ALLE ARTI
Martedì
"ESAME DI MATURITA'"
di Ladislao Fodor

LA VITA DELLE ARTI

ALL' ELISEO
«La famiglia Barrett»
di Rodolfo Besier

I miei teatri

(Continuaz. dalla 1ª pag.)

Ho detto che andavo molto poco a teatro. Ma un certo teatro ritorna abbastanza spesso in me, si fa sognare; è un oggetto non infrequente dei miei pensieri perduti. E son veramente perduti, perchè volentieri io li lascio smarrirsi nella foresta magica del Possibile, cioè dell'impossibile e non so mantenere il mio spirito sulla via che lo condurrebbe alla produzione drammatica realizzabile.

In questa folla di immagini e di idee che mi si svegliano quando penso al teatro, mi trovo spesso come diviso da due concezioni semplicissime, fra le quali oscilla il mio pensiero che si diverte a far del suo meglio per opporle. Sono due costruzioni inconsistenti, vane fin che si vorrà, ma la specie di contrasto che è fra di esse ed il loro ritorno abbastanza frequente mi inducono talvolta a dubitare che non significhino qualche cosa. Quando l'ozio crea a suo modo, senza scopo e nell'oblio di ogni sforzo, si determinano certe combinazioni che forse hanno una necessità segreta e non si riducono soltanto a un giuoco indifferente del caso.

Io immagino dunque due teatri: uno ha del Tempio, l'altro del *Guignol* (dico *Guignol* per semplificare).

Per quanto riguarda il *Guignol* vedo una sala, un palcoscenico, una scena scopertamente teatrali il più che sia possibile: vi si sente che tutto è di cartone, di gesso camuffato, di finto oro e v'è qualche cosa di commovente, di cinico e di deliziosamente poetico in questo sistema che confessa la sua impotenza e la sua rinunzia al vero, insieme con la certezza che l'illusione si produrrà, grazie al desiderio ch'essa si produca, presente in tutti: attori, autore, pubblico sino al suggeritore nella sua botola, sulle tavole del palcoscenico, veramente tavole e meravigliosamente elastiche, la vita scoppierebbe ed avrebbe il potere di conquistare lo spettatore per contagio della estrema vivacità degli atti, delle sorprese del dialogo, dello scintillio delle repliche (talvolta dovute al trasporto dell'interprete la cui memoria è fortunosamente infedele). Infine tutto ciò che eccita una sorta di ebbrezza o di danza delle impressioni negli spettatori. Il teatro soltanto può offrire il calore e la spontaneità dell'istante: ecco ciò che io non trovo nel cinema. Una immagine fotografica impone l'idea del passato e *quanto essa mostra è soltanto ciò che non è più.* Si ha la vaga coscienza che le cose viste non accadono, ma sono accadute prima *ancora d'essere. Vuol farsi rivivere un già vissuto.* Persino le voci hanno una eco d'oltre tomba. Il mio *Guignol*, al contrario, conserva qualche suggestione del "divenire". Gli attori hanno un bel ripetere il medesimo lavoro: ad ogni spettacolo sono obbligati a vivere ciò che riproducono per la centesima volta. Essi portano tutta intera sulla scena la loro vivente presenza, e, qualunque possa essere il loro obbligo di ripetere la stessa parte, essi dinanzi a noi incarnano degli esseri liberi e dunque più veri dei fantasmi rigorosamente identici che una fonte luminosa proietta sullo schermo.

* * *

Ma quando ho abbastanza pensato a questo teatro animato come uno spirito, la sua stessa libertà di movimenti, la varietà dei toni, delle situazioni, lo splendore o la grazia del momento mi fanno concepire o comporre, come una risposta armonica o una confutazione, quest'altro teatro che poc'anzi ho qualificato un *Tempio*. In questo regna una convenzione di specie superiore e non è possibile alcuna libertà. Tutto sembra muoversi secondo leggi maestose come quelle che gli Antichi attribuivano al loro universo semplice e grandioso. Essi credevano nell'ordine del mondo e tale errore meraviglioso ha forse determinato nella loro arte quel che vi si scorge di sacro, di puro, di fatale, e quel carattere assoluto delle cose che sono complete in se stesse, non sollecitano alcuno sguardo e sembrano degnarsi di chiedere soltanto una contemplazione infinita.

