

KEMENY

di GIUSEPPE MARCHIORI

Qualcuno ha detto, durante la calda stagione polemica della scorsa Biennale veneziana, che Kemeny è un pittore, che lui stesso si era definito pittore, minacciando in tal modo di colare a picco le classificazioni tradizionali. Ebbene noi, in attesa di vedere se tra la pittura e la scultura si possa mettere una terza arte, che non sia nè l'una nè l'altra, ma che dell'una e dell'altra abbia certi tipici caratteri, ci limiteremo a considerare Kemeny uno scultore, dato che egli crea plastici a tre dimensioni. E tali plastici, costituiti di elementi prefabbricati e di oggetti d'uso quotidiano, di chiodi, fili di ferro, asticcioline d'ottone, viti, bulloni, piastrine metalliche esagonali, e via elencando, obbediscono al principio della ripetizione alternata e della germinazione cellulare da un nucleo iniziale, spesso ispirandosi agli schemi compositivi desunti dagli alveari o dall'infinito repertorio formale del mondo vegetale e minerale.

I risultati ottenuti da Kemeny, spesso col metodo dell'*assemblage*, e molto più spesso applicando formule costruttive inventate e eseguite con prestigiosa abilità di artigiano, s'inseriscono nel mondo moderno meccanico, nel tessuto di un tempo di produzione in serie, ma senza perdere mai il fascino di una eredità remota di modi e di forme, di misteriosa origine arcaica, riconoscibili anche nelle opere che sembrano dei veri e propri simboli della civiltà industriale.

Più volte, negli anni scorsi, s'è accennato alla possibilità d'integrare la scultura nell'architettura moderna. Questa esigenza è diventata una realtà nei plastici eseguiti da Kemeny per l'Università di San Gallo e per il *foyer* del Teatro Municipale di Francoforte sul Meno. Una destinazione è necessaria alla scultura, e soprattutto alla scultura di Kemeny.

Purtroppo oggi son rari gli architetti e i committenti illuminati, come quelli di San Gallo e di Francoforte, capaci di andar contro alla retorica dei muri e delle pareti nude. Per fortuna esistono le case degli uomini moderni che possono accogliere, collocati nei luoghi più adatti e nella giusta luce, i plastici di minori dimensioni, simili a bassorilievi, di oggetti armoniosamente disposti in un continuo rapporto tra il rilievo e la profondità, secondo un gioco di ombre e di luci, corrispondente al chiaroscuro pittorico. Le combinazioni di oggetti metallici hanno «colori» dorati, argentei, grigi, bronzee, ferrigni, con riflessi vivi o smorzati, secondo una gamma di patine preziose. Gli effetti ottenuti con questi accorgimenti corrispondono alle sfumature, alle mezze tinte, ma sempre nel dominio delle tre dimensioni.

Sono immagini di un mondo segreto, rivelato nei suoi aspetti più strani e più rari, e in queste immagini scienza e poesia sembrano legarsi in una sintesi nuova, suggerendo gli elementi inediti di una visione unica e imprevedibile.

Talora, nei plastici di Kemeny, si ha l'impressione che sia messo a fuoco un particolare di quel mondo, senza limiti netti, in quanto potrebbe svilupparsi e continuare nello spazio: altre volte, invece, gli elementi metallici sono associati in una composizione chiusa, a sé stante.

Sono grovigli di matasse da dipanare, reti con nodi di catene appese, aiuole di chiodi ricurvi come erbe piegate dal vento, sequenze di cerchietti di ottone, piccoli quadrati di ferro, tubetti o asticcioline inserite in strisce continue sovrapposte, capocchie di chiodi uniti a forma di fiori, rompicapi di figure geometriche incastrate le une nelle altre, formate da file alterne di frammenti ovoidali, *assemblage* di ritagli metallici disposti sul piano in un disordine apparentemente casuale. La capacità inventiva di Kemeny è illimitata, e sempre obbediente a un ritmo diverso. Il ritmo è la ragion d'essere di queste composizioni; anima le strutture più rigide di una vitalità, che dà spesso l'illusione di un moto lento, ossessivo, diventato reale nelle diaboliche invenzioni di Bury.

La chiave per entrare nel mondo creativo di Kemeny potrebbe essere quella della surrealtà, intravista e interpretata come una specie di labirinto onirico.

Qual'è infatti il significato di queste sculture al di là delle apparenze, che possono avvicinarle di volta in volta a piante di città antiche, a rilievi di scavi di zone archeologiche, ad agglomerati di case e a pianure viste dall'alto, o che sono invece pareti dell'ossessione e dell'incubo, intricate presenze di ricordi barbarici, concrezioni madreporiche o motivi ornamentali fastosi e barocchi?

La « costante » decorativa potrebbe essere il limite dell'arte di Kemeny, almeno secondo il giudizio di alcuni.

Un breve esame delle opere esposte dovrebbe chiarire questo punto di singolare importanza, anche perché si tratta di un complesso di sculture molto notevoli e significative, in quanto rappresentano alcuni momenti essenziali dell'attività dell'artista.

