

LA MUSICA

CONTINUAZIONE DA PAG. 81

li, a morire di fame e dimenticate. Questo per dire che non c'è critica più scioccamente malevola alle avanguardie che quella di chi, adottando per un momento i loro criteri in cui non crede, dimostra loro e rimprovera di non essere autentiche avanguardie e ritiene di coglierle in contraddizione e di annientarle riconducendole entro la norma dell'arte.

Ora, pur non potendosi interamente escludere che qualche posizione inutile dell'avanguardia musicale del nostro ventennio l'abbia presa entusiasticamente d'assalto, con grande spreco di munizioni, in complesso si può dire che oggi, 1965, assistiamo al lento rifluire della musica nel solco aperto dalle avanguardie. Queste vengono piano piano riassorbite, provando così la loro validità.

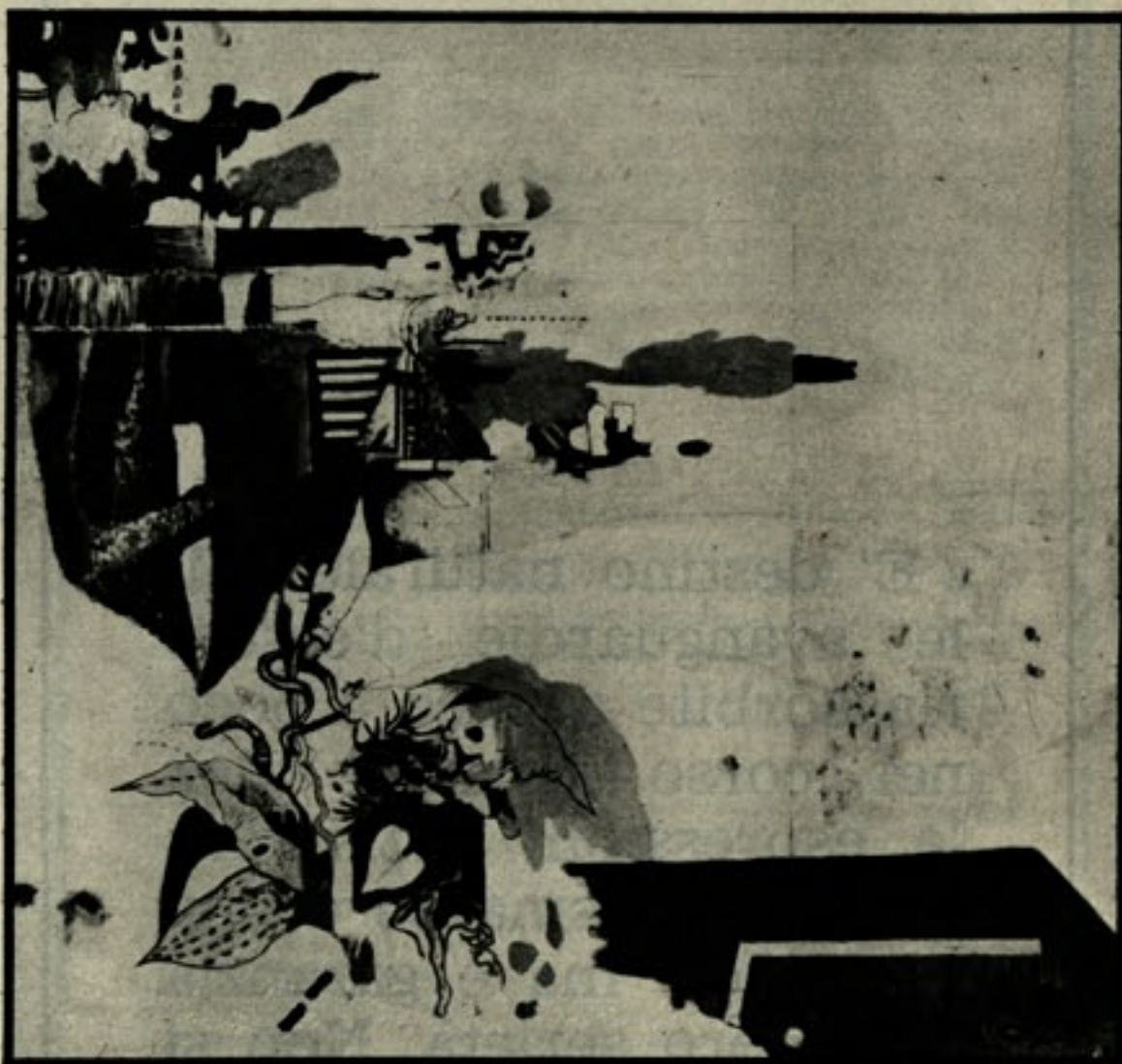
Sia ben chiaro: non intendo affatto opporre all'infantile volontà di provocazione dell'avanguardia un altrettanto ingenuo proposito di non lasciarsi stupire da nulla, e di trovar tutto ciò che fanno vecchio e scontato. Diciamo pure la verità: abbiamo sudato sangue, alle volte, per capire cosa diavolo facevano i nostri amici, e più d'una volta ci ha sfiorato il dubbio che battessero un cammino sbagliato, Berio, Nono, Maderna, Evangelisti, Castiglioni, tutti quanti in blocco, pur divisi e frazionati e magari reciprocamente ostili come sono. Poi per fortuna ogni tanto ci accadeva di sentire, che so io, "Passione greca" del buon Martinu, dove i desideri della reazione sono tutti soddisfatti nel migliore dei modi, c'è la melodia, c'è l'armonia corretta, c'è il cuore, il sentimento e l'espressione, c'è il rispetto della tradizione e della forma, e c'è perfino un infallibile mestiere musicale: pure il puzzo di cadavere che ne emanava ci ributtava lietamente di là, pieni di gratitudine e di affetto per i nostri amici che si battevano nelle prime file, graffiandosi le dita contro i reticolati.

