URBANISTICA

IL SILURAMENTO DELLA COMMISSIONE ASTENGO DA PARTE DEL CENTRO-SINISTRA

# Impediscono a Genova di essere una vera «città del futuro»

**Per la prima volta un gruppo di urbanisti prefigurava una città italiana pianificandone tutti gli elementi costitutivi, il loro costo ed il loro rendimento — Il progetto esigeva però che sia l'iniziativa privata sia quella degli enti pubblici restassero subordinate alle scelte globali: così la destra ha ottenuto dal centro-sinistra l'affossamento del progetto**

A sinistra: la ricerca dello spazio: le auto sul tetto. A destra: case senza verde e servizi nel quartiere di San Teodoro

GENOVA, marzo.

*« Vede assessore, noi sì che siamo anti-Astengo della prima ora, lei ed i suoi colleghi della giunta ci siete arrivati, a queste conclusioni, molto dopo... »: con questa frase, ricca di reminiscenze, il capogruppo neofascista al consiglio comunale ha pubblicamente elogiato l'assessore socialista ing. Ferrari per aver affossato la commissione di revisione del piano regolatore presieduta dal prof. Astengo, docente universitario e assessore socialista all'urbanistica del comune di Torino.*

*Un dialogo che rivela il livello culturale cui certi ambienti del consiglio comunale genovese sono giunti e fornisce la misura del loro giudizio su una operazione — la revisione del piano regolatore cittadino — che non ha precedenti, sul piano scientifico, nel nostro paese e costituisce, anche prescindendo da ogni giudizio di merito, una svolta dei metodi dell'urbanistica tradizionale.*

*Il piano regolatore genovese in vigore, elaborato frettolosamente da funzionari comunali nel 1959, prevedeva l'espansione della città a macchia d'olio sino a raggiungere una abitabilità massima di oltre sei milioni di residenti. La follia urbanistica di questo « piano » era che dimenticava gli spazi per le industrie e per servizi essenziali come le scuole, l'università, le attrezzature sportive: prefigurava solo una abnorme città dormitorio.*

*Contro questo piano, che ha permesso la realizzazione di gran parte degli squallidi quartieri nuovi della città (quasi un quarto dei caseggiati urbani), si è esercitata la battaglia politica delle sinistre sino a sfociare in una delibera, assunta alla unanimità dal consiglio comunale nel luglio 1963, di revisione delle norme vigenti e nella redazione di un nuovo piano.*

*La commissione incaricata di elaborare il nuovo piano, costituita oltre che del professor Astengo, degli architetti Ezio Cerutti, Mario Coppa, Eugenio Fuselli e del prof. Robert Auzelle, docente alla Sorbona, decise di abbandonare il metodo tradizionale, quello cioè di elaborare una previsione illimitata dello sviluppo cittadino indicando le zone di differente insediamento (case, industrie, servizi), tracciando nuove strade e creando polmoni di verde pubblico.*

*Questo tipo di sviluppo urbanistico venne definito « marginale » dalla commissione in quanto rinunciava, a priori, ad operare scelte economiche di fondo e si restringeva ad una regolamentazione nei soli settori dell'edilizia residenziale e dei servizi, accettando per essi tipi di crescita caratterizzati da accrescimenti periferici indifferenziati.*

*Gli urbanisti hanno rifiutato questo metodo e ne hanno assunto uno nuovo, da loro definito « strutturale » perché concepiva per la città uno sviluppo globale e pianificato in cui tutti gli elementi costitutivi dell'attività genovese (industrie, servizi, residenze ed infrastrutture) dovevano essere egualmente considerati ai fini decisionali.*

