

"Art de vivre" o "Vivre sans art"? : l'arte all'Expo 64

Autor(en): **Tedeschi, Paola Pellanda**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **45 (1994)**

Heft 1: **Expo 64**

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393978>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

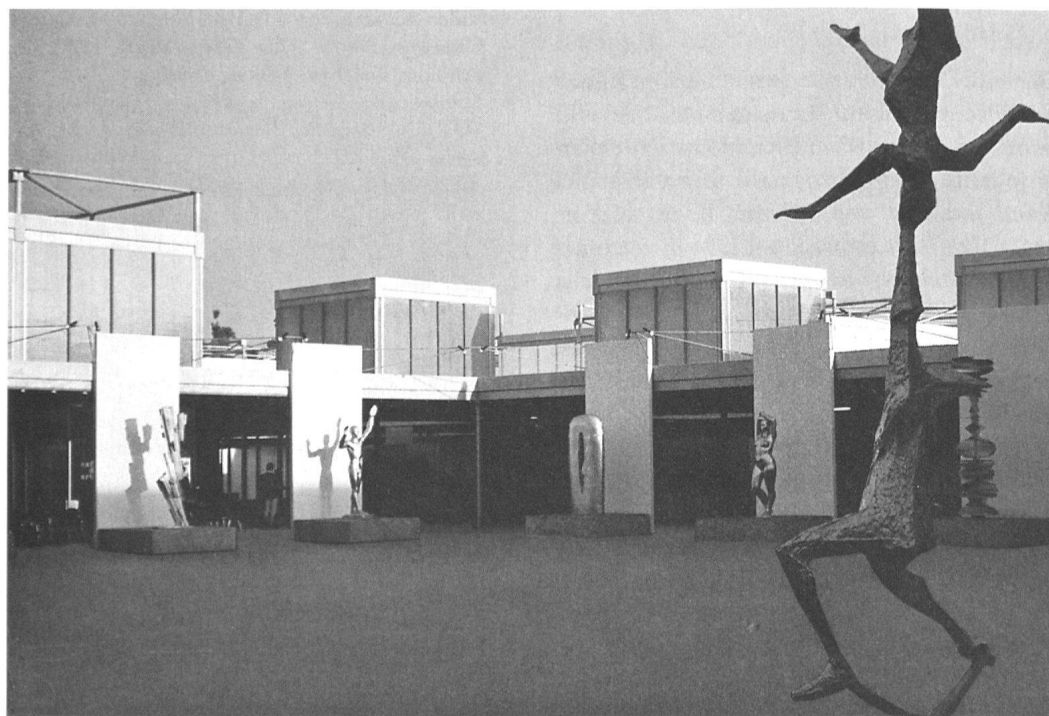
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«Art de vivre» o «Vivre sans art»?: l'arte all'Expo 64

«Voller Begeisterung kommen die Jungen... [...] und die übrigen? – Viele kommen mit dem Zug, aber mehr noch mit ihrem Wagen»¹. Traspone da queste parole immediatamente l'impalcatura ideologica ufficiale sulla quale poggia l'*Exposition Nationale* di Losanna del 1964, un'impalcatura retta da tre concetti portanti: modernità, progresso, benessere. Un fiducioso ottimismo pervade in quegli anni gli spiriti, e l'Expo, tutta permeata di valori quali la gioventù e la crescita, si proietta verso un futuro denso di promesse. Se la *Landesausstellung* di Zurigo del 1939 si nutriva – artisticamente parlando – di un lontano passato, quasi a voler verificare nei secoli la forza dell'identità elvetica prima di affrontare un ignoto gravido di minacce, è un avvenire radioso quello che si prospetta sulle rive del Lemano. A distanza di trent'anni, mentre lievita il dibattito relativo a una possibile Esposizione Nazionale da tenersi a fine secolo (un progetto ambiguo, scisso tra l'apertura verso l'Europa, la realtà multietnica e l'eredità nazionalistica), come ci appare l'Expo 1964? In particolare, quale voce all'arte e quale arte in un contesto di retorica celebrativa, quali possibilità per

un'espressione artistica svizzera costretta a confrontarsi da un lato con un ormai anacronistico ruolo di arte ufficiale, dall'altro con la difficoltà, già evidente nei primi anni Sessanta, di trovare una propria posizione specifica in un momento di profonda crisi e di mutamento del concetto di avanguardia?

Nel 1964, alla luce della stessa Expo, non pare più lecito parlare di un'arte né di una vera politica culturale di Stato, cosa legittima invece nel 1939. Confrontato con un linguaggio formale sempre più volto a un pluralismo di stili, a una frantumazione delle ricerche, nonché sempre più proteso al di fuori dei confini nazionali, lo Stato si ritrova nell'impossibilità di esercitare un mecenatismo tradizionale e di trasmettere attraverso le opere un messaggio unitario, non può più pensare a un prodotto artistico di propaganda, iscritto entro limpide coordinate ufficiali. A livello di committenza, l'apparato statale si rivela, se non finanziariamente, senz'altro concettualmente «latitante», riconoscendo implicitamente all'arte la sua autonomia espressiva. Non sono dunque le singole opere ad allinearsi con le idee di base dell'Expo, sono al contrario queste ultime ad in-



1 Max Bill, settore «Art de vivre», sezione «éduquer et créer», la Cour des Arts.

globale e a tentare di condurre a un comune denominatore stilemi artistici variegati.

