

Visita ai padiglioni della XXXII Biennale di Venezia

# La «Pop Art» americana e l'eredità dadaista



Robert Rauschenberg: Buffalo II, 1964



Jim Dine: Lo studio (dipinto-paesaggio) 1963

VENEZIA, settembre

In questi ultimi tempi il Dadaismo è tornato prepotentemente alla ribalta: le mostre di Picabia, Man Ray, Schwitters, Duchamp; l'oggettivismo del «Nouveau Réalisme» e della «Pop Art», le polemiche sorte a proposito del padiglione americano all'ultima Biennale veneziana; tutta una serie di circostanze insomma hanno richiamato l'attenzione su questo lontano movimento dell'avanguardia artistica europea. Ora Einaudi, a cura di Sandro Volta, pubblica finalmente anche la serie completa dei «Manifesti del Dadaismo» scritti da Tristan Tzara tra il 1916 e il 1921. Gli elementi per un discorso più appropriato intorno a questo fenomeno culturale si stanno dunque raccogliendo e non è un male quindi se, in qualche modo, anche noi incominciamo a farvi cenno.

La storia del Dadaismo in fondo è semplice. È nata a Zurigo nel 1916. Zurigo, a quell'epoca, era il rifugio di innumerevoli personaggi irregolari. C'erano disertori, emigranti politici, obiettori di coscienza, agenti segreti e affaristi più o meno puliti. E c'erano anche artisti, letterati e poeti capitati là per i motivi più diversi. Tzara e Juno, sorpresi dalla dichiarazione di guerra della Romania, loro patria, erano stati costretti a rimanere a Zurigo, dove già si trovavano per ragioni di studio: Tzara per seguire i corsi di filosofia, Janco di architettura. Arp vi era giunto per trovare la madre: tedesco di nazionalità, godeva di particolare indulgenza da parte delle autorità francesi per la sua qualità di albanese. Hugo Ball, «idraulico nell'armata tedesca», aveva scelto la Svizzera come asilo perché non intendeva vestire «panni militari». Huelsenbeck, riformato, aveva abbandonato la Germania per Zurigo, non volendo diventare una vittima del conflitto. Furono questi uomini che diedero vita al «Cabaret Voltaire», dove, appunto, nacque il Dadaismo.

Il «Cabaret Voltaire» era al n. 1 della Spiegelgasse. Nello stesso anno, al n. 12 della medesima strada, abitava Lenin con sua moglie, la Krupskaja. I dadaisti incontravano spesso Lenin per via, ma ignoravano di chi si trattava. Pare persino che Tzara abbia giocato a scacchi con Lenin al caffè Terasse. Resta il fatto però che la politica, nel senso specifico del termine, a quel tempo non interessasse gran che il gruppetto di intellettuali che avevano creato uno dei movimenti più sovversivi della storia dell'arte e delle lettere. Solo un anno più tardi, dopo cioè che Lenin, chiuso nel famoso vagone piombato, già da un pezzo aveva raggiunto la Russia, discentando capo della rivoluzione, Tzara e i suoi amici salutarono gli avvenimenti d'Ottobre come qualcosa che avrebbe inferto un serio colpo alla guerra che si combatteva in Europa. In seguito, più di un dadaista si interessò alla politica attiva: in Germania i seguaci di Dada si unirono alla «Lega di Spartaco» e parecchi, a Berlino e a Colonia, presero parte alla lotta di strada.

Sull'origine del nome Dada, nel '21, Hans Arp

tale gesto fosse sempre una «provocazione» contro il cosiddetto buon senso, contro la morale corrente, contro le regole, contro il filisteismo; quindi lo «scandalo» appariva ai dadaisti come il mezzo migliore per esprimersi.

Da questo punto di vista, il Dadaismo andava anche oltre il significato o la semplice nozione di movimento per diventare un modo di vita. Il senso della sua aspra polemica contro l'«arte» e la «letteratura» con la maiuscola deve essere visto proprio nel fatto che in esse, in modo incosciente, si coglievano i «valori eterni dello spirito», la vita era stata abolita, segregata. Dada era invece il desiderio acuto di trasformare in «azione» la poesia.

