Ed è evidente che egli venga a trovarsi, essendo agli inizi della sua nuova, notevole, esperienza, come al di qua dei risultati pieni che c'era stato dato osservare nelle opere dell'ultima sindacale laziale. Ma Montanarini « diu noctuque incubando » conclude le sue premesse e per credere si guardi attentamente nel Ritratto della moglie in poltrona la funzione delle « pezze » di colore, e la loro sintassi.

Questa adesione della realtà all'immagine si fa in Tamburi sempre più stretta, più rigorosa e chiara. La sua cultura pittorica, i suoi amori, i suoi vizi si filtrano e si concludono nel metodo della pennellata, nella formazione di un più preciso muoversi e ingranarsi del colore. Si vedano la Figura in blu, Francesco in verde e rosso, Cecchina in blu dove l'articolazione della tecnica che consegue immediatamente alla visione è più che nelle altre opere raggiunta. Si tratta (come in Montanarini) di una pittura affrontata nella sua vera questione secondo una nuova condizione tra il pittore e l'oggetto, in un colore più esplicito e creativo. Il « gusto » che di Tamburi affascinò, e che ancora è la ragione di alcune nature morte, il compiacersi di quella « malinconica grazia» che gli fu attribuita, ancora presente in qualche paesaggio (ma secondo noi appartengono a un Tamburi minore), cedono di fronte a una pittura che diventa ostica sempre di più, per fortuna sua.

Venendo ad Afro la sua posizione è stata, e continua ad esserlo qua in mezzo, sempre singolare. Ma al di fuori di ogni sua avventura pittorica (Afro ne ha avute e scontate molte) da qualche tempo va trovando un linguaggio, tentando la sua cultura e misurandola col suo temperamento e con la sua mano (che a volte gli giuoca qualche scherzo, nel senso che la sua abilità fa diffidare). Ma se si guarda al di là della apparenza si scopre un'intelligenza della forma tutt'altro che esteriore come risulta dal Ritratto del fratello e dalla Natura morta con le

carote

Resta da parlare dei concorsi, dei padiglioni stranieri, e della scultura e lo si farà prossimamente.

RENATO GUTTUSO

LA VII TRIENNALE DI MILANO.

In una corrispondenza inviata ad Oggi nell'aprile scorso, Alberto Savinio uscì a dire: « la fantasia, ecco la padrona della VII Triennale di Milano». Precisare che non vanno attribuite alla immaginazione le qualità di linguaggio della

fantasia e a questa tutto il meccanismo concettuale e contenutistico della immaginazione, significherebbe ripetere luoghi comuni a un'estetica sia idealista sia empirica e d'altra parte smentire un pregiudizio critico su cui Savinio ama insistere spesso forse per una taciuta difesa delle proprie «invenzioni». Si potrebbe dire, d'altra parte, facilmente rovesciando l'affermazione di Savinio, che proprio la fantasia è fuggita dalle sale della VII Triennale, lasciando alle poltrone Arlecchino e Rosaura un dovere più gradito e più modesto, quello di far sedere Cocteau e Morandi, De Chirico e Campigli al tavolo di Ponti e di Rava, di Fornasetti e di Fabrizio Clerici, davanti ad un pubblico di «eccezione» che non potrebbe mai ammettere un'arte povera o un arredamento privo di suggestione e quasi di « aura » poetica. La facile Grazia moderna doveva essere ospitata finalmente con larghezza, con dovizia, negli interni preziosi e raffinati di questa VII Triennale, tra cuoi imbottiti e veli rosei, tra pizzi antichi e bottigliette remote sotto vetrina, tra i manichini, i letti di vetro, le « pareti illusionistiche» e gli stendardi. Questo amore su cui non si discute ha dato tutto se stesso, di cura e di tattile sensibilità, («che bei velluti, che colori, che sete, che pizzi», esclamavano le donne per cui tutte quelle «invenzioni» non avevano altra storia) diremmo quasi che finalmente è stato un principio coraggioso perchè ha rovesciato tutto il sacco. Ma questa copiosa memoria, questa « verve » immaginativa non volevano essere «fantasia» per architetti, pittori e arredatori. Noi siamo convinti che i primi a saperlo siano stati gli organizzatori, e Ponti fra questi. Alla polemica per un gusto nuovo si è sostituito il «buon gusto». Lo si chiedeva da molto tempo e per togliere al surrealismo nostrano ogni velleità sociale bastava ricondurlo in salotto. Un còmpito storico è stato così, sia pure involontariamente, assolto.

