

La pittura e la lotta per il socialismo

storia politica ideologia



Da Camp David a Goldwater

Eisenhower reazionario

Atlantico e « antifederalista » — I maestri e gli amici — La partita in Asia e i calcoli di Ginevra

È stato Walter Lippmann ad osservare, commentando il ruolo poco onorevole avuto dall'ex-presidente nelle vicende che hanno portato Goldwater alla testa del partito repubblicano, che l'Eisenhower del 1964 non è più quello del 1952, bensì un autentico e tetragono conservatore, molto vicino, per diversi aspetti, alle posizioni del senatore dell'Arizona. Ma fino a qual punto si tratta di un'involuzione? Fino a qual punto, cioè, era progressista l'Eisenhower presidente? Chi legga oggi il volume di ricordi pubblicato dall'interessato (1), volume che abbraccia il periodo del suo primo mandato alla Casa Bianca, è sospinto a porsi questi interrogativi.



Eisenhower e Goldwater

Il volto che appare nelle prime pagine, e che affiora tra i più innanzi, è quello dell'uomo semplice, venuto su da difficili inizi e perciò privo di buon senso ed umanità. È modesto; al giornalista che per la prima volta, sul finire della guerra, accenna all'eventualità di una sua presidenza, chiede scherzosamente se « il sole non gli abbia dato alla testa ». È marito affettuoso; come era preoccupato per il mal di denti di Mammy, e alla Convenzione di Chicago votava la sua candidatura bocciando Taft!

« Washington come l'ambasciatore di Chiang Kai-shek » (ed oggi luogotenente di Goldwater in California) — è un « giovane deciso e schietto ».

Altrettanto significativa è la versione che egli dà di alcune tra le decisioni che, entrato alla Casa Bianca, deve prendere. A giustificazione dell'assassinio dei Rosenberg si dice, in quattro squallide pagine, che un atto di elezione avrebbe incoraggiato i sovietici a reclutare le loro spie tra le donne. C'è poi il caso dell'Iran, che Mossadegh avrebbe consegnato ai comunisti « se gli americani non avessero efficacemente collaborato » con lo Scià per toglierlo di mezzo; Mossadegh aveva, è vero, il 99,4 per cento dei voti, ma sarebbe eccessivo definire il suo arresto « un colpo di Stato ». C'è la vicenda del Guatemala; e qui la logica texana di Eisenhower coincide esattamente con quella dell'United Fruit.

Ecco, però, il neo-presidente dinanzi alla realtà di « un mondo cambiato ». Negli anni qui si riferisce questo volume ha filio, dapprima, la partita che gli Stati Uniti hanno impegnato in Asia; la Corea, l'Indocina, la crisi di Formosa. Eisenhower ci spiega che aveva approvato l'intervento in Corea, compresi gli aspetti più barbari di esso (la famigerata « operazione assassino », intrapresa da Ridgway, aveva « un inestinguibile valore per il morale delle truppe »), e che avrebbe approvato anche il suggerimento di Mac Arthur di impegnare le atomiche; e ci conferma che di atomiche si parlò, alla Casa Bianca, anche al tempo di Dien Bien Fu e di Quemoy e Matsu. Furono gli alleati, allarmati dinanzi alla prospettiva di una guerra con la Cina, a resistere, aprendo la via all'armistizio in Corea e ad una soluzione negoziata in Indocina. Gli Stati Uniti, che avevano fatto l'impossibile per impedire quest'ultima, non riprese che riprendere per proprio conto, nel Viet Nam del Sud, la guerra perduta dalla Francia, riaffermando al

tempo stesso la politica di intervento a Formosa.

L'altro evento dominante di questo primo quadriennio è il « vertice » ginevrino del '55. La partecipazione di Eisenhower ad esso è, in parte, un'altra concessione fatta agli alleati e all'opinione mondiale (« Non volevo aver l'aria di essere testardo senza motivo »); in parte risponde alla segreta speranza, enunciata fin dall'indomani della morte di Stalin, di « influire » sulle cose sovietiche, secondo la formula suaviter in modo, fortiter in re. Agli altri « grandi », dunque, l'uomo della Casa Bianca non ha molto di costruttivo da dire: se la cava, dopo aver ripreso i temi della Germania divisa e dell'« satellite », con la trovata dei « cieli aperti ». E si dà poi a spiare, senza risultato, i segni di un possibile cedimento, o di una divisione tra gli interlocutori sovietici. Nessuna sorpresa se il dialogo imbastito su queste premesse non dà frutto; gli americani del resto, non si aspettavano alcun risultato sensazionale.