In tale situazione si possono perciò capire meglio le «manifestazioni artistiche» del Dadaismo, i baffi disegnati sulla riproduzione della Gioconda leonardesca, la «Pittura d'immundizia» (cioè i «collages» di cianfrusaglie: bottoni, pettini, sidentati, biglietti del tram, fiammiferi consumati, ecc.) e l'originale che Duchamp intitolò nel 1917 alla mostra organizzata dalla Society of Independent Artists di New York col titolo «Fontana». Il lato provocatorio di queste manifestazioni è evidente. Il torto di molti autori imitatori di Dada è invece quello di prendere queste «opere» come modelli estetici, ciò significa unicamente rinnegare con l'estetismo la rivolta dadaista.

Ho parlato di Duchamp. E' certo che i suoi soggiorni a New York, soprattutto quelli del 1915-17 e del 1921-23, nonché quelli più recenti del '54 e del '58, sono stati gravati di conseguenze per più di un artista statunitense. Girando il padiglione americano alla XXXII Biennale la cosa salta immediatamente agli occhi: la «Pala» di Jim Dine è la stessa pala di Duchamp del '15, la «Macchina da scrivere fantasma» di Oldenburg, confezionata in panno, kapok e legno, è qualcosa uscito direttamente dalla custodia di telacera Underwood intitolata «Pieghievole... da viaggio». Su queste derivazioni non vi sono dubbi, e chi vuole riconfermarle altre può ora consultare il bel volume che su Marcel Duchamp ha edito la Galleria Schwarz. Lo stesso termine di «Ready-Made» è stato coniato da Duchamp nel '15 per definire la sua «Ruota di bicicletta».

Detto questo però sarebbe errato sostenere che alcune forme di quella che oggi è chiamata «Pop Art» (abbreviazione di «Popular Art») siano semplicemente una ripetizione dei modi e della poetica duchampiana. In Dine, Oldenburg e Rauschenberg (che ha vinto il premio internazionale per la pittura) la suggestione di Duchamp, pur esistendo, si trasforma in qualche cosa di diverso: tende cioè a perdere il sapore provocatorio, ironico, talvolta persino d'ironia metafisica che in Duchamp esiste e che in seguito lo ha anche spinto verso taluni presupposti surrealisti, per assumere, invece, una brutalità immediata, una brutale oggettività, senza maschere, senza coperture intellettuali, senza mediazioni. Le opere di questi artisti alla

Biennale hanno questo senso, finiscono per sfuggire alla matrice culturale che le ha generate, per acquistare un significato strettamente legato alla condizione, alla storia o alla cronaca americana. C'è in esse il carattere sociologico della società in cui hanno potuto nascere: un senso di precarietà, di aridità, di tragedia anche, di alienazione quotidiana, gremita di prodotti provvisori, aleatori, di feticci in plastica, di idoli moderni alienanti quanto gli idoli dei primitivi. Forse è questo il significato vero delle cucine domestiche, delle sveglie, degli uccelli impallati, degli spazzolini da denti, dei barattoli, delle scuollette di carne o di altri cibi che appaiono inserti nelle «opere» di questi artisti.

## La cultura e l'arte

Per molti aspetti, dunque, queste «espressioni» non vogliono scandalizzare, non vogliono presentare una «cosa» alludendo ad un'altra, vogliono solo proporre, far constatare, testimoniare, documentare in maniera diretta, elementare, senza sofismi d'alcun genere. Dietro questo modo di porre il problema c'è un indubbio semplicismo, una specie di pragmatismo volgare, di radice tipicamente americana, ma c'è anche un'urgenza di sfuggire a quello che è stato il gorgo del puro soggettivismo informale, il punto cieco dei sentimenti. Forse si può anche sostenere che l'«americana» «Pop art» si pone proprio come il rovesciamento radicale dell'Informalismo.

