arti figurative

Il sindaco Fiorello La Guardia e Gorky davanti al bozzetto della decorazione per l'aeroporto di Newark, 1937

La storia del fantasioso gigante armeno. Da manierista picassiano a protagonista della pittura americana del nostro dopoguerra

Arshile Gorky visto da Harold Rosenberg

Libri come questo *Arshile Gorky*, di Harold Rosenberg, si vanno facendo assai rari: chiaro, documentato, scritto argutamente con l'intento di fornire tutti gli argomenti per un giudizio autonomo del lettore. Il pittore armeno-americano morto nel 1948, alla Biennale veneziana ha dedicato una sala, tra poche di rilievo quest'anno. Rosenberg fa emergere dalla cronaca stessa dello sviluppo di Gorky una chiave critica per la comprensione del pittore: « una successione di dialoghi con artisti contemporanei e del passato... Paolo Uccello, Ingres, Cézanne e, predominanti, Picasso e Mirò », oltre ai rapporti di vero e proprio sodalizio con De Kooning e Matta.

Questi *dialoghi*, però, in se stessi non inconsueti nella pittura contemporanea, devono la loro speciale connotazione poetica e psicologica da alcune caratteristiche non trascurabili dell'uomo-Gorky. Tra il 1926 e il 1929, quando dipinge se stesso in aspetto di fanciullo adolescente timido nell'*Autoritratto con la madre*, egli era già quel fantasioso gigante armeno dalla altissima e di forte statura) — Rastignac orientale all'assalto di New York — che raccontava meravigliose frottole a un famoso cronista del *New York Evening Post*, il quale propalava alla data del 15 settembre 1926: « New York ha voluto per sé Arshile Gorky, un pittore russo di 23 anni, che è stato oggi membro attivo del corpo insegnante della Grand Central School of Art.

Questa nomina fa sì che il figlio di una delle più grandi famiglie russe di artisti — e cugino del famoso scrittore Massimo Gorky — appartenga a New York per un periodo indeterminato, forse per sempre... Il giovane russo riceve ogni giorno notizie del famoso cugino, Massimo, che adesso è a Venezia, in cura per « turbi cardiaci... »: ecc. ecc. In realtà, Vosdanig Adoian era sbarcato nel 1920 negli Stati Uniti dall'Armenia turca, dov'era nato nel 1905, e Gorky era il suo nome d'arte, come si era già in altri tempi: s'era dunque attribuito un paio di anni in più, quel tanto da poter esigere l'attenzione dovuta a una personalità *alta*, e con il grande Massimo non aveva altra parentela all'infuori della comune discendenza da Adam. Anni dopo, in una specie di volantino pubblicitario per un certo suo corso di pittura a 15 dollari il mese, parlerà imperturbatamente delle sue « conoscenze in campo scientifico attinte all'epoca del « mondo immaginario dei suoi studi di ingegneria » presso l'Università di Tiflis in Russia », d'un suo poderoso possesso della « psicologia della Gestalt », e così via. Manifestazioni psicologiche che però non sono da ridere all'insegna né d'un generale arrivismo né d'una vanità dispersione della fantasia. Bisogna considerare che, all'origine della vicenda di uomo e di artista, c'è, come dice Rosenberg, il *trauma* dell'immigrazione; e una sorta di poema dell'immigrazione è appunto l'*Autoritratto con la madre*, nel quale si raffigura all'incirca quindicenne, cioè al momento dell'arrivo negli *States*, con gesto impacciato e volto schiarito dai sogni, vicino alla madre-contadina col fazzolettone ancora all'orientale, e irrigiditi ambedue come in una posa per un fotografo ambulante. C'è in Gorky come conseguenza del trauma dello sradicamento, lo sforzo dell'assimilazione, la volontà tenace d'essere integrato. E Gorky inizia fin dal 1929 la propria trasformazione, da contadino d'oriente in intellettuale d'occidente: più precisamente, in intellettuale europeo.

