



Edouard Pignon

MILANO una mostra antologica dell'artista francese

Splendore cubista del mondo di Pignon



Edouard Pignon: Il contadino con l'ulivo, 1954-55

Si è inaugurata in questi giorni, presso la «Galleria Nuova Milano», in Via Manzoni numero 38, una ricca mostra antologica di Edouard Pignon. E' con questa mostra che la Galleria Nuova Milano inizia la sua attività, ed è un ottimo inizio. Nei saloni spaziosi, le vaste tele di Pignon hanno respiro e prospettiva, e l'emozione lirica di questo pittore, che appartiene alla seconda generazione artistica francese del '900, si trasmette al visitatore in tutto lo splendore della sua gamma cromatica, in tutta la vibrante libertà delle sue immagini.

Questa è senz'altro la prima impressione che si riceve guardando i quadri di Pignon: l'impressione di una fantasia tanto libera quanto energica, di un pittore che ha il senso fragorante del colore, che possiede slancio e passione, vitalità allegria e drammatica insieme. Le sue «battaglie» e i suoi «combattimenti di galli» più recenti riassumono egregiamente il carattere di questa prima impressione, che poi, in fondo, è l'impressione che continua a dominare anche nel corso di un'analisi più accurata e riflessiva delle opere.

La radice cubista

De Grada tuttavia, che ha scritto la presentazione del catalogo, sottolinea anche un altro aspetto di Pignon: la componente intellettuale, di radice cubista, che ha avuto un'importanza decisiva nella sua formazione, come pure in quella del gruppo di cui egli ha fatto parte tra il '40 e il '45, costituito tra gli altri da Estève, Gischia, Fougereon, Bazame, Borès. Nella mostra milanese, di questo periodo, vi sono alcuni quadri significativi: Ostenda, per esempio, e Le donne dei pescatori. Guardando queste opere, più

statiche e geometriche, ci si accorge però che non sono affatto in contraddizione col Pignon più rituale e dinamico di questi ultimi anni. Ci si accorge cioè che insieme col colore, che è sempre vivo e scintillante, anche la linea, il disegno, racchiudono lo scatto e l'energia che reggono le tele di oggi, come del resto non è difficile leggere nelle tele di oggi, anche attraverso il folto e movimentato contrappunto dell'immagine, una latente coscienza ordinatrice, una sicura intuizione di misura formale, di «ordine», che gli deriva senz'altro dalla sua precedente esperienza.

Nel lavoro di oggi quindi le sue ricerche passate confluiscono naturalmente, fondendosi a nuove intuizioni, e a nuove immagini. Vi confluisce anche il periodo della sua ricerca più specificamente realista, Pignon, in Francia, è stato infatti uno dei pittori che ha partecipato in modo diretto alla battaglia per un'arte realista, nella stessa epoca in cui la medesima battaglia si era accesa anche qui da noi. In questa battaglia, però, a differenza di altri, Pignon non entrò nella sua fisionomia, non rinunciò a quella autonomia di linguaggio che egli già si era conquistata partendo da Picasso e Matisse e, sia pure in misura minore, da Braque: l'operaio morto, una grande composizione del '52, esposta alla mostra, ci dice quanto avanti fosse andato Pignon su questa strada. Si tratta di un quadro dove predominano i grigi, abbagliati da bianchi improvvisi. Un quadro raccolto, carico di silenzio e di forza, enunciato con evidenza e semplicità: un punto indubbiamente alto nella produzione di Pignon.