Il pensiero ufficiale elvetico è in quel periodo – come l'Expo lascia emergere – intriso della nozione bauhausiana di «gute Form», un'utopia i cui aspetti funzionalistici ed educativi trovano nella Svizzera pragmatica e razionale, tutta tesa a vivere il «boom» economico, un terreno profondamente ricettivo. Così, non a caso uno dei settori principali dell'Expo ha per titolo *Art de vivre*: «Le arti sono presenti in ogni luogo dell'Expo e in ogni luogo si cerca di attuare il vero rapporto tra arte e vita. La sezione «Arte e vita» ne è il complemento didattico inteso a mostrare che l'arte è come il sale: se ne riconosce il valore solo quando manca»². L'ideale sintesi, nella quotidianità, di aspetto estetico e aspetto funzionale, sintesi atta a elevare la qualità di vita della massa introducendovi valori culturali e spirituali – idea di cui Max Bill è tenace sostenitore e che trapela dall'intero progetto organizzativo dell'Expo –, è tuttavia destinata una volta di più a naufragare. Dentro l'Esposizione Nazionale questo intento sfocia, di fatto, in una «degradazione» dell'arte a mera illustrazione, spesso destinata a soccombere alle preminenti esigenze architettoniche e commerciali.

Dimostratosi ostico il compito di costringerla entro rigidi schemi, all'arte fu dunque concessa grande libertà di espressione. Nel contempo, però, le fu paradossalmente negato lo «status» di produzione intellettuale indipendente. Mantenuta su un piano di subordinazione, vide le sue problematiche recepite con difficoltà e sovente in modo equivoco da pubblico e critica; fu inoltre ostacolato l'instaurarsi di un fecondo rapporto dialettico tra le opere stesse e tra queste e le varie sezioni espositive.

È il citato settore *Art de vivre* a costituire il fulcro culturale dell'Expo. Sul suo sedime vengono a cristallizzarsi le questioni-chiave legate al ruolo dell'arte all'interno della manifestazione. Tale settore fu suddiviso in due sezioni: la prima, dedicata alla «*Joie de vivre*», comprendeva argomenti quali lo sport, la gastronomia, le vacanze, la moda; la seconda, intitolata «*Eduquer et créer*», era imperniata sulle tematiche didattiche e di sviluppo culturale e spirituale dello svizzero ideale e del suo ambiente. L'organizzazione delle due sezioni fu affidata rispettivamente a Tita Carloni e a Max Bill. Diversi per mentalità e concezioni, i due architetti intrattennero subito rapporti eccellenti, grazie anche a un comune approccio di sfiducia e di scetticismo nei confronti della retorica di Stato, di un patriottismo che, se comprensibilmente enfatizzato alla Landi di Zurigo del 1939, non poteva che apparire riesumato e artificioso nel contesto radicalmente nuovo dei primi anni Sessanta³.

Bill approntò una sorta di installazione personale servendosi delle opere di diversi artisti. In un cortile rettangolare sistemò una serie di pannelli bianchi sostenuti in alto da strutture a tiranti; davanti a ciascuno di essi pose, su piedistalli, le sculture – astratte e figurative – affidategli, tutte rigorosamente fuse in alluminio e ricoperte di una patina dorata. Sfidando qualsiasi pluralismo, Bill mirava a concretizzare uno spazio ordinato, unitario e concluso in se stesso, nel quale ogni opera, letta come parte di un tutto, testimoniassse del principio formatore puro, non inquinato dall'uso di materiali disparati. Questa «*Cour des Arts*», in

2 Tita Carloni, settore «*Art de vivre*», sezione «*Joie de vivre*», porticato ligneo.



cui l'ideale estetico voleva essere celebrato nella sua forma assoluta – lume dell'intera esistenza umana –, fu intesa in chiave provocatoria e di conseguenza scandalistica: l'uniformità fu interpretata come violenta omogeneizzazione dell'energia creativa, la purezza e lo scintillio delle superfici come clinico nitore, l'intento educativo come dittatoriale manipolazione. La «*Cour des Arts*», punto focale di un discorso integrativo fra arte e vita perseguito nell'intero padiglione, fu aspramente criticata e tacciata persino quale recupero di una visione fascista della vita e della cultura⁴.

