NAPOLI:
Galleria «Il Centro»

Una mostra documentaria e didattica sulle « avanguardie » sovietiche a cavallo della Rivoluzione d'ottobre - Centrata sulle arti figurative la rassegna tenta di ricostruire il complesso della vita culturale dell'epoca - Pregi e difetti di una impostazione di ricerca

Mosca, maggio 1818: Lunaciarski, il suo segretario, Lescenko, e Majakovski sulla porta del Commissariato del Popolo per l'Istruzione

URSS 1918-1929

La mostra documentaria *Russia anni '20 - Avanguardia e Rivoluzione*, che la napoletana galleria « Il Centro » ospita in questi giorni nella sua bella sede di via dei Mille, fornisce dati e testimonianze illuminanti sulla vita artistica sovietica degli anni rivoluzionari. Essa, allargando opportunamente il raggio della ricerca, oltre che al campo specifico delle arti figurative, a quelli della cultura e della vita teatrale e letteraria russa degli anni '20, ci presenta un primo abbozzo di disegno complessivo del fenomeno, consentendoci di individuare anche alcuni suoi tipici aspetti particolari. La mostra, ordinata e sistemata da Giovanni Crino (al secolo Giorgio Kraiski), raccoglie materiale vario: documenti, fotografie di artisti e di opere, vecchi giornali, bozzetti di scene e di costumi teatrali, caricature, cartelloni, libri e riviste e qualche dipinto originale; materiale ordinato ed esposto secondo « una logica prospettiva storiografica » evidente, resa, comunque, più chiara considerando la mostra napoletana come elemento integrativo ed illustrativo dell'interessantissimo numero speciale della « Rassegna Sovietica » (gennaio-marzo 1965) dedicato, appunto, all'avanguardia artistica russa. Ora, osservando questi documenti e collegandoli agli scritti dei vari protagonisti dell'arte russa degli anni '20: Punin, Malevic, Majakovski, Meyerhold, El Lissinkij, Lunaciarski, Rodcenko, ecc., appare evidente la caratterizzazione «russa» delle opere prodotte in quegli anni incandescenti della vita sovietica. Il che, ovviamente, non vuol dire che influenze, e anche determinanti, soprattutto francesi, non vi siano state sugli artisti russi dei primi decenni del secolo. I rapporti tra Francia e Russia, anzi, in questo campo, si allacciarono prima ancora che altrove, e con risultati molto più seri e producenti. Già dal 1908, in Russia, circolavano opere dei pittori moderni; opere collezionate con largo spirito mecenatesco dai noti Morozov e Schiukin. Il Cubismo, il Futurismo e altri movimenti d'avanguardia furono conosciuti e propagandati non solo attraverso scritti di critici specializzati e di artisti, ma con grandi esposizioni, come quella organizzata da Larionov e dalla rivista « Il vello d'oro » a Mosca, proprio nel 1908, quando furono presentati per la prima volta quadri di Cézanne, Braque, Picasso, Matisse, Rouault, Van Gogh, Vlaminck e altri. Ma, da parte degli artisti russi, anche prima della Rivoluzione, non ci fu mai la supina accettazione dei moduli e del linguaggio che quelle opere suggerivano, così fascinosamente. Essi, invece, individuarono immediatamente i pericoli dell'accademismo, insito in quegli esempi, e li evitarono, tuffandosi nella ricerca entusiasmante del mondo fantastico e poetico dell'arte popolare del loro paese, riprendendo il filo di un discorso tipicamente slavo e orientale, che il verismo ottocentesco aveva interrotto. Alla razionale, lucida e serena ricerca plastica dei cubisti, ai loro grigi misurati e aristocratici, i pittori russi opposero un colore esplosivo e l'impeto popolaresco delle forme semplici. Questa differenziazione si accentua e si precisa col momento Futurista dell'arte russa: momento dominante, poi, di tutte le successive fasi dell'avanguardia sovietica, e che caratterizza in modo originale le opere degli anni rivoluzionari.

