

L'EUROPEO

6

arte

# LA BIENNALE



JOHN CHAMBERLAIN, *Scultura in metallo dipinto*

*Quest'anno la rassegna veneziana ha suscitato polemiche come da tempo il mondo artistico non conosceva. Abbiamo chiesto un giudizio sulla Biennale e sulla pop-art americana a critici e pittori italiani di tutte le tendenze*



# SCANDALO A VENEZIA

« IO ALLA Biennale non ci sono stato e non ho neanche intenzione di andarci. Ho altro da fare. Non posso perdere tempo. Però ho visto il catalogo. Mi è bastato. Gli italiani? Sappiamo tutti che roba sono. La pop-art? Una cosa che non si può giudicare perché con l'arte non c'entra ». Questo il giudizio (per la verità non imprevedibile) di Giorgio De Chirico sulla XXXII Biennale di Venezia. E questo anche il giudizio, più o meno drastico, più o meno motivato, di una parte dell'opinione pubblica italiana e di una parte della nostra stampa. Scandalo a Venezia, allora? A sentire certi discorsi e a leggere certi articoli sembrerebbe dav-

vero di sì e la questione ha avuto riflessi anche molto in alto, a livello di ministri, con polemiche che non sono ancora sopite a un mese dall'inaugurazione veneziana. Il centro della discussione sulla Biennale è senza dubbio il padiglione americano, dedicato questo anno prevalentemente alle opere della cosiddetta pop-art, opere dall'apparenza aggressiva e provocatoria che sembrano voler far rivivere i giorni dello scandalo dada, che sembrano cercare il chiasso con impegno scoperto. Ma se la pop-art costituisce l'aspetto più vistoso della rassegna veneziana, è tutto l'insieme della mostra che alimenta perplessità, agita dubbi,

muove polemiche e, nel campo opposto, suscita invece approvazione, se pure condizionata. A un mese dall'inaugurazione, mentre la polemica incomincia a perdere, nell'affievolirsi dell'interesse di cronaca, il suo carattere più pungente, siamo andati a interrogare, su questa XXXII Biennale, alcuni critici e alcuni artisti italiani di diversa formazione e di diversa tendenza. A loro abbiamo posto le stesse domande che si colgono negli articoli dei giornali e nei discorsi del pubblico, interrogativi che rivelano spesso disorientamento e perplessità di fronte a una manifestazione che non si sa bene come classificare: rassegna ufficiale e con-

sacratrice dell'arte o banco di prova delle avanguardie? Luogo d'incontro di esperienze ormai assicurate se non alla posterità e al museo almeno alla storia del costume o chiassosa vetrina di novità stagionali, di velleità aggressive? È proprio la presenza dei letti sfatti, dei panini imbottiti, dei dentifrici, dei « montaggi » d'oggetti d'uso quotidiano della pop-art che spinge alle estreme conseguenze polemiche questa serie di interrogativi perché il pubblico, dopo anni di grigiore informale, si è trovato nuovamente di fronte a una provocazione esplicita e diretta. E ha reagito.

## ● La XXXII Biennale è migliore o peggiore delle precedenti? Rispecchia la situazione artistica e delle tendenze attive, dei movimenti vitali, anche se polemiche?

IN GENERALE l'opinione dei critici e degli artisti che abbiamo interrogato è largamente favorevole all'impianto della Biennale. Qualche dubbio è stato sollevato a proposito della sezione iniziale del padiglione italiano dedicato all'arte d'oggi nei musei che riunisce una scelta di opere eseguite dopo il 1950 ed « entrate » in diciotto musei europei e americani. Giovanni Carandente ha definito questa sezione « invadente, pletorica e disordinata » e l'ha accusata di assumere « l'aria paternalistica di un'aristocratica selezione che non è tale ». Ordinata da Giulio Cesare Argan, questa sezione è vista da molti come una concessione necessaria a questo critico e storico dell'arte moderna che altrimenti, per la sua posizione recente di isolamento, non avrebbe potuto avere altra parte di rilievo nella rassegna veneziana.

La Biennale, ha detto il critico Luigi Carluccio, « è sempre un fatto interessante, anche se sbagliato. La Biennale di quest'anno è, a mio parere, fra le più interessanti degli ultimi tempi. La situazione dell'arte nel mondo, oggi, vi è puntualizzata con una cadenza drammatica nei suoi casi-limite. Nuova figurazione, ricerche gheistliche, pop-art. L'ondata di furore che si è scatenata sulla Biennale, con una violenza di linguaggio che non ha precedenti (salvo, forse, nelle famose "serate futuriste"), è una sorpresa; primo perché è nata in seno ai critici, la cui funzione dovrebbe essere invece di considerare con serenità e metodo lo spettacolo offerto da una grande mostra d'arte internazionale; secondo, perché si è rivolta contro un fin troppo evidente "ritorno al vero", che la massa dei critici, in gran parte conservatrice e nostalgica, ha sospirato per anni. Vuol dire che la Biennale di quest'anno non offre situazioni di equilibrio medio, né poltrone comode per la taglia dei benpensanti. Nuova figurazione, ricerche gheistliche, pop-art: tutto pungola e fa soffrire. Gente, che per un buon mezzo secolo ha invocato il ritorno all'uomo ed al vero oggettivo, sente la nausea nel padiglione della Russia e capisce che le vistose carote di Oldenburg sono incommestibili. Raccatterebbe volentieri, adesso, dal cesto dei suoi rifiuti, le mele verdi di Cézanne ».

Tutti i critici interrogati hanno messo in rilievo, con diversa partecipazione personale (a seconda delle tendenze), questo indicativo ritorno « al vero » che si avverte

chiaramente e non soltanto nella sezione italiana. Giulio Cesare Argan ha anche notato come la Biennale, e la giuria dei premi, abbiano messo in evidenza come « attraverso taluni processi dell'arte moderna, che generalmente si considerano distruttivi o di aperta rivolta, si possa arrivare al recupero di valori che indubbiamente appartengono alla tradizione ». E cita lo scultore svizzero Kemeny e il giapponese Demoto « che si servono di materie e processi comunemente usati per raffigurare la situazione esistenziale del mondo contemporaneo per raggiungere risultati classificabili nella serie dei valori riconosciuti e sperimentati ».

Decisamente favorevole all'impianto della XXXII Biennale è anche Gillo Dorfles: « Mi pare che quest'anno la Biennale, a differenza della volta scorsa, sia molto più interessante e molto più vitale. È completamente sconfitta la marea informale che l'altra volta aveva fatto scivolare molte delle personalità in una specie di magma indifferenziato e sono apparse delle personalità vive, distinte, che promettono bene per il futuro. Quindi, merito della giuria nel caso dell'Italia di aver accettato le diverse tendenze e merito degli artisti di essersi liberati da un conformismo imperante per aver seguito quelle che erano le loro tendenze ».

« La Biennale riflette la situazione dell'arte d'oggi. Negli ultimi due

anni, infatti, sono avvenute delle differenziazioni notevoli nel panorama italiano. Si sono affermate alcune tendenze in maniera decisiva: così, per esempio, il gruppo dei programmatori, di coloro che considerano l'arte come qualche cosa di molto preciso e programmabile. D'altro canto si è sviluppata e affermata una tendenza figurativa. Il gruppo dei romani, la Fioroni, Novelli, Festa, Schifano, presenta delle opere indubbiamente piene d'interesse che forse, alla lontana, sono influenzate dall'America, ma che certamente hanno anche delle caratteristiche originali, italiane. Il riapparire di altri figurativi, come un Fieschi, un Guerreschi, è un sintomo interessante. E poi c'è tutto un settore di quella che possiamo chiamare arte astratta, ma di un'astrazione molto più cosciente e coerente, che alla Biennale risulta molto bene ».

Su posizioni più polemiche sono invece Mario De Micheli e Duilio Morosini. Anche loro riconoscono alla Biennale un'apertura informativa più larga del consueto, un impegno antologico e quindi documentario assente nell'edizione squisitamente di tendenza (informale) del 1962.

