

XXXII Biennale di Venezia – 1964

Domus 418

Anche questa volta la Biennale ha avuto un battesimo di lamenti e di polemiche. Le polemiche sono un modo di esistere. I lamenti sono, invece, quasi sempre, la coda un poco ipocrita di situazioni rimaste confuse. Puntualmente ripresi dall'introduzione del catalogo e nei discorsi ufficiali d'apertura, i lamenti riguardano la "carenza di un nuovo Statuto" della Biennale. Se un nuovo statuto potrà persino stabilire minuziosamente come si debbano acquisire i fondi necessari per la vita pratica di una istituzione così complessa; se potrà fornire gli argomenti decisivi per stabilire l'opportunità di ricostruire un nuovo padiglione centrale, tutto in muratura, che consenta una più agile articolazione dello spazio e la fruizione della mostra anche alla luce artificiale (adesso, un banale corto circuito nella ridottissima rete di erogazione potrebbe provocare un rogo infernale); se potrà meglio definire la funzionalità del "corpus" burocratico della Biennale e dei suoi gruppi di lavoro, è ovvio che potrà fare ben poco nei riguardi del momento finale; nel momento delle decisioni ultime e delle scelte. A questo punto non si tratta più di un problema statutario. La storia recente dimostra che lo Statuto è abbastanza elastico; che si può stabilire, ad libitum, di allestire una mostra antologica di Braque o di allestire una mostra "Arte d'oggi nei Musei"; di invitare sessanta artisti italiani, o trenta, oppure cento; che si è liberi, insomma di tracciare sulla carta il volto della Biennale, per la parte italiana come per la parte straniera. Gli umori sono, per esempio, per una "riduzione"; ma, attenzione! perché questa progressiva riduzione degli effettivi, accolta euforicamente dalle rappresentanze straniere - la Danimarca presenta un solo artista; la Germania, l'Austria e il Belgio due; le altre nazioni, comprese quelle di "democrazia popolare" variano, salvo pochissime eccezioni, da due a cinque - minaccia di svuotare la Biennale di Venezia del suo compito generale e di dissolvere il panorama dell'arte nel mondo in un piccolo circuito di isole rarefatte.

Gli umori sono anche per la "rotazione" degli artisti, secondo un umile desiderio di giustizia; ma, attenzione anche qui, perché alla frammentarietà istituita dal numero chiuso si aggiunge la frammentarietà obbligata dalla limitazione automatica della rosa di scelta. Continuando, per esempio, col ritmo attuale occorrerà lasciar passare un secolo intero per conoscere mettiamo i cinquanta artisti interessanti di razza belga. Sarà dunque impossibile realizzare mai nell'ambito della Biennale la visione integrata degli avvenimenti d'arte che meritano l'attenzione in un certo momento della storia. Richiamare, come molti fanno, una ad una le regioni che consentono e quasi giustificano le libertà che la Biennale può prendersi rispetto al numero e rispetto alla scelta rappresentativa - l'attività incalzante delle gallerie di mercato; il ritmo delle grandi mostre internazionali di tendenza, di gruppo, di conoscenza critica; la complessa strumentalità delle informazioni - significa mettere insieme il preoccupante "dossier" della inutilità, o della futile sopravvivenza.

L'usura del sistema è appariscente nella sezione italiana, che pure è articolata copiosamente su ventotto sale personali e su cinquantuno inviti a singoli artisti o a "gruppi di lavoro"; considerando le mostre retrospettive di Felice Casorati e di Pio Semeghini, e la sezione staccata all'Ala Napoleonica con i bozzetti e gli studi di Manzù per la porta di San Pietro, come mostre celebrative e d'occasione diversa: da una parte la Morte, dall'altra l'eccezionalità dell'avvenimento. Sono, queste, mostre che i più considerano lontane un secolo dall'attualità. E sono, infatti, lontane; anche se con animo più sereno dovrebbe essere abbastanza facile ammettere che *Il pastore* di Casorati, un dipinto a tempera del 1918, è tra le opere più attuali della XXXII Biennale; proponendo, con un anticipo di mezzo secolo, alcuni dei motivi sui quali oggi si accaniscono con pittoresco disordine gli artisti più giovani. Ma sono, in realtà, lontane non tanto gestalticamente quanto spiritualmente; giacché vivono oltre i limiti oggi trionfanti dell'espressione d'arte come fenomeno integrato nella "civiltà dei consumi".

