

Robert Rauschenberg

DANTE  
CONTRO NIXON

di GIULIANO BRIGANTI

CHE a un pittore come Robert Rauschenberg sia venuta un bel giorno l'idea di illustrare la prima cantica della Divina Commedia è che ne sia seguito un preciso impegno di interpretazione con straordinaria elaborazione la trama allegorica, pub anche stupire. Stupire soprattutto chi si attenesse alla più ovvia interpretazione del suo operare, concludendo che i suoi dipinti (chiamiamoli per ora così) non possano alludere a nient'altro che alla loro stessa ambigua realtà. Il suo agire irraguardoso nel "vuoto" esistente tra l'arte e la vita ("I try to act in that gap between the two") suscitando ambigue evocazioni tra l'informale e il figurativo, il suo muoversi con aggressiva sicurezza e disprezzo della scelta nel mondo delle forme, sembra aver lo scopo di conferire alle trasposizioni fotografiche e agli oggetti inseriti nel quadro un significato "diverso" affidandoli alle segrete valenze che ogni immagine e ogni oggetto possiede.

Chi non ricorda le sue "combines" esposte a Venezia? Come non cogliere in quelle sue provocanti operazioni la volontà di lasciare ogni cosa indeterminata, quasi che il risultato o lo scopo fosse quello di rendere il quadro identico al reale, in una sorta di libera sospensione in cui esiti non possano scendere che ad un livello pressoché inconoscibile? Ma se ciò era vero in parte, non avevo mancato di diffidare della casualità delle sue scelte, intuitive sì ma mai casuali. M'induoveva a pensarlo non tanto il significato implicito che alcuni degli oggetti o delle immagini scelte potessero avere nel contesto della combinazione, quanto la sua capacità di saper costruire, meditatamente, un quadro. Non era tanto, quindi, la lettura dell'interno che più stimolava quanto la lettura dall'esterno; perché quelle fotografie inserite, così come son messe, colpiscono come barlumi, come lampeggiamenti di realtà: non sono più fotografie ma realtà citata, evocata, che fa centro non sul nostro inconscio, dove si spenderebbe per chissà quali manderi, ma piuttosto sulla nostra coscienza distratta, atrofizzata, incapace di sintesi.

Se questo è un senso da cogliere nelle opere di Rauschenberg, e il più positivo forse, sul suo metodo di lavoro molto possono dirci le trentaquattro tavole che illustrano la prima cantica di Dante eseguite fra il '59 e il '60. Gli originali, ora al Museum of Modern Art di New York, sono combinati sia con tecniche non convenzionali, quali la trasposizione fotografica, il ricalco o il collage, sia con tecniche illustrative convenzionali quali la tempera, l'acquarello, il pastello, le matite colorate. Un editore intelligente, Edoardo Macorini, le ha riprodotte in facsimile nelle stesse dimensioni degli originali, con risultati assai convincenti, e, rilegate in cartella, le ha fatte precedere da un minuzioso commento di Dore Ashton. Sono esposte alla Galleria dell'Obelisco, a Roma.

In ogni tempo è stata illustrata la Divina Commedia ed ogni tempo, si sa, l'ha vista a modo suo. Nel caso presente però, non si può certo usare il termine di illustrazione nel suo tradizionale significato: purtoppo siamo ad un punto in cui il vocabolario usuale diventa sempre più difficile ad adoperarsi. Non diamogli dunque un nome: chiamiamolo pure, come fa Dore Ashton nel suo testo di Dante ai nostri problemi. E guardiamole con attenzione.