Del 1959 sono: « Détecteur de droit », « Loin et Près », « Vibration excentrique », « Phénomènes précurseurs »; del 1960: « Virgule », « Cuboscyroneucléaire », « Silence optique »; del 1961: « Métal parlant », « Perturbation », « Conception du temps »; del 1964: « Odelette ».

In « Détecteur de droit » la composizione segue uno schema rigorosamente simmetrico: due tondi di chiodi a distanze uguali, sullo sfondo di aste verticali a graticola, appoggiate sopra un graticcio di linee spezzate. Il motivo è ornamentale.

Negli altri tre plastici del 1959 gli elementi metallici hanno una disposizione più libera, raggiungendo effetti informali in « Vibration excentrique », e una specie d'insistenza ossessiva nella ripetizione del motivo (triangoli in « Loin et près », linee parallele interrotte da punti in « Phénomènes précurseurs »), rompendo cioè quella simmetria e quell'ordine, caratteristici delle formelle e dei fregi ornamentali.

Nelle opere del 1960, particolarmente decorativo è lo schema simmetrico

dei tre blocchi di chiodi, che compongono « Virgule » in una superficie ad avvallamenti interrotti dai due tagli netti che isolano il blocco centrale; mentre nelle due altre i temi compositivi sembrano ispirati da Klee (vedi per « Cuboscyroneucléaire »: « Legende vom Tod im Garten » (1919), e per « Silence optique »: « Pastorale » (1927) e « Kühlung in einem Garten der hessein Zone » (1924)). « Nel grembo della natura, nel fondo primitivo della creazione, dove è conservata la chiave segreta per tutto? », disse Klee nella famosa conferenza di Jena (1927). « Il nostro cuore batte per condurci verso le insondabili profondità dell'origine primitiva »: lo stesso potrebbe ripetere Kemeny, che riesce a rendere visibili le sue « occulte visioni », a tradurle in una sintesi « integrale ». In ogni struttura c'è un ordine, c'è una simmetria, e l'organismo plastico assume così un ritmo ogni volta variato, in rapporto diretto con gli elementi che lo costituiscono. In « Silence optique », questo ritmo è ancora decorativo.

Nelle opere del 1961, la fantasia di Kemeny si volge verso una sintesi integrale ben diversa, in un moto della composizione sconvolta e agitata (« Conception du temps » e « Perturbation », anche questa vicina a un dipinto di Klee: « Piccolo paesaggio di dune » (1926). E' la natura che agisce violentemente sull'ispirazione dell'artista, che gli dà la chiave per rompere quell'ordine fatto per una concentrazione contemplativa. Si guardi: « Métal parlant », composto da uno spunto naturalistico col metodo dell'assemblage: tutto appare casuale nell'accostamento di foglie e di cerchietti, che sembrano ammassati dal vento in un disordine vitalissimo. Simboli? Forse, ma per le vie dell'inconscio che permettono alle « occulte visioni » di formarsi e di rivelarsi. La personalità di Kemeny si sfaccetta e si moltiplica in una serie di aspetti che potrebbero davvero rappresentare i conflitti e le contraddizioni del nostro tempo, gli slanci irrazionali e le riprese razionali. I mezzi trovati da Kemeny appartengono alla produzione del mondo meccanico, sono alla portata di tutti, ma nessuno aveva pensato di farne degli strumenti di rivelazione. Ogni materiale

si trasforma nelle mani di Kemeny, anche nelle combinazioni più note, delle quali è possibile identificare l'origine.

« Odelette », per esempio, ricorda un altro quadro di Klee, esposto nel 1954 alla Biennale di Venezia, ma è un'altra cosa, in virtù della metamorfosi operata sui dati della cultura. Si tratta di una composizione basata su un solo elemento: un dischetto esagonale, di dimensioni diverse, che si moltiplica in pile più alte o più basse, disposte più avanti e più indietro, in un disordine straordinariamente suggestivo. Ogni pila è divisa dall'altra da una sorta di canna non molto profondo, come i grattacieli di New York. « Odelette » potrebbe essere la fantasiosa immagine di una città moderna o di un falansterio tibetano, ma può essere anche una « occulta visione », che accomuna le origini alla realtà attuale, per le vie misteriose, razionali-irrazionali, della creazione artistica.

Un'analisi più approfondita dell'arte di Kemeny potrebbe dunque condurre a rilevare le componenti, alle quali si è sommariamente accennato, da un rapido esame delle opere esposte all'« Obelisco ». Sono componenti pittoriche, ornamentali, culturali, meccaniche, e via analizzando. Ma le « sculture » di Kemeny (insistiamo sui termine « sculture »), nei casi molto frequenti di « sintesi integrale », propongono un tipo di « plastica » moderna, che non è soltanto la somma di quelle componenti, d'altronde in contraddizione l'una con l'altra. Dalla straordinaria varietà delle « invenzioni » dello scultore ungaro-svizzero risulta la complessità del suo spirito inquieto, tormentato, eccitato dal ritmo e dal senso della vita moderna: una complessità che si esprime nella magia delle forme e nel loro mistero, anche quando si riconosca in esse l'origine molto vicina alle cose che servono alla vita quotidiana dell'uomo moderno, troppo spesso dominato dalla « civiltà delle macchine ».

GIUSEPPE MARCHIORI