*Astengo ed i suoi collaboratori hanno quindi elaborato quattro ipotesi di sviluppo urbanistico della città, due delle quali « marginali » (che evidenziavano, cioè, lo sviluppo delle tendenze in atto e prefiguravano la Genova sino agli anni '80 in base ai progetti oggi esistenti) e due « strutturali ». Il fondamento di questi ultimi era quello della ricerca prioritaria d'una radicale trasformazione del tessuto economico ed urbano della città, in modo da potenziare al massimo il reddito globale prodotto ed i benefici sociali dell'agglomerazione residenziale, subordinando l'iniziativa privata e quella degli enti pubblici al conseguimento di questa trasformazione, una volta che fosse responsabilmente scelta dalla civica amministrazione.*

*In questo modello teorico di grande pianificazione si veniva ad inserire il controllo scientifico. Il metodo adottato del confronto fra scelte alternative consentiva di esercitare sui progetti di piano non solo l'analisi critica del confronto ragionato, ma di usare anche i più recenti sistemi di calcolo economico dell'utilità globale.*

*Il computo elettronico dei dati statistici ed economici relativi a ciascuna delle « ipotesi » formulate dalla commissione avrebbe messo in grado gli amministratori, i cittadini tutti, di valutare la spesa necessaria per ottenere questo o quel « prodotto città ». La trasformazione di Genova non veniva quindi ad essere solo fisica, ma appariva destinata ad incidere profondamente sulla sua futura morfologia sociale a seconda delle scelte che sarebbero state fatte.*

*Da questi accenni appare in tutta la sua importanza scientifica il lavoro impostato dalla commissione Astengo e la grande possibilità offerta all'ente locale di prefigurare la città del futuro non solo su una visione ideale (che, per quanto suggestiva possa essere, è pur sempre disancorata da fondamentali componenti socio economiche) ma in base a precisi calcoli di convenienza.*

*La commissione aveva un periodo di tempo determinato a propria disposizione — due anni — ed un programma, opportunamente scaglionato, per varare il nuovo piano. Di questo programma, prima dell'intervento della giunta diretto a bloccare i lavori degli urbanisti, è stata completata solo la fase della elaborazione delle varie ipotesi di sviluppo cittadino, vale a dire la tappa immediatamente precedente alla presentazione degli schemi definitivi di piano. In base agli accordi la civica amministrazione avrebbe dovuto decidere quali ipotesi adottare per il futuro della città e, dopo la verifica economica, invitare la commissione a redigere il piano vero e proprio dello schema ritenuto ottimale, la cui compilazione non avrebbe però dovuto richiedere più di tre quattro mesi.*

*Le ipotesi vennero consegnate il 20 settembre 1965. Da allora la giunta ebbe un solo obiettivo: quello di impedire la prosecuzione dei lavori della commissione, e soprattutto la verifica economica delle varie ipotesi, dalla quale sarebbe emerso in tutta chiarezza che la sola prospettiva oggi possibile per Genova sarebbe stata quella di capovolgere le tendenze in atto, sia urbanistiche che socioeconomiche, e quindi anche la loro politica.*

*La situazione è oggi quantomai complessa. La giunta di centrosinistra, com'è noto, rispondendo ad una mozione delle destre che chiedeva informazioni sull'attività della commissione del piano regolatore, ha approvato un ordine del giorno in cui si invita la civica amministrazione a revocare l'incarico agli urbanisti e seppellire le loro indicazioni di piano.*

*D'altra parte una decisione così importante può essere presa solo mediante una delibera formale (che allo stato dei fatti non è stata ancora portata in consiglio). Il professor Astengo, dopo aver respinto l'accusa venutagli dalla giunta di non aver rispettato i tempi di elaborazione dimostrando che se inadempienza vi fu è da imputarsi alla civica amministrazione, ha annunciato la pubblicazione di un « libro bianco ».*

*Restano, però, e non potranno in alcun modo essere cancellate dal patrimonio culturale e politico genovese, le quattro « ipotesi » di Astengo e soprattutto la sua dimostrazione che la Genova del futuro ha un senso e una funzione solo se si capovolgeranno le tendenze in atto bloccando la fuga delle fabbriche, potenziando il porto e l'industria.*