Di fronte alla pittura americana, che a lui pare forse più *locale* di quel che

Arshile Gorky: « Ritratto di Ahko », 1930 circa

non sia, egli si assume, con opere scopertamente picassiane (al punto da rasentare spesso la semplice variazione sul tema), una funzione di divulgatore delle moderne conquiste d'Europa, e arrovescia i dati del proprio destino accingendosi, lui provinciale, a provincializzare l'America. Di qui, la mistificazione delle proprie carte personali (auto-promozione da armeno a russo; da contadino a ingegnere; da figlio di gente oscura in cugino di Massimo Gorky). Di qui, la scelta acuta e che si direbbe ben meditata delle sue frequentazioni americane, in primo luogo quella di Stuart Davis, pittore più di ogni altro *urbano*, teso a impiegare la lezione del cubismo e dell'astrattismo europei per una raffigurazione degli aspetti visivi della città moderna che, con gli anni, toccherà il limite d'una sorta di grafica cartellonistica d'avanguardia. Di qui, la rinuncia nella sua pittura ad ogni trascrizione folcloristica delle memorie della sua infanzia armena (memoria, invece, che nella trasposizione astratteggiante alla quale giungerà a un certo punto del suo sviluppo, si denuncerà in motivi formali e coloristici la cui fonte appare abbastanza precisabile: come in *Il fegato è la cresta del gallo*, del '44, dove compaiono ad esempio precise citazioni dalla tappezzeria orientale, in specie, mi sembra, da quella del Daghestan).

Dopo Picasso, il suo dialogo fu con Mirò; poi, anche per la frequentazione di De Kooning, intervenne un più esplicito tono espressionistico che il rapporto successivo con Matta volge in una direzione surrealistica più cupa e più allucinata di quella che egli aveva già preso sotto l'esempio di Mirò. Ora, tutti questi dati — del temperamento, della situazione nazionale - sociale, della volontà culturale — che conformano la vicenda di Gorky, non restano nello sfondo dell'opera sua, ma ne determinano in modo preciso la fisionomia poetica.

Il modo nel quale Gorky si confronta con gli artisti che di volta in volta elegge a modelli è, a ben vedere, mimetico; l'imitazione espressiva ch'egli fa di loro è altrettanto puntuale e coerente dell'imitazione ch'egli fa del personaggio dell'artista europeo saturo di cultura e di consapevolezza formale; l'integrazione alla quale egli si spinge nei loro confronti è altrettanto forte di quella ch'egli vuol realizzare con la società americana. Certo, di questa mimetizzazione non è possibile dare una spiegazione volgare: chi ha visto il folto gruppo d'opere sue nella sala della Biennale s'è trovato di fronte a una personalità autentica di pittore: una personalità sui cui limiti Rosenberg resta assai prudente, e assai giustamente a mio parere, poiché la sua importanza culturale (il suo contributo notevole a una nuova saldatura tra pittura europea e pittura americana; nuova, dico, perché bisogna essere molto *faziosi* per negare alla pittura americana, da Hopper a Ben Shàhn a Levine e a Evirgood, la sua partecipazione originale alla moderna rivoluzione del linguaggio figurativo) non è da confondere col posto che gli spetta come creatore, come poeta.

E' voce la sua, di comprimario più che di protagonista, con l'accento personale di una struggente esasperazione del sentimento e di una flessione lirica e intima del grande tema della crisi dei rapporti tra artista e società contemporanea. Anche a queste caratteristiche della sua personalità poetica va attribuita la posizione scomoda che fu la sua nel *Fronte di Sinistra* degli anni '30 (oltreché, bisogna aggiungere, alle innegabili punte di settarismo culturale dei circoli marxisti americani che dettero il tono alla discussione ideologica tra gli artisti in quella fase); tuttavia, il suo approdo a Leger in occasione del lavoro per le pitture murali dell'aeroporto di Newark non è da sottovalutare e nessuno può dire a quali esiti Gorky sarebbe approdato se il suo rapporto con il *Fronte di Sinistra* non si fosse verificato nell'ambito drammatico del divorzio (sia pure parziale) tra movimento rivoluzionario e avanguardia artistica.

