

Mostre e padiglioni esteri

XXXI Biennale di Venezia – 1962 – Comunità

Bisogna riconoscere che nel dopoguerra la partecipazione straniera ha gradualmente ridotto le sue presenze, adattandosi al gioco della Biennale; ha accettato cioè di correre una gara che impegna delle squadre ma tenendo conto del fatto che molti gregari o portatori di acqua sono un peso più che un effettivo contributo di forza; è di un altro fattore, in particolare: che nella Biennale le corse che si corrono sono due, distinte: da una parte gli stranieri per i premi della Presidenza del Consiglio, dall'altra gli italiani per i premi, di eguale entità ma di ben diversa significazione istituiti dal comune di Venezia. Il che, a pensarci bene è un assurdo, dal momento che tutti insieme parliamo di linguaggio universale delle arti, di unità della cultura, eccetera.

La Biennale di quest'anno è la più spopolata. Due soli artisti nel padiglione dell'Austria, quattro nel padiglione americano, uno solo in quello greco, due nel danese, uno in quello canadese, quattro nel padiglione jugoslavo, sei in quello tedesco. Poche nazioni, oltre l'Italia, hanno conservato una struttura panoramica: la Spagna, per esempio; che continua, ci pare, un suo metodo "d'assalto" che le andò molto bene negli anni scorsi; la Russia, che tuttavia quest'anno appare meno affollata del consueto, e forse soltanto in ossequio a un'idea del collettivo. Si è arrivati così ad una partecipazione degli stranieri ad altissima selezione, ad un incontro di campioni. Ciascun paese straniero si è presentato alla Biennale con una, due al massimo, carte buone in mano. Johannes Avramidis, Pablo Serrano, Brigitte Meier Denninghoff, Tajiri, Adams, Dalwood, Riopelle, Serge Poliakoff, Alfred Manessier, Corneille, Carl Henning Pedersen, persino il vecchio Ceri Richards, e Gliha, e Sugai, erano bene allineati sulla partenza per i primi premi.

Il rigore della selezione della quale bisogna sinceramente elogiare i singoli commissari e la discrezione del numero agiscono positivamente sulle intenzioni del visitatore della Biennale. Gli artisti stranieri "si vedono", e difatti non c'è stata Biennale che non abbia fornito l'occasione, in un certo senso insostituibile, di acquisire definitivamente qualche nuovo elemento nel cerchio della conoscenza dei critici, degli amatori, dei collezionisti. Ricordiamo i nomi di Bacon, di Chillida, di Alechinsky, di Tapié. Così, nonostante che ogni volta che si è concluso il periplo della Biennale, si sia afferrati, da qualche anno a questa parte, da una specie di scoramento e si abbia l'impressione che le stimmate della noia ricompaiono, profonde, sul nostro animo, ci si accorge sempre, poi, che c'è qualcosa che vale. Un manello di nomi e di immagini ritornano insistenti alla nostra memoria.

La noia, d'altra parte, stagna soprattutto nell'infilata delle sale degli italiani, aggravata dal percorso che è obbligatorio, e nelle altre sale, anche di stranieri che fanno da appendice. La noia, o forse soltanto la stanchezza, lo stordimento nella bolgia vergognosa dei giorni della "vernice", riservati per principio ai giornalisti, in realtà aperti persino ai cacciatori di autografi della provincia. Gli artisti del Brasile, dell'India, dell'Iran, della Turchia, dell'Argentina, senza una loro effettiva colpa sopportano le conseguenze del trovarsi presi in mezzo tra l'ansietà di uscire dalla sezione italiana e l'ansietà di accedere finalmente alle grandi retrospettive, che costituiscono un'occasione difficilmente ripetibile e in gran parte inedita di accostare tre mondi originali dell'espressione moderna, Redon, Gorky, Giacometti.