C'è Tuttavia molto brio nella sezione italiana, intravveduta nel momento più eccitato di una generale sortita dalla zona di quelle esperienze, che sono state raggruppate all'insegna dell'informale. Intravveduta quindi "oltre l'informale", secondo quanto vuole una recente lezione; Nel momento vivo del recupero di elementi oggettivi e concreti, assunti dal vero quotidiano e dai suoi rifiuti, magari; nel momento vivo del recupero di elementi narrativi o di elementi di struttura e di tecnica, da ricondurre sia nell'alveo di una meditazione animistica sia in quello di una fruizione utilitaria. Questo punto

prospettico ha avuto un effetto certamente inatteso: ha rinviiato lontano dalla attualità anche le grandi sale di Guidi e Cagli, che sembravano destinate, almeno sulla carta, a correre in lizza per i premi.

Accanto a questi due “grandi”, chiamati dalla meccanicità della “rotazione” attorno al pilone di un ipotetico “diritto alla Biennale”, non appaiono meno lontani dal presente e dalle sue convulsioni drammatiche altri artisti, di cui la memoria può ripercorrere agevolmente l'itinerario: da un cauto espressionismo al postcubismo picassiano (e persino cezanniano, in una cultura come la nostra; dove l'idea della natura è endemica), alla geometria asettica dell'astrattismo ed infine ad una situazione informale, equamente spartita tra suggestioni Zen ed altri affatto opposte, di barocchismo materico e viscerale.

Voglio dire che San Tomaso, Savelli, Scalola, Ilario Rossi, Bendini, Castelli, Carla Accardi, Scordia, Dino Basaldella, Ciangottini, Messina, Meloni potevano essere lasciati in pace; senza, con questo, disconoscere i valori tipici personali. La loro presenza a questa Biennale segnala soltanto la variazione, sia pure affascinante, a volte, e appassionante e rischiosa, di una loro storia privata. Aggiunge, semmai, qualche corollario vistoso sull'importante recensione della cosiddetta “generazione di mezzo”; sulla sua incapacità di fornire ai più giovani un esempio di maniera o anche soltanto di costume. Lo spazio occupato da questi echi intriganti ma superflui di una fedeltà quasi pedante al proprio corso, ed al corso meccanico della storia, sarebbe stato utilizzato assai meglio amplificando l'invito rivolto a Fieschi, a Ferroni, Recalcati, Soffiantino, Trafeli, Schifano, persino a Calabria. La sala delle opere di Giannetto Fieschi allestita alla mostra de L'Aquila l'anno scorso doveva necessariamente avere un suo sviluppo a Venezia quest'anno. La commissione dei premi poteva trovarselo come una pietra d'inciampo, sui suoi passi; in luogo del vasto *Dall'alto del patibolo Antonio Lorenzo Lavoisier dimostra e proclama l'indistruttibilità della materia*, che è un dipinto che non comunica tutto intero il complesso e complicato messaggio del pittore; né denuncia con sufficiente chiarezza di linguaggio la pressione di un esame critico, portato piuttosto da lontano sui fatti del presente.

Accanto ai ferri olimpici di Ettore Colla, accanto alle pietre olimpiche e tuttavia così perverse di Andrea Cascella, alle figure di Sergio Vacchi elaborate ai margini del sacrilegio e della magia nera, alla ossessiva e osteologica nitidezza figurativa di Leonardo Cremonini, al “divertissement” grottesco, limitato forse da un carattere generico di “nonsense”, degli efferati trofei di Baj, altre opere di Fieschi, appunto, e di Ferroni, di Soffiantino e di Recalcati avrebbero concentrato un rapporto essenziale in un cerchio più fervoroso e più ricco, di stile italiano; sorvegliato, cioè, da un occhio mai distaccato dalla Natura e da uno spirito mai del tutto liberato dai residui ancestrali o dai semi vivi di un sentimento di dramma incombente; sensuale o religioso o ironico.

