ALL'ELISEO
grande successo di:
PARENTI TERRIBILI
di JEAN COCTEAU

LA VITA DELLE ARTI

ALLE ARTI
da sabato
PAOLINO HA DISEGNATO UN CAVALLO
di Lesley Storm

La polemica dell' Arte moderna

Dall' Europa all' Italia

di Guglielmo Peirce

La polemica da me iniziata sulla pittura «centrista», dopo un inizio purtroppo scandalistico, [è] stata, per fortuna, prendendo il suo vero tono: quello della discussione pacata. E di questo, me ne compiaccio. Adesso è la volta di Antonello Trombadori che su «Rinascita» (gennaio 1945), con un articolo intitolato «Artisti e critici dopo la liberazione», crede di muovere delle obiezioni a quel gruppetto di idee sulla pittura moderna italiana che, da due o tre mesi in qua, ho messo in circolazione.

Acciocchè il pubblico si possa facilmente rendere conto dei termini della discussione che in questo momento si svolge fra me e Trombadori, sintetizzerò qui brevemente le premesse delle nostre passate e presenti divergenze ideologiche.

Subito dopo la liberazione di Roma, due furono le idee di base che Trombadori mise avanti (con mio grande stupore) nella pittura moderna italiana: un preteso europeismo della nostra migliore arte figurativa e una pretesa aspirazione ad un'arte popolare della medesima nostra più scelta arte plastica. A parte il fatto che i due concetti erano fra di loro contradittorii e si escludevano a vicenda, questi due concetti a me parvero tanto poco maturi che reputai giusto, opportuno e salutare dirglielo in chiare note.

Trombadori (chi, fra i nostri artisti, non lo ricorda?) cominciò, per esempio, col parlare di Guttuso «pittore europeo» e di «arte popolare». Io, invece, dissi subito che la pittura europea era molto semplicemente la pittura del capitale finanziario e che di «arte popolare» non era ancora, almeno da noi, il caso di parlarne. Infatti, con grande scandalo di tutti, invece di citare, come quasi tutti facevano, Braque o Derain, io parlai dei nostri piccoli e poveri pittori provinciali. Parlai di Lega e di Fattori; tirai fuori la «Repubblica di Portici» con Leto, Rossano e Cammarano.

Tutto questo stupì ed irritò. Vi fu chi mi accusò (sia pure scherzando) di essere «maligno» (Bellonzi) o in «mala fede» (Maselli). In realtà chi mi conosce può dirlo: io non sono maligno nè vi poteva essere [illegible] per una mia eventuale malafede. Io avevo semplicemente esposto le mie idee. Son qui, infatti, per discuterle con tutti i miei oppositori sia con Premoli (come ho già fatto) che con Trombadori o con [illegible] altro.

Io dissi che i nostri migliori artisti incominciavano a volgere le spalle al clima decadentistico («europeo» secondo Trombadori) e si avviavano verso una più serena e normale [illegible]. La posizione di questi artisti, come contrasta col sinistrismo decadente di molti altri, io la b[attezzai] «centrista». Come esempio di [illegible] l'opera di un Mafai, di un [illegible], di un Turcato (Vedere, [illegible] il suo bellissimo «Ritratto di [illegible]» alla Mostra della Libera Associazione) di un Omiccioli.

A questo punto della polemica, si [illegible] l'articolo citato di Antonello Trombadori. Vediamo, dunque, [illegible] il sostenitore dell'arte «popolare» in opposizione a me che da tempo ho parlato apertamente di arte paesana e provinciale e di pittura «centrista».

[illegible] che non è. Trombadori, con mio grande stupore, in questo [illegible] articolo, non parla più di [illegible] «europea», di clima «europeo» [illegible] si scaglia contro «il [illegible] con cui i pittori della generazione precedente hanno ripetuto le esperienze avanguardiste della pittura europea», affermando che questi stessi artisti «furono incapaci di trovare il senso attuale e storico della tradizione» e che essi, in definitiva, non fecero altro che ripetere [illegible] già largamente celebrate dalla pittura moderna francese.

