

penetranti nella sensibilità del lettore. In una rapidità di scrittura (che allevia la fatica di leggere il voluminoso romanzo) costruisce un mondo mostruoso e insistente nel quale l'angoscia kafkiana (dalla quale deriva) è risolta e appianata in episodi estremamente lineari.

I libri ricordati da ultimo sono un indice esemplificativo dell'urgenza che i più giovani romanzieri greci avvertono di tentare nuove fonti ispirative al fine di non cadere nella ripetizione di quanto essi stessi condannano nelle generazioni

precedenti. Prima ancora che in Grecia si fosse assicurata una salda tradizione che garantisse, se non altro per inerzia, la continuità di produzione, come avviene nelle maggiori letterature d'Europa, la profonda crisi che ha investito il romanzo nel dopoguerra ha paralizzato in maniera drammatica i giovani narratori greci, oggi perplessi di fronte alle dimensioni dei problemi e delle esigenze loro, e d'altra parte insoddisfatti nei riguardi della tradizione consegnata dalle generazioni precedenti.

MARIO VITTI

## ARTI FIGURATIVE

### La XXX Biennale internazionale d'Arte di Venezia

Sebbene la presente edizione della Biennale internazionale d'Arte di Venezia sia stata qualitativamente tra le migliori di questo dopoguerra e abbia inaugurato, per quanto riguarda il padiglione italiano, il metodo di una partecipazione numerica assai ridotta degli artisti, ma con complessi di opere finalmente esaurienti e tali da permettere un giudizio sul recente lavoro di ciascuno, provvedimento questo di indubbia portata e che non è passato senza forti polemiche, si è tentato da più parti di minimizzare ogni considerazione positiva per farne la Biennale del caso Fautrier. Caso vero e non presunto consistente in una (denunciata dall'*Espresso*) pressione mercantile perché, a porte chiuse, venissero poste tutte le garanzie dell'assegnazione a Jean Fautrier del massimo premio dell'esposizione. Scorrettezza evidente e dunque riprovevole, nessuno lo contesta, ma che tuttavia ha suscitato anche indignazioni non del tutto disinteressate con le quali non mi sento di convenire. In effetti al pittore francese sessantaduenne, riconosciuto ormai dalla critica come uno dei Maestri dell'informale (anche se non il Maestro, come si è

detto forzando il senso di una cronologia peraltro provocante: si pensi a opere come *Le maquis*, 1928), il premio poteva spettare di diritto, e questo non avere altri competitori che Hans Hartung, come è apparso dalle votazioni della Giuria (composta da Vicente Aguilera Cerni, Giulio Carlo Argan, Werner Haftmann, Zdzislaw Kepinsky, Jean Leymarie, Giuseppe Marchiori, Sir Herbert Read), è un elemento che, se non sminuisce l'indignazione « di principio », sminuisce certo quella « di fatto ». Insomma, l'operazione Fautrier è stata compiuta a favore (soprattutto nelle intenzioni) di un pittore certamente tra i maggiori degli ultimi trent'anni, candidato al massimo premio della Biennale e, « motu proprio », meritevole di vincerlo. L'eccesso di zelo da parte dei suoi sostenitori ha comunque rischiato di provocare un insuccesso, che sarebbe stato anche sommamente ingiusto, e in definitiva ha scatenato un'ondata di sdegno come se al posto di Fautrier ci fosse stato un qualsiasi Buffet.

