

UN DANESE TRA GLI AZTECHI

di BRUNO ZEVI



La III rassegna d'Arte dell'Aquila

UN'AVANGUARDIA CHE GIOCA COL PASSATO

di GIULIANO BRIGANTI

POTESI problematiche, ipotesi critiche, ipotesi di ricerca, proposte conoscitive, progettazioni figurali, esperimenti semantici, insinuazioni. Così si definiscono, in un linguaggio ormai corrente, i quadri, le sculture e i vari composti manufatti che, da un tempo crescente di un "boom" produttivo, ci va fornendo una giovanissima leva di artisti europei e americani. Non sarebbe, del resto, né logico né "fair play" pretendere il rischio di una terminologia più specifica e, diciamo anche, impegnativa da una critica che si accosta all'arte contemporanea insegnando la sua dichiarata volontà di concorrere ad una problematica, ipotetica appunto per definizione, e ne esplora le intenzioni in tal senso, nella convinzione di affermare la qualità "conoscitiva" implicita all'impegno ideologico. Anche perché, dopo tutto, quei critici non hanno torto. Si teme di evocare lo sperimentalismo, ma in effetti di proposte, di ipotesi, di progettazioni si tratta, nel più dei casi, e non d'altro. E di un livello, molto spesso, assai banale. Richiamarsi ad una precisa volontà semantica non basta: bisogna poi trovarla quella via di comunicare, quel modo di insinuarsi nelle fratture delle nozioni esaurite per cogliere qualcosa di vivo e di nuovo. Le intenzioni, anche le migliori, non hanno mai fatto storia ed è per lo meno incauto assolvere tutta una generazione di artisti, o poco meno, in ragione di vaghe comunità d'intenti. Lo

strumento della distinzione, della ricerca dei valori, mi pare si vada sempre più smussando nelle mani della critica: l'estetica sociologica l'ha addirittura smarrito, o nascosto. Eppure quegli stessi postulati nati da una problematica attuale trovano risposte ora valide ora non valide affatto nell'ambito di una medesima zona di ricerche: il che dovrebbe far passare in secondo piano la questione delle convergenze. Ma simili gradazioni, a quanto pare, interessano sempre meno e ad una lettura più diretta e spregiudicata che superi in un certo modo la contingenza evitando di confondere, per dirla con Jung, i sintomi o i simboli, si oppone il terrore di cadere nel "sensibilismo formalistico", come se sensibilità e forma fossero due categorie eliminabili, o in futili ricerche grammaticali. Di qui l'avvento di ogni velleitario aggiornamento elevato a rango di ipotesi, di ricerca, di proposta, di apertura sul futuro. E' la realtà stessa, si dice, che è essenzialmente ipotetica, mobile, rifrangente, stratificata, tutta da scoprire. Come può, quindi, non essere ipotetica, arricchita, aperta ogni tentativo di stabilire un contatto con lei? D'accordo. Ma se da quel contatto, come si pretende, deve scaturire la scintilla della conoscenza, se l'immagine è un'arte moderna che si nutre di comunicazione, non si può evitare che l'ipotesi richieda una verifica, l'unica che ci garantisca dai pericoli dell'arbitrio e della gratuità. Chi rischia una "profonda frizione" con la realtà, chi pretende di darcene un aspetto rivelatore, un taglio illuminante non può sfuggire una verifica che attesti se quell'ipotesi riesca o no a liberarsi, a lacerare l'involucro delle convenzioni, ad aprire un rapporto, in altre parole a comunicare, facendola riconoscere, o addirittura conoscere, quell'invocata realtà, sia pure quella di un momento a chiunque, vivendo nel suo seno, se ne senta protagonista. «Un'arte senza pubblico non esiste», ha detto giustamente Guttuso e nel pubblico, aggiungo, cioè in tutti noi, esistono elementi permanenti, strutture fondamentali che è troppo facile ignorare richiamandosi al concetto di un'arte moderna che sia entità a sé e richiede quindi una particolare interpretazione. Non parlo naturalmente di un pubblico privo della coscienza della storia e quindi della consapevolezza del presente, ma è certo che l'esercizio dialogico e chiarificante della critica non dovrebbe limitarsi ad elaborare i dati problematici delle ideologie