Oggi questa fase drammatica sta di norma declinando. A fare un festival d'avanguardia con musiche di Berio, di Boulez, di Stockhausen (per lo meno del solido Stockhausen strumentale, quello dei "Klavierstücke" e di "Gruppen") c'è davvero da passare per provinciali, tanto quelle musiche cominciano a suonare classiche. E non per questo perdono di valore, anzi, cominciamo adesso a intravedere la misura definitiva. Controprova, le invettive di qualche ostinato corifeo dell'avanguardia permanente, come quel Heinz-Klaus Metzger (nomen est omen, "Metzger" vuol dire "macellaio") che dalle pagine della rivista palermitana "Colle" denuncia «l'invecchiamento della musica nuovissima» e tuona contro le demagogiche concessioni commerciali che macchierebbero gli ultimi lavori di Boulez, di Nono e di Stockhausen.

Sulla scena dell'avanguardia-avanguardia (nel senso in cui al tempo della guerra si parlava di caffè-café) resta la patetica figura di John Cage, di cui giustamente è stato detto che «più che comporre, sta forse compiendo un gesto filosofico». E dietro a lui non mancano elementi sinceri, che vivono a fondo, ed angosciosamente, il momento critico dell'avanguardia musicale 1965. L'avanguardia, dice benissimo Moravia, «si disinteressa delle questioni di contenuto e mira soprattutto a rinnovare i mezzi espressivi, i linguaggi». Ora è chiaro che la fabbricazione di linguaggi ha un limite: le risorse della materia sonora non sono infinite. Quelle dell'armonia tradizionale sono durate secoli, quelle dello spazio cromatico sono state bruciate, a detta di certuni, in meno di cinquant'anni. Non si può andare avanti all'infinito a inventare linguaggi fine a se stessi, senza adoperarli per dire qualcosa. I linguaggi sempre nuovi sono le ridicole "epidemie" semestrali che Bou-



Piero Guccione. "Giardino su muro grigio", 1964.



