Dal «diario 1964» di Renato Guttuso

Dell'essenza e dell'apparenza

Marzo 1964

Onoranze a Michelangelo I

Nel comitato, in mezzo a nomi più e meno illustri, non c'è un pittore, nè uno scultore. Eppure, ancora oggi ci sono, operanti in Italia, dei «colleghi» di Michelangelo, della gente che, come può, fa lo stesso suo mestiere.

Può darsi che Morandi e Manzù si sarebbero sentiti a disagio, vicini a tante eccellenze, ma forse Michelangelo si sarebbe sentito un po' meno fuori casa. Forse non avrebbero avuto voce in capitolo, Morandi o Manzù, nella progettazione di manifestazioni celebrative, ma avrebbero, per fare un esempio, certamente capito (pur senza aver fatto particolari studi di sociologia, di etnologia e di cibernetica) che si può, volendo, immaginare l'«equivalente plastico» di una danza o di una musica (e, viceversa, l'equivalente ritmico o musicale di un'opera plastica), ma che l'equivalente plastico di un'opera plastica non ha alcun senso.

«Antirinascimento» conseguente

Nella mostra michelangiolesca (che prevalentemente vuol mettere in luce Michelangelo architetto) non ho visto citato il pensiero di Wright (R. Wright «Architettura e Democrazia») secondo cui «Michelangelo fu ottimo scultore, mediocre pittore, pessimo architetto» (sottolineatura nostra). Neppure il pensiero di Kupka, espresso nel '22: «Renaissance, macaroni; je prefère Rodin à Michelange» (Questo era, almeno, autentico, pagato, «antirinascimento»).

Almeno Kupka e Wright prendevano le responsabilità dei loro insensati giudizi. Oggi si preferisce distorcere la faccia di Michelangelo verso le proprie finalità culturali, nella programmazione della catastrofe. Non si oltraggia direttamente Michelangelo (il che, per quanto facile, sarebbe un atto di coraggio), lo si veste di abiti non suoi, lo si riempie di viscere non sue, lo si imbeve di una intenzionalità storica differente dalla sua.

Michelangelo Pop

Sembra il nome di un personaggio di Dickens, ed è invece un titolo del Marcatre.

Poichè lo scopo della mostra era quello di «avvicinare il grosso pubblico a Michelangelo» è stato messo in atto il principio della «divulgazione ad alto livello metodologico»: consistente anzitutto nel dimostrare che Michelangelo piace alla gente per delle ragioni sbagliate, e perciò è necessario «insegnare» alla «gente» il disprezzo per quel Michelangelo e presentarne loro un altro al livello delle sculture che venivano esposte alla Biennale negli anni dal '54 al '60 (e tutt'oggi).

Bisogna anzitutto toglierlo, per carità, dal Rinascimento e costruire per lui una storia tutta particolare (che ignori valori storici, sociologici, culturali, contatti, tradizioni, ambiente formativo e di sviluppo ecc.), che risulti dalla «schematizzazione in plastici» dei principi strutturali e delle «componenti spaziali» delle sue opere.

Visualizzando il concetto critico si sarebbe evitato di ricorrere ai discorsi scritti i quali a causa dell'incalzare dei mezzi visivi di comunicazione di massa, invecchiano rapidamente (E ci vuole un bel coraggio a dire che i discorsi «figurati» non invecchiano!).

Attraverso questi mezzi «il grosso pubblico» si renderà conto immediatamente della forte articolazione dello «spazio labirintico» e del fatto che in Michelangelo «il concetto è sempre in tensione dialettica con la materia» (Battisti), si renderà conto che i calchi delle sculture sono collocati per terra, per essere «demistificati», che la musica elettronica è un commento critico alle fortificazioni che stimola meditazioni e così via, e prenderà partito nella disputa per accertare se i «plastici-critici» propongano una lettura di Michelangelo in chiave troppo barocca, o troppo poco barocca. Una chiave comunque avulsa da quel mondo umano e umanistico che faceva sì che Michelangelo concepisse (almeno così diceva egli stesso) anche l'architettura a somiglianza del corpo dell'uomo. Da quegli anni in cui fisicamente visse e operò.

