

L'INFERNO DI RAUSCHENBERG

RAUSCHENBERG

L'INFERNO DI DANTE

GALLERIA DELL' OBELISCO - ROMA - 1965

L'INFERNO DI RAUSCHENBERG

Per esprimere la cosiddetta « fame di oggettività » del momento attuale (nuovo realismo, nuova figurazione, pop-art, neo-dada) Robert Rauschenberg, come è noto, si giova della immagine « prefabbricata », vale a dire di riproduzioni fotografiche ritagliate e incollate, di proiezioni di diapositive giustapposte o parzialmente sovrapposte secondo un montaggio mutato dalla cinematografia, ora sfocando e cancellando, ora invece rafforzando le immagini belle e fatte, che passano perciò dalla brutalità della semplice assunzione alla suggestione dell'impronta, dell'ombra stampata sul muro.

Questi accorgimenti tecnici di collage e di montaggio, che innestano forme e oggetti reali nell'espressionismo astratto, appaiono e scompaiono nel pittoricismo dei segni intrecciati, del colore acquarellato e macchiato, con risultati di indubbia finezza, anche nelle tavole dell'Inferno dantesco, fitte di una simbologia ingegnosa, e sostanzialmente fedeli al testo poetico, che è difatti seguito dall'artista passo per passo, ma provocati per libertà inventiva che può trasformare i diavoli in automobili ruggenti e la selva oscura o le meschite degli eresiarchi in paesaggi industriali di gru e di ciminiera.

Alle interpretazioni figurali, che Rauschenberg ha dato della prima cantica della Divina Commedia, bisognerà dunque accostarci tenendo conto del proponimento, oggi diffusissimo, di fare dei testi antichi una lettura che sia l'esercizio, anzi la prova di una nostra ipotesi di lavoro; bisognerà, andando ben oltre la posizione critica che legittima una lettura per ciascuna epoca e per ciascun lettore, partecipare del nostro modo nuovo di operare la sintesi di civiltà

tra l'ieri e l'oggi, il quale modo consiste anche nel compiere ogni genere di licenze e di violenze nei riguardi del testo originale per obbligarlo a darci ragione. Il che è accaduto a Michelangelo, e accade a Dante.

Ma intanto non si può negare la qualità di pittore di Rauschenberg, ciò che infine conta di più; e neppure il vivo interesse che ci desta il suo accostarsi al poema dantesco, il suo cercare in Dante una risposta ai nostri problemi, come già fecero a modo loro Fautrier e Lebrun e come hanno fatto alcuni nostri valorosi artisti italiani raccogliendo un preciso invito della Quadriennale di Roma.

Senza la conoscenza del passato, la conoscenza del presente è generatrice di miti ingannevoli, che l'attualità di per sè è una muta astrazione temporale. Ora con questa singolare lectura Dantis (che è benemerita impresa dell'editore Edgardo Macorini di averci offerta in riproduzioni perfette) Rauschenberg, pur abbarbicato al presente, risale con spregiudicatezza, ma anche con senso di responsabilità, il fiume del tempo, nell'ansia di possedere una verità di fondo che non possa essere smentita dalle permutazioni della fortuna, come dal fluttuare delle strutture sociali, dei costumi e dei gusti, trovando in Dante lo stimolo e il conforto a credere nei valori della vita, nella posizione dell'uomo quale fine e non quale strumento: per cui le tavole di Rauschenberg sono una testimonianza umanistica, appartenendo ai nostri sforzi per recuperare all'uomo di oggi l'ambiente da cui si sente troppo spesso dolorosamente estraniato, per dare alla nostra azione un inveroamento spirituale.

FORTUNATO BELLONZI

NEL 1953 L'OBELISCO PRESENTO' PER LA PRIMA VOLTA RAUSCHENBERG, ALLORA SCOSCIUTO.

E' FIERO ADESSO DI RIPRESENTARLO, DOPO LA CONSACRAZIONE DEL GRANDE PREMIO INTERNAZIONALE DELLA BIENNALE DI VENEZIA, CON QUESTE TAVOLE PER L'INFERNO DI DANTE.

L'OBELISCO, 146 VIA SISTINA, ROMA - INAUGURAZIONE: ORE 18 DI VENERDI' 5 MARZO 1965.



Christina



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? «...tutti gli all'ultima Biennale, andas... della Galleria dell'Obelisco a guerd... bene le 34 illustrazioni per... Dante, riprodotte in facsimile alle stesse dimensioni delle tavole originali, per questa edizione... 10 esemplari numerati... edita...»

Le 34 illustrazioni... au impregnarono Rauschenberg... 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-



può essere lo studio talvolta delirante del particolare, preclusivo di una definizione formale compiuta, se non quella costante barocca definita da Wolfllin «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 tratti 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 Gaudì non si esaurisce nei riferimenti storici; e basterebbe accennare alla componente mistica, che è stata infatti un motivo centrale dell'analisi di Cirlot. 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 certi schemi riduttivi ed esemplificatori, porta Pane a considerare Gaudì 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 Gaudì; 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.

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'oggetto è ben più completo e, diciamo pure, emozionante.

Rauschenberg è un interprete minute tavole più che un'illustrazione sono una libera trasposizione dei grandi temi della prima cantica. Così Rauschenberg adatta le metafore di Dante ai propri fini — troiamo 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 entri 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 una prospettiva multipla e oscillante, cosicché queste tavole possono essere lette in ogni direzione come una rosa dei venti.

Sagre ha osservato in un suo famoso saggio su Giacometti che il vuoto «...è un valore che non 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 recupero in extremis e 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 Marguilla 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 «basule» 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 grimescono 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.