l'Unità / sabato 9 novembre 1963

arti figurative

Non è mai troppo tardi per la Galleria d'Arte moderna di Roma

Che fare?

Il silenzio della Galleria nazionale d'arte moderna di Roma si è rotto. Abbiamo pubblicato sabato scorso la lunga e drammatica lettera con la quale la dottoressa Palma Bucarelli rispondeva ad alcune delle domande da noi garbatamente poste nella nota del 26 ottobre « Per un intervento tempestivo nel mercato d'arte ». Le nostre domande erano garbate non per ipocrisia di educazione ma per conoscenza della situazione di sfacelo in cui si trovano e il nostro patrimonio artistico e le strutture della vita artistica italiana.

Ringraziamo la dottoressa Bucarelli anche a nome del pubblico, dello sterminato numero di persone che continua ad appassionarsi all'arte moderna nonostante lo sfacelo di troppe cose e la pirateria di troppi avventurieri che proprio sullo sfacelo vivono.

Il pubblico ha diritto di capire e non di assistere allo spettacolo di gente che ciecamente si sbrana.

Nella lettera viene tracciato un quadro di una situazione alla Galleria nazionale d'arte moderna che è poco definire disperato: praticamente la soprintendente è messa nelle condizioni di non poter davvero fare il difficilissimo mestiere del soprintendente. Se il quadro lo allargate alle altre strutture della vita artistica, se solo evocate i fantasmi dei musei comunali, il panorama si fa allucinante. La lettera della dottoressa Bucarelli è un utile sostegno alla protesta che in questi giorni è stata fatta da soprintendenti e funzionari direttivi delle Belle Arti gettando ancora una volta un grido d'allarme sul deperimento, la dispersione e lo sfacelo in atto del patrimonio artistico italiano.

E' chiaro, è preliminare che senza un'adeguata riforma degli organici, senza mezzi imponenti lo sfacelo si compirà e mai il nostro paese, pur dando un forte contributo all'arte moderna, arriverà a essere un paese di vera civiltà artistica moderna. Ma che fare in questo sfacelo? E questa « modernità » la raggiungeremo con una specie di « miracolo economico » delle strutture artistiche? Senza umore polemico, poichè la forza delle cose è già così terribilmente polemica, vorremmo fare alcune osservazioni che sono, allo stesso tempo, particolari e generali, e tutte riconducibili a un punto chiave: non avremo mai una vera modernità, una vera civiltà artistica moderna se, con il potenziamento dei mezzi economici e organizzativi, non andrà anche avanti una vera democrazia culturale nella quale tutti si creda senza remore.

Quando abbiamo scritto la nostra garbata noterella che invitava a un intervento tempestivo nel mercato d'arte, noi partivamo dal sereno convincimento che tanti, troppi autori ed opere non entrassero nella Galleria nazionale d'arte moderna non solo perchè le condizioni oggettive impedissero alla soprintendente di fare veramente il suo arduo lavoro, di essere sui luoghi e sui tempi, ma anche, e particolarmente, perchè questi autori e queste opere venissero cancellate, tagliate via ancor prima di essere prese in considerazione. Ecco, se pensiamo a questo vergognoso sfacelo del patrimonio artistico e delle strutture, ancora più cieca e insostenibile ci appare una politica culturale a senso unico, quale è stata quella in favore delle correnti astratto-informali della Galleria nazionale d'arte moderna.

Certo le tentazioni di abbreviare i tempi, di porre fine alla divisione e alla frantumazione dell'arte moderna con un'imperiosa ipotesi poetica o di gusto, o magari politica, si riaffacciano continuamente. E finchè le idee, gli autori e le opere traggono la loro autorità dalla forza egemonica che le sostiene nel libero circolo della cultura artistica, tutto ha nascita sviluppo e morte naturale. Ma quando l'egemonia si riduce a un problema di potere e di esercizio del potere — ahinoi! si è convinti in buona fede di raggiungere l'unità identificando il potere con un'ipotesi di gusto, con una poetica —, allora si potrà affermare una fazione e quanto più essa sarà settaria tanto più si respingerà nel caos la vera soluzione dei problemi reali. Poi verranno le disfatte e si ripresenteranno insoluti e aggravati tutti i problemi di fondo. E naturalmente non ci sono vinti e vincitori perchè lo sfacelo è dell'arte e delle strutture dell'arte nel suo insieme. Forse può accadere che i vinti di ieri rivelino molta più energia dei falsi vincitori, e che i nemici chiari siano comunque da preferirsi agli amici oscuri.