« Per molti anni », ha detto Mario De Micheli, « le Biennali sono state dominate da una specie di esperanto plastico: c'era un esperanto occidentale, basato su alcune formule di gusto e di mercato, e c'era un esperanto orientale, basato su astratti principi ideologici. Da

una parte e dall'altra si finiva per vedere, padiglione dopo padiglione, sempre gli stessi quadri e le stesse sculture, astratte le prime, figurative le altre, ma tutte abbastanza univoche e programmatiche ».

« Non è che con la Biennale attuale questa situazione sia finita: un po' dovunque si ripetono ancora stancamente anacronistiche tele astratto-espressioniste, astratto-impressioniste, ecc. e le solite sculture fatte con ferri ed altri relitti saldati o incollati assieme, oppure quadri e statue del più vieto illustrazionismo. Tuttavia mi pare che in questa Biennale, qua e là, si noti anche l'affiorare di qualche personalità che si muove o incomincia a muoversi fuori degli schemi, fuori delle drastiche imposizioni del gusto, del mercato, o delle estetiche prioristiche. Pare insomma che la compatta uniformità di certe Biennali passate sia finalmente, almeno in qualche punto, incrinata. E questo, a mio avviso, è un possibile inizio positivo ».

Più polemica ancora, nella stessa direzione, la posizione di Duilio Morosini: « Nel suo insieme la Biennale conserva i suoi vizi ereditari. Al timone della barca c'è sempre il mercato d'arte internazionale che cambia rotta più o meno rapidamente secondo i flussi del gusto. Il nostro padiglione? Ebbene ci si dice che è più obbiettivo di ieri, che è antologico. Per gli invitati con una sala, la cosa è quasi inavvertibile. Lo è di più per gli altri. Però l'antologia è, lì, miscelanea. I rapporti reali tra le tendenze non vi sono rispettati. Gli autori delle opere cui si può aderire o di cui si può dibattere con un po' di serietà? Eccoli, alla rinfusa (in cifre e in ordine alfabetico). Una quindicina su ottanta (Cagli, Calabria, Cascella, Cavaliere, Cremonini, Ferroni, Fieschi, Guerreschi, Maselli, Paganin, Pozzati, Recalcati, Schifano, Trafeli, Vacchi, Vaglieri). Pochini ».

« Il solito alibi veneziano è quello della rotazione. Ma in arte non "ruota" nulla. Gli artisti che contano sono gli stessi per quattro, sei anni o anche molto di più. Si tratta di seguirne il cammino e di aprire un margine permanente ai giovani di talento. La soluzione? La "irraggiungibile" riforma che toglia la Biennale ai burocrati e la ridia ai protagonisti delle tendenze artistiche. Non è taumaturgia, è buonsenso. Una riforma non inventa talenti, fa però ordine e pulizia, e non è poco ».



ANDREA CASCELLA, Scultura



ENRICO BAJ, Elisabetta de Braganca de la Felidad Garcia (1963)



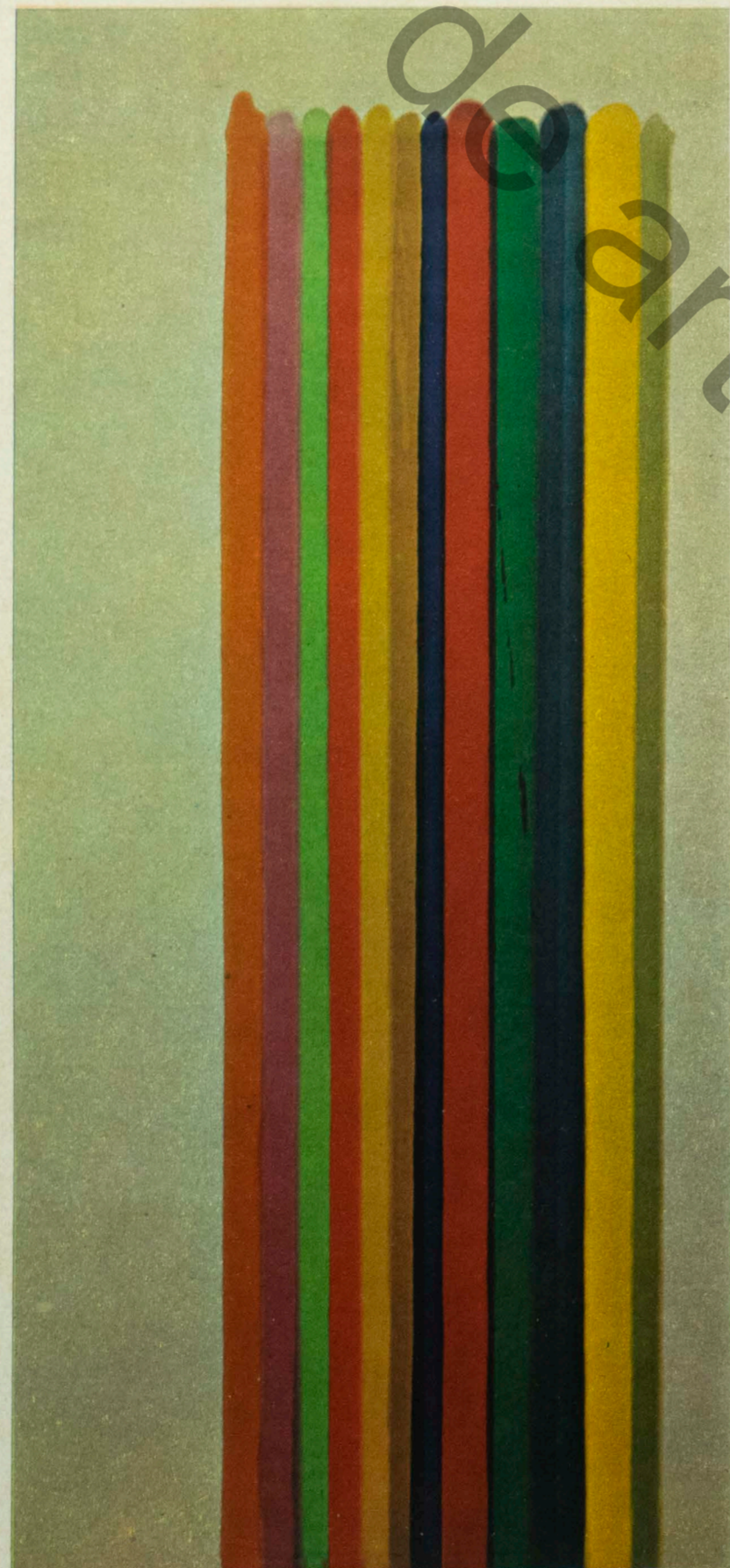


KENNETH NOLAND, *Piega sinistra* (1964)

Dall'America  
astratti  
e pop-artisti



FRANK STELLA, *Marrakech* (1964)



MORRIS LOUIS, *Ingresso* (1961)



JASPER JOHNS, *Bersaglio* (1961)



ROBERT RAUSCHENBERG, *Buffalo II* (1964)



● Ottanta pittori italiani invitati sono davvero troppi? Ed era giusto non assegnare alcun premio alla pittura italiana e darne invece due alla scultura?

LA DICHIARAZIONE di Duilio Morosini mette il dito su un altro aspetto assai discusso della Biennale: il numero degli inviti nel padiglione italiano. La giuria di invito ha chiamato ad esporre ottanta pittori. Per molti critici un simile numero è eccessivo.

« Indiscutibilmente », ha detto Gillo Dorfles, « c'è stato un eccesso nel numero dei pittori invitati. L'errore maggiore che si è commesso anche altre volte, e che si è commesso quest'anno, è di aver fatto un'ottantina di inviti. Non è possibile che in un paese anche fecondo come l'Italia vi siano ottanta grandi pittori. Per conto mio sarebbe stato molto più opportuno invitare una ventina o una trentina di artisti e soprattutto dare ad ogni artista la sua sala. Perché non è possibile farsi un'idea delle reali qualità di un artista (soprattutto se è un artista giovane) soltanto con due o tre quadri, mescolati assieme a quelli di altri artisti. Ogni artista deve avere la sua sala per consentire un'opinione più precisa sulla sua opera ».