Una rara fotografia del 1929: Majakovski e Rodcenko (in piedi), Sciostakovich e Meyerhold (seduti) ascoltano il commento musicale per la regia del « Bagno »

Tipicità del cubofuturismo

Movimento culminante e tipico dell'avanguardia pre-rivoluzionaria è il Cubofuturismo, il cui principale esponente, David Burliuk, amava definirsi « padre del futurismo proletario ». Per i futuristi italiani, la Velocità diventava un mito, ed assumeva caratteri metafisici e quasi religiosi. Marinetti aveva, appunto, lanciato il *Manifesto della nuova religione morale della velocità*, affermando, tra l'altro: « Io prego ogni sera la mia lampadina elettrica poichè in essa una velocità vi si agita furiosamente ». Il loro attivismo era fine a se stesso e si esauriva in espressioni esortative ed utopistiche che, però, rifuggivano da qualsiasi concreto legame con le aspirazioni rivoluzionarie e l'ansia di modernità e di progresso che già avevano messo in movimento sterminate masse popolari, in ogni angolo del mondo. I futuristi russi, al contrario, affermarono sempre, con estrema chiarezza, la loro adesione alla rivoluzione artistica, intesa però come fatto essenzialmente contenutistico: socialista e operaio, e dichiararono essere inconcepibile una rivoluzione della forma senza quella del contenuto. « Idealmente — dice Maiakovski — non abbiamo nulla da spartire col futurismo italiano ».

Così, mentre infuria la guerra civile, mentre la giovane repubblica socialista lotta per consolidare il potere sovietico, i pittori, gli scultori, i drammaturgi, i poeti russi trovano naturalmente la loro giusta collocazione nello schieramento rivoluzionario. Ciò non avviene, naturalmente, senza contrasti, senza dispute e scontri appassionati e sovente furiosi, ma il punto di partenza comune, la base dalla quale muove l'azione di artisti provenienti anche da differenti orientamenti estetici, è la rivoluzione: la coscienza dell'immenso significato umano e culturale che quel grande evento ha nella vita contemporanea e nella storia dell'umanità. Ed è proprio questa adesione totale agli ideali rivoluzionari che ci permette di comprendere come, in quegli anni, sia stato possibile operare, in tutti i campi dell'arte e della vita culturale, in modo unitario, integrando le esperienze particolari e fondendole in un linguaggio multiplo e insieme, appunto, unitario. Fu così possibile la collaborazione tra pittori e poeti; tra uomini di teatro, registi e commediografi e pittori e scultori. I confini tradizionali tra le varie arti parvero, per un certo tempo, scomparire.

Il Costruttivismo fu, più che le altre correnti artistiche, la poetica che riuscì a creare una sintesi tra tutte le arti, determinando una svolta storica, nel gusto, la cui influenza si avverte fino ad oggi. Nella mostra napoletana vi sono numerose testimonianze di questo spirito unitario, specie per ciò che concerne il teatro e la propaganda politica. I pittori abbandonarono il quadro, per affrontare le immense e squallide pareti dei palazzi di Mosca o di Pietroburgo e renderle vive, stimolanti, aggressive nelle loro figurazioni semplici e geometriche, nei loro slogans e nelle loro atroci caricature politiche. Majakovski dirigeva l'Agenzia Telegrafica Russa e dedicava a questo lavoro il suo maggior tempo. Le « finestre » famose, che egli disegnava per riempire le vetrine vuote dei negozi o per nascondere i buchi nei sordidi muri cittadini, sono modelli non solo di propaganda ma di grande civiltà grafica e compositiva. L'avanguardia stava trovando il proprio linguaggio a contatto con la realtà rivoluzionaria. Il Costruttivismo investiva e trasformava antiche forme, ma dava sopratutto soluzioni inaspettate nel campo della ricerca di nuove fogge dei prodotti dell'industria, impostando quel problema che fu poi al centro della ricerca del Bauhaus di Dessau e che è quello dell'Industrial Design. Rodcenko disegnava camini, studiava nuove tute per gli operai, inventava forme pubblicitarie e composizioni tipografiche, tracciava manifesti e realizzava scenografe. Tatlin progettava il nuovo palazzo dei Soviet e trasportava nel campo delle pratiche applicazioni i suoi « rilievi pittorici »; la Stepanova disegnava stoffe e forniva modelli per le fabbriche tessili: Marc Chagall decorava il Teatro di Stato ebraico di Mosca, mentre El Lissiskij mettendo a frutto le sue esperienze suprematiste e costruttiviste, rinnovò completamente la concezione dell'arte grafica.