Di tutt'altro stampo, eppure non meno problematico, l'intervento di Tita Carloni. Ispirandosi alla «*Kapellbrücke*» di Lucerna, Carloni realizzò un porticato ligneo delimitante una piazza semicircolare, al cui centro fu posta, quale sorta di perno, una stele in pietra cristallina bianca di Hans Aeschbacher. All'interno del porticato, nella parte superiore di ogni campata, Carloni collocò un grande pannello di dimensioni standard (cm 240x520): ciascuno di essi recava un'opera pittorica eseguita su commissione. Anche questo tipo di impianto si rivelò, per ammissione dello stesso architet-

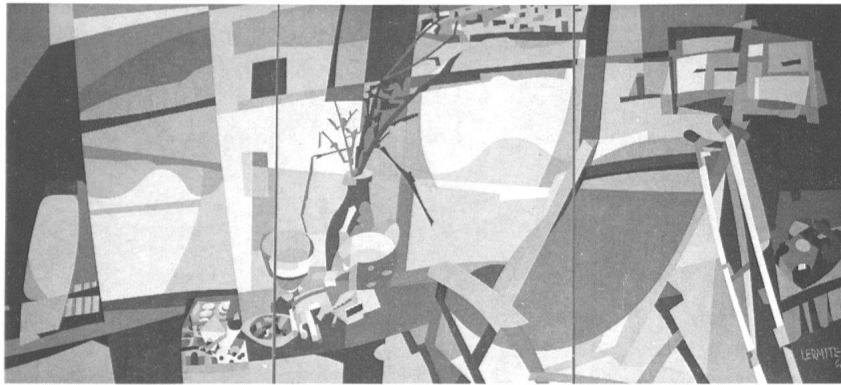
to⁵, lacunoso: i pannelli, costituiti da pesantissime assi, risultarono poco adatti a una posizione sopraelevata, nonché scarsamente fruibili per il visitatore che transitava in basso.

La scelta degli artisti avvenne non tanto sulla base di una precisa volontà progettuale da parte della Confederazione, bensì in modo libero, facente leva sui gusti e le conoscenze dei due architetti responsabili. Allo stesso modo, per molti fra gli artisti l'incarico rappresentò non tanto l'occasione di confrontarsi con un concetto di committenza statale rivisto in chiave contemporanea, quanto piuttosto la possi-

mento di aggregazione e di identificazione dell'intero popolo elvetico con la patria e le sue tradizioni, se ci si era allora trovati di fronte a una forma artistica «di regime», sentitamente patriottica e propagandistica (si pensi ai vari Alfred H. Pellegrini, Otto Baumberger, Pietro Chiesa, ecc.), l'Expo del 1964 è caratterizzata da un malcelato scollamento fra l'intento ufficiale – recepito, ad uno sguardo più attento, come artificioso e distorto – e la realtà intrinseca alla società svizzera tradotta dagli artisti. Non è più, insomma, tempo di eroismi e di slanci patriottici, di soldati e di contadini, e benché si voglia farlo credere, è sempre più arduo per l'intellettuale svizzero, in un'epoca di incipiente crisi dei valori, inneggiare al giuramento del Grütli o riconoscere in Ferdinand Hodler un eroe nazionale.

Così, accanto a dipinti quali quelli di Lermite, di Jean-Pierre Kaiser o di Werner Holenstein, piacevoli composizioni cromatiche a cavallo fra astrazione e figurazione, in cui il dibattito sull'arte stessa trova più linfa che non l'intento polemico, abbiamo lavori più marcatamente di rottura con il concetto Expo, lavori che mirano a un risveglio degli animi ottenebrati dalle prospettive di benessere economico e di sviluppo tecnologico. Insieme alle «Figure al mare», pannello sul tema delle «Vacances», Edmondo Dobrzanski espone, sempre nella sezione «Joie de vivre», un'opera dedicata all'allora recente tragedia del Vayont. Con la cromia notturna e drammatica propria del suo linguaggio pittorico, fatta di impasti viola e neri qui stemperati in un livore da catastrofe, l'artista evoca figure attonite, quasi squadrate a colpi d'ascia, divorate da un dolore insondabile, composte in un'iconografia da «Pietà». Dobrzanski evidenziò in questo modo non soltanto la faccia *altra*, l'imperscrutabile lato oscuro