A seconda dei punti di vista venti anni possono essere pochi o molti. Per la vita di una galleria come quella di Roma noi pensiamo che siano abbastanza, soprattutto se si guarda a ciò che è avvenuto nell'arte italiana, a ciò che oggi essa promette. E' vero: non poche opere di autori contemporanei sono entrate a Valle Giulia in vent'anni. Ma sono esse davvero rappresentative, di quella qualità che esemplifica una poetica e una cultura? Quale filo storico organicamente le lega? Cosa è in grado di « leggere » in esse il pubblico di oggi e di domani?

Ecco, qui potrebbe cominciare un discorso paziente, calmo, circostanziato: opera per opera, autore per autore, assenti compresi, tenendo ben ferma davanti alla mente la cronaca, ma anche la storia, dei fatti che hanno caratterizzato l'arte italiana d'oggi e non solo quella italiana. E' importante che la dottoressa Bucarelli abbia in animo di « fare un buon numero di proposte di acquisto destinate a equilibrare le raccolte, a colmare lacune ». E' cosa saggia e utile il riordinamento delle collezioni dell'Ottocento.

Ma cosa sarà dell'arte attuale se la situazione è tale che la Galleria nazionale d'arte moderna deve alzar le braccia? E' possibile, ora, che il compagno socialista Nello Ponente ci gridi in faccia che siamo comunistacci nemici dell'arte moderna, tenuto conto che anche a noi gli ultimi acquisti della Galleria non sembrano proprio quei capolavori incontaminati, eccezion fatta per il quadro di Van Gogh, che si vuole a tutti i costi. Comunque, se la Galleria nazionale d'arte moderna riuscisse oggi a far sedere a uno stesso tavolo, amici nati e nemici giurati dell'arte moderna non perchè si insultino ma, almeno, perchè avviino un principio di discorso da quella divisione di punti di vista e di esperienze che non ci siamo inventati noi, pensiamo che un piccolo passo avanti lo farebbe proprio quella democrazia culturale senza la quale non c'è ricchezza di mezzi e potenziamento di strutture che possano assicurare al nostro paese una vera civiltà artistica moderna.

Dario Micacchi

TORINO

Franz Kline, Iniziale (1959)

Franz Kline

La Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino ha inaugurato in questi giorni una grande mostra di Franz Kline, il noto pittore statunitense morto nel maggio dell'anno scorso. Si tratta della mostra che il Museo d'Arte Moderna di New York ha preparato per far circolare in Europa, comprendente una settantina di opere che vanno cronologicamente dal 1947 al 1961. Dall'esposizione rimangono quindi esclusi i quadri che Kline ha dipinto dal '35 al '46, quadri che avrebbero senz'altro permesso di capire meglio l'artista, di seguirne i momenti della formazione, di conoscerne le inclinazioni, i gusti, rendendoci conto al tempo stesso delle ragioni di quel mutamento che si verificò nella sua pittura negli ultimi quindici anni della sua vita.

Kline è uno dei maggiori artisti americani che si sono affermati in questo dopoguerra, insieme con Pollock, De Kooning, Rothko, Gorky, uno di quegli artisti cioè che hanno creato la « Nuova pittura » americana, l'espressionismo astratto della cosiddetta « Pittura d'azione » o « Pittura di gesto ». Egli tuttavia fu uno dei più restii ad accogliere il nuovo indirizzo. Elaine De Kooning, a cui fu legato da viva amicizia, ha scritto di lui: « mentre verso la fine degli anni trenta i giovani americani reagivano variamente all'influenza dell'*Ecole de Paris* e dell'arte messicana, Franz era a Londra dove studiava le opere dei grafici e dei caricaturisti tedeschi e inglesi, i loro rapporti con Daumier, Blake, Fussu, Rowlandson, Dürer. Goya, e collezionava antiche stampe giapponesi. Verso il '40, mentre le gallerie e i musei di New York esponevano opere di Picasso, Franz era affascinato da Rembrandt, Vermeer, Corot, Courbet, Manet e da alcuni introversi paesaggisti americani come Ryder, Blakelock e Wyant. Quando cedette allo stile del ventesimo secolo, intorno al '45, non fu senza riserve, come se egli l'osservasse attraverso il velo di uno stile precedente ».

