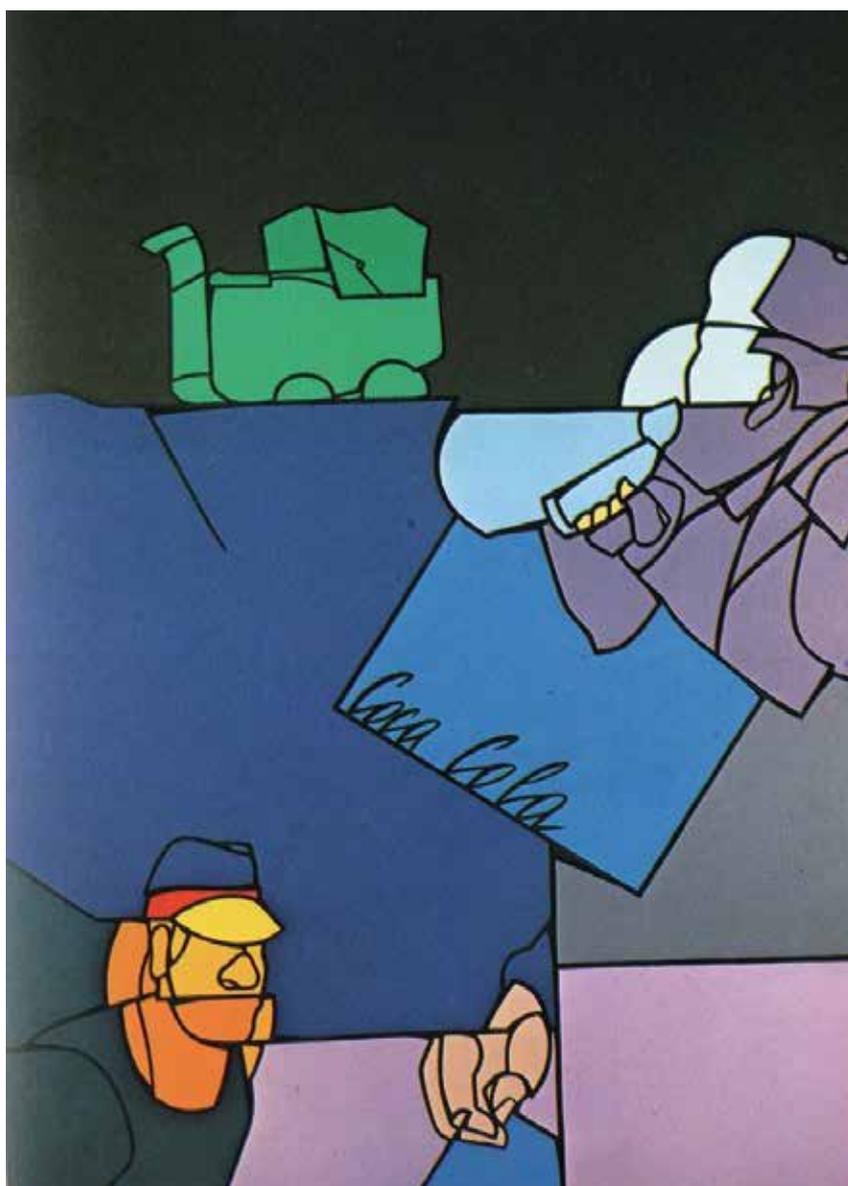
Valerio Adami, Zurich, serigrafia, collezione privata

nel mondo, il quale mondo lo individuava come oggetto, appunto, posto in uno spazio, in cui era fruito e compreso e a cui si attribuiva un certo valore economico. Ma con la Pop art, come si è visto in precedenza, l'oggetto non ha più un valore e non è considerato neanche un bene patrimoniale trasmissibile o meno.

Ora, nel momento in cui la società dei consumi cessa di identificare l'opera d'arte con un valore, che non è più destinato a durare nel tempo, si eclissa anche il concetto di opera d'arte onde la "morte dell'arte".

A cosa è dovuto tutto questo? Certamente allo sviluppo tecnologico, che ha sostituito il manufatto un tempo costruito dall'uomo con un "prodotto" anonimo, standardizzato, che può essere riprodotto all'infinito, come vediamo ogni giorno. Allora dove è andato a finire l'"oggetto opera d'arte" al quale si attribuiva un valore?

L'industria, in cui si lavora in modo collettivo e standardizzato per la produzione in serie, non può prendere in considerazione l'unicità dell'opera dell'artista. Infatti, l'arte come



Valerio Adami, *Disegno di un paesaggio*, collezione privata

produzione di oggetti-modello non serve più. Vi spiegate in questo modo anche il titolo "Factory" che Andy Warhol aveva dato alla sua grande casa ove si producevano decine e decine di serigrafie di un medesimo soggetto. Naturalmente, il prodotto industriale deve essere venduto ed ecco che entra in gioco la pubblicità per mettere in moto la macchina dei consumi. Oggi si buttano via i prodotti, che potrebbero servire ancora, perché l'immagine di essi, prodotta da una nuova pubblicità, li rende obsoleti.

Perché diventano tali? Vi starete chiedendo, affezionati lettori di questa rubrica? La risposta è semplice, basta osservare il nostro stesso comportamento, facendoci un esame di coscienza. Immaginiamo un qualunque prodotto acquistato: un paio di scarpe, un vestito, un cellulare ecc. Qualche tempo dopo un altro prodotto con la stessa funzione viene pubblicizzato in modo martellante. Psicologicamente siamo indotti a buttare il primo per acquistare il secondo. Questo avviene perché quello che conta è la novità, cioè la notizia che ci fornisce la pubblicità, la quale fa leva sulla psicologia collettiva. Ne consegue che il consumatore non dà più a quell'oggetto un giudizio di valore, come era avvenuto per l'oggetto artistico. Ecco questo è quello che ha voluto dimostrare Warhol ma anche Liechtenstein, già trattati, ciascuno nella differenza stilistica.

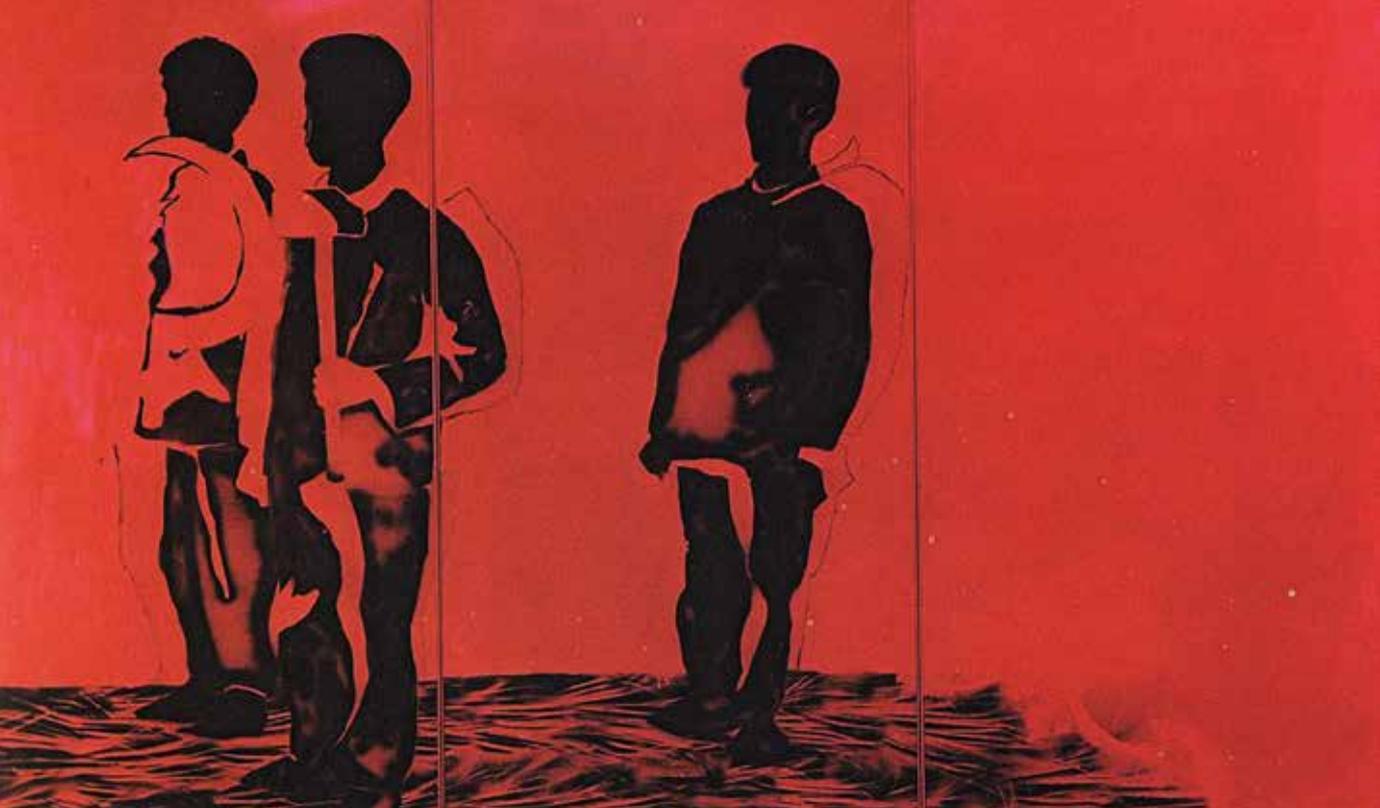
A questo punto, come dicevamo poco sopra, si è parlato e si parla ancora della "morte dell'arte" intesa in senso tradizionale, poiché ora si rifiuta e deride l'oggetto artistico. Infatti, basta prendere un qualunque oggetto prodotto dall'industria, sottratto alla sua funzione ed elevarlo a opera d'arte, al fine di essere valutato solo dal punto di vista estetico e... quanti oggetti nuovi fiammanti riempiono oggi i musei! E ancora. Spesso dando uno sguardo all'ambiente che ci circonda, ci rendiamo conto di quanto esso sia degradato. Allora quale può essere la reazione degli artisti? Rivalutare quell'ambiente. Ci spieghiamo così i molti interventi nei vari quartieri dai