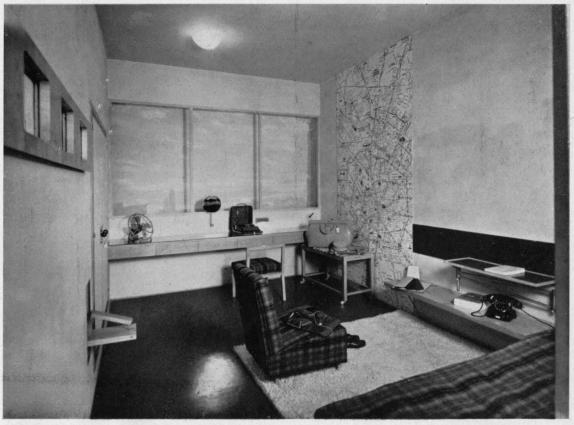
Fuori dalla polemica, dunque, questa VII Triennale ha dato tutta se stessa, quanto poteva dare sino al punto che la prossima volta bisognerà trovare un nuovo ordine di partenza, magari esaurendo un altro repertorio culturale e immaginativo, svuotando cioè un altro sacco

d'accademia o d'avanguardia.

Un sintomo di livellamento, cioè di limite cui per vie diverse tutti arrivano, è proprio di questa Triennale: esiste una « conclusione di criteri », quale la ammettono gli ordinatori della « Mostra della casa d'oggi », i quali non avvertono che se adempiono il proprio dovere storicistico, lasciano intentato il proprio còmpito

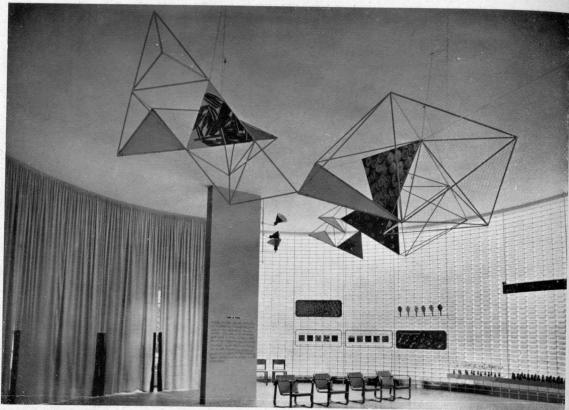


Stanza di soggiorno in una villa (arch. F. Albini).

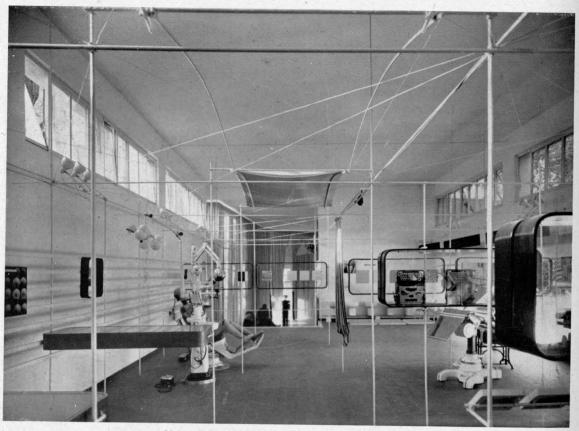


Sezione alberghiera, Camera tipica (arch. G. Minoletti).

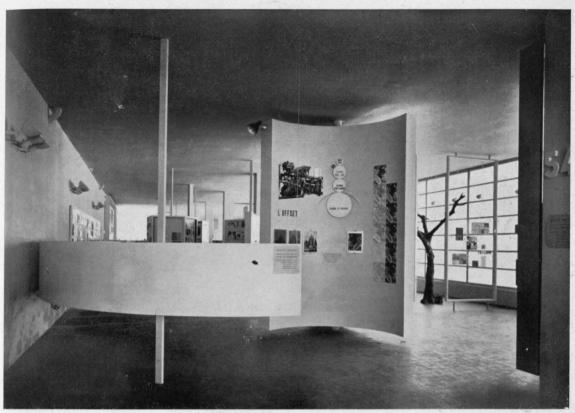
©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte



Mostra della produzione in serie. Rotonda d'ingresso (arch. G. Pagano).