Che diavolo mai è accaduto? mi domando meravigliato. E' possibile che i miei piccoli, poveri e dimenticati Leto, Rossano, Fattori, Lega, De Gregorio, abbiano fatto cambiare parere tanto radicalmente al sicurissimo Trombadori? Eppure le sue parole sono lì, e tutti possono controllare quelle di ieri di fronte a quelle di oggi. Ieri, come abbiamo detto, Trombadori scriveva che Guttuso era un «pittore europeo», oggi lo stesso Trombadori (sempre nell'articolo citato) dice che la «Fucilazione 1937» di Guttuso è una «pittura moderna italiana». E' più che evidente che Trombadori dall'Europa è passato all'Italia. Senonchè, qui c'ero io che da tempo lo attendevo. Questo vorrà dire che, se lo vorrà, leggeremo assieme le memorie di Saverio Altamura o di Gioacchino Toma. Oppure andremo di casa in casa a vedere i quadrucci semplici e poetici di Campriani, di Belliazzi, di Tedesco, di Cofa, di Filosa, di Izzo, di De Luise. Cioè, ci sforzeremo di trovare la legge interna dell'ultimo svolgimento della nostra storia dell'arte; il che equivarrà a trovare la dialettica stessa di questa storia.

Ma temo che questo non lo potrò mai fare con Trombadori. Con Ricci sì, ma con lui no. Perchè Trombadori malgrado il voltafaccia di cui si è detto, sbanda ancora. E sbanda sul concetto, ancora più importante ai fini della nostra polemica, dell'«arte popolare». Ma se tre mesi fa egli parlava di «arte europea» ed oggi, viceversa, parla di pittura «italiana», attualmente scrive ancora di «arte popolare» e non ancora di pittura «centrista». Tuttavia, dato il precedente, è lecito sperare che tra due mesi Trombadori parlerà anche lui di «centrismo» al posto di «pittura popolare». Ma questa è una semplice speranza.

Oggi, infatti, non siamo ancora a tanto. Oggi Trombadori scrive: «alcuni di noi hanno parlato di arte popolare di contenuto sentito dalle masse, sentito dalla Nazione. E' a questo punto che alcuni pittori hanno dato una svolta alle loro abitudini contemplative e si sono rivolti all'aspetto dominante della realtà storica che ci circonda: la lotta delle masse popolari». Parole gravissime, perchè false dalla prima all'ultima sillaba. Infatti, non solo non è vero che gli artisti hanno dato una svolta alle loro abitudini contemplative (e, del resto, non avrebbero potuto darla, altrimenti non sarebbero stati più artisti, ma uomini politici), ma essi si sono anche irritati, allarmati, amareggiati e indispettiti quando hanno incominciato a sentir parlare di «arte popolare».

Perchè, dunque, dar corpo ai propri desideri e costruirsi una realtà di comodo che non somiglia in nulla alla vera realtà oggettiva? Perchè ingannare se stessi? La pittura che producevano quei pittori, è la medesima che fanno oggi (se si esclude, appunto, qualche cosa del «centrista» Turcato, di Mafai, Omiccioli e Purificato) e non si vede, quindi, come, così facendo, tutti gli altri, si siano potuti rivolgere alla lotta delle masse popolari. Se questa non è retorica, io mi domando la retorica dove si è andata a cacciare. Non solo, ma questo, purtroppo, significa innaffiare l'orto dei nostri avversari.

Più avanti Trombadori, insistendo nell'errore, scrive: «Come dunque è possibile bloccare dentro una formula conclusiva quel che oggi è veramente una continua ricerca?» E' proprio quello che dico io. Perchè bloccare la libera ricerca degli artisti in una formula conclusiva («arte popolare») che ha, per di più, il difetto capitale di essere sbagliata? ed, essendo sbagliata, risulta irritante a quasi tutti? Anche la mia («arte centrista») è, purtroppo, una formula; ma essa, almeno, aveva il pregio di essere, non dico esatta, ma meno errata della sua. Infatti, attorno al «centrismo», si raggruppano taluni artisti; mentre attorno alla formula «arte popolare» non solo non c'è nessuno, ma tutti quelli che ne sentono parlare torcono il muso. E questo molto semplicemente perchè la prima riflette la situazione oggettiva dei nostri artisti molto più esattamente che la seconda.

