

mistificata della cultura e della civiltà dei popoli ex coloniali. Il recente XII Congresso Internazionale di Scienze storiche di Vienna ha permesso di vedere quanto in quel settore si sia già fatto fuori d'Italia: un semplice sguardo ai *Rapporti* colà presentati è più che sufficiente a darcene una idea. Il libro di Rainero sta insomma a ricordarci che anche da noi qualcosa può e deve muoversi. Il nostro auspicio allora è che esso rappresenti non una delle iniziative anche serie e brillanti pur rintracciabili nel recente passato della cul-

tura italiana, ma la premessa ad un impegno organico, concertato e diffuso. Perché, come si dice comunemente, i problemi ideali e materiali degli africani e degli asiatici sono anche i nostri, ma soprattutto perché, non lo dobbiamo mai dimenticare, le loro reali complessità e difficoltà hanno alle spalle una storia nella quale la presenza europea è risultata volta più ad aggravarli (quando non a determinarli), che ad operare per la loro soluzione.

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

Gouaches, pastelli, disegni di Gino Severini a Roma

La mostra retrospettiva organizzata dalla Galleria Arco d'Alibert di Roma in ricordo di Gino Severini, può essere lo spunto, se non l'occasione più adatta, per evocare rapidamente la personalità dell'ultimo protagonista del futurismo recentemente scomparso.

Ciò che colpisce, nella vicenda dell'artista, è una specie di vocazione poetica che lo porta, senza fatica di drammi e di scelte, proprio all'inizio del secolo, a schierarsi sul crinale nuovo della cultura figurativa. A Roma ha contatti con Boccioni già nel 1900 e, tramite Boccioni, con Balla che, di ritorno da Parigi, lo introduce alle prime esperienze della tecnica divisionista. Nel 1906, anno della morte di Cézanne, Severini è a Parigi e solo dopo la pubblicazione del Manifesto del Futurismo e del Manifesto della pittura futurista, convincerà gli amici italiani a raggiungerlo per metterli in contatto con quella pittura cubista in cui vede l'apice della ricerca moderna capace di dare i suoi frutti nelle più varie direzioni.

Guardando le opere di Severini dal 1909 al 1915, sei anni che gli sono valsi un posto ragguardevole nella storia dell'arte moderna, si rimane colpiti, appunto, da una impaginazione di forme che si articolano su aspetti del reale in una libera giustapposizione di poetiche cubista e futurista: gli elementi dinamici scaturiscono dalle compene-

trazioni di ambienti e personaggi in movimento come nei soggetti di danze nei tabarins. Niente della nuova visione cosmico-meccanizzata dei futuristi milanesi né delle loro simbologie interpretative della modernità, niente di quell'ansimare dei motori dei sentimenti romantici e delle tensioni iconoclastiche di un Boccioni; nei quadri di Severini tutto è sereno, moderatamente spavaldo, sostanzialmente aggraziato e ironico. Severini è tutto preso dai problemi del quadro, non ha bisogno di grosse ideologie o di forti motivazioni polemiche per aderire al nuovo gusto pittorico dell'Ecole de Paris dove un Picasso e un Braque sembrano garantire con le loro stesse personalità il buon corso dell'avventura moderna. Severini elabora una sua tecnica pittorica, ha un gusto sicuro e lo studio di Seurat e del divisionismo sembra offrirgli un decalogo senza possibilità di errori.

Assai più di Boccioni, Carrà, Russolo, e in certo senso vicino a Balla, Severini compie subito l'operazione anti-ottocentesca nella ripulitura della tavolozza, nella ricerca del colore limpido e della luce chiara. Questo è veramente consono alla sua natura aliena da complicazioni, tutta leggerezze al punto da suscitare, forse più di altri italiani, l'ammirazione di Guillaume Apollinaire. Boccioni a Parigi irrita con la sua polemica, trova difficoltà ad aderire a una civiltà pittorica così farcita e strutturata, Severini al contrario vi si insinua con garbo, con una misura tutta « ita-

liana» fatta di calcolo e di abbandono. I quadri futuristi di Severini possono veramente accompagnare senza cedimenti le trovate più eccezionali dei talenti dell'Ecole de Paris di quegli anni e, sebbene nelle sue tele non si manifesti nessuna vertigine intellettuale profondamente consapevole del significato ultimo dell'operazione formale, tuttavia la sua partecipazione alla elaborazione di una cultura pittorica nuova è così pronta, così convinta da non lasciarlo mai inerte negli alti e bassi della sua carriera, persino negli scivolamenti del richiamo all'ordine novecentesco in cui pure gli stessi Picasso e Matisse si trovarono implicati, per così dire, tra il '20 e il '30.