Ma di questo «il grosso pubblico» forse se ne è reso conto davvero.

Circolare ministeriale

Da una circolare ai capi di Istituti Culturali (Università, ecc.) si apprende che Michelangelo dipinse delle tele. Una novità sensazionale di cui era a conoscenza, evidentemente, solo qualche funzionario del Ministero della P.I., il quale la comunicò, in segreto, al Ministro.

Dicembre 1964

Per una mostra di Vacchi

Dissacrare. Demistificare. Smiticizzare. Un buon lavoro. Ma da fare sul serio. Ho però l'impressione che in questa «guerra aperta» ai miti, non tutto sia a punto, e la guerra vada prendendo sempre più carattere astratto, nominale Servirsi del «mito» «in negativo» può essere strumento di demistificazione, tuttavia non è accettabile che si «demistifichi» in una direzione sola. Perchè, ad esempio, il gusto del macabro, la compiacenza della catastrofe, ecc non debbano anch'essi essere considerati miti da sfrondare, da ridurre a semplice verità, nella dialettica del reale?

Bisogna dire che la pittura già da un secolo conduce opera di demistificazione. Courbet, gli impressionisti, Cezanne, l'affermarsi della natura morta e della pittura di oggetti, in una intenzionalità nuova. Non vennero creati miti «in negativo» ma vennero affermati nuovi valori e significati.

E' questo un dato di fatto di cui tutta la pittura di questo secolo non ha potuto non tener conto, anche quando è ricorsa a forme di denuncia tese fino all'oltraggio. (Una funzione particolare con aspetti contraddittori toccò ai da-da, ai metafisici, ai surrealisti; ivi l'elemento «evocativo» faceva parte dell'espressione, infatti, accanto alla rasoiata dissacrante).

L'alterazione mitica della verità è negativa sempre, sia «in positivo» che «in negativo». Non lo è però l'accentazione della verità, che è, al contrario, compito di chi cerchi di esprimere qualcosa. Bisogna perciò stare attenti a non credere che tutto sia «mito» e guardarsi dal «panico» del mito.

(Qualcosa di simile potrebbe dirsi a proposito del «culto della persona». Sulle forme religiose del culto e sulle forme religiose dell'anti-culto, e su svantaggi e vantaggi sia del culto che dell'anti-culto ecc.).

Nella ispirazione di Vacchi, ad esempio, è sempre stato presente il senso del «mito», e non è affatto una colpa.

Quella «banca del sangue» di cui con tanto oscuro fervore parlava ai tempi in cui sciorinava nelle sue tele viscere e polmoni porpurei e violetti, era anch'essa un mito, e non certo un «mito negativo»; un mito dolente, esacerbato, ma in definitiva teso ad esaltare significati «umani troppo umani» della carne e del sangue. (Anche le preziose vegetazioni di terra di Morlotti sono, in certo senso, un mito, virgiliano-eracliteo, sulla Brianza).

Non ho mai creduto al naturalismo di Vacchi (e neppure a quello di Morlotti) Vacchi è sempre stato simbolico ed espressionista (nel senso in cui si potrebbe dirlo di Picasso). Soutine — per esempio — è un nome da fare, a proposito di Vacchi. E Picasso, anche lui pittore di miti. (Persino per un certo modo di affrontare il rifacimento di capolavori del passato). Anche Wols, si capisce, ma un Wols contraddetto da quella dilatazione che in Vacchi è strumento non formale, necessario al suo discorso magniloquente e di tragico lusso. (Mentre a Wols era necessaria la concentrazione in una dimensione più ristretta e più penetrante).

Espressionisti entrambi. L'ulcera caleidoscopica di Wols vuole un bisturi morboso e formicolante. Per Vacchi occorre altra macelleria. E anche, da non dimenticare, il nome di Gorky. «Il fegato è la cresta del gallo» un titolo pertinente quasi più al Vacchi sanguinolento che al dolente sognatore del giardino a Soci. (Mitico, anche quest'ultimo).

Si può attardarsi ad analizzare questi passaggi: dal «fegato» Miro-Chagall, di Gorky, ai fegati realistici di Vacchi. Dalla «cresta del gallo» all'uccellaccio sul Santo Trono.