*In questa prospettiva di urbanistica attiva si collocano le particolari indicazioni: la creazione d'una collana di quartieri satelliti sulla collina di ponente, circondati da un polmone di verde e separati dalla zona portuale dal tracciato dell'autostrada. Oppure la costruzione di nuovi quartieri di eccezionale interesse architettonico ricavati da riempimento del mare lungo la costa di ponente. O, infine, la completa ristrutturazione della vallata del Polcevera (dove oggi convivono in infernale commistione di fumi, esalazioni e rumori i maggiori complessi industriali e petroliferi cittadini con oltre centomila genovesi di « seconda classe ») che verrebbe riservata prevalentemente allo sviluppo industriale in modo da fornire i posti di lavoro necessari non solo alle migliaia di disoccupati attuali, ma anche alle nuove generazioni in cerca di una prima occupazione.*

*Il tema urbanistico, s'è fatto economico e sociale, ed in quanto tale non poteva che urtare contro quelle potenti forze capitalistiche che oggi controllano le città ed il paese. La battaglia per una città più umana s'è fatta quindi più aspra, ma non può certo dirsi chiusa. Il grande merito dei lavori sino ad oggi realizzati dal la commissione Astengo, al di là della conquista metodologica e culturale, ha una sottolineatura politica particolarmente importante: ha indicato alle forze progressiste della città, con la persuasione delle cifre e dei dati, che una soluzione dei mali genovesi esiste, purché si cambi strada.*

**Paolo Saletti**

DIBATTITI E CONFRONTI

*I problemi della « nuova società »*

# ECONOMIA E POLITICA: UN RAPPORTO IN CRISI

Il rapporto fra società civile (dei produttori) e società politica è oggi più che mai un tema cruciale. Nelle società a struttura capitalistica esso diventa consapevole per esempio nel momento in cui si comincia a discutere di programmazione. In quelle a struttura socialista — scontato il momento della pianificazione della sfera produttiva — il problema sembra diventare quello di creare strutture politiche che abbiano il massimo di plasticità in rapporto alle tensioni della società, e non solo del suo apparato produttivo. Si tratta cioè di avviare quel processo di fluidificazione e riflusso delle mediazioni politiche nel corpo della società, di passare dal momento della eterodirezione, dell'istituto relativamente coercitivo dell'apparato, al momento dell'autodirezione del processo sociale generale.

Non a caso, dunque, tale questione ha assunto notevole rilievo nel dibattito aperto dalla recensione di Mario Ronchi al libro di Franco Ferrarotti, *Idee per la nuova società*, che si viene svolgendo da qualche settimana sulle colonne del nostro giornale. Lo stesso Ferrarotti ha ritenuto di poter riassumere questo intreccio di problemi con la formula della « privatizzazione del pubblico », cui anche in un recente intervento (cfr. *l'Unità* del 28 febbraio 1967) è stato fatto riferimento come a una definizione sinonimica di « socializzazione del potere ».

Vale tuttavia la pena di osservare come tale formula, se isolata dal contesto sociale generale, estrapolata cioè dalla dinamica di classe, non solo diventa pericolosamente ambigua, ma cessa addirittura dall'essere ipotesi teorica valida per « la nuova società ». La « privatizzazione del pubblico » non è più, come è stato detto, l'« utopia », cioè il « quadro teorico » cui fare riferimento per il futuro; ma è soltanto l'astrazione che formula in modo indeterminato il tipo di rapporto *oggi* esistente fra economia e politica, ed è un rapporto, si badi, necessitato dall'attuale sviluppo del capitale.

