

## Padiglioni Stranieri

XXXII Biennale di Venezia – 1964

La necessità di dare nuove regole statutarie alla Biennale non è un problema limitato, come si crede, alla sola partecipazione italiana. Quest'anno lo si capisce meglio che mai. E forse non si tratta tanto di stabilire nuove regole, quanto di chiarire più propriamente i fini della mostra veneziana a circa settant'anni dalla sua nascita e quindi, come logica conseguenza delle intenzioni, i criteri cui tutti dovrebbero attenersi perché siano realizzate. Difatti la prima domanda è questa: A che serve oggi la Biennale? Le risposte fornite dalle diverse nazioni partecipanti non riescono a fondersi in una sola. Se da una parte la sezione italiana, tira e molla, cinquanta una volta, cento un'altra, poi magari trenta, risponde sempre proponendo una troppa vasta e in parte anche poco discriminata rappresentatività di "tutto" quel che si fa in Italia, nel bene e nel male, in piccolo e in grande; dall'altra le sezioni straniere tendono a restringere la partecipazione alla Biennale ad una piccola, sempre più esigua campionatura. Uno, due, tre al massimo "campione" appunto; seguendo un criterio che in parte adotta i sistemi del mercato d'arte (senza farne un motivo di polemica) in parte accetta remissivamente il tono di gara per un primato che resta appiccicato alla Biennale dei premi in palio, che, tuttavia, bisogna pur dirlo, sono ancora la cosa che danno all'incontro veneziano una vitalità residua di intrigo tra le quinte, più che di sorpresa ed una certa carica emozionale, che per due o tre giorni non lascia dormire.

Di questo passo però non basterebbe la vita intera per conoscere che cosa c'è di interessante e di nuovo in questo giro d'anni, nel Belgio, mettiamo o in Inghilterra, o in Austria se dovessimo contare soltanto sulla capacità e sulla qualità di informazione della Biennale di Venezia. Ma è vero che oggi possiamo contare su altri strumenti di informazione e che sappiamo tutto di tutti. L'atteggiamento di chi provvede al piano della Biennale è illuminato, in questo senso. Sa che sappiamo tutto di tutti perciò fa le sue scelte. Ma è il criterio della scelta che bisognerebbe definire con qualche approssimazione comune. Se si rinuncia a dare con la Biennale di Venezia uno specchio oggettivo della situazione delle arti figurative nel mondo, se si rinuncia a fare il punto, passando purtroppo la mano a iniziative come quella di Dokumenta a Kassel, bisogna allora stabilire che cosa deve diventare Venezia, una fiera della vanità o una fiera delle novità. Le opinioni sono discordi, su questo. Così è discorde lo spettacolo che la Biennale può offrire quest'anno.

Discorde su tutto tranne sul fatto che l'astrazione non si dice che sia morta, ma non interessa più; che l'informale che due anni a dietro faceva risacca, schiumando impetuoso, languisce e si svuota. E questa sensazione diffusa, anzi generale, neppure arginata dagli sporadici apparecchiamenti dei paesi che potremmo definire di "nuova astrazione" come ci sono i paesi di nuova democrazia per le quali l'acquisizione dell'astrattismo corrisponde in arte all'acquisizione in politica del regime parlamentare, questa sensazione dicevo induce il sospetto che in mezzo a tanta confusione di propositi e di significati la Biennale perda anche quella severità, o serietà, di attitudini se non proprio di giudizio che dovrebbe consentire di continuare ad esistere tra l'aristocrazia degli avvenimenti del gusto e del pensiero estetico.