Ancora qualche mese e la politica americana si fermerà nelle secche dell'anno elettorale. È giunto il momento di fare un bilancio. Ed Eisenhower non ha dubbi: la sua massima realizzazione è l'aver cancellato dinanzi agli occhi dell'America l'immagine di « un mondo pacifico, senza più guerre ». L'aver affermato « la realtà di non potersi più togliere di dosso il fardello di bilanci per gli armamenti a un livello da tempi di guerra... di grandi armi a portata di mano e milioni di uomini in uniforme » non spazza ancora né Camp David né il « vertice » parigino del '60. In questo apprezzamento, però, c'è già la sua scelta finale: quella che porrà termine in modo umiliante alla sua carriera di statista e che lo porterà sul viscido terreno della resa a Goldwater.

Ennio Polito (1) DWIGHT D. EISENHOWER: Gli anni della Casa Bianca (1952-56), Arnoldo Mondadori, editore. Pagg. 764.

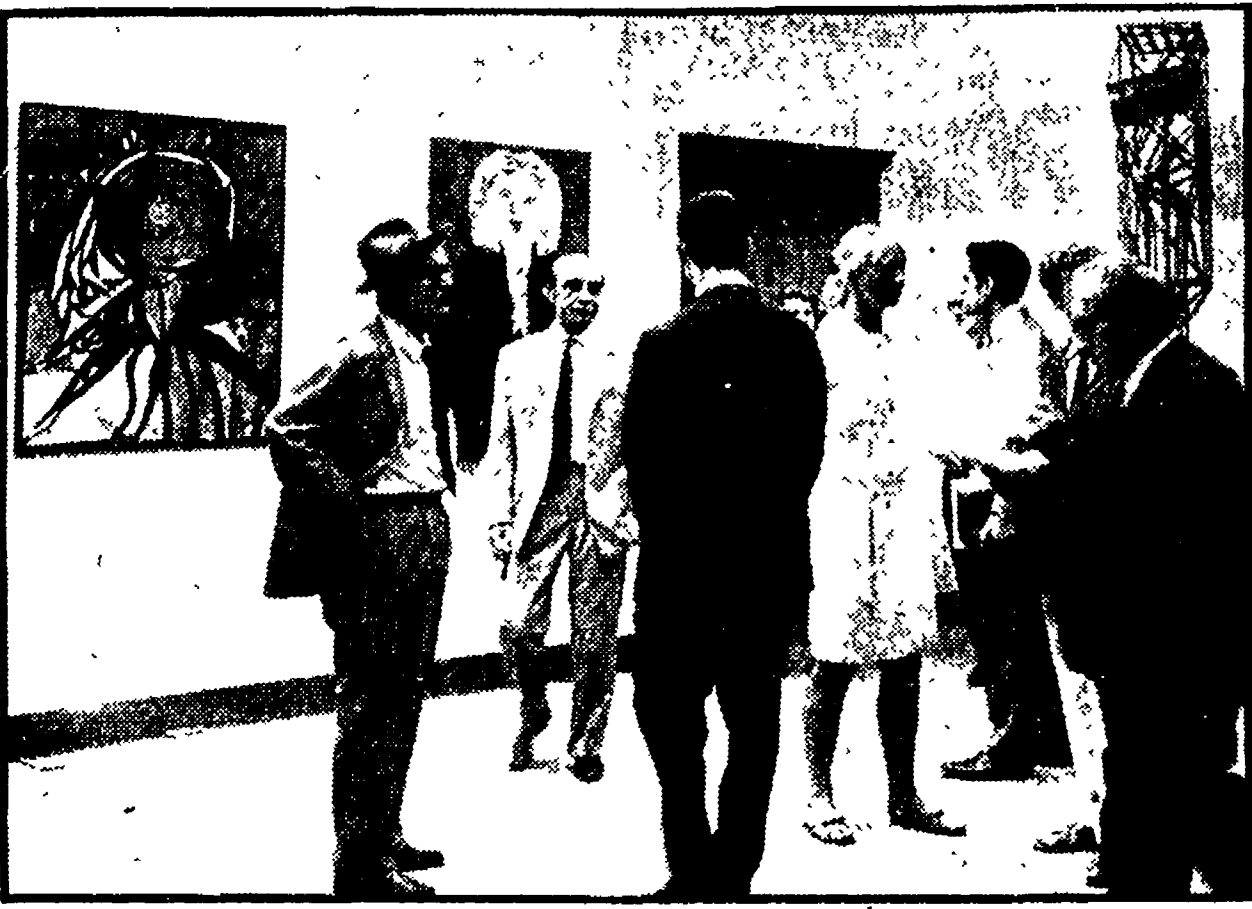
IL CRITICO DELLA « PRAVDA »

