



Robert
Rauschenberg
nel suo
studio

IL FATTO DEL GIORNO *di Lorenza Trucchi*

L'Inferno
di Rauschenberg

Vorrei che i detrattori di Robert Rauschenberg, quanti — e sono purtroppo molti, si sono abbandonati a delle vere crisi di isterismo per il premio internazionale di pittura" e "ritagli all'ultima Biennale, andas... della Galleria dell'Obelisco a guardare bene le 34 illustrazioni per il "Poema". Dante riprodotte in facsimile alle stesse dimensioni delle tavole originali, per questa edizione. 100 esemplari numerati. Armando editore, edita da Adriano Nicotri.

Le 34 illustrazioni di Robert Rauschenberg, in 10 anni e vennero esposte per la prima volta nel 1960 dalla Leo Castelli Gallery e quindi donate al Museum of Modern Art di New York da un anonimo collezionista. Una parte del lungo, diligen-

te testo di Dore Ashton che accompagna ciascun dipinto — quasi una lettura Dantis a rovescio fatta cioè attraverso Rauschenberg — era già stata pubblicata, nella primavera del 1961, sul n. 2 della rivista Metro, con numerose illustrazioni ma a vedere ora dal vero queste tavole (la perfezione della stampa è tale che è quasi impossibile parlare di riproduzioni) l'effetto è ben più completo e, diciamo pure, emozionante.

Rauschenberg è un interprete minuto delle sue tavole più che un illustratore: una libera trasposizione dei grandi temi della prima cantica. Così Rauschenberg adatta le metafore di Dante ai propri fini — troviamo tra i personaggi danteschi dei personaggi di oggi quali Kennedy, Stevenson, Nixon, Berenson — cercando insomma in Dante come ha ben scritto Fortunato Bellonzi nella sua presentazione "una risposta ai nostri problemi".

Diario e documento, confessione e narrazione, finiscono quindi per confondersi e sovrapporsi continuamente in queste tavole dando luogo ad una lettura non sempre scoperta e facile ma, non per questo, meno seducente e ricca di insegnamenti. Del resto la intricata simbologia dantesca e l'oscurità delle metafore sono rese alla perfezione da talune sospensioni o salti o pause del racconto figurativo: è come un malessere ricorrente, una onnipresente angoscia che sostituisce le grida, i pianti, le invettive, il dolore infernale così plasticamente evidente ed evidenziato nel Poema. Del resto nell'Inferno la pena più acre non è proprio quel non capire appieno, quella ottusità della coscienza che spesso permane nel peccatore e che prostra Dante fino allo stordimento fisico e lo fa continuamente ansioso dei lumi di Virgilio? Per Rauschenberg uomo moderno; per il suo quotidiano scendere agli inferi non è forse possibile il soccorso di nessun Virgilio, ma nell'affrontare con così evidente pietà e amore il Poema, anch'egli interroga se stesso ed i suoi contemporanei tentando di rispondere ai grandi quesiti del proprio tempo.

Talora vi riesce ed il racconto è chiaro, come semplificato sulla falsariga dantesca, ma altre volte le sue domande sembrano urtare contro il muro dell'irrazionalità, contro la barriera dell'alienazione, ed allora anche Rauschenberg, come Dante ha i suoi stordimenti le sue atone pause, espressi in un brulicare più sottile di segni incerti di macchie, di piccole immagini sbiadite: un doloroso contrappunto di balbettamenti e di proposte subito frustrate, risolto sintatticamente in un alternarsi di modi informali e di modi figurativi, di action painting e di dadaismo.

"La pittura è in relazione sia con l'arte sia con la vita. Né l'una né l'altra si possono tenere in pugno. Io cerco di agire nel vuoto esistente fra i due fatti." Questa frase di Rauschenberg mi sembra una sicura chiave per penetrare nel poetico mistero della sua arte. E' difatti sempre nel vuoto che Rauschenberg innesta il proprio mondo pittorico. Il quadro è per lui una landa spopolata tra la realtà (la vita) e l'irrealtà (l'arte) e per colmare questo vuoto egli adopera indifferentemente quanto gli proviene dalle due parti. Ora la relatività e l'ambiguità spaziali e temporali non sono certo cosa nuova nella pittura d'oggi ma è una novità, ed in parte anche un enigma, come Rauschenberg arrivi a possedere e a dominare questa zona neutra tra la vita e l'arte, tra la realtà e l'astrazione. Egli conferisce infatti allo spazio aperto, così carico di energie e di tensioni dei suoi quadri, il nuovo valore simbolico del vuoto e quindi del "fuori dal tempo". Da qui quella magica sensazione di vuoti di aria, di assenza di peso, di lievitazione che si avverte

nelle sue opere, le prime a mio avviso, in cui si entra già in un'atmosfera libera dalla gravità terrena. Anche in questo suo Inferno i personaggi gli oggetti, gli stessi elementi di paesaggio galleggiano nell'air perso, talora spinti ai margini da un vortice, quasi una forza centrifuga che dà luogo a una prospettiva multipla e oscillante, cosicché queste tavole possono essere lette in ogni direzione come una rosa dei venti.