Siamo oggi cioè alla conclusione del processo di deperimento di un modello di società politica (quello codificato dalla filosofia hegeliana del diritto pubblico) e nel cuore di un processo di riorganizzazione degli apparati burocratico-statuali. Si può citare l'indagine del sociologo americano Wright Mills. La funzione di tali apparati si viene sempre più configurando, almeno tendenzialmente, come una « proiezione pubblica » di quella forma di gestione capitalistica del processo sociale che ha nei cosiddetti «colletti bianchi» i suoi esecutori e funzionari. La mediazione statale acquista nella « frattura fra direzione e proprietà », come Wright Mills chiama il processo di separazione fra potere imprenditoriale e proprietà un ruolo essenziale, insostituibile: si svolge cioè come « funzione » del processo di spersonalizzazione del capitale. « Le dimensioni stesse raggiunte dall'industria moderna, alla quale fanno capo le forze tecnologiche e il potere finanziario, determinano il sorgere in ogni settore della società, e più particolarmente in quello governativo, di organismi accentratori retti dall'osservanza dei regolamenti e dal principio di una razionale suddivisione dei compiti » (Wright Mills, *Colletti bianchi*, Einaudi ed., p. 113). E' questo il processo cui si allude con la formula ideologicamente viziosa dell'insorgente dominio dei tecnocrati.

In Italia lo si avverte, per fare un esempio, a livello della organizzazione del rapporto scuola società, come tendenza a integrare immediatamente la scuola nel quadro produttivo. In Europa, ne sono esempio macroscopico, a livello sovranazionale, gli stessi istituti del Mercato Comune.

Qui, certo, il « pubblico » non è neppur più il vecchio luogo della mediazione fra le classi, ma viene seccamente privatizzato (nella stessa misura in cui è avvenuto il processo opposto). Anche questa, è innegabile, è una forma di « socializzazione del potere ». Che si realizza però nel segno di una logica di classe, quindi a prezzo di una distorsione del corpo sociale. Il problema diventa allora il seguente: individuare le linee secondo le quali si viene definendo un processo polarmente antagonistico a quello delineato (la dinamica attuale della «proletarizzazione» nel rapporto classe operaia società).

Ne risulterà, crediamo, in primo luogo, la crisi radicale dell'attuale rapporto tra *economico* e *politico* (è quella che stanno vivendo, in modo anche travagliato, i paesi del campo socialista) e, di conseguenza, la necessità di ridefinire la nozione stessa di *potere* (come passaggio dall'*eteronomia* all'*autonomia*). Il che ci sembra preliminare ad ogni « idea per la nuova società ».

**Franco Ottolenghi**

LETTERATURA

**« Una cosa è una cosa »: trentaquattro racconti di Alberto Moravia raccolti in volume da Bompiani**

# LE PAROLE CHE NON COMUNICANO PIÙ NULLA

Il nuovo libro di Alberto Moravia, « Una cosa è una cosa » (Bompiani, pp. 341, lire 1.800), contiene trentaquattro racconti, già pubblicati sul « Corriere della Sera », e qui unificati dall'evidente intenzione di una organicità di discorso. Uno dei più significativi è proprio quello che dà il titolo alla raccolta. La tesi del racconto non è nuova in Moravia: « Non comunichiamo, o meglio comunichiamo in tanti modi ma non con la parola ». Qui e altrove, in tipiche ricostruzioni di battute di dialogo lo scrittore mostra che il linguaggio corrente è approssimativo e inadeguato, incapace di mordere nella realtà e di suscitare sensazioni portatore solo di informazioni di scarso o nessuno interesse vitale.

E, qui e altrove, più o meno esplicita ricorre l'indicazione che riporta l'insufficienza del linguaggio all'*automatismo* cui nella società neocapitalistica si è ridotta e sempre più si riduce ogni operazione umana, da quella specifica del lavoro a quella del semplice — e apparentemente libero — comportamento individuale.

