

IL MILIONE

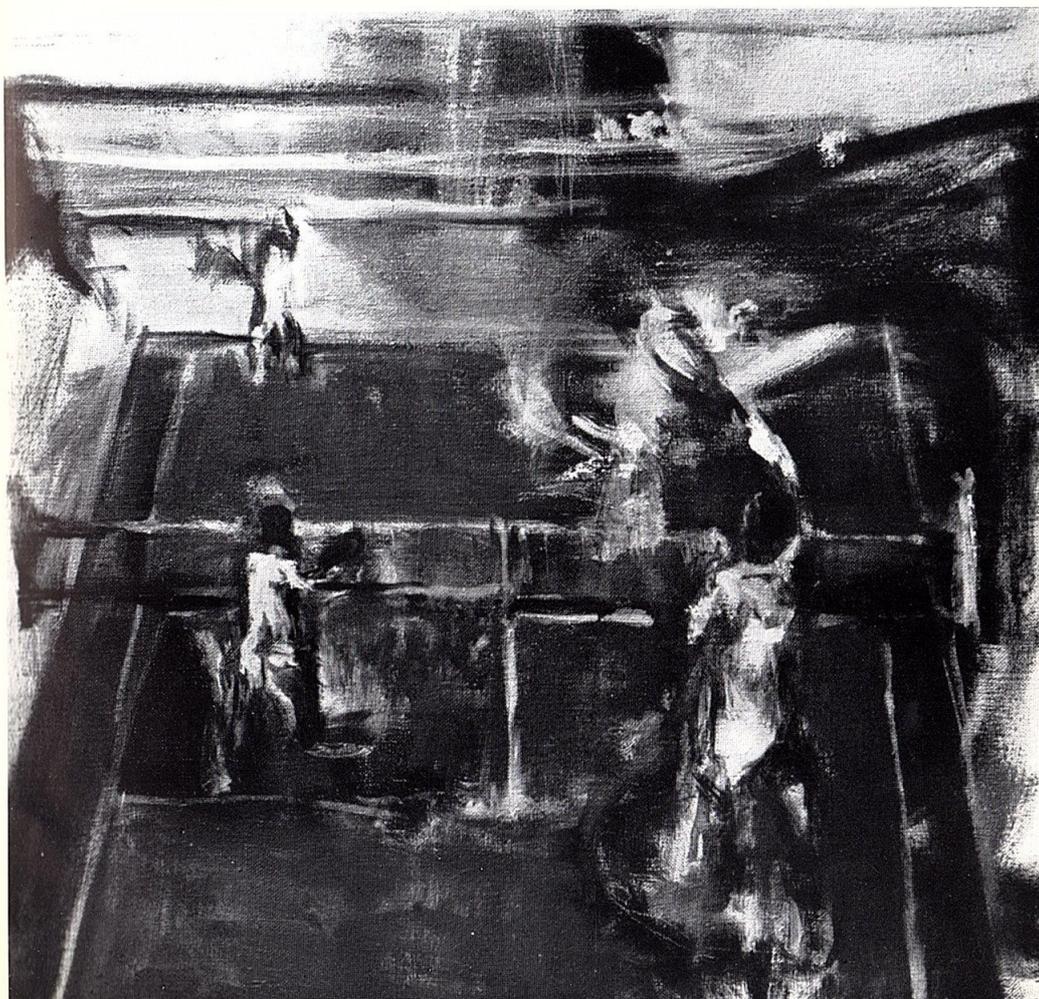
BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

73

NUOVA
SERIE

GENNAIO 1962 • MILANO • VIA BIGLI 2 • TEL. 700.909

UNA MOSTRA PERSONALE DEL PITTORE RUGGERO POLETTI





Dattilografia • 1961

icla 105x100

qualità e ragioni; dico, se quegli esegeti avessero voluto studiare, i fenomeni che ho prima ricordato, ovvero, in ogni momento della storia, le parti più modeste, quelle cioè delle arti minori, si sarebbero accorti come già in esse il momento espressivo (sempre che talmente possa ancora chiamarsi) veniva a coincidere col gesto; con l'azione cioè di decorare, incastonar pietre, tessere, ricamare.

Che poi la decoratività dell'arte informale, in tutte le sue varie gradazioni, sia di tipo greve, a materie o, addirittura, materiali lordi e cospicui; che sia allusiva (ma la decorazione lo è sempre); che sia gravemente ingombrante; tutto questo non toglie che venga designata per quel che è, e indica se mai una particolare disposizione del gusto di questi tempi; disposizione che trova il suo diretto precedente storico nel Liberty, oggi tornato di moda per ragioni assai meno casuali di quanto si possa credere.