Trombadori sostiene che è errato «definire arte centrista quel che è invece profonda aspirazione a un'arte popolare». Io invece dico che, poichè quella dell'arte popolare non è un'aspirazione (tanto meno profonda), è più esatto, cioè più vero, più conforme alla realtà oggettiva, parlare di arte «centrista» che di «arte popolare». Molti artisti, infatti, sono scontenti e cominciano a volgere le spalle alla pittura decadente europea (la pittura del capitale finanziario), ma, nello stesso tempo, non sono ancora giunti ai campi e alle officine, pur essendosi allontanati dal salotto dove si legge Gide o Cocteau. Per tal viaggio interrotto a mezza strada, essi si trovano attualmente nella piccola sala da pranzo di un modesto ragioniere o di un professore di scuola, i cui nomi (e questo è molto importante) nel '60 comperavano le teline oneste e sincere di Rossano e di Campriani.

Perchè, dunque, tutto questo appare opportunismo agli occhi di Trombadori, in verità non si capisce. Io mi domando: è indice di opportunismo ideologico guardare in faccia alla realtà e agire di conseguenza? (Ma, per i colti e per gli inclìti, sarà bene subito dire che Trombadori usa, nei riguardi delle mie idee, il termine «opportunismo» nel senso marxista e non nel senso deteriore e plateale della parola). Dov'è, dunque, l'opportunismo del «centrismo»?

Nella società italiana, si sono determinati fatti tali che essi, stabilendo una «egemonia» delle masse, danno vita, non già ad un'arte popolare, come dice Trombadori, bensì determinano l'allontanamento dei nostri migliori artisti dallo spirito decadente e borghese verso una maggiore moralità e semplicità. Ma se essi (e sempre i migliori, perchè i peggiori vi sono ancora dentro) si sono allontanati dalla borghesia, non sono ancora giunti alle masse. Sono fermi a mezza strada. Di qui, il «centrismo». La differenza che passa fra la mia posizione e quella di Trombadori, è che lui vede già i nostri migliori artisti in contatto con le masse, mentre io più realisticamente dico che essi non vi sono ancora e che, per il momento, non è lecito sperare di più. Ecco perchè io dissi (e lo ripeto) che la sua posizione non è una posizione critica, ma è piuttosto esortativa ed eloquente; mentre la mia, che tiene conto della realtà oggettiva, è una posizione puramente e semplicemente critica.

Guglielmo Peirce

LA MUSICA

Concerto al "Circolo Tritone" "Bohème" e "Aida" all' Opera

Finora avevamo considerato l'arpa strumento un po' frivolo, ottimo a infiorare qua e là il dialogo di più solidi strumenti, ma poco gradito nei lunghi monologhi: da troppe mani femminili viziata in glissandi, volatine, ghirigori e addobbata in festoni di arpeggiati sembrava irrimediabilmente relegata in un mondo defunto, "fine secolo". Appunto nella *Sonata per arpa* dedicata all'esecutrice Gatti-Aldovrandi, che l'ha presentata per la prima volta al "Circolo Tritone", Casella "ha voluto allontanarsi decisamente dalla tecnica arpistica tipica dell'Ottocento, cercando di orientare la scrittura strumentale verso nuove, non sfruttate possibilità".

Fatta più intima e spirituale, abbandonati ogni fronzolo e luogo comune, ricomposta la sua "tastiera" da una scrittura non più oziosa ma articolata in fermi modi contrappuntistici, l'arpa assume qui un corpo sonoro da strumento polifonico e ne riceve un senso lirico che lungo i tre tempi, specialmente nell'*Allegro vivace* e nella *Sarabanda*, gode in coerente mutevolezza di atteggiamenti e clavicembalistici e pianistici e qualche volta perfino orchestrali, rifusi in un "dorato" sinfonismo. Insomma quelle corde che coglievano solo margini e frange sonore, qui creano vera musica intessendo sostanziosi e poetici discorsi. Perchè, a prescindere dal valore e dalla novità strumentali, queste pagine ci sono apparse per se stesse tra le più belle che Casella abbia scritto fin'oggi. A dare fino in fondo questo aspetto inedito dello strumento poteva soltanto un'artista quale la Gatti-Aldovrandi, capace cioè di affinare il proprio virtuosismo per riplasmarlo in quelle esigenze esecutive, le quali volevano trascendere, e trascendono difatti, la tecnica tradizionale. La sua arpa seppe essere, così, più ricca e nobile, si può dirlo, di un'arpa: che è quanto Casella voleva e più di quanto il pubblico e noi ci attendevamo: n'è la prova il caloroso successo che ha accomunato autore e interprete.