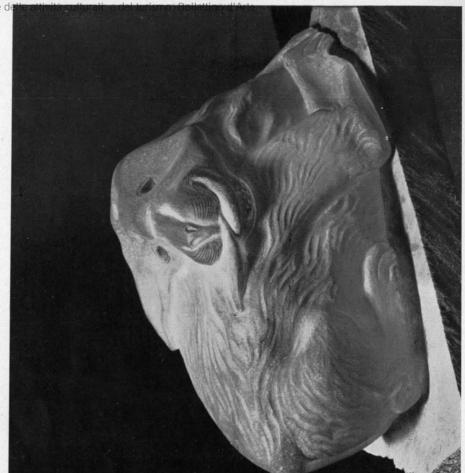
Mostra della produzione in serie (arch. G. Pagano).



La Mostra grafica (Modiano, Sinisgalli, Pintori).



Mostra grafica, I Sezione (parete di L. Veronesi).



Fontana Arte, Cristallo pirey, su modello di Manzù.



Musaico di Massimo Campigli.

artistico. E non basta, d'altra parte la « Mostra dell'architettura », così antologica rispetto a un vero ordine critico, a dar loro ragione. Ad un certo punto si equivalgono la « conclusione dei criteri » e la « opportunità di criteri »: la loro differenza incide su una morale privata di cui l'arte con giustizia non tien conto.

Tentativi, all'opposto, di semplificazione non mancano, prima fra tutti quello dell'architetto Gardella nella « Mostra dei metalli e dei vetri »: applicato su larga scala questo criterio verrebbe a togliere a mano a mano ogni ragione di esistere ad un allestimento che sia fine a se stesso. Dice la relazione di Gardella: «salvo che per alcuni pezzi speciali, che sono collocati a muro, gli oggetti di metallo sono esposti su lunghi tavoli di legno, la cui superficie di esposizione è aumentata da ripiani di cristallo disposti liberamente». Ma il pericolo che un'estrema semplificazione comporti una compiacenza di gusto, in altro modo lezioso, non è nemmeno lontano da questa Mostra particolare rivelatasi tuttavia tra le più serie e le meno ambiziose della Triennale.

La « Mostra internazionale della produzione in serie », ordinata dall'architetto Pagano con la collaborazione degli architetti Labò, Ravasi, Ferrario, Marescotti, Diotallevi, Sinisgalli, Pintori e Moalli, era quella che più doveva rispondere ad un assunto critico o a una documentazione polemica che indicasse in tutte le manifestazioni della natura e dell'uomo una costante o per lo meno un minimo comune denominatore. A parte l'osservazione, che andrebbe fatta, se in natura veramente esistano delle «identità» o se queste non debbano attribuirsi ad un limite dei nostri sensi - osservazione che comporterebbe un discorso cartesiano da signor Teste - resta da domandare se lo « standard » sia un limite storico che è vinto ogni volta dal linguaggio dell'artista sino a diventare esso stesso un nuovo elemento, una nuova natura da riproporre alla serie o al gusto, o se sia, invece, un modello, un archetipo da imitare. Gli ordinatori tenderebbero a questo secondo significato, cioè a un modulo di riproduzione meccanica, di stampo della stessa forma. Lo «standard» andava forse colto tra forme sensoriamente diverse che avessero nella propria intima struttura, e liberamente atteggiata, una costante di linguaggio.

Ma, al di là di queste inevitabili osservazioni che saranno state ammesse dagli stessi ordinatori, la Mostra realizzata da Pagano voleva stabilire una relazione tra i mezzi fondamentali dell'architettura, ottenibili da una produzione in serie, e un loro impiego costante nella risoluzione di piani urbanistici nuovi, formulare polemicamente un piano di organizzazione economica della vita nella città moderna. In questo senso la Mostra realizza in pieno il suo assunto, stabilisce la costante sociale in cui l'architettura nuova deve realizzare un minimo comune denominatore di vita tra gli uomini.

