



# Poliakoff-Treccani e altri



di LORENZA TRUCCHI

Da qualche anno a questa parte, trascinati a coinvolti nell'avventura *autre*, ci siamo abbandonati alle sensazioni, al piacere del colore, agli stimoli di una materia sempre più autonoma ed esigente, percorrendo assieme ai pittori, l'oscuro cammino dell'inconscio. Oggi, saturi di una libertà, spesso così mal capita se non addirittura fraintesa, con gli occhi sazi di troppo colore, offesi da troppi arbitri, stanchi di chiedere un messaggio, un'idea, magari anche una polemica purché vera e non addomesticata, procuriamo un po' tutti di fare ordine, di uscire da questa accademia degli eccessi, e, pur tenendo come patrimonio ormai inalienabile dell'arte contemporanea alcuni validissimi risultati dell'informale e dell'arte *autre postdada*, cerchiamo nuovamente di ricompaginare la pittura dopo tanti esperimenti di decomposizione. Si torna, insomma, all'arte astratta come ad una esperienza, alla pari, del cervello e dei sensi, come a qualche cosa che sappia interessare nuovi racconti, che faccia

pensare, che sia capace di ricongiungerci all'uomo per le vie dello spirito.

In un siffatto momento, che non esitiamo a definire nuovamente cruciale per lo sviluppo del non figurativo, un nome come quello di Poliakoff può essere di estrema attualità.

Poliakoff è un russo e, come Kandinsky, Chagall, Malevic, De Staël, è un classico del sentimento. Voglio dire, cioè, che il sentimento è a tal punto l'essenza naturale del suo essere da diventarne anche la misura. E come tutti i russi, Poliakoff è un antilaico (il russo è antilaico anche se è ateo), un mistico abituato a puntare sulla trascendenza. Quando un giorno, che speriamo non lontano, si potrà fare finalmente la vera storia delle avanguardie russe, si vedrà meglio lo stretto legame che unisce i primi creatori dell'astrattismo all'antica pittura d'icone. Si vedrà come Kandinsky e Malevic, rinunciando di proposito alla scadente pittura russa dell'Ottocento (sottoprodotto di quel grande filone narrativo), si ricongiungessero invece alla tradizionale bizantina e all'arte popolare, per fare il gran salto dell'astrattismo.

Anche Poliakoff resta vicino a quel mondo, a quella prospettiva bizantina, sopra i suoi piatti e egri depositi, come i suoi padri, il cibo dello spirito: un colore luce che rompe il muro e ci invita alla meditazione, al raccoglimento silenzioso.

Già nel novembre del 1958, allorché la galleria Selecta allestita a Roma la prima personale di Serge Poliakoff, scrivevo, tra l'altro, su queste stesse colonne: «L'arte di Poliakoff non ricorda nessuna'altra. Pure egli deve molto a Delaunay e a Kandinsky, a Gauguin e a Gris, pure il semplicismo delle sue forme geometriche deriva dai cubisti e dai costruttivisti e il suo colore conserva certe tipiche vibrazioni post-impressioniste ancora palesi nel primo cubismo e nel Delaunay 1912-14. Ma Poliakoff usa questi ingredienti, tanto comuni nella cucina della pittura moderna, per ricette opposte, così da renderli quasi irriconoscibili. Del resto i veri maestri del pittore russo non sono da ricercarsi tra i moderni, bensì tra gli antichi, dagli egiziani, ai bizantini, ai primitivi italiani (Cimabue, Giotto, Simone Martini). E, forse, il grande sortilegio di Poliakoff consiste nell'aver interiorizzato e reso immobile e silenzioso il mondo, così spesso estroverso, impudico e assordante, dell'arte contemporanea. Poliakoff ha degli antichi l'ordine interiore, la capacità di sottomettere le passioni allo spirito, la riservatezza: egli è uno dei pochi astrattisti che possieda una misura classica nella "autorappresentazione" del proprio cosmo».