Il linguaggio odierno è per lo scrittore la spia che con tutta evidenza consente di cogliere fino a che punto è giunto il processo di alienazione dell'uomo, la sua incapacità di instaurare rapporti attivi, completi e duraturi con la realtà e di effettiva comunicazione con gli altri. Ecco un esempio di dialogo, nel racconto citato: « Le ho chiesto: Che hai fatto stamane? » Lei mi ha risposto: « Sono stata a spasso ». « Dove? ». « In giro » « Ma dove in giro? ». « Per le strade del centro » « Ma che hai fatto? ». « Sono stata a spasso ». L'informazione, si vede, resta inerte, non scatta a comunicazione, perchè nelle risposte il linguaggio è privo di consapevolezza, cioè di energia vitale, e si ripetono parole come gesti, a mo' di atti abituali inconsci ed automatici, dietro i cui suoni insensati c'è una realtà che aspetta di essere decifrata.

Il risultato è una sorta di inquietudine e di frustrazione, di cui l'« Io » protagonista di tutti questi racconti ha quasi sempre consapevolezza. La sua aspirazione è di trovare un appiglio su cui fondare la propria ansia di umanità, un significato che dia senso e valore alla vita. La quale è movimento e divenire, e, per questo, cose e persone sono vive quando sono percepite nel loro ritmo vitale, nella loro autonomia. Determinazione sociale e autonomia esistenziale costituiscono la bipolarità del personaggio di questi racconti che nella misura in cui è inconsapevole e alienato subisce quella determinazione, mentre se affiora in lui un pur minimo barlume di autocoscienza può iniziare a vivere in termini di autonomia e di umanità. Di solito, chi è privo di consapevolezza si aliena nella funzione sociale nella quale, paradossalmente, fa consistere le ragioni della propria esistenza. E se per caso non può esplicare la sua funzione o qualunque altra funzione reagisce irrazionalmente, come accade al personaggio del primo racconto (« Comanda: ti ubbidirò ») e al cane protagonista dell'ultimo (« Gli odori e l'osso »).

Ma chi è fornito di autocoscienza capisce che pericoli di alienazione sono per l'uomo la normalità, l'assuefazione, il conformismo dei gesti e dei pensieri, la mancanza di iniziativa e di originalità. Ed egli non si lascia ridurre nei termini circoscritti di un'unica dimensione, sia quella del mestiere o di una parte (marito, fidanzato, amico, figlio, ecc.), ma, ad una qualunque frizione con la realtà, si sottrae alla assuefazione degli atti quotidiani e si solleva al piano della contemplazione. Su quel piano, il « dolore » non è più da lui ricercato come « prova della esistenza » fino ad accettare per questo ogni determinazione, bensì è « sentito come impotenza, come non esistenza, come incapacità » (Moravia, « L'uomo come fine »). E ciò comporta assunzione di una coscienza pluridimensionale che di solito si pone sbigottita e perplessa di fronte alla vita, ma può anche consentire di avviare rapporti nuovi, cioè autentici, con la realtà.

Nel primo caso il mondo è sentito come un « incubo », che — nei sogni o nella realtà — può essere o il senso di oppressione della « normalità » (« Svegliati »), o una sensazione di stranezza (« I colori e le forme »), o l'irritazione per l'imperfezione del mondo (« Regressione »), o la consapevolezza della riduzione degli altri e di sé a strumenti operativi (« Servomeccanismi »), o ancora l'angoscia surreale di penosi ed irreversibili automatismi (« Gli indizi », « Il sogno »), o l'ambiguità e malignità degli oggetti (« Loschi »), o l'impossibilità di comunicare (« La comunicazione » « L'intimità », ecc.), o, infine, l'insignificanza di tutto (« Insignificante »). Nel secondo caso la prevalente sensazione « che si esiste e che il mondo esiste » non consente altra occupazione: l'attenzione alla « coscienza di essere vivo » è l'impegno esclusivo dello spirito (« L'albero di Giuda »). Allora si avverte delle cose la « completezza » e la « durata », perchè le si percepisce in « situazione » in un momento cioè del loro ritmo vitale e della loro « espressività ».