Al primo sguardo mi pare evidente che l'alternarsi di figurativo e d'informale (che poi è solo apparentemente informale) abbia il preciso intento di colpire da lati diversi la nostra percezione. Rauschenberg infatti sembra annesso un preciso valore a certi segni: tratti staccati di matita si ripetono volta volta volutamente ogni volta vuoti porre in evidenza il frastuono infernale, spazi bianchi significano sempre attesa o sospensione, le frecce indicano il movimento, il simbolo X scorge una dichiarazione brusca e irrosa, con fasci di tratti ravvicinati vuol dire l'impresione di impenetrabilità, e via dicendo. E sempre secondo lo svolgersi del racconto dantesco. Ma questi troppo facili simboli ci riportano a quelle teorie ormai stravechite (nel 1890 Ehrenfels scrisse il suo sag-

gio sulle qualità formali) della psicologia delle forme che vivono ormai come facile materiale didattico al livello delle scuole Montessori. Rauschenberg stesso, del resto, sembra così poco convinto della comunicabilità di questi segni che li rinforza spesso con pure e semplici indicazioni tolte dalla tecnica, forse più valida, dei fumetti o con segni stenografici e punti interrogativi. In quanto alle immagini figurative esse provengono dal suo abituale repertorio: cioè da immagini tratte da giornali quotidiani, dalla pubblicità. Atleti, astronauti, arbitri di base ball, giocatori di rugby, automobili da corsa, capsule spaziali, aeroplani, paesaggi industriali e via dicendo. Immagini ora sfocate, ora velate e come confuse da segni, ora ridotte a labile impronta, ora assunte nella loro evidente brutalità. E accompagnate da veri e propri disegni di alberi, di paludi, di terra fangosa, di imprecisi orizzonti come intravvisti fra squarci di nebbia. E così come ogni segno o ogni macchia è gravata di una sua particolare

Antibes. Pablo Picasso ad una festa di Capodanno, qualche anno fa. Il pittore spagnolo, dopo il periodo delle ceramiche, delle litografie su linoleum, dopo aver permesso che si pubblicasse parte del suo diario, ha deciso di scrivere commedie, che per ora si limitano ad atti unici. Anche la moglie ha scritto un libro di ricordi sulla vita trascorsa con Picasso.

semantica anche queste immagini vogliono illustrare, secondo una chiave simbolica, i fatti e i sentimenti che si affollano ad ogni canto del poema. La chiave naturalmente è quella d'identificare nei mali antichi i mali moderni, di riconoscere l'antumanità delle creature infernali nella disumanizzazione degli schiavi del mondo industriale, nelle figure paurose del mondo antico le allucinanti apparizioni del moderno. Un inferno quindi molto simile all'America o almeno a quell'America che è ormai un po' dovunque. Dante, secondo le situazioni in cui viene a trovarsi, è diversamente raffigurato da Rauschenberg. Il più delle volte come un uomo nudo davanti ad una tavola antropometrica con un asciugamano intorno ai fianchi. Secondo Dore Ashton è l'uomo vulnerabile del tempo moderno e nello stesso tempo il simbolo medievale della "legenda di Ognuno", l'ironico eroe che, non per propria virtù, vive un'esperienza straordinaria. A noi quell'immagine ricorda soltanto la visita medica per il servizio militare. E se questo può, anzi deve, riportarci proprio alla nostra condizione di uomini nudi e vulnerabili di fronte al potere, questa connessione non appare affatto evidente nella lettura del foglio. Tutto quell'insieme di immagini non scatena che risonanze segrete e Dante, o quanto Dante allude, ne resta fuori della porta.

Ma le risonanze dinanzi a questi fogli sono di una indubbia ricchezza. Si può dire che se ne trae un'impressione vaga, vitale, attiva e stimolante. Quell'antica galleria vista come in un lampo con i busti davanti alla luce delle finestre, che vorrebbe essere il Limbo, quel verde delle selve fumiganti di nebbia, quella striscia di marciapiede umido per la pioggia, impresso da innumerevoli impronte di suole di gomma, quelle sottili trame di foreste di gru, sono certo il nostro paesaggio, la nostra frammentata realtà vista e non guardata, ma che affiora improvvisamente nella memoria, come un lampo fugace, come una cosa vera ma di cui non conosciamo né il significato né il valore.