Un'altra novità era costituita dalla *Sonata per violoncello* op. 40 di Sciostacovich. E' innegabile che la *Sonata* ha pagine divertenti, specie nei Tempi mossi, dove al violoncello vengono affidati figurazioni ed effetti non privi di seduzione. Il violoncellista Brunelli, in collaborazione al pianista Renzi come sempre bravissimo, ha tratto da queste pagine più di quanto la scrittura stessa comportasse: ha nobilitato di suono e di accento i cantabili, ha dato una intimità espressiva, fraseggiandoli e colorendoli con gusto, molti dei passaggi aridi o sciatti, ha infine reso lievi i tratti di arduo tecnicismo, redimendo dunque nella bellezza esecutiva l'ambiguità e difformità sostanziali di tale opera; tanto da meritare gli applausi che hanno coronato la sua grave fatica.

* * *

Marcella Govoni, figlia del compianto regista, ha debuttato all'Opera nella *Bohème*. Una Mimì musicalmente esatta e sentimentalmente molto riservata: all'opposto di alcuni suoi amici che tennero una recitazione esorbitante e, secondo noi, troppo dedita alle lacrime e ai singhiozzi.

Aida ha avuto invece un'edizione per molti aspetti vicino alla più alta tradizione del massimo Teatro romano. Gli artisti migliori sulla scena furono senz'altro la Benedetti e in particolare il De Falchi, a cui dobbiamo aggiungere il Neri. Le scene, la coreografia di Millos e specialmente la regia di Sanine, per fantasiosità, ricchezza di "timbri" e suggestioni pittoriche, dettero allo spettacolo un prezioso risalto; riprendere le discussioni già fatte in passato sulla opportunità o meno di tale impostazione scenica, sarebbe qui troppo lungo e non facile chè la regia del teatro lirico in Italia sta ancora facendo i primi passi. Il Maestro Bellezza ha ben concertato l'opera.

Giorgio Graziosi

ARTISTI E CATTEDRE

Il Ministero della P. I. non vuole ereditare una situazione arbitraria

Allo scopo di esaminare la questione con la maggiore obbiettività possibile e di informare pienamente il lettore, riportiamo il punto di vista ufficioso in merito all'annullamento delle nomine senza concorso effettuate dal 1938 al 1943, negli Istituti di istruzione artistica.

Il provvedimento mira a scopi molteplici, e cioè: a porre fine, in primo luogo, ad una situazione del tutto illegale creatasi, quanto ad organici ed a nomine, negli istituti di istruzione artistica governativi durante l'ultimo scorcio di regime fascista: ad eliminare nel bilancio statale spese ingiustificate per oltre quattro milioni di lire annue; a riaffermare, infine, il principio etico e politico che in regime democratico non possono e non devono sopravvivere arbitri e situazioni arbitrarie, ereditati dal passato regime.

Nomine senza concorso — è vero — sono sempre state consentite dalle leggi, per gli istituti di istruzione artistica come per le Università, ma esse hanno sempre rappresentato l'eccezione, non già la regola, in quanto trattavasi di nominare persone che incontestabilmente eccellevano in modo eminente nel campo delle scienze e delle arti: e carattere eccezionale hanno avuto, in genere, tali nomine anche in regime fascista, e precisamente fino al 1937, mentre dal 1938 una vera fiumana di persone nominate senza concorso, e finanche con l'esenzione del periodo di prova, irrompe negli istituti di istruzione artistica. Sono, infatti, ben 459 le nomine effettuate tra il 1938 ed il 1943, delle quali 231 nei Conservatori di Musica, 95 nelle Accademie di Belle Arti e 133 negli istituti di arte applicata!

Le nomine anzidette sono tutte inficiate da illegittimità e da eccesso di potere: alcune, per mancanza del requisito della meritata fama; altre perchè disposte in tempo di guerra, quando vigeva il divieto di procedere finanche a nomine per pubblico concorso; altre ancora, perchè disposte per cattedre create senza alcuna necessità scolastica e didattica; altre, infine, per l'insieme di tutti i difetti ora accennati.

Si è dovuta, quindi, constatare l'assoluta ed urgente necessità di procedere ad una radicale epurazione del personale degli Istituti d'istruzione artistica. Trattasi di direttori e d'insegnanti, cioè di personale educativo, ed essi non potrebbero educare la gioventù studiosa al rispetto della legge e alla dignità della vita continuando in una posizione conseguita non per forza di propri meriti ma per l'arbitrio compiacente di gerarchi e di funzionari: e, d'altra parte, occorreva che ad essi l'epurazione fosse estesa, per rafforzare negli insegnanti tutti la fede nella giustizia.