3 Lermite, «La communauté humaine», 1964, settore «Art de vivre», sezione «Joie de vivre».

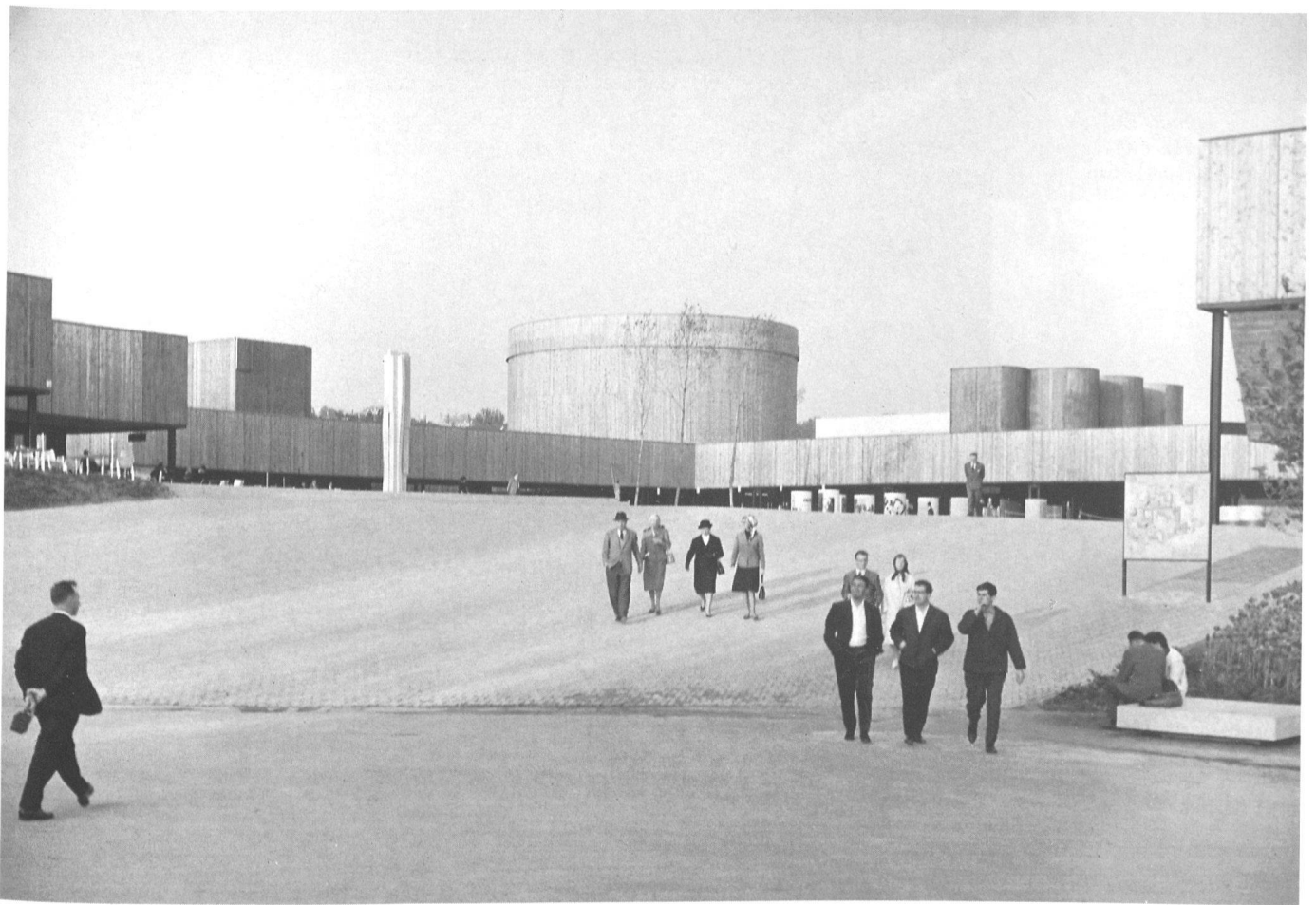


bilità di cimentarsi con grandi formati. Si trattò di un'esperienza più prettamente pittorica che non ideologica: l'artista si sottrasse a formule prefabbricate e all'enfasi retorica.

Al di sotto di questo aspetto eminentemente formale scaturisce tuttavia, in maniera più o meno esplicita e comunque allora generalmente sfuggita al normale spettatore, una coscienza oscura, profondamente critica verso la Svizzera e verso l'Expo stessa quale apoteosi di un paese tutt'altro che ideale, di una società tutt'altro che perfetta. Se la *Landesausstellung* zurighese del 1939 aveva rappresentato un mo-

4 Edmondo Dobrzanski, «Vayont», 1964, settore «Art de vivre», sezione «Joie de vivre».





della gioia di vivere, fungendo da «memento» per i facili e superficiali entusiasmi, ma ribadì, dentro il recinto dell'enfasi patriottica, l'appartenenza al genere umano tutto, rompendo gli argini nazionalistici e «neutralizzando» definitivamente il concetto di «Heimat».

Altrettanto trasgressivo, sebbene in modo diverso, Varlin, che per la sua partecipazione all'Expo nel padiglione «Joie de vivre» aveva di primo acchito pensato a un cimitero. L'idea