Come ho accennato i soggetti dinamici più cari a Severini sono i balli, le ballerine, l'atmosfera spensierata che risente ancora della Belle Epoque. *Ballerina in blu* del '12, olio e perline su tela, così come *Geroglifico del Bal Tabarin* del '12, olio e lustrini su tela, sono tra i più bei quadri di quel periodo, dove verve e compostezza, invenzione di piani e di colori, quei lustrini e quelle perline messe lì con tanta freschezza, libertà e senso della misura, creano un insieme che funziona davvero come un arabesco della fantasia.

Nel '16, con la morte di Boccioni, il Futurismo è un movimento concluso: di tutti i suoi componenti Severini è il solo che porti fino agli anni '60 una scioltezza dei mezzi pittorici che, anche nello smorzarsi delle ragioni creative, nelle imprese più decorative e accademiche, lo accompagneranno come una lucidità acquisita una volta per tutte negli anni eroici passati accanto ad amici geniali, nel fervore delle idee.

CARLA LONZI

La mostra di Palazzo Strozzi

Si è aperta in Firenze a Palazzo Strozzi, organizzata da Carlo Lodovico Ragghianti, una mostra che, sotto il titolo «Arte Moderna in Italia», intende render conto del ventennio dal 1915 al 1935 e fornire una documentazione il più possibile obbiettiva di tutti i fatti artistici di quegli anni. L'impresa è singolare e per la vastità della ricognizione che si spinge fino alle più capillari

diramazioni e per l'importanza degli avvenimenti che si è trovata ad affrontare.

Sono gli anni segnati, in Italia, dalla Prima Guerra Mondiale, il dopoguerra, il sorgere e fiorire del fascismo. E, nel campo artistico, dalla fine del Futurismo, dalla Pittura Metafisica, il Novecento e la prima apparizione dei vari movimenti di rinnovamento antinovecentesco. È necessario fissare, anche schematizzando, questi fatti e non perderli mai di vista se si vuole condurre una vera ricognizione critica del periodo, proprio perché la mostra sembra invece di proposito ignorarli o almeno tenerli in secondo piano, basata com'è su due presupposti di derivazione idealistica crociana: sull'autonomia dei fatti artistici dagli avvenimenti politici e sociali, e sul concetto di storia per monografie, con l'attenzione rivolta all'isolamento degli artisti.

Incerta è, anche per le personalità maggiori, l'utilità di uno studio circoscritto, e comunque già all'interno del blocco del loro lavoro è necessario esperire e seguire i rimandi e i rapporti tra tutte le opere; ma per il vasto terreno culturale su cui esse sorgono è certamente indispensabile l'istituzione di una trama complessa, formata dal fitto scambio di rapporti da un artista all'altro, da un momento all'altro, dagli influssi, dalle consonanze, dagli accostamenti. Le opere prenderanno tutto il loro risalto proprio in funzione dello svolgimento di questa trama e proclameranno così il significato storico di un periodo. Il lavoro quindi di una critica che questa storia voglia chiarire sta proprio nella tessitura meticolosa e difficile di questa trama: non limitarsi a esibire i documenti, accettare e mostrare tutto, nell'intento di mantenere un'obiettività, che è invece in ogni caso illusoria; ma interpretare e scegliere i documenti, mettere in luce i rapporti, fissare i centri di attrazione, i nodi, cioè le opere determinanti.

Al punto in cui siamo ora, cioè a più di trenta anni da quel periodo, la necessità che si impone alla critica, proprio in vista della sua funzione storica, è quella di un'approfondita, cosciente e severa revisione dei valori; possediamo ormai una prospettiva che occupa uno spazio giusto per non