Oggi egli dipinge le «battaglie». In verità il contenuto di fondo di questi quadri non è diverso da quelli di un tempo: l'interesse è sempre uno solo: l'uomo e la sua sorte, l'uomo e i suoi sentimenti. Di nuovo, forse, c'è l'inclinazione ad inserire questo

uomo in un pathos più largo, si potrebbe dire cosmico, in una visione più universale. Lance, cavalli, cavalieri si urtano e si mischiano in queste tele: un groviglio balenante, una commovente vorticosità di elementi. In queste «battaglie» però non c'è il senso dell'attacco, della ferocia, in una parola della guerra. L'immagine che ne risulta è invece quella di una esaltazione poetica, di un inno al tumulto appassionante della vita. I ricordi classici delle battaglie rinascimentali, da Paolo Uccello a Piero della Francesca, passati attraverso la agitazione romantica di Delacroix, scaturiscono freschi e sfrenati nella sensibilità moderna di Pignon, assumendo il valore emblematico dell'inquietudine, dell'ansia, del desiderio, dell'impeto che vivono nel cuore dell'uomo contemporaneo.

«Dove porre lo zero?»

Questa è la ragione, io credo, per cui Pignon non è ricorso nella costruzione delle sue immagini di battaglia ad una rappresentazione bellica con armi e mezzi tecnici moderni. Egli cioè voleva esprimere un'altra cosa: voleva ricapitolare nelle sue tele una storia ideale dell'uomo che si protende al futuro.

Pignon dunque non è soltanto un pittore di paesaggi, è un pittore che guarda alla realtà nella sua complessità, nelle sue situazioni. Egli non si dimentica tuttavia che per un pittore le idee, le situazioni, devono diventare cose. Un pittore non può dunque essere altro che il visibile, che il concreto. Ma le cose per lui non sono un limite. Nel catalogo sono riportati alcuni suoi pensieri davvero illuminanti a questo proposito: «Per un artista, egli dice tra l'altro, la realtà non è un handicap, ma un eccitante».

Questa frase fa parte della sua polemica contro il neo-avanguardismo: «Mi ricordo, che quando ero giovane, andavo al Louvre e copiavo Delacroix, Tintoretto, Veronese, Rubens e Rembrandt. Ebbene, non mi potevano mai staccare da questi. L'uomo è fatto insieme di presente e di passato. E quando crede di ripartire da zero, riparte dal peggio; d'altronde dove porre lo zero? Perciò il passato resta sempre per me presente, ma in certi momenti... Noi siamo uomini della seconda metà del ventesimo secolo, noi non possiamo conversare con chiunque».

E' questo senso della tradizione e della modernità che anima dunque la pittura, la poesia di Pignon.

Oggi egli ha sessant'anni. Da ragazzo ha fatto il minatore nella regione natale di Calais, poi il muratore, più tardi l'operaio alla Citroën e intorno al '35 ha persino recitato come attore nella Compagnia Ottobre di Raymond Rouleau. Ma anche in tutti questi anni la pittura è stata in cima ai suoi pensieri e ad essa ha dedicato sempre le sue energie migliori. Fra il '36 e il '42 egli portò a termine i cicli dell'Operaio morto e dei Comizi, e dopo la guerra incominciò la sua notorietà. La mostra milanese è dunque una buona occasione per conoscere Pignon in maniera meno approssimativa, e per apprezzarlo nel suo giusto valore. Credo che dopo la mostra milanese, tenuta nel '54 alla Maison de la Pensée di Parigi, questa di Milano sia la sua più grande «personale».

Per l'occasione Pignon è venuto in Italia e il consenso e la stima che, sin dall'inaugurazione, gli artisti e il pubblico gli hanno tributato mi fanno pensare che l'iniziativa presa dalla Galleria Nuova Milano ha già avuto il più lusinghiero successo.

Mario De Micheli



Grosz: Colpo mortale, 1913

ROMA

Il pattume di Schwitters e la borghesia di Grosz



Grosz: Gli acrobati, 1915

Grosz, Dix, Beckmann e la Kollwitz fra tutti gli espressionisti furono e sono quelli più colpiti dal sabotaggio, dalla furberia e dal gesuitismo degli amatori e degli esecutori dell'avanguardia espressionista. E di questi giorni la caotica ma vastissima mostra fiorentina dell'Espressionismo che li ignora da data limite della mostra, il 1918, sembra concepita all'uopo professionalmente per toglier loro la parola — e che parli! Una ragione c'è: la vecchia ostilità borghese ma anche socialdemocratica nei confronti dell'urlo espressionista che si fa parola e parola socialista, che propone non forme della crisi ma forme della coscienza della crisi dell'arte.