muri deteriorati di qualche città, vedi il più grande bassorilievo di arte contemporanea al mondo: "Il Muro della Poesia – Porta della Bellezza", voluto da uno degli ultimi mecenati: Antonio Presti, nel quartiere degradato di Librino a Catania, capolavoro collettivo e per la collettività.

Chiusa la parentesi, torniamo alla Pop art italiana per individuare qualche artista che si è distinto in questo genere. Il primo nome che viene in mente è quello di Valerio Adami (n. 1935). Questi viaggia sin da giovane in Europa e soprattutto a Londra e a Parigi. Qui entra in contatto con i pop artisti del luogo. Tornato in Italia elabora uno stile personale, che si rifà al surrealismo concretizzato in immagini dai colori pastello delimitati da linee pesanti, le quali circoscrivono forme ibride con dita smisurate, ad esempio, che danno la sensazione di un pericolo imminente. Infatti il titolo della mostra tenuta alla galleria Schwarz di Milano nel settembre-ottobre 1965 è: "Massacri privati". E sue sono queste parole: "L'importante non è elaborare "nuove possibilità visive", ma chiarire, organizzare in



Mario Schifano, *Coca Cola*, Collezione privata, Deniarte, Roma



Mario Schifano, *Compagni, compagni*, collezione privata



Enrico Baj, *D'après Guernica*, serigrafia, collezione privata



Enrico Baj, *L'arte è libertà*, collezione privata



un discorso narrativo la realtà in cui viviamo... Per un pittore che si proponga uno scopo narrativo è difficile definire il proprio essere *realista*... Il tempo e lo spazio si dilatano in una nuova azione psichica."

Man mano che l'artista procede negli anni approfondisce la sua ricerca narrativa con l'intenzione di penetrare nell'inconscio collettivo e definire una volta per tutte il suo linguaggio, ora fatto di incastri di oggetti diversi collocati in un tempo metafisicamente sospeso, mentre le campiture di colore sottolineano malinconiche inflessioni tonali. Contemporaneamente, però, Valerio Adami trova un punto d'incontro, ad esempio, in un particolare fotografico con la memoria di una scomposizione e ricomposizione cubista come, miei cari lettori, potete osservare nell'immagine riportata: "Disegno di un paesaggio", tra l'altro privato della prospettiva, prospettiva che invece troviamo diversamente manipolata nelle figure.

Miei attenti lettori, comprenderete che tanti sono gli artisti della Pop art italiana, ma cito soltanto i più importanti tra cui Mario Schifano (1934-1998), regista oltre che artista visivo, certamente più vicino alla pop art inglese, che non a quella nord americana, come del resto quasi tutti gli artisti pop, secondo quanto



Enrico Baj, *Adamo ed Eva*, serigrafia, collezione privata

sostiene Antonio Del Guercio nel volume: "Pittura del 900".

Mario Schifano, pittore prolifico, all'inizio della sua carriera utilizza come forma dei suoi lavori quella della diapositiva e contiene le immagini in rettangoli con gli angoli arrotondati e disposti su un fondale bianco. Ma, usa anche i caratteri di alcuni particolari della pubblicità molto ingranditi, in particolare della Coca Cola, ove lascia sgocciolare il colore tramite una pennellata molto elegante e intrisa di materia. Della medesima tecnica si serve anche quando dipinge paesaggi sui quali a volte compaiono delle scritte. In altri invece appaiono auto, frecce e altri segni tutti tratti dalla pubblicità commerciale.

Uno stile affine a quello di Schifano compare in artisti come Tano Festa, Lucio del Pezzo, Silvio Pasotti.

Ma l'artista considerato appartenente a tutti gli effetti alla Pop art che interpreta in modo originale è Enrico Baj (1924-2003), una delle figure più interessanti nel panorama artistico italiano del dopoguerra e una delle più prolifiche dal punto di vista artistico.

I suoi inizi si rifanno alla corrente informale. Ma, man mano che la sua ricerca artistica progredisce, inserisce nei suoi lavori una carica ironica, che rasenta il sarcasmo e la

dissacrazione, soprattutto nel momento in cui l'opera assume una dimensione, che potremmo definire "infantile". Infatti, vi prevale un aspetto iconografico fiabesco, che si esterna anche in delle figure realizzate con materiali vari come: stoffe, carte vetrate, specchi, oggetti d'uso e così via, magistralmente amalgamati nella composizione.

Quanto sopra, è pur vero, rimanda a una visione infantile, ma essa è vista nella dimensione critica e sarcastica. Dimensione che si rapporta con la cultura che va da Picasso a Pollock ma con occhio critico nei confronti della società del tempo, che poi è ancora la nostra società.

Infatti, Baj ironizza in particolare su certi comportamenti borghesi di immobilismo e di "monumentalizzazione", anche delle piccole cose, propri della società borghese, a cui aggiunge minute realtà, non vitali, sia di tipo storico, come i simboli militareschi, sia contemporanei che esaltano la merce.

In altre parole, miei attenti lettori, con Enrico Baj ci troviamo a volte dinanzi a un'arte corrosiva e ironica, altre volte dinanzi ad espressioni liriche come in: "Chez Seurat" e non mancano opere in cui lo spettatore è coinvolto in manifestazioni drammatiche, vedi l'"attraversamento" dell'opera di Picasso: Guernica, riportata in figura, in cui utilizza ogni escamotage usato nel quadro: "I funerali dell'anarchico Galli".

Insieme alle opere citate non mancano dipinti in cui compaiono robot grotteschi insieme a nudi realistici perfettamente ripresi da riviste per soli uomini, vedi "Adamo ed Eva", che richiama anche un capolavoro di Masaccio: "La cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre".

Quella di Baj è una lunga carriera artistica il cui fine è stato sempre la lotta contro le prevaricazioni di qualunque potere. Sono sue le parole pronunciate durante una mostra: "La pittura è una via – una via che ho scelto – verso la libertà. È una pratica di libertà." E non credo che se ci fossero artisti del calibro di Baj si potrebbe dire che: "l'arte è morta". Infatti le sue opere interferiscono con diversi modelli e proposte dell'arte contemporanea



Mario Ceroli, *La scala*, collezione privata

accolte sempre sia in modo critico sia in modo utopico.

