

Gli italiani alla Biennale

XXXI Biennale, Venezia – 1962 - Domus

Le espressioni dell'arte proseguono il loro cammino, esitando tra strade contraddittorie; ora cedendo alla nostalgia delle forme che furono, ora invece cercando disperatamente di strappare al futuro le forme che saranno.

Quelle - o altre molto simili - stando alle cronache del tempo le parole che il sindaco di Venezia rivolse al re d'Italia che varcava la soglia della prima Biennale, nel 1895. Sono passati tanti anni, la Biennale è arrivata alla 31^a edizione e quelle parole conservano tutto il loro valore d'attualità. L'arte continua la sua strada, esitando tra strade contraddittorie, invertendo talvolta il proprio cammino in direzione del passato, cercando talaltra disperatamente di indovinare il futuro.

L'incontro ad alto livello, che era regolato dalle norme del vivere civile, da un pizzico di cosmopolitismo salottiero, dal garbo che la vita degli artisti sapeva assumere quando si presentavano in pubblico e al pubblico, è diventato uno scontro: di ambizioni, di tendenze, di interessi. C'è quasi del veleno nell'aria. Dietro gli artisti e dietro le loro opere si mettono in fila fatti e fenomeni che i due milioni di lire dei "grandi premi" della Biennale non possono giustificare da soli. Gli osservatori stranieri, che vengono a Venezia come in vacanza, notano sempre che nella Biennale c'è qualcosa che nello stesso tempo è tipico della fiera, del festival, dei congressi di ex-combattenti, dei comizi agricoli, del carnevale e della borsa, e che la città ritrova per l'occasione le antiche e famose tradizioni di eccellenza nell'arte dell'intrigo. C'è infatti nell'aria di Venezia e della Biennale un filo, sottile ed esile finché si vuole ma autentico, di corruzione. Corruzione palese o nascosta, che è implicita nella funzione che la mostra ha acquisito, soprattutto negli ultimi anni.

Per quanto riguarda la partecipazione italiana, che adesso ci interessa, la funzione della Biennale è stata quella di inserire l'arte italiana nel concerto dell'arte di tutto il mondo e di lanciare i giovani delle ultime generazioni nel gioco serrato delle avanguardie, come il solo che potesse dare il sigillo della perfetta attualità. Cosicché, se il premio ad Ennio Morlotti riconosce, nel momento in cui le circostanze sono meno favorevoli, un'attitudine tipica della spiritualità italiana, cioè quel bisogno di rimettere radici in terra, di dare alla solitudine una dilatazione panica, di valutare la quantità e il peso dei sapori e degli odori terrestri oltre che la loro qualità illusiva ed allusiva, il premio a Capogrossi è come un riconoscimento ufficiale del successo raggiunto dalla Biennale. Capogrossi rappresenta infatti, in questo dopoguerra, ciò che de Chirico rappresentò nell'altro. Insieme con pochi altri, Burri, Fontana, Marini, Manzù, costituisce la punta di penetrazione dell'arte italiana contemporanea nel mondo, cioè la sua presenza nel mondo dei musei, delle collezioni, del mercato internazionale.

Nel clima di ansietà simile a una vigilia di gara o ad una veglia di consacrazione, che automaticamente si coagula attorno al fenomeno della partecipazione alla Biennale, il potere di corruzione, cioè di distorsione delle verità naturali, del fatto che si chiama Biennale, è enorme. I nervi cedono. Negli anziani come nei giovani. La gracilità, anzi la fragilità viene allo scoperto.

Corrosi dall'incertezza, quasi paralizzati dalla conturbante consapevolezza di trovarsi a un passo decisivo della propria carriera, a un punto dal quale molte cose in avvenire prenderanno questo o quel senso, gli artisti cessano di essere quello che sono. Invece di guardarsi dal di dentro, e dentro, si guardano dal di fuori. Quasi sempre le pareti e le sale della Biennale li accolgono non come essi sono, ma come vorrebbero essere, o come hanno immaginato di dover essere.

Alcuni momenti della 31^a biennale sono testimonianze impressionanti di una situazione profondamente artificiale. Non si vuole escludere a priori che esistano motivi profondi, nel cuore caldo della sensibilità degli artisti - là dove le esperienze mondane, l'irrequietezza intellettuale, le occasioni dell'ispirazione si stringono in un solo nodo - i quali consigliano modificazioni a prima vista oscure, e rapide come i cambiamenti di scena nei teatri sperimentali; ma resiste almeno un sospetto che molte volte si tratti di adesioni volontaristiche a nuove formule più fortunate, di accostamenti dettati da un calcolo che è affrettato quanto, poi, si dimostra provvisorio.