Se queste osservazioni di Elaine De Kooning sono vere, è certo che una selezione di opere anteriori alla « svolta » del '47 sarebbe stata senza dubbio non priva di utili indicazioni. Kline ha dipinto molti ritratti, numerosi paesaggi della Pennsylvania, ha dipinto i treni che trasportavano carbone dalle miniere. Frank O'Hara, il critico che ha scritto la presentazione per il catalogo della mostra, fa notare che parecchi quadri dell'ultima maniera sono ancora intitolati con nomi di località della Pennsylvania o addirittura coi nomi di vecchi tipi di locomotive: *Chief, Cardinal*. Appare evidente perciò che separare così nettamente, come in questa mostra si è fatto, le due stagioni creative di Kline è un atto per lo meno discutibile. A mio avviso, a cominciare da una tela come *Senza titolo* del '47 a quella del '59, *Antracite, nero e bruno* per passare a un'opera come *Il ponte* del '55 o al *Letto del fiume* del '61 e ad altre ancora, un'eco, un ricordo, una suggestione del mondo poetico passato agiscono ancora in Kline.

Dirò, anzi, che è proprio per merito di questo retroterra che il grafismo di Kline, il suo nero su bianco palesemente derivato dagli ideogrammi cino-giapponesi, non scade quasi mai a pura scrittura, a puro arabesco ermetico e decorativo. Se le energiche strutture di Kline, larghe e sommarie nella pennellata, mantengono un valore espressivo, sia pure soltanto d'allusione, ciò è proprio dovuto allo struggimento poetico di una visione a lungo maturata, portata dentro. Io mi ricordo di un quadro che Kline inviò ad una Biennale veneziana per il padiglione statunitense, l'anno in cui i commissari americani decisero di presentare un gruppo di artisti impegnati nella rappresentazione di un tema preciso: la città. Ebbene, accanto ai quadri di Shahn, Levine, Hopper, Albright, De Kooning, Katzman, la tela di Kline, *New York*, aveva un suo carattere non generico e col suo intrico vigoroso di strutture suggeriva efficacemente il senso di un paesaggio urbano, metallico, tragico, spettrale.

Tutto ciò farebbe venir la voglia di definire Kline come un artista naturalmente portato ad una sorta di costruttivismo espressionistico, e ciò ben sapendo che in lui non mancano elementi di gusto, di raffinatezza formale, di moda. Voglio dire che, nonostante ciò, in lui c'è una forza che spesso va al di là del puro gioco formale.

In questo senso, Kline è un pittore « americano ». E' un pittore, in altre parole, che si è impadronito di una serie di schemi dalla cultura figurativa europea ed asiatica, com'è oggi nell'uso del sincretismo estetico di tanti giovani artisti statunitensi, ma al tempo stesso ha dato a questi schemi una sostanza diversa. Per questo i modi « astratti » di Kline hanno un sapore e un senso ben differente dai modelli da cui sembra che abbiano preso l'avvio e per questo sarebbe anche opportuno considerare Kline nell'ambito di tutta una tendenza specificamente statunitense, che è quella che ha visto tanti pittori della generazione precedente la generazione di Kline occupati a tradurre l'astrattismo geometrico in rappresentazione del mondo industriale e meccanico: pittori come Stuart Davis, Charles Sheeler, Niles Spencer, e magari Joseph Stella.

Senza accantonare dunque le altre componenti della sua arte, mi pare che Kline, guardato da questo punto di vista, guadagni in forza di persuasione e di significato. La mostra torinese offre un ricco panorama per una lettura critica di questo tipo.