Sastre ha osservato in un suo famoso saggio su Giacometti che il vuoto può essere rappresentato pittoricamente se non evocandolo attraverso delle diafane "apparizioni interrogative". E' questo, il metodo di Giacometti e, in parte, quello che Rauschenberg ha adottato in queste illustrazioni dell'Inferno. Ma lo straordinario è che Rauschenberg riesce a trasmetterci il senso del vuoto anche quando è estremamente concreto e cioè là dove i suoi "oggetti trovati" assumono appunto pur nella loro tridimensionalità, il valore di apparizioni interrogative. Un mistero che si spiega è ovvio, con il perfetto dosaggio di elementi astratti e di elementi reali, di modi informali e di modi sostanzialmente realistici, ma che, non per questo resta meno suggestivo e conturbante. Sta di fatto che il vuoto questo campo dell'azione pittorica di Rauschenberg ha sempre un valore simbolico: tra la riva precaria e pericolante della vita e quella forse più solida ma non meno inafferrabile dell'arte, Rauschenberg fa l'effetto di un solerte barcaio che navigando nel gran fiume del nulla salvi a caso brani di realtà e di irrealtà. Ecco perché, al contrario degli altri artisti pop, i suoi combines ed i suoi montaggi fotografici non hanno un valore documentario ma piuttosto un valore emblematico; quasi campioni memorabili di recuperati in extremis collocati da questo primo astronauta della pittura nella capsula spaziale della sua e della nostra memoria come altrettanti simboli di una epoca.

● LE CORBUSIER E' UN CLASSICO. Forse per la prima volta un edificio moderno è dichiarato « storico » e vien posto sotto la protezione della Soprintendenza delle belle arti: è avvenuto in Francia e la classificazione è toccata ad un complesso urbanistico eretto dopo il 1945 a Marsiglia su progetto dell'architetto e teorico svizzero Le Corbusier.

● A PALO ALTO, in California, Michele Cascella ha fissato da parecchi anni una sua seconda dimora, dopo quella di Portofino: attualmente il pittore abruzzese si trova a dipingere al suo paese d'origine. Ortona. Se l'è presa con chi « gli » ha tolto le « ba-sule » dalle strade e le ha asfaltate; e afferma che ormai l'Abruzzo vero sta solo in California. In America porterà una ventina di tele, che costituiscono il non magro bilancio del soggiorno ortonese, dove — « grigi » parte — si è comunque « ricaricato », almeno quanto al disegno dei soggetti; tra i quali ha posto « lu cardone » (il cardo) tradizionale del natale abruzzese, e una « composizione con aglio » nella quale, oltre al nominato piccante ingrediente, altri ne compaiono desunti dalle umili ma genuine « riserve » che gremiscono ancora qualche « dispensa » locale: dai pomodoretta ai peperoni rossi infilati nello spago.

● VILLA MASSIMO HA 50 ANNI. L'accademia tedesca di belle arti a Roma, che ha sede a Villa Massimo, ha celebrato il suo cinquantesimo anno di vita: fu fondata nel 1915, grazie ad una donazione dell'industriale Eduard Arnhold.

può essere lo studio talvolta delirante del particolare, preclusivo di una definizione formale compiuta, se non quella costante barocca definita da Wolfflin « forma aperta »? E chi, più del Borromini, potrebbe — su questo punto — essere citato come parametro e fonte storica del catalano? Del pari esistenti sono i tramiti con le Secessioni europee, ancor meno sotterranei che quelli col barocco, individuabili (per non parlare ora dei nessi linguistici anticlassici e goticizzanti — Sullivan e Horta —; e culturali — Ruskin e Pater —) non foss'altro in quel tentativo mitteleuropeo d'unificazione delle arti visive, nessuna esclusa, che già fu la ragione, e l'utopia, dell'Arts and Crafts e l'aspetto pregnante, appunto, dell'Art Nouveau.

Indubbiamente il tessuto artistico di Gaudi non si esaurisce nei riferimenti storici; e basterebbe accennare alla componente mistica, che è stata infatti un motivo centrale dell'analisi di Ciriot. E del resto il processo discriminante operato da Pane nei confronti dell'Art Nouveau e dell'espressionismo, non è assunto in termini teorici assoluti, ma limitato a problemi di filologia e di metodo (abuso, da parte della moderna storiografia, di schemi riduttivi e classificatori) non escludendo infatti lo studioso una serie di interferenze (e la necessità di tenerne conto) tra la produzione dell'architetto iberico e la tradizione araba mudéjar, la tradizione culturale francese importata da Viollet-Le-Duc e il modernismo. (Conformi opinioni di Martorell e di Cirici Pellicer).

Il giusto sospetto verso « arti schemi riduttivi ed esemplificatori, porta Pane a considerare Gaudi il simbolo dell'eccezione espressiva formale alla regola del tessuto della città odierna che appare indifferenziata ed anonima, quantitativa ed antiquale, preda dell'industria culturale; e a concludere che « la persuasione che un migliore ambiente urbano e una migliore architettura nasceranno soltanto da una rinnovata coscienza dei valori umani e quindi da una nuova struttura della società » servirà a superare le problematiche formalistiche da un lato, e la retorica dell'« impegno » dall'altro.

Nell'attuale clima artistico, caratterizzato da una radicale volontà di integrazione estetica dei procedimenti tecnologici e dei meccanismi della cultura di massa, non è facile parlare di Gaudi; ma la lezione del grande spagnolo tormentato avrà dato i suoi frutti se ci sforzeremo di vedere nella sua opera, e nella parte di essa meno sfrenata e vistosa, una profonda lezione stilistica e l'anticipazione di ipotesi linguistiche ancor oggi intrinsecamente non consumate e semanticamente valide che, in forza del loro contenuto specifico, si mostrano durevoli nella storia e ci consentono una possibilità di critica e una condizione obbiettiva del giudicare.

5 marzo 1965

Bob Rauschenberg

L'inferno di Dante

Catalogo: testo di F.Bellonzi

Bibliografia

s.a., *All'Obelisco*, Il Popolo, Roma 28 marzo 1965; F.Tallarigo,

Arriveremo a Rauschenberg attraverso il frigorifero, La Nazione,

Firenze 10 luglio 1965