La questione, insomma, non è più tra figuratività e non figuratività. La questione, oggi, dopo qualche anno di questa pasta informe, dove al massimo (e sono i casi più seri e degni di studio) tremano spirochete e filamenti; dopo anni di questa pasta, cui s'è ridotta la pittura, la questione, dico, è se all'uomo sia rimasta ancora oppure no, la possibilità d'esprimersi.

Risulta, per esempio, assai utile osservare come gli estremi lacerti, i cascami della poesia e della prosa ermetica, siano stati usati dall'ultima pittura per accompagnare i suoi prodotti, intitolarli e, nei limiti in cui catalogazione ed eventuali proprietari lo esigono, distinguerli l'uno dall'altro. Salvo poi, nella realtà delle cose, rendersi platealmente inutile ogni differenziazione.

Quei lacerti d'ermetismo, sarebbero dunque le ultime possibilità che i pittori ci hanno dato perchè s'appunti su di essi un qualunque discorso? Sarebbero, quei titoli, un tempo così abborriti, le sole pezze d'appoggio che i quadri, pur fatti così sovente di vere e proprie pezze, ci han lasciato affinché il discorso non diventi da automa a automa o, che è dir meglio, da demente a demente?

La verità è che l'ultima pittura ha attaccato la gran scalata (scalata, anche se, per caso, doveva essere discesa) di quel « monstrum » a esprimersi che è il disastro dell'uomo moderno, mettendosi subito dall'altra parte; e dimenticando che niente, come

RUGGERO POLETTI

Ogni qualvolta mi pongo a meditare sugli ultimi eventi della nostra pittura, a venirmi innanzi è l'immagine della contraddizione che vi si stabilisce (e in cui, forse, essa consiste) tra il volontarismo panico e d'un panismo, a parole, tragico e finale, delle premesse e l'inerzia delle realizzazioni; un'inerzia che è quanto di più artigianale, dai lontani tempi del bizantinismo o dei « madonneri », si sia mai visto. Un'inerzia che insegue laboriosamente l'elenco delle mostre e dei premi, giusto come quell'artigianato inseguiva l'elenco dei committenti; e che, come quelli, provoca le une e gli altri.

Eppure, mai come per quest'ultima pittura, la critica ha speso e continua a spendere grossi concetti, acrobazie tra cattive informazioni filosofiche e maldestre conoscenze filologiche; e, qualora debba trovar rapporti o stabilire paternità, grossi, anzi grossissimi nomi.

Così un'arte che avrebbe dovuto esprimere l'impotenza dell'uomo moderno di fronte all'universo e alle domande che tale posizione ha determinato, s'è dimostrata invece e solo un'arte impotente a esprimere non importa quale argomento o emozione. Perché questo bisogna subito dire: che la tanto conclamata identificazione del mondo espressivo col gesto dell'esprimere, con l'insieme, insomma, delle azioni psicologiche e meccaniche in che consiste appunto il dipingere, ha portato, come prima conseguenza, a un tipo di dimensione non filosofica, non morale, non poetica, ma sì e solo decorativa.

Se gli esegeti di tanto curiose poetiche, la cui capacità di far proseliti dovrebbero già da sè mettere in guardia sulle vere istanze,

quel « monstrum », esigevo, perchè potesse venir espresso, la piena, totale ricognizione dei suoi nodi e rapporti storici.

Se un'arte doveva essere irripetibile, difficile, scarsa nei prodotti, quanto abissale nelle sostanze, questa era proprio quella che si diceva impegnata a realizzarsi in quella direzione; tutto il contrario di quanto è avvenuto per l'ultima pittura, che è ripetibile, facilissima e abbondante fin al ridicolo nella sua produzione.

In questo stato di cose, ogniqualvolta un artista, che creda ancora al senso del suo nome e del suo lavoro, cerca di trovare attraverso un complesso di difficoltà, le quali capisco bene quanto risultino improbe e dure, una qualunque presenza o ragione umana, deve per prima cosa distruggere l'incanto artigianale di quella contraddizione.

Allora l'armonia facile e pletorica in cui la pittura s'è sdraiata e imprevedibilmente moltiplicata, si romperà di bel nuovo; e, attorno al quadro, l'aria si farà di bel nuovo, come deve, minacciata e allarmante.