Al di là di tutte queste questioni, resta però un problema storico e critico assai difficile da risolvere: se cioè la continua, camaleontica quasi, mimetizzazione linguistica di Gorky sia tipica o no, e in che misura, della condizione oggettiva del dipingere ai tempi nostri.

A chi pone questo problema in termini di *necessità di aggiornamento*, o di adeguamento a un *gusto internazionale*, è facile rispondere, e in modo secco. Ma quando si pone il problema alla luce della crisi storica della società e della cultura nel nostro secolo (di cui la crisi del significato delle forme è un aspetto importante), si deve dare una risposta ben diversa. E tale risposta va cercata nel vivo della storia dell'arte moderna e contemporanea; la condizione della crisi del linguaggio artistico è, in partenza, comune a tutte le esperienze valide dei tempi nostri. La particolare collocazione di Gorky nell'ambito di tale condizione è quella di un pittore la cui esperienza si pone tra i casi-limite, fin quasi alle soglie dell'auto - annullamento; dal quale però egli riesce a difendersi, nella misura in cui la sua pittura diventa una sorta di metafora della sua difficoltà di situarsi nelle contraddizioni della società: nella misura, cioè, in cui egli testimonia della sua situazione di *straniero*, una situazione che trascende di molto il dato biografico della sua origine di immigrato armeno per toccare il livello di un più vasto conflitto umano e culturale.

Antonio Del Guercio

schede

Le ville venete

Il problema delle ville venete ha occupato per molti anni le pagine delle riviste specializzate e dei quotidiani. Grazie all'opera di numerosi studiosi (fra i quali va ricordato Giuseppe Mazzocchi, autore di pubblicazioni fondamentali sull'argomento) e di numerose associazioni culturali, un argine è stato posto a quel lento processo di dissolvimento che stava per cancellare uno dei più importanti complessi monumentali d'Europa. Numerose ville sono state restaurate, altre lo saranno in un prossimo futuro, in alcune sono state poste in giusta luce le interessanti opere pittoriche decorative, altre son divenute sede di musei.

Ovviamente si è andato anche infoltendo il materiale bibliografico che tendeva nella generalità ad illustrare il problema da tutti i suoi angoli prospettici (architettura, scultura, pittura, ambiente). Oggi, e questo è buon segno, appaiono i primi volumi dedicati ad aspetti specifici dell'argomento. E' il caso del volume di Luciana Crosato, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, splendidamente edito dalla Editrice Canova di Treviso (pagg. 232. 117 illustrazioni).

L'autrice, allieva di Rodolfo Pallucchini, autorevole critico e storico d'arte, apre il suo libro con un saggio introduttivo che svolge con lodevole chiarezza il problema della decorazione a fresco delle ville venete. Gli artisti, a cominciare dal Salviati, iniziatore della nuova moda ornamentale con gli affreschi, ancora permeati di gusto postraffaellesco, di Villa Priuli a Treville, sono criticamente illuminati e raffrontati ad uno ad uno. Naturalmente spicca fra tutti la personalità di Paolo Veronese.

Al saggio fa seguito l'elenco di decorazioni di circa 60 ville distribuite nelle province di Venezia, Treviso, Padova, Vicenza, Verona e Rovigo, il primo elenco completo della decorazione a fresco veneta della seconda metà del sec. XVI. Un'ampia, inedita documentazione fotografica correda il volume.

I pittori della «Tavolozza»

Constatare come una collana rimasta sempre tra luce e ombra continui a fare puntigliosamente la sua strada, è cosa estremamente confortante. Ciò indica soprattutto che l'impostazione dell'iniziativa e le opere che essa via via pone in luce hanno una precisa corrispondenza nel pubblico o perlomeno in un certo settore di esso. E' il caso questo della mondadoriana « La Tavolozza », collana edita in coproduzione con l'editore francese Hazan e composta da piccoli volumi dedicati a un pittore o a un suo periodo artistico comprendenti un breve, nitido saggio e un gruppo di riproduzioni a colori.