Gianfranco Ferroni. "Analisi di un paesaggio", 1965.

lez derideva recentemente nella importante intervista concessa a Martine Cadieu per "Les lettres françaises". Presto o tardi viene il momento in cui restano a galla solo quelli che hanno davvero «quelque chose dans le ventre».

C'è anche chi non si rassegna, chi ha creduto pienamente, a fondo, nell'avanguardia come invenzione ininterrotta di linguaggi non significanti, e magari in questa fede ha mortificato la fecondità della sua stessa natura creativa. Non si tratta solo di dottori Dulcamara, che spronano gli artisti alla rivoluzione permanente, stando seduti nella comoda poltrona del critico d'avanguardia. Ci sono artisti veri, che non si rassegnano a fermarsi a una buona volta in questa ronda insensata e a impiegare qualcuno dei linguaggi che hanno inventati, per dire qualcosa. Per costoro, quando suona l'ora in cui il materiale sonoro è esaurito, non c'è una soluzione dignitosa: il silenzio. La

MASSIMO MILA

LA PITTURA

CONTINUAZIONE DA PAG. 81

porre uno sforzo di durata vitale e di significato umano contro il dilagante clima di alienazione, contro la disumana virulenza delle metastasi aggressive dell'anti-vita. Ma si è voluto a un certo punto negare valore attuale o anche significato di alternativa a quelle ricerche che, in Italia, si svilupparono in rapporto con l'ideologia marxista accusandole di non porsi il problema dell'alienazione e tacciandole implicitamente di moralismo, per non dire di retorica. E' questo lo sfondo sul quale si consuma la crisi del realismo legato ad una sorte intenzionalmente "politica", del realismo nella sua accezione gramsciana di realismo socialista, che si vede ogni giorno di più respinto verso le testimonianze di un passato, eroico ma pur sempre passato.

Una crisi, del resto, già iniziata da tempo, forse verso la metà degli anni 50, quando al di fuori dei tardivi programmi dell'arte astratta sul quale si consuma la crisi del realismo legato ad una sorte intenzionalmente "politica", del realismo nella sua accezione gramsciana di realismo socialista, che si vede ogni giorno di più respinto verso le testimonianze di un passato, eroico ma pur sempre passato.

E' indicativo, per esempio, che una non dissimile considerazione dell'informale accomuni in un certo senso le due visioni. Una considerazione che verte soprattutto sul valore della sua portata in tutto l'arco della storia della pittura. La diffusa, e confusa, esperienza dell'informale è esaurita: su questo tutti sono d'accordo. Ma i più sembrano convenire anche sul carattere totale di quell'esperienza, sul fatto della sua irreversibilità, una irreversibilità che in un certo modo superi quella consueta a tutti i passi mossi dall'arte nella sua lunga storia. Quasi che l'informale fosse il passo conclusivo ed estremo, il canto del cigno che chiude il capitolo di una civiltà o il suo ultimo disperato grido di affermazione sull'orlo dell'abisso. Una linea decisiva di confine prima della quale tutto è "passato" e che divide il mondo delle avanguardie storiche da quello delle nuove avanguardie.

In realtà l'informale non può considerarsi soltanto come un'ulteriore avanguardia dell'arte occidentale. Non so se fosse qualcosa di più qualitativamente, fu certo qualcosa di più quantitativamente e soprattutto qualcosa di diverso perché era privo di quelle spinte ideologiche che avevano dato vita alle avanguardie storiche, fossero esse ideologie progressive o conservatrici. Si poneva anzi soprattutto come reazione al lucido intellettualismo, ai rarefatti schemi geometrico-ideali, al brillante giuoco mentale delle avanguardie storiche, frantumate ormai nelle contaminazioni degli ultimi epigoni.

