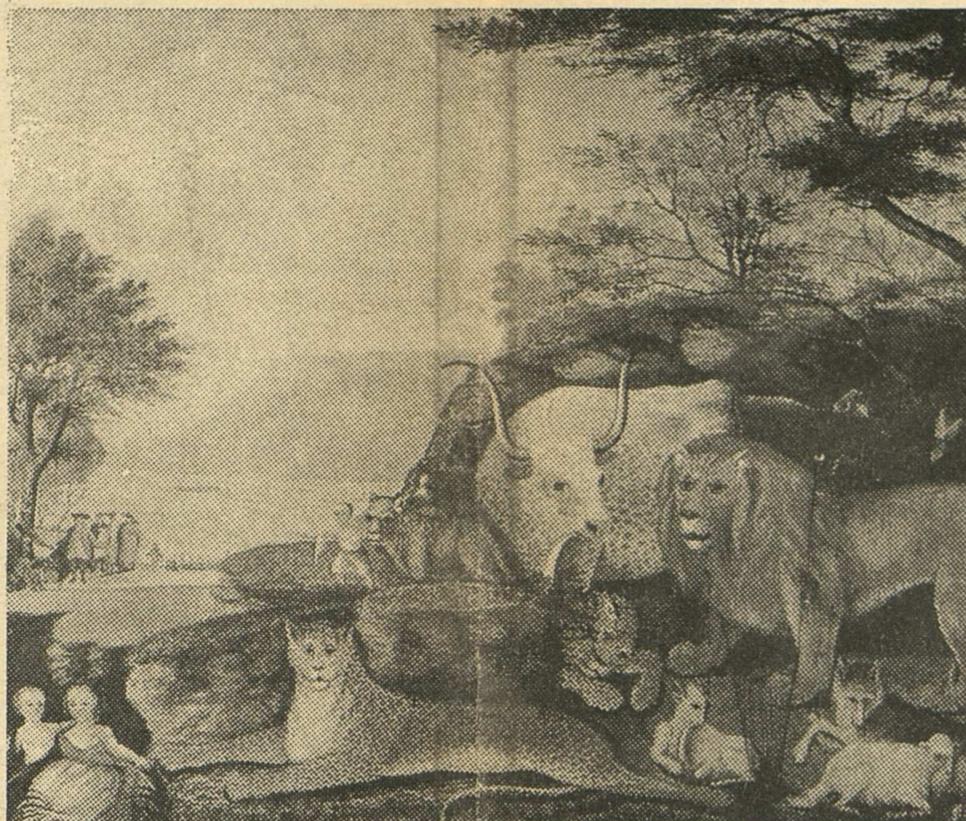


Mostre / 200 anni di pittura U.S.A.

ROMA — Può anche essere vero, se lo raccontava, che da bambino avesse imparato a mescolare i colori dagli indiani impastando quelle terre rosse e gialle con cui i «buoni selvaggi» si dipingevano la faccia, ma è certo che il suo vero tirocinio Benjamin West, di Swarthmore Pennsylvania, lo fece a Roma nello studio di Raphael Mengs e nell'ambiente, raffinato ed erudito, del cardinal Albani, già frequentato da Winckelmann, dividendo il proprio entusiasmo fra le Stanze di Raffaello e le antiche statue raccolte dal cardinale nella sua villa di Via Salaria. Si guardò bene, del resto, dal ritornare in patria ma si stabilì a Londra dove successe a Reynolds nella presidenza della Royal Academy passando da un precoce e severo neoclassicismo ad un «sublime» sfiorato appena da terrori neo gotici cui non era estranea l'influenza di Füssli.

E così John Singleton Copley: quella diafana luce di madreperla in cui sono immersi i suoi ritratti può essere anche quella di un velato mattino di Boston ma in realtà è impossibile ritrovare in essi qualcosa che li distingua dai ritratti di Wright of Derby o di Zoffany se non fosse la qualità meno intensa. Anche lui, del resto, una volta a Londra dove approdò nel 1774 vi si stabilì definitivamente. Nonostante la nascita americana, quindi, e nonostante dipingessero varie volte soggetti di storia americana, i due artisti appartengono di diritto alla scuola inglese. Né poteva essere diversamente. E non è differente il caso dei molti ritrattisti nati in America e operosi nei nuovi Stati, come Charles Wilson Peale, Ralph Earl, Matthew Pratt, John Trumbull, Gilbert Stuart, Thomas Sully. Le poche opere esposte alla mostra («200 anni di pittura americana» 1776-1976, presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna fino al 26 ottobre, poi a Varsavia per concludere l'itinerario iniziato a Bonn e a Belgrado) sono sufficienti a dimostrare come essi furono solo sottoprodotti della grande tradizione ritrattistica settecentesca inglese da Reynolds a Lawrence. E' troppo facile ammettere, insomma, che la pittura americana non ha ancora i suoi duecento anni se è solo nella prima metà dell'Ottocento che il caso di George Catlin permette un discorso diverso. Il modello di vi-



Al centro: Edward Hicks:
«Il regno della pace» (1840-1845)

A sinistra: Roy Lichtenstein:
«Ragazza col nastro nei capelli» (1965)

Profondo rosso americano

di GIULIANO BRIGANTI

sione, per lui, non è più quello imposto dalla patria d'origine, il linguaggio scelto è meno mistificante, il rapporto con la realtà circostante più immediato. Si gioca in casa.