Benchè suggestivo l'accostamento al Belli, non suona, a mio parere, giusto. Nel famoso sonetto del Belli c'è «er gusto» del Papa e la antitesi con la tortora.

L'uccellaccio di Belli è metafora del Papa stesso. In Vacchi è invece emblema di potere (ambiguità aquila-corvo) e non vi è estraneo un certo gusto popolaresco («corvo», «corvaccio» si può sentir dire alla vista di un prete). Belli inoltre vedeva quel mondo dall'interno, perchè vi apparteneva organicamente.

«Erano altri tempi», dice Raimondi, quelli dei viaggi di Reni e di Guercino. Erano altri tempi anche quelli del Belli, e anche quelli di Scipione (assai più vicino a Belli che a Vacchi). D'accordo perciò con Raimondi: «Non tanto delle suggestioni quanto delle provocazioni».

Vacchi si tuffa in quei simboli per disseminarli nell'aere n e r o (il suo «background» informale) ma è chiaro che essi sono incentivi per condurre a concretezza una sua preesistente invettiva, ed è chiaro che Vacchi intenda dire più di quanto mitrie e catafalchi e ostensori gli consentano oggettivamente di dire.

Si tratta di «simboli» di un aspetto troppo specifico e parziale del potere, ed essi servono a Vacchi per raggiungere le cose (Crispolti con esattezza indica le tappe del percorso verso il «dar volto e figura» ai sentimenti), per identificare le cose. Un mezzo per uscire da quella zona di denuncia generica di bisogni ed orrori che caratterizzò, in modo per altro singolare per forza d'animo e pienezza di passione, la sua partecipazione all'Informale.

Siamo perciò fuori da quella «sospensione di giudizio» sull'Informale su cui si continua a giocare (benchè questa «Epochè» sia ormai solo indizio di opportunistica prudenza, e storicamente improduttiva) e il giudizio sono le scelte stesse di Vacchi a darlo.

Ciò non avviene attraverso la sconfessione di un passato, nè di un momento del processo culturale. Vacchi insiste anzi, e ha le sue ragioni, nel dire che tale passaggio avviene attraverso la fruizione e il possesso di una «dimensione di linguaggio che esplora territori che oggi, senza l'apporto di quella strumentazione, potrebbero essere esplorati, e quindi il loro vuoto riempito, da mezzi culturali... non in atto, che ostacolerebbero una progressione di conoscenza» (sono parole di Vacchi). Egli si preoccupa, nei confronti di amici che stima, che «chi riceve l'apparenza delle cose» non rinunci «ad un mezzo di lettura, di lettura di così profonda mediazione quale l'atto di scelta su tutto l'arco della tradizione... non escluso l'informale» (sono ancora parole di Vacchi).

Giusto; ma ciò che soprattutto conta è che «l'apparenza delle cose», l'impiego di immagini concrete, diventi per lui (come per chiunque) e «naturaliter» quanto si voglia, ricorso obbligatorio, al momento in cui quel «vuoto» deve essere riempito.

Dicevo che si tratta di incentivi, senza con questo voler diminuire la sincerità e la violenza della sua denuncia, e di simboli transitori, strumentali, in vista di una sconsacrazione generale; il passaggio cioè ad altre immagini concrete.

E ciò per un doppio ordine di motivi; uno soggettivo riguardante l'obiettivo più ampio che l'artista si pone, e l'altro oggettivo riguardante proprio quei simboli in sè, il loro «senso» nella attuale storicità della Chiesa. Simboli creati dalla Chiesa e non da Vacchi, e che sono già in parte un termine di contrasto, una vistosa sopravvivenza metafisica (ed è stato tra l'altro il Concilio a confermarlo, con i nuovi problemi posti) e non coincidono più intieramente con la attuale storicità della Chiesa e con i nuovi rapporti che si sono venuti creando all'interno del mondo cristiano, e con il mondo non-cristiano, e con il mondo a cui è estranea l'idea della trascendenza.

