

e diretto uno spettacolino da principi, veramente degno della signorilità, con la quale il Conte Guido Chigi Saracini si è fatto iniziatore delle *settimane senesi*¹⁾, che egli sostiene col suo entusiasmo, col suo amore sconfinato per la musica e con ammirevole munificenza.

VIRGILIO MORTARI.

SCULTURA E STRANIERI ALLA XXII BIENNALE.

Siamo ormai avvezzi a non attenderci dai padiglioni stranieri sensazionali rivelazioni. Non che tutto quel che viene dall'estero sia scadente, insano, impuro, come certo malinteso nazionalismo artistico ha recentemente predicato; ma questi inviti ufficiali a nazioni che inviano una loro rappresentanza ufficiale, di artisti il più delle volte laureati in provincia, assai spesso conduce a presentazioni discordi, antologiche in senso casuale. Chi si attendesse quindi di vedere nel padiglione spagnolo gli eredi di Velasquez, di Zurbaran, di Goya, o nel padiglione tedesco gli eredi di Grünewald e di Dürer ne rimarrebbe certamente deluso.

La mente del visitatore guarderà quindi, come d'altronde si deve in ogni caso, fuori da ogni preconconcetto nazionalistico e regionalistico, le pareti e attenderà di scoprire quel quadro che gli parli il linguaggio della pittura senza ricorsi intellettuali, senza preconconcette categorie.

Al critico o al cronista dovrebbe toccare per ragioni esegetiche e pratiche, il compito di individuare quel filo comune di caratteri che unisce gli artisti dello stesso paese, di rintracciarlo pur attraverso ogni personale esperienza europea dei singoli artisti, la loro cultura, il loro temperamento.

Lavoro questo del critico assai difficile nella presente Esposizione dove abbiamo vagato da padiglione a padiglione cercandovi il sollievo della pittura e ci è accaduto difficilmente; più difficile ancora è stato rintracciare caratteri che

giustificassero l'unione di più pittori sotto lo stesso padiglione e la stessa bandiera nazionale.

(Solo nel piccolo padiglione del Belgio la testimonianza di Ensor affiancato dalla « personale » del vecchio de Smet e dalla saletta di Permeke, affermavano il valore di un contributo reale ad una storia della pittura moderna).

E non si pensi che questa ostinazione di trovare ragioni similari alle espressioni degli artisti dello stesso paese intenda spostare i tentativi di un esame critico nel regno delle empiriche categorie, ma soltanto guardarvi come a una osservazione finale, « a posteriori » quasi a provare l'autenticità dei temperamenti.

Quindi sempre un discorso di arte-non arte, poesia-non poesia, di vedere quanto appartenga all'arcadia, alla infatuazione letteraria, all'assimilazione di modi altrimenti fortunati, e quanto alla fantasia e alla necessità creativa dell'uomo.

Ora un linguaggio che non fosse stato d'accatto, quindi sfocato dal trasporto, solo in Ensor, e in forma minore negli altri due fiamminghi citati, ci è stato dato trovare. E inoltre in qualche isolato episodio nel padiglione greco, in quello boemo-moravo, in quello jugoslavo, che tuttavia in gran parte sciorinano tardive passioni impressioniste, qua e là saettate da allusioni all'espressionismo, ma senza che in realtà se ne possano dedurre caratteri precisi nè reale autonomia.

Ma prima occorrerà dare uno sguardo ai concorsi nella sezione italiana e alla scultura italiana.