A questo proposito si dovrebbe fare un discorso sulle indubbie qualità di Rauschenberg "pittore". Qualità appena accennate, quasi ad uno stato potenziale, come se l'artista ne temesse le conseguenze e si adoperasse accuratamente per eluderle. Eppure efficaci proprio in quel loro ambiguo affiorare. Qualità forse crepuscolari, decadenti. Gli stessi colori, in queste tavole, sono delicati, lievi: blande tinteggiature di acquarello in palide, piacevoli sbavature, lievi frammenti quasi whistle-riani di lontananze cinerine.



Incontro con Georges Candilis

IL SUO HOBBY  
È FONDARE CITTÀ

di BRUNO ZEVI

Ma subito, come per reazione, segni violenti e impazienti, sgorbiature impulsive, sgarbate. Per restare a quei frammenti più intensi, e per non allontanarsi da Dante, è forse proprio l'indeterminatezza della nebbia cinerina della palude stigia che più gli è penetrata nelle ossa. Non è mai la drammaticità di Dante, il suo straordinario sublime "tutto tondo", a farsi sentire dietro il velo di queste lievi materializzazioni spiritiche in cui si confonde delicatamente l'evidenza delle fotografie.

Ora un'estroversione impaziente, ora un'infibazione nevrotica negano a Rauschenberg di poter esprimere quella drammaticità, e, di conseguenza, la drammaticità del mondo moderno. Egli afferma, ce lo dice Dore Ashton, di aver tentato di cogliere tutto il visibile, ma è un visibile che si ferma alla retina, che sfiora o ferisce i nostri nervi ma non giunge mai ad una visione più profonda. Nascondendosi dietro un'atteggiamento ironico non evoca che la povertà e la modestia dell'uomo contemporaneo.

Impersonare in Kennedy e Stevenson Dante e Virgilio e far bollire Nixon nel fiume di sangue dei violenti è operazione troppo facile.

L'esile silhouette del presidente Kennedy, con la testa leggermente infossata fra le spalle e il passo deciso di ragazzo ben educato, così come ci appare per esempio dalla sfocata impronta nella tavola XII, non ha e non può avere quel rilievo che, nell'ambito del tessuto allegorico mutato da Dante, vorrebbe avere; attraverso quella piccola fotografia non potremo mai riconoscere in Kennedy il principio del bene e in Nixon quello della violenza e della bestialità. Ma riconoscere solo, una volta di più, tra un balbettio informale che sembra corrispondere all'assenza della coscienza, un frammento di realtà che ci giunge dal repertorio più familiare della nostra esperienza visiva. Ed è proprio questa la realtà che ci indica Rauschenberg. Le figure mitiche del nostro mondo non sono di carne e di sangue, come le figure di Dante, ma solo immagini che ci bombardano ogni giorno da ogni dove. E' solo così, dopo tutto, che le conosciamo, così come la piccola figura di Kennedy ci appare al margine estremo di quel foglio. Immagini e non persone, come le parole sono formule e le idee slogan. Trovare in questo caos, che si placa alla superficie nell'informe livello della collettività, la concretezza vitale, la realtà ad ogni costo, magari nello specchio baluginante, ma vivo e vero, di quel caos stesso, è già uno scopo. E Rauschenberg senza dubbio lavora in quel senso.

UN giovane architetto francese così lo descrive: «Candilis, il faut le voir pour le comprendre, pour comprendre son architecture. Car tout est lié chez lui, poëta e si è concluso col suicidio di un poeta... Rendiamo omaggio ai fuocati, agli scomparsi, agli imprigionati, agli umiliati, alle vittime del loro amore e della loro passione per l'architettura».