Credo perciò che il quadro più indicativo della mostra sia il «San Sebastiano al telefono». Dove la precisazione è ulteriore e la compromissione più inequivocabile. Un quadro tipico, (oltre che assai riuscito) di una posizione nuova per un artista uscito dalla esperienza informale. Nello stesso senso vanno intesi i rifacimenti da Giulio Romano, e da Guido. Non compiacenza culturale con contaminazioni surrealiste, ma unità tra passato e presente, tra ciò che del passato è cultura archeologica, e ciò che è vivo e vale anche per noi, che vi aggiungiamo, potendo, qualcosa di nostro.

Il bersaglio che Vacchi tende a colpire al cuore è ancora sempre l'uomo, per lui come per noi, ieri come oggi; l'uomo da difendere e da proteggere, per proteggersi, l'uomo come è, minacciato da molti poteri che alienano gran parte di ciò che gli appartiene, che lo frantumano, lo dividono e gli portano via una parte di ciò che è suo, del suo essere, per legge naturale, intero.

Anche la referenza Kafka acquista un più giusto significato solo se si concorda nel carattere strumentale della attuale esperienza di Vacchi. Se invece ci si ferma all'«Hic et nunc», l'uccellaccio, per esempio, ha piuttosto sapore austrungarico; alla Musil, il quale rivolge la sua osservazione ad una certa determinata società, a un certo tipo di potere, mostruoso e reale (e crollante), ma che si vanifica in una serie di esteriorità.

Kafka non è contro «un certo potere», è contro il potere astratto, contro l'irrazionalità, contro tutto ciò che umilia l'uomo e può fare di lui uno scarafaggio mostruoso, o trascinarlo in un «Processo» assurdo.

Da una parte (dalla parte del potere) tutto è astratto, incomprensibile, oscuro; dall'altra (dalla parte dell'uomo) tutto è penosamente, dolorosamente, concreto, fino alla metamorfosi in verme, in cimice. E' l'uomo offeso da tutto ciò che lo diminuisce, goccia su goccia, ogni giorno. Per cui la gloria, l'eroismo, il martirio, il mito appartengono all'uomo (anche all'uomo-blatta).

E' ciò a cui tende anche Vacchi e perciò non si può isolare questa sua esperienza, dal movimento, da ciò che è venuto prima e da ciò che verrà.

Una frase di Micacchi, nel suo articolo su Vacchi: «Eccezionale deve essere la sensibilità di Vacchi se egli arriva a toccare la realtà vera non quella delle apparenze oggettive, più con l'immersione che con un vero e proprio punto di vista storico sulla realtà».

Questa osservazione critica è, per me, da condividere, come risulta da quanto ho scritto sopra, ma la frase sottolineata esprime un pensiero in sè; che esistono cioè due realtà, una vera, l'altra «delle apparenze oggettive». Un concetto notorio per chi ha sostenuto o sostiene le tesi non-figurative e anti-figurative (i quali sostenitori poi affermano che le «apparenze oggettive» non sono realtà, ma realtà mistificata e quindi non-realtà) ma dallo stesso Micacchi giustamente avversato essendo egli tra coloro che ritengono insopprimibile il rapporto tra l'essenza delle cose e la loro apparenza. Dato che, ignorando questo rapporto, non potremo percepire le cose. E, in tempi come questi, non bisogna dimenticarsene neppure per un istante.

Renato Guttuso

(continua)

(nel testo sei disegni originali di Renato Guttuso)

arti figurative

mostre

Una nuova galleria triestina

Tre o quattro anni fa, in un clima di facili illusioni economiche, sono nate un po' dovunque nuove gallerie di arte: ma, come la famosa rosa, non hanno vissuto che lo spazio di un mattino. Si deve dire però che il più delle volte erano soltanto gallerie occasionali, generiche, senza un minimo di linea o di coerenza, neppure la coerenza della qualità. Questo è il motivo per cui, alla prima strinata congiunturale, hanno chiuso i battenti. Per aprire una galleria oggi è necessario avere coraggio, costanza, convinzioni, insieme, s'intende, a tutte le altre doti. Ora, mi pare, i creatori della galleria d'arte «Torbandena», la nuova galleria che è sorta qualche mese fa a Trieste nella via omonima, queste doti senz'altro le hanno: ed hanno anche quel giovanile fervore che in una iniziativa di questo tipo certamente non guasta. La galleria infatti si è inserita subito vivacemente nel clima culturale cittadino e, almeno dalle prime mostre, si può capire che i prossimi sviluppi non saranno deludsivi