Così è possibile realizzare un'effettiva percezione della vita, sciogliere cioè e sottrarre persone e cose dall'automatismo e dall'inerzia in cui sono di solito invischiate con solide incrostazioni di abitudini e di statiche associazioni per esperire in esse una nuova e insospettata « espressività », come se le si vedesse per la prima volta e per la prima volta si avvertisse il loro messaggio e il loro significato. Sicchè al di là delle loro informazioni più o meno chiare e perentorie esse assumono una irrefutabile consistenza ed obiettività e, per questo finalmente « una cosa è una cosa ». Come pure una persona è una persona quando al di là di ogni assuefazione o norma da essa si sprigiona la sua intima vitalità esistenziale. Cose e persone, cioè, riacquistano la loro profonda e segreta natura, l'autenticità se lasciate libere le prime da schemi e significati (« Abitante di Venere »), le altre da leggi e vieti moralismi (« La legge delle leggi », ecc.)

In genere, il personaggio di questi racconti passa attraverso tre posizioni diverse che possono essere quella di chi rifiuti la consapevolezza per l'azione e la norma (« Proto »), o di chi sia tutto versato nella contemplazione (« L'albero di Giuda »), o, ancora, di chi viva diviso e perplesso fra quei due momenti (« Balbuziente » ecc.). Dentro un medesimo racconto c'è di solito un personaggio (spesso femminile ma non sempre) contrapposto al protagonista e con cui questi — con le sue proiezioni di significati — si identifica fino ad alienarvisi o mantiene rapporti di comunicazione inadeguati e ambigui o si oppone e se ne estranea nella contemplazione. E su questo procedimento di identificazione, di ambiguità, di opposizione si fonda la tecnica narrativa con cui Moravia opera per smascherare l'attuale alienazione dell'uomo ed assurdità del mondo e per tentare di ristabilire autentici rapporti con la realtà. La resa artistica è nel « lirismo » che, per dirla con sue parole, « nasce dal contrappunto di un'intelligenza che fornisce in anticipo la soluzione a cui vuole arrivare » (Moravia: « L'uomo come fine »).

Certo la debolezza della proposta di Moravia è nel velleitarismo della « condizione trascendentale » della contemplazione, in cui più che mai si avverte la frustrazione che nell'uomo di oggi determina la realtà neocapitalistica.

Ma è indubbio che quel velleitarismo ha il suo aspetto positivo nella denuncia almeno e nello smascheramento che esso opera di ogni feticismo, relativo che sia ad un sentimento o ad un interesse. Solo che la « salvezza », nel mondo moraviano, si può realizzare nella ridottissima sfera dell'individualità e si manifesta unicamente come « selvatichezza », come fatto di natura, affermazione di energia vitale di cui certo non si può negare l'autenticità ma da cui non sono assenti i « connaturali » momenti istintivi di inconsapevolezza e automatismo. Tanto che la selvatichezza degli altri si può riflettere anche contro di noi, può essere cioè lesiva di un nostro sentimento.

Ma l'etica di Moravia non ammette ipoteche di nessuno sulla disponibilità e autonomia altrui; altrimenti sarebbe come operare per la determinazione e mortificare gli altri e avvilire se stessi. Capire ciò significa sapere quel che non si può e non si deve fare, non quello che si dovrebbe fare. Perciò, l'accettazione di questa etica non libera dall'inquietudine, dal dolore, dalla sensazione di impotenza: capire è solo possibilità di contemplazione, che resta l'unica alternativa di contestazione del mondo. Ed è come ribadire inevitabili la solitudine dell'uomo e un suo destino di frustrazione che lo costringono, al di qua della storia, in un limbo di aspirazioni volte a vanificarsi.