Questo teatro non potrebbe esser di tavole, ma di un'architettura di nobile materia. Un viadotto, sapientemente ricavato dovrebbe unire la scena e la sala fra le quali non esisterebbe il contrasto abbastanza brutale che si rileva nel teatro ordinario. Quando si leva il sipario, questo ci schiude un altro mondo e noi dallo spettacolo siamo portati a vivere per qualche tempo una esistenza estranea alla nostra. Ma al contrario una sorta di invocazione al più profondo senso di noi medesimi, al sentimento dell'universo, dovrebbe costituire la funzione del sistema drammatico che immagino.

Senza dubbio il lettore avrà compreso che io penso a una specie di *liturgia*. Non posso qui sviluppare le idee, già antiche in me, suscettibili di precisare la mia concezione. Molti anni addietro ne ho parlato con Debussy, al quale ho inviato il progetto sommario di un'opera ispirata alle mie opinioni. Allora non se ne fece più nulla; ma successivamente, quando ho composto, in collaborazione con Honegger, il melodramma di *Amphion*, ho avuto la occasione di scrivere un libretto per quanto è possibile conforme alle mie intenzioni quasi liturgiche.

Sfortunatamente, le condizioni di esecuzione di quest'opera furono tali che l'esperienza non ebbe alcun senso. Altro non resta se non l'ammirevole soluzione di uno fra i più precisi e difficili problemi musicali.

Paul Valéry

(Trad. di Giovanni Dacre)

Il Teatro

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

"Musse o la scuola dell' ipocrisia" di Jules Romains

SARA' forse per l'amara esperienza che ci precede o per certi propositi che ancora volteggiano nell'aria; certo questa commedia ci tocca da vicino come per fatto personale, ci mette in stato d'accusa e allegramente ci riscatta. Molte commedie, assai migliori di questa, non richiedono da parte nostra così attiva partecipazione; agevolmente s'insediano nel nostro senso estetico o nella nostra sfera sentimentale e ci "lavorano" per bene. Ma questa, con la sua dialettica perforante, tocca un punto che brilla e brucia nella vita contemporanea: la questione della libertà. E lo tocca per vie dirette e scoperte come fa lo specillo in una ferita. A questo punto poco più c' interessa se ci troviamo di fronte a una commedia vera e propria o ad un *pamphlet* sceneggiato e se il nostro discorso, più che estetico, si fa volentieri moralistico; quel che più importa è l'aver trovato un punto d'attrito, che ci inserisca in un dibattito appassionante.

Senza preamboli o preoccupazioni realistiche, seconde le abitudini dell'autore di enunciare direttamente la sua tesi, il signor Giovanni Musse va alla ricerca della libertà. Noi non sappiamo gran che sulla vita precedente del signor Musse; è anzi quasi certo che l'autore non ha compilato uno *schedario* dei suoi personaggi, ciascuno con la sua brava cartella personale, come fa per esempio un drammaturgo sovietico, il Kirscion, Vladimir Michajlovich, che prima di far parlare un personaggio si preoccupa di conoscerne perfettamente l'infanzia. Di Olieg, Kostia e Goscia, personaggi di una commedia brillante: "La lega meravigliosa" egli sa che Olieg da piccolo ha avuto gli orecchioni, Kostia ha cominciato a camminare in ritardo, Goscia era restio a giocare con i compagni. Come poi gli orecchioni influiscano sulla formazione di un perfetto attivista, Vladimir Michajlovich non ci rivela espressamente, forse per farne argomento di una futura monografia.

Non sappiamo se il signor Musse da piccolo abbia avuto gli orecchioni; l'Autore non ha tracciato di lui nessuna scheda personale, e *pour cause!* Basta vedere come il signor Musse accoglie un agente che viene ad aggiornare il suo libretto di mobilitazione. La preoccupazione fondamentale del Signor Musse è, anzi, quella di salvare l'uomo moderno dalla schiavitù progressiva della società e dello Stato.

L'individualismo del signor Musse è dunque di qualità affatto diversa da quella crepuscolare di Charlot. Più che teneramente volto al passato è coraggiosamente volto all'avvenire. Musse è ben lungi dal voler essere l'ultimo esemplare di una razza dimenticata. Capitatogli perciò l'annuncio pubblicitario di una "Lega per la protezione dell'uomo moderno" si reca alla seduta e ascolta nascosto dietro un paravento, una serie di comunicazioni così totalitariamente inumane, quali soltanto i cosidetti filantropi e umanitari sanno concepirle. Notevole fra tutti il proposito del Presidente della Lega di rendere "assolutamente trasparente" l'attività di ogni individuo, mediante una di quelle minuziosissime schede personali di cui abbiamo parlato.