C'è, come sempre, una zona grigia. In essa potremmo collocare insieme con i paesi già citati: la RAU, Israele, i paesi nordici riuniti ora in non solo splendido è grande padiglione, l'Uruguay, il Venezuela, cui può essere riconosciuta una cordiale e generosa volontà di adeguare la cultura nazionale, antica o recente che sia, al senso delle ricerche che agitano il mondo moderno ed altri, come i paesi dell'oriente socialista, che si muovono ancora con molta circospezione ma già con manifestazioni di apertura (quattro anni fa si diceva "disgelo") verso una scelta possibile sulle emozioni più semplici, che è la soglia obbligata ad ogni libertà d'espressione. *(L'aggressività emotiva non è considerata una prova di schiettezza - scrive il direttore dell'accademia di Belle Arti di Danzica - né di autenticità. Per questo la violenza del gesto non attira; d'altro canto il realismo terrorista, tanto frequente nel mondo occidentale, che vuole impressionare ad ogni costo la sua figurazione e con una vigorosa espressione plastica, non ha successo in Polonia).* Tuttavia, forse proprio perché i più

scopertamente impegnati nella conquista del linguaggio contemporaneo, sono quei paesi che presentano gli aspetti più conturbanti e polemici dell'arte di oggi. Non sapremmo nulla da Venezia, o quasi nulla, della avventura del cosiddetto "oggetto trovato" dell'ultima versione del realismo, cioè della "nouvelle vague" delle arti figurative, se non incontrassimo sulle pareti della Biennale opere come *Bianco, bianco* del venezuelano Alessandro Otero: *Teddi Boy num. 1* di un altro venezuelano, Alirio Omas; la lunga storia di *Juanito Laguna*, dell'argentino Antonio Berni, un fumettone d'alta classe, di fortunata invenzione sia fantastica che strumentale, nella sua rapida accozzaglia merceologica di tinte da tubetto, da barattolo, da lattina, e ritagli vari di carte e di lamiera.

E, proprio sulla sponda opposta, mi pare che prospettino il medesimo problema di libertà della scelta dei modi di esprimersi, che in un buon artista non è mai disgiunta dalla sua autenticità, certi casi che appaiono stravaganti rispetto alla norma, eterodossi rispetto alla suprema legge dell'attualità, di cui la Biennale vuole essere il braccio secolare: il polacco Eugenio Eibisch, la cui soave materia soutiniana arriva sino a noi direttamente dalle fonti; Jack Butler Keats con i suoi romantici appunti di storia e di cronaca irlandesi; la svedese Siri Decckert, coi suoi nevrotici ritrattini, i suoi graffiti, e cementi e piastrelle e terrecotte e collage: tutto un universo inquietante frantumato in scaglie inquietanti, giusto al limite della saga.

Già così, spigolando in fretta nei settori periferici della Biennale, è possibile intendere che ogni padiglione straniero ha un suo particolare messaggio. Nei padiglioni della Francia e dell'Inghilterra, che di solito sono al centro della curiosità, c'è quest'anno un'area di "*répétition generale*". Manessier, Poliakov: nomi noti, nomi probabilmente amabili. Nel momento più alto della sua piccola antologia, retrospettiva per una dozzina d'anni, *Il Triticio Giallo*, Poliakov raggiunge per concentrazione il medesimo cerchio sacro che nell'opera del vicino Manessier si dissolve, come lenta, soavissima, premente onda centrifuga. Nel primo il calore tende a cristallizzarsi in una tinta che si chiude su se stessa, assorbendo tutte le variazioni epidermiche; nel secondo si scaglia invece in macchie incalzanti su variazioni brevi, legate in accordi in scala, che conservano il nucleo sensibile dell'idea da cui sono partite, quindi un'immagine, che viene dal profondo e che nel pur necessario sviluppo di tempo e di luogo conserva costante la sua adesione a tale profondità d'origine. Si può dire che è mancata la sorpresa del padiglione della Francia, ne potevano costituirla le sculture di Jean Cauvin, legato alle evidenze apollinee della forma, una specie di Puvis de Chavanne della scultura, o i generosi ma ancora indeterminati furori negri di Marfaing, le scapigliate nuvole d'erba bruna di Manessier.

La *répétition* ha ovviamente un significato diverso nel caso dell'inglese Ceri Richards, che occupa il padiglione inglese insieme con gli scultori Adams e Dalwood. nel senso che siamo di fronte a tutta una vita che si ripresenta con le sue molteplici esperienze, perché si possa più facilmente riconoscere i pregi del portamento e dell'azione e l'accortezza delle entrate. Scegliendo Ceri Richards, il *British Council* ha tratto dall'ombra un personaggio dignitoso e colto, un interprete finissimo, del quale è possibile apprezzare la nobiltà d'espressione e la proprietà con cui, appartato rispetto ai suoi coetanei più celebri, Moore e Nicholson, ha sempre risposto, nel corso di una lunga carriera attiva, alle proposte più acute dell'arte europea del nostro tempo.