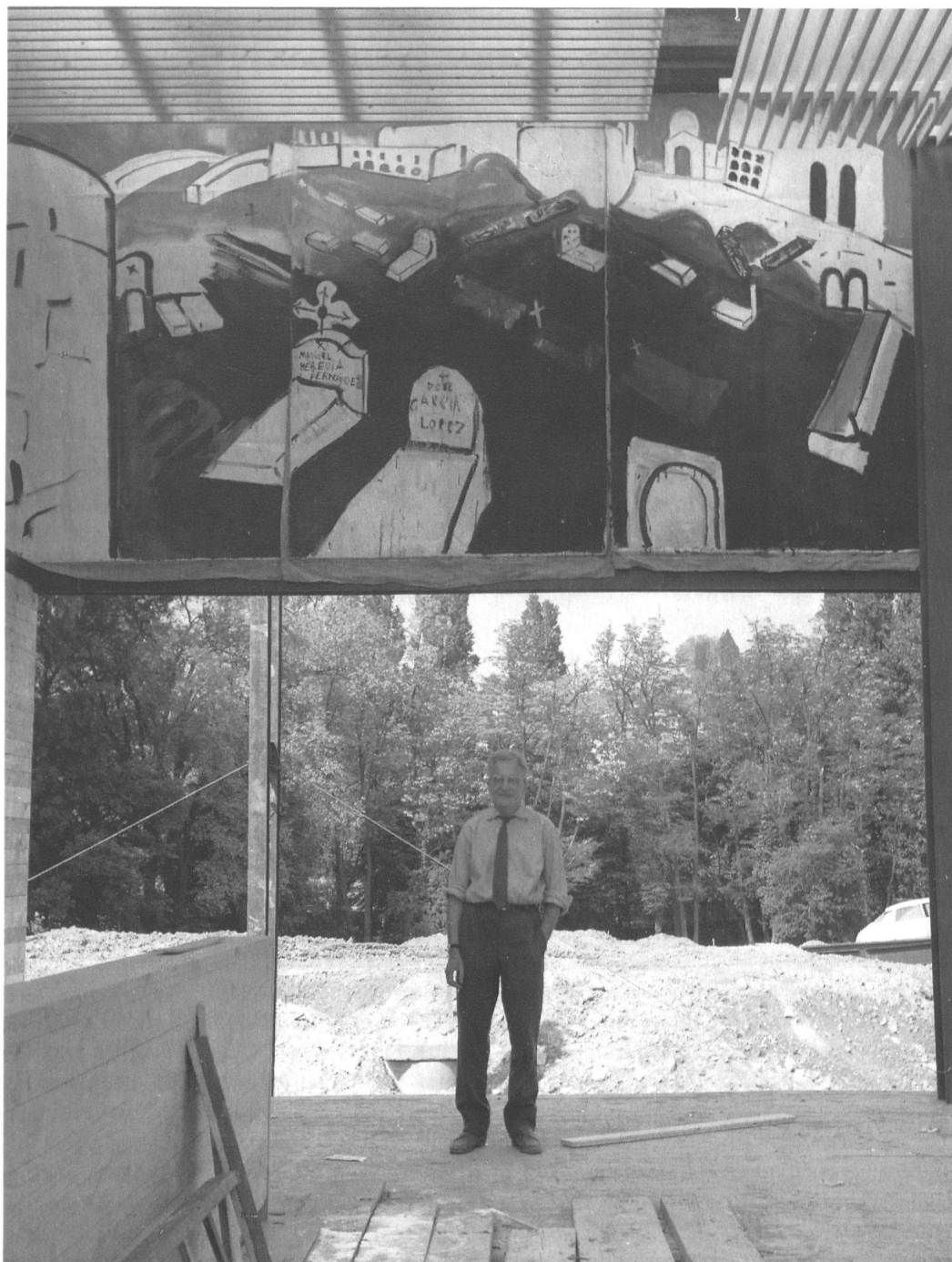
non ebbe seguito, ma i due dipinti che inviò inerenti alla tematica della «Communauté humaine» non mancarono di suscitare scalpore. All'eroico esercito svizzero del 1939, Varlin sostituì l'Esercito della Salvezza, dilatandolo – quasi il Courbet del «Funerale a Ornans» – a pittura monumentale e accrescendone in tal modo l'aspetto provocatorio. La grande, ieratica e proprio per questo ancor più ironica raffigurazione ci rimanda a un mondo di miseria,

5 Tita Carloni, settore «Art de vivre».

6 Varlin, «Esercito della Salvezza», settore «Art de vivre», sezione «Joie de vivre».



7 Varlin a Losanna prova nel porticato della «Joie de vivre» progettato da Carloni il dipinto «Cimitero ad AlmuNecar», 1959, poi sostituito dall'«Esercizio della Salvezza» e dall'«Abbuffata» realizzati appositamente per l'Expo.



di dolore, di impossibilità. La «Communauté humaine» diventa «tragédie humaine».

L'«Abbuffata» offrì al pubblico la scena di un banchetto animalesco popolato di borghesi grassi e insaziabili, pronti a consumare e a digerire qualunque pietanza. Uno schiaffo al perbenismo e alla morale elvetica, uno specchio spietato e solo apparentemente deformante in mezzo al caleidoscopio autocelebrativo dell'Expo. L'idea di borghesia svizzera grassa, rapace e soddisfatta di sé, calata in una nazione ridotta a una serie di aridi clichés, troverà in Varlin uno sbocco naturale in una tela eseguita qualche anno dopo, «So lebt die Schweiz» (1968). In un salotto, su un divano siede un uomo flaccido, dalle fattezze quasi suine, circondato dai più biechi stereotipi turistico-patriottici del nostro paese e dai luoghi comuni

di un certo «status» sociale: dalle finestre si scorgono uno chalet e il Castello di Chillon; sopra il sofà è appesa un'opera di Hans Erni; nello scaffale a sinistra, insieme ad altri volumi, ne spiccano alcuni dal titolo eloquente: «Der Kuchen ist für alle da».