* * *

In uno degli affreschi all'ingresso del padiglione italiano, Gentilini è più riguardoso e corretto del consueto, e a momenti persino decorativamente appassionato a muovere il pennello verso regioni più ventilate; e se certo stilismo romano, ormai esausto, qua e là si compiace di cappellini e altri incidenti di costume, tuttavia la chiusura decorativa è raggiunta in un'accurata unità di mestiere. Unità,

¹⁾ Quanto interesse suscitino queste settimane celebrative di antichi musicisti, iniziate lo scorso anno a Siena, lo dimostra il pubblico eccezionale per quantità e qualità che vi accorre da ogni parte dell'Italia. E nel pubblico, quest'anno, era presente il Ministro Bottai. Notevole poi è il contributo che la iniziativa senese dà, e potrà dare sempre in maggior copia, agli studi di storia della musica e ad un'opportuna revisione dei giudizi critici in base alla musica resa viva dalla sua esecuzione, che può modificare, come ha già modificato, qualche criterio e qualche opinione ricavata da testimonianze storiche o, in alcuni casi, da letture affrettate e approssimative di antichi mano-

scritti. Queste settimane, che mobilitano - sotto la vigile direzione di Alfredo Casella e Sebastiano A. Luciani - piccoli eserciti di ricercatori e di studiosi, eccitano la emulazione del felice ritrovamento; formano sempre più le coscienze dei trascrittori; portano nuova luce sugli autori celebrati, con la pubblicazione di *numeri unici*, che raccolgono scritti di stimati musicologi e di musicisti, oltre a preziose notizie bibliografiche diligentemente aggiornate; e infine accendono un interesse vivo, fatto di musica ascoltata, in favore di questo *umanesimo musicale*, se così si può definire, che da alcuni anni è diventato passione di musicisti e di pubblico.

questa del mestiere, che a gran parte degli altri giovani freschisti qui raccolti manca del tutto.

Parrebbe, tra l'altro, che questi giovani ci volessero persuadere ad ogni costo che l'affresco deve esser privo di colore. È una sfilata di rettangoli neri, cupi, fumosi che si rischiarano appena di qualche terra, tra le quali la terra verde è regina.

Dove sono i colori di un tempo? la delicatezza dei passaggi in lilla, grigio e giallino e amaranto, di Melozzo, in Vaticano? il colore acquoso e perlaceo di Michelangelo, la perfetta macchina delle «pezze» di colore di Raffaello? I cerulei di Giotto, i suoi verdi, le sue ocre brillanti come di luce interna?

O forse non è questa la nostra grande tradizione d'affresco? Certo non è il caso di richiamarsi a tanto Olimpo ma non siamo stati noi a proclamare gli appelli alla tradizione.

Qua è invece il malinteso tradizionalistico e neo-primitivo del Novecento che continua il mito del volume e la sua risultante di stilismo e di manierismo; l'appello alla tradizione messo in pratica sulle bruciate fotografie Alinari.

Gli appelli che vengono dall'esterno fanno spesso costosa fine. E converrà ripetere che non esiste cultura se non nella misura delle cose vissute, entrate a far parte di noi stessi, o esse stesse già per destino dentro di noi ed evocate dalle nostre sensazioni.

Una cultura che non si opponga agli spontanei moti della fantasia e del cuore ma anzi li giustifichi.

(Un tentativo di raggiungere una spregiudicata vitalità troviamo solo nell'affresco di Renato Alessandrini, pur in un atteggiarsi un po' goffo della composizione; e in Maestoso Cataldo, napoletano, padrone di una particolare fantasia del colore).

Lo stesso potrebbe dirsi dei bassorilievi qui raccolti, tutti o quasi arieggianti la stessa cifra. Nella scultura anzi l'anonimo manierismo risulta ancor più livellante. Solo Alfieri, anche se sfatto nella plastica e vittima d'un altro più recente manierismo, che da Martini in poi ha affascinato molti giovani, dimostra degli altri più estro e pronta immaginazione, mentre S. Mesina indica alcune qualità di naturalezza.

Il concorso di paesaggi, detto di soggetto veneziano, a cui fa sfondo l'incombente quadro di Tito, raccoglie molti esemplari di quel vedutismo che sin dalle prime Biennali andò acquistando sempre maggiore interesse turistico. Gli stranieri venivano a comprare alla Biennale nello stesso tempo un'opera d'arte e una ve-

duta, un ricordo figurato; compravano Marius Pictor o Brass e pensavano, felici, a Canaletto e a Guardi.