Ma una considerazione così totalitaria dell'informale, che prescindendo da un'attenta analisi da quelle che furono le sue diverse componenti, le diverse concezioni degli artisti che ne furono coinvolti e i diversi modi di accusarne la necessità espressiva, è considerazione pericolosa e si apparenta a quella tendenza della critica d'arte di creare pseudocconcetti storici (come Manierismo, Barocco ecc.) che avvelenano ancora l'atmosfera ostacolando una più reale lettura delle vicende artistiche.

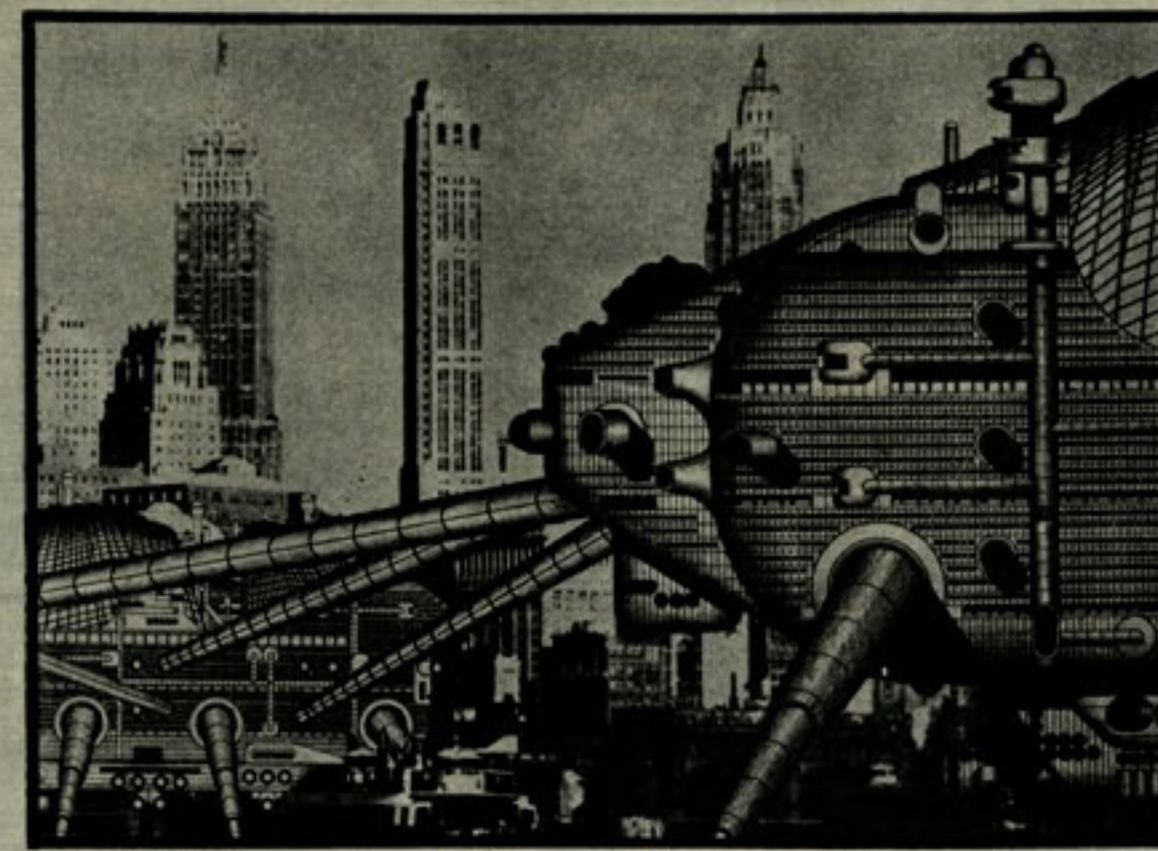
Il fatto è che, scomparendo dalla scena, l'informale ha lasciato allo scoperto dei problemi la cui radice si affonda in un terreno che è al di là della sua ipotetica linea di confine. Non solo non si può dire che li abbia risolti, ma neppure che abbia sempre gio-

vato a un loro chiarimento. Anche l'informale, in qualche modo, rispondeva agli interrogativi posti da quei problemi, ma la sua risposta era un grido (di rivolta o di impazienza?), un gettarsi disperatamente allo sbaraglio delle soluzioni estreme, un ritorno al primordiale, al magma vitale, all'angoscia urlata, esistenziale.