Può darsi per esempio che il trapasso di Marcello Marchesini ad una maniera così vicina all'informale risponda ad una sincera illuminazione interiore; può darsi, cioè, che egli sia veramente caduto da cavallo sulla strada di Damasco, ma uno stupore lo si prova, come se di fronte alla prova della Biennale, l'arcaismo tirato, affilato, nei limiti inesorabili di un disegno che non ammetteva la più piccola sbavatura, la chiusura, cioè, idoleggiata dei bronzetti e delle grandi figure sembrano essergli apparsi poco attuali, poco moderni e che perciò le sue opere ci appaiono d'improvviso dilaniate da uno scoppio di fusione, tutte lacerate alle probabilità del divenire della forma organica, al punto che una memoria, una larva mnemonica della Nike, affiorando per linee di analogia, risulti poco meno che un riferimento ironico. Abbiamo fatto l'esempio di Mascherini perché è uno dei più drammatici e più sconcertanti; ma il suo è soltanto uno dei molti casi in cui è possibile intuire una profonda inquietudine. Piero Ruggeri è entrato in scena col piede sbagliato, proprio quando tutti aspettavano l'entrata di un grande attore, per un errore di valutazione delle proprie capacità di rinnovamento o di evoluzione. I "collages" di Piero Martina dicono a lettere maiuscole la provvisorietà di un modulo strappato al caso. La piccola poesia naturalistica di Renato Borsato (chi ricorda i suoi "porti" due anni fa, nella mostra, quasi una protesta, dei giovani Veneziani all'Ala Napoleonica?) si dissolve in un vago astrattismo lirico che ricorda l'impaccio delle buone maniere ripassate in fretta, un'ora prima dell'esame.

Bisogna dunque che gli artisti restino fedeli a se stessi, irrigiditi nella propria maniera, come fanno Scropo per esempio, Broggin, De Luigi e altri, cioè legati ad un momento felice? Nell'opera di Achille Perilli il movimento, che guida, adesso, i suoi grafismi irrequieti dentro aloni di tinte un poco folkloristiche, è un segno di vita. Lo stesso nell'opera di Gianquinto, che sembra voler mettere a fuoco i dettagli delle sue vaste impaginazioni narrative, di voler cioè curare lo stile nella fase breve, tra le righe. Ma certe modificazioni, attuate quasi per un lasciarsi andare dove la corrente porta, pilotando abilmente doti naturali e assimilazioni di cultura, non sono fatte per convincere. La stima per le doti plastiche di Carlo Romous o di Luigi Grosso non diminuisce. Ma si è tentati di pensare che il primo frantuma ora certe nobili classiche cadenze; che il secondo spegne molte energie pulsanti di vita in una specie di meccanica armatura, della quale pur avvertiamo lo scatto efficace, soltanto per correre dietro a un richiamo, a un'eco, diffuso nell'aria. Tanto che ci attrae di più la prova di Arturo Carmassi, proprio per quel suo farsi solitaria e diversa, anche se i riferimenti immediati e lontani risultano ovvii. Ma intanto, egli, leviga pazientemente la superficie che tutti si industriano di corrugare in ogni modo; racimola la materia occorrente invece che tra i rottami e i rifiuti nelle cave più sontuose e rare, marmo nero del Belgio e stalattiti carsiche; risuscita i valori della forma meditata e volontariamente condotta ad una sua particolare significazione. E accanto a Carmassi metteremo Lorenzo Guerrini, che rastremando le pietre continua appassionatamente a ricercare dentro il linguaggio moderno qualcosa di antico e di insostituibile. Metteremo anche Aldo Calò che questo anno, con un dirizzone, ha quasi ritrovato l'essenzialità delle sue prime sculture e l'unità dell'immagine, anche se l'ha ritrovata con un "di più" cerebrale.

Le sorprese, ché tali sono, rendono ancora più inquietante l'aspetto problematico del padiglione italiano, aggravano l'atto di accusa che molti hanno rivolto fuor di metafora alla sottocommissione per le arti figurative. La quale a sua volta si è difesa accusando la sottocommissione che l'ha preceduta. Ora, è vero che la 30^a Biennale ha bruciato, si può dire, il fiore della "generazione di mezzo" ma è anche vero che è una colpa, non diciamo imperdonabile, ma grossa, aver osato di uscire, due anni dopo, dai limiti di quella generazione, essersi arresi alle ombre, aver manovrato le riserve residue, non aver avuto fiducia nella generazione che segue, forse non conoscerla, forse anche non amarla. Giovani come Luigi Parzini e Sergio Saroni, per restare tra i nomi della lista, che nei loro limiti sono in forma eccellente, potevano avere una sala personale. Potevano averla Romagnoli, Bodini, Banchieri, il più sottile e ispirato, e accanto a loro avremmo messo altri giovani che perseguono le medesime ricerche d'espressione a Torino, Roma, Napoli, Venezia, Bologna (la città più dimenticata alla 31^a Biennale), quasi per tentare l'esattezza della voce che dà per morta l'arte astratta. Né ci avrebbe sfigurato un manello dei giovanissimi accaldati fautori del "nuovo realismo" dell'*assemblage*, delle "strutture di ripetizione", della cibernetica, del neo-dada. E, accanto agli interni ed ai tunnel di Bergolli, poteva figurare qualche altra invenzione di artista visionario, per costituire un cerchio più ampio attorno alla brillante e fantasiosa presenza di Gianni Dova, dei suoi mostri nutriti di miele.