Questo mi pare doveroso dire perché nel celebrato articolo di Manlio Cancogni, comparso su *L'Espresso* qualche tempo prima dell'apertura della Biennale, l'accusa di fondo — a proposito dell'operazione Fautrier — batteva proprio questo tasto im-

perniandosi sul sillogismo del buon senso comune: battage pubblicitario-pressioni di mercato, « dunque » artista immeritevole (che a sua volta si sarebbe imperniato sulla ben nota sfiducia del borghese benpensante come dell'intellettuale di sinistra sul corretto flusso degli sviluppi artistici, entrambi finalmente lieti di pescare con le mani nel sacco i responsabili dell'« imbroglio »). In tal modo il Cancogni, nel suo articolo a successo, creava i precedenti di una grave confusione nel mischiare, con la stessa pretesa di obiettività, alcuni dati di cronaca ai propri personali giudizi sull'arte contemporanea che, confermando così la sua appartenenza alla categoria dei letterati, categoria in Italia estranea e all'occorrenza ostile, anche perché scarsamente informata, agli avvenimenti dell'arte più recente, risultano passibili di nutrite obiezioni in sede critica. Tra i pochissimi scrittori che hanno dato prova di orientarsi e di poter formulare un giudizio in merito all'arte del dopoguerra (né mancherebbe di interesse la compilazione di un elenco delle più eccentriche stroncature o interpretazioni o graduatorie di valori ad opera di tali personalità della cultura non esclusi i critici letterari, che tacciono volentieri di musica ma non altrettanto volentieri di arti figurative, creando un vero disagio nel pubblico e un'assurda quanto deleteria dicotomia nella cultura), è proprio Giuseppe Ungaretti incriminato dal Cancogni quale appassionato sostenitore di Fautrier. Dei tanti possibili incontri e scambi di idee ritengo che uno dei più proficui, specialmente per i giovani, potrebbe essere quello che veda rappresentanti della letteratura e della critica d'arte alla ricerca di un piano comune d'intesa e, comunque, di una chiarificazione ideologica.

Quanto all'opera di Jean Fautrier, che con Hartung si è aggiudicato il massimo premio per la produzione straniera (essendo stato devoluto alla pittura anche il premio stabilito per la scultura, a mio avviso giustamente in quanto nessuno degli scultori era all'altezza, oltre che qualitativa, storica dei due pittori suddetti, fermo restando che questa può essere una considerazione non decisiva alla derogazione dallo statuto mentre decisiva ad una sua totale revisione può essere quella

del grave imbarazzo nel quale si sono venuti a trovare i critici, imbarazzo insolubile all'interno del rispetto del regolamento), era ampiamente documentata in due sale con 109 pitture dal '28 al '60, vari disegni a inchiostro e 8 delle litografie per *L'Inferno* di Dante del '29. Selezionata in senso non-figurativo, anche questo per un controproducente scrupolo degli organizzatori se non di Fautrier medesimo, la mostra ha perso l'occasione di offrire un panorama completo del pittore: non con questo che siano state saltate tappe fondamentali alla comprensione del suo sviluppo artistico, ma è certo che, accanto agli stupendi nudi come *La toute jeune fille*, '43, *Les seins nus*, '45, *La femme douce*, '46 e tutti i vari corpi di ostaggi intorno agli stessi anni, la serie di nudi femminili dal '26 al '28 avrebbe fornito un utile punto di passaggio sia da un punto di vista tecnico che formale rivelando anche alcuni pezzi eccezionali e per niente destinati, con il passare degli anni, a stare nascosti dietro le quinte. In effetti (si pensi ancora alle nature morte figurative fino al '40), il modo di procedere mentale e affettivo di Fautrier, l'invenzione del suo linguaggio di materia ad « alta pasta » situabile intorno al '40, è impensabile fuori da uno scontro continuo, da una percezione ambigua e struggente della realtà in quanto « chose vue » (come lui stesso ebbe a dire in un'intervista su *XX<sup>ème</sup> Siècle* e come sottolineai su questa rivista nel n. 5, 1959). Persino da credere che certa aridità degli ultimi quadri (ma ancora del '54 è un'opera ricca e niente affatto riduttiva di realtà come *Les herbes*) derivi da una specie di partito preso non-figurativo: quella polpa densa, aperta, che gravita sul fondo desertico dei suoi quadri migliori, inafferrabile eppure così materialmente perorante, sta diventando preziosa e secca come una madreperla.