E a Brass infatti sono dedicate due pareti successive. Per un *Caffè in piazza San Marco* dove il modo appare più giustificato e gli accenti più spontanei, Brass allinea molt'altra pittura spicciola, narrativa, illustrativa. Specie quando allarga la dimensione, il colore infalsisce disperatamente. Si guardi come questa *Regata a Murano* dal colore incerto e arbitrario gareggi, col suo finto naturalismo (e non vinca), le beate pagine a colori della «Domenica del Corriere».

Si incontra qua e là qualche paesaggio degno d'esser notato di Seibezzi, Crisconio, Colongnese, un *Mattino in piazzetta* di De Rocchi attento e sognato e infine un divertimento di Carlo Pagani che fa pensare a Paolucci, ma persino con più colore.

Nel padiglione della montagnola sono raccolte le opere che partecipano al concorso del ritratto; che è forse, di questi concorsi, il più riuscito. Tra sculture e pitture ci sono 177 ritratti. Troppi in ogni senso. Ma ad un rapido sguardo alle pareti ci è data più d'un'occasione a soffermarci. Una *Nipotina* di Sandro Gallucci, un timbrato *Autoritratto* di Orazio Amato, l'accorta vibrazione pittorica di *Giuseppina* della Dafne Casorati Maugham, e soprattutto i due quadri di Francesco Menzio dei quali Erica particolarmente chiuso in un discorso di stretta qualità e *La famiglia* pur lievemente casuale nella composizione, tuttavia costruita nel modo denso e carico di fiato (l'ingranaggio delle appezature tonali e il palpitare delle luci nei vibranti riverberi del colore e le battute del suo rapporto sono in questo quadro perfetti) particolare del pittore torinese.

Altro piacevole incontro è un ritrattino di Omiccioli, ottimamente visto e dipinto.

Tra le sculture partecipanti a questo concorso vanno segnalate un ritratto di Dante Zamboni di naturale solidità, una testa di bimbo dello Sgarlata e poi Rosone, Giurgola e Martinez con una terracotta elaborata con acuta finezza.

Mascherini acquista sempre maggiore libertà e decisione plastica in questo ritratto della madre e Minguzzi chiude in una grande ieratica cera (un ritratto di Pio XII) un raccolto senso di mistero.

I futuristi alla aeropittura, aeroscultura ecc. stavolta aggiungono la leggera e non peregrina variante dell'aeroritratto simultaneo. Tutte codeste introspezioni stratosferiche e batisferi-

che ci riconducono col pensiero a Giulio Verne, alle previsioni progressiste sul Duemila, alla cometa di Halley. Decorazioni per una cabina del Nautilus o per l'interno del proiettile passeggeri col pianeta Marte sembrano infatti i quadri dell'aeropittore Crali.

(Si noti per incidenza il numero relativamente molto alto di aeropittrici e aeroscultrici). Sezione questa futurista, a dispetto di tutto, riposante e statica, dove i modi e le rispondenze da pittore a pittore sono così accoglienti e gentili. Nessuna finta ferocia e soprattutto nessun dinamismo, solo un manierismo a base di spazi azzurri. I bombardamenti di città in questi aeropannelli sembrano una pioggia di rugiada.

Tra gl'incisori e i disegnatori, inframezzati alle sale della pittura, si nota la personale di Pippo Rizzo che in questi ultimi anni ha raffinato la sua tecnica dell'incisione in un gioco vario del segno e in efficace apprezzamento della luce (*Bambina al sole, Lettura*) e l'esercizio compositivo si rivela già libero e sapiente; i disegni e le tempere di Mario Gambetta ricchi di gusto ma a volte illustrativi, i disegni di Checchi nel modo spavaldo e pieno che gli è consueto, ed alcune, già note acqueforti di L. Bianchi Barrivera.