e delle poetiche ma attendere a verificarli sulle opere, considerando queste come una fase "ulteriore" vorrei dire impreveduta rispetto alle poetiche e alle ideologie stesse. E senza ignorare le strutture permanenti della psicologia umana. Se un appunto deve farsi alla terza rassegna internazionale organizzata da Enrico Crispolti all'Aquila, intitolata "Alternative attuali 2", è proprio questo. L'indiscriminata apertura di credito concessa a chiunque si dichiari intento a cercare relazioni con il contesto problematico del presente o insista su una nuova necessità semantica. Un filo conduttore che non può evitare di trascinarsi dietro l'ingombrante farragine sperimentale della quasi totalità degli artisti al disotto dei 35 anni che operano in un'area così larga e diffusa da far perdere ogni mordente alla velleità di fare di questa rassegna aquilana una "mostra di tendenza". Senza dubbio quell'apertura di credito è stimolata da una commovente fiducia nelle possibilità dell'arte di fronte alle ipotesi della sua morte che ancora alimenta lo scettico pessimismo di certa critica e di certa filosofia. Il che non è poco e dobbiamo renderne atto a Crispolti, così come dobbiamo ascrivere a suo merito il deciso rifiuto di una funzione dirigistica e amministrativa della critica e il porre, nelle intenzioni almeno, le opere come ultima istanza. Si aggiunge il merito di un intenso lavoro testimoniato anche dal catalogo della mostra, grosso e fitto come un elenco del telefono, e così ricco di materiale documentario da renderlo utilissimo strumento di consultazione. Bisogna fare attenzione però di non abbandonarsi, sull'onda di quella fiducia, ad un ottimismo altrettanto pericoloso che avvalli, in nome di una nuova semantica, una contro-arte, cioè qualcosa che non è arte affatto. Come si fa a non parlare di sperimentalismo, e della peggior specie, a proposito di tante opere incluse nelle varie sezioni della mostra? Non si sfugge, piuttosto, ad un'impressione di improvvisazione e di cinismo. Quel modo così disinvolto, e provinciale, di trastullarsi con i balocchi di una nuova ricettività ottica che ci trasmettono le tecniche di visione della civiltà industriale, quel fabbricare inutili sottoprodotti che son già vecchi appena nati, quella maniera ancor più disinvolta e infantile di giocare con il passato, remoto o vicinissimo, seguendo i capricci della moda e, per di più, essendo dotati di un senso della storia che non supera lo

L'INIMITABILE PAPPAGALLO BLU

di TITANIA

UNA rivista, che ormai in Europa s'è assunto il compito molto delicato di guidare tutti coloro che amano raccogliere oggetti di arte, indica in che modo, chiunque fornito di mezzi relativamente modesti voglia fare collezione di porcellane blu cinesi, debba comportarsi per non commettere errori e magari essere vittima di abili truffazioni. Oggi la Cina non esporta più e controlla in maniera rigorosa le sue esigue vendite all'estero. Però ci sono alcuni luoghi che sfuggono al controllo. A parte l'isola di Formosa (quella che per molte potenze occidentali è la Cina nazionalista, la Cina di Chang Kai-shek), che del resto appartiene a lungo al Giappone, Hong Kong, territorio britannico, è un grande emporio d'oggetti a disposizione degli esportatori americani ed europei. C'è poi Singapore, città prevalentemente cinese, oggi indipendente e ci sono, infine, veri e propri depositi sparsi un po' dovunque nell'Asia sud orientale, che la cultura cinese influenzò per millenni. Come spiega Pierre Kjellberg in "Connaissance des Arts", l'età d'oro delle porcellane turchine ci