ALLA BIENNALE DI VENEZIA

Alcune considerazioni su una lettera di Vittorio Strada e una proposta di dibattito

TORINO, 22 luglio

Caro Alcala, Vorrei esprimere su l'Unità la mia personale reazione di lettore ad un fatto di interesse generale. La Pravda del 20 luglio pubblica un articolo ampio di N. Abalkin sulla Biennale veneziana. Lo scrittore ha un titolo che rende perspicuamente l'atteggiamento del suo autore riguardo alla mostra: « Carnevale tragico ». Abalkin, s'intende, ha ogni diritto di valutare a suo modo la ultima Biennale e, se mai, di suo apertamente critico, nei limiti e nei modi dello scambio delle idee. Sempre nel suo diritto è Abalkin quando definisce « reazionario » astrattismo e pop-art, cioè come precisa, oggettivamente al servizio dello imperialismo nonostante la soggettiva onestà di qualche loro rappresentante. Potremmo considerare incongruo e forse ingeneroso giudizi, ma ognuno si serve degli strumenti politico-culturali che crede. Ritengo però che Abalkin esorbiti dall'ambito dei suoi diritti di critico sovietico, a favore di quelle scritte che « la disonestà dell'astrattismo è così evidente che è impossibile non notarla » e infatti, prosegue Abalkin compiaciuto, certa stampa italiana gridò la propria indignazione. Sapete, non presentò all'inaugurazione il patriarca veneziano dapprima proibì ai sacerdoti di visitare la mostra e poi andò anche più in là e fece togliere una tela dal padiglione italiano - Abalkin continua - « Il presidente del senato Cesare Merzagora, quando gli partecipai le mie impressioni sul viaggio a Venezia, dichiarò con decisione e nettezza: « Io sono il numero uno dell'astrattismo ». Egli non condivide le nostre convulsioni comuniste e da esse è assai lontano, eppure dopo quella dichiarazione ci stringemmo la mano come fratelli. Qui si possono trovare molti alleati. Lottare contro l'arte reazionaria è alleandosi col politico reazionario è un'operazione ideologica sbalorditiva che, se sconcerta il lettore italiano, non fa certo tendere il lettore sovietico al senso che ha l'opposizione di Merzagora, Segni, il patriarca e il Corriere della sera all'arte « degenerata ». Guttuso, che sull'arte più recente ha rifiutato, alcune interessanti idee in un numero dell'Espresso, non viene neppure ricordato da Abalkin. Non che non si possa dissentire da Guttuso, evidentemente. Però, quanto ad « alleati », tra Merzagora e Guttuso...