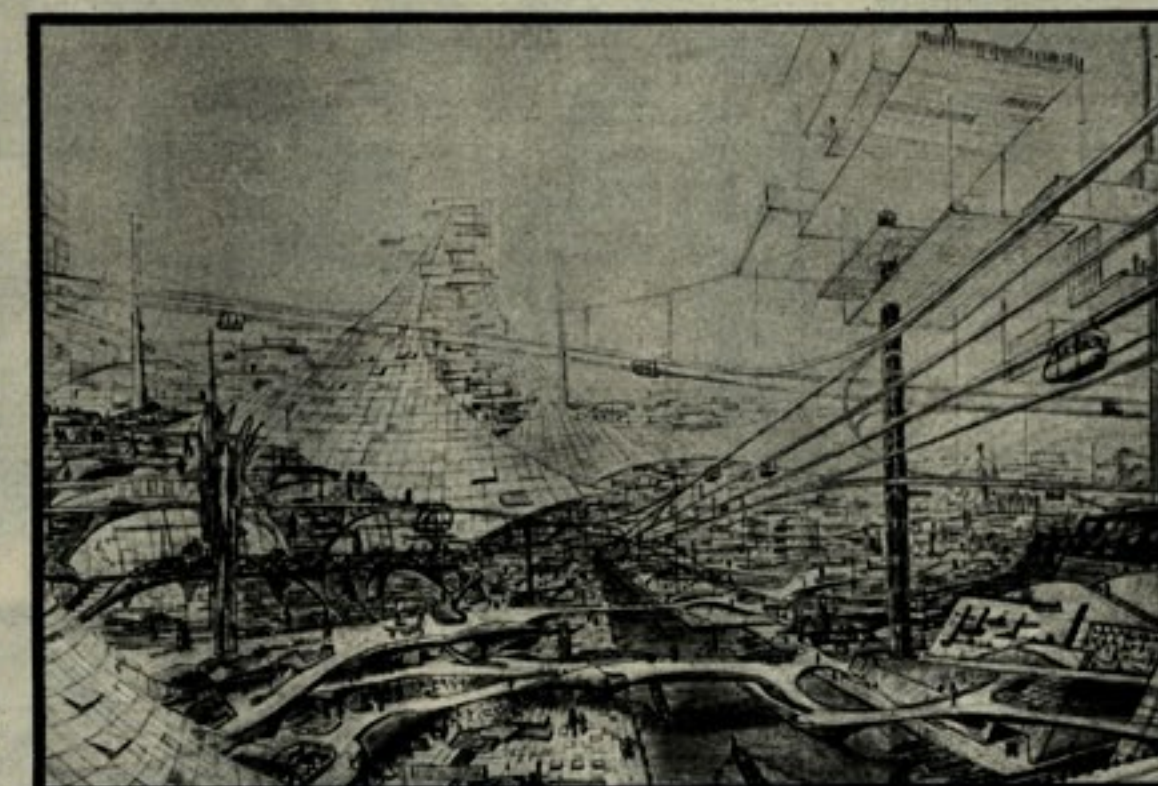
Se esiste un principio e può esistere una ipotetica fine della storia, e quindi una ipotetica fine dell'arte, esiste certamente un principio e una fine della vita che si attua non solo nel tempo ma anche in una nostra dimensione interna di individui e di gruppi d'individui, di uomini e di società di uomini, e corrisponde ad un atteggiamento progressivo e regressivo a quello che Jung chiama l'uscire e il rientrare nelle braccia della Grande Madre. Di questo atteggiamento regressivo, ma non per questo meno necessario, l'informale è un sintomo. Un sintomo importante, ma pur sempre un sintomo di qualcosa che esisteva prima e che esiste ancora. Ed ora che la sua esperienza si è esaurita, che si è visto che a gridare si afferma solo di esistere ma non si decide come esistere e nemmeno si denuncia una condizione dolorosa e negativa dell'esistenza, ora che ci siamo sfogati, che abbiamo urlato, che abbiamo affidato tutto il nostro essere al gesto primordiale, e fra gli applausi più scroscianti e la danza dei dollari, cosa ci resta di quella esperienza? A cosa è servita?