mai toccare il verde, si volesse aggiungere alle porcellane turchine un altro merito, bisognerebbe tener conto della facilità con cui esse s'intonano a qualsiasi stile prevalente in un arredamento. Si sono visti ottimi esemplari di arredamento Luigi XIII, Luigi XIV, mobili rinascimentali abbelliti da raccolte di porcellane cinesi quasi sempre omogenee (il vero collezionista difficilmente mescola i vasi o le figure sui toni del blu con esemplari di colori diversi). Quattro sono i modelli decorativi predominanti a cui s'ispirarono gli artigiani attraverso i secoli. Primo fra tutti, il motivo dei profili aeri appena accennati da pennello prima ancora che colore e patina vetrosa venissero plasmati sulla superficie dell'oggetto, come si vede negli esemplari eseguiti tra il 1280 e il 1368, cioè tra la fine della dinastia Yuans e l'inizio della dinastia Ming. Nei tre secoli successivi, invece (siamo nel pieno splendore della dinastia Ming), nella maggior parte dei piatti, delle tazze, dei vasi, sempre di forma leggera ed elegante, si nota la frequenza di decorazioni profilate da un bordo continuo che divide, in maniera netta, il turchese del fondo dai toni rossicci, gialli e bianchi dei motivi impressi sull'oggetto. La moda dei bordi a rilievo, detti "fa-houa", continuò fino al '700. Numerose furono le imitazioni che tuttavia si riconoscono abbastanza facilmente dagli originali per la maggior brillantezza delle superfici. Il terzo modello segue un po' la tecnica dei precedenti. Il corpo dell'oggetto, completamente traforato, forma dei motivi in bassorilievo alternati a zone d'ombra, motivi che caratterizzano l'epoca Ming (1368-1644). Fu sotto il regno di K'ang-hi, di Yong-tcheng e K'ien-long, cioè tra il 1662 e il 1796, che le decorazioni così dette classiche prevalsero sui vasi turchini. Sulle superfici monocrome i motivi erano tracciati da leggere incisioni.



René Magritte. Disegno per il manifesto di "Alternative attuali 2" (1965).

spessore di un leggero foglio di compensato, quell'incredibile faccia tosta nel ricorrere a vecchie esperienze di rottura del linguaggio tradizionale che non scandalizzano più nessuno perché quel linguaggio non esiste più, quello svagarsi dietro ogni distrazione senza il vero mordente dell'ironia, non mi sembrano davvero atteggiamenti fecondi e che, tanto meno, possano condurre a comunicare conoscenza della realtà. Il più delle volte non ce ne consegnano nemmeno un frammento, un lampo, una momentanea intuizione. Pigiandola pure come euforia per un mondo ritrovato (il mondo delle figure) ma stiamo attenti a non compromettere, con una indulgenza colpevole, quello che può essere un momento estremamente importante e delicato, gravido di possibilità. Testimonianze di vera vitalità e di vero impegno non mancano alla mostra stessa, nei suoi vari settori. E sono quelli che danno a sperare.

Per restare agli italiani, devo dire che non sono i più giovani ad incoraggiare tali speranze. Cremonini e Fieschi, per fare un esempio, hanno da tempo passato il traguardo dei 35 anni. Ma oscure energie affiorano qua e là nelle varie sale e non senza fatica vien fatto di individuarle dietro il disordinato empito dei propositi e le approssimative e presuntuose ideologie, al di là dei più facili risarcimenti di non so quali elementari inibizioni, al di là di un tutto che evoca la scompostezza dei gesti e l'istintiva irruenza di chi esce alla luce dopo un'oscura prigione. Come se fossimo veramente all'anno mille e uno. Vien fatto proprio di domandarsi quale sia per costoro "il peso della storia" che è il titolo di una delle tante sezioni nelle quali la mostra è divisa in una candida ipotesi di bell'ordine e di chiarezza.



Pappagalli dell'epoca K'ang Hi.

oggi significa spendere delle cifre cospicue e soprattutto aspettare con pazienza che un antiquario o una casa d'aste metta a disposizione del pubblico un oggetto originale. Basti pensare all'eco che ebbero alcune vendite specializzate, quella della collezione Vanini Marcoux avvenuta durante l'ultima guerra, quella di Edouard Larcade del 1956 e la dispersione della raccolta Wannieck svoltasi cinque anni fa. Se oltre al pregio decorativo di oggetti dai colori eccezionali che sfiorano i toni del blu, arrivando al turchese senza



Plastico del progetto esecutivo dell'Opera di Sidney dell'architetto Jörn Utzon. Nella foto in alto, una veduta di Sidney. Sul promontorio a destra si può vedere il cantiere del Teatro dell'Opera, con le volte progettate da Jörn Utzon.