

Testata TEMPO PRESENTE
N°/Anno 5/VIII
Data Maggio 1963

Arshile Gorky e l'“action painting”

L'INDUSTRIA del libro d'arte e in piena fioritura, e di ogni pittore, passato, presente e con o senza futuro, si può trovare sul mercato una lussuosa monografia, ravvivata dal colorito febbricitante delle quadricromie. L'unicità della cultura ad alta produttività e celebrata da Tokio a San Paolo nel gergo prefabbricato di umori estetici applicabili a piacere a questo o a quell'artista. Proprio come l'OMO, il BIODOP, il VERDAL, la FRIZZINA e il TERITAL non hanno storia ma rappresentano semplicemente il superlativo relativo della loro specie, e sono “meglio” o “più efficaci” (di tutti gli altri OMO, BIODOP eccetera), così ciascun pittore del nostro tempo viene descritto come l'unico possessore di << una impostazione », di << un mondo », di “una poetica”. La dove tutti sono geni la domanda spontanea è: che tipo di genio sei?

Nel caso di Arshile Gorky, Harold Rosenberg ha risposto molto bene con il suo libro su questo artista, *Arshile Gorky*, edito l'anno scorso da *Rizzoli* (145 pagine presentate in veste modesta), che comincia con la lucida premessa: “Tra i fondatori dell'arte astratta americana contemporanea, comunque li si voglia schierare, ad Arshile Gorky spetta un posto di primo piano”.

Dopo il suicidio, avvenuto nel 1948, Gorky è diventato una figura leggendaria e astrale, negli Stati Uniti, in parte per suo buon diritto e in parte perché egli “in modi diversi ha influito su artisti che dovevano a loro volta esercitare un'influenza determinante: De Kooning, Pollock, Rothko, Nakian”. In Italia, fino a quest'anno, quando si faceva il suo nome si rischiava di sentirsi chiedere “Chi?”, perché, a parte qualche ragguaglio colto in conversazione, l'apparizione fuggevole di alcuni suoi quadri in una mostra di gruppo a Venezia nel 1950, il saggio anticipatore di Scialoja in *Arti visive* nel 1957, e la piccola mostra di disegni alla galleria dell'Obelisco di Roma e poi alla Montenapoleone di Milano nello stesso anno, Gorky era rimasto un'ombra indistinta dietro la scintillante presenza della pittura di New York. L'anno scorso egli è apparso alla ribalta della scena italiana, sia come pittore che come personalità: in veste non proprio di lusso nella retrospettiva di 31 dipinti e 12 disegni della Biennale di Venezia, ma in forma del tutto esauriente nel libro di Rosenberg, la cui pubblicazione qui fu fatta felicemente coincidere con la Biennale.

Chi ha letto il volume di saggi di Rosenberg *The Tradition of the New* (non ancora pubblicato in Italia) sa che l'autore è un archetipo dell'uomo civile contemporaneo, un poeta e critico la cui capacità di penetrazione e il cui senso profetico abbracciano le arti, le lettere, la politica e il senso della personalità. Ma ciò che rende la sua opera vitale e attuale è il suo disprezzo verso la moda della disperazione quanto alla nostra apparente mancanza di continuità e tradizione, e il suo rifiuto delle nozioni di alienazione e mistificazione culturale come “spiegazioni” di un disorientamento della cultura.

“Chiunque intraprende un'opera di creazione si trova ben presto impegnato a creare se stesso. La trasformazione di sé e la trasformazione degli altri hanno costituito l'interesse radicale del nostro secolo, sia in pittura che in psichiatria e nell'azione politica... La metamorfosi coinvolge i meccanismi della commedia e della tragedia. Non si è mai verificata una simile partecipazione massiccia ai segreti del ridicolo, del morboso e dell'idillico. È attraverso essi, tuttavia, che si identifica la fisionomia di un'epoca... La tradizione viva del nostro tempo, già all'inizio costretta a rimanere in parte sotterranea, viene definitivamente sepolta da una propaganda tradizionalista che sfrutta un sentimento diffuso di crisi e di rimpianto. La nozione dell'“uomo moderno diseredato” è diventata la banalità che ha più influenza nel mondo intellettuale di oggi... I lineamenti caratteristici del secolo sono considerati come una maschera per coprire il vuoto. Sotto il dominio di questa idea fissa, si perde la possibilità di capire. La mistificazione combinata con l'oltraggio morale (o la resa

morale) fa la sua comparsa in ogni moto nuovo nell'arte, in ogni formazione nuova nella politica. La casta degli intellettuali afflitti dalla piaga di una serie di fantasie rivolte al passato si trasforma in una casta di mistificatori professionali. *"In queste circostanze, la critica non può dividersi in critica letteraria, critica d'arte, critica sociale, ma deve cominciare con lo stabilire i termini del conflitto tra l'opera o l'evento reale e il suo contesto illusorio"*.

La frase sottolineata nella citazione dalla prefazione di *The Tradition of the New* costituisce il programma da cui nasce *Arshile Gorky, the Man, the Time, the Idea*. Il libro infatti ci dà un fine ritratto non solo di Gorky uomo e artista, ma anche della scena sociale e politica dove si è svolta la sua carriera. Quel che più conta, tracciando la storia di uno degli interpreti più interessanti nella "tradizione del nuovo", fa sì che questa tradizione, che è la realtà in cui viviamo, divenga comprensibile e stimolante come invariabilmente deve essere la rivelazione di ciò che intuivamo di sapere, ma non abbiamo mai veramente formulato.