Certo, a qualcosa è servita: a farci capire che era necessario aprire una via di comunicazione più diretta con un mondo sotterraneo, istintivo, sconosciuto e, nello stesso tempo, a farci prendere coscienza che per quanto ci si dibatta, con gli occhi offuscati e sconvolti dal parossismo, ci si trova poi sempre di fronte al muro della realtà. Questa è stata la lezione dell'informale per quegli artisti, pochi come sempre, che ne hanno vissuto più intensamente l'esperienza, come Moreni per esempio. Ma ora il mondo, il mondo delle umane reazioni, è ancora lì davanti a noi, con la sua storia di ogni giorno, con le sue crudeli negazioni in agguato, e anche con le sue speranze, con la sua violenza che chiama violenza e con la dolcezza delle sue lusinghe. Dopo la crisi convulsiva ci troviamo di nuovo di fronte al compito duro e difficile di ritrovare immagini che siano vive, fuori e dentro di noi.

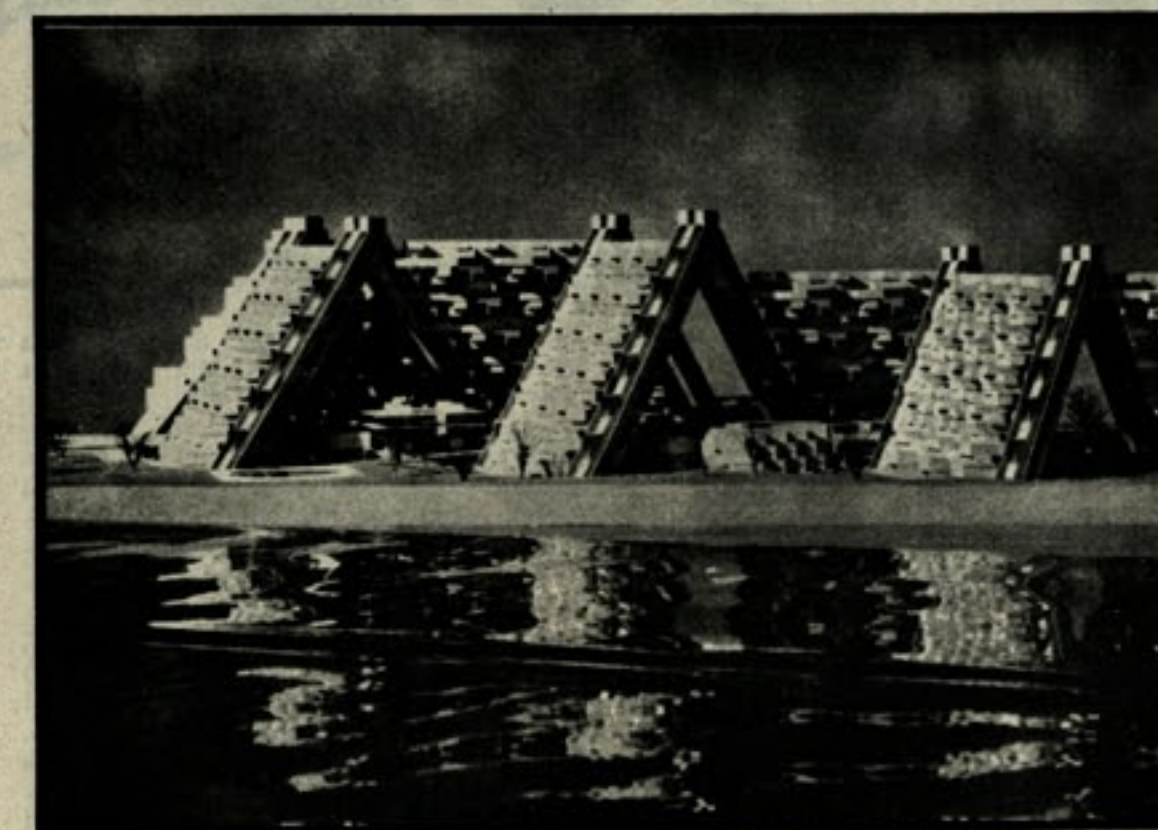
Ma quale partito si è preso? Certo di questa presenza del mondo, o meglio di questa situazione nel mondo, che presuppone e trascende l'affermazione primordiale e proiettiva della sua-nostra esistenza, e richiede oggettività in cambio dell'ambiguità informale, molti artisti hanno preso coscienza. E' un dato ormai ovvio e infatti, non da ieri, si parla di "nuova oggettività" a proposito di pittori come Ferroni, Fieschi, Vacchi, Gianquinto, Guerreschi, Attardi, Calabria, Guccione ed altri ancora: pittori assai diversi, fra l'altro, e per portata e per intenzioni. La psicologia, moderna consolatrice, ha ribadito il principio che solo la dialettica può comprendere e sintetizzare la realtà mirando alla realizzazione dell'individuo nella sua interezza e superando così le soluzioni frammentarie e nevrotiche di una semplice identificazione con le cose. Ma è vero altresì che è un tempo, questo nostro, assai lontano da quella disciplina di dialettica e di sintesi che non per nulla viene indicata come medicina. Gli artisti, e molti fra i migliori, sembrano occupati soprattutto a interrogare ed esprimere le paurose immagini che insorgono da quella profonda e buia riserva di angosce e di oscuri terrori che



