

Giovani Pittori in Piemonte

Presentazione alla mostra –Centro Culturale Olivetti, Ivrea – 1962

La tentazione di dare alla parola giovane anche significato di nuovo è sempre molto forte; sì che siete entrati di pensare che Gallizio di Alba, per esempio, nonostante i suoi cinquanta suonati, dovrebbe comparire in una antologia di artisti giovani-nuovi. Poi si avverte che la polemica non deve entrare in una semplice scheda informativa; che, aperta la porta, altri entrerebbero in scena, come Galvano, o Paola Levi Montalcini, o Davico, o Scropo, che si sono fatti nuovi quando i pittori che presentiamo oggi diventano fisiologicamente giovani. Infine, si capisce, rientrando nel solco della ragionevolezza, che può sembrare anche il solco del conformismo (e poi la calma delle nozioni accettabili con un minimo di buon senso comune) che c'è nuovo e nuovo e c'è giovane e giovane; che ciò che sembra nuovo può essere soltanto il riflesso di una fiamma che si sta spegnendo e che ciò che è giovane ha almeno con sé ancora, quasi intatte, le probabilità aperte sull'avvenire. Del resto è questione di cronaca e non di storia; e la cronaca comincia e finisce con una data del calendario, quella e non un'altra; e si fonda sugli elementi dell'anagrafe.

Qui, dunque, consideriamo i giovani pittori in Piemonte che sono divenuti attivi negli anni dopo il 50. Tra gli estremi corrono una dozzina d'anni, che vogliono dire molto e tuttavia consentono di stringere persone e casi diversi in un solo mazzo, di leggere i segni della loro partecipazione allo stesso costume, cioè al medesimo clima intellettuale, morale, sociale, che è il clima costituito negli anni immediatamente dopo la fine della guerra.

L'immediato dopoguerra ha coinciso con qualche tentativo di affrancamento della società artistica torinese dalle sue servitù consuete. Il Premio Torino, nel 1947, col suo vario collettame d'artisti delle generazioni di mezzo e delle più giovani di allora, doveva essere un segno scoperto di ciò che ribolliva sul fondo. E lo fu; anche se, in parte, all'ultimo momento, le insegne della rivolta furono un tantino abbassate; per un ragionevole ripensamento o per un calcolo più realistico della situazione tattica. Certo è che una polemica, piuttosto aspra nella forma, tra chi scrive e Piero Bargis, tra le colonne del *Il Popolo Nuovo* e quelle del *Mondo Nuovo*, poté nascere semplicemente perché avevo accennato a ciò che ribolliva sul fondo del Premio Torino. Giovani di temperamento aggressivo come Mastroianni e Moreni avevano deciso di trasformare l'energia morale di Spazzapan, quale s'era venuta configurando fisicamente nel suo lungo rifiuto di stare al gioco ufficiale, nella sua interiore fiducia che il mondo è galantuomo, in una vera e propria forza di aggressione. Sul piano pratico, il Premio Torino lasciò un solco abbastanza profondo. Sembrò finalmente attuata la bipolarità della società artistica torinese; da una parte Casorati; dall'altra Spazzapan che portava dalla sua prima formazione alcuni elementi che non dovevano tardare a rivelarsi di estremo interesse; in particolare la componente espressionistica del suo grafismo e della sua accensione cromatica. In pratica anche negli anni '30 la società artistica torinese aveva veduto risplendere fuochi diversi, i Sei in gruppo o isolati, La scuola di Casorati, il gruppo dei Futuristi della seconda ondata, Spazzapan stesso coi suoi personali trionfi nella mostra alla Gazzetta del Popolo e alla II Quadriennale d'arte di Roma; ma con una spiccata tendenza, in fondo, a eliminare, proprio attraverso l'usura, le distinzioni.

Nel secondo dopoguerra la situazione è stata profondamente diversa, per la novità dei fattori che ne hanno determinato l'evoluzione nelle sue grandi linee. Il problema da affrontare e da risolvere non era quello di ritrovare una misura umana anche nella vaga modernità della rappresentazione artistica. Appena usciti dall'isolamento e, piuttosto, dallo stato di compiaciuta involuzione patrocinata dall'isolamento ufficiale, il problema era di come essere moderni e degni del tempo ritrovato. Ci si è anche accorti, poco a poco e gli altri insieme con noi, che, recuperando il tempo perduto, si ritornava indietro di una misura insospettata. Si tornava infatti agli anni di prima della guerra mondiale. Nel caso particolare, il sentimento della necessità di raggiungere il più presto possibile le posizioni del gusto e della cultura internazionale e di adeguare il nostro linguaggio a un linguaggio comune trascurando ogni raffronto filologico fu, forse, esagerato. Ma si avvertiva ancora bruciante la ferita prodotta da un nazionalismo eccitato e irritato, cui, del resto, nel caso ancora più particolare, proprio l'ambiente piemontese aveva fatto qualche opposizione, con leggero spirito di fronda, negli anni

avanti; attraverso, appunto, le indicazioni dei Sei, i futuristi e quel tanto di Secessione che informa di agnosticismo contemplativo filtrava la scuola di via Galliari nei giovani migliori.