Così, non è improprio dire che la sottocommissione quest'anno ha operato al di fuori di una consapevole organicità di pensiero critico e di informazione reale. Pirandello, Saetti, Reggiani, Castello, Mondelli, Davico, Fasce, Garelli, Tot, Gaspari e altri sono ottimi artisti, che però concludono la loro storia su un linguaggio di comodo; un linguaggio cifrato o schematizzato, nel quale gli elementi di grazia e gli elementi di forza, lo spirito di ricerca e l'abitudine convivono affabilmente. La stilizzata *Giudecca* di Bruno Saetti, le sue tenere e nobili variazioni sul tema della maternità; le architetture di Mauro Reggiani; l'affioramento di una luce sugli oggetti, anzi di vapori di luce, nelle composizioni di Giuseppe Ajmone, sono, ormai, dei luoghi comuni dell'arte italiana; simpatici, garbati, gradevoli luoghi comuni, tra l'astrattismo spietato e l'ultimo naturalismo, tra slanci e inibizioni, nella molteplice varietà provocata dalle modificazioni formali. Nella pittura, come nella scultura, come nell'opera grafica, dove un certo numero di incisori, da Pompeo Vecchiati, a Francesco Franco riempie lo spazio che corre tra Luigi Bartolini, che selvaticamente aggredisce l'elemento poetico attraverso un mestiere inventato insieme con il segno, e Antonino Virduzzo, che invece sembra volerle metodicamente elevare con una tecnica ricercata e complessa, minuziosa, quasi pedante.

Tra slanci e inibizioni, abbiamo detto. Proprio come è nell'attitudine provinciale, ritardataria nonostante l'ottimismo ufficiale, se si ha in mente il carattere di confronto e di paragone che ogni cosa per forza assume nell'ambito della Biennale, così come la Biennale è impostata.

Tanto è vero che le impronte di Capogrossi, quella sua incessante ricerca all'infinito dell'ultima possibilità di composizione; le riduzioni raffinate di Umberto Milani, della sostanza dell'immagine, necessariamente fisica, alla sua cartilagine; le "presenze continue" di Pomodoro la cui arcana divinità ancestrale può essere compresa meglio attraverso certe pagine del bretoniano *Le surrealisme, même*; le gabbie attraenti e bizzarre di Edgardo Mannucci sembrano, naturalmente, "dentro" la Biennale, mentre le sculture di Arturo Martini e le pitture di Mario Sironi sembrano "fuori".

L'arte di Mario Sironi sta "fuori", proprio nel senso profetizzato da uno degli scritti più encomiastici comparsi il giorno della sua morte: l'articolo di Carlo Belli: "Cade con la morte di Mario Sironi l'ultimo grande baluardo dell'arte moderna italiana", "forse Mario Sironi è stato l'ultimo grande artista della pittura italiana". Le composizioni di Sironi possiedono costante un tema doloroso. Umanamente, e persino umanisticamente sensibili, e sembrano, adesso più che al tempo del Novecento, quando erano bagnate dalla schiuma delle circostanze, adatte a esprimere la dominante tragica dei primi cinquant'anni del secolo, con le sue guerre continue, i suoi orrori, le sue carneficine, in una parola: la sua empietà. Ma il tema doloroso di Sironi ha un soggetto ed un oggetto reali, che rendono reale quella empietà. Tutta l'opera di Sironi alza un muro di resistenza contro l'empietà. Scava rifugi profondi, voltoni, grotte, nicchie di protezione. L'uomo acquista quasi per osmosi una sua staticità e si trasforma in pietra per durare contro l'offesa, l'umiliazione, la disgregazione. Sembra anche destinata a ricostruire un monumento alla natura ed alla vita, coi frammenti della natura e della vita; facendo rifiorire la fiducia sulla disperazione, allo stesso modo che fioriscono certi colori celestiali sul fondo delle terre e delle ocre, ai limiti del monocromo; riconducendo sempre il segno aggressivo - aggressivo persino per lo strumento che lo realizza, lo scalpello, si direbbe molte volte più che il pennello - in un metro epico, denso di espansioni sonore e di echi ma fermamente regolato dalle cadenze grammaticali. La forma di questo isolano è sempre l'isola, ed è questa forma spontanea che costringe l'originaria energia espressionistica, a concludersi nel tempo e nello spazio, a ritrovare cioè entro se stessa la lucidità del contorno classico ed a configurare ogni violenza nei modi di una lontana malinconia.

Luigi Carluccio