Tra le nomine annullate, ve ne possono essere anche talune di artisti di una qualche rinomanza: ma esse risultano disposte per cattedre di cui non si avvertiva la necessità sia per lo scarso numero di allievi sia per l'esistenza di molteplici altre cattedre del genere, e pertanto le nomine stesse, risultando inficiate, non potevano non essere considerate alla stregua di tutte le altre.

Non si può, d'altra parte, non rilevare che lo Stato è rimasto gravato di una spesa ingente, corrispondente alle cattedre superflue, la cui istituzione era per lo più fatta in vista della nomina della persona che si intendeva favorire: spesa che ascende, come si è detto poc'anzi, a circa quattro milioni! Devesi a provvedimenti amministrativi consimili, oltre che alla guerra, il disastro finanziario nel quale l'Italia è caduta!

Al duplice, gravissimo inconveniente della inflazione degli organici e dello sperpero del pubblico denaro, si è inteso quindi porre fine dichiarando nulle tutte le nomine avvenute dal 1938 al 1943 e disponendo, nello stesso tempo, la revisione dei quadri organici dei diversi istituti artistici in modo da ridurre le cattedre a quelle necessarie, anche tenendo conto di un ragionevole sviluppo degli istituti stessi, ma sopprimendo tutte quelle create ingiustificatamente. La revisione degli organici sarà fatta da due distinte Commissioni: una per i Conservatori di Musica ed una per le Accademie di Belle Arti, i Licei artistici e gli istituti di arte applicata; e tali Commissioni dovranno anche esaminare la posizione del personale assunto nei ruoli governativi in conseguenza della regificazione di istituti pareggiati, poichè anche in questo campo risultano commesse non poche illegalità.

Al severo provvedimento di annullamento non si è, però, mancato di apportare qualche attenuazione, per un criterio di ragionevole equità; e così, da una parte, è prevista la possibilità che gli insegnanti ed i direttori le cui nomine sono annullate, qualora abbiano dato buona prova, siano mantenuti in servizio a titolo di incaricati; dall'altra, si dispone che il servizio da essi prestato prima dell'annullamento della nomina sia considerato come prestato a titolo di incarico agli effetti del trattamento di quiescenza, nel caso che successivamente ottengano di essere assunti in ruolo in conformità delle relative disposizioni di legge. Gli insegnanti, poi, che precedentemente alla nomina annullata ricoprivano posti di ruolo in altri organici, sono restituiti ai posti di provenienza.

Gli artisti, gli insegnanti debbono comprendere ed apprezzare questo provvedimento epurativo, che mira a ridare dignità alla loro arte ed al loro insegnamento, contaminati da una politica e da una amministrazione ispirate dall'interesse di soddisfare, per fini personali, le raccomandazioni e le pressioni di uomini dell'infausto regime.

Da fonti più o meno impure si è cercato di sobillare, facendo anche inscenare qualche indisciplinata dimostrazioncella, da inesperti e creduli giovani, che il Ministero della P. Istruzione, nei rinnovati suoi organi, mirasse a colpire le nuove tendenze artistiche a favore di altre antiquate e superate. La diceria, oltre la sua mala fede, è inconsistente e sciocca. Il Ministero della P. Istruzione non prende parte per alcuna tendenza artistica; nessuna ne favorisce; nessuna ne osteggia: in un'atmosfera di piena ed assoluta libertà, ogni tendenza artistica può manifestarsi a suo talento, e naturalmente finirà con l'imporsi e vincere quella che in se stessa e per la valentia dei suoi cultori, e non già per cattivi mezzi di una qualsiasi autorità, dimostrerà di avere una più valida e possente ragione di vita.

Il Ministero della P. Istruzione — e sia detto una volta per sempre contro le manovre subdole ed interessate — altro fine non si è proposto (com'era suo diritto, e più ancora suo dovere) che quello di colpire un'attività politico-amministrativa; guidata da criteri e sistemi d'illegalità, d'ingiustizia e di corruzione.

Tristano Spadieri

Musica a NEW YORK

di Robert SIMON
Critico musicale del New-Yorker

Per cablogramma.
Nostro servizio particolare.