Il momento più alto di Fautrier la mostra lo riconferma intorno al '40-'48, e di tale periodo merita un particolare discorso il gruppo degli *Orages*, opere estremamente cariche di significato ma anche estremamente discrete. Restano una delle testimonianze più alte relative agli anni della guerra; dopo i mostri di Picasso e di Klee, nei quali inorridiva la figurazione tradizionale al pre-

sentimento di una immane sciagura europea, gli *Otages* di Fautrier sono la sciagura in atto registrata dalla coscienza indifesa del singolo: nel silenzio e con un impensabile recupero di dignità e di dolcezza l'uomo testimonia la sua sorte. Solo certi documenti fotografici già sbiaditi dove gli ostaggi appaiono nel subire, in una mestizia impressionante, inconcepibili soprusi fisici e morali, ci ricordano la verità storica degli *Otages* di Fautrier. L'altra pasta, materia analogicamente inequivocabile, si organizza in larghe spatolate, tende all'ordine, ne tenta un'incarnazione mentre il disegno fluttua su di essa circoscrivendola senza poterla chiudere: erede di una tradizione di eleganza come supremazia e dominio della realtà da parte di una civiltà consapevole del proprio fine umanistico, da Ingres a Chardin, da Cézanne a Braque, Fautrier nel momento della pressione esistenziale segna un limite al dilagare dell'oggettività sfrenata sul soggetto in un'invenzione di linguaggio che è insieme di caos e di architettura, di disfacimento e di impronta indelebile di razionalità, di degradazione e di eco civile.

Rispetto alle straripanti sale allestite per Fautrier, quella di Hartung non era davvero pari all'importanza del cinquantaseienne pittore tedesco di origine, naturalizzato francese: bastava tuttavia a dare un'idea del suo percorso e della sua padronanza plastica dello spazio che ha forse un confronto, nella pittura contemporanea, con quella di Picasso. Partito dalle esperienze del Kandinskij drammatico e tachiste fin dal '22, come appariva da alcuni disegni esposti, astratto e antigeometrico anche quando questo, in piena divulgazione neoplastica, significava ostracismo da parte dell'avanguardia « ufficiale », Hartung è anch'esso, come Fautrier, uno dei pittori all'origine dell'informale o, più propriamente in questo caso, dell'astrazione lirica. Maestro del segno rigorosamente intellettuale dove, come avviene negli ideogrammi orientali, tutta la realtà può essere intensamente sottesa e insieme dispiegata, Hartung è giunto alla definizione assoluta della sua elaborazione grafica. Di un nitore abbagliante è lo spazio che accoglie i suoi segni sempre più acuminati mentre la tensione castigata che li regge sembra, nelle ultime opere,

spostarsi da una lucida drammaticità a una spiritualità dinamica, ma priva di passioni. Un mondo, questo di Hartung, dove il segno più faticato è offerto con la freschezza dell'improvvisazione, con gesto immediatamente comunicativo. Una lezione di autocontrollo e di coerenza che provoca rispetto anche in coloro che restano più insensibili al suo arduo messaggio di civiltà radicato nel Bauhaus.