La scultura ha dato di recente, in Italia, luogo a molti discorsi. Si è detto tra l'altro di una schiacciante superiorità della scultura sulla pittura e considerazioni del genere. Ma gli scultori di talento che son venuti alla luce in questi ultimi anni in Italia son pochi, così come pochi sono stati i pittori. Questa ipotetica superiorità riguarderebbe quindi il livello medio, e, ove anche fosse vera, non potrebbe interessare gran che. Ma è anzi vero il contrario, caso mai; i giochi dell'immaginazione hanno qui maggiore limite e una zona di mediocrità risulta ancora più anonima e mediocre a meno che una approssimativa giustezza di contorni e la necessità strettamente tecnica di audacie minori in una più realistica attenzione alle proporzioni non siano state la causa di questa proclamata superiorità.

Anche questa volta infatti (l'altra Biennale si trattò di Manzù e di Fazzini) le personalità che vengon fuori con maggiore completezza sono due o forse tre. Intendo dire Gallo, Tallone e in modo più eclettico e discontinuo Tizzano.

Di Oscar Gallo s'erano sempre visti pezzi isolati e disegni sufficientemente indicativi di un serio temperamento; ma molto lontani dall'idea che dà di lui questa ben scelta rac-

colta. Certi segreti movimenti della plastica Gallo li sorprende e aggruma in brevi oggetti scabrosi, che poi conglomera in unità plastica, in un bilancio delle successioni formali dovuto ad un occhio quasi sempre felice. La sua scultura si riscalda di versi, di inclinazioni, di cadute verso il fine espressivo, sempre raggiunto. (Si noti la *Nuda sdraiata* e il mirabile ritratto della madre alla cui acutezza plastica ed umano abbandono non era necessaria la compiacenza boncinelliana del cappelletto). Un'attitudine sempre rivolta a spremere dalla materia ogni umano accento a costo talvolta, di un'eccessiva caratterizzazione.

Filippo Tallone elabora, sempre con maggiore rigore, la sua selezione formale. Questi bronzetti amorosamente determinati nelle sfilature degli arti, così avveduti nei brividi della plastica, atteggiati con una grazia misurata di origine leggermente decorativa, gradualmente si crescono come un'interna ragione malinconica.

Più discontinuo, ma acceso di violenti brividi vitali e di un certo potere di mordere nel vivo (in un senso che sotto certi aspetti potrebbe avere analogie con quello di Gemitto), ci appare Tizzano, che a volte impreziosisce il bronzo, lo sfrangia, lo cesella, a volte gli lascia il vago fascino della cera, a volte lo accenna imponendovi pochi tocchi. Ma sempre con una particolare accensione sanguigna e un gusto netto del particolare.

Restano da segnalare, ormai non più tra le rivelazioni, i due bronzi (segnatamente il nudo con le braccia alzate) e il bassorilievo di Marino Marini, sempre più largo e deciso nel suo stile, e le cere di Francesco Messina accuratamente elaborate con classica docilità rispetto a quelle indimenticabili di Manzù.

* * *

Le nazioni straniere partecipanti a questa Biennale (assenti, questa volta, la Francia, la Gran Bretagna, l'U. R. S. S., la Marca austriaca e la Danimarca) mantengono il consueto livello, tuttavia migliorato dal criterio, seguito quasi da tutte queste nazioni, di presentare pochi artisti, ma ciascuno di essi in modo il più possibile completo.

Pur non offrendoci nessuna decisiva personalità, mantenendosi anzi in sottordine alla pittura dell'Europa occidentale, la pittura greca ci appare con maggiore chiarezza di quanto non ci fosse stato dato scorgere le Biennali scorse.