Uno degli aspetti più interessanti dell'iniziativa è il suo modico prezzo. Ogni volume costa 250 lire, cifra che lo pone alla portata di tutte le tasche. Lodevole anche la veste grafica, moderna e senza fronzoli.

L'elenco dei titoli che inizialmente comprendeva solo maestri dell'Ottocento francese e di pittura contemporanea, si è andato giustamente arricchendo dei nomi della grande pittura di tutti i secoli. Il primo di essi ad apparire è quello di Piero della Francesca, di cui si sono illustrati i celebri affreschi di Arezzo; quindi seguono quattro volumetti dedicati all'arte giapponese, uno ai ritratti di Goya, un altro a quelli di Velasquez. Un solo neo abbiamo riscontrato nella scelta: il titolo dedicato a Buffet. Tra tanti autentici artisti, l'anemico pittore parigino ci fa la figura di uno spinoso cardo tra solide, fronzute querce.

a. n.

Guida alle arti

Il libro di Herbert Read, *Il significato dell'arte*, recentemente pubblicato nella Biblioteca Moderna Mondadori (Milano, 1962, pp. 217, L. 500), si presenta come un vero e proprio manualetto per la comprensione delle arti figurative. Nato da una serie di articoli originariamente pubblicati sul settimanale dell'ente radiofonico inglese nel 1930, il volume si è via via arricchito nelle successive edizioni.

La posizione teorica del Read non è particolarmente originale; come egli stesso ci dice, tale posizione non si discosta infatti da quella crociana: ma il pregio di questo libro, come di tutta la produzione critica del Read, va ricercato altrove. L'autore infatti arricchisce lo schema crociano con una vasta ed acuta indagine empirica, condotta sia su singole opere d'arte, sia su momenti e tendenze dello sviluppo delle arti figurative. In questo ambito il volume mondadoriano si presenta utilissimo e costituisce certo una guida sicura per coloro che desiderano avere una più retta comprensione dei riflessi emotivi e razionali che si provano di fronte alle opere d'arte.

m. s.

Antologiche di Guidi e Viani

Premio Marche 1962

In Ancona, dal 9 al 30 sett., è rimasta aperta la VI Mostra nazionale di arti figurative «Pr. Marche». Sono state esposte 300 opere selezionate su più di mille inviate da artisti di ogni parte d'Italia. Nella mostra era compresa un'antologia dell'opera di Virgilio Guidi dal '28 al 1960 e un'antologia delle incisioni di Lorenzo Viani. NELLA FOTO: Lorenzo Viani, « Ritorno »

architettura

185 disegni alla Villa Olmo di Como

Sant'Elia futurista

Nelle sale di Villa Olmo, a Como, si è aperta in questi giorni una mostra di disegni di Antonio Sant'Elia, l'architetto futurista morto, come Boccioni, durante la prima guerra mondiale.

La mostra, che ha carattere permanente, è stata ordinata da Luciano Caramel e da Alberto Longatti, che hanno pure curato il catalogo, corredandolo di due saggi storicamente bene impostati e obiettivi, dove la figura dell'architetto comasco viene esaminata sia nell'ambiente culturale italiano in cui si è trovata ad agire sia nelle sue connessioni con la situazione europea.

Sono 185 i disegni raccolti, dal 1910 al 1914. L'itinerario creativo di questo artista, un itinerario così fervido anche se brevissimo, ne è vivamente illuminato. Guardando questi disegni non si può fare a meno di pensare alla deformazione che di Sant'Elia e delle sue idee è stata fatta da Marinetti e dai suoi seguaci negli anni che seguirono la fine della prima guerra mondiale. Per Marinetti Sant'Elia era un puro genio italico che non doveva nulla a nessuno, che da solo aveva inventato tutta l'architettura moderna: « Se oggi vi recate a Parigi, ad Auteuil, trovate una strada futurista costruita secondo le leggi di Sant'Elia... a Berlino, a Magdeburgo, a Francoforte, a Bruxelles, a Mosca, dovunque la nuova architettura è legata al pensiero di Sant'Elia »; e, sempre secondo Marinetti, i requisiti dell'architettura santeliana erano « lo sproporzionismo contro la simmetria e l'armonia... i piani e i volumi costruiti fuori della verticalità dell'asse di sostegno, fuori dell'orizzontalità, o minacciosa obliquità, eccentricità e polieccentricità ».