Atterrito da codesta *trasparenza*, il signor Musse è di nuovo in cerca di qualche cosa che salvaguardi la sua intima libertà, che gli consenta di costruirsi attorno una fortezza inviolabile. Si reca perciò da "Henry", agenzia privata di investigazioni. Ma gli agenti di Henry non sanno proporgli che volgari mistificazioni: finte barbe, appartamenti fuori mano, doppia vita; soltanto Madame Laura, che ha l'ufficio delle "Relazioni mondane", le quali consistono in una cortese mediazione fra signori seri e fanciulle disoccupate, riesce ad avvicinarsi sempre di più al nucleo della questione fino a toccarlo. La parola ipocrisia è finalmente pronunciata. L'ipocrisia è la salvezza dell'uomo moderno di fronte alla pressante invadenza della società. Ma, ahimè, il signor Musse non ha davvero la stoffa di un ipocrita. Cartesiano e illuminista, e in ciò è ben francese, non cerca un ripiego ma una regola; vuole una legge che lo difenda dalla legge. Ed è disposto a raggiungere codesta chiarezza, tanto più che crede d'aver intuito un fatto importante: come, cioè, uno dei più assidui frequentatori di Madame Laura, altri non sia che il moralissimo, ascetico Presidente. Eccolo dunque in casa del Presidente, il quale, sulle prime, respinge sdegnato l'insinuazione. E tale è il suo accento di verità che il signor Musse, convinto d'aver a che fare con un pericolosissimo fanatico, sta per ucciderlo. Senonchè sotto la minaccia della pistola, il Presidente si lascia andare alle confessioni: è vero, egli è l'uomo di Madame Laura; perchè allora fa il filantropo totalitario? Per paura. Egli è convinto che il mondo s'avvia fatalmente in quella direzione e cerca d'assicurarsi i primi posti. La sua bassezza è la sua salvezza; Musse lo risparmia ma lo costringe ad inginocchiarsi e chiedere perdono al pubblico della sua mistificazione.

Dopo quanto è avvenuto negli ultimi anni dovrebbe essere inutile sottolineare l'attualità di questa commedia. Ci stupì non poco, perciò, l'aria distintamente annoiata di una parte del pubblico, e ci venne il dubbio che praticasse già, coscientemente o incoscientemente, la dottrina del Presidente: convinta cioè di una direzione fatale, strizzasse l'occhio sinistro per paura di chiuderli tutti e due. Il che non deporrebbe a favore nè della nostra borghesia nè dell'attuale moralità pubblica. La commedia del Romains batte infatti su questo circolo vizioso: la servitù politica genera l'ipocrisia, ma l'ipocrisia perpetua la servitù. "Fate degli uomini degli schiavi, dice Cattaneo, ed avrete dei traditori". Ne sappiamo qualche cosa. Smascherate gli ipocriti, dice Romains in questa commedia, ed avrete la libertà. Ma per smascherare l'ipocrisia bisogno guarire dalla paura. E' la paura infatti che spinge l'insopprimibile spirito di libertà a trincerarsi nell'ipocrisia.

Questa analisi del Romains potrà parere ovvia (come del resto, appaiono molte cose dopo che un altro le ha dette); ciò non toglie nulla alla sua chiarezza e dona alla sua attualità. Tanto più che, nonostante certe formali rassomiglianze con lo Shaw (per esempio la seduta della Lega), manca del tutto qui l'ambiguità, l'ambivalenza, la reversibilità della satira shawiana. I personaggi sono, se è possibile, ancora più astratti e farseschi, veri schemi d'idee; e la polemica procede sicura e diritta, in un linguaggio limpido e caustico, nella *lignée* di Voltaire, per appoggiarsi di tanto in tanto a qualche grossa battuta che fa buco o macchia, e ci fa drizzare le orecchie come il cavallo che riconosce la Marsigliese.