Asteriadis, pur attraverso troppo scoperti schemi di gusto riesce a provarci una più spon-

tanea necessità di quel modo omerico che dopo De Chirico influenzò molta pittura a Parigi e altrove (e in Lurçat aveva trovato ancora credito e diffusione); mentre Vistoris brucia in un colore tagliente i suoi vistosi paesaggi; più lirico e sensuale ci appare Mitarachi (tuttavia tributario di Derain); più placido Rodocanachi coi suoi uliveti polverosi, in un ritratto della Grecia efficacemente proposto.

Zongolopoulos, dei tre scultori greci, ci sembra il più chiuso stilisticamente. Muove da Despiau ma a volte si accende di più realistiche notazioni.

La premessa del Catalogo al padiglione dell'Ungheria indica l'orientamento attuale di quella pittura. Un orientamento di ritorno all'ordine, al « fare onesto e al senso reale », attitudini queste che dovrebbero esprimere « un nuovo stato d'animo estetico e morale »; ma questa volenterosa premessa sarebbe augurabile non si risolvesse nei modi fotografici di un Bela Kontuly (pittura piena di lusinghe dozzinali e di fattura meccanica e inerte), nè nell'elementare surrealismo di Médveczky e neppure nel magico stilismo del famoso Aba-Novak che pur attraverso affascinanti congegni di colore non esce da schemi illustrativi. Demone, questo dell'illustrazione, che tenta anche Patkò che è, per altro, pittore organico e dotato. Più libertà di immaginazione si trova in Szony, e soprattutto in Bernáth (*Gente al balcone*) le cui pitture accese e mosse mi sembrano, assieme agli improvvisi acquarelli di Kirchner, le cose più significative di questo padiglione.

Della scultura ungherese noterei un nudo di ragazzo in piedi di Pátzay-Pal.

Entrando nel padiglione della Jugoslavia appare evidente lo sforzo di questi pittori a impossessarsi delle moderne conquiste della pittura europea senza tuttavia sopprimere un proprio fondo etnico e soprattutto un certo verso popolare presente in tutta questa pittura, anche se molto coltivata come può esser quella di Uzelac, educato alla scuola di Bracque ma ricco di fantasia (*Omaggio alla pittura serba del medio evo*) e di una sua particolare allucinazione (*Paesaggio*). Questo fondo di popolarità efficace ritroviamo in Milosavgeric e in Tartaglia che apertamente dimostra educazione italiana (intendo dire italiana moderna).

* * *

È nota l'opera compiuta in questi ultimi anni dalla Germania, per una epurazione nel campo delle arti, verso la restaurazione di un'or-

dine formale che l'espressionismo aveva minacciato di sovvertire dalle basi, nella sua disperata esigenza di drammaticità.

Questi nuovi romantici si erano buttati alla conquista di nuove apparizioni plastiche (Kokoska), erano entrati nei più segreti recessi della vita sociale e del destino moderno (George Grosz). Il mondo proposto come sogno, trovava in accenti di sangue (il dissidio di Hofer) la sua nuova dimensione. Altri, come Dix, aveva analizzato della realtà le più inconfessabili pieghe, altri di questa realtà offriva nuova ed inquieta nozione (Nolde e il gruppo detto *Il Ponte*).

L'epurazione assunse carattere di intransigente crociata. Una crociata anch'essa in fondo moralistica così come il movimento bandito aveva avuto carattere di moralistica denuncia. La ricostruzione, più faticosa e lenta di una ricostruzione politica, attraverso ancora la sua crisi di formazione. Oppone cioè, quasi in sede polemica, alla rettorica del deforme, una puntualità esecutiva, a volte solo tecnicistica e fotografica.

Scorgiamo infatti accenni di gusto preraffaellita in Eisemenger, una fiammingheggiante esattezza di esecuzione in Leo Trank; Labrecht ricorda certo vedutismo d'alta montagna venuto in Italia dopo Segantini, mentre esperienze più moderne mette a frutto Plontke più impetuoso e in realtà più ordinato degli altri.

