

la moglie, poi un'amica. L'uomo, anzi, è tentato di rispondere a quell'appello, che è un richiamo alla vita, e sta per lasciare la torre d'avorio della sua provvisoria saggezza. Ma entrambe le donne lo tradiscono; allora, come il saggio di Voltaire, dà un addio definitivo al mondo.

Il tema della solitudine che coincide con la saggezza non è nuovo. Interessante piuttosto notare l'itinerario spirituale che conduce alla saggezza dei molti: un itinerario disseminato di delusioni, di fallimenti, di disfatte. Spesso la saggezza è soltanto ciò che ci resta dopo il nostro naufragio nella vita. Parrebbe che non ci sia che un modo per odiare il mondo nel quale siamo falliti: guardarlo con distacco. Quand'è così, suoneranno amare le parole dell'Ecclesiaste: *Vanitas vanitatum, et omnia vanitas*. Tutto è vanità, anche la saggezza. Perché, come ci dice il sacro libro, la vera saggezza va oltre la saggezza letteraria, che non è che sapienza. Forse la vera saggezza è soltanto sofferenza. Ma qui la solitudine è assolutamente insopportabile se a giustificarla non c'è la presenza di Dio.

Antonio Frescaroli

Struttura della XXX Biennale

Apparentemente nessuna grossa novità di struttura presenta la XXX Biennale di Venezia, che tuttora costituita come esposizione internazionale d'arte di singoli Paesi (quest'anno trentatré) vive su due principali protagonisti: la presenza italiana e la partecipazione straniera, l'una ospitata nel grande padiglione centrale, l'altra scalata tra vari edifici.

Né il padiglione centrale è stato rifat-

to come già da anni si auspica, sia per la sua faticienza che per l'infelice configurazione ormai inadatta al suo compito — e lo stesso concorso concluso nel '58 è stato accantonato — sia anche per far partecipare al panorama internazionale delle arti figurative anche l'architettura, che però coi recenti padiglioni del Giappone (1952), della Finlandia di Aalto e del Venezuela di Scarpa (1954), del Canada dei B.B.P.R. (1958) e il rinnovamento del padiglione dell'Olanda su progetto di Rietveld (1954), ha da qualche anno incominciato ad inserirsi, e con esempi, per di più, qualificati. Ma è subito da dirsi che quest'anno è presentata un'abbondante serie di disegni dell'architetto tedesco Erich Mendelsohn (1887-1953), anche se forse in questa sede saranno più apprezzati quelli peculiarmente grafici — di una virulenza, specie i primi, espressionistica — che quelli più precisamente preparatori di futuri edifici, tra i quali è famosissima la « Einsteinurm ».

Eppure, la pur unica riforma, che potrebbe anche sembrare di natura esclusivamente tecnica, nella costituzione della Giuria dei premi — non più formata da persone già implicate nella scelta stessa degli artisti, ma da esperti estranei, e due soli italiani su cinque stranieri — e la trasformazione dei premi ufficiali nel numero di quattro, di eguale importanza e di destinazione equa tra due artisti italiani e due stranieri, è veramente importante perché riflette la fisionomia stessa di questa XXX Biennale che, anche se non apparentissima, pur esiste: essa, cioè, si è avvicinata realmente ad essere quel « confronto » nazionale ed internazionale, sereno ed impegnato, di perfetta aderenza alla situazione ed alla

necessità attuale, per le quali si ha da tener presente anche il sorgere in altre nazioni di manifestazioni simili.

La chiarezza e la buona articolazione di questa Biennale è stata ottenuta principalmente col perfezionamento della riduzione del numero degli artisti italiani che nel '58 suonò come atto rivoluzionario, ma che quest'anno si è riconfermato come necessaria disciplina di quel caos che fu la XXVIII Biennale, ove, nella tradizionale distinzione tra artisti invitati ed artisti ammessi da una giuria, gli « ammessi » furono addirittura 237 con ben 663 opere.

Il padiglione italiano risulta, insomma, costituito da trentatré mostre personali di pittori, scultori, grafici, veramente « vivi », cioè impegnati radicalmente nell'agone artistico, sia che s'inquadrino nell'impressionismo-astratto o nell'espressionismo-astratto, sia che siano realisti o surrealisti, sia che s'esprimano attraverso le *taches* o che ad una precisa figurazione preferiscano l'*informel*.

Certo, la scelta degli invitati di quest'anno, secondo il criterio dell'avvicinamento, aveva sollevato, al momento della pubblicazione, discussioni accese, ma il risultato dell'esperienza della precedente e di questa Biennale ha dimostrato che questa è la via giusta.

La successione delle trentatré sale italiane elegante ed armonica anche per merito dell'architetto Scarpa che curandone l'allestimento ha qualificato lo spazio dimensionalmente in rapporto col carattere dei quadri e delle statue, propone un discorso fluido e chiaro sugli atteggiamenti prevalenti oggi, non tanto in un senso superficiale perché solo numerico o basato su una o due opere di un artista, come succedeva spesso nelle pre-

cedenti Biennali, quanto piuttosto per la forza delle stesse personalità, che, presenti con una decina o più d'opere, possono più compiutamente rivelare l'impegno e la costante in una direzione.