Mario De Micheli

Una mostra alla « Rinascente » di Genova

Opere di Casorati

Sotto gli auspici dell'Ente Provinciale per il Turismo, la filiale di Genova della Rinascente, dopo quella di Mario Sironi, ha organizzato una mostra di opere di Felice Casorati delle raccolte private genovesi. Nelle serie di mostre dedicate al maestro da pochi mesi scomparso — una ne è aperta in questi giorni, a Roma, alla Galleria del Vantaggio — e che preludono all'esposizione di carattere panoramico che gli dedicherà la civica galleria torinese, quella di Genova rappresenta un omaggio a un artista che tanti legami ebbe, anche, anzi soprattutto, affettivi con la terra ligure.

Accentrata su uno dei più importanti gruppi di Casorati che siano stati messi insieme (da un collezionista che ebbe con l'artista lunghi anni di amicali rapporti) e siano rimasti intatti, la mostra dà conto, in rapida sintesi, delle fondamentali fasi di sviluppo del mondo espressivo dell'artista che tiene nella storia della pittura moderna italiana una posizione di indipendente, ma non di isolato: l'opera di Casorati si svolse infatti in parallelo con tutti i movimenti che portarono al rinnovamento — un rinnovamento d'estrazione europea — dell'arte italiana.

Lo stesso « Novecentismo » per lui significò un richiamo nostalgico, un « trasognamento meditativo » dell'antico, in chiave di una magia poetica carica d'avvenire.

L'antologia è aperta da quell'autentico incunabolo che è il paesaggio con i « Casoni », dipinto nel 1902 a sedici anni (il primo quadro che si conosca dell'artista) in cui si ritrovano « in nuce » alcune caratteristiche che si svilupperanno più tardi, oltre la fase secessionistica e simbolistica napoletana e veronese, qui non documentata: a partire dal 1919 (da questo vigoroso studio di ritratto) in cui comincia la « vera storia » di Casorati, del suo linguaggio formale e spaziale di cristallizzato rigore geometrico, in cui si traspone un mondo d'intellettuale magia.

Il mondo dello stupendo « Meriggio » documentato alla mostra dal bozzetto di uno dei nudi del celebre « Studio » distrutto nell'incendio del Glaspalast di Monaco (avvenuto nel 1931), ripreso nel 1936 nella versione qui esposta, con più addolcita, ma più raffinata materia pittorica.

Il mondo degli incastici ritratti, di cui è stata esposta un'intera serie, è di un eccezionale rigore geometrico, di un'introspettiva coerenza di espressione e si riferisce particolarmente al periodo 1928-1935. Verso il 1937-'38 la stagione del casoratiano « metafisico neoclassicismo » (« una cosa dell'anima, non della tecnica e del mestiere soltanto »), attenua il suo rigore e si umanizza, acquista scioltezza e calore pittorici (un gruppo di nudi di alta qualità caratterizza alla mostra questi anni di particolare ricchezza e felicità cromatiche) e a partire dagli anni di guerra si interiorizza, secondo una nuova gravità formale.

Felice Casorati, Ragazza nuda ('37-'38)

ROMA

Permeke all'« Attico »

Una forza della mente

Dicono che la pittura di Permeke, questi allucinanti « paesaggi » dove, se avete occhi, vedrete « tutto in giro per lo vòto seren brillare il mondo » e questi braccianti e marinai che una sciocca aristocrazia critica vuole immobilizzati e rôsi dalla noia di Claudel quando, semmai, si tratta di « mangiatori di patate » di Van Gogh stanchi di mangiar patate o vinti o tesi come a intendere e raccogliere un misterioso parlare della terra, dicono che questa superiore pittura realista sia una forza della natura. Ho qui sul tavolo, fra le tante immagini che giorno dopo giorno raccolgo, alcune fotografie della terra quale l'hanno vista i cosmonauti sovietici e americani: bianco e nero (anche quando la foto è a colori), concavo e convesso, vuoto e pieno.