Biennale di Venezia 1964, il padiglione italiano

Per finire, Abalkin classifica i visitatori della Biennale in due categorie. Gli uni escono dal padiglione sovietico con « gli occhi che brillano » e, interrogati, rispondono: « Qui tutto è luce, quiete, chiarezza ». Gli altri, i reprobi, fanno spallucce e allo interrogante, cioè ad Abalkin, dicono: « Da voi tutto è troppo comprensibile ». « E laggiù? », incalza Abalkin, indicando i padiglioni « astratti ». « Laggiù tutto è troppo incomprensibile ». La sentenza di Abalkin è fulminea e fulminante contro questi insoddisfatti: « la menzogna dei loro occhi per essi è infinitamente più cara della verità del mondo nostro ». Potrà non piacerli l'arte astratta, ma se non li brillano gli occhi quando escono dal padiglione sovietico, allora sei un reazionario. Non si fa caso che non si senta di alleati con Merzagora, Segni, Borghese e il patriarca per la salvezza dell'arte « realistica ». Anzi a maggior ragione.

VITTORIO STRADA

È un peccato che la lettera del compagno Vittorio Strada della quale pur condivido le preoccupazioni di fondo, ritenga del tutto errato il tono sbrigativo e la scelta delle condanne, si limiti a condanna con il critico d'arte della Pravda la troppo generica polemica della difesa della « ricerca » contro coloro che ne sarebbero negatori in nome di una stereotipa formula di « realismo ». Così facendo si rischia, tra l'altro, di far passare per privo di formule stereotipe e come prodotto di un autentico spirito di « ricerca » tutto ciò che solo nell'apparenza si colloca nella sfera del « non » ed esempio l'approdo ultimo dell'astrattismo internazionale, dell'informale, del neodada, che Strada sa meglio di me quanto puzza di accademico e di frusto sul piano delle idee e della libertà creativa.

Vi sono, invece, a mio avviso, nel lungo articolo del critico d'arte della Pravda alcuni passaggi in i quali la polemica potrebbe, se approfondita, condurre ad un' autentica polemica di ricerca da entrambe le parti, offrendo la base per un utile confronto delle idee fra marxisti e in modo tale da interessare al dibattito tutti coloro che hanno colto nell'occasione il punto fatto dalla Biennale sullo stato delle arti nel mondo intero qualcosa di diverso dalla routine delle passate Biennali. Malgrado la perentoria sommaria delle sue argomentazioni anche il compagno Abalkin non è stato insensibile a tale stato di cose.

Il primo passaggio dell'articolo della Pravda che mi sembra utile rilevare è quello nel quale il compagno Abalkin espone la sua posizione di principio: « Quest'arte che non dice nulla (leggi non soltanto l'astrattismo ma tutto ciò che il critico sovietico riassume con la generica formula di « modernismo »... n.d.r.) si addice appunto ad una società priva di prospettiva storica ». Il compagno Abalkin cerca un nesso fra la struttura e la sovrastruttura. Ma è il suo il modo migliore per analizzare e definire il nesso che certamente intercorre fra il sistema capitalistico e le manifestazioni creative che hanno luogo nelle società da esso governate? Non sorge qui piuttosto il problema di come è in una società « priva di prospettiva storica » si muovono forze culturali e creative che, in rapporto al presente e alla tradizione, stabiliscono un qualsiasi e mutabile « diretto e contraddittorio collegamento con le forze sociali che mirano a « asfissiarne quella stessa società in una « società nuova »? E' qui, proprio qui (il compagno Abalkin vorrà ammetterlo) che si colloca tutta la complessa questione dei movimenti d'avanguardia nell'arte moderna, ed è di qui, dall'analisi marxista del rapporto fra struttura e sovrastruttura,

tura, che si ricava subito una ipotesi alquanto diversa dalla sua. Una ipotesi che invita, prima di tutto, alla distinzione fra ciò che nell'arte moderna occidentale (e in tale categoria occorre anche includere l'avanguardia russa e sovietica degli anni '10 e degli anni '20) è generico « modernismo » e ciò che, invece, è ricerca del nuovo, in odio alle chiusure oscurantiste della struttura capitalistica, se non proprio (ma anche di questo si tratta) in positivo legame con il movimento progressivo e rivoluzionario. Una simile distinzione non può non approdare, inoltre, alla netta esclusione dal quadro delle ricerche progressive di tutto ciò che anche lontanamente possa assomigliare (e non sul piano politico che il compagno Abalkin ha ovviamente respinto, ma sullo specifico piano estetico) all'idea che del « realismo », o più genericamente della « figuratività », hanno il senatore Merzagora, o la Curia di Venezia, o tutti quei critici d'arte che, quest'anno, si sono lanciati nella proposta di una « Santa Alleanza » della vecchia Europa contro i barbari e degeneri pop-artisti d'oltreoceano.