Una chiosa prima di introdurre l'esperienza estetica di Mario Ceroli. Quando osserviamo un'opera d'arte forse non facciamo caso che essa è il frutto di tre facoltà dell'uomo: a) la memoria, b) la percezione di una realtà che colpisce un soggetto e infine 3) un progetto. Tre stadi che producono un oggetto e nel caso dell'arte un oggetto privilegiato, che ha anche un certo valore economico. Nonostante quello che abbiamo detto sopra, ancora oggi l'opera d'arte a dispetto della sua morte sopravvive, comprese le opere scultoree, più difficili da immettere nel circuito del mercato. Questo preambolo per dire dell'opera dello scultore: Mario Ceroli (1938) del quale ho visto personalmente diverse mostre, che mi hanno sempre lasciato una piacevole sensazione, pur nella ripetitività dei componenti.

L'artista con le sue sagome in legno da imballaggio, materiale molto povero, usato grezzo e lavorato manualmente opera in

una posizione intermedia tra "i giochi ambientali di gusto pop e l'elaborazione di stampo concettuale." Tali opere raffigurano spesso profili sia maschili che femminili tutti uguali e in successione. Solo in un secondo tempo userà legni bruciati, vetri, piombo, stracci, carta, cenere e così via aprendosi la strada verso *l'arte povera*. Tra l'altro è anche un importante scenografo, che lavora per il cinema, la televisione, gli spettacoli, l'arredamento e così via.

E se vi dicessi, cari lettori, che ho dormito principescamente in una stanza, realizzata da Mario Ceroli, sul famoso letto: "la bocca della verità", ci credereste? Eppure è vero, perché l'artista ha arredato l'intera stanza dell'albergo: Atelier sul mare di Antonio Presti a Castel di Tusa (Me).

Attenti lettori, tanti altri sono gli artisti Pop in Italia, che saprete certamente riconoscere dopo aver letto questo articolo. Personalmente ho citato quelli che mi hanno maggiormente interessato. E quindi alla prossima volta.



Mario Ceroli, *La bocca della verità*, Atelier sul mare, Castel di Tusa

Optical art e Arte povera

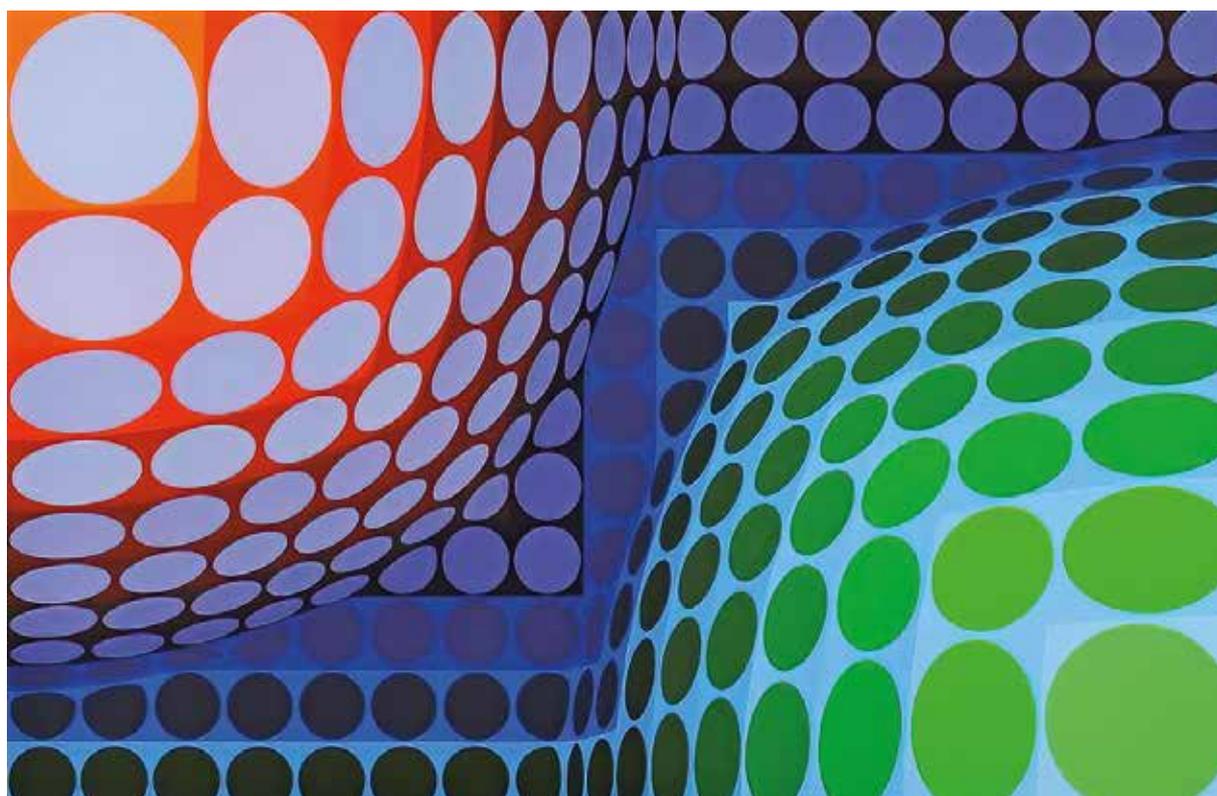
Tecnologia sì, tecnologia no

di Lidia Pizzo

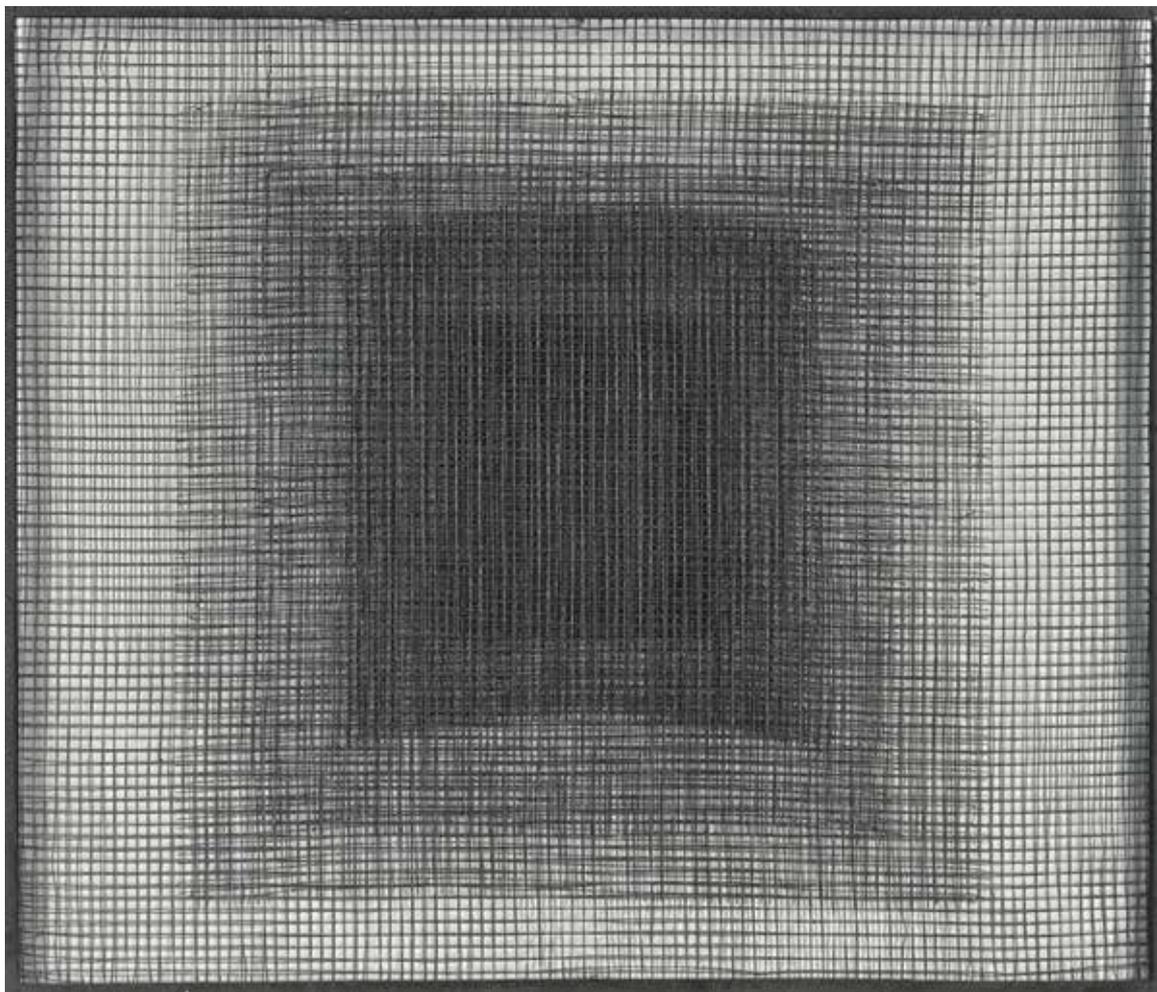
Affezionati lettori di questa rubrica, come avete avuto modo di constatare, dopo la Seconda guerra mondiale, i generi artistici, le correnti, gli artisti stessi si moltiplicano e la situazione diventa sempre più intrecciata. Infatti, spesso lo stesso artista passa da un genere all'altro e a confondere ancora di più il lavoro di colui che scrive di arte è il fatto che il medesimo genere prende nomi diversi a seconda della nazione in cui penetra. Quindi, anche per i due generi trattati in questo numero di Nuove Direzioni ci saranno denominazioni diverse.

