

Gli stranieri alla Biennale

XXXI Biennale di Venezia – 1962 – Domus 392

La Biennale è uno spettacolo massiccio - trentatré nazioni, trecento artisti, tremila opere di scultura, pittura e bianco e nero, o in qualche modo assimilabili a queste categorie - che ogni volta provoca alcuni luoghi comuni, i quali fanno presa sull'opinione pubblica nella misura in cui sono facili e banali. Per questa Biennale i luoghi comuni sono addirittura nati con un certo anticipo sull'inizio dello spettacolo. Prima ancora che sfilasse davanti ai loro occhi il volo degli uccelli, gli auguri hanno tratto gli auspici: l'astrazione è morta, o già mostra evidente la sua agonia. La sentenza di un giornalista lugubre e brillante ha fatto presa.

Ma, in fondo, la parte massiccia dello spettacolo e gli effetti che esso produce negli strati diversi dell'attenzione critica o della reazione emotiva, sono la cosa meno importante della Biennale; tanto più che lo spettacolo è sempre allestito con una certa fatica, a stento, seguendo calcoli sbagliati. Nonostante che la lista delle persone "addette ai lavori" e delle imprese specializzate che ci mettono mano sia impressionante, lo spettacolo in sé risulta anonimo. Vorremmo, cioè, delle Biennali firmate, e non da cooperative, dentro le quali ogni impegno contraddice, distorce e annulla quello vicino. Così, dello spettacolo, che accentua il suo carattere di fiera e di kermesse giocosa, rimangono, ogni volta, come è giusto accada, personaggi isolati, memorie isolate. Personaggi che il principio della serie chiusa e quello della linea continua dei recuperi di cultura, traggono fuori dall'ombra, riprendono da lontano e gettano sotto le luci di scena, come per una beneficiata.

Erich Heckel, per esempio di cui il padiglione della Germania presenta una quarantina di opere grafiche, riaffiora dai primi lustri del secolo, con un "Ritratto di B" che è del 1906. Heckel è l'unico superstite, settantannovenne, del gruppo degli artisti di *Die Brücke*. La sua presenza, quei fogli in cui la irrequietezza tipica delle immagini dei primi espressionisti sembra depositarsi in cadenze olimpiche, è ancora un ammonimento, discreto, a ricordare la parte che ha avuto la Germania nel rinnovamento dell'arte di questo secolo. Odilon Redon viene da più lontano. Morto nel 1916, a settantasei anni, egli è realmente un fantasma che agita la coscienza della Biennale, se un ente astratto può avere coscienza. Non è soltanto il pittore visionario, il pittore del mistero, il pittore notturno delle cose che stanno oltre la linea del vero, cioè il pittore del surreale, anzi il primo pittore surrealista moderno (l'angelico, come scrive Claude Roger-Marx, per contrapporre la grazia lucida della sua visione alle molte crudeltà, meschinità e bassezze che la parola surrealismo può mascherare). Basta guardare "palla rossa", o "l'apparizione", o "ritratto di Ari con la marinara", per avvertire quale eccitante lettura possono essere stati questi piccoli capolavori, negli anni in cui sono comparsi, tra il 1895 e il 1905 circa, per quegli artisti che allora cercavano nel cerchio della lezione degli impressionisti e di Cézanne esiti diversi da quelli dei post impressionisti (quasi tutti, del resto, per il tramite dei Nabis, dei simbolisti e dei decadenti, abbeverati alla fonte di Moreau). Facile cioè avvertire che la toccata Patetica di Redon si lasciava addentare dai *fauves*, dagli espressionisti, e raggiungeva spontaneamente la vitalità autonoma del colore e del disegno, e la forma diversa dell'immagine oggettiva, che gli artisti migliori degli anni subito dopo, cominciando da Kandinsky per finire probabilmente a Gorki, dovevano raggiungere attraverso la rivolta, in termini di avanguardia.