Penso alla splendida serie di « paesaggi » di Permeke che presenta la galleria « L'Attico », al numero 20 di piazza di Spagna: legano certamente con queste fotografie che col simbolismo poetico fiammingo o con la maniera dei pittori della « Scuola di Laethem »: senza Courbet sarebbero impensabili, o senza Turner, o ancora senza Cézanne e il cubismo primitivo che ci hanno restituito la facoltà di pensare con la pittura. Se volete parliamo d'altro — non vi stupite: di Siqueiros, Orozco, Soutine, Chagall, Picasso e i cubisti, Léger, Guttuso, Francese, dei sovietici che la nostra e l'altrui ignoranza insiste a lasciar fuori della grandiosa « querelle » sul realismo moderno.

Eppure le patate famose di Pudovkin vengon fuori dalla terra dalla quale Van Gogh cavò le sue patate (e Cézanne e i cubisti occidentali e sovietici cavarono gli oggetti delle loro straordinarie « nature morte »). Io credo che la pittura di Permeke sia una forza della mente non una forza della natura: in ciò consiste il suo distacco e il superamento del naturalismo romantico e populista.

Io credo che sia necessario cominciare a demolire una convinzione diffusa e tenace che limita la qualità intellettuale a determinate facoltà creatrici della mente umana e che lascia pittura, scultura e architettura in una zona misteriosa. Mai abbastanza alla pittura si rivendicherà una sua qualità decisamente intellettuale, anzi una durabilità e una universalità radicalmente legate alla qualità e alla complessità dell'ideologia artistica.

Senza questa superiore qualità intellettuale, senza la riscoperta cubista che i valori formali e linguistici tanto più alti e sublimi sono quanto più essenzialmente sono portatori di valori semantici nuovi, di inedita rivoluzionaria oggettività, il realismo espressionista di Permeke sarebbe quadro per quadro immagine per immagine, corroso dal vedutismo, dal soggettivismo degli stati d'animo.

Davanti a queste « marine » e « campagne » il nostro occhio non resta colpito dalle stagioni, dalle ore, dalle atmosfere, la luce della pittura non gira impressionisticamente intorno alle forme degli oggetti: in ogni quadro, con risultati plastici certo discontinui, si consuma qualcosa di più alto: la luce del realismo espressionista di Permeke penetra nelle forme, ne prende possesso, lo stesso cupo svariare delle stagioni viene assunto a un significato che riguarda non il destino meteorologico dell'uomo ma quello sociale, storico.

Non è questione primaria che qualche lagrima cristiana stilli dalle figure monumentali di Permeke: vi confesso che mi riesce difficile nell'intrico plastico delle mani dei mangiatori di patate di Van Gogh distinguere le mani dei cristiani da quelle dei non cristiani: è primario il fatto plastico-ideologico che il quadro in questione con estrema concretezza generalizzi un momento della vita proletaria, in esso chiuda il coro e la voce, il fuoco, lo sguardo dell'uomo, il cibo e la fame, l'esser soli e lo stare insieme, l'inverno del Borinage e la schiavitù capitalista, e poi l'essere proletari, il saper stare nel cuore della propria classe. Ecco, anche Permeke, il quale va nel senso della natura ma tanto oltre, che non ha fatto voltafaccia e ritorni indietro, aspettando la sua ora di poeta, ci dice, bene o male, che bisogna aver la forza e la pazienza di stare nel cuore della propria classe.

Molti pensano che la parte grande che hanno nella pittura di Permeke l'ombra e il chiaroscuro abbia a che vedere con le stagioni lacrimose e spietate di Laethem-Saint Martin, di Ostenda, di Anversa e Jabbeke: io credo, piuttosto, che ombra e chiaroscuro senza ambiguità dicano del prezzo che l'uomo paga per affermare la sua presenza umana nella natura e nella storia.

Il disordine spagnolo di Millares

Bianco e nero. Calce e bitume. Qua e là gli stracci trasudano sangue rosa-violaceo o sembrano portare il segno della pulitura di mani lorde. Ricordo altra calce e altro bitume: quelli gettati su coperte, teli militari e giornali che coprivano i morti, giù verso le spiagge di Anzio. Lo spagnolo Manolo Millares chiude con un sobrio listello metri e metri quadrati di stracci tinti di calce e bitume un po' col gesto pietoso ma abitudinario di chi getti un telo sul corpo straziato di un uomo. Compagno fortunato di sventura? Testimone pietoso? Becchino inorridito dalle fosse comuni?