Ma, poi, c'è tutto un gruppo di artisti che formano la densa barriera della mediocrità, aurea mediocrità che insedia i suoi grandi e piccoli domini anche in una mostra selezionatissima, come li insedia nella libera vitalità delle stagioni artistiche di tutto il mondo, perché è la mediocrità che rende prospero il mercato e realizza la più lesta opera di mediazione tra il grande pubblico e l'arte. Uno di loro è Jean Riopelle, che occupa da solo il padiglione del Canada con una trentina di dipinti e quindici sculture. La sua opera porge una sensazione generale di fatto concluso, quanto ad esperienza di natura pittorica e quanto a indagine poetica dei rapporti dell'artista col mondo circostante. Ma la coincidenza della struttura di fondo di questi dipinti, in cui le zolle, le foglie, le nuvole franano trascinandosi dietro il proprio colore e la luce che li investe, con l'animazione esterna è evidente; si esprime con bellissimo turgore plastico e le modificazioni parallele tra sollecitazioni visive e stati d'animo e impulso attivo alla pittura si sviluppano con perfetta sincronia.

Oton Gliha, nel padiglione jugoslavo, dove è possibile notare le drammatiche cosmogonie di Bernick e le concise sculture della Jancick, persegue, in fondo, la medesima ricerca di trasfigurazione dell'elemento di natura, per una nota più patetica e giustificata, giacché la natura è una realtà che lo assiste quotidianamente, fisicamente partecipa della sua giornata. Ogni dipinto di Gliha diventa una specie di rapporto personale, quasi una lettera agli amici. I protagonisti sono i sassi delle isole dalmate, dove Gliha vive gran parte dell'anno. I "gromage" che dividono un campetto dall'altro, un piccolo spazio di terra arsa da un altro piccolo spazio con file di pietre arse. La ripresa del loro ritmo raggiunge una certa felicità proprio attraverso l'apparente pedanteria, attraverso la cadenza istituita con sensibilità cutanea, come di scrittura corsiva, e il lumeggiare discreto dentro un mondo di ombre minute.

Corneille, nel padiglione olandese, si presenta in un momento particolarmente interessante. Anche nella sua opera la vitalità delle immagini, residua dei tempi del Gruppo Cobra, è affidata a un particolare valore del ritmo. Qui esplosivo, dilagante: come in un mondo in eruzione. Segni e colori formano spazi vividi, si dispongono contraendosi e dilatandosi su linee armoniche che appaiono spontanee persino casuali ma lentamente poi rivelano il loro ordine, e l'origine di tale ordine nell'attitudine dell'artista ad assecondare l'istinto, l'inconscio dell'istinto, che ricalca la felicità e l'innocenza della natura.

Del resto, il ritmo come struttura del linguaggio e l'anelito ad esprimere la vita come intima giustificazione poetica, sono motivi ricorrenti nel panorama della 31^a Biennale. I fuochi lumi crepuscolari, spiritici, dell'americana Lauren Mac Iver sono appunto ordinati in un ritmo che ha valore di persuasione occulta. Il ritmo raggiunge certamente un suo acme nelle opere di Hundertwasser, un austriaco di trentaquattro anni che attraverso l'ostentato cosmopolitismo scopre meglio i legami con le sue origini: i grandi pittori della scuola viennese, Klimt e Schiele, che il mondo dell'arte sta lentamente riscoprendo. Il colore smaltato, la squisitezza dei trapassi cromatici tra tinte di violenza quasi volgare ed altre che si ritroverebbero descritte soltanto nei romanzi dell'epoca, quel tanto di morbido, di sensualmente irritato, arrivano certamente da Klimt. Il segno che coglie rapidamente il suo scopo, con una specie di crudele sfrontatezza, arriva da Schiele. È l'humus adatto alla natura di Hundertwasser; che è complicata, che mescola volentieri bizzarri costrutti letterari a bizzarri costrutti plastici, che si ritorce su se stessa, creando labirinti grafici e psicologici e incongrui punti di vista sulle cose più semplici. Con una grazia che non esclude la furberia, con una ricchezza che non esclude la semplicità, con una banalità, persino, che non esclude la profondità della visione. Un'orgia, insomma, di intenzioni e di invenzioni, orientale e funebre nello stesso tempo che però sfugge ad una classificazione precisa, si presenta come uno spettacolo tutto da accettare: brillanti e scorie.