Bisogna aggiungere però che, anche in questo senso, il paesaggio delle esperienze artistiche americane è molto più vario. Voglio dire cioè che anche nell'ambito di questa tendenza all'oggettività vi è chi mantiene posizioni di pura passività, come un Lichtenstein, e chi, come un Boris Lurie e un Sam Goodman, è impegnato fino in fondo con le proprie idee e i propri sentimenti. C'è anche chi, come un Robert Rauschenberg, si lascia guidare dalla suggestione dadaista e scivola in una direzione espressionistica, quando gli oggetti si caricano di un forte simbolismo, di allusioni brucianti, addirittura politiche in favore di Cuba, contro il razzismo, contro il rischio di una terza guerra mondiale. Questi, però, non li abbiamo visti e, quasi certamente, non li vedremo alla Biennale.

Questo discorso è forse più importante di quello che vorrebbe stabilire in prima evidenza i valori estetici di queste esperienze. Io penso che la distinzione americana tra storia della cultura e storia dell'arte anche in questo caso sia decisiva. Ciò che, comunque, mi pare giusto sottolineare è, soprattutto, il valore sintomatico di tale ricerca, rivolta com'è, o come pare essere, alla realtà. Ma anche da questo punto di vista la conoscenza precisa di un movimento come quello dadaista non potrà che giovare, anche se si tratta di una conoscenza fatta in ritardo.

Mario De Micheli

# arti figurative

Decadenza dei premi senza idee e proposte culturali

## Il «Silvestro Lega» a Modigliana

Anche il panorama artistico offerto dalla VI edizione del premio nazionale «Silvestro Lega», allestito a Modigliana, si presenta assai opaco. Com'è, ormai, per tanti piccoli e grandi Premi in Italia. La manifestazione, riservata ad artisti che non hanno raggiunto il quarantesimo anno di età, proprio nel momento in cui la giovane pittura italiana dimostra di essersi scossa di dosso quel colore di palude in cui l'aveva gettata la dittatura dell'informale e di aver preso a battere strade inquiete alla ricerca di una dimensione di nuovo realismo, sembra aver voluto «tipologizzare» l'opera di formalismo più vieto ed anonimo, riservando spazio e premi al più banale portatore delle poetiche dell'arabesco.

Ricordiamo gli anni in cui il premio «Silvestro Lega» si poneva fra le rassegne d'avanguardia, e di una avanguardia non banale. Le ragioni per cui esso si muove nel segno d'un nero conformismo possono essere molteplici: gioco di gallerie, intervento «disinteressato» di qualche illuminato mecenate ecc. — e ci auguriamo siano conosciute, e valutate al modo giusto, dagli organizzatori. A noi non resta che ribadire il nostro convincimento che, oggi più che mai, se una mostra è «periferica», non si caratterizza coraggiosamente sul piano culturale — che è sempre

quello del più attuale dibattito artistico — essa finisce per divenir strumento di operazioni, critiche e no, troppo particolari e fatalmente per ridursi a una macchina distributrice di denaro e medaglie.

Innanzi tutto molto ci sarebbe da dire sul criterio col quale sono stati dimessi gli invitati, ma ci limiteremo a rilevare come i risultati siano stati del tutto coerenti con le premesse, cosicché la rassegna non è risultata né un panorama interessante delle odierne tendenze della giovane pittura né una delittuosa proposta di tendenza.

Nel disorganico quadro non mancano tuttavia presenze interessanti, di artisti, intendo, diversamente ma certamente impegnati nell'attuale problematica artistica (da Pozzani a Plessi, da Guerricchio a Martiniello) ma la loro presenza è del tutto insulciente ad alzare il tono di una rassegna disperatamente provinciale.