Visione di città, elaborata dal gruppo inglese Archigram.



Progetto per una città del futuro, di Otto Frei.



Plastico di "Habitat 67", la struttura residenziale modello dei canadesi Safdie.

si è accumulata nell'inconscio dell'anno contemporaneo: come se l'arte non potesse esimersi dal pagare lo scotto della nevrosi collettiva dell'umanità. E difatti non può sfuggire, oggi, a quella sorte. Siamo certamente ancora dentro a quel processo che ha provocato il capovolgimento della visione dall'esterno all'interno e che si è iniziato ormai quasi da un secolo in seno alla cultura occidentale e giunge oggi alle sue conseguenze più avanzate. Un movimento lento e sempre meno contrastato che esprime, in un certo modo, un atto creatore quale la storia non ha mai conosciuto, anche se non è nuovo in sé. Si può dire abbia raggiunto con Joyce il livello più profondo e la condizione più pura e ne tenti pericolosamente i confini con la cieca e distruttiva disperazione di Bacon. Ma forse anche il punto critico di quel processo è trascorso e cerchiamo,

fuori di noi, altre direzioni. Il che non deve coinvolgere facili previsioni, che non si possono e non si devono fare, seguendo l'involo costume di voler trarre logiche conseguenze da quello che è solo un attimo aperto. Stando ai fatti è certo che, in una zona inquieta e contraddittoria, la nuova figurazione intende ancora porsi come strumento, attraverso la pittura, di comprensione dei significati del mondo. Vorrei dire soltanto che non è attivando la fredda analisi o l'enumerazione di frammenti problematici della realtà, sulla via che la critica d'appoggio sembra indicare, né suscitando sperimentalmente e insinceramente le immagini subliminari dell'inconscio, che chi ha ricominciato a "dipingere oggetti" ha trovato talvolta un premio che lo ricompensi dell'"insufficienza dell'evento".