Fu proprio la partecipazione di artisti come questi, incapaci di riconoscersi nel giubilo generale, a minare segretamente alla base il senso stesso dell'operazione Expo, a renderla anacronistica ponendone in una luce tagliente gli obiettivi ideali. La loro critica, spesso aspra e stridente con l'intento ufficiale di coinvolgimento delle arti nel progetto comune, ebbe tuttavia scarsa eco.

Fu solo fisicamente al di fuori dell'Expo che l'arte poté coagularsi e interrogarsi più da vicino su se stessa. Alla pseudo-integrazione,



sulle rive del Lemano, delle opere appositamente commissionate con i vari ambiti espositivi corrisposero infatti, secondo un modello già inaugurato alla Landi zurighese del 1939, due poli museali esterni: la mostra di capolavori da collezioni private svizzere al Palais de Beaulieu e quella di arte elvetica del XX secolo al Palais de Rumine. Quest'ultima sollevò la domanda, tuttora attualissima sebbene forse sempre più fittizia, relativa all'esistenza o meno di uno specifico artistico svizzero, di una sorta di «marchio» atto a distinguere i prodotti d'arte come la balestra di Guglielmo Tell distingue i prodotti industriali elvetici. Scavalcando l'allora centrale, infuocato dibattito fra astrazione e figurazione, taluni tentarono di identificarlo in una tendenza a motivi crepuscolari e onirici⁶, tal'altri credettero di indivi-

duarlo in alcune scelte opere d'arte lette quale patrimonio spirituale svizzero, un patrimonio collettivo che ciascun cittadino dovrebbe avvertire proprio.

Questa problematica, rimasta fatalmente aperta in un momento di grandi fermenti, si ritrovò per così dire in esilio in una sede decentrata. Scissa dalla manifestazione, emarginata di fatto, nonostante i dichiarati propositi, dalla «vita», l'arte come espressione autonoma perse la sua funzione quale forza sociale e culturale trainante, trasformandosi in semplice corollario. Concludendo, l'Expo 1964 non poté avvalersi di un'arte veramente patriottica, le fu pertanto impossibile servirsi del linguaggio artistico come di un valido mezzo di comunicazione. Il pluralismo espressivo e la difficoltà ad etichettare una ricerca sempre

8 Varlin, «L'abbuffata», settore «Art de vivre», sezione «Joie de vivre».

più sperimentale, non riducibile entro confini nazionali, resero impensabile un mecenatismo tradizionale da parte dello Stato. Specchio dalle mille sfaccettature, evocazione di smembramento più che di accentramento, l'arte fu relegata a un secondario ruolo illustrativo. Si presentarono così problemi enormi al profano desideroso di valutarne l'effettiva posizione o di entrare nel merito del complesso dibattito artistico. Benché presenti in forma libera e spesso provocatoria, le arti videro i loro messaggi insabbiarsi, assorbiti senza scosse e senza coscienza dalla massa secondo un nascente modello di società pronta a metabolizzare qualunque stimolo. La loro voce restò un flebile sussurro, sommerso dal cicalcio ufficiale.

Questo doppio registro, di apparente adeguamento all'ideale di integrazione fra arte e vita da un lato, di critica sotterranea indipendente dall'altro, fu incarnato con efficacia dall'«Eureka» di Jean Tinguely, l'unico lavoro forse a riscuotere un notevole successo di pubblico. Esso esemplificò le due facce dell'Expo: quella «luminosa», segnata dal mito dello sviluppo tecnico-scientifico e dal mito della macchina associati a un'allegria componente ludica; quella oscura, sottile e certamente allora sfuggita ai più, legata all'inquietante, kafkiana accezione di «machine inutile», di moto improduttivo e fine a se stesso. Mentre diletta e seduce come una sirena, quest'opera reca in sé un richiamo alla vanità del tutto, un germe di