Forse la "presa" umana e il successo di Candilis derivano dalla carica utopistica assorbita nella prima giovinezza a Mosca. Egli è capace di trasmettere agli altri la sua intima, istintiva convinzione che l'architetto può migliorare lo scenario delle comunità umane. Non conosce delusioni, sprezza ogni pessimismo. Partecipa a quasi tutti i concorsi internazionali, ma di regola si accorge che il programma è sbagliato, ed elabora progetti che non corrispondono alle norme del bando e vengono perciò respinti. Ma subito dopo ottiene un incarico che gli consente di realizzare le idee formulate nel progetto bocciato.

«L'architettura», dice Candilis «affronta una nuova dimensione. Avevo uno zio architetto, un professionista affermato che, durante la sua intera carriera, ha costruito tre scuole e una decina di case. La sua clientela era costituita da una o due famiglie, al massimo da cinque. Nell'Unità di Abitazione di Marsiglia Le Corbusier ha sistemato 300 appartamenti. Ma, presso Tolosa, stiamo realizzando una città di 250.000 abitanti, e questa è la nuova scala dell'architettura. L'urbanistica e l'architettura sono la stessa cosa; per essere più precisi, l'urbanistica s'inverna mediante l'architettura. Ma è evidente che tutto dipende da una condizione fondamentale: la disponibilità del suolo. Senza di questa, non possiamo far niente». Il dato quantitativo, aggiunge però Candilis, non esaurisce il nostro problema. «Mio zio ha costruito poche case, ma sapeva quali case doveva costruire, perché conosceva la gente che le avrebbe usate. Io devo progettare migliaia di case, ma quali? per chi? Ecco il fattore qualità che diviene preminente. Trent'anni fa, i problemi urbanistici sono stati affrontati per divisione di argomenti: l'abitazione, i centri industriali, la viabilità, le zone ricreative. Ci si è illusi di poter creare la città nuova risolvendo separatamente i suoi settori e le sue componenti. Oggi sappiamo che il rapporto tra le varie funzioni urbane è più importante e spesso ben diverso dalla meccanica somma delle soluzioni parziali. Non basta orientare bene le residenze, dislocare le industrie lontano dalle abitazioni, distinguere il traffico pe-

donale da quello automobilistico, prevedere ampi spazi liberi. In un'edilizia di massa, occorre qualificare, il che significa dare agli utenti la possibilità di una scelta. Tutto il resto è accademismo. Brasília? E' come Versailles, un vistoso esercizio di composizione statica. E' difficile spiegarci a parole, ma dovete capire questo concetto: progettando una città, dobbiamo preoccuparci non tanto di come è fatta, quanto di come può trasformarsi. Questa è la qualità di una moderna tecnologia dell'urbanistica, questo è il mezzo di offrire una scelta, una libertà ai cittadini».

Candilis è un uomo colto e comunicativo. Ma, ad un certo punto, interrompe il discorso e comincia a disegnare sulla lavagna. Mostra i primi complessi residenziali costruiti a Bagnols-sur-Cèze, a Fort de France nella Martinica, e nell'Iran. Passa poi ad illustrare i progetti "della nuova dimensione": l'università di Bochum e quella di Berlino, la città satellite di Tolosa "Le Mirail", il piano regolatore di Fort Lamy, la capitale del Tchad nell'Africa centrale, infine la ristrutturazione della costa della Linguadoca. Mentre disegna, parla e proietta fotografie, l'utopia si fa realtà.

## Da vedere

A ROMA. E' stata inaugurata il 18 marzo alla NUOVA PESA una personale di Giuseppe Mazzullo. Lo scultore siciliano espone opere degli ultimi tre anni, nei quali le sue ricerche formali si sono orientate verso soluzioni monumentali.

Da giovedì 18 marzo LA TARTARUGA presenta Mimmo Rotella, poeta e musicista epistolare e autore di "décollages". Il "décollage" è il prodotto di un processo attraverso il quale i manifesti staccati dai muri vengono ricomposti su una tela.