Fantasma, si diceva, che agita la coscienza della Biennale. Difatti l'opera di Redon esisteva già nel 1954 l'anno in cui la segreteria dell'ente veneziano, che aveva sollecitato negli anni precedenti l'obbedienza stretta delle partecipazioni al tema ufficiale - cubismo, futurismo, astrattismo, espressionismo - si contentò di mettere il surrealismo "all'ordine del giorno". Nel dire i motivi per cui aveva rinunciato a presentare il surrealismo con la medesima minuzia storica e filologica usata per gli altri movimenti, catalogo della Biennale affermava che tale presentazione si sarebbe risolta "evidentemente" in una mostra di intenzioni e di esperimenti, di carattere letterario più che figurativo, proprio perché, secondo Roberto Salvini, citato tra le righe, "il surrealismo, indifferente, come fu, a costituire mezzi nuovi espressivi, esaurì l'atteggiamento dell'artista in una ricerca esteriore e letteraria di analogie e di accostamenti di oggetti".

L'idea letteraria, aveva già detto Redon tanti anni prima, rispondendo alle medesime accuse, rimane soltanto quando non c'è la invenzione plastica. Verità semplice e chiara, verità di sempre; ma che allora doveva sembrare anacronistica. Dopo aver lottato contro i limiti della sua generazione, cioè contro i "parassiti dell'oggetto", Redon nel '54 lottava ancora, contro l'assolutismo di una cultura ufficiale votata all'avanguardia. Così, egli vince con ritardo; con un ritardo che è un'accusa, e da accusa diventa una condanna senza appello, per una straordinaria coincidenza: le grandi mostre omaggio di questa Biennale sono dedicate ad artisti che hanno in comune profonde esperienze nel campo surrealista.

Arshile Gorky, nato in un paese dell'Armenia nel 1904, morto tragicamente, travolto dagli avvenimenti, nel 1948, a Sherman negli Stati Uniti, quando aveva appena raggiunto la maturità d'uomo e d'artista, ha messo a fuoco la sua immaginazione attraverso le suggestioni del surrealismo. La sua opera, vista così vicina a quella di Redon, mostra le affinità di climi malinconici, di forme espansive, di morbide allusioni, che pur raggiungono il nocciolo semplice del loro tema, da suggerire qualcosa di diverso dal caso. Alberto Giacometti, anche lui ha iniziato la sua opera di scultore all'insegna del surrealismo, nel cerchio di Breton e di "Minotaure", scoprendo, sia pure dapprima in forma emblematica, la chiave della propria sensibilità.

Redon, Gorky, Giacometti, elementi di una storia che sarebbe stata puntualizzata meglio nel '54 accanto alle testimonianze di Max Ernst, Mirò ed Arp. Del resto, in quell'anno, otto sculture di Giacometti figuravano nel padiglione della Francia: la grandezza dell'artista era già allora intatta e sicura, ma la giuria internazionale non si accorse di quella grandezza, né della sua attualità. Sarebbe stata meglio puntualizzata anche per un altro verso, giacché Gorky e Giacometti sono i maestri o, meglio, i punti di riferimento di molti pittori delle generazioni più giovani.

Tuttavia se qualcosa si manifesta sopra il tono medio, piuttosto scialbo, della Biennale, sopra la sua disarticolata e sporadica materia di informazione, e una certa affluenza di motivi fantastici. Anche questa può essere una coincidenza. Può darsi che dopo aver puntato tutto sull'astratto nella precedente edizione, i commissari dei padiglioni stranieri, salvo il russo (dove, però, si nota una maggiore pulizia) abbiano accolto la sola alternativa possibile alla loro scelta: il richiamo affascinante di un principio metafisico, magari soltanto quello bruciato o ingessato dei tanti che in ogni parte del mondo si rifanno ai sacchi ed alle lamiere di Burri ed ai muri di Tapié.