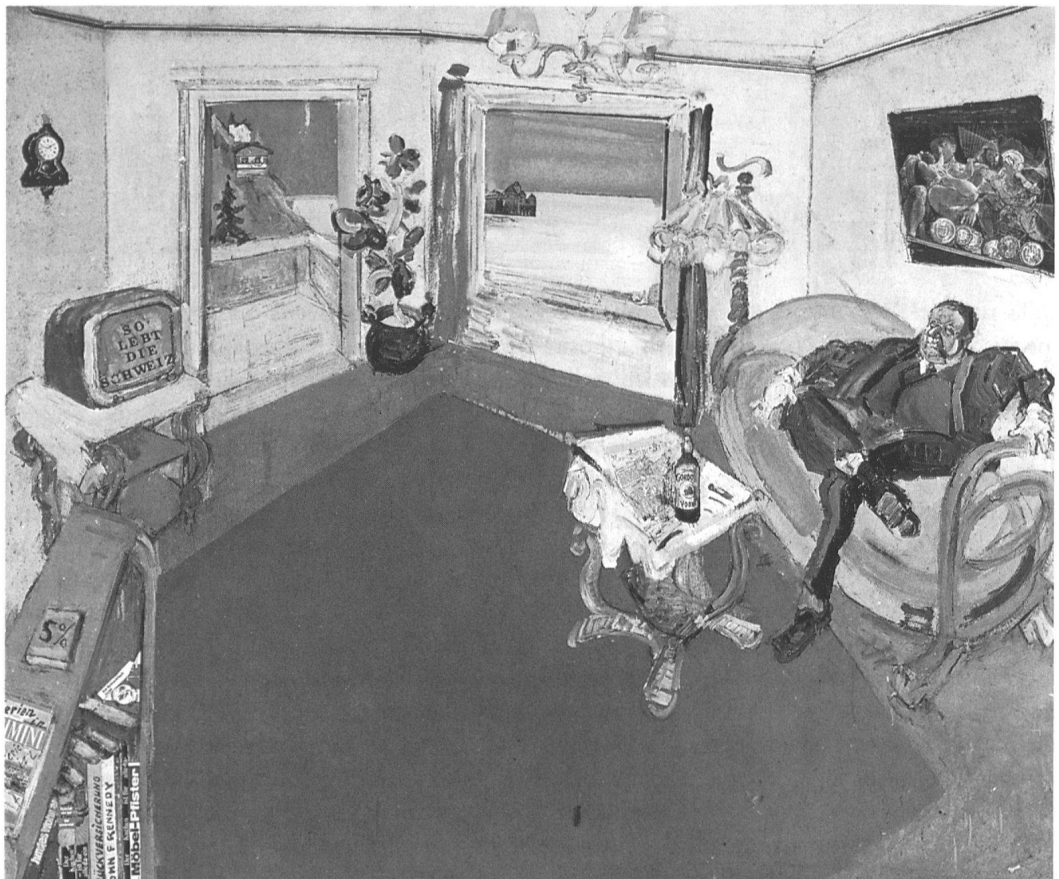
distruzione che apre una crepa nella «fortezza» Expo, emblema di una pragmatica società dell'efficienza, del funzionalismo e del progresso anche a costo dell'integrità stessa dell'uomo.

Riassunto

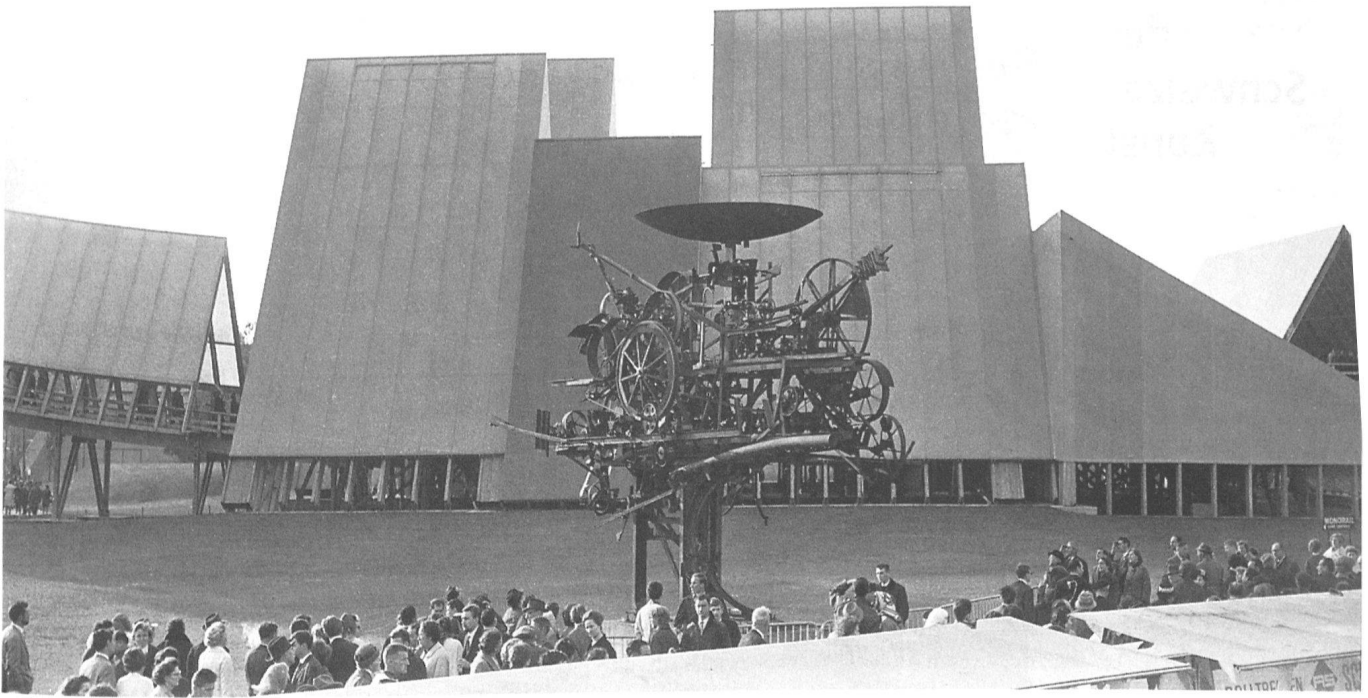
Contrariamente alla Landi zurighese del 1939, l'Expo 1964 non poté contare su un'arte patriottica: fu così impossibile alla sua retorica trionfalistica servirsi di essa come di un valido «medium» comunicativo. Il pluralismo stilistico e la difficoltà a etichettare una ricerca sempre più sperimentale e irriducibile entro confini nazionali, resero impensabile un mecenatismo tradizionale da parte dello Stato. Riconoscendo all'arte autonomia espressiva, si mirò, sulla base della radicata idea di «gute Form», a un'integrazione di arte e vita, relegando di fatto la prima a un ruolo di mera illustrazione. Fu pertanto assai arduo per il visitatore coglierne il messaggio provocatorio e sondare la reale collocazione della ricerca artistica elvetica in un momento di crisi dell'avanguardia e di infuocato dibattito fra astrazione e figurazione.