L'allestimento della Mostra, divisa in tre sezioni, è, oltrechè vario e quasi picaresco, efficace anche per l'atmosfera creata. La prima sezione, in particolar modo, ordinata nella sala rotonda di ingresso, è una vera e propria introduzione, ben folgorata di immagini polemiche, alle altre due sale. Le esagerazioni esistono solo in qualche compiacenza, tra satirica e nostalgica, alla Longanesi, per elementi di serie passati all'umoroso archivio della nostra memoria.

Un'uguale polemica di raffronti e di indici attuali e retrospettivi è visibile nella « Mostra della casa d'oggi», di cui abbiamo già parlato nell'introduzione a quest'articolo a proposito della « conclusione di criteri » cui hanno dichiarato di esser giunti l'ordinatore architetto Piero Bottoni e i suoi collaboratori architetti Albini, Camus, Criffini, Mazzocchi, Mazzoleni e Minoletti. « Si sono istituiti raffronti fra le idee e le condizioni informatrici delle caratteristiche della casa d'oggi e di quella di ieri, fra la tecnica in generale e in particolare allora adottata e quella di oggi, fra le idee e le condizioni igieniche di allora e di oggi, fra i servizi comuni allora esistenti e quelli collettivi della casa moderna». Abbiamo riportato questa lunga citazione che illustra bene anche la realtà di ordinamento della « sala introduttiva », della « galleria dell'arredamento » e della « cellula di casa popolare », delle tre sezioni cioè in cui è successivamente svolta la Mostra, per rilevare come un principio di progresso sia una conclusione così rischiosamente temporale da poter esistere con qualche vantaggio polemico solo nel raffronto di due modi di vita che coesistano nello stesso tempo. Il raffronto cioè andava fatto come rapporto fra identiche esigenze di vita che determinano diverse se non opposte condizioni di ambiente e di abitazione. Altrimenti così astratte in due tempi - che se esistono come diversi lo sono appunto in ragione delle proprie effettive differenze che non possono subire gerarchia o servitù, le une rispetto alle altre - le due opposizioni storicamente prima e dopo, all'infinito, dovrebbero averne altre. Cioè il principio di progresso è dialetticamente sempre aperto, come un problema di contenuti. La polemica andava fatta, lo ripetiamo, nel raffronto dei diversi modi dell'abitazione di oggi, tutti apparentemente giustificati nello stesso tempo.

Il problema, come già per la «Mostra dello standard» fu avvertito da Pagano, si risolve sempre in un piano di organizzazione economica: far sì che la cellula tipo di casa popolare diventi un tessuto urbanistico.

La « Mostra della casa d'oggi » indica così, ancora una volta, questo limite di condizioni in cui, col sacrificio degli accenti individuali dell'architettura, deve crearsi una media urbanistica che sia poi come un minimo fondamento di verità per tutti. E l'opera e la buona volontà di Bottoni, di Albini e degli altri in tal senso sono esemplari, di una regolare modestia che ha forse il torto di non enunciarsi pienamente come tale, di non riconoscersi cioè storicamente valida per il modo come resiste alla cosiddetta « architettura ».

Di guesta, la Mostra ordinata da Marcello Piacentini è prova eloquente. Un «unico spirito classico » dovrebbe riunire l'architettura maggiore italiana attuale, quella destinata a durare nel tempo, forse per la sua mole. La sistemazione dei Borghi a Roma, della Piazza del Duomo a Milano, la Piazza della Vittoria a Bolzano, e la Stazione Termini a Roma e altre importanti costruzioni del nostro tempo sono riprodotte in plastici che ambientano i « documenti relativi alle maggiori costruzioni che si stanno costruendo a Roma per l'E. 42» e «definiscono il carattere edilizio di questa vasta impresa dell'arte costruttiva italiana ». Lasciando alla monumentalità una possibile significazione pratica di «bello» nei suoi limiti decorativi, noi, gli esempi dell'architettura nuova italiana, andremo a sceglierli nella quarta sezione ordinata e allestita dall'architetto Masera, pochissimi, anche questi, fra i molti malamente esposti: quelli di Albini, Camus e Palanti, di Gardella, di Labò, di Romano e Lucchini, di Terragni, di Banfi, Belgioioso e Peressuti.