Ad esempio, la optical art, che in abbreviazione è conosciuta come Op art, prende il nome di "arte programmata" oppure Uno, Zero in Germania, Recherche d'art visuel in Francia, Equipo 57 in Spagna e così via, a seconda, quindi, della nazione in cui si diffonde.

Personalmente sto cercando con tanta buona volontà di schematizzare i vari generi anticipando però una postilla, quando un artista ne attraversa più di uno, come dicevo poco sopra, mi soffermerò su quello con cui è meglio conosciuto.



Victor Vasarely, *Triond*, Galerie Denise René, Parigi



Francesco Lo Savio, Senza titolo, collezione privata

Infatti, come dicevamo, dopo la seconda guerra mondiale si manifestano quasi contemporaneamente diversi generi artistici, che poi si differenzieranno nei vari stili dei singoli artisti. A parte quelli già citati nei numeri precedenti di questa rivista, come la pop art, il new dada, l'astrattismo nelle sue varie declinazioni, e trattati in precedenza, nello stesso periodo si diffonde anche l'optical art, la minimal art, l'arte concettuale e così via. Generi tutti che cercherò di sintetizzare nel modo più chiaro possibile iniziando dall'optical art, intesa anche come op art, non senza aver fatto una considerazione, che traggio dalla monumentale Storia dell'arte moderna di Carlo Argan alla pag. 435 e che così sintetizzo. Praticamente l'artista, con l'industrializzazione e la sua produzione di oggetti in serie, non desidera più produrre

opere d'arte da destinare a una élite, che potrà permettersi di acquistarle e di conseguenza di accrescere la propria ricchezza.

A questo punto, quale potrebbe essere il compito dell'artista? Gli rimarrà solo quello di produrre immagini, che non siano mercificabili e che, di conseguenza, si sottrarranno al circuito del consumismo in atto.

In che modo l'artista può fare questo? a) Non deve rapportarsi con il mercato, perché un'opera d'arte non può diventare merce. b) Allo stesso modo non deve rapportarsi con la tecnologia propria dell'industria, che è quella a cui è demandato il compito di fabbricare oggetti per il mercato. c) La ricerca estetica, allo stesso modo di quella scientifica, deve, è vero, essere sì utilizzata ma deve restare sempre autonoma.

Infatti, se non lo fosse, potrebbe essere strumentalizzata e quindi risultare inutile ai fini artistici. In altre parole, l'arte deve operare come la scienza, la quale se fosse fatta per il potere, questo potrebbe strumentalizzarla e quindi risulterebbe inutile. In altre parole, l'arte come la scienza, deve procedere in modo autonomo.

In questo contesto, allora, quali potrebbero essere le opportunità offerte all'artista? Rimane semplicemente lo studio dei procedimenti ottici e psicologici nella percezione dell'immagine e quindi all'arte restano le ricerche visuali e cinetiche, che prendono il nome di: Optical art, appunto, Op art in abbreviazione.

Adesso, attenti lettori, vi starete chiedendo ben a ragione in che modo può operare un optical artista che ogni santo giorno è immerso in un mare di immagini?

Per prima cosa deve cercare di eliminare dalle proprie capacità percettive i condizionamenti

propri dell'ambiente in cui vive e opera, per arrivare a considerare ciò che percepisce otticamente come un atto della coscienza con cui può e deve pensare e quindi conoscere attraverso le immagini. Di conseguenza in un oggetto artistico non può esserci una e una sola immagine ma una sequenza. Pertanto, il fattore cinetico sarà da privilegiare, affinché lo spettatore abbia l'impressione del movimento.

Uno degli autori più interessanti nell'ambito della Op art è certamente l'ungherese Victor Vasarely che produce quadri che possono essere letti da più punti di vista e quindi da più direzioni: orizzontale, verticale, diagonale ecc., come, esperti lettori, potete vedere nell'immagine riportata. Effettivamente, a seconda della lettura, la composizione suggerisce determinati movimenti illusori, perchè per l'artista le immagini geometriche sono dei simboli spaziali, i quali sono presenti nella mente di tutti gli esseri umani.



Gruppo MID, Foto di B. Martusciello



Pascali Pino, Gruppo di Attrezzi agricoli, Galleria Nazionale, Roma

Quindi, l'obiettivo che si propone è quello di abolire sensazioni reali e sensazioni illusorie, perché entrambe possono fornire informazioni errate.

Infatti, le sue opere sono realizzate su due o tre dimensioni e il dinamismo della visione è offerto dalla *contrapposizione* di strutture, che spesso si intersecano e il cui cromatismo viene accentuato dal fatto che anche i colori primari si intersecano con i complementari. Esempio la figura riportata.

In Italia tanti sono gli artisti attratti da questo genere. Cito Francesco Lo Savio (1935-1963), di cui io stessa ho visto a Roma una installazione straordinaria, che a suo tempo mi entusiasma tantissimo. A lui si aggiungono Achille Pace, Getulio Alviani, Toni Costa, Alberto Biasi, Enzo Mari, Davide Boriani, Achille Castellani e diversi altri.

Esperti lettori, come avete constatato nell'opera di Vasarely, nella percezione dell'immagine una funzione importante ricopre il fruitore, il quale non ha una funzione passiva ma essenzialmente attiva, in quanto coinvolto direttamente nell'operazione artistica. Infatti, un quadro, una superficie quale che sia muta col mutare della posizione dello spettatore.

Si comprende chiaramente come questo genere artistico poggi su basi scientifiche,

poiché si concentra sul rapporto figura-fondo e quindi ne derivano opere che assomigliano ai test ottici degli oculisti. Infatti la Op art attecchì poco negli Stati Uniti.

