

PADIGLIONI STRANIERI

Francia

PIERRE BONNARD
1867-1947

Tardo impressionista, Bonnard può considerarsi il continuatore del cromatismo sciolto e sonoro di Renoir. Estraneo alle rivoluzioni dei Fauves e dei cubisti, passato attraverso le esperienze simboliste, Pierre Bonnard, spirito semplice e timido, non si allontanò mai dai modi e dallo spirito impressionista cercando silenziosamente nelle vibrazioni della luce il segreto poetico della natura. La sua pittura passa dalle prime grigie e delicate armonie de « La Senna » o della « Coppa di frutta » a toni di maggior chiarezza e sontuosità come nella « Terrazza al sole » o nel « Paesaggio col tetto rosso » per solidificare l'impressione semplice e gioiosa della natura.

HENRI MATISSE
1869

Dopo la sua prima produzione che risente di alcune influenze (Cézanne e Seurat), l'opera di Matisse si afferma con le premesse dei Fauves e si svolge senza mutamenti sostanziali mantenendo inalterata la sua libertà di interpretazione, la sua vivacità figurativa, la sua freschezza coloristica; caratteristiche che lo distinguono oggi come il più grande degli artisti francesi viventi. La forza istintiva che svela l'invenzione pittorica, raggiunge con Matisse un raffinato e inconfondibile calore; i più imprevisi accostamenti di colore guidati da un gusto cromatico eccezionale, rivestono le sue composizioni che indifferentemente dedicate a nature morte, odalische o fiori, raggiungono quel linguaggio lirico del puro colore che i ritardatari di sempre giudicarono prima semplice decorazione e poi « prodotto intellettualistico ». Le solite considerazioni che i chiaroveggenti rivolgono ad ogni rinnovamento artistico.

A fianco di queste tele esposte, che vanno dalla « Natura morta con bottiglia » del 1896 al « Grande interno rosso » del 1948, sono i caratteristici e vigorosi disegni nei quali, con l'abolizione delle ombre, Matisse ottiene la più intensa luminosità.

MAURICE UTRILLO
1883

Siamo nella sala della serena ingenuità. Paragonando questi dipinti « infantili » che spiccano per la colorazione delicata ed il loro disegno semplice, alla vita tragica dell'autore, ci pare di scorgere un paradosso.

Anche Utrillo, come Bonnard, è isolato ed ha un posto a sé. Attratto dal paesaggio urbano che lo circonda, Utrillo crea una visione pittorica profondamente triste dei sobborghi parigini dove la vita è più umile. Opere come « Donne che vanno all'officina », « Il piccolo mulino », « Il mulino della Galette a Montmarte » o la serie delle sue modeste chiese verso le quali l'artista è portato

J. VILLON (1875) è rappresentato da tele che vanno dal 1913 al 1949; cioè dal suo primo periodo cubista alle ultime opere in cui la visione della natura riesce sempre più sottomessa al caratteristico rigore geometrico delle scomposizioni.

La mostra della pittura francese si chiude con le opere della nuova generazione. Un panorama assai ristretto e poco interessante: Bernard Lorjou con grandi tele più aneddotiche che pittoriche, Marcel Gromaire con una certa personalità tuttavia schiacciata dalla lezione dei cubisti e dei fauves, Christian Cailard, mediocre malgrado i suoi sforzi coloristici. Alfred Manessier, il più giovane, con le sue tele non figurative è il più interessante. Gli scultori francesi sono Robert Coutrier, H. Georges Adam e Marcel Gimond.