In realtà tra le cose che sembrano importanti e rappresentative le forme astratte tipiche sono rare. Poliakov, forse, che ha una piccola perfetta antologia di ieratiche composizioni su accordi di colore? Manessier? ma già si sa che nelle chiazze smaltate egli glorifica una tematica affettuosa che ha origini interiori. Riopelle? ma, se queste sue opere, tra irritazioni ed estensioni, acquistano capacità di comunicazione, non è per una specie di analogia, curiosamente inseguita, direi braccata, tra situazioni ambientali, un paesaggio, una stagione, un'ora (dove questo tono di impressionismo frondoso e grondante) e i momenti dell'animo dell'artista?

Bisogna dire che, se si toglie il caso di alcuni anziani come Ceri Richards, che rispecchia con moderazione da "bel canto", con garbato distacco isolano, la complessa evoluzione del gusto contemporaneo, e lo svizzero ottantaduenne Louis Moilliet, che conduce sino a noi toccanti esempi della sensibilità più colta tra il 1910 e il 1920, tra Macke e Mark e Klee, tutto ciò che in qualche modo attrae in questa Biennale è collocato sotto il segno della fantasia, ed è più appropriato dire: del fantastico.

I paesaggi, i campi carsici delle isole della Riviera dalmata di Oton Ghiha (Jugoslavia). Le favole di Carl Henning Pedersen (Danimarca), certamente un maestro, anche se Asger Jorn e Karel Appel, di qualche anno più giovani, sembrano staccati da lui perché frantumano ed arruffano un bandolo poetico che egli sviluppa con gentile coerenza. La fiorente organica germinante sulla soglia dell'allegrezza, delle invenzioni di Corneille (Olanda). Il crogiolo caldo delle composizioni tortuose di Hundertwasser, dentro il quale gli elementi opposti di un'ispirazione complessa si fondono - l'elemento reale si irrita e si placa, alternativamente, e il colore trapassa senza soluzione di continuità dalla ingenuità folkloristica alla sontuosa preziosità bizantina. I fiochi riti crepuscolari di Loren Melder

(Stati Uniti). I contrasti tra lo slancio barocco d'una immagine incerta contro uno spazio certo, in cui Canogar (Spagna) conclude un moto soave e insieme saettante.

Siamo lontani, come si intende, da invitanti quanto vaghe cosmogonie; vicini, se mai, ad umili esperienze penetrate dalla luce della spiritualità; nei limiti di un dominio, o di una dimora, che la scultura accosta con le pietre, bilanciate tra flora e fauna, di Henry Heerup (Danimarca), già vedute in una mostra di Palazzo Grassi; le tanagre ossessive di Siri Derkert (Svezia) l'enfant terrible, a settantaquattro anni, che trova la sua opposizione, o il suo complementare, nelle favole populiste di Alfred Lörcher (Germania); l'assemblaggio di Louise Nevelson, paziente costruzione spartita in tre domeniche in Albis, in Gloria, in Morte, bianco, oro, nero, nella quale molti vedono affiorare un'immagine del morbido e ambiguo Sud di Tennessee Williams. Infine i "fusi" di Avramidis nel padiglione dell'Austria. Con il loro miscuglio di fisica e di metafisica esse sembrano far da perno all'alternativa astringente della scultura di questo momento. Un simbolo attorno al quale ruotano, scostandosi, discostandosi, gli inviti diversi alla forma plastica: chiusa, da una parte, nella logica dello spazio, nelle sue tangenti, nell'eleganza obbligata dell'oggetto meditato, architettato, come in Adams e Dalwood (Inghilterra) e nella Meier-Denninghoff (Germania); aperta, dall'altra, anzi spalancata, alle informi probabilità del divenire, al calore dell'invenzione immediata, al sorgere di un'idea, politica, lirica o drammatica che sia, come accade nei castelli di formiche di Rykichi Mukai (Giappone), nei bronzi di Shinkichi Tajiri (un americano di famiglia giapponese che vive e lavora ad Amsterdam); e, in modi più solenni, nello spagnolo Serrano.

Luigi Carluccio