New York, 24 febbraio

Parecchie "novità" delle scorse stagioni orchestrali sono tornate quest'anno come pezzi di repertorio. Il fenomeno è piuttosto insolito. Di norma, quando un direttore aveva presentato qualche sinfonia in una città, gli altri direttori non mostravano di curarsene più nella compilazione dei loro programmi. Può anche darsi che questa mancanza di riprese fosse dovuta alla generale apatia del pubblico; comunque, i direttori non avevano molto entusiasmo per le seconde edizioni di musica moderna che avesse perduto il suo valore di novità.

In questi ultimi anni tale prevenzione è venuta, peraltro, gradualmente diminuendo e i direttori di oggi dànno posto nei loro programmi anche ad opere recenti che non siano del tutto "novità". Arturo Rodzinsky, della Filarmonica di New York, ha così diretto parecchie esecuzioni della cantata di Plukas Foss, "La prateria", uno dei più vibranti pezzi per coro e orchestra che siano stati prodotti da vari anni a questa parte. La prima esecuzione di "La prateria", data nel maggio scorso al Collegiata Chorale, "associazione dilettantistica di circa 150 uomini e donne newyorkesi", diretto da Robert Shaw, aveva riscosso immediato successo, e tale successo è stato pienamente confermato dalle repliche che hanno avuto luogo alla Filarmonica. Il compositore Plukas Foss, che ha compiuto ventun anno nel maggio scorso, è nato a Berlino, venne in America da Parigi, ha studiato a Filadelfia e in altre città degli Stati Uniti e ha richiamato l'attenzione su di sè musicando questa composizione poetica di Carl Sandburg. L'attuale adattamento dei versi non è sempre felice, ma lo spirito della poesia di Sandburg è integralmente e abilmente tradotto in musica.

Un'altra ripresa importante è data dalla Seconda Sinfonia del compositore cecoslovacco Bohuslav Martinu, che attualmente vive a New York. Questa sinfonia fu presentata per la prima volta a Cleveland, dalla locale orchestra sinfonica, allora diretta da Erich Leinsdorf, e a New York dalla Filarmonica sotto la direzione di Rodzinsky; ed è stata di recente ripetuta a New York dall'orchestra sinfonica di Filadelfia diretta da Eugene Ormandy. Si tratta di una composizione di cospicua bravura: musica non profonda — il compositore stesso professa di non aver voluto sbalordire nessuno — ma assai gradevole, specialmente nei lieti movimenti del finale. Se gli elementi melodici fossero stati svolti con maggior nettezza di rilievo, questa sinfonia sarebbe potuta entrare tra i pezzi favoriti del pubblico; ma anche così come è, incontra favore e può al tempo stesso convincere un certo tipo di ascoltatori che non tutta la musica di compositori viventi è di necessità incomprensibile.

Meno recente delle opere di Foss e di Martinu, ma tuttavia appartenente alla produzione degli ultimi anni, è la Terza Sinfonia di Roy Harris, che fu data per la prima volta dall'orchestra sinfonica di Boston sotto la direzione di Koussevitzky. Questa sinfonia, cui fu conferito tre anni or sono il primo premio da parte dell'Associazione dei Critici Musicali di New York, è stata ripresa dalla Filarmonica di New York sotto la direzione del ventisienne Leonard Bernstein. Questo giovanissimo direttore merita una menzione a parte. L'anno scorso, essendosi ammalato Rodzinsky, egli fu di colpo chiamato a dirigere l'orchestra della Filarmonica ed ebbe in tale funzione un brillantissimo debutto. Egli si è distinto non meno come pianista, come compositore di una sinfonia, di un balletto e infine di una commedia musicale, "La città", che si sta ora dando a New York. Egli ha conseguito buon successo nella direzione della sinfonia di Harris, che, nonostante qualche incertezza di espressione qua e là, è una musica che parla abbastanza direttamente al pubblico.