Massimi premi per l'Italia Emilio Vedova e Pietro Consagra. Al primo il premio è scattato quasi d'ufficio: un pittore che aveva dato luogo a molte speranze per una intelligente pratica astratta di dichiarato engagement ideologico, ma che oggi accusa un certo logoramento e velleità che appaiono insormontabili: non si dice cosa nuova affermando che un atto di coraggio e una reale indicazione di valore avrebbe dato la giuria assegnando il premio ad Alberto Burri, il pittore italiano fino a ieri più accusato di mistificazione. Pittore della juta, dei legni combusti e dei ferri, Burri rivela con il passare degli anni una precisione di stile che qualcuno agli inizi non ha inteso, sviato da un accademico pregiudizio nei confronti dei materiali peribili e di scarto usati per i quadri. Una tecnica tradizionale implica uno stato di coscienza in cui la consapevolezza del passato e un notevole margine di sicurezza della propria situazione nel mondo costituiscono come un bene, un possesso da cui la personalità prende costituzione. Niente di ciò in Burri: in lui è un vuoto, per cui lo stato di coscienza ritrova un'autenticità drammatica al di fuori di qualsiasi rendita che venga trasmessa; un'edizione, forse più integrale, dello spirito dada. La retrospettiva di Kurt Schwitters era lì per asserire, con opere che, seppure formate da massicci collages di oggetti oltre che di carta, accrescono con gli anni il loro rigoroso trapasso in forme, quanto tali polemiche siano assurde. Un artista di prima grandezza (si vedano gli stupendi *Circoli universali* e *Costruzione per donne elette*, 1919) che, come Boccioni, unisce a un saldo impianto plastico la forza operante di un'idea rivoluzionaria. Dopo quella di Burri, la sala più perentoria si presentava quella di Mattia Moreni, un artista che ha fatto « rottura » in Italia inserendo nelle alternative che avevano messo radici nel dopoguerra

(astratto-concreti, figurativi picassiani, ecc.) una propria particolare versione dell'espressionismo astratto di origine americana non estraneo alla violenza e velocità di detratto di Mathieu, e del quale veniva confermata alla Biennale la complessità di linguaggio.

Tra i momenti salienti dell'esposizione italiana le retrospettive di Luigi Spazzapan e di Renato Birolli. Il primo un grande pittore che con la liberazione, a lungo dibattuta ed esperita, dal figurativo per un personalissimo e smagliante tachisme, ha finito con il riscattare tutta la sua opera alla considerazione di un'attualità europea. Quanto a Birolli, ha lasciato un'opera che, per essere di prim'ordine, risente troppo del tempo e della fase « di passaggio », per così dire, entro la quale è stata compiuta. Essa si presenta come un compendio ambizioso di tutto il post-cubismo francese. Ciò che fa della sua vicenda artistica e umana una testimonianza commovente di un delicatissimo nodo della nostra storia culturale, è il respiro affaticato che la regge, la volontà e l'orgoglio con cui sono stati affrontati i limiti di una situazione. Il limite della personalità, magari, si potrebbe individuare in un atteggiamento per cui i valori che hanno definito il corso degli ultimi due decenni d'arte europea, filtrano nell'opera senza che però l'artista compia un gesto risolutivo: picassismo, astratto-concreto, informale, finiscono con il confondersi uno nell'altro e con il disciogliere le proprie ragioni essenziali. Sembra che questo pericolo un pittore come Renato Guttuso lo abbia avuto presente. E bisogna dire che la difesa che egli conduce da parecchi anni, dei suoi modi e del suo mondo, finisce con il determinare come una presenza dell'immagine. È un tentativo ardentemente condotto di inserire sul piano delle conquiste formali europee, la problematica del realismo socialista. La soluzione è fragile, perché le ragioni non sembrano vivere nella risonanza profonda e indubitabile della coscienza, ma sincerità, puntiglio, passione politica e estrema determinazione di pervenire alla realizzazione artistica, qua e là creano come delle accensioni formali, il senso di un'intelligenza, se non limpida, certo impegnata. Un pittore che riesce a prolungare oltre i limiti

della propria funzione di rinnovamento nei confronti del '900, la risonanza di un'idea sociale e pittorica. E di fronte alle conversioni di superficie (ma solo di fronte a quelle), e indipendentemente dal carattere di freno e di travisamento culturale che la sua posizione nei confronti soprattutto dell'arte del dopoguerra ha operato in Italia, la coerenza che Guttuso ha saputo reggere, sempre più solitaria, merita considerazione.