La mostra di Como è un serio contributo critico per restituire a Sant'Elia la sua vera fisionomia di artista. In questa mostra sono, ad esempio, studiate le influenze che su Sant'Elia ebbero pittori come Gustav Klimt e Franz Von Stuck e la « Secessione viennese » in genere, con gli architetti della Wagner Schule. Un volume che illustrava l'attività di questa scuola costituì una delle « fonti » della prima ispirazione di Sant'Elia: basta confrontare i « progetti per edifici monumentali » di Hoppe, Schöntal, Bastl, con alcuni disegni di Sant'Elia eseguiti tra l''11 e il *'12 per rendersene subito conto.*

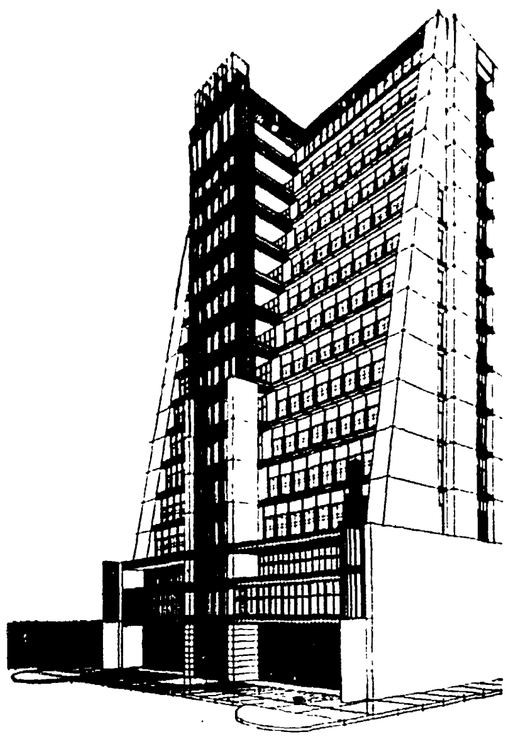
Da principio l'accettazione dei moduli floreali appare incondizionata, ma già a cominciare dal '13 si nota la disposizione a liberare le strutture dall'eccesso di decorativismo, scoprendone l'energia e la tensione. L'adesione di Sant'Elia al futurismo lo aiutò senz'altro a riconoscere l'esigenza di una maggiore aderenza dell'architettura al nostro tempo, e in questo senso facilitò il suo processo verso una concezione più libera e coraggiosa delle forme architettoniche, ma tutto ciò non accadde per pura intuizione, bensì sulla base di una conoscenza dei problemi che contemporaneamente erano affrontati fuori d'Italia.

I suoi « progetti » di fabbriche, di grandi case di abitazione, di stazioni, di strade, ecc. sono il segno di questa sua attenzione alle esigenze moderne dell'architettura: da questo punto di vista egli resta senz'altro l'architetto più avanzato dell'Italia d'allora, così arretrata in questo campo di problemi.

La fama di Sant'Elia è affidata ai suoi singolari disegni, agli schizzi, alle idee, più che a realizzazioni concrete: e tali fogli, tali disegni, sono talvolta approssimativi, visionari, utopistici o avveniristici, ma non c'è dubbio che in essi agisca una personalità geniale.

La migliore architettura italiana, dopo il '20, non si svilupperà sulla linea indicata da Sant'Elia, ma certo il suo esempio, il suo slancio nell'affermare la necessità di un'architettura moderna, ebbero un peso non trascurabile.