Perciò ci sarebbe piaciuta negli attori una preoccupazione ancora più marcata del tono farsesco, un più vivo spicco delle voci come in un dialogo di Luciano, per distruggere ogni illusione di commedia realistica e mettere bene in evidenza lo spirito della farsa-pamphlet; il dramma delle idee e delle battute, insomma, sciolte da ogni riferimento realistico. Il regista Squarzina, giovane colto ed intelligente, si è messo su questa strada, senza forzare l'andatura, giustamente preoccupato, forse, che attori troppo giovani mutassero la farsa in baccano. L'interpretazione è stata comunque nitida e in qualche punto vicinissima all'ideale. Ricordiamo fra gli interpreti il Moretti (Musse), l'Albertini, la Setaccioli, il Bozic, il Panelli, il Buazzelli, ecc.

Questa commedia è stata rappresentata come secondo ed ultimo saggio di regia, per l'anno in corso, dell'Accademia d'Arte Drammatica.

Giorgio Prosperi

Ernesto Valentino: *disegno*

Il Cinema

I FILM NUOVI

"Viaggio senza fine"

IN questo film, quasi per festeggiare il loro giubileo e il successo dell'autore, sono riuniti alcuni drammi "marini" di O'Neill; ma non sapremmo dire sino a che punto l'idea di questa fraterna e simpatica riunione abbia colto nel segno. Certo è che dall'incontro di O'Neill con John Ford avevamo sperato qualcosa di più drammaticamente serrato e logico. Non tanto i precedenti dell'autore, quanto quelli del regista ci autorizzavano a questa speranza. John Ford è a nostro giudizio il più dotato dei registi americani. Egli ha diretto film quali "Il traditore", "La pattuglia sperduta", "Ombre rosse", rivelandosi padrone di uno stile preciso, denso, ricchissimo, nel quale la propensione per il bel quadro — che in certi altri registi si è rivelata subito fine a se stessa e ha confinato le loro ambizioni nei limiti di un gusto del tutto formale — appare sempre giustificata dalla piena drammaticità dei suoi temi, dal vigore delle risoluzioni. L'occhio di Ford è pesante, tardo, lento a muoversi, un occhio di nittalopo, che indaga soprattutto l'oscurità e attraversa le nebbie cittadine soffermandosi di preferenza sugli aspetti di un mondo fortemente caratterizzato ma sempre vero e vitale. Le strade, le bettole, le case equivoche, i porti del Nord, le prostitute senza speranza, gli ubriachi irredimibili, appartengono di diritto al suo obbiettivo, che ha saputo rivelarceli senza convenzionalismi, come Turner ha saputo rivelare ai londinesi gli aspetti pittorici della loro nebbia.

Su Ford un'altra osservazione può essere tentata; e cioè che la sua filosofia è cattolica, in contrasto con quella di Hollywood, protestante: ma lasciamo ad altri approfondire questa sua naturale tendenza che si manifesta nella pietà verso i suoi stessi personaggi, e nello affermare la salvezza del peccatore pentito. In questo film, sceneggiato da Dudley Nichols che si è attenuto con molta fedeltà ad O'Neill, John Ford ha dato soprattutto la misura tecnica e poetica delle sue capacità, trascurando contro il solito di montare quei conflitti psicologici e drammatici che rivelano così bene la forza del suo temperamento. La vicenda non contemplava davvero altri conflitti che non fossero d'ordine quotidiano. I conflitti proprii di O'Neill, che ha vinto la partita imponendo l'uniformità alquanto rozza di quelle sue creature agitate da drammi troppo brevi o troppo banali, che non ci commuovono appunto perchè elementari e mozzi. Non ci convince il ragazzone Olsen che da dieci anni giura di tornare a casa e ogni volta che è sul punto di lasciare il mare si ubbriaca ed è costretto ad un nuovo imbarco; nè il vecchio Driscoll, generoso lupo di mare, che non esce però dai limiti di una macchietta; nè il misterioso Smitty, che non riesce a far montare il suo drammetto. Qui tutti i personaggi hanno in verità tanto fiato quanto bastava loro per reggere ad un atto unico, non ad un lungo dramma. Ne consegue che il regista ha dovuto curare con impegno molte scene "atmosferiche", concedendo ad esse più del necessario. La festa dei marinai a bordo della "Glencairn" è certamente notevole fotograficamente, ma è fine a se stessa, dimostrativa. Nel "Traditore", ogni festa promossa da Cycho, dopo il tradimento, assumeva un significato ben più preciso e drammatico. Così pure la morte di Yank qui resta staccata, piena di rispettose convenzioni; e nemmeno un regista come Ford ha potuto celarcene il vago e tremolante sentimentalismo. Dove O'Neill ha comandato, il film scema di interesse: coglieremo anzi l'occasione per dire tutto il nostro pensiero su questo autore, tanto ammirato dalle nostre giovani generazioni che non a torto fu — anni or sono — battezzato "l'Ibsen dei GUF". I suoi drammi hanno una prepotenza formale ingannatrice che fa credere che sotto si celi qualcosa. O'Neill, specie nei suoi drammi marini, ha voluto descrivere la vita dei marinai, ricca di motivi, offuscandola però di pregiudizi e di pretesti. Egli dista da Conrad come la Luna dal Sole: il suo mare è cattivo per inteso dire. I suoi marinai bevono, sudano e bestemmiano, fanno a pugni, soffocano i ricordi e nient'altro. Siamo ancora indietro. O'Neill fa troppo consistere tutto nell'ambiente e nelle evocazioni atmosferiche. La nebbia che egli sottolinea spesso per bocca dei suoi personaggi, è un accessorio facile; e caso mai dovrebbe risultare dai fatti, non essere denunciata per ingannarci.