Un folto gruppo di sculture ci offre Arno Breker, non esente da una certa rettorica del gesto e da stilismi neo-accademici; più notevole ci sembra la scultura di Wimmer, e soprattutto nel ritratto *Il consigliere intimo* che è nella migliore tradizione ritrattistica. Tra i disegnatori notiamo Petersen che per dote d'acutezza supera ogni incepto di mestiere, nel quale invece rimangono inesorabilmente irretiti i disegni di Willrich Wolf.

L'Olanda ha inviato quest'anno solo disegnatori; un'insieme omogeneo e di livello sufficientemente elevato dal quale spiccano le acquetinte di Diskstra e le incisioni di Eckman, illustratore efficace; disegni taglienti e ritmati del Kristians e altri più acuti e psicologici di Leo Gestel.

Un tono di compromesso tra tecnicismo impressionista e più recenti esperienze francesi e tedesche domina il padiglione della Romania, dove di rumeno affiora come un senso barbarico sottinteso a strutture stilistiche e a raffinatezze culturali. Mi riferisco soprattutto alla pittura di Pallady che dimostra peraltro di avere intelligentemente assimilato la lezione di Matisse e Marquet; mentre Grigorescu si sofferma in un

anonimo impressionismo, e Darascu debilita gli schemi cezanniani in un colorismo vago ed arbitrario. Un gesso di Emilian Celina e alcuni bronzi di Onofrei Mihail (gli unici scultori rumeni presenti) fanno invece pensare a una maggiore autonomia della scultura rumena.

Così neppure nel padiglione boemo-moravo ci riesce trovare accenti originali, a meno che non si vogliano trovare nel « regionalismo » di Kojan o di Karel Holan. Una maggiore vivacità d'intenti si scorge piuttosto in Benes e soprattutto in Bohumir Dvorsky, che è uno dei più giovani artisti moravi, teso a una logica del linguaggio espressivo veramente moderna e vitale. L'esperienza su Van Gogh e Kokoska è stata da Dvorsky seriamente utilizzata.

Delle sculture di questo padiglione notiamo *Il figlio perduto* di Lidicky.

Un pittore, Blanchet (di tono decorativo monumentale con rapporti di gusto alla pittura di Severini), uno scultore, Probst (pieno di risorse tecniche e di efficacia espressiva) e un acquarellista, Moilliet, presenta quest'anno la Svizzera, seguendo un'ottima abitudine di scegliere pochi artisti ma compiutamente presentati. Questo sistema la Svizzera aveva già adottato dandoci nel '34 un'ottima personale di Haller.

Tra i Paesi che ebbero, di pittura, una grande tradizione non può dirsi che la Spagna tenga l'onore della firma.

Discontinuo, eclettico, misto di manieristico professionismo e di dilettantismo ci appare questo vasto padiglione nel quale la terribilità di Josè Solaña ha un'aria quasi persuasiva tra il gradasso colorismo di E. Hermoso e il surrealismo borghese di Mariano Fortuny.

Così dal bucranio liscio alla pomice, attraverso l'accademia naturalistica di Cristobal (scultore), i *Segoviani* di Zubiarrre dedicati a Bertram-Masses, fino a un ritratto psicologico nel peggior modo, di Zuloaga la cui potenza consiste soltanto nell'uso del nero a vernice, non ci è dato scorgere nessun avviso di quel linguaggio spontaneo che solo ci fa pensare alla pittura. E se pure Solaña con intelligenza monta le macchine dei suoi scheletri, tuttavia neppure esce da un illustrativo monocromato.

Teschi e scheletri, vecchio e sempre affascinante armamentario contenutistico della Spagna, delle sue guerre religiose e civili, che le invasioni, le dominazioni e gli autodafè condussero in Fiandra fino a farlo cadere nelle mani magiche di James Ensor.

Agli scheletri mascherati di Ensor si pensa dopo queste fini del mondo tetre e letterarie di Solaña solo per un riferimento casuale ed este-

riore. Ma quale incantesimo in Ensor, quale forza espressiva della pittura tutta affidata al canto del colore, alla sua vibrazione, ai morsi del pennello sulla tela fuori d'ogni logica temporale, ma solo in una logica della fantasia.