Malevic dirigeva la scuola d'arte applicata di Vitebsk. Gli artisti cercavano un contatto diretto con la realtà, con la produzione industriale, anche perchè le loro proposte creative, dopo il primo accoglimento ufficiale da parte dei governanti sovietici, cominciarono a trovare resistenze e a suscitare critiche violente. La disputa assumeva forme sempre più aspre, ma proprio in questa dialettica di contrasti si poteva — e certamente si sarebbero trovate — soluzioni nuove, sbocchi originali nella ricerca artistica.

La storia come sappiamo non si fa con i « se »; è tuttavia lecito affermare che se, nelle stesse condizioni di libertà, avesse potuto svolgersi il successivo sviluppo delle cose dell'arte in URSS, vale a dire il successivo scontro fra le tesi della « morte dell'arte », come conseguenza logica ed estremizzata di certi principi dell'avanguardia, e le tesi del « realismo socialista » come maturazione del più autentico spirito rivoluzionario dell'avanguardia stessa, l'arte sovietica sarebbe stata portatrice di un universale linguaggio moderno, legato al mondo del socialismo e ricco dei più avanzati contenuti umani e poetici del nostro tempo. Proprio sul punto di innesto della crisi delle avanguardie con i primi tentativi di elaborazione di un moderno realismo si abbatterono invece, intorno al 1935, la riscossa accademica, il populismo di facile effetto propagandistico e celebrativo, il misoneismo e il nazionalismo grande-russo, gabellati demagogicamente come umanesimo - verità - chiarezza di facile comprensione da parte delle masse. E per giunta con le rigide misure amministrative e politiche a tutti note.

A questo proposito è quindi da osservare che ogni riproposta delle avanguardie russe e sovietiche degli Anni Venti la quale prescinda dallo studio della loro crisi intrinseca e quindi dallo studio dei motivi profondi in base ai quali nacque la originaria teorizzazione del « realismo socialista » è una riproposta monca e ispirata a una periodizzazione artificiosa e di comodo. Da tali seri difetti non vanno esenti né la mostra didattica napoletana né lo stesso numero speciale di « Rassegna sovietica ».

Arte e rivoluzione

L'interesse che spinge oggi la cultura occidentale a ricostruire il cammino dell'avanguardia russa e sovietica di quaranta anni fa crea serio imbarazzo in quei critici che sostengono e approvano indiscriminatamente le ricerche tutte formali ed estetizzanti dell'attuale neo-avanguardismo borghese. Se è vero, come afferma Argan, che « ogni studio sull'avanguardia artistica internazionale come arte in funzione rivoluzionaria deve per forza cominciare dall'avanguardia russa, essendo questo il solo momento artistico moderno che si sia trovato impegnato in una situazione obbiettivamente rivoluzionaria » come può spiegarsi la simpatia che lo stesso Argan manifesta per certe avanguardie di oggi, adottate — com'egli giustamente afferma — dalle borghesie occidentali « ansiose di non passare per reazionarie »? Se queste avanguardie attuali si prestano all'operazione demagogica denunciata dallo stesso Argan vuol dire che esse esprimono direttamente, oltre il gusto, le ideologie delle borghesie occidentali. La documentazione che la mostra napoletana offre agli studiosi, dimostra la vanità di ogni ricerca formale, quando questa non si accompagni, non sia il frutto, di una potente spinta ideale: quando cioè non esprima una esigenza autenticamente rivoluzionaria e l'impegno dell'artista nella lotta per trasformare l'attuale ordine delle cose. Il perdurante silenzio degli istituti culturali sovietici su tale complesso di problemi (con tutte le difficoltà che da ciò derivano alla scientifica documentazione dei fatti) si rivela, oltre che anacronistico, assai dannoso allo sviluppo della battaglia delle idee per un'arte moderna e rivoluzionaria.

Paolo Ricci

Illustrazione di Robert Rauschenberg per la Divina Commedia

Stevenson e Kennedy all'inferno

Rauschenberg

Un libro d'arte lussuoso e singolare, che è il primo titolo del nuovo editore d'arte italiano Macorini, è stato presentato alla « Galleria dell'Obelisco » (via Sistina, 146) che ospita, in questi giorni, una mostra dello scultore informale Zoltán Kemeny. Il libro riproduce in facsimile le 34 illustrazioni (visibili al piano inferiore della galleria) eseguite da Robert Rauschenberg per l'Inferno di Dante. Ciascuna delle 250 copie numerate e firmate dal pittore americano comprende 34 cartelle, formato cm. 44 x 43, e un testo esplicativo di Dore Ashton. Il prezzo dell'edizione italiana è di lire 170.000. Le illustrazioni originali, esposte nel 1960 alla « Leo Castelli Gallery » di New York e passate, per donazione, al Museum of Modern Art, furono eseguite da Rauschenberg su speciale carta Strathmore a tecnica mista: tempera, acquarello, pastelli, matite colorate, collage, trasposizione fotografica, ricalco, « frottage » (che in italiano vuol dire « sfregamento »).