Salotto buono, solido, aristocratico o trattoria alla moda, anzi: in voga. Anche questa è una scelta possibile, provvederanno i consoli. Ma intanto non è certo una cosa seria snobbare nel 1964 l'arte astratta. E vedere occhi nauseati o quel che è peggio occhi spenti davanti alle opere di Bissière nel padiglione francese mi ha dato una gran pena. Il padiglione francese è di quelli che si va subito a visitare, tra i primi se non il primo. La Biennale ha di questi luoghi comuni. È anche, si potrebbe dire, il padiglione sintomatico della situazione presente. Una bella scheda per la cultura attuale con la retrospettiva di Julio Gonzales (1876-1942) gran maestro della ferreronnerie che usa adesso ma con le radici ben conficcate nelle balze dell'Olimpo, su una strada schiva, più che solitaria, che avvicinandosi dai *Rami sbalzati* del 1910 passa per il *Sogno* del 1931 e arriva a *La grande Montserrat* del 1937.

Un asso nella manica per il gran premio di pittura: le quarantaquattro opere di Roger Bissière (1886) scelte tra quelle degli ultimi vent'anni, cioè degli anni in cui, a partire dalla fine della guerra, la sua

opera tessuta di finezze cromatiche e di piccoli emblemi grafici ha dato origine all'astrazione lirica ed ad un modo di interpretare il mondo, anzi la terra delle messi, dei verzieri, dei boschi, in ritmi e macchie di luce colorata, che in un certo senso conclude, o perpetua i valori poetici oltre che storici dell'impressionismo. In questo recupero da un sentimento della natura, che ha ancora la dimensione del tempo che scocca attraverso le scaglie del cubismo, Bissière ha mostrato di possedere l'energia visionaria, e perciò sempre patetica, del creatore più che la pazienza metodica del produttore di immagini; così, la scacchiera bianca e rossa del suo *Petit cheval* ha provocato una quantità di altre figurazioni riflesse. I francesi hanno inserito nel loro padiglione altre due carte buone per il piazzamento, nel gioco della Biennale che deve essere giocato sulle rapide impressioni e sulle rapide, troppo rapide, decisioni. Il finto candido Bro (1930) e Bernard Dufour che con le incisioni pittoriche e con i dipinti dovrebbe essere il contributo della cultura francese di oggi ad una ripresa della figurazione di qualità umanistiche. Diversa quindi dalle riprese barbariche che arrivano dall'altra parte dell'atlantico. Ma si sa i mostri caramellati di Bro sia le ambiguità formalistiche di Dufour sembrano in realtà confermare che le generazioni più giovani, o la parte di esse che non accolgono il gioco eccitante delle mutazioni programmate, non possiedono mordente, in Francia come nel resto dell'Europa, in Europa come in America.

Scontato il significato di purissimo omaggio della retrospettiva di Gonzales, collocato prudentemente, e saggiamente, con l'aria che tirava a Venezia, "fuori concorso", Bissière, la Francia poteva contare sulla scultura di Ipousteguy (1920) per una affermazione di prestigio. Io amo la sculture di Ipousteguy, anche se a guardarla il sospetto che sia già tutta lì stenta a svanire. Tra il delineamento perfetto e un po' freddo di *Granchio e uccello* è la perentoria impostazione di *Uomo*, in otto anni di lavoro, si sente vivere un'avventura cosciente, nella quale molte suggestioni si mescolano, non sempre fondendosi, anzi irritate e scoperte e potrebbero semmai essere viste come assunzioni critiche, cioè come manifestazioni di una volontà di superarle distruggendole, si guardi *Casco spaccato*. Mi piace la presenza dell'orrore nell'opera di Ipousteguy, che è una forma, o misura, di accettazione di ciò che ancora stenta a prendere forma perfetta nelle mani dell'artista, che è un'apertura un interstizio da riempire o saldare tra ciò che può essere forma e ciò che può essere storia, tra ciò che tende ad assumere le dimensioni del monumento e ciò che resta pateticamente legato alla misura dell'uomo e delle sue esperienze, tra ciò che vive per un fatto dell'intelligenza e ciò che vive per un fatto d'amore, tra ciò che è artificioso e ciò che è scoria ancora brulicante. Poteva avere Ipousteguy premio per la scultura?