In quel caso, a mettersi davanti al pittore non sarà più la « tabula rasa », del resto illusoria e di puro e semplice gusto, dei fatti fondamentali dell'arte moderna, ma il loro complessivo e drammatico ripensamento.

Che è proprio quanto fanno da tempo, qui, da noi, un Guttuso e, fuori, un Bacon; due delle persone prime d'una storia dell'arte ultima e ultimissima, fatta per espressioni e non, come s'usa oggi, per seduzioni.

Oppure un pittore come Morlotti, il cui destino qualche critico ha malamente cercato di conglobare all'informale; ma che incarna, se mai, il limite di resistenza entro il quale può esprimersi l'innefabile d'una vicenda lirica tra uomo e natura; inefabile, sì, ma pur sempre da umanamente e storicamente concretizzare.

Aldifuori di quel tentativo e di questo ripensamento, non c'è che la triste noia di questi giovani pittori tutti rassegnati, tutti imprigionati; tutti lì a darci l'impressione d'aver già giocato ogni carta, solo perchè si son seduti al tavolo col mazzo dell'informale tra le dita.

Seguo da anni il lavoro di Poletti, un pittore che ha avuto la rarissima coscienza di presentarsi a trentacinque anni suonati; età in cui, normalmente, si dispone di un nutrito elenco di saggi e, magari, di qualche monografia.

Poiché non penso che le cose dell'arte avvengano a caso, trovo esemplare che la rivelazione d'una personalità così decisa, proditoria e infiammata come quella di Poletti, avvenga nel momento in cui la partita a carte dell'informale, esauriti i primi giochi, si va facendo d'una lentezza e d'una sciattezza insopportabili.

Non c'è da meravigliarsi che, per più ragioni, questa rivelazione, oltre a stupire, prenda l'aspetto d'una vera e propria provocazione; è, anzi, da augurarselo.

Del resto, la capacità di provocare in senso civile ed umano, è certamente la qualità che emerge per prima, nella pittura di Poletti. Ma, provocare che cosa? Direi una presa di coscienza diretta e totale, davanti al mondo moderno; e, dunque, un giudizio.

In un tempo in cui i pittori piegano l'espressione al gesto, ecco finalmente un pittore che piega, e con che forza, il gesto alla espressione. Qui sì, che v'è coincidenza; ma nel senso antico e tuttavia immancabile perché si formi l'espressione dell'arte. Nel senso, cioè, che il gesto coincide con la necessità d'esprimere un determinato atteggiamento esistenziale. E' proprio in questa reversione della coincidenza informale che Poletti opera il ripensamento dei fatti della pittura moderna che gli stanno alle spalle. Non che egli si lasci indurre a compiere delle esercitazioni su quei fatti. Niente è più lontano di questo da una personalità come la sua, così accesa, così perennemente in allarme; come un cacciatore che attraversi un bosco sempre sul « chi va là », per l'apparire sempre imminente e possibile d'una preda. Il bosco, questa volta, è la giungla cittadina; e la preda sono le stortature, le ingiustizie e le ferite che la civiltà, o inciviltà moderna, opera nel corpo e sull'animo dell'uomo.

Quel ripensamento Poletti lo opera discutendo, assumendo e nello stesso tempo criticando e corrodendo, il vocabolario lasciategli dai padri. Ma, sia che discuta, sia che assuma, sia che critichi e corroda, sempre in lui è una decisione rabbiosa d'indicare quelle

ingiustizie, quelle ferite, quel cupo ganglio di violenze; di definirlo; e, alla fine, giudicarlo.

Non si tratta d'un sincretismo di varie forme e di varie esperienze; le quali, in ogni caso, cozzano nei suoi dipinti col ritmo, il fragore allucinato e sinistro che è proprio della vita moderna. Si tratta di sollecitare ciò che è restato dell'arte affinché si riconduca alle sue funzioni estreme; di portare, insomma, il linguaggio alla capacità di creare degli stati di massa o di persona che, senza cessare un solo attimo d'essere particolari, diventino, per forza drammatica, io direi meglio, ditirambica; per forza d'inventiva, fatti di pertinenza universale.

In questo senso, la serie dei *Tennis*, che è certo la più bella, la più tesa, e una delle scoperte più sorprendenti della pittura di questi anni, mi sembra esemplare. Raramente, come qui, un pittore ci ha mostrato la capacità d'afferrare un'immagine nel suo apparire, nella sua violenza balenante e immediata; ma altrettanto raramente un pittore ci ha mostrato la capacità di sollevare quell'immagine, per forza di grinta, per chiarezza e dolore di giudizio, ad un significato esemplare.