Questo gruppo di illustrazioni è di poco posteriore a « Canyon », il « combine » con l'aquila, e a « Tempo 3 », il « combine » con il grosso orologio Bulova, entrambi esposti nella « personale » di Rauschenberg all'ultima Biennale di Venezia, e costituisce una radicale svolta formale, una specie di prova generale, quanto a tecnica e montaggio senza tempo di frammenti di racconto, delle pitture realizzate, senza più oggetti veri, a partire dal 1962.

L'incontro di Rauschenberg con l'Inferno di Dante è assai poco un incontro con la « parola » di Dante e moltissimo, invece, una immersione nell'oceano degli uomini, delle cose e dei fatti. Il peregrinare finalistico di Dante e Virgilio attraverso il tempo e lo spazio viene sentito da Rauschenberg come una immersione senza tempo nello sterminato spazio americano della vita urbana; la porta dell'Inferno non è che la fessura delle palpebre e il cavo delle orecchie e le labbra e le narici: la sensibilità del pittore proiettata all'esterno come un grande sguardo caotico ma molto sensuale. L'immersione nell'Inferno dantesco non ha regola e andamento storico: Rauschenberg entra ed esce come acqua in una spugna, e il movimento cambia livelli e trascina cose innumerevoli alla superficie velata e ambigua del foglio.

Rauschenberg ha seguito l'iter dantesco ma lo ha mutato in un moto che non può conoscere « purgatorio » e « paradiso ». Non c'è progressione nel tempo, di discesa e di ascesa, di caduta e di salvezza: l'ultimo passo nell'Inferno calca daccapo le orme dei primi passi. L'immersione nell'Inferno dantesco viene come capovolta in un iter americano di Dante: in questo senso, ci sembra, l'immersione è raccontata e illustrata con un magma fluttuante di simboli, sensazioni e cose.

E simboli sensazioni e cose o affiorano con un senso brutale del quotidiano e del banale o sembrano liquefarsi e confondersi in uno sterminato sguardo « miope ». Dante, infatti, ci appare subito: uomo qualsiasi, in mutande, al risveglio d'un mattino qualsiasi (la figura nella sua provocante « volgarità » non è poi molto diversa dalla figura del personaggio che si sveglia dentro una foresta di oggetti e rifiuti nel film « L'uomo dell'atomo incontra la regina di Saba » di Roiss).

Frequenti sono gli inserti oggettivi, di cronaca: quello di Farinata-Stevenson che parla alla televisione; Brunetto Latini che non può sostare e che diventa un podista in corsa; i giganti del XXXI canto che sono i campioni di sollevamento pesi primo secondo e terzo classificati alle Olimpiadi; le figure appalate di Stevenson e Kennedy ricavate da fotografie (erano i giorni della campagna elettorale del giovane John F. Kennedy). Nessuno di questi brandelli riportati dalla cronaca ha un'egemonia: appare casualmente ed è riassorbito. Il senso di un magma fluido che tutto sputa e riassorbe (specie di Natura-Caronte) viene dalla materia di Pollock. I vuoti, gli strappi in questo magma che lasciano salire alla superficie le cose derivano dalle lacerazioni di Burri (Rauschenberg nel '52 era a Roma). La tecnica del montaggio viene dal dadà di Duchamp e Schwitters con una fortissima accentuazione della ambiguità temporale dell'immagine.