L'apparizione sontuosa di un Hundertwasser trova il suo contraltare nella presenza di Carl Henning Pedersen, documentata con insolita ampiezza nel padiglione danese, accanto alle sculture di Henry Heerup già vedute a veneziani, in una mostra di Palazzo Grassi. Pedersen è uno degli incontri riposanti, confidenziali, di questa Biennale. Anche nella sua opera le origini sono evidenti; sono, cioè, evidenti gli attacchi con l'espressionismo più fiabesco e leggendario, i contatti con gli artisti del Gruppo Cobra (in una relazione che dovrebbe essere meglio chiarita rispetto alle precedenze), ma l'equilibrio pittoricamente raggiunto tra gli elementi disparati della sua *imagerie* e l'unitarietà dell'espressione, la forza di stile caratteristica dei poeti autentici, gli danno modi personalissimi. Pedersen potrebbe essere il volto gentile, il volto delicato della tutta particolare "action painting" dei Paesi Bassi; l'altra faccia di Appel e di Jorn. Egli non forza gli strumenti della pittura. A un certo punto della sua carriera li riduce quasi a niente, un bianco, un grigio, un segno quasi graffito; e quando ritrova i toni misteriosi e profondi del verde, dell'azzurro e del rosso, l'operazione sembra naturale come un innesto eseguito a luna giusta. Nella sua dimessa semplicità Pedersen realizza un mondo, anzi un cosmo; realizza la continuità di un pensiero, cioè un'offerta di se stesso e della propria fantasia, che ha reciprocità immediata nella raffigurazione pittorica e nel carattere delle singole immagini.

Questi ci sembrano gli aspetti più interessanti della Biennale, insieme con alcuni altri, però più frammentari, più episodici, nella misura in cui nella loro azione prevale lo stimolo emozionale: per

esempio il giapponese Minoru Kavabata (certo più del più celebrato Sugai); lo spagnolo Canogar, che ritorna alla Biennale ad una svolta decisamente drammatica della sua esperienza; mentre essa enuclea larghi temi, prepotenti inserzioni di violenza e quasi di intolleranza, embrioni concitati di irritazione, che emergono da fondi neri, quinte nere, dense e luttuose; il tedesco Schumacher, in una sua versione lancinante di ciò che è stato un tempo, l'astratto concreto.

Anche per la scultura la 31^a Biennale presenta un gruppo di artisti che si sollevano sopra la massa dell'informe scolastico, rimandando ai margini, giusto come divertimento al limite, le prove indubbiamente originali e spiritose del belga Pierre Caille o dello svedese Per Olof Ultvedt. Nel padiglione spagnolo Pablo Serrano con le sue "volte per l'uomo" propone una serie di misure alte e solenni che concludono in una solida compostezza plastica in molti movimenti drammatici interni e sembrano echeggiare come un muro, contro cui si rompono, i gridi di Canogar. Nel padiglione olandese uno scultore nato e cresciuto in America da famiglia giapponese, Shinkichi Tajiri, rivela anche lui qualche di affinità con il vicino mondo di lievitazioni organiche di Corneille; ma i suoi totem, i suoi progetti di monumenti sembrano dediche, epigrafi: sorgono già portando il segno dell'opera ultima di una ragazza scomparsa sulla cui scia la natura, radici e relitti, tenta una macabra parodia.

Nel padiglione giapponese Rikichi Mukai con i suoi "castelli di formiche" mostra la medesima altitudine a fantasticare intorno alle eventualità del "dopo". Possiede cioè anche lui una coscienza drammatica del tempo presente e del futuro. Le sue gracili strutture, che ricordano le nuvole di Larsaw, richiamano col loro gioco orientale, quasi senza volerlo, uno spiraglio di grazia. Le cannuce associate di Brigitte Meier Denninghoff, nel padiglione tedesco offrono, quest'anno, la migliore indicazione di un'idea della scultura elaborata in un ordine chiuso, in contrasto con le lacerazioni di moda, e condotta mentalmente alla definizione di una forma che definisce a sua volta un simbolo.