Per ciò che riguarda George Grosz e la sua sterminata

attività di disegnatore e grafico, oggi lentamente si va affacciando una equa valutazione nella critica — il pubblico democratico ha imparato da tempo ad amare Grosz disegnatore della bruttezza dei tedeschi e dei borghesi — per i disegni politici eseguiti nel clima culturale e civile della «Nuova Oggettività». Faticano invece a farsi luce gli innumerevoli straordinari disegni eseguiti da Grosz fra il 1912 e il 1919, nati parallelamente ai disegni di Klee, Kirchner, Kokoschka, Heckel, alla grafica di Kandinsky e Marc, sul tempo ma nel contrasto col clima di Zurigo e Parigi.

Un folto gruppo di questi rari disegni (più di 40 sui 60 pezzi della mostra) viene presentato dalla galleria

«Il fante di spade» a Roma, (via Margutta, 54) con una opera viene presentata in una mostra vastissima alla galleria Marlborough di Roma nei suoi Mercoledì di servizio del cubismo per fare graziosi e garbati montaggi decorativi del pattume, per dire che i petali delle rose possono essere rifatti anche frugando in un letamaio Grosz, invece, si servi del cubismo — assieme a Heartfield — correggeva. Puccio — per un monologo ideologico che va oltre lo spazio e il tempo realistico in un piccolo foglio fissa per noi terribili appuntamenti di oggetti e personaggi e storie molteplici che ci svelano nel circoscritto spazio e tempo dell'immagine plastica tutta la poliedrica situazione del

vivere e del pensare borghese. Il segno di Grosz ha quel carattere brutale, primitivo, infantile, immaginoso che non ripete la realtà ma la svela. Grosz è una contraddizione instancabile a Klee, confutazione segno per segno si potrebbe dire: singolare gara a chi meglio rende fattuale l'umanità dell'uomo. Klee ricorda, nel suo diario, con quale sadio piacere seguiva da fanciullo l'arrancare di una bimba storpia e come tentasse di provocarne la caduta. Anche Grosz amava osservare una figura zoppa e provocarne la caduta: si trattava, però, d'una vecchia baldracca di nome Germania.

da mi.

arti figurative

mostre

Turchiaro alla «Nuova Pesa»

Una città sotto il sole di Léger

Il lavoro dei giovani, e non solo dei giovani, i quali vanno aprendo faticate vie all'arte moderna in Italia — e come sempre pochi lavorano e molti — stanno a guardare — mi sembra che somigli un po' alla sorte fiera e crudele del cacciatore della novella di Hemingway che continuava a cercare il guaiardo sulle nevi del Chilmangaro straziando la sua gamba morsa a più dello storno orrido dei corvi in attesa.

A scorno dei troppi spettatori corvi in attesa dell'errore e della caduta, ecco ancora un giovane che ha imboccato felicemente la sua strada e il pittore Aldo Turchiaro il quale espone, presentato da Duilio Morosini, una ventina di dipinti datati fra il 1962 e il '64 (galleria «La nuova pesa», via del Vantaggio, 46). Il quadro più indicativo, anche se non il più bello, dell'impegno di Turchiaro, da anni alquanto appartato anche se partecipe delle esperienze nuove, è Roma e Milano, è il Trittico per una vittoria: una specie di pala dove non c'è niente e nessuno da pregare ma dove chi guarda può pigliar coscienza del travaglio sperimentale di un artista davanti alla storia in atto e alla storia delle forme.