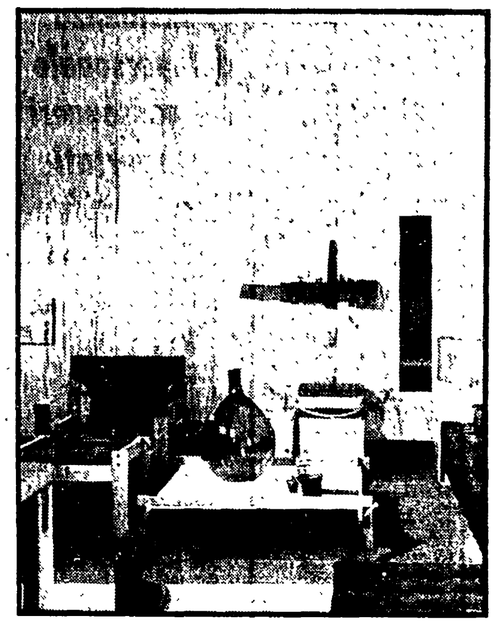
Il risultato plastico finale che trasferisce in una dimensione visionaria il quotidiano col suo rimescolamento continuo ma impotente, almeno così sembra sentirlo il pittore americano, non è però violento e aggressivo plasticamente, è invece stranamente malinconico e sognante come se il fiume delle cose scorresse senza i rumori del mondo, come una vita osservata al di qua del cristallo d'un acquario.

Dario Micacchi

arti figurative

Aperta a Firenze, in Palazzo Strozzi, un'interessante e problematica mostra degli interni nella casa d'oggi: proposte e soluzioni degli architetti Magistretti, Vernuccio, De Carli, Bassi, Zanuso, Achille e Piergiacomo Castiglioni, Mangiarotti, Isotta, Moretti, Vittoria, Geller, Gregotti, Stoppino, Meneghetti, Sottsass, Ricci e Savioli

CI INSEGNANO AD ABITARE LA CASA D'OGGI: MA È UNA CASA?



Due padiglioni allestiti alla mostra fiorentina

A Palazzo Strozzi si è inaugurata la prima edizione della Biennale « La casa abitata », una mostra degli interni di oggi. A questa iniziativa, realizzata dall'Azienda Autonoma del Turismo, sono stati invitati quindici noti architetti che hanno sviluppato il tema in altrettanti ambienti. Gli inviti, ad ogni manifestazione, dovrebbero essere rivolti con un criterio di rotazione. Questo è il motivo per cui quest'anno sono stati esclusi i partecipanti alla mostra dell'« Antiquariato nella casa moderna » che, sempre a Firenze, fu allestita nel '62.

Nel pensiero degli organizzatori, fra cui ha rilievo il nome dell'architetto Giovanni Michelucci, questa mostra si è proposta di vedere se sia possibile comporre il dissidio tra le nuove situazioni di vita, di rapporti tra gli uomini creati dalle più attuali esigenze della cosiddetta cultura di massa della civiltà industriale e tecnologica, nonchè da tutte quelle trasformazioni che minacciano e snaturano il vivere moderno, e la necessità per l'uomo di ritrovare nella propria misura una garanzia di continuità. Questo, naturalmente, sul piano di un assunto generale. Sul piano specifico della mostra, il tema che gli architetti invitati sono stati chiamati a risolvere, era quello di vedere come, nella condizione dell'abitare medio attuale, partendo da una serie di dati precostituiti — la fornitura del mercato, i vani preesistenti, ecc. — sia possibile giungere ad una soluzione che consente a chi abita una casa di viverla realmente, d'inserirvi cioè la propria personalità e i propri problemi.

Come si vede il tema è di estremo interesse e trascina con sè questioni assai complesse, che non sono evidentemente soltanto di ordine tecnico, ma anche sociologico, sociale e politico. Chiedere alla mostra di rispondere a tutti gli interrogativi che il tema nel suo contesto solleva è quindi per lo meno eccessivo. Tuttavia, dal modo stesso con cui i vari architetti hanno affrontato il tema proposto, anche se non in tutti i casi, sgorgano proposte, indicazioni, suggestioni, che indubbiamente tengono conto anche dei problemi più generali e assillanti della società contemporanea. Talvolta ciò avviene in forma solo di ipotesi, di astrazione teorica, tale altra di esemplificazione persino troppo spicciola, ma in ogni caso la materia su cui riflettere non è poca, nè la riflessione è infruttuosa.