Résumé

Contrairement à la «Landi» zurichoise de 1939, l'«Expo 64» ne put pas compter sur un art patriotique: il fut par conséquent impossible à sa rhétorique triomphaliste de s'en servir



9 Varlin, «So lebt die Schweiz», 1968, Collezione privata.



comme d'un moyen de communication valable. Le pluralisme stylistique et la difficulté de mettre une étiquette à une recherche toujours plus expérimentale et irréductible à l'intérieur des frontières nationales, rendirent impensable un mécénat traditionnel, émanant de l'Etat. Reconnaisant à l'art son autonomie d'expression, on chercha, sur la base de l'idée enracinée de «bonne forme» («gute Form»), à intégrer l'art et la vie, reléguant de fait le premier à un rôle purement illustratif. Le visiteur eut, au bout du compte, bien du mal à percevoir la charge provocatrice du message et à faire le point sur la recherche artistique helvétique, dans un moment de crise des avant-gardes et de débat enflammé entre abstraction et figuration.

Zusammenfassung

Weil die Expo 64, im Gegensatz zur Zürcher Landi von 1939, sich nicht auf eine patriotische Kunst berief, war diese für sie auch kein gültiges Ausdrucksmittel. Der vorhandene Stilpluralismus in der zeitgenössischen Kunst und die Schwierigkeit, zunehmend experimentellere künstlerische Äusserungen in der Beschränkung der nationalen Grenzen zu fassen, verunmöglichten ein staatliches Mäzenatentum im traditionellen Sinn. Man anerkannte die Eigenständigkeit des künstlerischen Ausdrucks, bemühte sich aber, in der Idee der «guten Form» begründet, Kunst und Leben miteinander zu verbinden und der Kunst somit einen mehr illustrierenden Charakter beizumessen. Für den Besucher der Expo 64 war es daher sehr schwierig, einer-

seits ihre provozierende Botschaft zu verstehen und andererseits, in einer Zeit der Krise der Avantgarde und des heftigen Disputs um Abstraktion und figürlicher Kunst, das schweizerische Kunstschaffen richtig zu situieren.

Note

- ¹ «Pieni di entusiasmo arrivano i giovani... [...] e gli altri? – Arrivano con il treno e, ancor più numerosi, con la loro automobile!». BERNHARD MOOSBRUGGER e GLADYS WEIGNER, *Das Erlebnis der Expo*, Olten s.d. [1964], p. 14.
- ² MAX BILL in: *Esposizione Nazionale Svizzera Losanna 1964, Schede di Informazione*, 5 voll., Losanna 1964, Sezione 22 b/1, p. 6.
- ³ Conversazione dell'autrice con Tita Carloni, Rivio (TI), 13 luglio 1993.
- ⁴ Nell'articolo *Kunst in der Schweiz im Expo-Jahr 1964*, apparso nella rivista «Nachrichten Kunst», anno I, N° 1, settembre 1964, MARIA NETTER paragona la «Cour des Arts» di Max Bill al «Forum romanum» di Mussolini.
- ⁵ Conversazione dell'autrice con Tita Carloni (cfr. nota 3).
- ⁶ Una tesi, questa, recentemente ripresa dalla mostra «Visionäre Schweiz», curata nel 1991 da Harald Szeemann per il Kunsthaus di Zurigo.

Fonti delle fotografie

1, 5: Bernhard Moosbrugger, Zurigo. – 2: Marcel Stamm/Jacques Saxod, Losanna. – 3, 4: Claude Pérusset, Losanna. – 6, 8: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK), Zürich. – 7, 9: Franca Gugenheim, Zurigo. – 10: Atelier Press, Peter Stähli, Gsteigwiler.

Indirizzo dell'autrice

Paola Pellanda Tedeschi, Storica dell'arte, Via San Michele 5, 6976 Castagnola-Lugano

10 Jean Tinguely, *Heureka*.