IL CINEMA

Tempesta - Ippocampo

Come già *I figli della strada* di Christian Jacque, così quest'altro film francese — di Grémillon: *Tempesta* — ha un sapore archeologico per noi: per un pubblico, vale a dire, cui i foschi drammi d'oltralpe parevano il sommo della violenza e della profondità quando ancora non aveva veduto da presso, e provato sulle sue stesse carni, tragedie di ben altra forza. Con ciò non vogliamo dire che la guerra abbia messo sul cinema francese la pietra sepolcrale: le opere di registi veramente dotati di qualità psicologiche e narrative (Renoir, Carné, sopra tutti) resteranno per quello che sono, cioè vive testimonianze d'una singolare intensità di sguardo; mentre tutte quelle altre, per cui la "maniera francese" non fu che spurgo di mode, spolvero estetistico, retorica e, appunto, maniera, rivelano oggi, molto più di quanto non lo mostrassero ieri, il vuoto rombante dei loro pretesi drammi, la fatuità dei loro, oh!, così tormentati personaggi.

Tanto più quando drammi e personaggi si agitano sul fondo d'un individualismo smaccato, esclusivo: ho l'impressione che, oggi, dei casi di coscienza, degli scrupoli e specialmente degli amori degli altri, allo spettatore importi pochissimo — ove non vi soffi il vento delle passioni universali, nelle quali sia lecito riconoscersi.

E' il caso di *Tempesta*: dove la Morgan e Gabin trascinano con indubbia bravura a spasso per una trama nebulosa, e in fondo schematica e sciocca, due personaggi fantomatici, che tanto più falsi risultano, quanto più "veri" sono quegli occhi, quei capelli, quelle mani, teri allo sforzo di caratterizzare ciò che carattere non ha. *Arroge* l'ululare d'un tremendo uragano, che da cima a fondo imperversa, accompagnato da musiche enormi e da cori "suggestivi", nonchè il delirio d'un operatore per cui la fotografia cosiddetta contrastata assomiglia molto intimamente al fondo d'un pozzo di catrame in una notte d'inverno. In compenso, è proprio all'operatore che vanno i nostri soli ringraziamenti, se dal suo obiettivo è riuscita d'improvviso — magica, bianca e nera, lunare — quella spiaggia notturna, ch'è il meglio del film.

Pochi metri, non crediate.

* * *

Ma *Tempesta* è un miracolo d'intenzione estetica a petto dell'*Ippocampo*, che Giampaolo Rosmino, uno fra i più sciagurati registi in cui ci sia dato di imbatterci, ha tratto dall'omonima commedia di Sergio Pugliese. Una commediolina pulita pulita, con certe entrate ed uscite volutamente ingenue, con un andazzo da favoletta morale, con dei personaggiucci piccoli piccoli, disegnati con la punta d'uno spillo, ma insomma graziosa ed innocua, senza gravi errori di gusto, vedi un po' che cosa diventa in mano ad un uomo che vuole, cinematografandola, aggravarla di donne nude, balletti, acrobati, equivoci aggiunti ad equivoci, malizie e mondanità... Inutilmente Vittorio De Sica tenta, a tratti, col garbo morbidissimo del suo recitare, con quel suo modo di guardare i personaggi tutti di scorcio, di profilo, un riscatto.

Nè ci consola a sufficienza l'apparizione sullo schermo dei fratelli Bonos, nostra antichissima e mai smentita simpatia.

* * *

E per parlare di *Pietro il Grande* aspetteremo che sia data in pasto al nostro stranissimo pubblico anche *L'infanzia di Gorki*, giacchè i due "colossi" sovietici (ma che titanismo davvero mussoliniano hanno gli agenti di pubblicità!) si rispondono l'uno all'altro come fratelli rivali.

Ruggero Jacobbi

LE ARTI

Pittori surrealisti alla "Margherita"

"I pittori di cui si espongono qui le opere hanno in comune un'ispirazione bizzarra e melanconica, che predilige delle cose gli aspetti stanchi e fatiscenti, si fissa sulla disgregazione della materia, e dalla bancarotta del mondo fisico trae un tesoro di motivi ricchi e strani. E nessuno vorrà credere che tal pittura sia un fenomeno d'eccentrici isolati, e non piuttosto il riflesso d'un clima tragico, che non consente altra elegia. Leonor Fini sembra aver trovato il suo feudo (o uno dei suoi feudi, chè assai ampio è il suo dominio, e si stende dalla natura morta al ritratto) sul lido ove il mare depone i relitti, le conchiglie, le affascinanti piante marine, gl'ippocampi che imitano in miniatura i mostri favolosi, sfingi e sirene; Lepri compone nature morte che han tutta la vivezza d'"inganni", e conversazioni di macabre maschere, arlecchini scheletrici e decrepiti vegliardi dalle carni flosce, come uomini di neve che si sfanno; Clerici vive in un suo geometrico mondo di lune sfogliate e di tende dalle mille pieghe labirintine; Zancanaro è ossessionato dalle allucinanti ramificazioni degli attaccapanni simili alla araucaria imbricata, da uomini-trinacrie vestiti di rete, da teste dai molti volti come quella di Brahma; Savinio intona l'epos d'una umanità dal capo di pollo; Beloborodoff non si distacca dall'immagine pallida d'una Pietroburgo di sogno, i cui edifici classici si contemplano in tranquilli laghi specchianti, o da cumuli di mozze colonne d'una Pesto colossale. In questi quadri alla qualità desolata e sottilmente maniaca dell'ispirazione s'accompagna una precisione rigorosa del segno, l'indefessa probità con la quale gli artisti affrontano i problemi dello stile senza i troppo facili sotterfugi ed espedienti che passano per pittura agli occhi disedusati del pubblico d'oggi".