Le mostre allestite sino ad oggi sono cinque: Zigaina, Chagall, Spacal, Rosai, Treccani. La «personale» di Zigaina è stata oltremodo interessante. Il pittore friulano si è presentato con una serie di opere ricche di nuove intuizioni, che testimoniano di uno svolgimento e di una ricerca di straordinarie possibilità e risultati. Zigaina non è certamente un pittore che si sia fermato soddisfatto sulle posizioni, per altro di sicura energia e potenza che già gli avevano assicurato il più largo consenso Egli, al contrario, con tutti i rischi e i pericoli connessi, ha rimesso in discussione se stesso e, con un processo tormentato e difficile, è giunto, appunto, alle opere che abbiamo visto recentemente alla «Torbandena»: opere di rara intensità lirica, sostenute da quelle subitanee accensioni fantastiche e da quel tono drammatico, che costituiscono tuttora la base delle sue immagini.

La maggior parte dei quadri esposti affrontavano temi nuovi: un interno con un lavabo, una culla col bambino dentro, un dormitorio operaio coi giacigli a castelli.. Ma è il modo di trattare questi temi quello che, naturalmente, importa di più. Zigaina dipinge la culla del bambino come una macchia fosforescente nell'ombra opaca e cerca, al tempo, stesso, di materializzare nello spazio i possibili sogni del bambino, la sua vita psichica embrionale, gli oscuri turbamenti della sua nascita, gli indizi dei suoi primi contatti col mondo Oppure Zigaina dipinge il dormitorio proletario, il buio tagliato da un fendente di luce, e dipinge il sonno pesante e tuttavia inquieto di questi uomini, un sonno in cui rintronano rumori e stridori di scavatrici, di trattori. Ma Zigaina dipinge tutto ciò con sintetismo evocativo, con una sovrapposizione di piani psicologici, con la compenetrazione degli oggetti ora densi, concreti, ora trasparenti e fantomatici.

E' certo che di questo Zigaina si tornerà a parlare presto. La forza di un artista come lui consiste nel dipanare la sostanza di un nucleo poetico interiore che va crescendo e maturando, alimentandosi non esteriormente alla complessità del reale. Non consiste certo nell'accogliere il nostro tempo, come spesso accade, soltanto attraverso facili simboli visuali

Pensiamo che queste rapide informazioni sull'ultimo Zigaina non dispiacciano, anche se non vogliamo allargarle, essendoci posto qui il compito di presentare soprattutto il lavoro complessivo di una giovane galleria nel suo primo periodo di attività Attività che ha bene continuato con una scelta oculata di litografie chagalliane e con l'ottima serie di xilografie colorate, incisioni e legni intagliati di Spacal. Questo artista triestino che ha fatto del Carso la regione poetica della sua ispirazione, è uno dei più rigorosi e preparati incisori italiani. I suoi fogli hanno forza, struttura e grazia, la grazia del colore e della composizione. Ma anche della breve esposizione antologica di Rosai non si può che dir bene: il «Fantino» del '27, i «Pratoni» del '33, la «Figura di donna» del '38, e quindi la serie di opere eseguite dopo la guerra, tra cui «L'antica badia» del '52, lo «Autoritratto», gli «Omini» del '57, sono infatti opere che definiscono abbastanza esaurientemente la fisionomia espressiva di Rosai.

La «personale» di Treccani, attualmente in corso, è costituita invece in genere da opere recenti: fiori, paesaggi, figure. Sono opere che sottolineano un momento particolarmente felice di Treccani: un momento cioè di totale ritrovamento del proprio temperamento Treccani s'incontra con la natura con suggestiva freschezza, rinnovando di volta in volta l'incanto dell'incontro, riuscendo a stendere sul foglio o sulla tela i segni fragranti di tale contatto, i colori dolci e trasparenti dell'emozione Egli ha ormai raggiunto libertà e scioltezza nell'enunciazione delle sue immagini che, nel risultato conservano intatto il valore di sorpresa, di sensibilità di affettuosa vibrazione poetica

m. d. m.