Dove manca una tensione di sempre maggior contatto tra la coscienza e il mondo, la forma si spegne in bellezza: è il caso di Afro, pittore di alto livello professionale, ma ormai pittore di gusto. Non è invece il caso di Alberto Magnelli le cui scansioni geometriche e luminose, in una specie di accanita ricerca di perfezione, pervengono talvolta alla consistenza di cose reali. Mancando la vita dell'immagine e anche la sua bellezza ogni problema viene a cadere: è il caso di Antonio Corpora, presente per la seconda volta con una sala alla Biennale (insieme ad altri, comunque: il criterio di rotazione è ben lontano dall'essere applicato con correttezza), la qual cosa costituirebbe un vero abuso se non si rendesse giustizia da se stessa. Dotato, sensibilissimo, Alfredo Chighine rasenta a volte effetti un po' esteriori e sembra ora, sotto l'influenza di De Staël, imbattersi in un'impasse.

Un pittore retto da un'autentica vocazione all'immagine Cesare Peverelli che, proveniendo essenzialmente dalle esperienze di Matta e di Giacometti, propone una figurazione metafisico-surreale vibrante di significati non tanto simbolici quanto apertamente affettivi e psicologici. Di una cultura analoga Emilio Scanavino, sull'opera del quale peraltro non posso non avanzare riserve sebbene egli sia, dei giovani, quello che riscuote più consensi (tra l'altro ha ottenuto il Premio del Comune di Roma all'ultima Quadriennale). Eccezion fatta per la trasposizione non figurativa suggerita da Wolf, il nucleo centrale degli elementi formali è stato tratto dai dipinti di Giacometti e riportato con un irrigidimento grafico che rivela piuttosto riduzione che arricchimento del linguaggio del pittore svizzero. Così come l'impiego dei grigi, alla cui gamma è ristretta la tavolozza di entrambi,

nel primo si presenta sempre mobile, fluido, estremo senza appesantimenti, privo di fissità e cadenze monotone come di troppo insistenti esplitazioni, cosa che accade sovente in Scanavino. Un pittore che, avviato prematuramente al successo, può diventare il contrario di quell'istanza problematica che, nonostante i limiti suddetti, è il succo dell'interesse che sta destando.

Se nella pittura di estroversione appare implicitamente scontato un certo margine di approssimazione formale, la pittura psicologica, tesa alla scoperta di verità interiori, non può che fidare nell'infallibilità del segno. Infallibilità che, al momento in cui la ricerca cede il posto all'idealizzazione, si trova a far ricorso a quei surrogati di eleganza e di formalismo che peraltro vanno tenuti distinti da analoghi catatteri che si presentino all'origine dell'atteggiamento stesso del pittore nei confronti del suo lavoro. Così nella prima categoria vedrei la produzione attuale di Sergio Romiti, la cui espressione appare appunto mediata da un eccessivo atteggiamento idealizzante, nella seconda le opere di Piero Dorazio che hanno fondamentalmente sistematizzato, in senso decorativo, la scrittura di Tobey. Ancora confusa la recente attività di Franco Francese, ma aperta a sviluppi in un'elaborazione della lezione di Bacon e di alcuni americani mentre notevoli obiezioni per il persistere di pesanti abitudini di origine espressionista suscita il tentato rinnovamento di Giuseppe Zigaina. Assai disorientato Bruno Cassinari: di lui si può dire che il meglio di se stesso non è adesso che viene offerto. Completavano la partecipazione italiana Piero Sadun, Giustino Vaglieri, Antonio Music, Domenico Spinosa per la pittura, per il bianco e nero Mino Maccari con una sala di un centinaio di opere e per l'incisione Luciano De Vita, Renato Volpini, Giuseppe Guerreschi e Giovanni Korompay, quest'ultimo un poco noto esponente del secondo futurismo. Quanto alla «Mostra storica del futurismo», che doveva esserne la commemorazione nel cinquantenario della pubblicazione del manifesto, si è rivelata piuttosto insoddisfacente. Farne un resoconto, sia pure stringato, richiederebbe uno spazio che mi manca: accennerò solo al fatto che ha offerto l'oc-

casione di vedere qualche ottimo Boccioni, Severini, Balla (anche pre-futuristi), discreti Carrà, ma una scelta scadente di futuristi minori, neppure al completo. In fondo la vera mostra del futurismo, quest'anno, è stata quella presentata in «Arte Italiana del xx secolo da collezioni americane», prima a Milano poi a Roma.