So che a questo punto il compagno Abalkin mi leggerà con qualche difficoltà e con molto sospetto. Ma io vorrei parlarlo di abbandonare almeno il sospetto e di prendere lui, questa volta, in considerazione le perplessità che, proprio in me, comunista, sorgono quando vedo che il padiglione sovietico della Biennale di Venezia (solo a dire nel padiglione di una società ricca di prospettive) si insiste a presentare un panorama artistico che, per essere fedele, da decenni, a determinate formule, sembra volere ignorare la legge dialettica della prospettiva storica, vale a dire del movimento oggettivo della realtà.

Scrive il compagno Abalkin: « ... Ma ecco che dal padiglione sovietico escono altre persone. Si può fare a meno di chiedersi le loro impressioni: gli sguardi commossi sono a volte più significativi delle parole. Eppure voglio fare qualche domanda: « Che ne pensate? ». « Qui tutto è luce, tranquillità, chiarezza!... ». Per esprimersi così, per sentire con tale forza l'evidente contrasto fra la luce e il buio, bisogna passare attraverso a numerosi padiglioni che soffocano l'uomo con la loro opprimente mancanza di vie d'uscita ».

Realismo e figuratività

Non è qui il luogo di trattare fino in fondo il problema, del resto lo spazio non lo consente. Ma ecco alcune domande per il compagno Abalkin. Crede egli, davvero, che l'aspirazione alla « luce, alla tranquillità e alla chiarezza » — tema fondamentale dell'uomo alla ricerca di una nuova civile conoscenza — possa affievolirsi nell'arte moderna senza tenere conto del tragico che sull'uomo incombe in questo grande e terribile Secolo XX? E crede egli che un artista sovietico, per essere universale, non debba oltreché partecipare nella sua opera dei grandi problemi che travagliano il mondo intero (si pensi, ad esempio, alla destinazione della bomba atomica), anche riflettere, in modo aperto e appassionato, le imperie vie attraverso le quali nella società socialista si edificano le condizioni per « la luce, la tranquillità, la chiarezza »? Di un simile rapporto dialettico, vale a dire creativo, fra gli artisti e la società sovietica, non appaiono tracce nelle opere scelte per la rappresentanza dell'URSS alla Biennale di Venezia. La « luce, la chiarezza, la tranquillità » di tali opere sembrano, a me, piuttosto mutuate da una iconografia immobile della società della città come della campagna, dell'individuo come della collettività?

Scrive il compagno Abalkin: « La vita cammina: va dal vecchio verso il nuovo. Ma essa non respinge tutto ciò che è vecchio solo perché è vecchio e non accetta tutto quel che è nuovo solo perché è nuovo ». Perfettamente d'accordo. Ma come dobbiamo giudicare « una luce, una tranquillità, una chiarezza » figurative che non sono né vecchie né nuove, perché sembrano essere loro programmatico canone quello di rimanersene fuori del tempo e dello spazio reali, riducendosi in tal

modo al livello della più insensibile delle astrazioni?

Io personalmente penso che ci troviamo qui di fronte a una contraddizione che rovescia i termini di quella che nella società capitalistica si produce fra assenza di prospettive storiche e ricerca di un'arte che per esse lavori. Ci troviamo di fronte alla contraddizione di un'arte la quale elude il problema delle reali spinte progressive, della prospettiva storica propria di una società liberata dallo sfruttamento dell'uomo sull'uomo. Ed è questo il motivo — vi rifletta il compagno Abalkin — per il quale i difensori del conservatorismo internazionale, o gli uomini semplici che sono da secoli bombardati dall'egemonia culturale dei conservatori, si appagano « della luce, della chiarezza, della tranquillità » che incontrano nel panorama dell'arte sovietica loro presentato alla Biennale. Ma appena usciti da quell'oasi a Mosca, a Roma o a New York, essi dovranno pur fare i conti con la luce metallica del neon, con la difficoltà del rapporto fra individuo e società di massa, con la trasformazione industriale del mondo (situazioni comuni all'uomo moderno in qualunque società esso viva) e si sentiranno completamente disarmati, ignari cioè di quella immagine critica della realtà che l'arte non può trascurare proprio se vuole contribuire a conoscere e a trasformare. E diventeranno soltanto del nostalgici pessimisti.