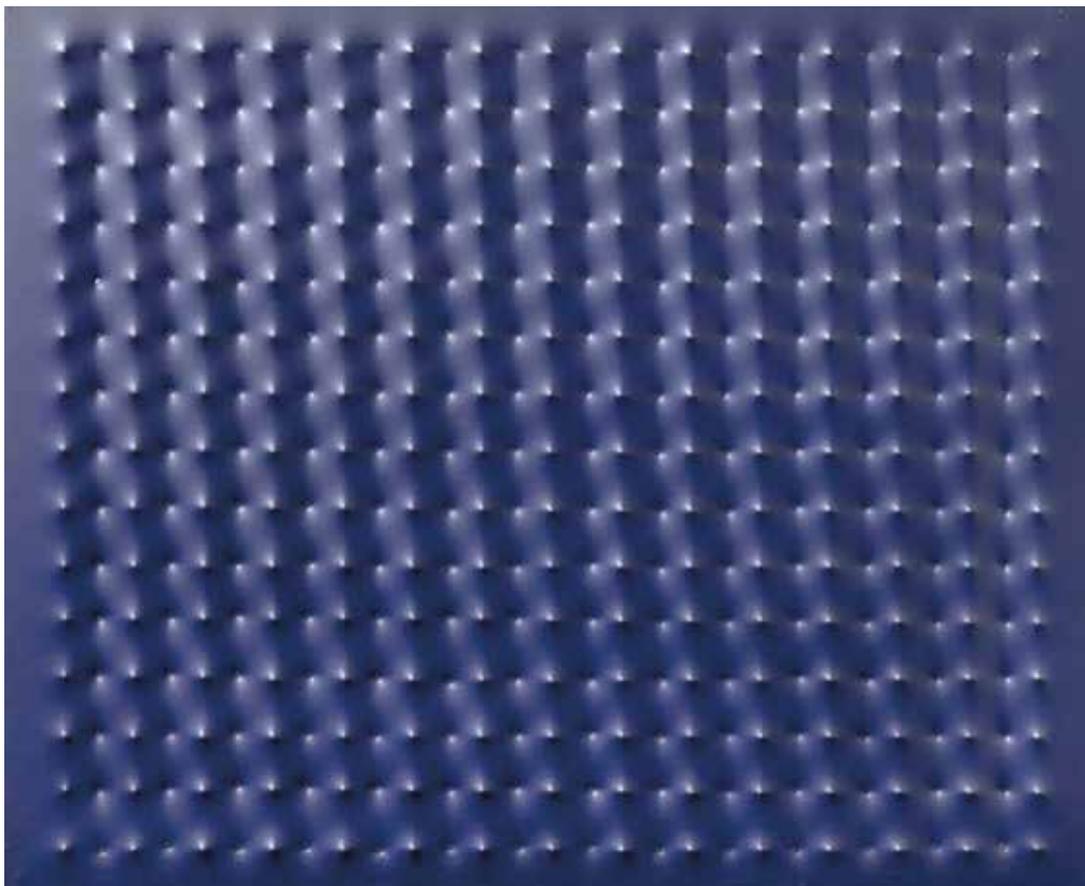
Dicevamo poco sopra di Francesco Lo Savio, morto suicida a soli 28 anni, nel 1963, il quale, nel creare le sue opere, usa sempre la forma quadrata siano essi quadri o installazioni e come materiale si serve quasi costantemente della rete disposta a strati e di misure diverse o di un'unica misura in modo da dare il senso della profondità e del movimento, che agiscono sia a livello fisico sia psichico, sensazioni che provai quando vidi una sua installazione a Roma anni dopo la sua morte. Ovviamente i mezzi del gruppo "Op art" sono quelli della pittura tradizionale, per cui alla resa dei conti, le opere mostrano una certa rigidità compositiva, anche perché i colori usati sono quelli timbrici, cioè con varianti di gradazioni minime al fine di raggiungere effetti psicologici piuttosto che estetici, come osservate nell'opera di Vasarely.

Inoltre, nel "gruppo optical" italiani sono presenti artisti che creano opere, che sono una via di mezzo tra pittura e scultura, comprese quelle realizzate collettivamente, ma ci sono anche artisti *cinetici*, che introducono materiali particolari fino all'utilizzo di veri e propri meccanismi tecnici.

Addirittura Davide Boriani (1936) arriva a porre, sotto una superficie rotante, dei magneti e sopra della polvere di ferro, per cui, man mano che essa superficie gira, la polvere di ferro prende forme diverse. Ad esempio, la pittrice Grazia Varisco (1937) si ingegna a comporre schemi luminosi di forme variabili. Invece il gruppo *Mid* di Milano, formatosi nel 1964, propone opere realizzate collettivamente, le cui immagini

Cari lettori, tra i tanti artisti Op ne scelgo solo un altro: Enrico Castellani, per il quale la superficie del quadro non è un fatto scelto secondo l'arbitrio estetico del soggetto, ma è funzionale a una necessità imposta dalla tecnica stessa, nel momento in cui concretizza un'opera.

In sintesi, la *Pop art* si era basata sul flusso delle immagini, che investe il soggetto nella società dei consumi, l'*Optical art*, invece, pone



Castellani Enrico, Senza titolo, collezione Roberto Casamonti, Firenze

sono prodotte con effetti stroboscopici per mezzo di un elemento rotante, sul quale sono dipinti dei cerchi, che variano anche per effetto di sequenze luminose, che lo illuminano. Inoltre, cosa mai vista prima, lo spettatore può intervenire col rendere più o meno veloce il disco. In questo caso, come ebbe a dire Umberto Eco, più che di optical art si dovrebbe parlare di "arte programmata", per cui al fruitore resterebbe il compito di completare l'opera.

l'accento sulla percezione visiva, la quale si trasforma in continuazione.

Da questo momento in poi entra nel mondo delle arti la componente scientifica. Di conseguenza va assumendo sempre maggiore importanza l'aspetto oggettivo.

Attenti lettori, giova ripetere, come vi ho detto altre volte, che non tutti gli studiosi di arte concordano nell'indicare esattamente l'appartenenza di un artista a un determinato genere, per cui voi potrete trovare in questi

miei scritti di arte contemporanea l'attribuzione di un artista a un certo genere, mentre in un altro scrittore a un genere diverso. Tra l'altro, a partire dal secondo dopoguerra generi, correnti, stili si sono moltiplicati rispetto al passato.

Passo, adesso, a dire dell'Arte povera, corrente che nasce proprio in Italia. L'aggettivo "povera" viene usato in quanto rivolta contro l'imperante tecnologia e quindi anche contro la società opulenta, che il critico Argan definisce, come tutti sappiamo: "banchetto della nausea" e di cui la Pop art ne era stata espressione.

Certo, cari lettori, starete sorridendo della dizione. In realtà, si tratta di un genere che rifiuta, come si diceva, la tecnologia e non usa neanche materiali artistici, ma ciò che trova intorno: stracci, tubi, pezzi di legno, di ferro e così via e in extremis arriva ad assumere come arte anche l'ambiente o l'artista stesso.

Contesta, tra l'altro, anche il fatto che l'opera d'arte sia merce nella società capitalista. Infatti, la stessa dizione "arte povera" o anche "minimal art" contiene le premesse a cui essa si ispira, prima fra tutte l'eliminazione in un'opera di tutto quello che è superfluo e inutile, onde l'uso di oggetti prelevati dall'ambiente naturale, intendendo per

"ambiente naturale" gli elementi primari: aria, acqua, terra, fuoco, piante e insieme tutti quegli oggetti di cui ci si serve nella quotidianità, come la luce elettrica, l'acciaio inox, il neon e così via.

In altre parole, il proposito dell'*arte povera* è quello di riconciliare l'arte con la vita e con le cose di ogni giorno. Pertanto, non ha una tecnica specifica e non usa neanche materiali artistici, ma ciò che l'artista, come si diceva, trova attorno a sé.

Vi state rendendo conto, miei affezionati lettori, come in questo genere artistico, apparentemente semplice, confluiscono diversi personaggi, di cui ricordo Anselmo, Alighiero Boetti, Gilberto Zorio, Kounellis, Fabro, Pino Pascali, Mario Merz e diversi altri. Alcuni di essi militeranno nell'arte povera per un certo periodo per poi indirizzarsi verso altri movimenti.

Cito Pino Pascali (1935-1968), ad esempio, che si serve di una tecnica elementare, i cui materiali sono quelli che utilizzano ogni giorno le persone per le loro necessità quotidiane e di cui l'artista ricalca le superflue bellezze, come nell'opera in figura. Infatti, in una società ricca come la nostra non si potrà che produrre un'arte povera.



Maro Merz, Installazione con la successione Fibonacci, Mole Antonelliana, Torino



Mario Merz, Installazione: 8-5-3, The Rachofsky Collection, New York

Non per nulla il nostro artista inventa opere in cui sottolinea quanto effimera sia la bellezza. Janis Kounellis (1936-2018) è un artista nato in Grecia ma naturalizzato in Roma. Di lui mi piace riportare le seguenti parole: “Quando penso a Pollock e alla Pop Art di Warhol, penso alla libertà che li accomuna. Sono stati in grado di creare per la prima volta uno spazio americano, togliendo l’America da una condizione coloniale.”