Per la scultura, come ho detto, premiato Consagra che ha così ottenuto il riconoscimento che gli spettava di diritto per essere stato tra i primi, nel dopoguerra, a lavorare secondo un moderno criterio non-figurativo e con opere di serrata dialettica formale che escludevano ogni diletterismo sia di tecnica che di cultura e puntavano direttamente sull'invenzione di un linguaggio personale. Anche se i pezzi esposti in questa Biennale segnano una fase di impreziosimento, non sono dimenticati la sostanza di tematica di molti precedenti *Colloqui*. Un'ottima sala quella di Francesco Somaini, uno scultore che, dei giovani, rappresenta la vera e piena affermazione alla Biennale. Le ceramiche di Leoncillo lasciavano perplessi anche a causa di una scelta delle opere tutt'altro che oculata. Accanto a pezzi interessanti come *San Sebastiano bianco* e *Taglio bianco*, altri sembravano quasi essergli sfuggiti di mano secondo le suggestioni di un gusto decadente, quasi un barocchetto, dove l'intenzione «di una metafora tra naturale e surreale», come scrive nella penetrante presentazione il Calvesi, si perde nella gustosità della materia. Di pregevole fattura artigianale i bronzi di Agenore Fabbri; senza sorprese le sale di Berto Lardera, Luciano Minguzzi, Mirko, Quinto Ghermandi. Augusto Perez in fase di ricerca, ma assai segnato da procedimenti formalistici.

Un ottimo padiglione quello americano che presentava per la prima volta a Venezia un veterano dell'espressionismo astratto, Hans Hofmann ottantenne di origine bavarese, che si conferma (dopo una prima rapida selezione a Kassel) una delle personalità più importanti per la pittura nuova d'oltre oceano. Acceso colorista, prima di Pollock ('42-'43) usò la tecnica dello sgocciolare, ed è stato interessante vedere il diverso risultato da entrambi ottenuto con il medesimo procedimento: al suo confronto Pollock, del quale è stata messa

fondamentalmente in rilievo la violenza del gesto pittorico, assume una particolare sfumatura di grazia lirica e di asciuttezza nervosa nella libera effusione di una tecnica che ha invece in Hofmann il suo interprete nel senso di una esuberanza impressiva e primordiale. Un pittore senza implicazioni intellettuali, ma in pieno possesso dei suoi mezzi formali e di una vigorosa pienezza di vita. Un padiglione all'insegna del professionismo questo americano dove Philip Guston dava l'esempio di una moderna assimilazione della lezione costruttiva di Cézanne all'interno di una ricerca definita tempo fa dell'« impressionismo astratto » e che presenta affinità con quella di un pittore « ultimo naturalista » italiano come Morlotti. Una nobiltà morale, un impegno integrale quali in Europa risultano impensabili a quel grado di « spontaneità », nell'opera di Franz Kline condotta con estrema serietà di lavoro e sull'onda portante di una partecipazione alla vita davvero epica. Quadri anche di vastissime proporzioni in bianco, grigio e nero evocano un'America precisa, quella del ferro e dell'acciaio, grandiosa e popolare. Non giova allo scultore Theodore Roszak, che conoscevo già da Kassel, l'esposizione dei disegni abbinata a quella dei bronzi, veramente tutt'altra cosa da essi. Di origine costruttivista dal terzo decennio del secolo, poi superata, Roszak concepisce la sua opera come frutto di un'incursione nel mondo delle proprie intuizioni che poi l'esplorazione diretta della materia serve ad estrarre. Un mondo poetico e formale definito, dove la consuetudine con le proprie immagini interiori si risente nella freschezza insolita del rapporto struttura-materia. Di qui l'interesse per questo scultore, mentre una specie di saturazione delle analogie fantastiche non meno che formali si avvertiva nella produzione più recente dell'inglese Eduardo Paolozzi tutta appuntata sulla germinazione e sull'escrescenza materica delle superfici: una crisi dell'informale più stretto, appunto, che metteva in risalto e conferiva particolare valore indicativo alle strutture dell'austriaco Rudolf Hoflehner e dello svizzero Robert Müller.

