

XXXII Biennale di Venezia – 1964

Quanto a temperamento, Joe Tilson (1928) è un inglese che ne ha ed è un peccato che a Venezia sia esposto senza la compagnia degli altri giovani inglesi che rifanno il realismo di stile americano ma lasciando capire che dietro di loro c'è Shakespeare, Enrico VIII, Beckett, la decadenza dell'impero e infine anche Bacon. Accanto a loro Tilson avrebbe fatto meglio capire quel tanto di ironica saggezza con cui *Secret* e *Anadu* e gli altri piccoli misteri delle sue piccole cassette svolgono e sviluppano il dialogo, per sottintesi e rapide battute quasi in dialetto, o in lingua della mala, tra i doni dell'immaginazione e una pratica artigiana, che è ancora una risposta a "do it yourself". E non mi pare che ne abbia di meno l'argentino Antonio Segui, una scoperta, anche lui, della Biennale dei giovani di Parigi. Dopo un'esperienza astratta Segui (1931) mette le mani nel sacco delle memorie, e forse sono memorie libresche più che di vita, sono, anzi, echi di un mondo ancora indistinto nelle sue qualità pertinenti eppure così carico di suggerimenti, di pressioni per metà oniriche, di discorsi ascoltati in tralice tra le gambe dei più grandi che oziano la sera davanti a casa o al tavolo della cantina.

Discorsi allettanti e cattivi, dal quale il pittore ricava figure un poco araldiche, le carte da gioco meravigliose, attraente e terrifico, profumato e sudaticcio, ricorrendo all'aiuto di vecchie cartoline, di vecchie fotografie di famiglia, di vecchi dipinti popolari, più vicini però alle pitture nere ed alle acqueforti di Goya che alle insegne di bottega. *Cesare Bernardo Quiros*, presidente della compagnia è un quadro che nessuno lo ha comprato, sino a questo momento né *Mio zio Filippo* villosità sessuale. Siamo così distratti che la corrente a volte ci porta dove vuole. Si agita al largo per esempio delle sculture di Alfred Hrdlicka, nel padiglione austriaco. Forse perché ricorda troppe cose: *La pietà Rondanini*, il *Pensiero* di Rodin e gli studi per gli affreschi di Klimt all'Università di Vienna, forse anche un'ombra di Mestrovic, ma è proprio perché Hrdlicka (1929) nasce sulla sua propria terra e sulle sue tradizioni spontanee. Poi i contrasti materici per accentuare le squisitezze, laddove altri puntualizzano urti e nausee, per realizzare un clima di decadentismo sensoriale e persino tattile, ma sospinto verso forme monumentali e persino aristocratiche, con una vena di snob, dove altri ripercuotono piuttosto lo shock e dell'art brut.

Per finire è proprio per una questione di temperamento, e forse anche di ormoni, che non sento per la pop-art, la grande bestia della Biennale 1964, la diffidenza, così diffusa nel pubblico e la gran parte della critica. Un temperamento che si manifesta come volontà e come capacità di rottura con tutte le forme del passato e intanto con quelle del passato prossimo e poiché si parla dell'America e degli americani col passato che si chiama Europa. Non sento neppure la necessità di richiamare in causa Dada e il nihilismo dadaista. Diverso non è soltanto il tono, ma il metodo, le circostanze, il fine. Tra il famoso orinatoio da muro di Marcel Duchamp e la macchina da scrivere molle di Oldenburg (1929) c'è una distanza stellare, sono cose che appartengono a orbite diverse. Dada era una rivolta, contro il suo tempo e contro la sua società del tempo. La parte è una forma di coesistenza col proprio tempo e con la società circostante. Dietro la maschera esilarante, a volte, di Data c'era la nozione della morte e della corruzione. Dietro la maschera, a volte così impietosa della Pop-art c'è un impulso confidenziale verso la vita, un amore per la realtà che è almeno una conoscenza dell'oggettività del vero. Nel mondo in cui i giovani americani raccolgono i documenti del loro tempo nel loro ambiente di vita c'è una folla fresca di ottimismo, perché li guardano come li guardavano i pionieri, ai tempi eroici nella nascita dell'America, spettacolo di forza vergine e bruta, che non concedeva il lusso delle distinzioni e delle classificazioni, ancor meno poi quelle di carattere estetico. Credo però che la pop-art sia un fenomeno rispetto all'America, anche se i giovani europei hanno cominciato la rincorsa affannosa (perdendo almeno si spera, per strada, molte delle loro vere e presunte angosce esistenziali. Perché non si può capire lo spirito e le manifestazioni della Pop-Art e se non si vede alle sue spalle il mondo dei pionieri appunto, del primo cinema, della pubblicità come forma di vita.

La *Doccia verde* di Jim Dine (1935) sembra un gag pronto a scattare su un set hollywoodiano. *La cena* di Oldenburg potrebbe essere stata apparecchiata al tempo di Mack Sennet. Tutto, nelle sale del consolato americano a San Gregorio ricorda in qualche modo il Saloon di Tombstone o di El Paso, le ceneri dei dibattiti sulla strada dell'oro, i paletti di confine, i cumuli di pietra, i polli di

cartapesta per comiche finali, le centoventi pagine della pubblicità del New York Times domenicale, le etichette delle scatole di spinaci e di pomodoro, chilometri quadrati di coca-cola, Lucky Strike e camicie che non si stirano. Anche Robert Rauschenberg (1925) il texano, che sono le più complesse e le più raffinate, le più colte e le più viziate ancora da qualche residuo dono della cultura europea, cercano di esprimere una situazione vergine; anche quelle di Jasper Johns (1930) che concedono qualcosa al tonalismo pittorico, anche quelle di Frank Stella (1935) così nitido nei suoi monotoni labirinti sono fenomeni di una volontà di rottura che le ricollega al più autentico mondo dell'espressione artistica dell'America del Nord. In questo mondo irrequieto complesso De Kooning, Pollock e Gorky sono degli "europeisti", macinano la farina europea, un poco da Picasso, un poco dai surrealisti, un poco, forse molto dagli espressionisti, Forse se ne distacca per primo, Klein; nel senso che i suoi segni totemici indicano l'abbandono assoluto del passato. E Klein potrebbe essere la giovane tradizione della Pop-art. Klein e Calder che ritaglia scatolette di latta nella sua farm e annuncia uno spettacolo fatto per divertire. Un divertimento che non esclude la partecipazione drammatica, o soltanto patetica, nell'intricato flash back delle opere di Rauschenberg e che nella dimostrazione ontologica della possibilità di esistere delle opere Pop non esclude, per principio, la possibilità che i tostapane e i telefoni in finta pelle o tela cerata di Oldenburg, che i piccoli monumenti di rottami di John Chamberlain (1927) fatti con rottami raccolti nei cimiteri di macchine usate, le stanze da bagno di Jim Dine siano in un certo senso opere di moralisti contemporanei attuali e contengono nel loro ottuso silenzio un ammonimento, che aprano cioè l'istruttoria e costituiscono il primo capo d'accusa contro la cosiddetta civiltà dei consumi, ed ai suoi sconcertati feticci, al suo quasi mitologico edonismo.

Luigi Carluccio