Questi ultimi hanno ordinato la sesta sezione della Mostra, dedicata al «verde nelle città». Una sezione suggestiva, «pensata come una lirica rappresentazione dei fatti, i quali dovranno colpire l'immaginazione del visitatore attraverso alcuni elementi plastici che li esprimono simbolicamente in sintesi». Pochi elementi: una panchina verde, due basi di lampioni, una tabella fregiata di stemma e di croce («la conservazione delle aiole è affidata alla buona educazione dei cittadini»): soltanto questo, sembrano dire gli ordinatori, in alcune città, è il verde che s'incontra. Ma quei pochi elementi rischia-

no di essere sì suggestivi da non farci chiedere altro.

La Mostra dell'arte grafica è ordinata da Modiano e allestita da Sinisgalli con la collaborazione di Pintori. Sinisgalli nel progettare l'allestimento ambientale della Mostra ha voluto «raggiungere una documentazione del grafismo, cioè di quell'atmosfera estetica che accomuna la tipografia più viva alla tecnica più aggiornata delle Mostre (esposizioni, vetrine delle mostre, ecc.)».

La Mostra è divisa in sette sezioni che bene compendiano la vasta opera di gusto che è stata tra le più felici e le più fertili di questi ultimi anni, în una città come Milano in cui la collaborazione fra uomini intelligenti di architettura, di pittura, di tipografia, di letteratura è stata quanto mai spontanea e concreta. Queste doti si assommarono in Edoardo Persico che suscitò e galvanizzò col suo esempio intorno a sè un clima di coerenza e di rigore che dopo di lui ripete fiaccamente le sue proteste e le sue esemplificazioni, raramente giungendo a consapevoli autonomie di gusto e di polemica. A Persico appunto è dedicata la prima Mostra personale delle undici comprese nella quinta sezione. Dicono infatti gli ordinatori: « Una speciale Mostra rievocativa è dedicata all'opera grafica di Edoardo Persico, raro ingegno e temperamento prezioso che nelle eccezionali qualità del proprio gusto e nella informazione vastissima dei problemi dell'arte trovò motivo per lasciare nel campo tipografico - dove operò per breve tempo, dal '31 al '36 - opere significative e insegnamenti fecondi ». Le altre Mostre personali sono dedicate a Bertieri, a Bianchi, a Buffoni, a Carboni, a Dradi Rossi, a Modiano, a Munari, a Muratore, a Nizzoli, a Ricas, a Luigi Veronesi, ordinatore quest'ultimo della prima sezione della Mostra dedicata alla «grafica nella coerenza del gusto».

Con questa Mostra, che è tra le più belle e tra le più significative della VII Triennale, a noi piace chiudere la rapida rassegna che abbiamo iniziata, non senza aver prima ricordato l'allestimento della « Mostra del pizzo antico » dovuto a Gabriele Mucchi, di gusto delicatissimo e sobrio, e la Mostra del Cinema di cui Comencini e Lattuada sono stati gli ordinatori.

Conclusioni forse non ce ne sono, o le abbiamo anticipate all'inizio di questo articolo, compendiando le singole Mostre che più avevano aspetti comuni e che hanno finito col dare all'intera Triennale il proprio carattere, attirando nella propria orbita anche architetti che avevano dato altre autonome prove. (Basta considerare

al proposito le singole camere della sezione alberghiera). Perciò non ci siamo dilungati su di esse, preferendo poggiare l'accento su Mostre che riproponevano problemi più vivi e anche più sostanziosi.

ALFONSO GATTO

LE ARTI FIGURATIVE AI LITTORIALI DELL'ANNO XVIII.

I Littoriali dell'Arte dell'anno XVIII si sono tenuti a Bologna con una Mostra ordinata nella galleria terrena dello Stadio del Littoriale a cura degli universitari Bernabè, Bragalini, Morelli, Natalini, Scagliarini e Valla, sotto la di-

rezione di Luigi Vignali.