La commissione degli inviti ha preferito ancora far posto, non troppo tuttavia, alle ricerche gestaltiche di Castellani, Mari e Getulio ed ha “gruppi di lavoro”: il gruppo N di Padova e il Gruppo T di Milano. Per un desiderio o scrupolo d'oggettività che però non ha valutato il dato più oggettivo che caratterizza le ricerche di questi sperimentatori: il loro star fuori, volontariamente, esplicitamente prima ancora che strumentalmente, dal campo delle espressioni d'arte.

La presidenza, poi, della Biennale ha preferito far posto ad un'idea avanzata da Giulio Carlo Argan, che è diventato, di fatto, l'espositore più importante della Trentaduesima Biennale.

Argan non espone quadri, disegni o sculture, ma la più grossa “combine” che sia possibile vedere a Venezia, per usare una parola che sta diventando di moda attraverso le opere di Rauschenberg e compagni, esposte nelle sale dell'ex consolato americano, porta a porta con la casa di Peggy Guggenheim, sul Canal Grande. La “combine” si chiama “Arte d'oggi nei Musei” e coincide con un'idea di Argan che è diventata idea fissa da quando egli si interessa della tutela spirituale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e quindi, in genere, di tutti i Musei d'arte moderna del mondo, che sono stati invitati, infatti, qui, in numero di diciotto, tre italiani e quindici stranieri, come testimoni a difesa di una tesi che adesso, esemplificata al di fuori della retorica vaghezza delle parole, mostra, mi pare, la sua insostenibilità.

Argan vuol farci credere, da qualche tempo, che i Musei sono la prua della cultura artistica e che sono, di fatto e di diritto, gli strumenti autorizzati a misurare i valori dell'arte contemporanea. Tutta la storia è lì, a dimostrare proprio il contrario: ma Argan, che è uomo estremamente intelligente e nel tempo stesso estremamente temerario, ha tentato ugualmente la prova, cercando di ridurre i rischi con una sapiente programmazione. Ha stabilito infatti che i Musei invitati non dovessero portare in scena tutte le opere acquistate o avute in dono (che è un'altra cosa, però!) in un certo periodo di tempo, mettiamo anche soltanto in un anno di gestione; ma soltanto una scelta limitata. Ha precisato che non dovevano effettuare la loro selezione in tutto l'arco di tempo che nel senso corrente corrisponde all'esperienza moderna dell'arte, ma ha fissato l'anno 1950, come limite "post quem". Non ha chiesto genericamente opere d'arte moderna, ma opere d'arte contemporanea; eseguite a partire da quel limite. Intendeva, forse, con questo, dimostrare che i Musei arrivano con un loro giudizio pregnante e sicuro già sul vivo dell'operazione artistica.

Lo spettacolo che ne è venuto fuori è quello che si può immaginare, anche se i Musei corrono da soli in questa stravagante gara di consapevolezza, critica e burocratica: corrono, cioè, senza i loro naturali e temibili concorrenti: i mercanti d'arte e i collezionisti.

Un semplice raffronto mentale con la struttura di qualche collezione privata o con l'azione di qualche mercante, persino italiani, basta a rivelare che nella cultura artistica e nella misurazione dei valori dell'arte contemporanea i Musei, i loro direttori, quasi sempre, occupano i posti di poppa, non certo quelli di prua. Così, certi aspetti della programmazione di questa mostra bizzarra si sono rivolti automaticamente contro di essa. L'acquisizione di un modesto Mirò, attuata dopo il 1950 mi pare, infatti, un indice umiliante della tempestività del giudizio critico di un direttore di Museo e, per logica reazione, può apparire come un aspetto della giustezza di tale giudizio, quando la tempestività è almeno temporalmente assicurata; come è nel caso di più giovani "maestri". Nel caso di Vedova, per esempio; accolto nella sezione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, con un "plurimo", che sembra trasportato direttamente dall'atelier dell'artista ai giardini di Sant'Elena, a far compagnia, ma è puro caso, ad opere di altri artisti, che, come lui, non hanno firmato la famosa lettera di protesta indirizzata l'anno scorso ad Argan. accanto, anche, ad un'opera di Arman, che fa certamente piacere all'amico Restany, e che si intitola, anche questo è puro caso: Il segno passa.

Luigi Carluccio