Anche l'assegnazione dei premi ha suscitato, in un quadro generale piuttosto acceso, non poche polemiche. Perché la giuria non ha assegnato a un pittore italiano il premio previsto e ha preferito riconoscere i meriti di due scultori, Cascella e Pomodoro? Su

questo tema le dichiarazioni dei critici e dei pittori sono ovviamente caute ed elusive. Nessuno vuole impegnarsi veramente in una polemica che non può risolversi che in una serie di fatti personali sostenuti magari dall'indiscrezione o peggio dal pettegolezzo. Per farsi un'idea di che cosa è successo a Venezia è allora necessario ricorrere alle informazioni confidenziali raccolte senza firma. In generale si danno, dell'opera della giuria veneziana, due spiegazioni. Si dice che la pittura italiana è andata di mezzo, a favore della scultura, per l'impossibilità di escludere dal premio uno dei due maggiori candidati. « C'erano in ballottaggio », mi spiega un pittore, « Cagli e Guidi. Uno dei due giudici italiani è legato da vecchia amicizia con Guidi, ma da tempo lavora a una monografia dedicata a Cagli. Anche l'altro giudice si trova in una posizione personale di equilibrio fra Cagli e Guidi. Dalla situazione di imbarazzo, cioè per non scontentare uno dei due, è saltato fuori il secondo premio alla scultura. Il risultato, come doveva essere facilmente prevedibile, è stato disastroso. Disastroso per i rapporti dei due giudici sia con Guidi che con Cagli e soprattutto per la pittura italiana che ha subito un tracollo di fronte al mercato internazionale ».

Di diversa opinione è un altro pittore che pensa a un errore di valutazione dei giurati italiani durante i lavori e le discussioni. « Di solito i membri stranieri della giuria », mi dice, « non partecipano molto attivamente all'assegnazione dei due premi agli artisti italiani. Lasciano che la faccenda si risolva un po' in famiglia ». La battaglia è sul premio internazionale. Io credo che i due giudici italiani abbiano puntato sul premio internazionale. Abbiamo cioè fatto questo calcolo: « Favoriamo la tendenza dei colleghi stranieri che si dimostrano più interessati alla nostra scultura che alla nostra pittura. Assegniamo i due premi a due scultori. Poi, nella discussione per il premio internazionale, non potranno opporsi all'assegnazione del premio stesso a un nostro pittore ». Il calcolo si è dimostrato sbagliato. E così la pittura italiana è rimasta senza premio ».

Negli ambienti dei pittori si ripete con insistenza che il mancato assegnamento di un premio a un pittore italiano ha recato un serio danno al nostro mercato artistico. « C'erano musei e collezionisti stranieri che avevano già impostato un loro grosso piano di acquisti puntando su vari pittori italiani. I premi hanno fatto cambiare idea a

questi acquirenti, spostando la loro scelta da un lato su pittori stranieri, dall'altro su scultori italiani », ha detto un altro pittore. Ettore Gian Ferrari, che dirige l'ufficio vendite della Biennale, smentisce però queste notizie. « Non mi sembra », dice, « che i premi abbiano influenzato in modo negativo gli acquisti. Non ho notizia di modificazioni importanti dopo i premi. Per Kemény le scelte dei collezionisti e dei musei hanno anzi coinciso con il giudizio della giuria: otto opere dello scultore svizzero sono state infatti vendute prima che si conoscesse l'esito dei lavori dei giudici. In generale la Biennale si avvia a un consistente successo economico perché offre opere di varia tendenza e di vario prezzo. Alcuni linoleum del padiglione sovietico costano duemila lire. Il pezzo più caro è la scultura *Grande veneziana* di Krike che costa trentadue milioni. Fra questi due estremi c'è posto per tutte le borse. Gli acquisti più consistenti sono stati fatti, ad oggi, da collezionisti stranieri e riguardano in modo quasi omogeneo l'intero schieramento di tendenze della Biennale ».

E la pop-art si vende? « Le opere del padiglione americano », spiega ancora Gian Ferrari, « non sono in vendita e quindi non è possibile un giudizio commerciale ».

● Lo scandalo di Venezia si chiama soprattutto pop-art. Che cosa ne pensano i pittori italiani? I più, fra quelli interrogati, si dichiarano contrari

MA IL centro della polemica, il cuore dello scandalo rimane il padiglione americano, quello della pop-art. E su queste opere che si è scatenata la protesta, che si sono accentrate le discussioni. È lecito portare alla Biennale simili « cose »? Non è scandaloso? Sulla pop-art lo schieramento dei critici e degli artisti che abbiamo interrogato è nettamente diviso. Abbiamo due fazioni, due posizioni e non sempre quelli che si trovano dalla stessa parte lo sono per le stesse ragioni. Certo la materia si presta all'indignazione, allo scherno, alla protesta. Si presta anche alla facezia, magari fondata su avvenimenti reali. Per esempio ciò che è successo alla cerimonia d'inaugurazione del padiglione americano (che si trova in città, sul Canal Grande e non nei Giardini della Biennale) è senz'altro divertente. La fila delle autorità e dei critici visita ad una ad una le varie sale della mostra. A un certo punto un gruppo abbastanza consistente schiude una porta ed entra nel locale che non è altro che il bagno, il bagno vero, della casa. E c'è allora un momento di incertezza: quel lavandino, quella vasca, quella tazza, quegli asciugamani sono « veri » o sono una parte della mostra, un esempio di pop-art spinto fino all'assurdo realistico? Soltanto dopo un po' (e dopo consultazioni con i responsabili americani del padiglione) l'equivoco è chiarito. Con la mostra non c'entra, anche se ha tutta l'aria d'entrarci.

Un lucido giudizio sulla pop-art espone Corrado Cagli: « Sono tornato dalla visita alla Biennale con l'impressione dell'enorme sforzo compiuto dagli americani con questa ultima loro manifestazione che passa sotto il nome di pop-art. Ma la pop-art non perviene ad una situazione simbolica, resta soltanto sintomatica. In questo divergono nel senso più lato le scuole americane da quelle europee. Nelle sabie mobili della sintomatica è naufragata la giuria di Venezia. Se si

ponesse il problema nei termini più realistici, esaminando quali sono i rapporti tra l'artista operante e la società che lo circonda, dovremmo venire a delle tristi conclusioni: sintomatico Rauschenberg di quanto è avvenuto a Dallas nel 1963? Diciamo subito che la pop-art se è intesa come una delle ultime risacche delle avanguardie sarebbe ancora comprensibile, ma, dal momento che la pop-art è uscita da questa Biennale trionfante e ufficiale per essere stata praticamente scelta e imposta dall'ufficialità americana, non può in nessun modo essere intesa come una disinteressata forma di avanguardia.

Non è un fenomeno preoccupante dal momento che, come tutte le mode artificiali che il mondo americano ha espresso, avrà breve durata. Preoccupante è che una giuria europea non abbia, proprio in questa occasione, saputo individuare una sola voce europea da contrapporre a questa "fine del mondo" che non si svolge nel mondo ma nelle soffitte e negli scantinati. Con buona pace di Washington D.C. e dei mercanti d'arte ».

È sintomatico che i giudizi negativi sulla pop-art vengano soprattutto dai pittori. Dai pittori assai più che dai critici. Soltanto Guttuso, fra i pittori che abbiamo interrogato, non ha elevato proteste e mosso polemiche, ma la sua posizione ha un carattere tutto particolare e, in realtà, coincide con quella dei negatori. « Io non aderisco alla pop-art », dice Guttuso, « ma non posso negare che si tratta del più grosso fenomeno artistico del Novecento, dopo il cubismo. Gli americani sono arrivati in massa, quest'anno, a proporre una concezione completamente diversa dell'arte figurativa, con un procedimento scandalistico ma primario. La pop-art contraddice l'avanguardia che si è sforzata di allontanare l'uomo dalla visione delle cose. È vero che si dice che questi oggetti non hanno riferimento con ciò che sono, che non sono

un simbolo, che non sono più gli oggetti reali ad entrare in un contesto fantastico; l'oggetto però resta lo stesso (oppure è perfettamente imitato) e ciò è ancora un legame con l'antica e giusta idea dell'arte. L'artista vede ciò che vede e fa vedere ciò che tutti vedono. L'artista scopre ciò che c'è, non inventa. Egli toglie un velo a quello che c'è. Ma ha un limite molto grande: gli artisti pop possono inserire una tazza, un orologio, una scala, ma non l'uomo. Solo la società nazista, se avesse pensato di proporre una rivolta di questo genere, avrebbe potuto fornire la materia umana. Qualunque sia il proclamato disinteresse di quest'arte, c'è in definitiva, soprattutto in Rauschenberg, un ritratto della civiltà di oggi ».