MILANO: Gino Meloni

La mostra che la «Galleria delle Ore» dedica a Gino Meloni consente di approfondire un momento difficile e complesso della sua attività, con numerose opere sparse su un arco lunghissimo di tempo (è presente una piccola tela del 1942 appartenente all'ormai mitico periodo «populista»), le ultime cose dell'artista, successive alla mostra di Palazzo Reale e alla Biennale veneziana Un gruppo di tele e poche sculture, due teste, un piccolo torso. Esse tornano a sottolineare la direzione delle ricerche attuali di Meloni, intento a ricuperare, con difficile travaglio, una dimensione oggettiva che alcuni anni della sua pittura avevano completamente cancellato. Riappare, forse più precisato che nel passato, quel delicato impressionismo di tipo lombardo strettamente commisto a una radice naturalistica.

Nella capacità di sapere delicatamente compenetrare tra loro queste componenti sta il fascino della pittura attuale di Meloni Nella quale però già si affacciano soluzioni nuove, assai meno idilliache: alludiamo, in particolare, ai due ultimi quadri nei quali l'intimo equilibrio si infrange e forme nuove si raggrumano a comporre immagini vagamente umane, tracciate con foga, manualmente, quasi ad indicare qualcosa che preme dentro con drammatica urgenza Segno che la parabola di Meloni non si è fermata a un così tranquillo approdo, ma continua oltre, verso la rottura. Una direzione, d'altronde, già scontata, a considerare l'opera del pittore sempre così dilaniata tra i bagliori formali e l'esigenza di approfondire la propria indagine entro un terreno più autenticamente poetico. Le sculture, secondarie rispetto alle pitture, eppure per un certo verso anticipatrici, confermano la sua urgenza di comporre un'immagine umana, indicano una dimensione ritrovata, affiorante con scarno, essenziale lirismo

a. n.

FIRENZE: Robert Carroll

Le coordinate adoperate dai critici per inquadrare l'opera del giovane pittore americano (dal 1960 stabilito a Roma) Robert Carroll e per fornirne in certo qual modo la posizione nella giostra delle correnti e sottocorrenti contemporanee, sono costituite dal realismo sociale americano degli anni '30 (soprattutto come provenienza), e dalla più recente pittura di estrazione anglosassone e 'neoromantica' che fa capo a Francis Bacon Per meglio precisare sono di solito citati, inoltre, l'influsso del vicino realismo italiano e l'uso del linguaggio derivante dalle esperienze informali, anzi di 'espressionismo astratto', in auge nello scorso decennio negli Stati Uniti Come si vede, un connubio non tanto facile

Nel piccolo numero di opere esposte recentemente alla Galleria Michaud di Firenze (nature morte e figure di cui alcune di grandi dimensioni) l'evidenza di questi caratteri è facilmente riscontrabile: specialmente nelle grandi larve di figure che il più spesso coabitano, nel quadro, con il disco sapientemente ribaltato (con un procedimento di origine cubista mediato forse dal realismo italiano, e qui legato a una sorta di «vue plongeante» che coinvolge le figure) di un basso tavolo rotondo, con il suo corredo di oggetti: pretesto al pittore per riproporre piacevoli stilemi di forme ricorrenti ('rime', avrebbe detto Juan Gris).

Lacerata e segnata da romantica violenza nelle figure, la forma è invece più fermamente rappresa negli oggetti (che assumono una certa importanza nell'economia del quadro: come la gran conchiglia intrecciata della poltrona, con inclusa la sua grande larva femminile, in un quadro mantenuto tutto su una sola raffinatissima tonalità di verde-turchiniccio). Elemento tra i più convincenti di questo gruppo di opere è indubbiamente il colore Questo baconiano si regala difatti, nella maggior parte dei quadri esposti, un registro di colori più franchi e squillanti più vicino a Estève, direi, che a Matisse o de Stael

a. m. m.