L'abitazione per tutti

Ci sono gli architetti che si sono attenuti al tema in senso stretto e che l'hanno svolto di conseguenza, con sobrietà e concisione, avendo il senso di una casa che deve essere di tutti, oggi e qui, senza pretendere di escogitare formule per il futuro. Architetti come Vico Magistretti di Milano, che ci offre un esempio di cellula abitabile: un piccolo appartamento che fa parte di un tipo di edificio multipiano prefabbricato già in produzione. L'arredamento che Magistretti ha studiato all'interno di questa « casa economica » intende dimostrare come i piccoli spazi dell'ambiente, organicamente e funzionalmente accentrati, uniti e divisibili, possano adattarsi ad ogni categoria di persone e come, pur servendosi di mobili ed elementi prodotti commercialmente, sia possibile trasfondervi quella individualità che fa dell'alloggio di serie, anche del più piccolo, una casa diversa da tutte le altre.

Analoghe preoccupazioni rivela l'architetto Rino Vernuccio, che sottolinea la necessità di una produzione di massa, capace di garantire ampi gradi di scelta a basso costo sia di case sia di ambienti, di arredi o di pezzi che possano essere liberamente usati e reinterpretati, mutandone le composizioni e i significati. Vernuccio, presentando in catalogo il suo « interno arredato », fa una serie di affermazioni che ci sembrano abbastanza calzanti. « La casa abitata tutti i giorni dalla gente di tutti i giorni — dice tra l'altro — si qualifica come la più difficile, situandosi di necessità in una prospettiva di modestia e di rigore attraverso cui si elimini tuttavia l'anonimo e si caratterizzi la personalità dell'individuo, sciolto dalla suggestione delle mode, delle ricopiature snobbistiche, dal singolare a tutti i costi come dall'accettazione del modello imposto dai falsi miti del benessere ».

In vario modo, con soluzioni a livello di costo oscillanti, si pongono in questo ordine di idee o per lo meno d'impostazione anche altri architetti, come Carlo De Carli, Giovanni Bassi, Marco Zanuso, Achille e Piergiacomo Castiglioni, Angelo Mangiarotti, ognuno con stile e fisionomia propria. Emilio, Isotta e Luigi Moretti hanno invece trasportato a Palazzo Strozzi i loro studi, ricostruendo esattamente il loro ambiente di lavoro, con gli stessi mobili, gli stessi oggetti, libri, quadri: due esempi reali di « ambienti vissuti ». Edoardo Vittoria, dal canto suo, ha presentato una « stanza per giochi », che in realtà è una specie di luogo d'incontro familiare tra genitori e bambini: una felice idea pedagogica, di semplice ed efficace realizzazione. Edoardo Geller presenta un gruppo di mobili in mogano. Le nuove condizioni del mercato mondiale, egli ci assicura, ci offrono un legno pregiato come il mogano allo stesso prezzo del più umile legno locale, dell'abete per esempio, il che può consentire indubbiamente nuove possibilità alla produzione in questo campo, senza per altro uscire dalla più rigorosa tecnica della lavorazione meccanizzata. Infine gli architetti Gregotti, Stoppino e Meneghetti hanno studiato un allestimento che, utilizzando le attrezzature tecniche attualmente in commercio e puntando sulla loro differente combinazione, tende ad organizzare un nuovo rapporto bagno-soggiorno.

Per l'architetto Sottsass invece tutti questi problemi sembrano non avere un gran peso. Con graziosi paradossi egli difende soltanto la « camera da letto »: una camera da letto dove fare l'amore, non l'amore di De Amicis, ma « proprio quello che si fa tra ragazzi e ragazze ». Secondo Sottsass questa camera da letto risolverebbe tutti i problemi sociali e politici, anche i più gravi, salverebbe addirittura il mondo dalle guerre. E' per questo che egli continuerà a fare « Qualche miserabile stanza da letto color rosa schifoso da signorina, con qualche quadro che sembra una caramella, non riuscito simbolo sessuale... nella speranza che l'amore che fanno i ragazzi con le ragazze vinca un giorno tutti gli odi e tutti i dolori ».

Al vago erotismo qualunquistico di Sottsass, risponde Leonardo Ricci, che non ha accettato il tema della mostra in quanto rischiosamente « reclamistico », scegliendo invece per suo conto una impostazione educativa e programmatica. Nel Ricci c'è una specie di furore moralistico, che prospetta in un prossimo futuro ambienti plastici autosufficienti di venticinque-trentacinque metri quadrati contro i sessantacentoventi degli appartamenti normali. « Programmaticamente — egli dice — non si potrà parlare d'ambienti, stanze, e neppure di un blocco servizi cucina-bagno, avulso dallo spazio del vivere. Infatti deve finire questa separazione tra un atto libero e uno meccanico, fra un atto spirituale e uno materiale ». L'ambiente di Ricci è come la corazza di una testuggine, contenente all'interno una sommaria strutturazione prefabbricata che supplisce pure ai mobili.