« Circa quarant'anni fa Aragon, in un suo libretto sul collage, precinizzava la morte della pittura, intesa in senso tradizionale; Aragon diceva cose che corrispondono a ciò che propongono questi giovani americani. Questa proposta è stata interpretata come un contributo alla morte dell'arte; in realtà credo che i veri tentativi di morte siano quelle forme pseudotecnologiche dove la stupidità sociologica è arrivata al punto di identificare gli inventori di macchinette con la società tecnologica. Io vedo la pop-art come una spinta verso la realtà, come la puntualizzazione di un'esigenza che c'è in tutti. È un esperimento, durerà poco, ma sotto c'è qualcosa di importante ».

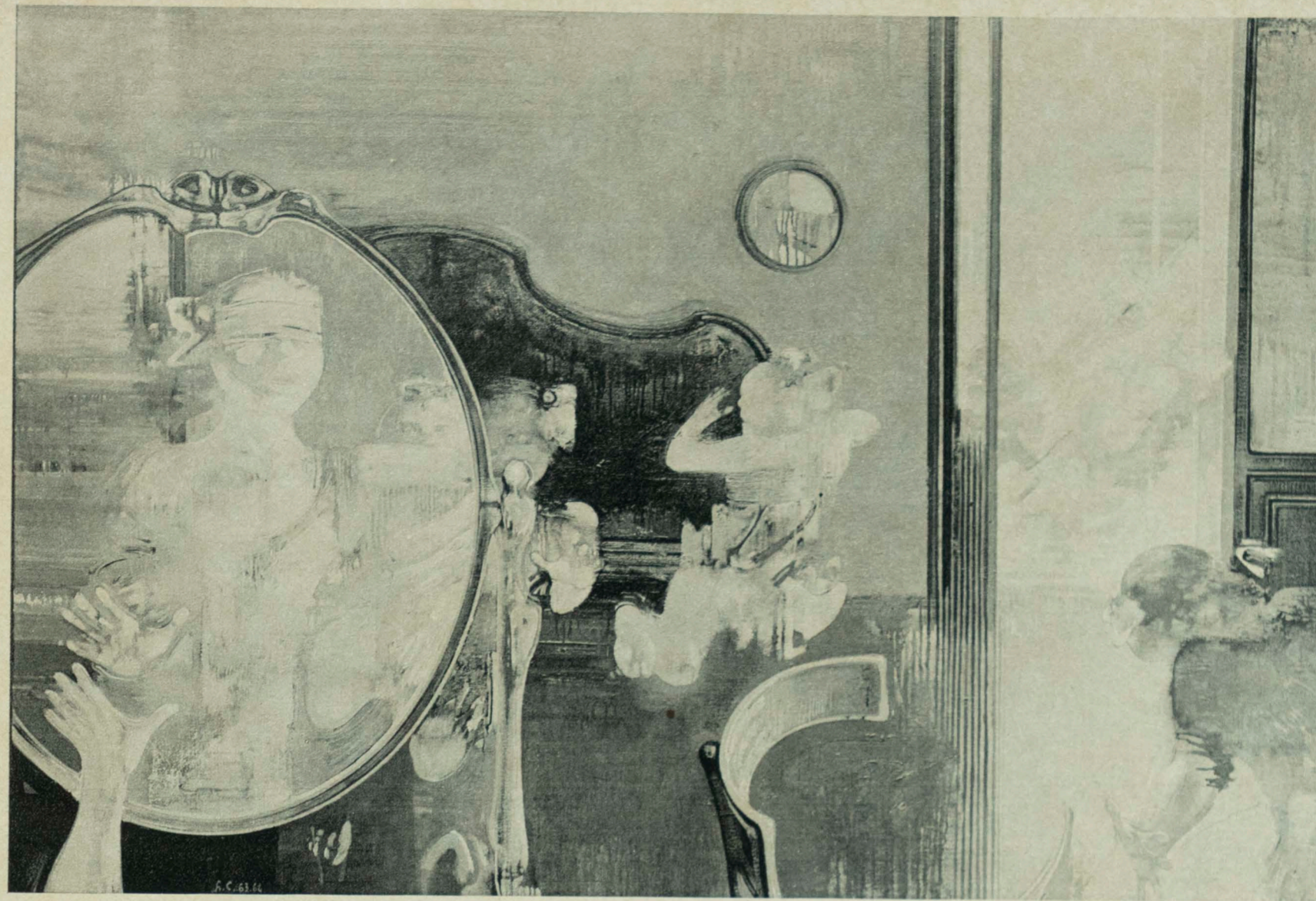
« Io, al contrario degli avanguardisti, non mi scandalizzo: una lampadina in bronzo fuso mi interessa di più di una frittella di Foutrier. La pop-art è più vicina all'umano di quanto non sembri. C'è una frase di Marx molto bella: "L'uomo non si perde nel suo oggetto solo che questo non diventi per lui un oggetto umano". Bisogna capire quanto umano sia l'oggetto: se lo si vede esternamente ci si perde nell'oggetto. Tutto ciò ha molto nesso con la pop-art e ne indica

i limiti ».