Non occorre un'introduzione opportunistica per ridurre all'onesta valutazione critica i resultati comunque conseguiti da questi giovani artisti i quali bene o male rappresentano le entità nuove della nostra arte contemporanea. Possiamo vivamente consentire allo sforzo quantitativo con il quale ciascun G. U. F. ha inteso manifestare la propria attività organizzativa; e dai contenuti prevalentemente politici dobbiamo poi curarci di sottrarre una considerazione di merito artistico che ne illustri e giustifichi l'esistenza. Noi sappiamo come in questo campo non servano voti di fiducia ma si rendano utili discernimenti qualitativi e soprattutto sia necessaria una calda partecipazione alle intenzioni, laddove esse appariscano sorrette da un esclusivo «interesse» per l'arte come impegno di vita, al di fuori delle velleità polemiche fine a se stesse e delle supinità accademiche. Così delimitato l'argomento potremo parlarne con più agio e riconosce al lume di un siffatto principio le caratteristiche di questa Mostra che consente di per sè un ragionamento moralistico, ma non improprio, sullo stato d'animo delle giovani generazioni di artisti italiani.

Intanto sarà utile a questo proposito un chiarimento: esiste una generazione di artisti, formatisi nell'anteguerra, alla quale il decennio 1920-30 permise, sbrigliatesi le ragioni polemiche, una definitiva sistemazione di giudizio agli occhi ed alla mente delle intelligenze più deste, e sulla cui identità è garantito il lavoro tuttora valido e concreto (giunto per taluni al momento della singola responsabilità, agiato in una «cifra» alta e solenne che consente un monologo di varia e attiva «soddisfazione»): la generazione dei Carrà, dei De Chirico, dei Morandi, dei Rosso, dei Tosi, ecc.; ed esiste una generazione «di mezzo» che a nostro ve-

dere è oggi la più rissosamente impegnata con sè medesima a formulare una lezione che determini la possibilità « nuova » (il ragionamento eterno dell'arte che si apre con altri occhi sull'orizzonte immutabile), le diverse parole commesse a un linguaggio avvenire. L'esperienza della generazione che la precede (tuttora viva e valida nelle sue « conclusioni », come fa d'uopo ripetere) è da essa accettata soprattutto come un fatto morale, concluso in sè e dal quale è stato necessario partire, secondo un dato esclusivamente culturale, facendo tesoro di quell'insegnamento che ristabiliva ai valori intrinseci dell'arte il segreto rifugio nello spirito e nella memoria, contro il dilettantismo estetico e veristico della quasi totalità del nostro Ottocento. A questo travaglio si allaccia, intimamente sgomenta ma disposta all'avventura, la generazione dei nuovissimi, quella, grosso modo, dei Littoriali, nelle individualità presenti o assenti dalla manifestazione universitaria. (E non si fa qui soltanto una questione d'anagrafe bensì una resultanza di diversa maturazione o di vocazioni immediate, chè a questa generazione di mezzo, che è stata in certo senso fortunata di scultori - Martini, Marini, Manzù, ecc. - e generosa e finora confusa di pittori - dai quali si possono isolare i nomi di Menzio, di Mafai, ecc. - partecipano giovani che i Littoriali stessi hanno convalidato).

Una conseguenza di questa sottomessa reazione ai « maestri » è quella di aver riportato, quasi un insopprimibile retaggio, l'arte italiana a una riconoscibile fisionomia regionale (non folcloristica, ci s'intenda, non « provinciale », ma nel significato classico), ove le «scuole» sono date più che da un insegnamento diretto delle personalità da un clima suggestionato da diversi gruppi di artisti che hanno in comune, come in comune esiste una dotazione d'intelligenza, un appassionato «controllo» sulle diverse esperienze europee degli ultimi sessanta anni. In tale zona di soggezione si mantengono i migliori artisti dei Littoriali, e ad essi rivolgeremo particolarmente la nostra attenzione salvo a riconoscere altrimenti in questi « epigoni », comunque dotati, un particolare significato di « tarda stagione », di amore partecipato e, quando lo sia, riscattato con i propri sensi.

* * *

Ammesso quanto siamo venuti dicendo riconoscerete subito visitando la Mostra, nelle opere che attireranno la vostra attenzione per uno spiccato «dono», le affezioni per i «mila-