Siamo cioè nel cerchio in cui la bellezza plastica ha una linea, un contorno, un volume che l'adesione al gusto moderno sfronda, riduce all'essenziale, ma conserva l'unità e la continuità; in contrasto, dunque, anche con quel gioco diffuso di tagli ad incastro geometrico, anzi matematico, attraverso i quali una significazione della vita, un riverbero della perenne struttura o articolazione dell'uomo sono oggi ricondotti nella pietra o nel metallo.

Il senso di chiusa continuità ed unità di sviluppo ha la sua più alta testimonianza nell'opera di Joannes Avramidis, un artista geniale che avanza molti interrogativi ed insieme porge facili ed estremamente semplici risposte. Il tema costante della sua ricerca è la figura umana ed è curioso notare come, attraverso i pedanti disegni preparatori e la lenta calcolata ricostruzione delle proporzioni; attraverso, si direbbe, l'atlante schematico delle relazioni tra le parti del corpo dell'uomo, Avramidis sembra convincerci che l'oggetto della sua ricerca non è niente di più che la semplice figura umana, ridotta a categoria dell'essere. In realtà, quando tutto il lavoro preparatorio, all'apparenza così poco ispirato e così poco soggettivo, è stato assorbito nella fusione, si rimane sconcertati dalla capacità di fascinazione dell'opera. Può dipendere in parte dai fenomeni più superficiali e appariscenti, per esempio, quei sensi residui di simultaneità delle immagini o di immagini in movimento attorno al loro asse, di mistero metafisico, di intreccio d'eleganze rastremate che trovano sempre la via per toccare profondamente il gusto contemporaneo, ma, in assoluto dipende dall'emozione provocata da ogni accostamento, così prossimo, nel caso di Avramidis, dell'azione fantastica all'utopia e dalla lucidità di tale utopia.

Allo stesso modo un concetto divagante ed ambiguo dell'essenza della scultura, tornando, si direbbe, di nuovo al punto in cui scolpire dovette identificarsi con costruire; un concetto che, se fosse accettato come principio generale, imporrebbe una revisione di tutti i valori conosciuti e sperimentati, è quello che si incontra, nel padiglione americano, dentro le tre sale dedicate a Louise Nevelson. misurare con uno dei metri in uso l'opera della Nevelson non significherebbe niente. Ciò che l'artista mostra a Venezia non ha giustificazioni ragionevoli, per cui se ne possa parlare raggiungendo la certezza di aver chiuso davvero tutto in un giudizio. Questo tipo di aggregazione di particolari, ciascuno dei quali a sua volta è un'aggregazione di particolari, forse non è neppure un punto di arrivo, ma un luogo di trapasso; a partire dal momento in cui una gamba tornita di sedia, un frammento di vecchia cornice, un cassetto aperto e vuoto rivelarono il loro carattere totemico e

calamitarono pensieri e quindi, subito, altri oggetti o frammenti di oggetti per dare immagini, emblemi araldici, sigilli a quei pretesti. Con un meccanismo che alimenta di se stesso la propria ossessione. Una stanza bianca, una stanza oro, una stanza nera, simili a tre situazioni di un rito del quale si modifica soltanto l'intonazione mentre resta fisso l'argomento - un misterioso culto dei ricordi rifratti nelle cose - sono, perciò, soltanto il raggiungimento attuale dell'eccitazione fantastica della Nevelson, che a questo punto può cadere e disperdersi, o può ripetersi, cullandosi nel moto uniforme di inesauribile aggiunte da cui ha preso l'avvio. Il motivo profondo della sua visione, ci pare infatti che sia l'orrore del vuoto, come è di ogni costruzione fondamentalmente barocca. Per questo non concordiamo con le interpretazioni letterarie che ne sono state date; non crediamo cioè che all'origine di questa cupa fantasia esista una situazione goriziana – un amoroso struggimento per le tante cose di pessimo gusto - che abbia per fondale la Louisiana invece che il verde Canavese.

Se un fantasma letterario può aggirarsi nelle stanze della Nevelson, quel personaggio è semmai la terribile Elettra di O'Neill, ma al di fuori dei fantasmi letterari ci sono frequenti viaggi e soggiorni nei paesi dell'America centrale, l'incontro con le civiltà precolombiane, con l'architettura coloniale, plateresca; e sul fondo, certamente, l'impulso dell'oriente da cui la Nevelson arriva, portando, consapevolmente o no, il carico di fermenti che sappiamo bene come si sono schiusi, per esempio, nelle strutture del cinema, tra Eisenstein e Steinberg, e schiusi, qui, come è possibile che siano in una serra puritana.