Il gesto ordinato di chi ordina il disordine informale non lascia intendere di più. Il bianco e nero di Millares è assai meno esplicito che quello di un Saura dei crocifissi o di un Canogar delle belve. Nella presentazione di questa suggestiva mostra del pittore informale spagnolo alla galleria « Odyssia » (via Ludovisi, 16), che pubblica proprio in questi giorni due belle monografie dedicate ad Antonio Saura ed Ennio Morlotti, Josè Maria Moreno Galvàn scrive di una rovesciata mitologia di Faust: « Non si tratta di un accordo con le potenze infernali per conquistare l'armonia; si tratta di una trattativa con l'armonia per riscoprire le potenze infernali ».

Non c'è alcun dubbio che l'intenso bianco e nero del disordine di Millares alluda a potenze infernali. Se l'ordine è quello di Franco il disordine informale è già un modo di « essere » diverso e anche contraddittorio. Ma per quanto Millares sia un forte talento plastico la sua irrazionale metafora del disordine che contraddice l'ordine resta inferiore sia alla realtà con tutto ciò che essa ha di orrido e di mostruoso sia alla razionalità e alla storicità del « gesto » politico rivoluzionario. Resta insomma la pittura, che sia mera contraddizione furiosa e non razionale contraddizione dialettica, assai al di sotto dell'azione politica stessa quanto a forza di gesto nella rivelazione e nella definizione dei mostri.

L'identificazione fra ordine (da negare) e armonia plastica (conseguentemente da distruggere) è assai tipico della esperienza informale: raramente si affaccia la consapevolezza critico-storica che un ordine reazionario possa e debba essere sostituito da un ordine rivoluzionario che dia organicamente vita e alimento a una nuova armonia plastica.

I mezzi pittorici ed extrapittorici della negazione informale sono, a nostro avviso, i mezzi tipici del non-inserimento dell'esperienza personale nell'esperienza della storia. La perdita o il rifiuto dell'oggettività, il decadere di una necessità e volontà di parola che porta con sè una superfluità del linguaggio plastico o una tragica vuotezza di significati, la staticità del gesto e del grido di paura e schifo individuale che non vogliono o non riescono, per complesse cause sociali ed estetiche, a inserirsi nella dinamica di un'ideologia rivoluzionaria che organizzi e guidi quanti più gesti e grida individuali è possibile, condizionano pesantemente la pittura informale.

Per quanto Manolo Millares possa tendere spasmodicamente i mezzi informali oltre la base irrazionalistica e individualistica dell'informale, il suo bianco e nero allusivo di un mondo senza i colori del mondo ci sembra che si confini in una zona plastica arretrata (perchè arretrata ideologicamente) rispetto non soltanto al bianco e nero dell'altro spagnolo Saura e degli italiani Vespignani Guerreschi e Ferroni ma anche al bianco e nero americano di Pollock e Kline.

Millares, Cuadro 122

Appel

In questa antologia 1950-1961 di Karel Appel, presentata dalla galleria « La Medusa », al numero 124 del Babuino, il nucleo più interessante è certo quello delle opere dipinte fra il 1950 e il 1953. Si tratta di variazioni coloristiche, qua e là appesantite da un colore abbuiato dietro cui piange Nolde o ride il teschio di Ensor, sui tipici motivi picassiani dei bambini che giuocano nei quali Picasso quasi settantenne scopre e gioca coi colori del mondo con l'umile curiosità del genio che si metta sulle orme dei sensi e della mente di un fanciullo.

Picasso ha cari questi « ponti » della natura fra una generazione e l'altra, un po' come Chaplin: è una forza gigantesca questa che consente, dopo cinquanta e più anni di lavoro e su un accumulo di mostruosa saggezza, di rimettere tutto in discussione dietro la mente e i sensi di un fanciullo, d'un figlioletto.