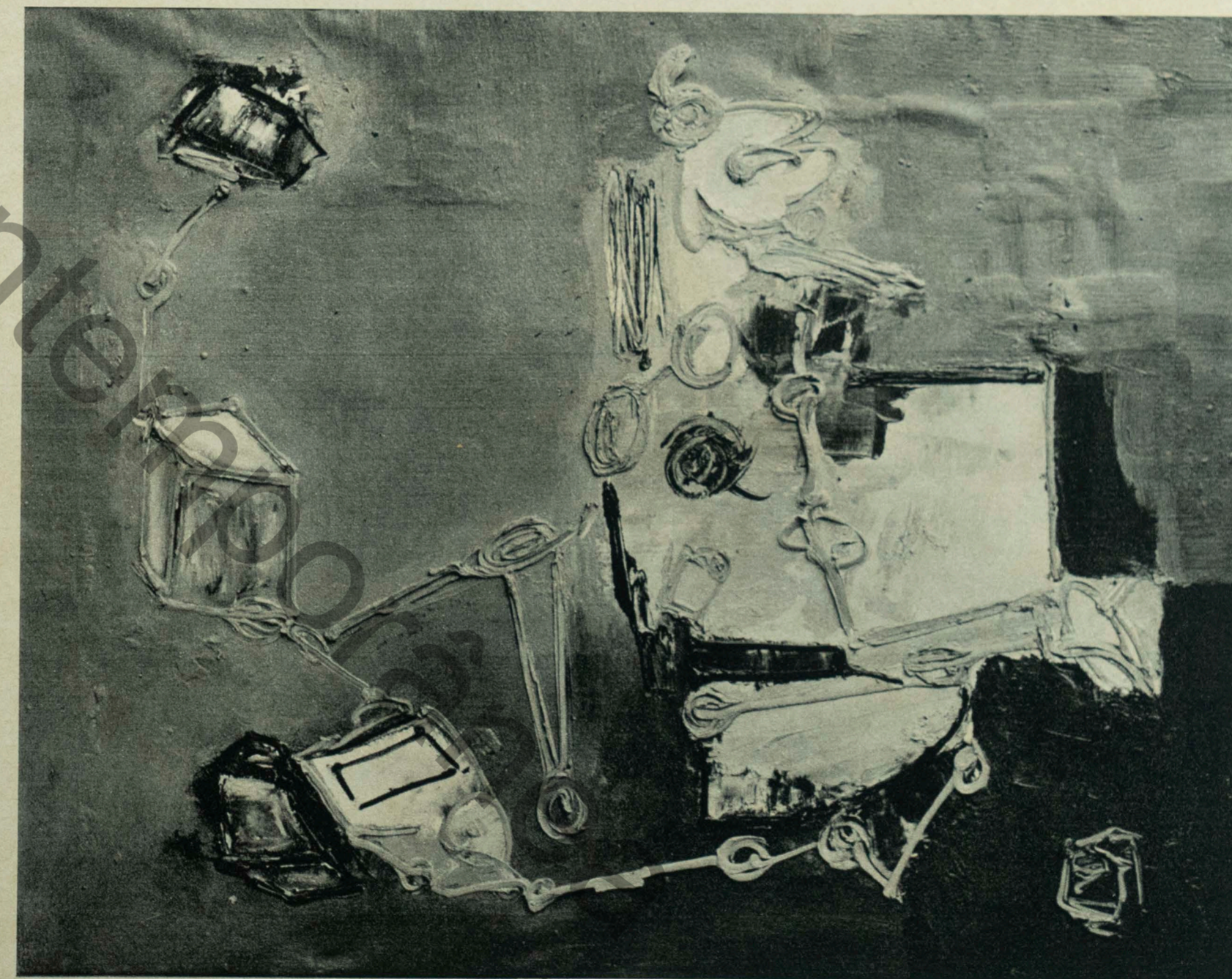
Al limite del paradosso intelligente il giudizio sulla pop-art del pittore Gianni Dova (che, come Guttuso, Capogrossi e Calabria, interrogati nel corso di questa inchiesta, non è presente alla Biennale). « Ogni pittore », dice Dova, « fa della pop-art. Quando io prendo un barattolo, una scatola, un piatto, un mazzo di pennelli e li dispongo in un certo modo per dipingerli faccio della pop-art. Anche quando il pittore va in giro a cercarsi un paesaggio fa della pop-art. E Morandi? Non ha fatto della pop-art per tutta la vita? Ma la differenza fra Morandi e i pop-artisti americani sta nel fatto che Morandi, dopo avere scelto gli oggetti, li dipinge e non si accontentava di incollarli o inchiodarli su una tavola o su una tela. La pop-art come scelta continua, quotidiana, ora avvertita e ora inavvertita di oggetti della vita reale io la faccio in ogni momento della mia giornata. È il mestiere del pittore fare ciò. Ma poi ciò che conta è dipingere, non incollare o inchiodare ».

Giuseppe Capogrossi non approva neanche lui la pop-art. « Io sono un pittore del segno », spiega, « e quindi non posso approvare questi americani. La pop-art prende l'oggetto e lo mette là. Dicono che questa tendenza voglia essere un ritorno alla figurazione. Lo escludo assolutamente. Non so che cosa sia, ma certo non è questa la strada per un ritorno (che non so neanche se sia possibile) alla figurazione ».

Ennio Calabria è invece di diverso avviso. Neanche lui accetta la pop-art, ma crede di vedere in questa tendenza un fatto indicativo. « Alla base », dice, « c'è un vizio ideologico e linguistico. C'è molta confusione. Insomma un equivoco. Ma lo stesso prova il bisogno di concretezza del pubblico e il bisogno di concretezza dell'artista che sente l'impegno di assorbire in qualche modo i significati degli oggetti che lo circondano ».



LEONARDO CREMONINI, *La mosca cieca* (1963-64)



PINOT GALLIZIO, *La lanterna spenta* (1961)



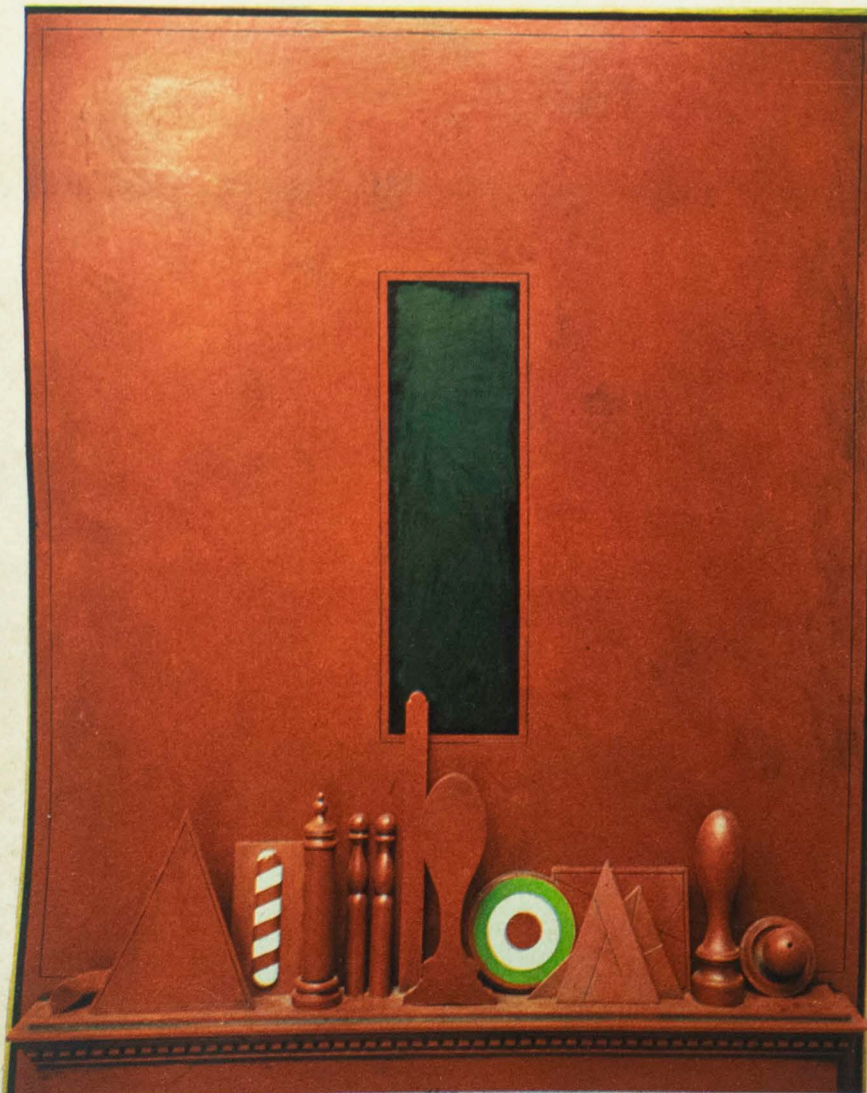
Le molte e difficili strade verso la riconquista della figura



MIMMO ROTELLA, *Marilyn Monroe* (1962)



PINOT GALLIZIO, *Altri pascoli* (1957)



LUCIO DEL PEZZO, *Tutto rosso* (1964)