Fu un curioso tipo George Catlin pittore-etnologo di Filadelfia che, sui trent'anni, fu conquistato dall'aspetto grave e maestoso di una delegazione di indiani delle grandi pianure di passaggio per la sua città tanto che decise di dedicare la sua vita a raccogliere testimonianze e ad illustrare la vita delle tribù pellerossa organizzando, nel 1830, varie spedizioni ad ovest del Mississippi e mettendo insieme una specie di museo itinerante, una vera e propria Indian Gallery che fece viaggiare anche in Europa. Un precursore, a suo modo, di Buffalo Bill e del suo circo. Baudelaire che vide quel museo a Parigi e gli indiani Iowa che lo accompagnavano così lo ricorda nel 1846: «il rosso, il colore del sangue, il colore della vita, abbondava talmente in quello scuro museo che era una vera ebbrezza» e ritorna spesso su quel rosso, colore così oscuro, così spesso, più difficile a penetrare che gli occhi di un serpente, sostenendo, e non a torto, che Catlin sapeva anche dipingere e dipin-

gere bene. Il ritratto di «Capo Oto l'Accerchiatore» esposto alla mostra lo dichiara a sufficienza.

Ma intorno a lui e dopo di lui, se si eccettuano le ben note prove di naïfs locali, pullula lo spicchio aneddottico della pittura vittoriana con il consueto corredo di cacciatori soddisfatti, boscaioli stanchi, veterani rimbambiti, fanciulle sognanti o il classicismo di quarta sponda brevettato nelle accademie germaniche o i verdi acquitrini sotto il cielo grigio ispirati alla scuola di Barbizon, con poche eccezioni che devono la loro inattesa diversità ad una attenzione rivolta non ai modelli accademici ma al meraviglioso spettacolo di una natura esuberante e selvaggia che era ancora alle porte di casa.

Ma la cultura europea è dominante. Nella seconda metà del secolo Mary Cassatt che pur si considerò sempre americana e si ostinò a tenere in piedi la sua casa di Filadelfia in realtà non abbandonò mai Parigi e resta soltanto un'ottima allieva di Degas, completamente assorbita dalla cultura figurativa dell'impressionismo francese. Più o meno come il nostro Zandomenighi. E in quanto a Sargent, se ci teneva alla sua cittadinanza americana e se at-

traversò più di una volta l'Atlantico per soddisfare alle pressanti richieste del bel mondo di Boston, resta il fatto che passò la maggior parte della sua vita a Londra aprendo il suo studio alle languide bellezze dalla pelle di latte fiorite nelle tiepide serre dell'aristocrazia e della ricchezza. E così come erano «inglesi» i modi della società internazionale fin de siècle del quale ci ha lasciato un vivente ritratto, altrettanto internazionali e inglesizzanti erano i modi della sua pittura.

Ancora nessuna vera espressione, insomma, di un atteggiamento vitale, di un gusto, di una realtà americana. Potremmo ritrovarla forse in Winslow Homer e proprio in quel suo carattere di mestierante autodidatta, privo di ogni educazione accademica ma abile disegnatore: qualità che fecero di lui un efficace illustratore reporter dell'Harper's e poi, quando aprì uno studio a New York, un attento osservatore della vita del New England o della Luisiana, che riprodusse in dipinti che aprono la via alla tradizione degli illustratori americani di questo secolo o della fine del secolo precedente come Remington Howard Pyle o Wyeth. Ma siamo evidentemente ai margini, nel mi-

gliore dei casi, della cultura figurativa. Il vero primo interprete di una realtà americana espressa in un linguaggio che è indubbiamente distaccato da esperienze europee, almeno nella sostanza, è forse Edward Hopper.

Certo, quando Hopper tentò, con apparente semplicità di mezzi, a fissare in immagini la vita del proprio paese con un linguaggio di carattere nazionale, poteva anche essere spinto da un sentimento come si diceva anti-modernista. Perché da tempo ormai la cultura artistica a New York s'era scrollata da dosso i residui di un realismo spicciolo tardo ottocentesco così come ogni sospetto di provincialismo: c'era stato l'Armory Show nel 1913, il gruppo degli Otto, le importazioni di cubismo, il dada, la presenza, durante e dopo la guerra, di grandi protagonisti dell'avanguardia europea. Ma non interessa troppo, in fondo, il fatto che egli si opponesse alle più attuali tendenze internazionali del momento in nome di un gruppo di artisti americani degli anni venti e trenta legati ancora al gruppo realista dell'«Ash can». Quello che interessa è che egli sapesse dipingere quadri come quello esposto, rendere la desolata tristezza del paesaggio suburbano la disperata solitudine notturna degli interni cittadini con immagini vive, toccanti.

Segue poi la parte più nota dell'arte americana, la sua grande stagione, e occupa un buon terzo della mostra. La vicenda degli anni quaranta e cinquanta, quando un gruppo di artisti, non tutti nati in America, fece sì che il centro dell'arte si spostasse da Parigi a New York. Gli anni esplosivi dell'espressionismo astratto di Gorky, di De Kooning, di Kline, di Pollock, poi la «Washington color school» di Kenneth Noland e di Morris Louis, e poi Jasper Johns e gli inizi della Pop, e Rothko e Newman. Fatti anche da noi ben noti. La mostra va presa per quello che è: una mostra celebrativa, ufficiale, fatta col minimo impegno. Unisce quindi l'inutile al dilettevole. Ma è un'occasione per vedere alcuni bei quadri e anche se c'è da chiedersi il perché di alcune vistose e ingiustificabili assenze come ad esempio quella di Whistler (che è dopo tutto il maggior artista nato negli Stati nell'Ottocento) o quella ancora più grave di Ben Shann.