Del resto nessuno di questi artisti è stato segnalato dalla giuria: il «Premio Lega» è andato a Carlo Battaglia di Roma, un pittore che oscilla, con paura e superficialità, fra Gorky e Mirò, senza dimostrare di aver minimamente compreso né il primo né il secondo. La poetica delle «tappeserie» e anche quella di Guarnieri, secondo classificato, è una sorta di dimiduiato Bendini, il Bendini dei più esultanti «suggerimenti» d'atmosfera. Di qualche interesse, se non di eccessiva originalità, il grafismo del mestriero Paolo Patelli, al quale è stato assegnato il terzo premio. Fra i riconoscimenti minori il più azzeccato è forse quello andato a Franco Angeli, presente con le sue tipiche composizioni in cui gli oggetti affiorano evanescenti come dalle lende di un antico ricordo, mentre Carmelo Zotti rivela un certo sanguigno temperamento che fa suggestionare la pittura milanese non valgono a riportare a giusta misura.

Shingu Susumu, operante a Roma si può tutt'al più definire un concretista spaurito, paurosamente fuori tempo, mentre Paolo Meneghetti resta, almeno qui, un copista diligente, anche se non particolarmente acuto, di Saetti.

Alle pittrici Arabella Giorgi e Rossana Gallotti, più impegnate nella ricerca d'immagine e di racconto, sono andati gli ultimi riconoscimenti.

Per fare un discorso in qualche modo positivo, e per non cadere sulle opere di alcuni artisti esclusi dalla rosa dei premiati, Martiniello è presente con due delle sue composizioni più limpide, «interni» dove prevale la tensione figura-ambiente e in cui la presenza umana è suggerita prevalentemente da relazioni fra gli oggetti d'uso quotidiano. Concetto Pozzani ha due delle sue composizioni caratterizzate dal dialettico scambio fra elementi lineari, geometrici, e le forme inquiete di indeterminati e oppressivi magmi organici, dipinti pieni di sottili allusioni, giocati sapientemente in masse e spazi aperti ove il cromatismo, acceso ma controllato, si fa elemento suggeritore del moto. Di Guerricchio è particolarmente interessante la «Natura morta e paesaggio», singolarmente strutturata in ritmi solo apparentemente semplici. Plessi si rivela agguerrito ma anche coerente seguace della poetica del «collage» ottenuto con brani di manifesto ove il sapore della «trovata», in cui eccelle e anche si esaurisce spesso l'eco di Rotella, è sovrastato e assorbito in una dimensione che è insieme pittorica e narrativa. In una parola «impegnata» in un discorso oggettivo. Fra gli altri van segnalati Bignardi, con la sua educazione visiva «pop», Azaroni e Bocchini.

Completata la rassegna un «omaggio» ai pittori Bruno Saetti, Ilario Rossi e Franco Gentilini. Si tratta di tre piccole personali, assai ben ordinate e scelte.

Franco Solmi

Raffaele De Grada nei ricordi della moglie



Raffaele De Grada

## Una vita per la pittura

E' sempre molto difficile, quando si parla di persone che ci sono state care e vicine, non cadere nella retorica della nostalgia e del sentimentalismo. Da questo quasi inevitabile difetto si salva invece Magda De Grada nel suo bel libro *Tanti anni insieme* (ed. Ceschina, L. 1200), presentato col modesto sottotitolo «Appunti per una biografia di Raffaele De Grada».

La figura del pittore, così appartata e schiva, con pochi essenziali contatti e rari amici, e al tempo stesso così ricca di sentimento e di tenerezza nella sua vita familiare, emerge da queste pagine in modo straordinariamente vivo. Lo seguiamo nelle varie tappe della sua vita e del suo lavoro, a Zurigo, a San Gimignano, a Milano, nei suoi soggiorni nella Versilia e nel Senese; lo vediamo partire per andare a cercare i luoghi da dipingere sulla sua vecchia bicicletta, con un cappellaccio, una giacchetta di tela e un paio di spartiglie ai piedi, carico di arnesi da lavoro, «come un operaio che fa tutto da sé»; ci sembra di ascoltare i «suoi silenzi»; quei silenzi a cui la moglie s'è ormai da anni tanto abituata che, quando egli si ammalava e giungeva la fine, le par giusto che la «cosa» si concluda tra loro due, così, in silenzio.