Questa presentazione di Mario Praz direi che fa parte della mostra: ha la stessa convinzione degli espositori, la medesima certezza, fors'anche una maggiore, d'essere nella verità. Oltre che una bella pagina, come sempre le pagine del Praz (*La carne, la morte e il diavolo* ha rappresentato una delle mie più belle letture) è un documento, senza dubbio. Di quelli che servono a guidare nel laberinto delle ambizioni figurative contemporanee, dove si fanno guerra la più estrosa libertà inventiva, col più disdegnoso, come si diceva qualche tempo fa, antigrazioso linguaggio, e la più accorata nostalgia di un'antica bravura di mestiere: vetta di artisti senza errori e senza tremar di vene davanti al difficile e al difficilissimo, la quale torna a spuntare come un miraggio e come una pietra di paragone quando l'esprimere franco, personale ("scorretto"), anzichè legittimo e conseguente alla schiettezza e immediatezza del canto, pare frutto di inesperienza, furberia di sotterfugio, accusa di debolezza, condanna all'approssimazione: "abbozzi, non quadri", dicevano i primi critici dell'impressionismo. E così nascono gli *inganni* di Seiltian e la gente si lascia ingannare.

La nitidezza di Leonor non può esimerci da ammirazione, tanto son lindi e precisi i suoi teschietti, le sue foglioline, i suoi insetti: può sembrare d'aver toccato nuovamente le aiuole leonardesche al piede delle Annunciate, brulicanti di minuscole vite tra l'erbe e i fiori, o zolle di terra care al Dürer. Ma l'illusione è di breve durata, perchè la invenzione si svela per una combinazione arbitraria, guidata da amore di meraviglia, da orgoglio di mestiere che reclude (la superbia è grosso peccato) farfalle e maggiolini nei limiti delle tavole del Brehme e dalla bramosia di una perversità dannunziana. L'ambiguità è l'unico registro di questa pittrice bravissima: ambigua tra durezza tedesca e morbidità di sfumati, tra segno guizzante, tendente alla linea funzionale, e meccanica articolazione di segni letterariamente preconcetti come segni che debbono essere rigorosamente irrequieti. L'Arcimboldi è il suo maestro e il divertimento, pur nobile, elegante, gustoso, il suo limite. (Le cose migliori sono certi disegni liberi, sciolti, decorativi, e alcuni nudi carnosi, che radono l'Accademia senz'esserne accademici).

Lepri è una Fini con molto minore bravura; nei disegni tiene un occhio rivolto alle caricature leonardesche e un altro all'"Uomo Pallido": Alberto Martini! Clerici, elegantissimo e curiosissimo, domanda attenzione non meno per le trovate che per la pazienza certosina con cui deve rifare cento volte per disegno la punta alla matita. Ma è anche lui un frutto fuor di stagione; come Savinio, come gli altri, come gli stessi loro modelli che un breve tempo trascorso ha già di tanto invecchiati, come certi atti della loro vita, come i "balli con le barbe". Quanto alle rovine di Beloborodoff (delle quali fu fatta una mostra alla Galleria San Marco, pochi anni fa) non si riesce a trovare cosa che le giustifichi, neppure sul piano del gusto; occorre proprio un grosso equivoco per trovare nella loro ultima propaggine romantica, alla Merezhkovskij, qualcosa di vivo. Potrebbero essere il divertimento di un vecchio professore di disegno: innamorato, a modo suo, di Roma.

Fortunato Bellonzi