Da quanto detto, esperti lettori, riuscite agevolmente a dedurre il pensiero del personaggio. Egli indirizza la sua ricerca verso un’espressione affrancata dai condizionamenti dell’arte del passato, in favore di una interpretazione libera della vita e della realtà, che lo circonda. Arriva, infatti, a impressionare il pubblico con strane immagini, come quando espone in galleria un pappagallo vivo, che ha come sfondo una lastra di metallo o come quando cerca di “far uscire” l’opera dal quadro realizzando una margherita stilizzata in metallo al centro della quale fuoriesce una fiamma alimentata da una bombola.

Miei cari lettori, un ultimo interessante artista dell’arte povera vorrei farvi conoscere: Mario Merz (1925–2003).

I suoi inizi riguardano la pittura di genere espressionista-astratto, per passare poi all’informale.

Insoddisfatto delle sue opere, si accosta allora all’ “arte povera” utilizzando tubi al neon, pietra, cera e altri materiali, con cui realizza assemblaggi a tre dimensioni, diventando punto di riferimento per gli artisti dell’arte povera su menzionati. Tra le sue installazioni, famosi sono i suoi “igloo” dalla forma archetipica con cui l’artista supera la bidimensionalità dell’opera pittorica in favore della tridimensionalità. In seguito, per indicare l’*energia* che possiede la materia, adotta l’escamotage di servirsi nelle sue installazioni della successione di Fibonacci, successione che potete osservare nella figura costituita dalle cifre scritte con il neon e collocate non solo sulle sue opere ma anche nella sede dell’ambiente espositivo, come quello sulla Mole Antonelliana di Torino. E per chi l’avesse dimenticato, del resto come me, cosa è la serie Fibonacci, ricordo che è la successione dei numeri interi in cui ciascun numero è la somma dei due precedenti, eccetto i primi due che sono ovviamente 0 e 1. Come sapete questa successione si trova in natura, ad esempio nel girasole, nella pianta grassa, che tutti conosciamo, detta Plumeria e persino nella parte centrale della margherita comune ecc.

E per questa volta mettiamo un punto fermo e l’appuntamento è al prossimo numero di questa gradevolissima e varia rivista.

Rosella Quintini

Una vita per l'arte

di Lidia Pizzo

Miei affezionati lettori, in questo numero di questa preziosa rivista, preziosa non solo per i temi che affronta, ma anche per la perfetta forma linguistica, merce rarissima oggi, vorrei parlarvi di un'artista, che ha fatto dell'arte il suo obiettivo di vita: Rosella Quintini.

Conobbi anni fa Rosella attraverso le imperscrutabili vie di Internet, che, come quelle del buon dio, sono infinite.

Scambiammo qualche email e alla fine diventammo amiche.

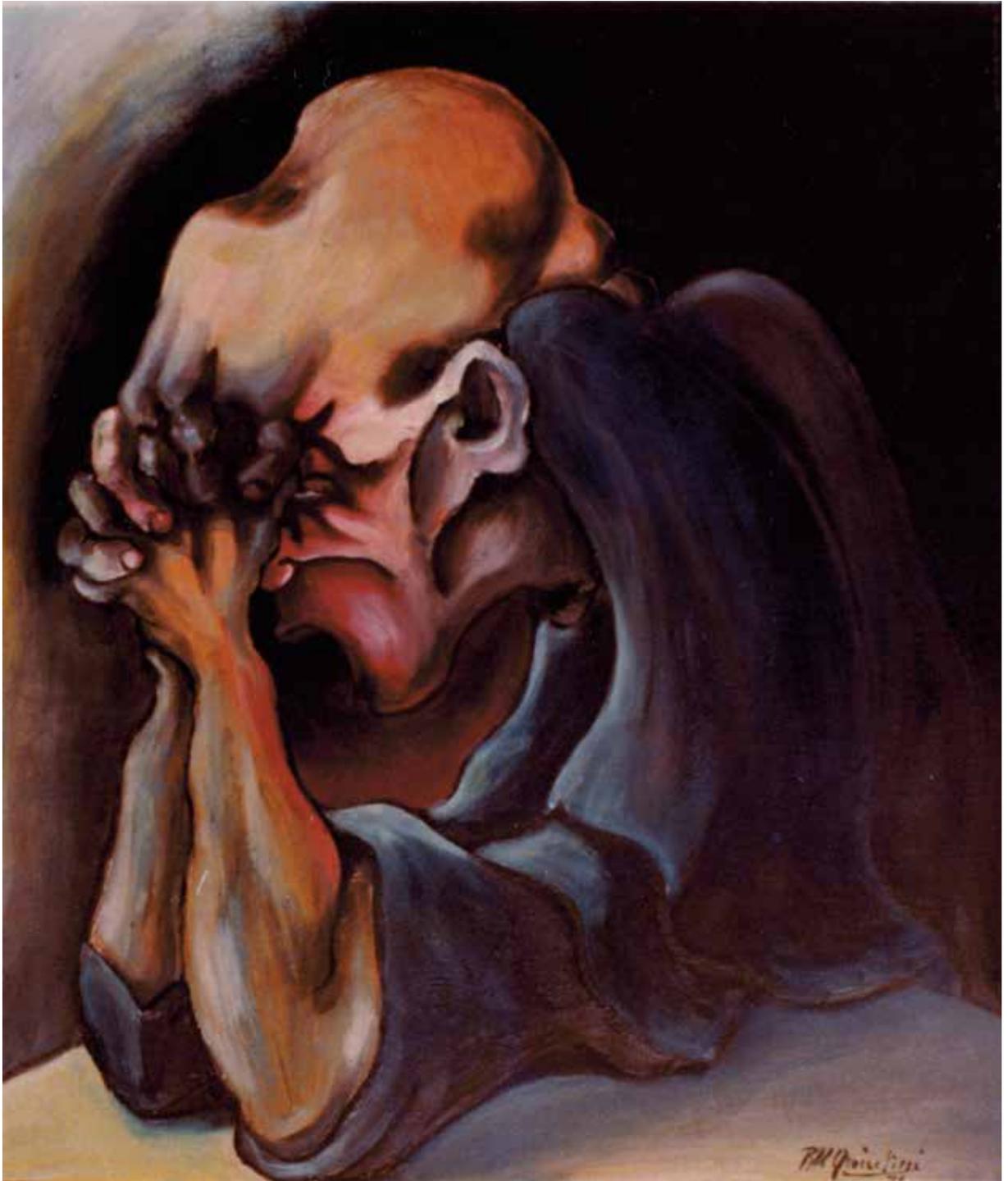
Ci univa la via dell'arte. Io come modesta intenditrice, lei come importante artista.

Nient'altro ci univa?

Certo, anche una storia antichissima: la fondazione di Ancona nel 387 a.C. da parte dell'allora Syracusae, la più importante città del Mediterraneo, fondata qualche secolo prima dai Corinzi nel 734 a.C.



1. Paesaggio, 1960, Tempera a china su tela



2. Urlo nella preghiera, 1971

Ovviamente, ci univa anche il mare, per lei il Tirreno di Ancona e il suo porto, per me l'Ionio e lo storico porto di Siracusa.

Mi piacerebbe dire che eravamo giovani, ma non fu così, avevamo invece una "certa età", l'età avara dei capelli bianchi.

Lo so, amici lettori, mi starete chiedendo l'epilogo della storiella, ma epilogo non vi fu, perché, come già accennato, tuttora ci

unisce il grande amore per l'arte, ognuna nel rispettivo ambito.

E dato che sarà lei la protagonista di questa narrazione, è importante dire che sin dalla più tenera età mostrò un'eccezionale attitudine artistica, quindi fu d'obbligo la frequenza dell'Istituto d'arte fino all'Accademia e di conseguenza l'insegnamento di "Educazione artistica" per la sopravvivenza materiale.

Nonostante gli impegni scolastici e familiari, lungo tutta la vita non ha mai trascurato le mostre, che hanno ricevuto sempre grandi apprezzamenti di critici, colleghi e simpatizzanti del mondo dell'arte.

Dire tutte le sue benemerenze artistiche, le

mostre, le mostre itineranti e le istituzioni e i musei presso cui si trovano le sue opere, nonché le riviste, i cataloghi, gli annuari in cui è inserita, non basterebbe lo spazio a me concesso.