In questo padiglione del Belgio, il più notevole di tutti i padiglioni stranieri in questa Biennale, è l'ottantenne Ensor a ridarci il divino contatto, dopo metri e metri di anonime stesure di colore, con il miracolo della pittura. Ensor ha ripreso i fili di una tradizione fiamminga della fantasia (quanta parte ha Van Gogh nella formazione di Ensor?) li ha stretti e arricchiti di tutta una moderna esperienza, li ha riproposti a insegnamento di tutti, con una lucidità d'intelligenza e ardore espressivo che hanno varcato ogni confine, nazionale od europeo.

Si guardino queste piccole, quasi secche, banane, nell'equilibrio pencolante, lacerato di questa natura morta su cui il pennello intriso di lacche rosse, rosa, e gialle si posa col tremito incisivo di un Renoir vecchio, e queste *Tentazioni di Sant'Antonio* coi demonietti a punta di pennello che sciamano dagli alberi a riempire il cielo come una corona di gloria, di vinto maleficio. Sono i pensieri peccaminosi del gaio fiammingo, di Breugel e di Ulenspiegel.

Tre quadretti, forse neppure importanti nella storia di Ensor, ma lucenti di chiarezza espressiva come nessun altro quadro, in questa Biennale.

Attorno a Ensor, oltre al pacato lamento sociale di Laermans, troviamo uno scelto gruppo di quadri di Gustavo de Smet. Egli è stato uno dei pittori che più decisamente hanno contribuito a determinare la storia della pittura moderna dopo quei movimenti che più direttamente procedettero dall'impressionismo. Nel senso di una decisa vitalità espressiva la sua pittura si accende di ritmi fantastici e di notazioni liriche (si guardi *Il mazzo di fiori* opera pienamente conclusa) in un movimento della materia che fa pensare a Chagall, ma rinforzato da più perentorie decisioni formali.

Nello stesso clima, ma stretto nella regola di un più sconsolato temperamento, Permeke coi suoi torbidi verdi sommuove paesaggi serali ed invernali, genera soli velati tra le nebbie, in una cognizione dolorosa e disperata della vita fiamminga dei campi.

Da certa ottocentesca malinconia (Diaz, Troyon, e anche Fontanesi) Permeke risale a più cupi sentimenti verso una limacciata desolazione nelle chiazze d'acqua, nelle carriere abbandonate tra le capanne; riprende i modi della prima pittura di Van Gogh e ne trae

accordi gravi e funesti, in un disegno libero da ogni naturalistico orgasmo, vivo di una sua vita immaginosa.

L'ultima saletta, questa di Permeke, che abbiamo vista di questa Biennale. Nel padiglione belga il grande Ensor, de Smet e Permeke ci avevano offerto finalmente delle occasioni di contatto col regno della fantasia fatta forma. Che è il mondo dell'arte. Solo Carrà e Tosi e qualche altro giovane italiano sperduto nel mare delle sale ci aveva parlato simile linguaggio.

RENATO GUTTUSO.

LA PRIMA MOSTRA TRIENNALE DELLE TERRE ITALIANE D'OLTREMARE.

Quando il Duce designò Napoli come sede di tale Mostra ricorrente ogni tre anni e le mutò il titolo, da Coloniale che già aveva, in quello delle Terre Italiane d'Oltremare, pose anche il problema della sua sede definitiva.