Così dalle immagini violentemente reali di Guttuso si passa ai « sacchi » e ai « ferri » di Burri, come dalle grandi foglie rabbrividenti di luce dello scultore Ghermandi al più preciso rapporto naturalistico delle statue di Perez.

Ma qual'è la tendenza che prevale oggi tra gli artisti italiani?

La Biennale, così impostata, dice giustamente, da un punto di vista rigorosamente critico, che se come fatto più largamente partecipato è l'*informel* o non figurativo, la risposta più esatta non deve essere basata su una frequentazione di una corrente, ma sul risultato, così che nessuno, neppure il più accanito anti-figurativo, potrà negare la validità delle opere di Guttuso, nelle quali è pur sempre la realtà a suggerire sentimenti e figurazioni e quindi a proporsi con la forza vitale e ricca di una matrice.

Tra le esperienze più impegnate si citeranno le opere di Fabbri, che coglie la fisionomia dell'attuale realtà in personaggi terrificanti o nei tragici superstiti di Hiroscima, di una materia essa stessa mostruosa, e i deflagranti scontri cosmici di Moreni di una autentica vitalità. E se questi artisti sono accostabili per un'intonazione poetica analoga, sebbene calata in una figurazione più vicina alla realtà in Fabbri, e da essa, invece, svincolata in Moreni, Romiti riflette le infinite gamme dell'attuale arte, giungendo, al contrario, ad una poesia decantata attraverso ad allusioni delicatissime ed evanescenti di cose immerse in uno spazio luminoso, su una originale elabora-

zione della lezione di Morandi. Allusioni pur del tutto diverse da quelle, in chiave surrealista, di Scanavino, suggerenti il costituirsi segreto di segni incandescenti su vasti spazi grigi, il cui mistero e la cui preziosità sono stati sottolineati dal fondo nero delle pareti. Maccheri è riapparso impegnato a colpire gli aspetti grotteschi della società attuale, con la solita aggressività del suo sdegno.

Ma ancora si possono segnalare le immagini violente di Francese; le grosse schegge di Somaini arieggianti a contorti personaggi umani; i legni incisi da bruciature, quasi ferite dolorose, di Consagra; la preziosità dei Totem arcaici di Mirko; gli estatici paesaggi di Music: delicate modulazioni tonali di gusto quasi bizantino; gli altri paesaggi di Afro, risolti, al di là della cronaca reale, in « memorie » liriche di macchie di colore e di luce evanescenti; l'irruente animazione del fitto gestire nelle tele di Vedova, registrazione in abbaglianti bianco e nero dell'azione più caotica, che pur rischia di diventare ripetizione un po' gratuita; la serie dei paesaggi lombardi di Chighine, ove la precisazione di un'atmosfera regionale è ricreata liberamente attraverso l'intonazione cromatica delle larghe targhe di bruni, grigi, verdoni; la voluta monotonia delle sottili variazioni di luce e di spazio di Sadun; le tele di Peverelli.

Un altro motivo d'interesse della Biennale riposa sulle mostre più specificamente di documentazione critica di correnti o di personalità che hanno inciso notevolmente sull'arte contemporanea. Così il Futurismo, a cinquant'anni dall'apparizione del suo primo « manifesto » estetico, si propone come una delle avanguardie fondamentali dell'arte italiana

per opera dei suoi maggiori protagonisti, da Boccioni a Balla, da Carrà a Russolo e a Severini. Di esso è stato particolarmente approfondito non solo il punto di partenza dal divisionismo, l'adesione di pittori come Soffici, Rosai, Sironi, Prampolini, precedenti poi per vie proprie e la sua fortuna in personalità minori bensì riflettenti un costume, ma pure i suoi stretti rapporti col primo cubismo di Picasso, Bracque, Gris, Léger, con l'espressionismo del *Blauer Reiter* (Marc e Macke) e con il vorticismismo di Larionov, dimostrando, cioè, il valore internazionale della sua portata che non poco peso ebbe anche per i dadaisti e i surrealisti. E proprio in una sala adiacente i *collages* e i « Merzbilder » del tedesco Kurt Schwitters (1887-1948) introducono nell'avventura dada.

Particolarmente preziosa risulta la testimonianza di un gruppo, pur ristretto, di sculture di Costantin Brancusi (1876-1957) per una esatta valutazione di molta scultura recente che è partita dalle sue soluzioni di volumi puri ed essenziali, di ribellione, verso gli anni 1910, al realismo ottocentesco.

Due altre premesse della pittura contemporanea sono rappresentate da Jean Fautrier e da Hans Hartung; al primo si fa risalire la creazione della pittura *informelle*, ed è quindi chiaro come si situi da maestro della congiuntura attuale, il secondo ha inciso, invece, e notevolmente, per il superamento dell'astrattismo geometrico in una grafia vitalistica, implicante uno spazio luminoso, di una luce tersa, quasi magica, ma nettamente razionale.

Degli « omaggi » ai pittori italiani Magnelli, Spazzapan (1889-1958) e Birolli