Una cellula prefabbricata

Anche Leonardo Savioli presenta una cellula prefabbricata per una casa minima, ma si tratta di un progetto più aderente alla situazione attuale. Savioli immagina un telaio strutturale di cemento armato facente parte di una vasta unità di abitazione, all'interno del quale, come dadi di una costruzione infantile, si dispongono, a piacimento dell'inquilino, i vari elementi componibili prefabbricati. La struttura interna della cellula è studiata in modo da costituire una sorta di involucro dove il mobile e l'arredamento sono integrati in uno spazio unico.

La materia della mostra, come si vede è varia, ricca, convincente o discutibile, attuale o avveniristica. Per ognuna delle proposte sarebbe necessario un discorso a parte, un esame particolare difficile a farsi in una breve recensione. Un'osservazione di carattere generale si può però ancora fare. Ed è questa: in quasi tutti gli architetti si nota uno sforzo ad umanizzare la casa, si nota il tentativo, spesso riuscito, di offrire all'abitante i mezzi e i modi che gli permettano una libertà d'invenzione, di fantasia, di adattamento dell'arredo alla propria misura. Molti astrattismi sono caduti, molte schematiche definizioni sono finite. La coscienza dei problemi dell'abitazione in questi anni è andata via via maturando in maniera più autentica e realistica. Certo, in questo campo c'è ancora molto da fare, ma non si può dire che la direzione di molte ricerche d'oggi non sia giusta.

Mario De Micheli

Mostra di Garau, Gasparini, Repossi, Paolini e Panciera

Pittori e scultori milanesi a Brescia

Il Circolo Artistico di Brescia ha organizzato un'esposizione di opere di Garau, Gasparini, Repossi, Paolini e Panciera. Senza pretendere di comporre una tendenza, nè di ispirare un movimento, i tre pittori e i due scultori milanesi vanno riproponendo da tempo, ognuno con proprie ragioni, un discorso figurativo che, traendo origine da un ampio arco di esperienze iniziato, per parte di essi, già nell'anteguerra, cerca oggi soluzioni di linguaggio e di contenuto contemporanei. Il più anziano di essi, Panciera, fece parte di Corrente; il suo sviluppo è tipico di un particolare gruppo di artisti che tentò di inserirsi in un linguaggio europeo esplorando, al termine del conflitto, i filoni più vitali delle grandi Avanguardie. In un'epoca di riflusso, di cancellazione violenta dell'oggettivo, è facile inquadrare la sua inclinazione verso ricerche formali, condotte però sempre con felicità e freschezza di invenzione.

Garau e Gasparini appartengono invece a quella generazione che compì le proprie scelte fondamentali durante la guerra e la Resistenza. Risulta implicita quindi la continua tensione psicologica che trascende ogni loro quadro e che li porta, attraverso la comune matrice espressionista, a opporre costantemente la violenza alla violenza. In Garau, già dilaniato da problematiche esistenziali, la rivolta declinò verso un naturalismo inteso a esaltare le componenti vitalistiche. Più lucido, sorretto da una solida inquadratura morale, Gasparini ha continuato la sua denuncia, dapprima contro il massacro e l'allenazione, oggi, con i suoi torsi scarniti, grondanti di colore e di sangue, contro la distruzione fisica e psicologica dell'uomo.

Anche Repossi può per un certo verso accostarsi a loro, anche se ha subito minori fratture interiori. Il suo sviluppo, iniziato con un realismo fitto di umori espressionistici, ha continuato dritto scartando senza difficoltà un'epoca di cedimenti tonalistici e approdando a una pittura oggettivizzante costruita, su una trama di grumi di colore e di ventagli di luce, con tonalità fredde e stridenti. Da ultimo, Paolini, una personalità precisa che, inserita nel filone più valido della pittura italiana del nostro tempo, ha continuato nel suo cammino prosciugando, via via che si facevano certi l'equivoco e la confusione, il suo linguaggio sino ad approdare a un naturalismo severo, profondamente legato alla materia. I suoi gruppi familiari, le immagini della maternità, si ergono indistruttibili ed essenziali come archetipi.

Aurelio Natali