Gli è stato preferito Zoltan Kemeny (1907) nato in Transilvania ma cittadino svizzero dal 1957. Un suo grande rilievo in rame l'ho visto alla mostra di Losanna, lungo 32 metri, Kemeny ha tutti i numeri per piacere ad una commissione internazionale e per lusingare i direttori di museo. Egli è come lui stesso s'è definito il razionale dentro una struttura razionale. Veramente lo ha detto di una sua composizione di 5500 cilindri di latta appesi al soffitto del foyer del teatro di Francoforte, ma si addice a tutta la sua opera, cresciuta, metodicamente, negli ultimi sette anni. La sua opera è controllata, elegante, spiritosa, sapiente, ordinata, e nel tempo stesso illude che lo spettatore è libero di interpretarla, di enucleare i significati poetici, di sentirla partecipe della vita della natura. Sembra infatti che l'opera di Kemeny si concluda con un atto che insuffla lo spirito della vita in un cristallo, in un segmento siderurgico, in una testa di spillo e che il finito e l'infinito battano ritmicamente come piccole onde le sue piccole rive fantastiche. La sua opera insomma porta in sé implicita la ricerca di moto, di illusione ottica, di fermentazione figurativa che molte altre esperienze coeve gettano in faccia allo spettatore con una certa volgarità. Non è volgare, ecco, Kemeny; anzi, nella barbarie strumentale imbriglia un pensiero raffinato, squisito. Ma io preferisco il temperamento di Ipousteguy perché mi pare che in un momento di crisi delle idee è il temperamento che manda avanti la barca, che toglie a volte con un colpo d'ala il pittore o lo scultore dal piano del semplice *faiseur d'images*, toglie una cultura, una pittura, un disegno dal cerchio delle cose che esistono sotto condizione, che esistono attraverso le affinità con le dilettezioni del gusto e della cultura del tempo ed attraverso la testimonianza della nostra partecipazione, della nostra volontà di partecipare.

Sono anni ormai che gli artisti ci chiedono un soprappiù di nostra partecipazione personale, che ci fanno loro complici. Ho una gran voglia di cose che esistano anche se io le rifiuto. *Remoulus* di Ipousteguy mi sembra una di quelle cose che possono esistere senza il mio, il nostro consenso. È

fatto di temperamento, o di ormoni. Questa Biennale tanto vilipesa è piena di temperamenti. Inutile cercarne tra i quarantasette artisti presenti nel padiglione russo, che anche i nostri amici marxisti trattano tiepidamente (ma del resto la pittura d'oggi in Russia è questa della Biennale o quella che presenta Estorick a Londra?). Inutile cercarne tra le tele degli Appel o di Lucebert nel padiglione olandese, o tra i nordici così affezionati all'artigianato, o nei padiglioni delle democrazie popolari che escono lentamente dall'uovo dei loro complessi. Si fa un gran parlare di Norbert Kricke (1922) per esempio nel padiglione tedesco, che è un semplice prodotto di cultura, come Fassbender, del resto, quasi che non ci si ricordi più della Meyer Denninghoff dei tubetti di nichel e d'altro della Meyer Denninghoff esposti nelle medesime sale due anni fa. Si trova sempre una parola buona per gli jugoslavi, ma forse è sempre uno stanco residuo dell'incontro avvenuto qualche anno fa, a sorpresa, perché Sonja Celio (1925) Branco Ruzic (1919) e Riko Debenjak (1908) sono anch'essi niente altro che dignitosi prodotti di cultura. E cosa dire mai dei giapponesi quando ci ricompaiono davanti per l'ennesima volta nel giro di pochi mesi Hisao Domoto (1928) e Tomori Tojofuko (1925)? E degli spagnoli se non fosse per la presenza di Ramon Casa e dei suoi ritrattini a carbone, ce ne sono anche di Torquato Tasso e di Ernesto Zacconi, e della memoria, dunque, di un'epoca a Barcellona, a cavallo di questo secolo, attorno alla taverna di *Els quatre gats*, dove nel 1900 Pablo Picasso espose una serie di ritratti.

**Luigi Carluccio**