**Armando La Torre**

ARTI FIGURATIVE

**Firenze: 1500 opere di artisti italiani contemporanei riunite in Palazzo Strozzi**

# *Un «censimento» delle forze dell'arte italiana*

**La rassegna abbraccia vent'anni (1915-1935) di ricerche plastiche — Un « paesaggio » complesso che non è stato ancora passato ad un filtro critico sicuro**

A Palazzo Strozzi si è aperta l'attesa mostra dell'Arte moderna in Italia, 1915-1935. La commissione di esperti, presieduta da Carlo Lodovico Ragghianti, ha scelto duecentotrenta artisti circa, fra scultori e pittori. Una vasta rassegna, dunque, che abbraccia vent'anni di ricerche figurative. Ragghianti stesso, nella lunga prefazione al catalogo, offre la giustificazione critica di tale iniziativa: « Ogni studioso o "dilettante" sa — egli scrive — che la storia dell'arte moderna e contemporanea... si presenta come una successione di "ismi", dal neoimpressionismo al fauvismo al cubismo primo secondo e terzo, all'astrattismo; e per l'Italia dal naturalismo all'eclettismo al divisionismo al futurismo alla metafisica al Novecento all'astrattismo all'europeismo: ognuno superando ed eliminando l'altro; e se proprio c'è qualcuno che non si riesce con ogni buona volontà a porre sotto l'una o l'altra etichetta, o viene trascurato come disturbatore dell'ordine, o viene classificato a parte, come irriducibile e scomodo indipendente ». L'intento di Ragghianti è stato quindi quello di fare una storia fuori degli schemi degli « ismi », mettendo in evidenza le personalità piuttosto che le tendenze.

Come si vede, l'idea di questa mostra è tutt'altro che priva di interesse, anche se i cosiddetti « ismi », messi fuori dalla porta sono rientrati dalla finestra e Ragghianti è stato costretto, dove ha potuto, a raccogliere gli artisti secondo le solite e già classificate tendenze: Novecento astrattismo lombardo, espressionismo romano, secondo futurismo torinese, ecc.: il che significa che i gruppi, i movimenti, le poetiche non sono poi cose di cui ci si possa disfare tanto sbrigativamente, essendo non solo parte integrante della vicenda culturale, ma identificandosi con gli stessi caratteri della creazione dei singoli artisti. Tuttavia è vero, anzi è verissimo, che in molti casi la critica, interamente assorbita dallo studio o dalla difesa incondizionata delle avanguardie, ha trascurato o non ha addirittura visto artisti che lavoravano in una dimensione più appartata o più libera da paradigmi programmatici. Naturalmente anche questo fatto è abbastanza folto di eccezioni, da Tosi a De Pisis; ciò nonostante il fatto rimane, e l'idea di rivedere una larga produzione di pittori e scultori che, ormai da anni, esautorati da un'impostazione unilaterale della critica e di tante esposizioni, sono scarsamente o per nulla presi in considerazione, è stata un'idea giusta e opportuna.

Un'idea carica di difficoltà, comunque. Il medesimo Ragghianti lo confessa: « Essendo storica, cioè sortita da un ripensamento e da una revisione, questa mostra è sperimentale. Non pretende quindi in nessun modo di aver chiuso, ma anzi di aver aperto un processo di conoscenza e di esperienza. Certamente si sono fatti errori; è probabile, anzi auspicabile che su questo avvio la mostra abbia parecchie appendici ». Ma, dato appunto l'assunto della mostra, di questa mostra, quale ne è in realtà il risultato?