Per concludere questa rassegna, avendo appena accennato ad alcuni aspetti dell'esposizione: la

retrospettiva di Constantin Brancusi, sia dure assai ristretta numericamente, conteneva pezzi stupendi di colui che è, insieme a Julio Gonzales, il padre della plastica moderna, inventore di un nocciolo duro e essenziale dello spazio. Il padiglione francese, sfrondata di alcuni mediocri artisti e ridotto a una presentazione storicamente imperniata su autori come Hartung, Camille Bryen e Henri Michaux, questi ultimi due presentati con eccessiva disinvoltura attraverso momenti minori della loro attività, insieme a un « petit maître » come Pierre Courtin, avrebbe potuto essere annoverato tra i migliori e non tra i peggiori della Biennale. Il padiglione tedesco, al contrario, assai sostenuto su una retrospettiva di Willi Baumeister, che rappresenta un po' il parallelo tedesco del nostro Prampolini e al quale vanno riconosciute sparse anticipazioni sull'astrazione lirica (della mostra, particolarmente significativi i quadri del decennio del '30), e di Karl Schmidt-Rottluff, espressionista della *Brücke*, e che rimanda a quel periodo la sua attività d'avanguardia, oltre alle sale di Julius Bissier e dello scultore trentatreenne Emil Cimiotti. Il Belgio, tra alcuni artisti di terz'ordine, presenta un giovane, dotato pittore e poeta che partecipò al movimento « Cobra », Pierre Alechinsky, che alla Biennale ha registrato una stima che ancora non si sono pienamente acquistati i suoi Maestri, soprattutto Bram van Velde a cui il belga si è molto appoggiato negli elementi dell'elaborazione formale e nella stabilità e consistenza del mondo poetico. Un solo pittore per il padiglione danese, Richard Mortensen, con un'ottantina di opere dal '38 a oggi. Pittore che per appartenere all'astrazione geometrica (che in Danimarca tra il '30 e il '40 riunì un piccolo gruppo di artisti astratti), quasi non è stato notato alla Biennale: eppure la sua produzione si svolge a un livello che non era di molti espositori e quella sua inquietante maniera nordica di suggerire il segreto mediterraneo di Matisse e di riproporselo cercando quasi la chiave di una magia spaziale e luminosa, era piena di sottigliezza. Il padiglione giapponese, da alcuni critici molto lodato, si presentava a un grado qualitativo notevole anche se, persino in Imaï e in Saito, le due personalità più

impegnate in formulazioni di apertura verso l'arte occidentale, pesava una disposizione decorativa.

Almeno una citazione per gli altri padiglioni che presentavano: Victor Pasmore (Gran Bretagna), Lubarda e Dzamonia (Jugoslavia), Alleyn e Coughtry (Canada), Spiropoulos e Condopoulos (Grecia), Potworowski e Spychalski, quest'ultimo un pittore primitiveggiante (1893-1946) singolarmente affine al nostro Rosai (Polonia), lo scultore Angel Ferrant (Spagna) e lo scultore Couzijn (Olanda). Chiudiamo ricordando un altro pregio di questa XXX Biennale: l'esposizione di un centinaio di « bozzetti immaginari » dell'architetto tedesco Erich Mendelsohn (1887-1953), uno dei fondatori del Movimento Moderno.