Ma, accanto alla figura del pittore, non meno viva ci appare quella di lei, Magda. Compagna ammiccemente devota, certo, sino alla fine; ma che tuttavia non rinuncia mai a essere se stessa; che, antifascista sin dal '19, si fa poi ingaggiare completamente dal figlio, Raffaele, la cui partecipazione alla lotta attiva fa della loro casa un centro di antifascismo. Magda si rende perfettamente conto che quest'esperienza per lei così appassionante è per l'artista, non più giovane ormai e per sua natura pacifica, una fonte continua di preoccupazione e di affanno; ma sente anche che non vi si può sottrarre perché il suo dovere di madre, di educatrice non è meno forte del suo dovere di moglie.

Quando, nel '41, De Grada lascia lo studio di via Dalmazia, il sistema nella stanza più luminosa dell'appartamento di via Ombroni, dove vivranno 23 anni, incomincia per i due coniugi il periodo della loro grande intimità. «Avere un pittore che lavora in casa — dice Magda — è per la moglie la soddisfazione più piena; si può assistere a tutto, le ore, seguire il suo lavoro con discrezione, dargli un con-

A. Marchesini-Gobetti

## Premio De Grada a San Gimignano

Si apre oggi, sabato 19 settembre, a San Gimignano (Siena), la Mostra intitolata al «Premio Raffaele De Grada» del paesaggio. Si tratta di una mostra a invito, cui partecipano numerosi artisti, tra cui Morlotti, Guttuso, Cassinari, Migneco, Levi ecc.

Il premio consiste in un milione di lire e nella possibilità di lavorare per un mese a San Gimignano, l'anno prossimo.

La mostra comprende anche una retrospettiva di Raffaele De Grada, con opere dal 1920 al 1930.

## Le decisioni della Federazione degli artisti

La Segreteria nazionale della Federazione Nazionale degli Artisti, aderente alla CGIL, si è riunita per un primo esame degli interventi e dei deliberati dei lavori del III Congresso, al fine di tradurre in azione il nuovo orientamento emerso dal dibattito.

Dopo un'ampia discussione, la Segreteria nazionale ha deciso di concentrare lo sviluppo del lavoro futuro su una serie di temi fondamentali che daranno vita a distinti convegni a carattere nazionale. «Albo professionale» degli artisti — «Riforma della struttura artistica e degli statuti delle grandi mostre» (Biennale di Venezia e Quadriennale di Roma), «Intervento nelle strutture culturali ed artistiche del Paese» (programmazione culturale nell'ambito del Piano generale della Programmazione), «Insegnamento artistico» — rapporti con la Associazione degli scenografi e con altre categorie di professionisti ed artisti operanti nel campo delle arti visive (architetti, grafici pubblicitari, designers).

La Segreteria ha inoltre discusso ed approvato la linea di azione verso la IX Quadriennale d'arte di Roma, valutando positivamente la prima esperienza del Comitato Consultivo che ha permesso un utile scambio di opinioni tra i rappresentanti degli artisti ed il Consiglio di Amministrazione dell'Ente. Per un proficuo proseguimento dei lavori, ed in particolare per il merito alla costituzione delle Commissioni e Giurie della IX Quadriennale, la Segreteria ha ribadito la necessità che gli artisti siano chiamati a farne parte non in quanto rappresentanti sindacali, ma in quanto personalità dell'arte e della cultura in grado di corrispondere ai criteri generali della rassegna.

Da oggi a Bologna

## Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale

La VI Biennale d'arte antica della città di Bologna, che svolge il tema «Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale» e che ha sede nel Palazzo dell'Archiginnasio, si inaugura oggi.