Nei tre scomparti, da destra a sinistra, sono figurati: una mantegnesca figura di uomo steso su un piano e minacciato da armi e ombre minacciose; uno spazio vuoto che è da colmare ed è attraversato da segni e oggetti simbolici; la greca Vittoria di Samotracia che dovrebbe riprendere il suo alato passo salvando, in un insopprimibile e storico bisogno di felicità e di libertà.

simboli, addirittura farraginoso nella sua astrazione simbolistica della realtà e dagli oggetti, ma «un quadro vero dove è bruciato un passato («melancolici interni di studio con gli autoritratti della solitudine, con il conforto degli animali o con l'apparizione di mostri dipinti secondo un'autobiografia» alla Giacometti) e dove, nella concretezza del fare, il pittore ha affinato i propri mezzi tecnici, ha fatto dialogare la personale esperienza della vita e della cultura con quella di altri giovani (Vespignani, Guerreschi, Calabrese, Guccione) e dove, per quanto per lui fosse necessaria, al fine di una veritiera pittura di oggetti industriali, meccanici, simbolicamente associati in dimensioni fantasmatiche, la verifica del linguaggio sul cubismo metallico di Léger e su quello immaginoso di Chagall.

Così Turchiaro ha potuto dipingere ai primi quadri di una sua nuova maniera realistica che svela una faccia dolce e bella dell'oggetto meccanico e della città: Autostrada, L'animale matto, Incontro siderale, Il nido, Il sole nella stanza e Riparando la televisione. Sono immagini di piena felicità, realizzate a spina colata, in armoniche combinazioni di tinte acuite, di una assoluta età «leggera» — «paventevole come concreto simbolo del vivere e del pensare borghese, ma dove gli uomini, vicini o lontani consanguinei dei «costruttori» di Léger, vivono e incominciano a vivere ogni giorno, salvando dentro di sé e sempre in qualche concreto modo realizzando, in un insopprimibile e storico bisogno di felicità e di libertà.

I «gladiatori» di Jandolo

Raffaele Jandolo, che aveva già esposto qualche mese fa a Roma, assieme ai giovani scultori napoletani Armando, Servino, Gerardo Di Fiore e Giovanni De Vincenzo, è tornato ad esporre, presentato da Duilio Morosini, con una «personale» assai impegnata alla galleria «Don Chisciotte» (via Angelo Brunetti, 21a).

Ben quattordici «pezzi», fra bronzetti e grandi sculture in cemento, dei quali il solo Gladiatore è stato già esposto un anno quasi di lavoro felice e pieno. Dei motivi plastici che gli erano cari — ricordiamo quelli puccineschi dell'uomo con l'agnello, l'uomo pastore, e della donna nel gatto strisciante con esuberante vitalismo — e quello del gladiatore che è stato portato avanti da Jandolo e sviluppato fino a farne, in alcuni bronzetti, un aggressivo simbolo realistico.

Non debbono trarre in inganno i richiami biblici od omerici di alcuni titoli dati dallo scultore alle sue immagini di violenza e di guerra: è un modo culturalmente ironico di retrodatare la violenza e la guerra di oggi al fine di acuire in noi che guardiamo il senso di vecchiezza e di insulsi della violenza e della guerra nei giorni della ragione e del socialismo. Jandolo ha creato una varietà di situazioni plastiche per la sua figura del «gladiatore» figura umana singolare, solitaria, caratterizzata, nel suo essere sociale e nella sua funzione di inutile «eroe» o massacrato o massacratore, dall'elmo

terrificante che piglia il posto della testa (e della mente) e delle armi.

E' interessante il fatto che, se da punto di vista stilistico si sta dal punto di vista del metodo della variazione sul tema, lo scultore si vada alquanto discostando da un Pérez per avvicinarsi al Vespignani autore di grandi disegni politici, ai bronzetti fra il '62 e il '63 e assai contrastati di luce e ombra, di segni e taci e macchie informali nella raffigurazione di figure umane torturate e uccise. Jandolo è un forte e sanzuono temperamento naturalistico ma con queste sculture, particolarmente con i bronzetti Gladiatore eroico, Davide e Golia, Gladiatore e Oloferne, Morituri, Dardice, Sacrificio di Isacco e Prigioniero, rivela un controllo più severo del proprio temperamento e dei fini dell'immagine plastica.