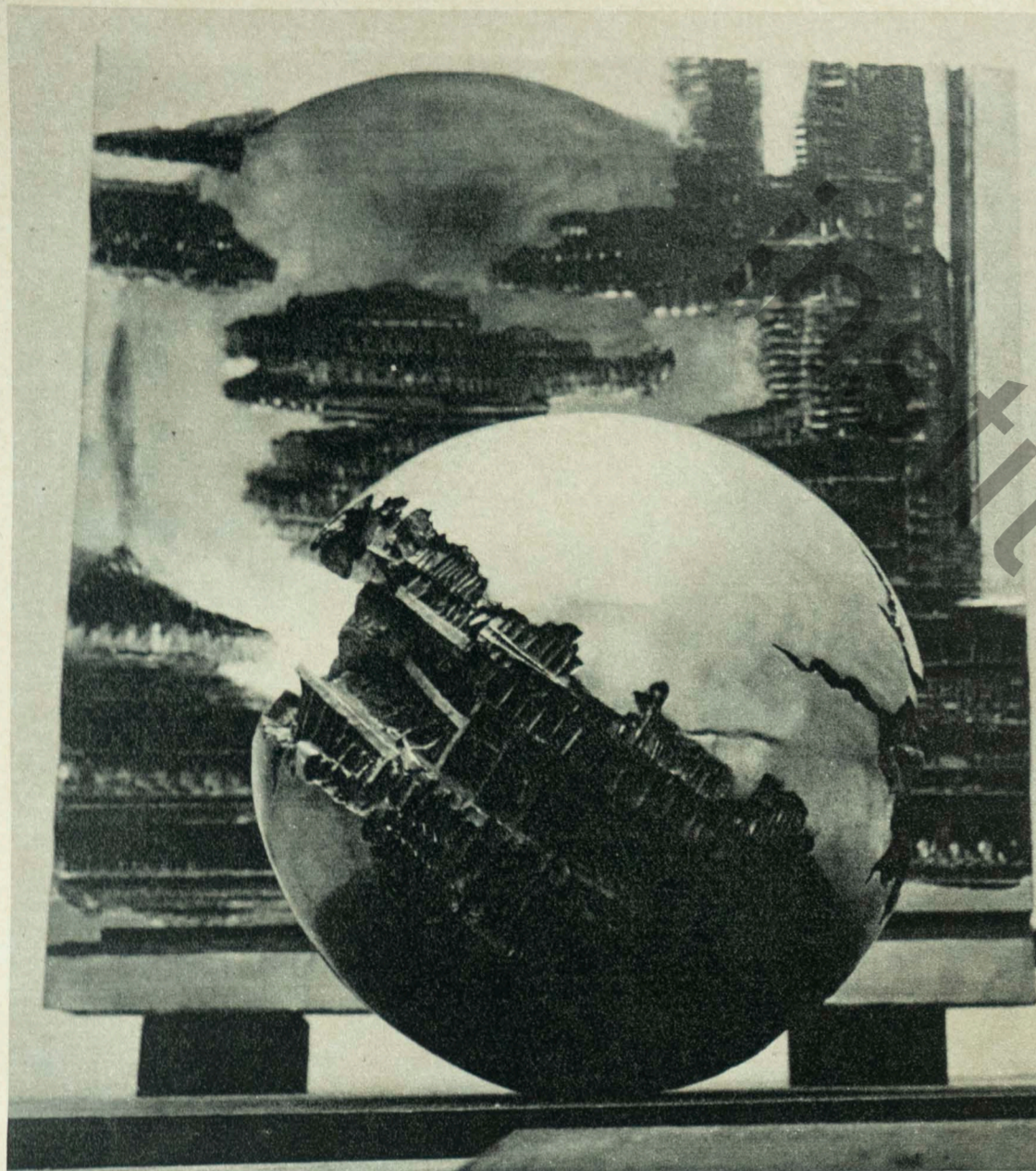


GIUSEPPE GUERRESCHI, *Ragazza e soldato (Liberation)* (1961)



LEONARDO CREMONINI  
*Il treno di notte* (1963)





ARNALDO POMODORO, *Il grande radar* (1963) e *Sfera* (1964)



ALIK CAVALIERE, *Immagini delle cose* (1963-64)

● È polemica e protestataria la pop-art? I critici sono divisi. Per alcuni la protesta c'è ed è palese. Per altri non è che un prodotto conformistico americano

QUESTO il punto di vista dei pittori, cioè la pop-art vista dal di dentro del mestiere. E i critici? Con i critici, ovviamente, il discorso è più sfumato. Si sente, nelle risposte, l'impegno di «spiegare» il fenomeno, di razionalizzarlo, di dargli collocazione nella cronaca dei nostri anni, se non ancora nella storia.

Guido Ballo riconosce nella pop-art, come nell'action painting (se pure in modo apparentemente opposto), l'influsso del pragmatismo americano: «La pop-art sembra collocarsi in opposizione all'action painting perché si risolve in una figurazione, ma le sue premesse sono ancora il pragmatismo americano come concezione di vita e l'esperienza surrealista. La "contaminazione" tra vita e arte è un'altra conseguenza: non ci sono più sfere distinte tra vita e arte; poiché l'arte non è più visione da contemplare, gli oggetti della vita entrano nell'arte come presenza vera, fisica, attiva, con le varie risonanze psichiche. Non c'è più bisogno di trasfigurarli: siamo al polo opposto del realismo e del verismo imitativo, che considerava l'oggetto da imitare "con arte". Qui non si imita niente: si prende l'oggetto e lo si incolla, finché possibile, nel quadro: che, ovviamente, non è più né pittura, né scultura. L'immagine non si contempla, ma si consuma, integrata continuamente dallo spettatore: che contribuisce, con l'artista, alla vita attiva, varia, dell'immagine stessa. I motivi di tutti i giorni, dal dentifricio ai fumetti, alle macchine per scrivere, diventano momenti di esperienza: il vero motivo non

è più la bellezza da contemplare, ma la possibilità di immedesimarsi e vivere tra le risonanze psichiche degli oggetti mitici di tutti i giorni. Insomma l'arte scende dal piedestallo del sublime e diventa consumo di ogni giorno.

«In effetti sono fenomeni che tendono all'esibizione scenica, teatrale, con senso provvisorio. In America tutto ciò può rispondere a un clima particolare; in Italia, dove ambiente e cultura hanno altre radici, non ha senso. Serve però a dare anche qui qualche stimolo: e a far sentire vecchio ciò che era già stanco».

Anche Luigi Carluccio trova nella tradizione americana le radici della pop-art: «Gli artisti pop non rappresentano, poi, una rivolta contro la loro società, ma anzi domandano alla loro società le motivazioni stesse del loro esistere e della loro autonomia. Sarà bene cioè riconoscere che gli artisti pop si muovono nel solco giusto della più autentica tradizione americana, di quella per cui sono "americani" e non più "europei emigrati". Bisogna immaginare alle loro spalle il mondo dei pionieri, il primo cinema, l'intensa vita pubblicitaria. Situazioni espressive caratterizzate da una esigenza acuta di visualità pura e diretta. Le opere pop si comprendono meglio sullo sfondo delle insegne dei saloons di Tombstone o di El Paso, delle ceneri dei bivacchi dei cumuli di pietra per i morti sulla strada dell'oro, dei paletti di confine, delle taglie sui razziatori di bestiame, dei polli di cartapesta e delle torte in faccia, torte di panna vera, nelle comiche finali, delle quinte e

degli spezzati delle vecchie scenografie, delle centoventi pagine pubblicitarie del *New York Times* della domenica, delle gale mazzierie che sfilano con la banda in testa ai cortei, dei chilometri quadrati di scatolame, di coca-cola, di camicie che non si stirano».

Ma al di là della discendenza storica e spirituale quali sono i contenuti della pop-art? C'è volontà protestataria in queste opere aggressive? Gillo Dorfles lo afferma con decisione: «I contenuti protestatari sono indubbi nella pop-art, che gli artisti lo sappiano o non lo sappiano. In tutti c'è la volontà di mettere in guardia contro alcuni dati della nostra civiltà. E in questo non c'è niente di male e soprattutto niente di nuovo perché l'arte ha sempre denunciato. Ha celebrato e ha denunciato».

Giulio Cesare Argan è invece molto più cauto: «L'inserimento di oggetti direttamente prelevati dalla realtà non costituisce per se stesso né una causa di negatività artistica, né l'espressione di una volontà eversiva. Ben altro è il caso di quegli artisti che si limitano a prelevare oggetti come sintomi o indizi di una situazione sociale che rifiutano di giudicare e alla quale quindi si uniformano con un agnosticismismo o un qualunquismo che la presenza di qualche spunto ironico o sarcastico non basta a riscattare. Se fossi un teologo medievale non esiterei a riconoscere in questi oggetti d'uso clamorosamente inservibili e in questi cibi immangiabili una presenza demoniaca: siamo chiaramente di fronte a un "banchetto della nausea". Teologo non essendo, mi limiterò a riconoscere

in questi aspetti della pop-art un demonismo né sopra né sub-naturale e cioè un demonismo sociale e politico».