Antonio Recalcati, 27 anni, milanese, residente a Parigi, espone dal 13 marzo una serie di 17 tele al FANTE di SPADE. Su cieli azzurri o rosa le figure di Recalcati si stagliano come mummie in atteggiamenti dolorosi e desolati. Non è un supermercato, ma una mostra di "pop art", al SEGNO: bottiglie di coca cola, sacchetti per picnic, frutta e verdure finte nei refrigeratori, e altri generi alimentari fedelmente riprodotti e presentati in bell'ordine nei cestini, con i rispettivi prezzi. La mostra, che resta aperta fino alla fine di marzo, presenta gli americani Lichtenstein, Wesselman, Mary Bartolo Inman, Warhol, Watts, Apple.

A MILANO. "Dadaismo e astrazione (1909-1923)" è la retrospettiva di Hans Richter che la Galleria SCHWARZ presenta fino al 7 aprile. Le opere esposte sono 50.

E' in corso alla Galleria APOLLINAIRE una mostra di Raymond Hains, uno dei maggiori protagonisti della corrente degli "affichistes" che inizia il movimento verso il 1949. Una mostra dedicata all'opera di Frantisek Kupka sarà inaugurata il 1 aprile alla Galleria DELLEVANTE. Kupka, cecoslovacco, espone per la prima volta in Italia.

Alla BERGAMINI Bruno Cassinari espone fino al 30 marzo cinquantatré pezzi fra olii, acquarelli e bronzi.

A TORINO. Dal 25 marzo saranno esposti alla Galleria NOTIZIE, 16 dipinti di René Magritte. Magritte è uno degli esponenti più autorevoli del surrealismo, movimento al quale aderì a Parigi nel 1927.

A BOLOGNA. In 28 dipinti di Sironi quarant'anni di pittura dell'artista scomparso: è la mostra che la Galleria LA LOGGIA allestisce fino al 31 marzo.

Collezionista

OPERAZIONE  
PARAVENTO

di TITANIA

PARAVENTI tornano di moda. Cinesi e giapponesi, laccati e con incrostazioni di madreperla e pietre dure, incorniciati da legni preziosi, decorati da intagli, di seta ricamata o dipinta da celebri maestri o anche più semplicemente coperti da carte colorate dai toni vivaci. Si direbbe che le correnti d'aria, che un tempo erano tanto temute, siano tornate e minaccino di nuovo. E' curioso che gli spifferi d'aria fredda facciano paura soprattutto nel paese in cui la tecnica sembrava aver risolto definitivamente gli inconvenienti delle finestre che chiudono male e delle porte che non combaciano col pavimento, cioè negli Stati Uniti. Sembra quasi un controsenso che in ambienti surriscaldati come quelli di New York, Chicago o Boston, trovino il loro posto oggetti nati appunto per difenderci dalle correnti d'aria. E' come un elemento decorativo che il paravento entra di nuovo nelle case. E' una parte che gli compete e che ha sempre avuto anche quando soddisfaveva, in ambienti mal riscaldati, una necessità. Oggi i paraventi sono molto ricercati da antiquari e collezionisti per la facilità con cui si possono accostare agli altri oggetti della casa, di qualsiasi epoca essi siano. Si consideri poi il lato pratico del paravento. Se fino a mezzo secolo fa, la sala, lo studio, la sala da pranzo erano divisi in diversi ambienti, ormai prevale la tendenza a raccogliere i vari servizi in una unica stanza. Il paravento diventa una parete, uno schermo mobile, opportuno per far sì che la zona destinata ai pasti sia distinta da quella in cui ci si riunisce per conversare o dalla cucina, sempre più annessa al soggiorno e visibile quasi con ostentazione. Gli arredatori che negli ultimi tempi cercavano d'eliminare dalla casa l'intimità s'accorgono che in una certa misura bisogna ricrearla. Come è sempre successo, la parete mobile è a più ante, fatta di tela, di legno o di carta, viene utilizzata per nascondere qualcosa, magari i piatti sporchi accatastati sul tavolo, il lettino pieghevole per un ospite di passaggio, la cesta della biancheria. La parete che molti architetti hanno odiato, arrivando a definirla come l'elemento d'una società moralmente retriva e ipocrita, torna sotto un nuovo nome. E non è detto che sia proprio la moda del paravento a farne capire la necessità.