Per la realizzazione della mostra sono state superate difficoltà tecniche notevoli, inerenti alla rimozione e al trasporto del grande numero di opere pervenute a Bologna dai più importanti Musei d'arte antica d'Italia e d'Europa. Ancora una volta, le Biennali della città di Bologna mantengono quel carattere di internazionalità che ad esse è derivato dal vasto interesse culturale suscitato dai temi artistici via via affrontati, per cui sono divenute uno strumento di collaborazione scientifica fra il nostro e gli altri Paesi d'oltreoceano. Infatti, oltre al prof. Guido A. Mansueti, già soprintendente alle Antichità dell'Emilia ed ora docente all'Università di Pavia, al quale si deve il piano scientifico della Mostra, al prof. Cesare Gnuti, soprintendente alle Gallerie di Bologna, al prof. Gino Venturi, soprintendente alle Antichità dell'Emilia, e agli altri membri del Comitato delle Biennali bolognesi, hanno partecipato alla realizzazione della Mostra docenti universitari ed archeologi di chiara fama, quali i professori N. Alfieri, R. Bianchi-Bandinelli, A. Frova, A. Giuliano, G. Gullini, L. Laurence, M. Pallottino, G. P. Felletti, L. Polacco, G. Schmidt, S. Staccioli, G. Tibiletti, M. Zuffa, i laureatissimi G. Annibaldi, G. Caputo, C. Caracciolo, G. de Fegolaro, O. Elia, B. Forlati-Tamara, M. Mirabella-Roberti; e fra gli studiosi stranieri, B. Baer, H. Bögli, F. Braemer, J. Charbonneau, T. Nagy, R. Noll, T. Szentpétery ed altri.

La Mostra raccoglie, per la prima volta in Italia, un l'archeologico numero di opere di varia natura — circa 600 «pezzi» — fra scultura, pittura, mosaico, bronzistica, orficerie, vetri, ambre, ecc. — disposte in numerose sezioni nei loggiati e nelle sale del Palazzo dell'Archiginnasio, secondo un allestimento realizzato dall'architetto Leone Pancaldi. Questo vasto panorama verrà a testimoniare la diffusione dell'arte romana soprattutto nelle province dell'Italia cisalpina, nel periodo che va dal I secolo avanti Cristo fino al III dopo Cristo, cioè dalla Repubblica ai primi trecento anni dell'impero. Saranno esposte opere di alto interesse non solo storico, ma soprattutto artistico, provenienti dai Musei di Francia, Ungheria, Jugoslavia, Svizzera, Austria, ecc., e da tutti i principali Musei dell'Italia centro-settentrionale che hanno concesso preziosi prestiti.

Un largo settore didattico di cui è corredata la Mostra verrà poi a rendere il tema agevolmente comprensibile a tutti e a suscitare interesse non soltanto nei cultori d'arte, ma anche nel più vasto pubblico. A tal fine, anzi, il Comitato bolognese ha deciso di fare uscire il Catalogo in due volumi, uno che conterrà, oltre alle prefazioni generali e alle illustrazioni, il titolo critico della Mostra atto a guidare il visitatore attraverso le numerose sale della vastissima rassegna, ed un secondo, destinato soprattutto agli studiosi, che conterrà l'intero apparato scientifico.

A Pesaro

## Monumento alla Resistenza



Domani si inaugura a Pesaro un monumento commemorativo della lotta e dei caduti della Resistenza. L'importante opera dello scultore Nino Caruso si inserisce originariamente in un ambiente concepito dagli architetti Battistelli, Espagne e Biscaccianti, come uno «spazio commemorativo». A questo scopo i progettisti hanno realizzato una sistemazione con piccoli monumenti di terra, con un sovrapposto artistico e convergente di rampe, prati in dislivello, coronate che guidano verso il fulcro del monumento stesso costituito dal muro e dalle sculture in metallo.

Le sculture di Nino Caruso, visibili da ogni parte dell'area, con la loro volumetria circolare aperta verso lo spazio libero sistemato a verde, evocano la violenza dell'oppressione e la lotta liberatrice della Resistenza. La scultura in ferro è di forma circolare interrotta in un punto, è lunga 32 metri e alta 5; è costruita in lamiera d'acciaio dello spessore di sei millimetri. Peso complessivo dell'opera, sei tonnellate. È stata costruita nel Cimitero Valerio di Pesaro dallo scultore, con la collaborazione di operai dello stesso cantiere. Nella foto, lo scultore Caruso al lavoro.