Siano sufficienti le sue 500 mostre circa,



3. Il pianto di Diogene, 1978

sia personali che collettive, di cui tante all'estero; ne cito solo qualcuna in Francia, Portogallo, Spagna, Brasile, Messico, Argentina, Cina ecc.

Cito anche la sua selettiva partecipazione alla Biennale di Venezia, Padiglione Italia. Inoltre, per circa dieci anni è stata presente con mostre personali al Festival Internazionale dei Due Mondi di Spoleto, è stata presente anche alla Biennale del libro d'artista Napoli-Susa, all'atelier livre di Mara Caruso porto Alegre in Brasile, ha collaborato con il Festival-Expo Cartacanta nel settore libro d'artista dal 2004 al 2008 e come curatrice di mostre con nomina biennale 2006/2008 presso la Galleria Comunale "Vincenzo Foresi" a Civitanova Marche.

A quanto sopra aggiungasi che ha ideato e curato il "Gruppo Attivo Libri d'artista", "GALA", in acronimo.

E qui mi fermo, altrimenti riempio tutta la pagina e magari, cari lettori, avrete piacere di sapere qualche altra notizia sulla sua vita.

Beh, vita d'artista da una parte, vita da insegnante dall'altra, dicevamo. Ma, anche l'amore ebbe il suo spazio, quindi vita da moglie e poi anche vita da madre e ora vita da nonna.

Notate, lettori e lettrici, quante vite si sovrappongono in una donna e per ognuna si deve trovare uno spazio.

Adesso, però, per entrare più nello specifico delle opere di Rosella desidero richiamare alla vostra attenzione una considerazione che potrebbe sembrare scontata.

Tutti noi percepiamo il mondo attraverso la nostra interiorità proiettata verso l'esterno. Quindi, alla fine abbiamo due entità: soggetto e mondo, la cui esperienza permette di renderci conto della realtà percepita come un insieme di relazioni.

Infatti, nel momento in cui il soggetto prende coscienza di quanto sopra, viene a determinarsi una forte e complessa compenetrazione tra le cose esterne e l'io.

Ciò porterà a quell'articolata sintassi per la quale tutto quello che sta intorno a noi è definito ed è riconosciuto nella sua specifica forma.



4. *Pensieri*, 1983



5. *Il genio*, 2002

Saranno poi i vari linguaggi dall'artistico, al musicale, al poetico e così di seguito ad esprimere l'interiorità, nel nostro caso artistica, della Quintini.

Così, mentre il poeta usa la parola e il musicista le note, l'artista, per creare armonie di forme e nuances, usa linee e colori

Questi, articolati secondo il rapporto momentaneo "io-mondo", a cui si accennava, daranno luogo a stili inconfondibili secondo i vari periodi artistici attraversati dalla nostra singolare artista.

Infatti, basti una minima riflessione per comprendere istantaneamente, che linee e colori di per se stessi sono opachi, ma è la competenza del mestiere che li riempirà della luce del pensiero in quanto esperienza di vita ora serena, ora dolorosa, ora tragica.

Spesso avviene, allorché l'artista si rapporta con un mondo violento o con una natura non madre ma matrigna, che la sua sensibilità risenta di questa tragedia, soprattutto se si è giovani e la vita mette alla prova, come bene o male tutti voi, cari lettori, avrete sperimentato anche nella vostra di vita. Ma, Rosella dalla sua ha avuto in sorte una grande capacità espressiva. Basti un'occhiata alla sua vasta produzione artistica per rendersene conto.

Infatti, ella ha attraversato, data la lunga applicazione all'esercizio delle arti, tanti generi, dal figurativo all'astratto, al geometrico, al materico, ai libri d'artista ecc. eccellendo in ognuna, perché ha avuto in sorte, come potete constatare dalle immagini,

il dono raro di esercitare ed esprimere l'arte in ogni sua forma sempre con competenza ed equilibrio.

Forse, attenti lettori, qualche volta avrete sentito o letto il detto di Orazio, notissimo poeta latino: "ut pictura poësis" che in bell'italiano sarebbe: "come nella pittura così nella poesia" e poiché i grandi poeti la sanno lunga, questo detto diventò famoso ed ha attraversato i secoli tra le diverse decodificazioni.

In realtà, cosa ha voluto dire Orazio secondo l'interpretazione dei più?

Le due branche, pittura e poesia devono dimostrare al fruitore la medesima armonia nei rispettivi ambiti.

Per chiarire quanto sopra, immaginiamo, ad esempio, un'opera che tutti abbiamo impressa nella mente la: "Nascita di Venere" del Botticelli e una poesia che tutti abbiamo letta: "L'infinito" di Leopardi.

Anche ad un occhio poco esperto sarà lampante l'armonia dei colori, la bellezza classica delle forme, i ritmi compositivi e così via di quest'opera dal fascino e dalla grazia

insuperabili.

Ora rievochiamo l' "Infinito" di Leopardi. Quante immagini rimanda alla nostra immaginazione, senza contare l'armonia che scaturisce dalle parole e dai ritmi dei versi.

Ecco, attenti e interessati lettori, dimostrato l'assunto: "ut pictura poësis" che ovviamente si può leggere nei due sensi.

Quindi, tenuto ben presente quanto sopra, osserviamo, finalmente, le immagini di Rosella Quintini a cui voi stessi, amabili lettori, applicherete agevolmente il famoso detto oraziano.

In qualsiasi opera l'artista metta mano, qualsiasi genere tocchi compresi i libri d'artista, quello che risulta lampante, come dicevamo, è equilibrio di forme, colori, ritmi compositivi, contenuti.

Quale la conseguenza? Una espressività, che diventa visione poetica, come voi, lettori, potrete osservare attraverso il breve excursus di immagini a noi consentito e da cui si rileva in primis l'eccellenza di un disegno dal tratto sicuro, come vediamo in qualche ritratto giovanile o nel "paesaggio" in figura.



6. *Il presente nel continuo divenire, 2018*

A questo punto mi sembra opportuno fare un altro, stavolta breve, inciso per dire del periodo in cui Rosella inizia giovanissima a dare vita e forma alle prime mostre.

In Italia correano gli anni '60 del '900, il boom economico si affermava e i mezzi di comunicazione si moltiplicavano. Giornali e riviste d'arte erano molto diffusi. New York dettava legge in fatto di arte, che, molto spesso, nulla aveva a che fare con la tradizione europea, vedi l'informale, la pop art ecc.

Sorgevano e si moltiplicavano movimenti artistici non solo negli Stati Uniti ma anche in molte nazioni del mondo e Rosella Quintini non poteva rimanere estranea ad essi, eccellendo in ognuno per capacità espressiva, armonia ed equilibrio di forme e colori, come potete osservare voi stessi, interessati lettori, attraverso le sue immagini, ad iniziare dal "Paesaggio a tempera a china su tela" (fig. 1) che richiama alla lontana Van Gogh e sbigottisce l'osservatore per la sicurezza del tratto, essendo l'artista giovanissima.

Siamo ora agli inizi degli anni '70 e la nostra Rosella Quintini viene influenzata dall'espressionismo declinato in tinte tragiche, angosciose, quasi l'artista avesse esperienza diretta del "deinòn", cioè della violenza dell'essere e sull'essere, la cui consapevolezza affonda le proprie radici negli strati più profondi dell'uomo, allorché da essere primitivo sperimentava la forza aggressiva della natura.

Solo un'artista sensibile e raffinata come Rosella poteva cogliere con forza la tragedia che evocano le sue immagini (fig. 2). Ma, ella non sta ferma, non si fossilizza nella sperimentazione di un unico genere.

Cerca nuove vie espressive e già alla fine degli anni '70 tenta un'ulteriore, interessante esperienza, come osserviamo nell'originalissima interpretazione artistica e umana della figura di Diogene di Corinto, (fig. 3) il quale per tutta la vita aveva predicato l'autosufficienza di ogni uomo e l'autocontrollo.