Al paravento, non dimentichiamolo, è legata una tradizione di miseria, quella di certe famiglie povere che se ne servivano per nascondere oggetti necessari e ignobili (secchi per la spazzatura, tinozze), quella della coabitazione

zione. A quanto si sa, per esempio in Russia, il paravento è l'emblema della crisi degli alloggi e si può essere certi che il giorno in cui i russi dimenticheranno volentieri. Da noi è diverso. Oggi poi il paravento può essere scelto come macchia di colore, come interruzione di una simmetria troppo rigida o come una vera e propria rarità antiquaria. Ne appaiono sul mercato a lotti; provengono quasi sempre dal Giappone e dalla Cina o da raccolte di collezionisti inglesi e le vendite di maggior interesse avvengono a Londra e talvolta negli Stati Uniti.

Una raccolta importante è stata messa in vendita da poco nella galleria londinese di Christie. Si trattava d'una serie di paraventi cinesi del periodo Ch'ien Lung, foderati di carta dipinta nei colori della "famiglia rosa". Le figure sono rappresentate in fantastici terrazzi e giardini, circondate da fiori e alberi con uno sfondo di paesaggi fluviali. Più di venti esemplari di forma e misura diversa sono stati venduti per 1.700 ghinee (pari a 3.150.000 lire).

ANTIQUARIATO  
E PUBBLICITÀ

VECCHIE sedie, credenze, tavoli, cornici e cassettoni diventano preziosi oggetti decorativi usando la vernice X, oppure: «Ridate vita ai vostri vecchi mobili con i delicati colori Y», slogans pubblicitari che appaiono sempre più spesso sulle riviste americane e che rischiano d'essere presi troppo sul serio dalle lettrici in cerca di novità.

Dipingere i mobili è un po' la mania dei nostri tempi, molto diffusa anche in Europa. E' da quando le si-



Paravento cinese

gnore si sono messe a fare le cercatrici d'oggetti antichi, invadendo i conventi e le case di campagna, che è nato il gusto del restauro improvvisato. Si dipingono a caso le credenze Luigi Filippino, le sedie viennesi, tutti quei mobili insomma, che le padrone di casa non giudicano abbastanza importanti per valere la spesa d'un vero restauro, ma che possono sempre essere utilizzati. Si tirano fuori, chissà da dove, gli oggetti più impensati: ferri da stiro a carbone, tristi lampadari di ferro battuto che non hanno più di quarant'anni, scaldini sbeccati, sgabelli, arcolai, sedie a dondolo, comodini fine secolo e, affidandosi al capriccio, si procede a una vera e propria contraffazione.

Scherzi ammissibili in gioventù, per arredare qualche piccola casa di campagna con poca spesa, rivelano invece una grande confusione d'idee quando vengono scambiate per vere operazioni artistiche. Si confonde l'oggetto d'arte con l'oggetto strano e si crede di dar prova di buon gusto solo perché ci si permette gli arbitrii più sconcertanti.

## NOTIZIE

La galleria Colognoli di Londra, specializzata in mostre di dipinti e disegni, in questi giorni espone invece una serie di sculture italiane del Sei e Settecento. Notevoli alcune opere eseguite su disegni del Pisanini.

Sempre a Londra, un compratore americano, John Cuneo, famoso soprattutto per il suo museo privato di carrozze antiche (ne possiede circa 75), ha acquistato, a una vendita all'asta, una diligenza appartenuta a Bufalo Bill. L'ha pagata poco più d'un milione di lire.