Per ognuno dei nomi evocati fin qui dalla scena della Biennale abbiamo usato la parola "natura" e "uomo"; tuttavia non crediamo, come tanti credono o fingono di credere, che l'arte astratta sia entrata in agonia, se non pure che sia già morta. È vero che le manifestazioni dell'Astrattismo non sono molte né eccellenti, quest'anno, a Venezia; ma questa povertà forse è dovuta soltanto a motivi di ricambio o di alternativa nelle singole scelte. È una semplice coincidenza, resta però più acuta dall'affluenza di motivi fantastici e addirittura metafisici. Tanto più che le mostre retrospettive gli "omaggi", cioè le mostre ufficiali della Biennale fanno la spola attorno a una ben precisa rappresentazione di carattere figurativo.

Ma, Redon, morto a settantasei anni nel 1916, non è soltanto il pittore visionario, il pittore del mistero notturno, il pittore delle cose che stanno oltre la frontiera della realtà, cioè il pittore del surreale, anzi il primo pittore surrealista moderno (*l'angelico*, come scrive Claude Roger-Marx, per distinguere la sua innocenza dalle molte crudeltà, meschinità e bassezze che la parola surrealismo può mascherare). Basta guardare quei piccoli capolavori di pittura che si chiamano *Palla Rossa*, *Ritratto di Ari con la marinara*, *l'Apparizione*, *Pegaso nero* per immaginare che cosa hanno potuto offrire negli anni in cui sono apparsi, tra il 1895 e il 1910.

Redon è un fantasma, 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 della partecipazione 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, il 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.

L'idea letteraria, aveva già detto Redon, tanti anni prima, rispondendo alle ripetute banali accuse, rimane soltanto quando non c'è l'invenzione plastica. Verità semplice e chiara, verità di sempre; ma negli anni che sono stati più compressi con l'esaltazione dell'estetica dell'arte pura, 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 alla avanguardia. Così, egli vince con ritardo; con un ritardo che è una accusa, con un'accusa che diventa condanna senza appello quando si pensa che le grandi mostre della 31^a Biennale sono dedicate ad artisti che hanno in comune profonde esperienze nel campo surrealista.

Arshile Gorky, ha messo a fuoco la sua immaginazione, "la tendenza patetica del suo favoreggiamento", come la definisce Umbro Apollonio, attraverso le suggestioni del Surrealismo. La

sua opera vista così da vicino a quella di Redon, mostra tale affinità di climi malinconici, di forme espansive, di ambigue 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 "Mynotaure", scoprendovi, sia pure, dapprima, informa emblematica, la chiave della propria sensibilità, che non è poi l'ansietà dell'assenza rispetto alla presenza, come sembra dire Palma Bucarelli, ma l'ansietà, un pungolo a non finire, provocata dalla consapevolezza che esiste un oggetto vero, cosa o figura o spazio che sia, che può essere riprodotto, duplicato e, nel tempo stesso, qualcosa che non può esserlo, qualcosa che attraverso l'occhio ci scruta ed automaticamente attraverso la sensazione del distacco evoca la presenza inafferrabile dello spazio.

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 (senatores boni viri, senatus mala bestia) non si accorse di quella grandezza, né della sua attualità. Sarebbe stata meglio puntualizzata anche per un altro verso, giacché Gorki e Giacometti sono i maestri o, meglio, i punti di riferimento di molti pittori delle generazioni più giovani. Da qualche anno molti si contendono infatti di dipingere a grigio su grigio, ignorando lo splendido colore dei dipinti di Giacometti, la passione per il colore del vero, il colore della vita, che lo spinge talvolta a colorare i bronzi e i gessi. Si contentano cioè della stilizzazione, dagli stilemi così facili da individuare, così facili da riproporre modificati, come può fare ogni giovane che sia cresciuto coltivando l'arte nel campo della pura visibilità. Un'arte *"chiusa a tutto ciò che la luce della spiritualità potrebbe far penetrare anche nelle più umili esperienze"*. E sono ancora parole di Redon.

Luigi Carluccio