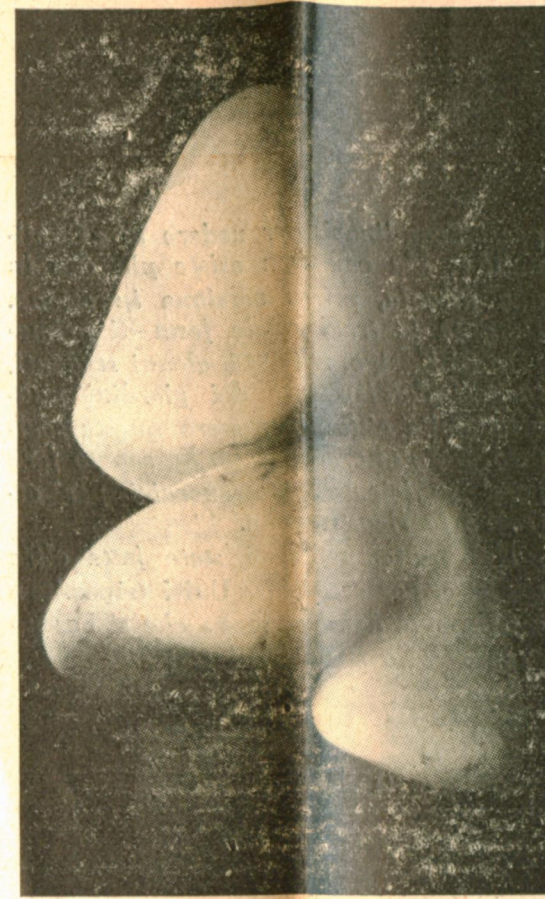
Belgio

Nel padiglione belga figura la importante retrospettiva di James Ensor e i componenti la scuola di Lathem Saint-Martin, fra i quali Constant Permeke con le sue monumentali deformazioni. Seguono gli isolati: Edgard Tytgat, Jean Brusselmans, Paul Delvaux, quest'ultimo con un « realismo magico » di impeccabile precisione al confronto del quale Sciltian diviene un impressionista.

JAMES ENSOR
1860-1949

Capo della scuola espressionista belga, Ensor rappresenta la valida continuazione dell'arte fiamminga e segna nel quadro dell'arte contemporanea mondiale il postulato secondo cui forma e colore sono determinati dall'espressione. Colorista di prim'ordine Ensor ottiene il disegno non come zona di spazio delineato sulla tela, ma uniformemente come passaggi di tono che mutando di figura in figura (« L'entrata di Cristo a Bruxelles ») compongono nell'insieme una vibrazione intensa di colore che ha i pregi e non la superficialità dell'Impressionismo.

L'espressionismo ensoriano non ha niente di infetto o di convulso, la sua vena ironica e burlesca si riallaccia al Brueghel con identica poesia. Dopo il suo primo « periodo tetro » della « Natura morta con ventagli e stoffe » o della « Signora in angustie », Ensor schiarisce la sua tavolozza ed entra in quel caratteristico mondo di maschere che sta ai limiti del surreale. Ensor è fra i pochi pittori che abbiano usato la voce del colore come mezzo basilare d'espressione; ecco perchè le sue figurazioni perdono ogni sapore letterario e le sue « Maschere che si disputano un impiccato » o « Le maschere e la morte » o « Gli scheletri che si riscaldano » non hanno nessuna intonazione morbosa o macabra, ma sprigionano con la preziosità cromatica la profonda umanità dell'artista.



JEAN ARP - Frutto di pagoda.

SCULTORI D'OGGI

La mostra degli « Scultori d'oggi », assieme a quella di Barbara Hepworth, sta a documentare — nella XXV Biennale — la crisi e l'evoluzione subite da questa arte nel primo cinquantennio del secolo XX. Crisi ben più grave di quella della pittura che — essendosi sempre mantenuta disgiunta da un tangibile realismo — non ebbe mai da affrontare una frattura così grave come quella della plastica. Poichè, è bene riaffermarlo, la scultura (quest'arte più d'ogn'altra ancorata all'uomo, alla rappresentazione dell'elemento umano) solo con uno sforzo supremo — che da un lato la ricongiungeva all'architettura, dall'altro la legava alla musica — riescì ad evadere dai confini angusti che appunto la rappresentazione della figura umana le imponeva.