Il secondo passaggio dell'articolo della Pravda sul quale mi sembra possibile istituire un utile confronto delle idee è quello nel quale il compagno Abalkin coglie il momento di estrema involuzione al quale è giunta la ricerca astrattista (« non oggettiva ») e la contraddizione che, nel suo seno, ma in opposizione ai suoi postulati teorici, è costituita dalla cosiddetta pop-art americana. Scrive l'Abalkin: « Ieri l'astrattismo, con orgoglio e presunzione, prometteva a tutti il mondo grandi scoperte nello sviluppo dell'arte; oggi è invece costretto a riconoscere la sua completa impotenza. Tant'è che gli astrattisti sono obbligati a inserirne nei loro quadri particolari assolute tendenze realistiche e finanche naturalistiche. Lottarono, lottarono questi sfortunati « non figurativi » contro i « figurativi » e finalmente ci sono arrivati: che tu voglia o non voglia la vita ti costringe a riconoscere che il mondo è « figurativo », cioè reale, e che ha bisogno di un'arte « figurativa », cioè realista ». E ancora: « Ma pare che l'astrattismo non sia il non plus ultra. Esso viene soppiantato da un'altra manifestazione ancora più strana del modernismo borghese: la pop-art ».

Io sono d'accordo con la prima parte di questa proposizione, anche se vorrei fare osservare al compagno Abalkin che se è vero che l'opera d'arte realistica è necessariamente « figurativa », non è altrettanto vero che un'opera d'arte « figurativa » sia ipso facto da considerarsi realistica. E dovrebbe bastare questa considerazione per far saltare all'aria tutto il piano di presunte alterazioni (« Degli alleati se ne possono trovare qui e là, e quelli, ecc. ») che egli vorrebbe istituire con tutti coloro che lottano contro la Biennale da posizioni conservatrici e tradizionaliste.

Ma il punto col quale non sono d'accordo col compagno Abalkin (e con chi pur non muovendo dalle sue posizioni, ed essendo stato anzi, fino a ieri, zelante esaltatore degli « stracci » di Burri, dei « buchi » di Fontana, dei « rottami » di Lardera e via dicendo, sentono oggi l'urgente bisogno di elevare una barriera contro l'esigenza portata avanti dalla pop-art) è quello in cui si tenta di far passare tale fenomeno come « una qualsiasi corrotta derivazione dell'astrattismo o come un plagio tardivo di taluni esperimenti avanguardistici di quarant'anni o sono... ». La verità è che se il cordone ombelicale della pop-art passa attraverso l'avanguardismo degli anni '20 e attraverso la falsa teorizzazione della necessità non figurativa della rivoluzione artistica moderna, è soprattutto verso (ed è qui che l'accento va posto) che taluni esponenti della pop-art esprimono in modo acuto proprio quella esigenza di « realtà » che Abalkin denuncia come estremo approdo delle inutili lotte antirealistiche dell'astrattismo internazionale.

A questa esigenza di « realtà », ben diversa dalla vaga esigenza di ritorno all'immagine della cosiddetta « nuova figurazione » o diametralmente opposta all'antirealismo di vari tipi di « figurativismo » coi quali Abalkin non esiterebbe a stringere alleanze, occorre guardare con vigile interesse. Vi è in essa (ove si badi alla sua accezione originale nord-americana e non alle sue frettolose derivazioni estetizzanti e formalistiche che già vanno attecchendo in altri paesi) un riflesso della condizione umana nella cosiddetta società dei consumi, un tentativo di rendere conto al tempo stesso dell'anarchia della produzione capitalistica e delle modificazioni ottiche della scena moderna che non tanto a quell'anarchia sono connesse quanto allo sviluppo della civiltà industriale e di massa anche là dove i rapporti di produzione e civili non sono più quelli del capitalismo.