Il film, detto questo, è un'opera molto importante, curata con estrema sensibilità, piena di sugo fotografico sino all'orlo. Non si dimenticano certe strade del porto inglese, il selciato umido, le corse al buio nella notte. Nè tutta la sequenza finale. Quando Ford ha potuto liberarsi della presenza di O'Neill, ha fatto miracoli: ma miracoli (drammaticamente parlando) a vuoto, non attesi, nè tanto meno sorretti.

Tutti gli attori lo hanno assecondato con estrema abilità e devozione. Ricordiamo John Wayne, Thomas Mitchell, Ian Hunter, Barry Fitzgerald, Wilfred Lawson. Il commento musicale è di Richard Hagerman. Stupenda, inutile dirlo, la fotografia.

Ennio Flaiano

La Radio

Separatismo radiofonico - "Un povero diavolo"

LEGGEMMO, non sarà neppure un mese, una strana notizia in *Stars and Stripes*: i funzionari e il personale tutto della stazione di Radio Napoli minacciavano lo sciopero in segno di protesta contro l'accentratore e paternalistico controllo di Roma: leggiamo in questi giorni qualche cosa di simile per quanto riguarda Radio Firenze, almeno ad ascoltare quel che ne dice un foglio ebdomadario fiorentino degli spettacoli, *Film Rivista*: si riparla, insomma, della famosa rete nazionale mentre che le varie stazioni trasmittenti, ognuna per suo conto, vorrebbero maggiore autonomia. Siamo di fronte, dunque, a un vero e proprio separatismo radiofonico: e si sa bene, a questi chiari di luna, come si vincano i separatismi: non certo combattendoli: anzi, al contrario, concedendo loro il massimo possibile di libertà, l'autonomia più vera e responsabile.

Noi non sapremo dar torto ai dissidenti: perchè la posizione della R.A.I., per difetto d'origine, viene ad essere ambigua e facilmente vulnerabile: pensate che non teme concorrenza, e non perchè sia perfetta, ma in virtù di una ridicola legge fascista con la quale si vietava il sorgere di altri enti similari. (A proposito, quando scadrà l'assurda convenzione della durata di ben venticinque anni? fra non molto, ci sembra, a parte il fatto che sarebbe giustizia l'abrogarla). Stando così le cose non c'è niente di più antidemocratico della R.A.I.: che funziona, per forza d'inerzia, al pari d'una stanca dittatura: com'è logico, i primi a ribellarsi e a sentire lo stato di disagio sono quelli che stanno più lontani, i periferici, i derelitti, ai quali si fa giungere un programma bello e fatto, un Notiziario *standard*, una serie di ordini da Roma. Ma non vogliamo certo farne una questione politica, nè parlare di libera concorrenza: a noi quel che interessa è il lato artistico della faccenda: siamo quindi sicuri che, dal punto di vista esclusivamente artistico, la radio italiana ne verrebbe a guadagnare, i programmi sarebbero più varii, questa concorrenza interna e — perchè no? — un'eventuale specializzazione delle radio regionali, sarebbero già un primo passo verso la creazione di quei presupposti necessari allo sviluppo artistico e industriale delle radiotrasmissioni avvenire.