GIULIANO BRIGANTI

L'ARCHITETTURA

di Bruno Zevi

NON è emersa, in quest'ultimo decennio, una nuova avanguardia architettonica; o, meglio, non è riuscita ad affermarsi di là dai progetti, sul terreno delle realizzazioni concrete. Ma si è assistito ad un fenomeno non meno significativo: le proposte dell'anti-avanguardia si sono rivelate fruste e sconsolate, dileguandosi, una dopo l'altra, prima ancora di aver raggiunto l'obbiettivo di creare una moda, sia pur caduca. Il vuoto lasciato dal fallimento dell'anti-avanguardia apre ora nuove prospettive all'architettura.

Da quale movente nasceva, dieci anni fa, la reazione al movimento moderno, sia razionalista che organico? Da un vago stato di stanchezza per i linguaggi di Wright, Le Corbusier, Mies e Gropius, dal consumo delle locuzioni cubiste e specie neoplastiche caoticamente riesumate e mescolate nel primo periodo post-bellico. Si diceva: «L'avanguardia è finita. Il neocapitalismo ha comprato l'architettura moderna disancorandola dalle sue radici sociali e ideologiche. Bisogna cercare altre strade». Ma, con la stanchezza e la noia, lo sperimentalismo cresce senza persuasione e subito degenera.

Esaminiamo i tentativi compiuti dall'anti-avanguardia schematizzando gli enunciati, le cervelottiche argomentazioni espresse di regola a posteriori, e le confuse velleità. L'ordine dell'elenco non è cronologico, poiché queste tendenze nascono moribonde, ma non scompaiono mai del tutto:

1) Neorealismo. La storia dell'arte ufficiale si occupa di chiese fastose e palazzi principeschi; ignora l'apporto popolare, l'architettura minore e dialettale. Per rinsanguare i linguaggi ufficiali di derivazione cubista urge tuffarsi nella produzione democratica del passato, quella forgiata più dai capomastri che dagli architetti. Sulla tesi dell'edilizia "spontanea" s'incontrano reazionari e progressisti, i primi ben lieti di spostare la fonte dell'imitazione accademica dagli esempi ufficiali a quelli folcloristici, e i secondi illusi di ritrovare una verginità in una sorta di provinciale neoempirismo.

2) Neoliberty. Il capitalismo industriale che, nei paesi più avanzati, s'impone alla fine del secolo scorso, giunge soltanto adesso in Italia. L'architettura di quel capitalismo fu l'Art Nouveau, coi suoi floreali conati tesi a recuperare la "privacy" e la sicurezza in un mondo che le negavano. Artificio? Evoluzione? Proprio quanto occorre anche sul piano sociologico: estenuata eleganza per i pochi, nausea per le masse. Gli architetti più saltottieri si alleano con gli "impegnati".

3) Ambientismo. Il problema della città sovrasta quello dell'architettura. Specie nei centri di interesse storico e monumentale, un edificio vale non tanto come emittente del suo messaggio interno, quanto come ricevitore del panorama urbano. Bando dunque agli interventi di rottura, che nascondono atteggiamenti da prima donna. Bisogna imparare a parlar sommessamente, in prosa, con una diligenza semantica volta ad analizzare le pause e le coniugazioni di i vocaboli e le sentenze squallenti. Questo sermone, in apparenza sensato e didatticamente fecondo, è sottoscritto dai rinunciatari di varia estrazione e dai burocrati congenitamente ostili ad ogni vocazione creatrice.

4) Storicismo. La bancarotta delle tendenze vernacolari, delle teorie ambientistiche e del neoliberty non elimina l'esigenza di qualificare l'esperanto moderno. D'accordo: niente folclore, nessuna rinuncia. Ispiriamoci piuttosto ai grandi testi del passato, riprendiamo

CONTINUA A PAGINA 84