Il più drastico fra i giudizi che abbiamo raccolto è, sempre a proposito dei pop americani, quello di Duilio Morosini che si chiede dove sia lo choc della pop-art, dove sia la provocazione, quale ragione esista di prendersela tanto per il padiglione americano. «I pop», dice, «sono una variante pubblicitaria e folkloristica dei dada. Con i pop si cammina al modo dei gamberi, all'indietro, e si va verso l'agnosticismo e quindi l'incoltura. L'oggetto brutto, o il suo ingrandimento abnorme (per esempio il tubo per dentifricio lungo due metri), è imitazione appena camuffata di ironia. È proprio inutile farci sopra romanzi sociologici, andarci a cercare significati morali, politici e via di seguito. Fra i pop di Venezia (e al padiglione americano ne mancano molti e quasi tutti i più significativi) esce Rauschenberg perché contraddice la pop-art. Parte da foto, immagini di rotocalco, film. La sua tecnica è quella del montaggio documentario ma il suo occhio non è di vetro. È un occhio umano. Penso a tele con ucellacci del malaugurio sotto la statua della libertà capovolta e il ritratto di Kennedy. La pop-art è certo un aspetto del lavoro "artistico" negli Stati Uniti ma non deve farci dimenticare che in quel paese esistono anche artisti seri, gli artisti della "nuova figurazione" che cercano

vie meno chiassose per farsi conoscere ma non per questo sono meno significativi del tempo e del paese in cui vivono».



ROBERT RAUSCHENBERG, *Rintracciatore* (1964)



MIMMO ROTELLA, *Il grande circo* (1963)



ROBERTO CRIPPA  
*Proposta per un volo* (1962)



Chiedono di entrare al museo le povere cose dello studio del pittore



JIM DINE, *Lo studio (Paesaggio)* (1963)

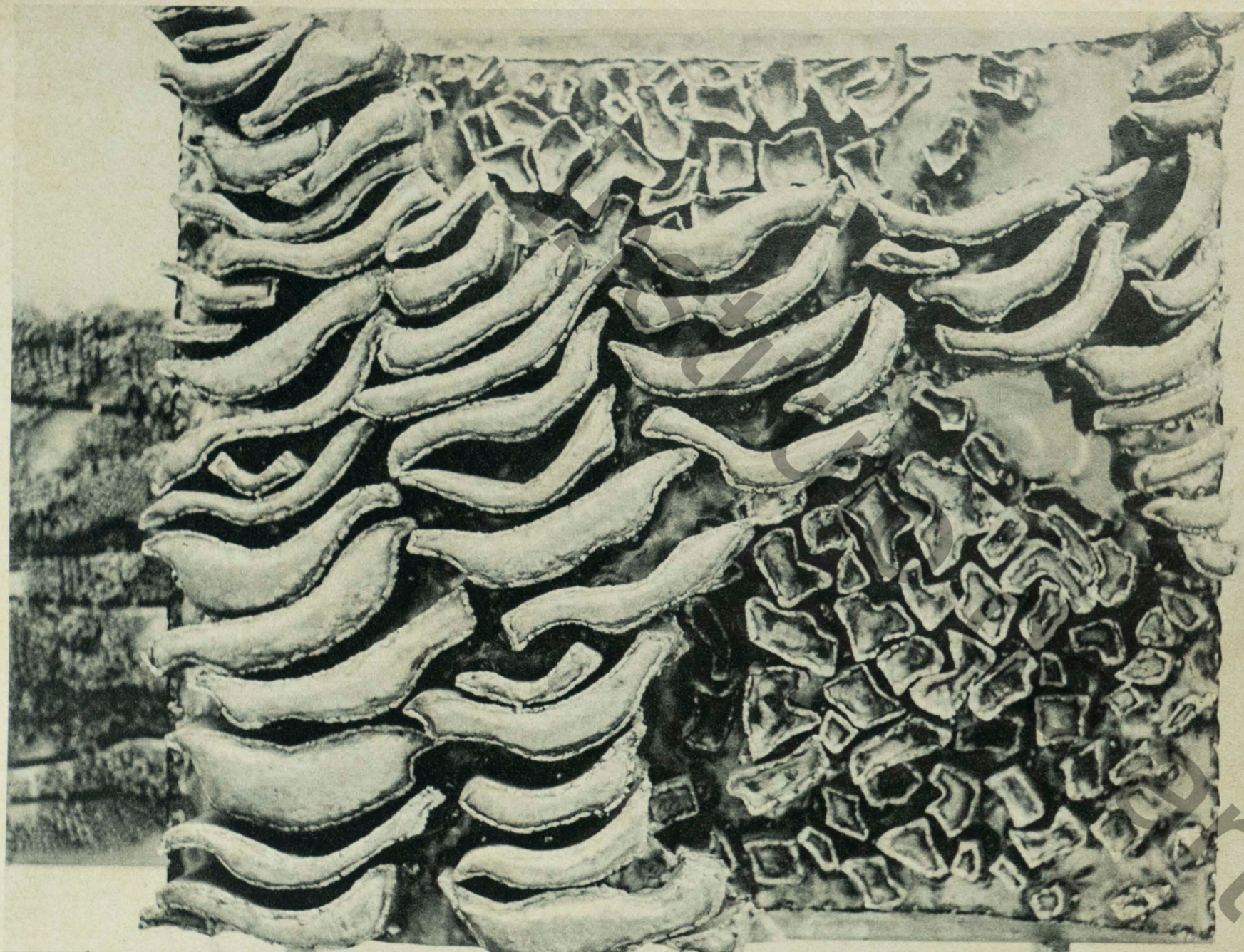


ENRICO BAJ, *Parata a sei* (1964)



CORRADO CAGLI, *Inferi* (1957)





ZOLTAN ZEMENY, *Congiunzione del pensiero e della realtà* (1962)

● È giusto che lo Stato italiano, che non è certo molto sollecito verso l'arte moderna, aiuti e premi l'avanguardia? O forse la pop-art non è già più avanguardia?

UN ALTRO spunto di vivace discussione che la Biennale ha sollevato è suggerito dal carattere quasi statale della manifestazione. Davanti alle opere della pop-art (e non soltanto davanti ad esse) molti si sono chiesti se sia giusto che gli enti pubblici dedichino del denaro per sostenere e imporre i prodotti dell'avanguardia, cioè quei prodotti che fino a ieri dovevano combattere da soli la loro battaglia contro il gusto del pubblico, contro la resistenza degli ambienti accademici, contro gli enti statali che sono quasi sempre, per loro natura, enti conservatori. È facile, a questo proposito, fare esempi. A molti pare curioso che gli artisti della pop-art possano contare sull'appoggio del governo americano (che li ha portati ufficialmente a Venezia) e di quello italiano che li ha ospitati e premiati, mentre i dada, i surrealisti, i futuristi, gli espressionisti, soltanto quarant'anni fa, dovettero far tutto da soli per conquistarsi il diritto a figurare nella storia dell'arte e non soltanto in quella del costume.

In generale i critici più avanzati e quasi tutti gli artisti non trovano nulla né di anomalo, né di scandaloso in tutto ciò. Prima di tutto, dicono, non è vero che a Venezia arrivino gli sperimentalisti dell'ultima lega. Qualcuno certo ne arriva, ma la massa degli artisti invitati è costituita da pittori e scultori che già hanno un nome e una posizione internazionale. «Alla Biennale», dice Gillo Dorfles, «non può arrivare che un materiale già filtrato. Gli inviti sono infatti rivolti non a giovani speri-

mentatori sconosciuti, ma a pittori che negli ultimi anni hanno fatto personali, hanno esposto, hanno interessato la critica, hanno avuto un mercato, hanno ricevuto riconoscimenti in larga misura. Quando un pittore arriva alla Biennale dovrebbe essere abbastanza selezionato. Ciò non significa però che debba essere un pittore già usurato, già passato alla storia dell'arte e al museo. Anzi, trovo che uno dei compiti della Biennale è quello di presentare quelle forze vive che si sono affermate negli ultimi due anni. Questo per tutte le nazioni, non per l'Italia soltanto.