D'altronde, giacchè siamo in discorso, vogliamo dare uno sguardo a un qualunque programma settimanale di radio Firenze? Ecco il teatro di prosa: Wilder, Vildrac: mica male: e poi musica sinfonica, musica da camera, musica ritmo-sinfonica, da ballo, per canzoni: rubriche varie, curate, divertenti e poi — questa sì ch'è un'idea! — teatro in vernacolo. Perchè, a mò d'esempio, le diverse stazioni regionali non fanno un po' di posto, sia pure *semel in mense*, al nostro vivo teatro dialettale?

E perchè, soprattutto, certe decisioni (accentramento, decentramento, paternalismo, separatismo) non si prendono insieme, con metodi democratici e in modo che tutti vi partecipino, funzionari maestranze artisti scrittori critici giornalisti ascoltatori? L'avv. Rossini, Consigliere Delegato della R.A.I., doveva certo pensare a qualche cosa di simile quando, nelle ultime settimane, propose di istituire un "Servizio Opinione" con il preciso compito di indagare e riferire circa l'opinione dei radioascoltatori sui programmi radiofonici. Chi vivrà, vedrà.

E, in luogo d'occuparci di questo radiofonico *mal menage*, ritorniamo alla cronaca obbiettiva delle ultime nostre trasmissioni: domenica, 22 luglio, Radio Roma incriminata mise in onda, con la regia di Guglielmo Morandi, *Un povero diavolo*, un atto di Giovanni Gigliozzi, primo premio del Concorso bandito della R.A.I. per una commedia radiofonica. Finalmente, dunque una commedia scritta per il microfono: e non il solito adattamento. Teatro, infatti — se non andiamo errati, ma crediamo di no — viene da una parola greca che significa *panorama*: il che vuol dire, anche, che a fare la parte del leone si trova sempre il fattore visivo, cosa ben risaputa nel mondo del moderno *régissage*, da Reinhart a Copeau a Pitoeff a Bragaglia; ma il teatro radiofonico, invece, è un teatro per ciechi: non solo: il teatro normale sollecita e si giova, in genere, d'esperienze e d'emozioni collettive trasmettibili dall'uno all'altro spettatore fino a creare un tono e un'atmosfera: al contrario, il teatro radiofonico è il teatro per *un solo* spettatore: *tot capita*, allora, *tot sententiae*.

Il radioteatro tiene più del libro che dello spettacolo: ma è spettacolo ugualmente, nel frattempo: nè può davvero giocare sul *sonoro*, come avvenne agli albori della radio. Ritorniamo a Gigliozzi, ancora una volta: che deve aver risolto, almeno in parte, tanti gravi problemi se con la sua commedia è riuscito a vincere un concorso.

Quando il panorama deve trasferirsi dall'orizzonte ottico all'orizzonte acustico è facile anche uno spostamento dei valori del mondo reale al surreale, cioè la favola; ma una favola ha il dovere d'esprimere una morale chiara, didattica, buona per tutti i tempi: altrimenti diventa simbolismo. Gigliozzi s'è rifugiato nella favola ottenendo qua e là degli effetti notevoli: però, impelagandosi in una storia di diavoli e d'inferno non molto originale (ricordiamo, una per tutte, una strana commedia di Vitaliano Brancati, tre anni fa, sul palcoscenico delle Arti) finisce, bene o male con lo sconfinare proprio nell'angelismo, ultima trasformazione decadente del surrealismo, a sua volta diretta conseguenza del fenomeno romantico.

Tipico scrittore angelista, nel campo narrativo, Zavattini: e, ascoltando *Un povero diavolo*, più volte veniva fatto di pensare all'autore de "I poveri sono matti": atmosfera patetica, una specie di resoconto stenografico dei propri sogni, desiderio di mortificare gli attimi d'allegria con una nuova sincera sofferenza. Ma Gigliozzi non è Zavattini, vale a dire non è un compiuto poeta: annaspa, allora, fra le memorie libresche e teatrali, fra Campanile, Aniante e la *comédie larmoyante* di fine ottocento; anche se riesumata soltanto col desiderio di farne la caricatura.

Ne risulta una commedia indubbiamente ingegnosa, ben costruita anche se prolissa, con un dialogo vivo anche se già previsto: a ogni modo il nome di Gigliozzi, scrittore — ci dicono — giovanissimo, vale la pena d'essere rammentato: e presto farà onore alla sua firma, ancora meglio di oggi.

Il regista Guglielmo Morandi, meticoloso, attento, incorruttibile (come Robespierre) potrebbe definirsi il Bernardino Molinari del teatro di prosa, per lo meno di quello radiofonico: anch'egli minimizza, fa pause, rallenta: non è detto, però, che non raggiunga degli egregi risultati; ma rischia sempre un po' di appesantire il tessuto drammatico.