Le altre due Mostre antecedenti, che si possono in certo senso considerare come introdottrici a questa Triennale, avevano come fine di esporre le testimonianze artistiche coloniali di pittori e scultori del passato e contemporanei. La Prima che si tenne a Roma nel 1931-X al Palazzo dell'Esposizione fu ideata e realizzata dall'Ente Autonomo della Fiera di Tripoli e fu una rassegna abbastanza importante, anche se necessariamente incompleta, come primo tentativo d'una Mostra che, quanto ad arte, non andava più in là dell'Ottocento. Quanto agli artisti contemporanei, eccetto che per quei pochissimi che si trovavano ad avere viaggiato e dipinto, o scolpito, in colonia, e che mandarono a quella Prima Mostra i loro saggi, tutti gli altri s'erano dovuti improvvisare un'anima esotica, cercando i più curiosi pretesti per far rispondere le proprie opere al tema. Ma la Mostra che già aveva assunto carattere internazionale accoglieva sezioni della Francia, del Belgio, della Danimarca, persino con qualche accenno a retrospettive, come nella Francia. V'erano poi le Mostre di tutte le nostre colonie d'allora, una Mostra vastissima dell'Arte Militare; e una, molto importante, del Libro Coloniale Italiano antico e moderno.

La Seconda Mostra, sempre d'Arte Internazionale Coloniale, si tenne a Napoli nel 1934-XII, al Maschio Angioino. Già la scelta fu più felice, quanto a città, perchè Napoli incominciava a essere considerata una testa di ponte per l'im-

presa che doveva portare l'Italia più tardi a fondare il suo Impero. La sede della Mostra aveva, pur tra gli svantaggi d'accogliere opere di pittura e di scultura nelle camere del Castello pessimamente illuminate, qualche vantaggio: quello, ad esempio, di poter accogliere nella vastissima e altissima Sala detta dei Baroni le opere d'arte di motivo orientale anteriori all'Ottocento, sino al Quattrocento veneziano. Questa fu la novità del nuovo programma della Seconda Mostra: comparvero per la prima volta opere del Carpaccio, del Mansueti, di Tiziano, del Veronese e di altri artisti genovesi e veneziani sino al Settecento. Quanto all'Ottocento esso fu accolto nella Sala detta di Carlo V, e vi fu la rivelazione, tra gli altri, di Cammarano, quello, per intenderci, non tanto o non solo della *Battaglia di Dogali*, ora ricollocata degnamente nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma, ma degli stupendi studi di tipi e di paesi africani. E Morelli vi fu rappresentato più adeguatamente, e vi comparve, la prima volta, in veste orientale Lorenzo Delleani, con un'opera che vedo riesposta anche alla Mostra attuale, e vi comparvero Marinelli, Cercone ed altri orientalisti ignorati, oltre naturalmente ai soliti, Pusini, Biseo, Ussi.

Ma la cosa più importante della Seconda Mostra di Napoli fu l'aver tentato di creare negli artisti una coscienza coloniale mandandoli a dipingere in vari punti delle colonie italiane, in una presa di contatto diretta con una realtà differente da quella abituale. Il tentativo ebbe anche un carattere di esperimento, nel senso che il Commissario di tale Mostra inviando artisti non più giovani, ma che già avevano un loro modo d'esprimersi, come Casciari e Nommellini, e inviando artisti di corrente nova come Surdi, Michele Cascella, Bocchetti, Cabras, Domenico De Bernardi, Vincenzo Colucci, voleva darsi conto del modo con cui tali artisti o reagivano al loro stile abituale o l'atteggiavano. I risultati furono abbastanza soddisfacenti; ma al di sopra di essi s'era aperta la via a quella conoscenza diretta della colonia che da noi era stata solo il privilegio di tre o quattro artisti. Dirvi che quanto, nelle varie sezioni, era stato tentato nella Prima Mostra di Roma fu ampliato in quella di Napoli, è asserire cosa controllabile nel catalogo. Fu possibile, ad esempio, vedere, in una Mostra specializzata, opere di Delacroix, di Chasseriau, di Decamps, di Matisse, di Dufy. Fu possibile vedere ordinata una mostra dell'architettura musulmana. Le sezioni delle nostre colonie furono più ricche delle testimonianze della propria attività, e l'artigianato li-