### “Dalla natura all'arte” a Palazzo Grassi

Il merito principale delle mostre di pittura e scultura contemporanee organizzate la scorsa e la presente estate in Palazzo Grassi a Venezia ad opera del Centro internazionale delle Arti e del Costume con il concorso critico di Wilem Sandberg e Michel Tapié, è quello di aver mostrato *per la prima volta* in Italia opere del pittore olandese Bram van Velde e di aver riproposto all'attenzione dei critici lo scultore francese Etienne Martin. Entrambi erano presenti alla mostra dello scorso anno « Vitalità nell'Arte » insieme a vari altri artisti; allo scultore poi sono state riservate due sale nell'odierna « Dalla Natura all'Arte ». Per uno di quegli scherzi della sorte che danno lo scacco a quintali di carta stampata, in una Parigi che qualcuno avrebbe potuto pensare rastrellata centimetro per centimetro dagli scopritori di talenti artistici come la Lucchesia lo fu dagli antiquari, un pittore sessantacinquenne i cui primi risultati risalgono alla fine del terzo decennio del secolo, fino a ieri stimato solo da un ristretto gruppo di amici tra cui, fedelissimo, Beckett, di un'attualità evidente e di una qualità indubbiamente di prim'ordine, sta avvicinandosi solo ora alla vigilia di una consacrazione ufficiale. Pittore che è stato importante per diverse generazioni, so-

prattutto per Jorn e Alechinsky, poco o molto più noti di lui che, in Italia ad es., è totalmente sconosciuto, salvo appunto per i tre quadri presentati a Venezia nel '59. La cosa è tanto più interessante in quanto nè van Velde nè Etienne Martin figurarono nella grande esposizione internazionale dell'Arte del dopoguerra che si tenne a Kassel l'anno scorso con il titolo di *Documenta II* (anzi un van Velde c'era, Geer, fratello di Bram e senza paragone inferiore), rappresentando senza dubbio la più grave lacuna.

Se l'aver annoverato tra i partecipanti alle manifestazioni veneziane due protagonisti dell'arte post-bellica proprio quando, per una svista imperdonabile, venivano altrove dimenticati resta il fatto più fortunato delle esposizioni di Palazzo Grassi, non pochi appunti vanno mossi agli organizzatori delle medesime. Prendiamone l'ultima edizione: *Dalla Natura all'Arte*: l'intento era di mostrare un certo numero di artisti che testimoniassero come un nuovo sentimento della natura e del proprio rapporto con essa si fosse sviluppato potentemente negli ultimi anni a informare di sé le più svariate opere. Sentimento panico di integrazione dell'individuo nel ciclo generante di essa per un rapporto che non si fondi più su elementi di razionalità data quanto, invece, sulla volontà di partecipare alle sue leggi di creazione, al suo ininterrotto flusso vitale. Tecnicamente questo sentire si traduce in un moto di rinnovata libertà che si giova, nella definizione formale e nell'uso dei materiali, dei suggerimenti che la natura costantemente fornisce nella sua genesi. Un sasso, una radice, un'ala di farfalla, una spugna, un blocco di creta, sono tutti linguaggi della natura, modi con cui essa esprime la sua grandiosa immanenza e la sua fecondità. In essi l'artista avverte l'invito a partire — anziché dall'astratta e tutta ideale tela bianca o dall'artigianale blocco di pietra e di marmo — alla volta di nuove elaborazioni formali e di profonde esperienze creative. Seppure non nuovo (e le citazioni di Klee nel catalogo e nei pannelli della mostra non bastavano davvero a indicare le molteplici origini), tale pretesto di raggruppamento in funzione di una mostra poteva benissimo andare anche per la rosa dei