Ma, il Diogene di Rosella è un uomo disperato per l'incomprensione dei suoi simili e non "abbaia" più per le strade, ma è schiacciato

in fondo alla superficie del quadro, in un atteggiamento di profonda disperazione, di matrice espressionista, da una specie di montagna immaginaria di lontana ascendenza cubista in cui si intravedono volti. I volti di quegli uomini che deridevano il Diogene, il quale affermava perentoriamente, come si diceva, l'autosufficienza umana senza il bisogno nemmeno di un bicchiere, perché le mani servono egregiamente al bisogno.

Il passo successivo dell'esperienza artistica della Quintini sarà il cubismo, ma declinato, come sempre, in modo personale e coinvolgente vedi: "Pensieri" (fig. 4).

Composizione complessa in cui forme perfettamente geometriche contengono inscritte immagini femminili, quasi la nostra artista volesse sottolineare le tante "vite" che si sovrappongono in una donna e di cui abbiamo detto all'inizio.

Laddove molti pittori, conquistata la fama, dopo aver sperimentato una linea espressiva, non l'abbandonano per tutta la vita, Rosella, invece, tenta nuove esperienze, nuovi modi di esprimersi, di mettersi sempre alla prova.

Ella appartiene a quei pochi artisti umili e generosi, la cui ricerca è orientata sempre verso nuove situazioni e sperimentazioni, quasi non riuscisse a trovare in nessuna il proprio *ubi consistam*, assillata dal desiderio di conoscere, di capire fin dove la sua arte può arrivare.

Miei attenti lettori, so che possibilmente le varie esperienze della nostra valente artista vi abbiano un poco confuso e vi starete chiedendo se ci sia qualche altro motivo per cui ella continua, ancora oggi, a sperimentare generi artistici.

Rosella è figlia del proprio tempo, che è il nostro, e questi "attraversamenti" di generi rispecchiano "quell'anarchico panorama di mondi al plurale" proprio del post-moderno. Infatti, l'opera da ormai tanti e tanti decenni non è più mimesi di una realtà preordinata ma non è neanche autoreferenzialità dell'opera stessa, piuttosto è frammentazione di un qualsiasi sistema di significati.

Ed è certamente questo il nucleo del pensiero



7. Tra carte - l'eodo delle lettere, 2018

della nostra artista, come voi stessi, attenti lettori, state constatando, leggendo queste righe e osservando le immagini, la cui ineccepibile fattura sicuramente vi avrà affascinato e indotto a percepire il pensiero sotteso, ora triste e malinconico, ora violento, ora pacificato dietro la perfezione stilistica di ogni figurazione.

Rosella Quintini oggi è un'artista affermata, ma non sta ferma. Ecco una serie di opere minimaliste di cui ne riportiamo, per motivi di spazio, solo una: "Senza titolo" (fig. 5) nella quale, nell'apparente disordine delle linee, riusciamo a intravedere un volto, volto che spesso è apparso nelle opere dell'artista, quasi volesse dirci che esso è sempre "lo specchio" dell'interiorità di un soggetto in certo momento della sua vita.

Tra le tantissime opere della Quintini mi soffermerei su una di apparente semplicità

ma di complessa interpretazione dal titolo: "Il presente nel continuo divenire" del 2006 (fig. 6). Il cui concetto di fondo, come voi stessi potete constatare, distinti lettori, è che la vita è scaturita e scaturisce ab aeterno da un insieme di due metà, visibili ai lati del quadro, che insieme danno vita a una forma ovoidale, origine di ogni esistenza: dall'uomo alla tartaruga, all'elefante, al pulcino e così di seguito. Senza contare il movimento incessante di quelle forme filiformi, che sono altri protagonisti dell'origine di una nuova vita. Mentre il colore di fondo della immagine centrale non poteva non essere il blu nelle sue varie nuances. Blu simbolo di spiritualità, sensibilità, tranquillità, mistero. Mistero appunto della vita completata dal fondo rosso scuro, collegato al fuoco e al sangue. Anche dal punto di vista formale tutto è equilibrato e perfettamente controbilanciato.

Ma, Rosella Quintini, ancora una volta, riesce a affascinare con la sua arte, nel 2010 fonda il gruppo GALA (Gruppo Attivo Libro d'Artista) di cui è stata ideatrice e curatrice e lo è a tutt'oggi. Ma, non trascura insieme al libro d'artista i quadri.

Influenzata probabilmente da quest'ultimo, ora si serve di un cartoncino piuttosto spesso e scuro, diciamo, in genere blu intenso o nero, su cui applica delle immagini solitamente astratte insieme a una cascata di lettere dell'alfabeto ricavate da un cartoncino di fattura manuale color avorio (fig. 8).

Oggi, Rosella Quintini ha una navigata esperienza in fatto di generi, gliene manca uno: "l'astrattismo geometrico" declinato in forme assolutamente originali e simboliche, che stanno tra il ready made e la costante presenza del cerchio con iscritte altre forme materiche a volte lineari a bilanciare la composizione.

Vi starete chiedendo, lettori, il perché del cerchio. Non è difficile arguirlo, perché esso è la più armonica delle forme, non ha un'origine né una fine e simboleggia la continuità, l'eternità, l'infinito, il fluire del tempo e della vita. Esso è stato sempre utilizzato per indicare la perfezione, il thèmenos e il mandala.

In cerchio ci si siede a chiacchierare, in cerchio la danza della cordella attorno all'albero, in cerchio riti e magia, la magia dell'arte, che scorre nelle vene di Rosella Quintini, la quale si serve anche di "objet trouvee" come monete fuori corso, rondelle e così via e quindi ancora cerchi assemblati a linee rette ottenute con asticelle di legno o di altro materiale a completare, nel solito modo armonico e ineccepibile, la struttura del quadro.

A proposito poi delle monete, ormai da decenni fuori corso, la stessa Rosella afferma: «Ho voluto ridare vita a queste monete nell'intento di creare una nuova memoria e valorizzazione attraverso "l'opera d'arte"» e aggiunge: «entrare mentalmente in questa dimensione o circuito, in cui il tempo viene scandito con inclemente precisione e senza pause e nel contempo viene dilatato o compresso e ridotto da fatti o coincidenze e molto altro, ci proietta verso lo spazio



8. Adesso, 2022

universale infinito, perfetto e incorruttibile, qualunque sia l'umana reazione nei suoi confronti e ci prospetta la personale possibilità di andare "oltre".»

Straordinario proposito che solo alle arti è concesso, le quali tramandate diventeranno perenni nella loro perfezione e indurranno gli artisti "veri" a spingersi sempre oltre.

In chiusura, quindi, auguriamo lunga vita alla nostra Rosella, artista originale e preparata, che ha sempre lavorato con entusiasmo e profonda competenza, affinché possa incantarci ancora con la perfezione, l'eleganza e la raffinatezza delle sue opere.

INFO

Rossella Quintini
rquintini@tiscali.it

ARTE

2014

**Riflessioni sull'arte e dintorni
vol.1**

Raccolta degli articoli
pubblicati sulle riviste
inCamper dal 2007 al 2011 e
NUOVE DIREZIONI dal 2011 al 2014

2019

**Riflessioni sull'arte e dintorni
vol.2**

Raccolta degli articoli
pubblicati sulla rivista
inCamper dal 2007 al 2008

2019

**Riflessioni sull'arte e dintorni
vol.3**

Raccolta degli articoli
pubblicati sulla rivista
inCamper dal 2009 al 2019

2013

**Riflessioni sull'arte e dintorni
vol.4**

Raccolta degli articoli
pubblicati sulla rivista
NUOVE DIREZIONI dal 2011 al 2013

2016

**Riflessioni sull'arte e dintorni
vol.5**

Raccolta degli articoli
pubblicati sulla rivista
NUOVE DIREZIONI dal 2014 al 2016

2019

**Riflessioni sull'arte e dintorni
vol.6**

Raccolta degli articoli
pubblicati sulla rivista
NUOVE DIREZIONI dal 2017 al 2019

2022

**Riflessioni sull'arte e dintorni
vol.7**

Raccolta degli articoli
pubblicati sulla rivista
NUOVE DIREZIONI dal 2020 al 2022

2025

**Riflessioni sull'arte e dintorni
vol.8**

Raccolta degli articoli
pubblicati sulla rivista
NUOVE DIREZIONI dal 2022 al 2024