Per questa esemplare esposizione di Poliakoff, allestita dalla galleria dell'Obelisco e che comprende alcune opere eccezionali dal '54 al '58, ho poco altro da aggiungere. Vorrei soltanto notare che, proprio osservando a lungo questi quadri stupendi, mi vien fatto di dissentire, almeno in parte, con Dora Vallier, autrice di un acuto

ed essenziale saggio sul pittore russo (*Serge Poliakoff - Ed. Cahiers d'art - '59*), là dove l'illustre critico osserva che Poliakoff «ha la stessa intuizione dello spazio di Malevic», mentre, semmai, per me, egli ha la stessa preoccupazione spaziale risolta, però, in modi assai diversi. Difatti ciò che caratterizza lo spazio di Malevic (uno spazio-atmosfera che ritengo ancora di estrema attualità) è il dinamismo delle immagini, la loro originale capacità di movimento; invece Poliakoff, contrario a questo movimento spaziale, riporta tutte le immagini in superficie e le lega a tal punto le une alle altre da renderle immobili, sebbene il gioco del colore ci dia, a volte, la sensazione che l'intero quadro si muova e palpiti. E si intenda questo palpitare in senso formale e tecnico e non in una coincidenza emotiva.

Nel 1953, Ernesto Treccani espose alla galleria del Pincio una scelta di opere dal '42 al '52, ed ora, a sette anni di distanza, il pittore milanese torna a Roma, alla Nuova Pesa, con una selezionata antologia che comprende numerosi dipinti e disegni datati dal 1940 al 1960. L'intero arco dell'opera di Treccani, sia pure per sommi capi e con qualche inevitabile lacuna, è dunque tracciato in questa importante esposizione. Dalle prime esperienze di *Corrente* alla fase più acuta del movimento quando, in stretto sodalizio con Birolli, Morlotti, Cassinari, Guttuso, Sassu, Agostoni e con De Grada, Morosini, De Micheli, Treccani entrava più decisamente in una pittura di idee e di denuncia, dove gli «equivalenti pittorici», avevano una chiara portata ideologica e polemica.

Sono gli anni dei «colombi assassinati» e delle emblematiche nature morte che preparano il grido aperto della celebre *Crocifissione* del '42-'43 (già esposta al Pincio), costruita con sobrio vigore in un impasto di toni scuri. Più tardi, finita la guerra, Treccani tornerà, in parte, ai colori vivi, quasi *fauves*, al gusto del paesaggio e della figura: la sua pittura ritroverà momenti di riposo, quasi un ripensamento della memoria, che lo spingerà a prediligere i temi intimi e familiari (si vedano, alla Nuova Pesa, il *Ritratto di Vittoria* e la *Donna con il serpente*). Poi vennero gli anni del neorealismo e di nuovo il richiamo ad una pittura ideologica. E qui, a onore di Treccani, va detto che quelle sue periferie milanesi e parigine, quei suoi ritratti di pescatori e di contadini e lo stesso gran quadro intitolato *Pianto delle madri coreane* 1950-51, opere che nel gusto violento e spesso retorico della pittura realista, potevano sembrare ad alcuni estremisti di allora, un po' linfatici, troppo piegati sull'eglogia, sono, invece,

tutt'ora, cose vive e vere, per quella carica di onestà e di profonda umanità che li aveva dettati.

Treccani fu dei realisti il più patetico; il suo avvicinarsi alla cronaca scottante di quegli anni, con risolutezza ma anche con batticuore, con un pudore che se lo preservava sempre dal cattivo gusto talora non lo salvava dalla fragilità, fanno sì che oggi le sue opere conservino un calore che difetta in quasi tutte le tele realiste del tempo. Del resto la ricerca realista di Treccani è proseguita con coerenza in questi ultimi anni sebbene non priva di incertezze stilistiche e di continui esami. Riaffiora nei dipinti più recenti il gusto del simbolo, il piacere di rituffarsi nel racconto di memoria, ritorna più viva la mai spenta simpatia per le atmosfere dolci e tristi della pittura lombarda. Ma c'è un quadro in questa mostra che mi pare il più libero ed anche il più felice dell'onesto Treccani ed è la *Grande siepe*. E' un po' la siepe leopoldiana: dietro di essa c'è l'umanità che Treccani ama e le lotte alle quali ha dato con tanta lealtà la sua adesione; ma qui c'è lui, il pittore Treccani con la sua eterna solitudine, anche se quella siepe non è più «il muro di cinta» che separava i giochi della sua infanzia da quel mondo che non conosceva e voleva conoscere. Il rifugio sereno di un uomo forte e di un artista non più timoroso di abbandonarsi al richiamo, in lui così prepotente, della poesia.