«Anche in questa Biennale si vede che tutti i paesi presenti offrono la loro documentazione migliore con gli artisti noti ma ancora vitali e attivi».

E poi, si ripete da tante parti, c'è l'aspetto pubblicitario della Biennale, la sua risonanza, il suo prestigio che poggiano proprio sul suo impegno attivo nel vivo della produzione artistica. «Io sono convinto», dice ancora Gillo Dorfles, «che il pubblico italiano che si abbandona con tanto calore a manifestare il suo sdegno verso la Biennale e invoca la soppressione della manifestazione o almeno la sua devitalizzazione non si renda sufficientemente conto dell'importanza grandissima che ha la Biennale in tutto il mondo. Per il prestigio dell'Italia e non soltanto per il prestigio dell'arte italiana. Credo che

ci siano poche manifestazioni altrettanto pubblicitarie della Biennale per il buon nome artistico del nostro paese. Sarebbe un errore gravissimo se

lo Stato cessasse di occuparsi e di sostenere la Biennale con la scusa che non tocca allo Stato presentare l'avanguardia. Anzi, il guaio è un altro: lo Stato non si occupa dell'arte moderna con sufficiente impegno. Fra una Biennale e l'altra i suoi interventi sono

\* \* \*

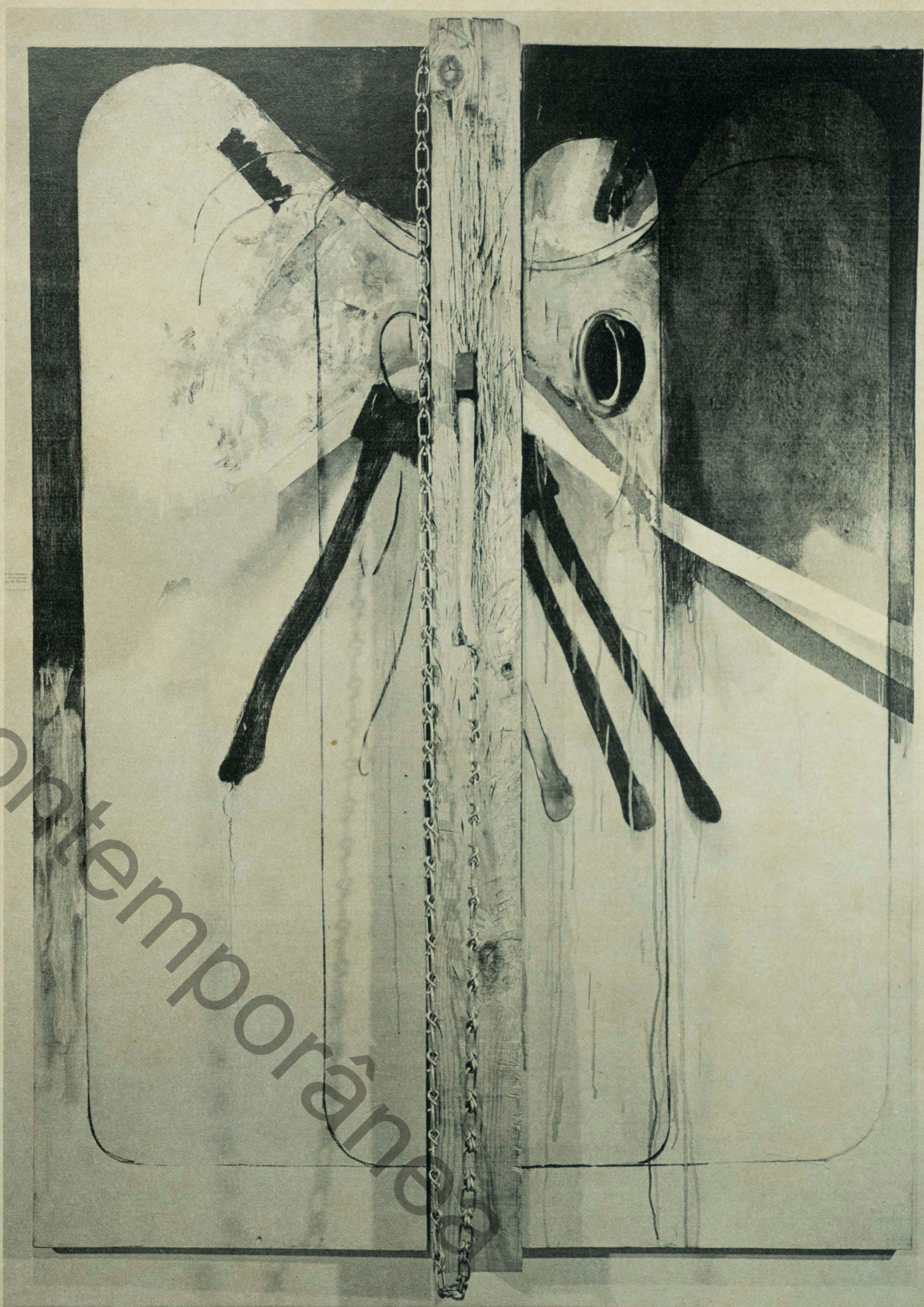
QUESTA che abbiamo cercato di tracciare, attraverso le parole ora pacate e ora accese di polemica di un gruppo significativo di critici e di artisti italiani, è una prima proposta di giudizio sulla Biennale veneziana. Un giudizio che, a un mese dall'inaugurazione, non ha ancora perduto gli accenti della polemica ma forse può già distendersi in un discorso più pacato, più meditato, più sereno. Chi ha ragione? Quella parte del pubblico che grida allo scandalo e invoca l'intervento magari dei carabinieri? I pittori che guardano con scetticismo i loro colleghi pop e, nei migliori dei casi, concedono alle loro opere un valore di sintomo? Forse il discorso più utile ad una conclusione è nelle parole di Marcello Venturoli, che è un acceso sostenitore dei pop: «Scandalo a Venezia? Non ne vedo la ragione. Certo in tutte le manifestazioni artistiche c'è il lato debole; e proprio di questo lato si impadroniscono i benpensanti e i qualunquisti della cultura: per cui ci si fissa sulla presenza nello spazio mentale della tela di "oggetti trovati", se ne fa l'elenco e si conclude col luogo comune che "quella non è arte", perché, ovviamente, tutti sono capaci di cercare

occasionali, sporadici, non pianificati e comunque non sufficienti. Quindi: non si chieda il ritiro dello Stato dalla Biennale, ma il suo impegno anche negli anni che vanno da una Biennale all'altra e ciò proprio per i vantaggi pratici e morali che possono derivare».

cose strane e vecchie dal rigattare e dallo sfasciarrozze. Ma nessuno fa il minimo sforzo per vedere, nelle opere dei maggiori artisti pop, questi "oggetti trovati" in rapporto al quadro, né più né meno come si deve leggere in rapporto al quadro un biglietto ferroviario, la testata di un giornale, un pezzo di carta da parati nei collages cubisti e futuristi, o i frammenti di oggetti, ricordi di vita intensa passati nelle pagine di un libro come le violette, nei collages di dada come Schwitters.

«Ma è poi chiaro, in chi disprezza tanto la pop-art o il new-dada, in che cosa consista questa tendenza? Io credo proprio di no. La elementarità quasi "naïf" di taluni sperimentatori, lo sprezzo delle regole del gioco pittorico per taluni altri, l'arbitrio per l'arbitrio, la componente, fra cinica e divertita del movimento, della trovata da baraccone sono gli aspetti deteriori e più diffusi dell'arte-pop, cui si aggiunge, per polemica dei meno dotati, l'idolatria del cartellone pubblicitario, dell'oggetto e del manufatto in serie, del materiale comune prefabbricato per l'immagine visiva e gradevole al livello popolare».

Roberto Leydi



JIM DINE, *Accetta con due tavolozze* (1963)



Contro chi vogliono protestare i roast-beef finti e la cucina vera?



CLAES OLDENBURG, *Fornello* (1962)