E' una domanda di fondo che è lecito farsi. Quali sono le personalità ignote o meno note, che emergono da questa rassegna? Ci sono veramente o no? I giudizi che generalmente si danno su questo periodo e sugli artisti che lo hanno dominato sono validi o devono essere modificati? In realtà la mostra fiorentina rimette l'accento sui nomi già largamente consacrati dalla fama. E' un accento che si rileva subito dal numero dei quadri con cui tali artisti sono presentati: 33 quadri De Chirico, 48 De Pisis, 44 Morandi, 28 Carrà, 38 Rosai, 20 Sironi, 26 Marino Marini, 22 Guidi, 30 Casorati, 26 Semeghini, 21 Carlo Levi, 20 Mafai, ecc. Non c'è dubbio che questi artisti, ed altri ancora, siano artisti di primo piano, siano cioè i « protagonisti » dell'arte italiana tra il '15 e il '35, ma il problema della mostra, nel suo intento, non era tanto quello di ribadire la validità di tali valori, quanto di vedere se non ce ne fossero altri analoghi. L'impressione che si ha girando la mostra finisce invece col risultare forse opposta agli effetti che si proponeva la commissione degli esperti. Cioè: i « grandi » rimangono grandi e i « piccoli » non crescono. Tutto sommato può anche darsi che questa sia una delle conclusioni da tirare, ma forse si dovevano offrire almeno a un gruppo di artisti meno noti o meno riconosciuti maggiori possibilità, magari diminuendo l'ampiezza della presenza dei « maestri » a loro vantaggio.

Nell'economia della rassegna, infatti, le sale dedicate agli artisti unanimemente celebrati occupano uno spazio eccessivo, che distribuito in modo più equilibrato avrebbe permesso anche all'allestimento dell'intera rassegna una minore congestione. Certo Palazzo Strozzi non è un luogo ideale per una mostra del genere e posso immaginare la fatica che c'è voluta a dare un minimo di ordine a una così fitta materia. Fatto è che molti autori, anche di rilievo nella collocazione non riescono ad avere l'evidenza che meritano: Scipione, ad esempio, o Gino Rossi.

A parte dunque la presenza dei maggiori a cui, oltre ai nominati, si devono aggiungere Modigliani, Boccioni, Campigli, Severini, Licini, Savinio, la rassegna rivela un carattere di « repertorio », che si dipana dall'ultimo Boldini al primo Guttuso, al primo Sassu, al primo Manzù. I nomi che s'incontrano in questo difficile itinerario sono degli artisti più diversi, legati a gusti ed influenze spesso opposte, dal liberty all'espressionismo, dal cubismo al neo plasticismo, oppure, più semplicemente, derivati dalle varie declinazioni dell'ottocentismo, dalle sopravvivenze delle scuole regionali. Un paesaggio complesso che, e qui Ragghianti ha ragione, non è stato ancora passato ad un filtro critico sicuro. Di un tale filtro, la mostra stessa fa sentire una acuta esigenza. Vi sono artisti dimenticati come: Comnetti, Oppi, Pettoruti, Dudreville, Cavaglieri, Rambelli, Magri, Achille Lega, Zamboni, D'Antino, Morbiducci; ve ne sono di quelli che aspettano ancora, ognuno nel proprio ambito, un giudizio critico più adeguato, come Marussig, Penagini, Gorni, Carpi, Peluzzi, Peyron; e vi sono infine quelli che hanno già avuto una loro definizione, anche se a volte incompleta, come Del Bon, Lilloni, Usellini, Frisia, Funi, Donghi, Trombadori, Spazzapan, Vagnetti, Zanini, Cesetti, Ziveri, Stradone.

Ma, confesso, non è facile in una breve recensione dare una idea precisa di una mostra come questa. Può servire tuttavia, a scopo indicativo, fare ancora qualche nome di artisti presenti: Gemito, Mancini, Gola, Spadini; Viani; Bucci, Bernasconi; Melli, Corsi, Bartolini, Crisconio, Ciardo, De Grada; Andreotti, Gerardi, Broggini, Fazzini, Manzù; Cagli, Pirandello, Mazzacurati, Birolli; Menzio, Paulucci, Bonfantini, Mucchi; Borra, Gentilini, Viviani. Quello che occorre, dopo questa mostra, è riprendere il discorso, fare delle proposte critiche più circostanziate. In questa breve nota ho tralasciato molti nomi: anche su di essi è necessario ritornare. La mostra di Palazzo Strozzi, se deve servire, deve servire proprio a questo: dal « repertorio » si deve passare ora ad una disamina critica libera e spregiudicata.

**Mario De Micheli**