Ed ecco nei tre grandi scultori presentati a Venezia, e soprattutto in Arp (che assieme a Brancusi fu il precorritore d'un linguaggio che poi — da Moore a Viani — doveva venir diffondendosi ovunque), farsi concreta l'idea d'una plastica che vive di puri ritmi, di puri sviluppi formali, di pure conquiste sullo spazio anche senza l'ausilio d'una figuratività ormai caduca. Qui, nella Biennale, manca, a render completo il quadro della scultura moderna, l'opera di Brancusi, di Lipschitz, di Pevsner, di Bill, che si posson considerare come le quattro estreme tendenze della plastica attuale, e mancano pure i « mobiles » di Calder che hanno immesso nella scultura la nuova dimensione del movimento. Vediamo tuttavia quanto si possa apprendere dall'opera dei quattro artisti presenti.

Ossip Zadkine oggi rappresenta un punto d'arrivo e di conclusione per la scultura; punto morto dopo il quale difficilmente sarebbe possibile procedere se non imboccando sentieri nuovi. Zadkine infatti usa ancora la sua arte quale espressione essenzialmente umana, e innestandola sul

triamo in un universo purificato ed essenziale dove lo sviluppo spaziale prevale su quello figurativo e dove la scelta del materiale acquista una più precisa ragion d'essere costruttiva.

Questa ricerca d'una vita intima del materiale e allo stesso tempo d'una più rigorosa costruttività spaziale (quale vediamo esaltata nelle opere di Pevsner, di Gabo, di Bill) è sempre presente nell'opera della scultrice inglese Barbara Hepworth.

Questa artista, dopo un primo periodo dedicato alla scultura figurativa, sempre però impostata sopra una accurata ricerca del materiale, ha oggi diretto il suo interesse verso un genere di plastica solo in parte apparentato a quello di Moore, ma in effetti, molto più rigoroso e matematico. La vena di Moore è piuttosto quella d'un artigiano robusto e talvolta eccessivamente drammatico, mentre quella della Hepworth è più femminile e raffinata. Eguale però la straordinaria cura posta da entrambi nella scelta dei materiali, nell'aderenza alle venature del marmo o del legno, nello sfruttamento delle « costanti » strutturali dei materiali usati.

La H. ad es, si serve, in parecchie delle sue caratteristiche creazioni ovalari, d'una alternanza di materiali, in maniera da ottenere il succedersi discontinuo di superfici lisce e rugose, lucide e opache, a se-

conda che queste siano esterne o interne. Tipico infatti è qui il succedersi di concavità e convessità di spessori esterni e di introflessioni concave, che danno una particolare suggestione spaziale. Ci troviamo dinanzi a un concetto di spazialità che potremmo definire « da quanto », appunto per la peculiare coesistenza d'un interno e d'un esterno fusi e simultanei, che ricordano un analogo procedimento, ottenuto sulla superficie bidimensionale di un dipinto, mediante l'alternanza di segni positivi e negativi, simili o identici e suscitati gli uni dagli altri a costituire insieme un'unica « immagine ambigua ». Allo stesso principio sono da ascrivere talune esperienze grafiche usate dalla H. quali segni che incidono una convessità levigata e che stanno ad indicare la linea di una mano, d'un volto, d'un profilo, che nella loro leggera e appena rilevabile traccia, sono il « negativo » bidimensionale che contrasta col positivo plastico del modellato. Altri tentativi della scultrice inglese — assai simili alle « string figures » di Moore — corpi geometrici e ovoidali percorsi da sottili corde tese, rientrano pure nell'ambito di codesta nuova ricerca d'uno spazio interno ed esterno, positivo e negativo, creato e supposto, nella quale s'esprime in maniera così singolare la plastica moderna.