Gli attori, questa volta (cosa rara) quasi tutti meriterebbero d'essere ricordati; ma come si fa, fino a che i dirigenti della R.A.I. non avranno imparato a scriverne i nomi sui programmi? Ci viene in mente soltanto Angelo Calabrese, sempre più bravo, Guido Notari, dalla dizione perfetta, Leo Garavaglia, alle prese con una parte non troppo decisa. Gli altri ci perdonino: ci perdonino soprattutto le signore; ma non ne ricordiamo neanche una.

Elio Talarico

Le Mostre

MOLTI pezzi buoni, alcuni dei quali già noti perchè appartenenti a raccolte private (come i Carrà, il Tosi, i Mafai, il Tomea, il Casorati ecc.) espone la GALLERIA DEL SECOLO in una tipica mostra di fine stagione. Vi abbiamo notato, tra le altre cose: un vecchio Marino (non bello, però) e un vecchio De Pisis (bello invece e solidamente composto: bello proprio per questo, con preziosi bianchi-avorio); un *ritratto di Guzzi*, opera recente di Pirandello (questo pittore va, sempre più decisamente, prendendo l'aria di un maestro) e un *ritratto* di Melli, dove si possono rilevare alcune incertezze ovvero momenti di stanchezza, eppure sta non soltanto fra le migliori di lui, ma fra le cose belle che si son viste in questi ultimi tempi, tanto mi pare felicemente composto e ricco anche di una gentile e meditata poesia, e una *figura* di Virgilio Guzzi, bene rappresentativa della sua onesta e naturale pittura e opere di Mazzullo, Natili, Guttuso, Omiccioli, Bartoli. Vorrei dire, sinceramente, «bene gli altri», se la frase non paresse di sapore ironico e quasi pretesto di uno sfaticato che non voglia far torto a nessuno.

* * *

Di GIORGIO DE CHIRICO disse Massimo Bontempelli: «è una delle quindici persone che più ammiro in Italia» e lo disse a proposito di un «pericoloso scritto» del pittore (*Considerazioni sulla pittura moderna*; «Stile», febbr. '42), osservando: «Attendi dunque a quello che facciamo, Giorgio. Se le tue idee avessero a far presa, la prima vittima sarai tu. E me ne dorrebbe molto, per il gusto degli italiani». Da allora almeno, bisogna sempre ricordarci del De Chirico metafisico non soltanto per perdonare il «pictor optimus», ma anche per non dover concludere d'esserci ingannati mettendolo, con Bontempelli, nel numero dei Grandi Quindici. Teste di gladiatori riprese (e peggiorate) dai pavimenti romani a musaico e studi di anatomia all'uso dei sommi costituiscono la mostra di disegni dechirichiani alla "MARGHERITA" (a taluno degli *studi* non si nega per altro certa nobiltà di fattura). Comunque sarebbe ingiusto pronunciare un giudizio sull'artista da questi pochi fogli; e far della malignità sul *piede* ("*Il mio piede* — dice la scritta — *nel sedere degli intellettuali*") sarebbe troppo facile, troppo alla De Chirico. Fortunatamente, un gustoso librettino del pittore: "1918-1925 — Ricordi di Roma", pubblicato in questi giorni dalla Editrice Cultura Moderna, ci fa questa promessa: "è qui [a Roma] che voglio rimanere a lavorare, a lavorare sempre più, a lavorare sempre meglio, a lavorare per la mia gloria e per la vostra condanna". Dunque, speriamo bene. Perchè De Chirico, se lascia da parte le idee e gli scritti "pericolosi", è capace, crediamo, di darci un'altra stagione feconda e felice come quella "metafisica"; magari in un senso e modo affatto diversi. Quanto al librettino citato, ne raccomandiamo la lettura perchè si tratta di operetta di vivo interesse documentario e non senza pregi narrativi. Anche taluni giudizi vi sono precisi: quello su Spadini, per citarne uno; e fatterelli curiosi e aneddoti lo rendono divertente: vedi Roberto Longhi, *sparito* in un marciapiede fiorentino. Insieme con De Chirico, Luciana de Beutern espone i suoi estrosi gioielli d'arte: collane, bracciali, spille, orecchini, dove motivi barbarici, orientali, ottocenteschi e novecenteschi si fondono assieme originalmente con effetti di innegabile buon gusto.