\*\*\*

Il giovane pittore Robert Carroll, che ha allestito la sua prima personale italiana alla Pogliani, ci dà ancora una prova, come osserva Carandente nella sua prefazione, di come «lo scambio artistico tra gli Stati Uniti e l'Italia, che finora aveva segnato i punti del dare a favore degli Stati Uniti, cominci a produrre frutti nello altro senso». Difatti il Carroll sembra essersi ispirato alla pittura di Afro e Corpora, due artisti che assecondano la sua tendenza a portare i dati di natura dentro la propria esperienza umana. Una raffinata sensibilità grafica, un vivo senso del colore, un controllo non comune, che si manifesta anche quando egli è spinto a rompere i limiti delle forme abbandonandosi al piacere di un delicato gioco di velature, sono le caratteristiche principali di questo promettente artista. Preferiamo i quadri dai forti contrasti luministici, dove il ritmo della composizione è più scattante e le immagini mantengono un più diretto contatto con la realtà. Segnaliamo, in tal senso, la tela intitolata *Respectability*.

\*\*\*

La galleria Zanini ha allestito una eccezionale collettiva di venti sceltissimi dipinti di Birolli, Campigli, Carrà, Casorati, Cassinari, De Pisis, Guidi, Guttuso, Music, Rosal, Sironi, Tosi. Tra le opere, tutte di alto livello ricordiamo «Il violinista» una tela giovanile di Campigli, dipinta nel 1922, di un singolare sapore metafisico; la superba «Natura morta» (1939) di De Pisis e tre Sironi, tra i quali emerge un celebre «Nudo» del 1930.

ANA

ile

il suo conflitto politico si trasforma in un conflitto intimo, di natura psicologica e il dubbio sull'azione comincia a pervaderla (quel dubbio che Ivan avrebbe però superato nella Parte III che Eisenstein, morendo nel 1948, lasciò solo sotto forma di «trattamento»).

Fu questa complessità, aperta all'ombra del dubbio, che suscitò contro il film le ire del Partito Comunista, nonostante le altezze poetiche e drammatiche cui Eisenstein era stato capace di giungere realizzandolo. Si era dunque sbagliato il regista nel sentire drammaticamente il suo Ivan «come una specie di Amleto»? (secondo quanto gli fu pubblicamente contestato).

Dopo la risoluzione del Comitato Centrale contro di lui, egli lo ammise e ammise anche che «la cosa più importante nell'arte è il contenuto ideologico», dicendosi grato di essere stato fermato in tempo «su quella via pericolosa, fatale che porta verso un'espressione ideologicamente vuota, di arte per l'arte, e verso la degradazione dell'artista».

Ma anche se perfino il suo autore è stato portato a rinnegarlo (con una durissima autocritica che certamente dovette costargli non pochi travagli interiori), la Parte II dell'Ivan resta, come è più della Prima, un esempio vivo di espressione cinematografica, barocca e preziosa quanto si vorrà, ma potentemente suggestiva: soprattutto per quell'interno dinamismo del suo personaggio principale che, anche se tacciato di «amletismo» dai marxisti, chiude in sé tutta la più vigorosa e splendente carica drammatica



*15 dicembre 1960*

**Serge Poliakoff**

Catalogo: testo di F.Russoli

Bibliografia

L.Trucchi, *Poliakoff*, La Fiera Letteraria, Roma 25 dicembre 1960;

V.G., *Poliakoff all'Obelisco*, Il Tempo, Roma 3 gennaio 1960