Dalla travolgente vitalità del colore picassiano, dopo i « massacri », vitalità davvero panica quale non s'era più vista dai tempi di Van Gogh e del vecchio Renoir, Karel Appel stilla una qualità gioiosa di colore, un'infinità di spunti per fare pittura che saranno la terra sicura per le tante « feste di San Gennaro » del colore negli anni più recenti.

Non c'è dubbio che l'infanzia del mondo cui allude il colore di Picasso sia vista da Appel attraverso opache mediazioni, ma ha tuttavia una vivace presenza plastica nei suoi quadri. Una « vetrata » ben strutturata che fa filtrare il sole Picasso su una pittura vecchia assai più di una navata gotica.

Di Picasso si preferisce non parlare, quando non se ne ha paura. Si rispolverano miti retrospettivi o, più saggiamente, si tenta di riflettere sull'arte moderna: ecco, siamo a un punto storico, a una congiuntura critica che di Picasso diventa necessario e saggio parlare.

Si apre oggi l'A.C.A. Gallery

Ben Shahn, I Saldatori (1944)

« Con l'inaugurazione della Galleria A.C.A. a Roma ci ripromettiamo di poter efficacemente contribuire allo scambio tra artisti italiani e americani in quanto ispirati alla tradizione umanistica. Speriamo che con ciò si possa arrivare a una più profonda rivalutazione e valorizzazione dell'arte realistica in entrambi i nostri Paesi ». E' con queste parole di saluto di Sidney L. Bergen al pubblico italiano che viene inaugurata questa sera a Roma, alle ore 18, la sede dell'americana *ACA Gallery*, al numero 144 del Babuino.

La prima mostra è dedicata ad alcuni realisti contemporanei americani: Milton Avery, Leonard Baskin, Isabel Bishop, Charles Burchfield, David Burliuk (il famoso artista sovietico emigrato in America), Paul Cadmus, Daniel Dickerson, William Gropper, Robert Gwathmey, John Koch, Jacob Lawrence, Jack Levine, Alton Pickens, Anton Refregier, Edward Melcarth, Moses Soyer, Harry Sternberg, Charles White, Anthony Toney, Robert Vickrey, Raphael Soyer, Ben Shahn, Marvin Cherney, Leonard Creo e Jack Zajac.

Di questo ricco e complesso panorama dell'arte americana ci occuperemo ampiamente in un prossimo articolo. Alla sede romana della galleria americana rivolgiamo il nostro più caldo augurio di buon lavoro. Non è cosa di secondaria importanza che sia proprio una galleria americana, la seconda a Roma apertasi in breve volger di giorni, a portare un contributo, da noi, all'affermazione di un clima di democrazia culturale.

Assai chiara e lucida, sin da questa prima manifestazione, appare infatti la prospettiva culturale dell'attività della galleria, quale è affermata dal presentatore della mostra Jerome Klein: « La galleria e gli artisti a lungo e strettamente in essa interessati, dovevano sostenere nuove prove dopo la seconda guerra mondiale nell'èra del maccartismo, caratterizzata dalla persecuzione dei progressisti, senza parlare degli innocenti, in ogni aspetto della vita vissuta. Nè poteva sorprendere che in un'atmosfera di un rabbioso "dàgli alla strega!" i circoli alla moda ben presto si raffreddassero nelle simpatie che comunque potevano aver nutrito per il realismo sociale o, in tale senso, per ogni accostamento alla realtà. Per oltre un decennio il modulo dell'arte americana contemporanea, così come veniva presentato nei musei più importanti e nella maggior parte delle gallerie degli Stati Uniti, come pure nelle mostre più autorevoli protette e inviate all'estero, poteva portare i disattenti alla conclusione che la tradizione umanistica sarebbe andata soffocata con altrettanta veemenza come Pompei era stata sepolta sotto la lava del Vesuvio. Tutt'altro che liquidata, la tradizione umanistica conserva le sue radici in America non meno che altrove, e anche più profonde e più solide che le tendenze fiorite nelle serre. Sotto la benefica influenza dell'innegabile disgelo che ora si avverte nel clima internazionale, il nuovo orientamento verso l'umanesimo è in rapido progresso e aumenterà senza dubbio ancora la sua fioritura ».