Senza cessare un momento d'essere impegnati a realizzare i loro « games », questi giocatori diventano così minacciosi avvertimenti dello stato di prigionia in cui il gioco della vita può ridurci.

Visti, non v'ha dubbio, in via General Arimondi o ai CRAL della Pirelli, questi *Tennis* si trasformano, per tensione d'una luce che li stigmatizza, in campi dove la nostra esistenza si prova, gareggia e perde o vince.

Non vorrei spingere l'interpretazione fino a dire che, con queste opere, Poletti, ha inteso affermare che l'uomo è « una bestia presa in gabbia »; ma che, a un sol momento, possa scattare il tranello, la molla che trasforma il gioco in trappola mortale, questo mi par proprio di sì. E con che allucinata, fiordante sospensione!

Del resto lo stesso senso d'avvertimento, di violenta indicazione del pericolo, lo danno tutte le sue opere più alte. Il *Ritratto di R. Moizzi* del '60; lo straordinario *Motociclista* del '60 (una delle poche immagini non politiche, non astratte e neppure malate, che della gioventù moderna, così disperata e stravolta, la pittura e

non solo la pittura ci ha dato) e le due *Dattilografie*, la prima del '60, l'altra dell'anno successivo.

Anche in queste ragazze d'ufficio, per poco che si sappia leggere, non sarà difficile comprendere come i tasti, su cui le mani battono a un ritmo frenetico, eppur così dolorosamente automatico, van componendo sui fogli l'ordine, sì, di qualche ditta, ma anche, e proprio per quello, un cupo avviso; un memento. Memento dei disastri sovrastanti la vita della nostra civiltà? Io credo. Ma, ciò che più conta, Poletti, quel memento, invece di carpirlo nel mare dell'informale, lo afferra nella realtà circostanziata del quotidiano. Per la variante che rappresentano d'un identico tema, queste due opere ci permettono, se confrontate l'una all'altra, di riconoscere altresì il cammino che Poletti ha compiuto; qui, addirittura, nel giro d'un solo anno.

Forse, a intenderlo più compiutamente, sarebbe opportuno spingerci più addietro e rifarci al grande « telerò » (chè così, vien proprio da chiamarlo) de *Gli amanti*; opera che è del '59. Nella sua patetica malinconia, questo triste, desolato incontro d'amore, presenta ancora una certa delibazione del colore e la luce vi sfascia e realizza persone ed oggetti secondo un tremore lirico, sì, ma che non sembra sopportare sempre il « rictus », così diretto, della giovane coppia. Sono gli ultimi tremori che la pittura di Poletti ci mostra.

Già l'anno dopo, nella prima delle due *Dattilografie*, l'evidenza della figura s'incestra, cupa e rabbiosa, nell'evidenza dell'ambiente; e colore e luce, in luogo di tremare, iniziano a definire piani, oggetti e situazioni. Quel che là, come d'altronde ne *Il riposo* e nella *Donna assassinata*, era passaggio, diventa inserto, cesura, legamento drammatico. Allora il quadro prende una capacità di definizione ed esistenza infinitamente più autonome e l'immagine innalza il suo significato, proprio come se uscisse da una nebulosa per farsi tipica, memorabile. In questo cammino, il colore lascia, a poco, a poco, le sue dolcezze, le sue bellezze edonistiche, per acquistare la mordente concretizzazione della vita moderna; che è asettica, dura, impietosa.

Da anni non assistevamo alla ripresa, in pittura, d'un colore così memore delle vicende cui l'avevano portato le grandi espe-

rienze di Matisse e di Picasso; un colore prosciugato d'ogni compiacenza ma, per contro, capace di definire, d'essere, insomma, non la fonte di un'emozione sensoriale, ma l'oggetto medesimo che rappresenta. Un colore, il più lontano che possa immaginarsi dalle paste informali; ma che infinitamente più di quelle ha il potere di indicare, inveire, denunciare.

Così anche la luce, di anno in anno, di quadro in quadro, è andata perdendo la sua seduzione stagionale e fin geografica (con cui pure Poletti aveva cominciato; e ne fa fede, in questa Mostra, *Il meletto* del '58) per raggiungere io non so che neo-rembrandtiana, misteriosa autorità; io non so che lampeggiante carica di protrazione e di urlo.