Mario De Micheli



Antonio Sant'Elia: Casa a gradinata con ascensore esterno

IX Congresso dell'Istituto di Urbanistica

L'Istituto Nazionale di Urbanistica ha reso noto il calendario del IX Congresso Nazionale, che si terrà a Milano, dal 23 al 25 novembre 1962, e sarà dedicato ai rapporti tra la programmazione economica e la pianificazione urbanistica.

Venerdì 23 novembre, dopo i discorsi inaugurali dell'on. Camillo Ripamonti, presidente dell'Istituto, e dell'on. Fiorentino Sullo, ministro dei Lavori Pubblici, l'architetto Luigi Piccinato e il professor Pasquale Saraceno svolgeranno la relazione generale. Nella seduta pomeridiana l'architetto Giovanni Astengo e il professor Giorgio Fuà svilupperanno il tema: « *Il coordinamento tra programmi economici e piani urbanistici in Europa* ».

Sabato 24 novembre l'architetto Giuseppe Samonà e il professor Innocenzo Gasparini affronteranno « *Le esperienze italiane di programmi economici e piani urbanistici* », mentre la seduta pomeridiana sarà dedicata alla « *Metodologia del coordinamento interdisciplinare* » con le introduzioni dell'architetto Ludovico Quaroni e del professor Paolo Sylos Labini.

Domenica 25 novembre l'architetto Giancarlo De Carlo e il professor Siro Lombardini concluderanno il Congresso con le « *Proposte operative* ».

Senza voler anticipare un giudizio sul Congresso, il cui tema è di notevole attualità, si può prevedere che, molto probabilmente, esso sarà l'ultimo dei Congressi di tipo propagandistico che l'Istituto Nazionale di Urbanistica riuscirà a realizzare. Dopo il Codice dell'urbanistica, la Programmazione; con la differenza che, mentre negli anni trascorsi l'azione dell'Istituto era in parte in anticipo rispetto alla situazione politica e operativa, oggi ne è alla pari.

Il tema del Congresso stesso, se sarà sviluppato nelle sue conseguenze culturali e organizzative, metterà in luce l'insufficienza degli istituti tradizionali, degli studi anticipatori non suffragati da esperienze concrete, e la necessità di un sempre più stretto legame tra scelte politiche e possibilità di pianificazione.

Forse l'Istituto di Urbanistica diventerà ciò che sono analoghi istituti stranieri: un centro di alto livello culturale, capace di rielaborare e diffondere le esperienze più valide realizzate nel paese e gli studi più approfonditi portati avanti dalle Università e dagli Istituti scientifici.

c. a.

Informazioni urbanistiche sul PR di Roma

Il numero 4/6 della rivista *Informazioni urbanistiche* pubblica, riuniti per la prima volta, tutti i documenti riguardanti il Piano Regolatore di Roma. Si può così seguire il lungo e tortuoso iter, dal « no » del Commissario prefettizio, alla discussione in Parlamento del decreto legge di pubblicazione del Piano, fino agli orientamenti sul piano del nuovo Consiglio comunale. Completa la documentazione uno specchio comparativo delle norme tecniche del CET, del piano del 1959, del voto del Consiglio Superiore e del progetto del 1962.

Altre due interessanti documentazioni arricchiscono il fascicolo. La prima riguarda gli *Orientamenti per un piano dell'hinterland di Roma*, cioè la relazione generale del Comitato di redazione del piano intercomunale che, dopo un lungo silenzio, ha pubblicato una serie di indagini e di monografie su argomenti specifici, raccolte in sette volumi, a cura dell'Ufficio Speciale del Nuovo Piano.

La seconda riguarda il *nuovo progetto di legge urbanistica*, che il Ministro Sullo ha inviato a Enti, Istituti, Ordini professionali ecc. per le eventuali osservazioni; sono pubblicati sia il testo elaborato dalla Commissione di studio che la relazione illustrativa.

Sull'argomento torneremo quanto prima, dato l'estremo interesse.