Nel secondo dopoguerra l'aria di Torino è stata certamente, come Venturoli ha ricordato nel rendiconto di una recente mostra di Chessa, Aimone e Casorati Pavarolo a Roma, "quella del miglior clima della mostra Francia-Italia di qualche anno fa, dei più attenti e frequenti viaggi degli artisti italiani a Parigi, di una visione fresca, non libresca e neppure compiuta, delle problematiche astratte, fuori dai compiacimenti decorativi". Agli incontri di Francia-Italia, la cui vastità e varietà, i cui errori ed anticipazioni rimangono consegnati nei cataloghi delle sei edizioni della mostra, bisogna aggiungere quanto, di riflesso, per simpatia o per antipatia, in accordo o in opposizione, hanno realizzato negli ultimi quindici anni le gallerie d'arte torinesi. Quelle gallerie commerciali che così sovente hanno svolto opera di ricognizione, anticipando le scoperte della critica: Il grifo, la Saletta della Stampa, la Bussola, la Galleria di Notizie, la Galatea, con il loro programma ora eclettico ora svolto nel cerchio di preferenze tendenziose, sulle strade del concreto, dell'astratto, dell'informale, del surreale ma toccando le punte politicamente più alte del surrealismo: Balthus, Bacon, Giacometti, Sutherland ; atizzando di continuo la discussione su riferimenti di prima mano.

Così i giovani a Torino, e intorno a Torino, hanno potuto imparare che alla fine di ogni lunga ricerca, di gruppo o isolata che sia, ci si può ritrovare di fronte a se stessi con tutti i problemi ancora aperti e, ultima ratio, di fronte alla propria tela nuda; che sovente accade che alla fine di una corsa polemica rimanga tagliato fuori proprio chi aveva l'aria di guidarla; che la storia è importante ma lentamente si sgrana; che il tempo e lo spazio - la durata - si misurano in arte nel senso della profondità dello scavo; che l'attualità dei valori dell'arte può anche coincidere con le forme attuali del linguaggio, ma è soprattutto un fatto originale e perciò ipotizza tutte le sue differenziazioni.

I pittori raggruppati in questo quaderno, che vuole essere di semplice informazioni sugli orientamenti dei più giovani in Piemonte, mostrano una interessante varietà di espressione. Dalle più astratteggianti alle più realistiche il ventaglio delle forme si apre con scarti leggeri, suggerendo un'idea di continuità e quasi di comunicazione che si potrebbe essere tentati di riconoscere come non del tutto casuali. Occorre, infatti, nelle opere di questo gruppo una piccola rete di legami o una rete di piccoli legami. Esse hanno in comune una accentuazione di tono drammatico, o almeno un'ispirazione seria e grave, anche quando sembra esaurirsi in una vibrazione in superficie. Hanno in comune un modo di rappresentare, cioè di pensare le cose e quindi di sollecitarle pazientemente verso la resa finale, che è rivolto a chiarire di preferenza una visione naturalistica, e persino realistica. Vuol dire che in questi giovani perdura una tentazione politica, o un bisogno di politicizzare le proprie azioni che è una eredità vivace delle generazioni che li hanno preceduti, quasi una manifestazione endemica dell'ambiente in cui hanno cominciato a respirare.

Tutti questi giovani mostrano anche di possedere in comune un rispetto reverenziale per il mestiere e un'inclinazione all'esecuzione raffinata e preziosa, all'eleganza del visibile, che in parte contraddice gli impulsi dell'animo ma tuttavia li spiana, conferendo all'insieme quel giusto apparato di cosa espressa in termini garbati, in forme cortesi, con atteggiamenti gradevoli.

Il piacere di salvare tutte le delizie del mestiere, nel tono ricercato, nell'accordo sofisticato, nello sviluppo ricercato del segno, nella predilezione più insistita che altrove per la bella materia, per la pasta sonante (una specie di reviviscenza dell'arte per l'arte, della pittura pura) e la dichiarazione appassionata dell'obbligo morale di non girare a vuoto, che produce, come si può vedere, forme di estroversione sincera, o comunque abilmente condizionata perché sembri sincera, come una presenza dell'uomo che talvolta è tanto larvale, danno luogo a un contrasto effettivo. Si avverte, in genere, un affievolimento della azione nell'esecuzione; un decadentismo. Il dramma - vogliamo dire l'angoscia? - si concentra nella rappresentazione pittorica con un certo distacco declamatorio, con una certa prospettiva scenografica, tende ad assumere quei valori di alto e prestigioso divertimento che assumono quasi sempre i versi di Racines sulle labbra degli attori della Comédie.

Ma anche da ciò si riconosce che questi giovani rimangono strettamente legati al loro ambiente, al loro clima naturale, ai modi dei loro maestri diretti.

La concisione freddamente elaborata o la concisione spavalidamente riassunta, la quiete o la furia, che Casorati o Spazzapan, hanno sempre raggiunto a Torino l'eleganza della attitudine o del gusto. Come un modo insostituibile d'appartenere a una civiltà.

Luigi Carluccio