E tra colore e luce, ecco i piani, un tempo tremanti, definirsi, incastrarsi l'uno nell'altro; giusto come accadeva un tempo nella pittura di Boccioni. Non è a caso che il nome d'un così grande pittore, cui la cultura italiana, coi suoi proverbiali ritardi, solo ora par riconoscere il posto primissimo che, in questa metà di secolo, da noi gli compete; dico, non è a caso che esso cade qui, sul finire di queste mie parole.

Che poi, mutati i tempi, e dunque le condizioni dell'esistenza e della cultura, qualcosa di molto profondo e, prima fra tutte la umana e civile rabbia, la totale, dolente indignazione per la vita così com'è, ci induce a richiamare davanti a Poletti un così grande maestro, mi pare il segno più bello, oltre che l'avviso più responsabile, dell'azione poetica e morale (due termini mai disgiungibili) della sua avventura che, proprio con questa Mostra, inizia il suo cammino, la sua denuncia e la sua polemica, nel contesto della nostra cultura figurativa.

GIOVANNI TESTORI

RUGGERO POLETTI è nato a Milano il 9 aprile 1926. Frequenta gli studi classici sino al 1945, quando incontratosi con Sironi, viene da questi iniziato alla Pittura.

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

- | | |
|---|---|
| 1 Ramo di fichi - 1957
olio su tela 60 x 90 | 19 Melanzane - 1960
olio su tela 59 x 49 |
| 2 Il meleto - 1958
olio su tela 100 x 120 | 20 Ritratto - 1960
olio su tela 100 x 120 |
| 3 Pere e mele - 1958
olio su tela 67 x 51 | 21 Due figure - 1961
olio su tela 100 x 110 |
| 4 Il roccolo - 1958
olio su tela 70 x 100 | 22 Muratore - 1961
olio su tela 110 x 115 |
| 5 Gli amanti - 1959
olio su tela 160 x 180 | 23 Uomo ucciso - 1961
olio su tela 100 x 80 |
| 6 Il riposo - 1959
olio su tela 160 x 150 | 24 Operaio - 1961
olio su tela 110 x 100 |
| 7 Il garage - 1959
olio su tela 150 x 140 | 25 Operaio in riposo - 1961
olio su tela 64 x 70 |
| 8 Incidente stradale - 1959
olio su tela 180 x 160 | 26 Donna col cane - 1961
olio su tela 79 x 99 |
| 9 Ritratto - 1959
olio su tela 100 x 120 | 27 Donna malata - 1961
olio su tela 105 x 125 |
| 10 Jerry Mulligan - 1959
olio su tela 100 x 120 | 28 Visita radiologica - 1961
olio su tela 100 x 80 |
| 11 Donna uccisa - 1959
olio su tela 130 x 120 | 29 Dattilografa - 1961
olio su tela 105 x 100 |
| 12 La dattilografa - 1960
olio su tela 140 x 150 | 30 Tramonto ai Roccoli - 1961
olio su tela 40 x 30 |
| 13 Ragazzo di spalle - 1960
olio su tela 90 x 118 | 31 Sala d'attesa - 1961
olio su tela 140 x 120 |
| 14 Il motociclista - 1960
olio su tela 120 x 130 | 32 Uomo che si asciuga il volto -
1961
olio su tela 50 x 60 |
| 15 Ragazzo che si infila la tuta -
1960
olio su tela 90 x 115 | 33 Tennis I - 1961
olio su tela 55 x 55 |
| 16 Ritratto - 1960
olio su tela 100 x 130 | 34 Tennis II - 1961
olio su tela 62 x 70 |
| 17 Ridotto - 1960
olio su tela 90 x 120 | 35 Tennis III - 1961
olio su tela 100 x 90 |
| 18 Figura di profilo - 1960
olio su tela 65 x 80 | 36 Tennis IV - 1961
olio su tela 140 x 120 |

La mostra inaugurata il 9 gennaio 1962 rimarrà aperta sino al 22 gennaio con orario 10-12,30 e 15,30-19,30 tutti i giorni escluse le domeniche.

L'eco della stampa Ufficio Ritagli da Giornali - Rivista
Via Giuseppe Compagnoni N. 28 - MILANO - Telefono N. 723.333 casella postale 3549

Esperia - Milano - Via Messina, 28 A



Ritratto • 1960
tela 120 x 100



Motociclista • 1960

tela 120x130