Caccamo: figura e personaggio

Va segnalata la prima « personale » di Giuseppe Caccamo, che inaugura la stagione della galleria « Don Chisciotte » (via Angelo Brunetti, 21-A), oltre che per quelle schiette qualità pittoriche del giovane artista calabrese che ha messo in luce nella presentazione Renzo Vespignani, anche per una suggestiva maniera del pittore di cercare e trovare una plasticità un po' controcorrente. In breve volgere di mesi, il clima di gusto da astratto-informale s'è fatto figurativo: trasciniamo le ciabatte con la testa volta all'indietro di retrospettiva in retrospettiva oppure nei meandri letterari della « nuova figurazione » che sembra succhiare da molte mammelle, e principalmente da quella famosa del surrealista Tiresia, che è però diventata una tettarella di gomma in vendita presso market e farmacie, per rimpolpare le carni di un nuovo ermetismo, di una « nuova » ambiguità il cui fine plastico primo è di impedire che la figura si faccia personaggio e il personaggio attacchi un bottone a quello che gli sta vicino, per impedire insomma che al dominante manierismo, per dirla con Gioachino romano, « rifiorisca la punta al bastoncello » vicino a « quel pezzo di paciocca » che è la realtà nostra, la vita nostra. Questo giovane pittore è uno dei molti giovani che si affaticano, invece, con alterni risultati ma senza ambiguità morale, perchè le figure siano dei personaggi. La vocazione oggettiva va di pari passo con la intellettualità dello stile: Caccamo non è ancora un pittore di personaggi ma è un pittore figurativo abbastanza originale. Su tele sempre di grandi dimensioni il pittore realizza delle atmosfere di colore viscide e cupe dove emergono figure larvali che cercano il primo piano del quadro come anguille in acque di palude chiamate dalla luce. Le figure evocano uomini potenti e servili, amministratori del potere e della metafisica o su altri esseri umani che una forza oscura — ma conoscibile dice il pittore — opprime. La pittura è statica, monumentale come per una livida caricatura della ieraticità architettonica bizantina. Il colore definisce la forma e lo spazio, è steso con larghezza, con gesto calmo e deciso: è chiaro che il pittore ha fatto pulizia di quel *bric-à-brac* di cultura che ogni giovane si porta dietro. La tentazione realista, da una base di pittura di gesto astratto-espressionista, è fortissima: una vitale tensione fra figura e personaggio. Ma ci sembra un segno di maturità pittorica il fatto che questo giovane artista non abbrevi artificialmente i tempi e le strade, che sappia, da pittore, di quali e quante idee e sentimenti e moralità debba necessariamente nutrirsi l'esperienza artistica per mutare stilisticamente una figura in personaggio.

da. mi.

4000 visitatori alla mostra di Léger

In considerazione del grande successo ottenuto dalla mostra retrospettiva di Fernand Léger (circa 4 mila visitatori in tre settimane) la galleria « La Nuova Pesa » di Roma ha deciso di prorogare la durata della mostra stessa fino al 16 novembre. Stasera la rubrica « L'Approdo » della TV trasmetterà un importante servizio su Fernand Léger partendo dal successo ottenuto dalla mostra romana.

Il 20 novembre alle ore 18, la galleria « La Nuova Pesa » inaugurerà una mostra omaggio alla memoria del pittore romano Antonio Donghi immaturamente scomparso l'estate scorsa. L'opera di Antonio Donghi trova il suo giudizio nel neoclassicismo degli anni venti e s'inquadra nel lavoro del gruppo di pittori romani (Socrate, Francalancia, Ceracchini, Trombadori, Bartoli, Guidi, Di Cocco) che confluirono con originalità d'accenti nel movimento del Novecento italiano. Come ognuno di questi artisti, Antonio Donghi, superata la fase polemica delle proprie ricerche, ha proseguito su una personalissima linea poetica la produzione lenta, minuziosa, sempre profondamente permeata di un profondo amore della realtà, di opere che costituiscono una pagina originalissima e ancora non adeguatamente valutata della pittura italiana