A fini senza che ubbidiscano alle idee quelle sue abili mani che nel trattare la materia tanto ricordavano quelle di un altro napoletano, Lello Scorzani. Nei bronzetti, infatti, ora Jandolo punta meno sulla suggestione «informale» della materia vecchia, ora, da come se emergesse da un scavo archeologico, quasi identificandosi con la materia delle figure umane formate dalla lava a Pompei, e punta più sull'espressione delle idee con una drammatica costruzione di volumi, dove una forma che assorbe anche le suggestioni della materia ma le sfrutta per un significato attuale.

Come hanno visto l'America

Lo «zoo» di Caruso Il giuoco di Kearney



Una «scultura motorizzata» di John Kearney: «La donna emancipata»

Dipinti recenti di Bruno Caruso, che verranno esposti all'ACA Gallery di New York, sono presentati dalla sede romana della galleria americana, al numero 14 del Babuino. Viene anche presentato un singolare volume di disegni politici, «La tigre di carta», che sono stati eseguiti da un pittore dopo un soggiorno americano nei giorni dell'assassinio di Kennedy e che vengono ad aggiungersi ai disegni di altri volumi: «Il pugno di ferro» e «Pace in terra» pubblicati dalla Leonardo da Vinci Editrice.

Ci sono alcune novità interessanti nella pittura di Caruso rispetto alla mostra romana dell'anno scorso. E si tratta di novità che non riguardano tanto l'impegno dell'uomo, che è stato sempre inconfondibile e fortemente aggressivo nei confronti del potere, quanto la forma plastica di questo impegno: basta guardare il grande quadro con la vestizione dei cardinali, quelli in cui una figura umana è posta a confronto di un mandrillo in un allusivo zoo, e quello della stanza con gli oggetti di vita borghese, quello di vita borghese, quello con la televisione accesa che trasmette l'immagine di Kennedy che si abbatte nell'automobile.

C'è in questi quadri un meditato passaggio da uno stile grafico-satirico, quello inconfondibile dei suoi disegni politici, a uno stile plastico-drammatico. La pittura di Caruso si è fatta più complessa per dare forma a un modo di vedere più ricco e articolato: il suo modo di aggredire la realtà è meno frontale ma più sottile e penetrante: accanto a un motivo tragico si dispongono motivi lirici, grotteschi, comici dando l'idea di una realtà assai complessa e contraddittoria.

Il quadro con la vestizione dei prelati è dipinto come un grottesco sulla falsariga critica della scena della vestizione del papa nella Vita di Galileo di Brecht: il rito e il mito del rito sono banalizzati in uno spazio metafisico allusivo, al che tutto appare abitudinario e inutile. Nella serie di quadri col motivo dell'uomo nello zoo, una quasi invisibile rete metallica sopra la figura umana della figura del mandrillo «sempre in primo piano» l'effetto narrativo è che l'uomo sembra lui in gabbia piuttosto bestiale mentre l'animale ha qualcosa di umano.

Nel quadro con la stanza vuota tutto è grigio di quel grigio luminoso dello schermo televisivo su cui appare l'automobile di Kennedy, e tutto il cuore è concentrato sugli oggetti abbandonati sulla tavola: questa fantasia grigia sulla morte che av-

volge gli accessi colorati del mondo è, forse, l'idea plastica poeticamente più realizzata della mostra.

L'americano John Kearney, presentato pure dall'ACA Gallery di Roma, è uno strano temperamento di scultore: è figlio di una scultura monumentale che arriva ad assorbire, magari grottescamente e per ironica demistificazione, modi statuari della plastica, setrusca e schiavistica, l'iconografia della chiesa romana, e allo stesso tempo sbeffeggia l'arte e i miti dell'arte con le sue divertenti «sculture motorizzate» nuove edizioni delle macchine inutili di Duchamp e delle gabbie surrealiste di Giacometti.