GILLO DORFLES

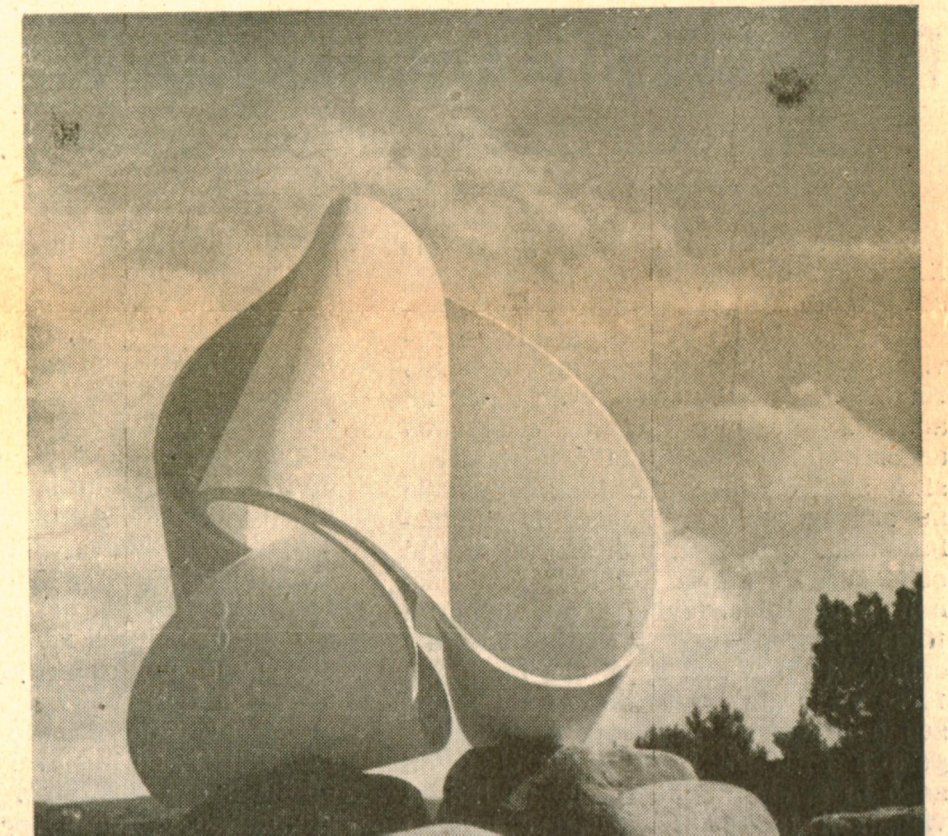
LO SPAZIO INFINITO COME SOGGETTO PLASTICO

Con la costruzione spaziale « Continuité » ho cercato di realizzare un'idea che portavo in me da lungo tempo; la configurazione dello spazio infinito nel suo movimento infinito. In un primo tempo — nel 1935 — avevo fatto una scultura più elementare che esprimeva un'idea simile: « La boucle sans fin ». Più tardi riconoscevo che questa scultura rappresentava un problema matematico: il nastro « Moebius », ma in una forma equilibrata, interpretata in modo artistico. In seguito a questa scoperta, studiai i problemi che ne nascevano e che si rivelavano molto eccitanti. La scultura in questione è una fascia di larghezza uguale in tutti i punti. I margini sono dunque paralleli. In apparenza, si tratta di una doppia superficie che è se-

superficie limitata da una sola linea. In teoria, fascia che compie due semicircoli, intrecciata con una fascia gemella che ne compie uno solo, avrebbe dovuto rendere una superficie con un solo limite, analoga alla « Boucle sans fin ». Ma per delle ragioni che non sono mai riuscito a spiegarmi completamente, la « Continuité » ha dato un altro risultato: due superfici, limitate parallelamente e consistenti in una quantità infinita di linee diritte.

Questa spiegazione potrebbe sembrare un po' arida e primitiva ma è tutto quanto io possa dire a questo riguardo. Vorrei aggiungere che per me questa costruzione spaziale rappresenta qualcosa come un « nodo nello spazio », un punto di convergenza di più direzioni

MAX BILL



Continuité (1947).