« Vi è inoltre, e non potrebbe non esserci se è vero che l'arte è un riflesso della realtà, una sorta di pronunciata disperazione e confusione spirituale la quale se ha potuto far dire a un critico reazionario come il Borghese « se l'America è questo, l'America è un tramonto », deve suggerire ben diverse riflessioni critiche e storiche alla critica marxista.

Non posso crederlo. E preferisco pensare che, nella foga della polemica, il compagno Abalkin non abbia dato il giusto peso a quella sua intuizione che avrebbe dovuto portarlo (ben lungi dal risucchiare l'esigenza della pop-art entro i confini di un generico modernismo) a considerare tale fenomeno come l'espressione di una crisi entro la quale si riapre tutta intera, nella cultura figurativa occidentale, la questione del moderno realismo.

Non posso crederlo. E preferisco pensare che, nella foga della polemica, il compagno Abalkin non abbia dato il giusto peso a quella sua intuizione che avrebbe dovuto portarlo (ben lungi dal risucchiare l'esigenza della pop-art entro i confini di un generico modernismo) a considerare tale fenomeno come l'espressione di una crisi entro la quale si riapre tutta intera, nella cultura figurativa occidentale, la questione del moderno realismo.

Arte come descrizione e arte come conoscenza

Che ne direbbe il compagno Abalkin di un artista realista sovietico il quale utilizzando, sia pure strumentalmente, certi ritrovati espressivi della pop-art si cimentasse nel trasformare in immagini il tema della lotta per la liberazione del lavoro individuale o per superare gli Stati Uniti nella produzione per capite di beni di consumo? Pensa davvero il compagno Abalkin che alla integrazione dell'arte nella vita e alla causa sacrosanta « della luce, della chiarezza, della tranquillità » (vale a dire di ciò che, parafrasando, potremmo definire un calmo, lusinghiero, di un mondo di liberi e di eguali), giovino di più opere esemplari sugli schemi del desertismo piccolo borghese, anziché opere che, anche nel linguaggio sono tali da interpretare e riflettere il travaglio della moderna lotta per la emancipazione dell'uomo?

Le questioni dell'arte moderna sono più ardue e complesse di quanto non appaiano al puro e semplice lume del cosiddetto « buon senso ». Ho visto recentemente nello studio di Renato Guttuso il primo risultato grafico e pittorico di un suo tentativo di raffigurare sul volto dell'uomo moderno il sorriso, anzi il riso, il momento della gioia.

Il pittore Sebastião Matta faceva osservare a Guttuso che il tema del riso sul volto dell'uomo è proprio di poche civiltà figurative: la etrusca, la precolombiana, l'egizia. Un tema terribile, difficilissimo. Guttuso non è giunto a un proposito per via filologica, ma esattamente per via ideologica. Credo che questa tema aprirà un appassionante periodo di ricerca poetica nella sua arte. Ma già nei primi assaggi fatti da Guttuso sulla tela e sulla carta da disegno m'è parso di cogliere come nella costruzione stessa delle sue immagini ridenti viva tutta l'anatomia del dolore e della spaventante tensione dell'uomo nel moderno paesaggio spirituale e materiale.

Ho ripensato pertanto a quei versi di Umberto Saba dove il poeta, invitandoci a prender parte alla gioia di coloro che nella Firenze del 1944 disegnarono sul muro di un teatro popolare la prima immagine semplice ed eroica della falce e del martello, ammonisce umanamente: « ma quanto dolore per quel segno su quel muro! ».

E anche in questo ordine di problemi che si congiura la possibilità di restituire alla ricerca realistica e al momento positivo di essa una vergine capacità di commozione e di espressione. In questo quadro anche il metodo barbarico e primitivo proprio della pop-art. (« Gli americani — diceva Shaw — sono passati dalla barbarie alla decadenza senza conoscere la civiltà ») per rendere in qualche modo conto della moderna realtà USA ha un suo significato. Esattamente quello che ha lo stesso il muso agli esteti (dell'angoscia e non) e che non dovrebbe farlo torcere a noi.

Antonello Trombadori