E' un terzo tipo di sculture — quelle che noi preferiamo e non per gusto dei giornali, la faccia di Kennedy schiacciata come in un cliché di giornale, l'elmo tedesco arrugginito che può essere torcicollo — nelle quali Kearney fa un uso più serio ed efficace dello schermo dadaista, e sembra riallacciarsi al dadaismo di un Heartfield e di un Gollub, volti le spietate aquile di San Matteo col ramo-cello d'olivo in bocca, il San Pietro fatto tutto di vecchio chiave — nelle quali Kearney fa un uso più serio ed efficace dello schermo dadaista, e sembra riallacciarsi al dadaismo di un Heartfield e di un Gollub, volti le spietate aquile di San Matteo col ramo-cello d'olivo in bocca, il San Pietro fatto tutto di vecchio chiave — nelle quali Kearney fa un uso più serio ed efficace dello schermo dadaista, e sembra riallacciarsi al dadaismo di un Heartfield e di un Gollub, volti le spietate aquile di San Matteo col ramo-cello d'olivo in bocca, il San Pietro fatto tutto di vecchio chiave.

Il Kearney autore delle sculture-macchine motorizzate è brutalmente americano e non per gusto dei giornali, la faccia di Kennedy schiacciata come in un cliché di giornale, l'elmo tedesco arrugginito che può essere torcicollo — nelle quali Kearney fa un uso più serio ed efficace dello schermo dadaista, e sembra riallacciarsi al dadaismo di un Heartfield e di un Gollub, volti le spietate aquile di San Matteo col ramo-cello d'olivo in bocca, il San Pietro fatto tutto di vecchio chiave — nelle quali Kearney fa un uso più serio ed efficace dello schermo dadaista, e sembra riallacciarsi al dadaismo di un Heartfield e di un Gollub, volti le spietate aquile di San Matteo col ramo-cello d'olivo in bocca, il San Pietro fatto tutto di vecchio chiave.

Un grottesco nella vita americana

Il mito del sesso visto da Levine

Meno selvaggio e più umoristico nella sua satira sociale si rivela il realista americano Jack Levine in questi quadri recenti esposti alla galleria George Lester, al numero 59 A di via Mario de Fiori. E' la prima mostra personale di Levine in Europa, anche se il suo nome è stimato e amato da tanti artisti di avanguardia. Levine è noto come un realista critico inflessibile demistificatore del modo di vita americano delle mezzanotte e delle assurde società attuali. Negozianti, aristocratici, militari, politici e poliziotti sono entrati nelle sue tele per non uscire più. In questi ultimi tempi, Levine ha dipinto i negri azzannati dai cani a Birma-

gham, variazioni sul tema di Canò e Abele e altre variazioni sul tema dell'attuale mostra romana: Il giudizio di Paride, sei dipinti e nove disegni preparatori.

S. tratta di un grottesco sull'erosismo americano condotto «caricando» il tema classico del Giudizio di Paride con gustoso humor narrativo di succhi rubeniani e «popolareschi» (veneziani) del settecento più in genere. L'attrice, la puttana, la professionista dello strip-tease si rappresentano come aquilide e stoffe dee al giudizio di Paride rimbambito, avventuriero, piccolo-borghese, bugiardo e ipocrito con moglie e figli a carico. Levine è pungente, sensuale, il-

lustrativo (ma nel senso di Lautrec e Dezas) nel suo «caricare» la realtà. E' un vero divertimento della fantasia questo suo immerito di una parodia della donna americana di mezza età cui denaro e condizione borghese fanno guardare la mostra vecchia Europa un po' come le vecchie strombate dee dei miti mediterranei e guardano da antichi spessori di eroe di antichi quadri. Assieme alle opere di Levine, la galleria presenta un nutrito gruppo di dipinti di un giovane americano il cui nome è piuttosto noto nello ambito delle attuali esperienze neo-figurative: Nathan Oliveira qui rappresentato da pitture abbastanza recenti e

Dario Micacchi