* * *

"La magia della materia nelle sue apparizioni bioplastiche": ecco la più alta ambizione di Enrico Prampolini; alla quale io non credo punto (con tua buona pace, caro Enrico). Ma se dimette le aspirazioni cosmiche (ancora quella pretesa, da parte della pittura, di rendere l'*essenza* delle cose!). Prampolini, oltrechè scenografo geniale, è buon pittore e disegnatore: vedi, ad esempio, i suoi *ritratti* di Jacob, Leger, Picasso, Cocteau, Kissling (e pensare che ci fu un tempo che Mosè Kissling pareva un grande pittore!) esposti a PRESENCE assieme ad opere di altri pittori italiani che han lavorato in Francia: Leonor Fini, Eliano Fantuzzi e Francesco Perotti.

* * *

Alla GALLERIA DI ROMA si è inaugurata il 19 corrente la personale del pittore maltese William Apap: un curioso artista ventiseienne che ignora completamente tutte le avventure della pittura da cinquant'anni almeno a questa parte e sembra avere i suoi maestri in un Carlandi giovane, e a volte in un Favretto o in un Palizzi e persino in qualche toscano dell'800. Non gli fanno difetto qualità native di colorista e in taluni quadretti (piccoli *ritratti* e *paesi*) dà le prove migliori di sè. Se le opere (settantacinque) fossero state ridotte alla metà, l'Apap si sarebbe presentato in maniera indubbiamente più convincente. Nondimeno è lecito aspettarsi qualcosa da lui.

Fortunato Bellonzi

Musica

"Carmen" e "Bohème" a Caracalla

CARMEN è la donna sotto la specie di femmina: ma una femminilità capace di slanci, di dedizioni, di generosità. Del resto la morte di questa donna che sfida infausti presagi e minacce, e affronta a pie' fermo le ire omicide di Don José, a suo modo è eroica. Dunque *gitana* ma caratterizzata ed elevata da intrepidezza, dall'anelito alla vita avventurosa e libera, dalla passione per Escamillo. Civetta quanto si vuole ma non volgare. Di fronte a questo difficile personaggio certo contradditorio, di sentimenti volubili e di modi mutevole ma perciò umanissimo, perciò una delle poche donne "vere" dell'opera ottocentesca, le nostre artiste in genere perdono la testa: così che l'ardita contrabbandiera, la donna nel peccato forte più che cinica, la irridente femmina, sia pure, ma appassionata e fedele amante, qual'è Carmen nella realtà, se non della novella di Merimé, del libretto e, ciò che più conta, nella sostanza lirica prestatale dalla musica viene recitata come fosse una sgualdrina dai fuggevoli e vani amori. Carmen acquista con ciò una ben facile presa nella superficiale sensibilità dello spettatore, ma *Carmen* ne risulta snaturata e imbanalita.

Detto ciò non ci resta che registrare la bravura scenica della protagonista Gilda Alfano, l'ottimo rendimento di Masini, De Falchi e della Fineschi, e la colorita coreografia. Senza biasimo e senza lode la direzione di Bellezza, al cui temperamento nessuna musica c'è sembrata poco adatta quanto quella della Carmen.

Bohème ha avuto nel complesso un migliore esito artistico, benchè ci aspettassimo dalle scene pucciniane, freddolose e intime e tanto poco aperte a sfoghi coreografici, un infelice contrasto con le Terme e i pini e il solleone. Il regista Nofri ha reso invece accettabili gli adattamenti scenici e ha dato vivezza e carattere a ogni seguenza sia accentuando gli spunti comici (forse un po' troppo), sia creando la perfetta illusione del colore locale dei luoghi, del tempo e della stagione, sia muovendo con giusto senso della naturalezza scenica tutti i personaggi. Il Mascherini, il Neri, il Titta e la Huder l'hanno in ciò assecondato a meraviglia, così pure la Fineschi, che è stata una Mimì come sempre prodiga di canto e riservata di maniere. Il Masini partito in questo ciclo di opere con un Radamès compassato, giunto a un Don Josè giustamente accalorato, qui, secondo noi, l'abbiamo trovato troppo "cresciuto"; ha cantato con uno sfogo degno più dello scamiciato compare Turiddu che dal bohèmien poeta Rodolfo.

De Fabritiis questa *Bohème* l'ha modellata con vero gusto e con efficace sensibilità concertante.

Giorgio Graziosi