Quando Rosenberg afferma che l'opera di Gorky "è quasi una metafora visiva dell'assimilazione da questa parte dell'Atlantico della pittura europea e della sua trasformazione in una nuova sostanza", egli dimostra anche come l'immigrante armeno si creò una sua identità, e poi una sua forma espressiva, inizialmente attraverso il filtro della pittura di Paolo Uccello, Ingres, Cézanne e specialmente Picasso e Mirò, e in seguito attraverso l'amicizia e le discussioni a oltranza con Reznikoff, De Kooning e Matta. La storia di questo sviluppo è intrecciata con il tema elegiaco (accompagnato da toni comici e assurdi) di Gorky come il *peintre maudit made in USA*.

"Nell'epopea della pittura americana del dopoguerra Gorky rappresentò una figura tipologica: il combattivo noviziato nel Greenwich Village e in Union Square, l'ascesa subitanea alla mondanità del Connecticut al *clan* artistico internazionale triste fine, il suicidio per malattia, gelosia, disperazione, costituiscono la favola virtualmente esemplare dell'artista del nostro tempo.

Il tema, tuttavia, non scivola mai verso lo stereotipo romantico dell'artista come ispirato veicolo di una forza che egli stesso non capisce: "Sebbene Gorky sia un tipico eroe dell'espressionismo astratto, tuttavia la sua personalità, al pari della sua opera, ne respinge i miti correnti: in primo luogo il mito di un'arte intesa come esplosione di energia incontrollata. Soprattutto Gorky difende l'importanza dell'operazione intellettuale nella pittura, anche per quel genere di pittura che tende all'automatismo e trae i suoi motivi da fonti sepolte". Intelletto più sensibilità impediscono a Gorky di seguire la scia del realismo sociale nell'accezione americana degli anni '30: "... Gorky e i suoi amici gironzolarono cautamente intorno alla Sinistra. Attaccati al concetto della Riva Sinistra, di una storia indipendente dell'arte, erano tentati dalla visione del Fronte di Sinistra: l'artista in veste di collaboratore alla creazione di una storia viva". L'arrivo a New York degli emigrati surrealisti risolveva il problema, non perché forniva una maniera di dipingere, che già allora era un luogo comune in America, ma attraverso l'ideologia surrealista dell'"abbandono delle idee" e del considerare l'arte, l'artista e la vita come un unico impegno.

Dall'imitazione dell'arte Gorky si volge alla natura e alla propria personalità. Con questo non si sottrae alle influenze, e entro un certo limite impara ancora da Léger e da Masson. Matta è il suo "doppio", ma la pittura è diventata interamente Gorky, una sorta di paesaggio interiore popolato da figure della nostalgia, del sogno, della passione e dell'erotismo. "Per gli americani che avevano un concetto dell'arte astratta limitato al sillabario cubista, la libera intrusione di elementi psicologici soggettivi equivaleva al collasso mentale se non ad una capitolazione di fronte a tendenze criminose". Così devono passare parecchi anni prima che la nuova direzione venga riconosciuta come qualcosa di più degli esercizi d'un lunatico.

L'arte di Gorky non mira alla "organizzazione dell'energia dell'artista come avviene in De Kooning, Kline, Hoffman, Guston", ma alla "conversione dei dati attraverso la comprensione estetica". E nel lapidario paragrafo finale del suo libro, Rosenberg definisce la posizione del pittore rispetto agli artisti di New York e al contributo americano alla pittura. "Eppure Gorky fu un pioniere nella scoperta dei principi primari della nuova arte astratta americana. Per lui arte astratta significava, in definitiva, non astrarre dall'esperienza, ma rifare l'esperienza attraverso il prolungamento di una serie di tentativi concatenati; uno schizzo era un avvenimento che conduceva ad un altro, non un

abbozzo da perfezionare. Per lui, come per gli artisti dell'“*action painting*”, la tela non era una superficie sulla quale presentare un'immagine, ma un “cervello” per il cui tramite l'artista scopre, con ipotesi manuali e mentali, i segni di ciò che è o che potrebbe essere. Gorky portò a questo “cervello” accumulazioni della mano le quali rivelano come egli fu di fatto l'artista che aveva cominciato con l'inventare. È Rosenberg che ha coniato il termine *action painting* per definire l'atteggiamento del pittore contemporaneo rispetto alla propria opera; intendendo che l'artista si trova nell'arena della sua tela, ossia che l'atto del dipingere diventa il momento culminante di un'esperienza vitale.

Questo studio brillante, dal linguaggio semplice anche se letterario, illuminante e vigoroso, è in breve un modello di come dovrebbe essere scritta la storia della pittura contemporanea, un resoconto drammatico della vita e del ruolo di un artista singolare, dove il dramma è implicito in quanto sono evitati gli effetti melodrammatici a cui le vicissitudini e la morte di Gorky potrebbero facilmente prestarsi. (Gli orrori della fine di Gorky potrebbero essere soggetto di una moralità play, edificante o meno, sul tema delle fate e delle streghe — le donne del suo mondo — che con lugubri premure assistono l'anima di un artista in dissoluzione).

La cronologia, l'appendice e la bibliografia del libro forniscono indicazioni sulla vita e il tempo di Gorky e sull'arte americana negli anni fra il '30 e il '50. Oltre alle fotografie dell'artista e dei suoi amici sono riprodotti quasi altrettanti quadri quanti erano esposti alla Biennale.

Milton Gendel