Il più bel settimanale cinematografico
"STAR"
diretto da ERCOLE PATTI
In vendita in tutte le edicole
al prezzo di lire 15
— Periodici Epoca —

LA VITA DELLE ARTI

ALL' ELISEO
la Compagnia Nino Besozzi - Vivi Gioi
— in —
"TI ASPETTAVO"
di Jacques Natansen

Il teatro sedusse anche Flaubert

Tu hai due pubblici: uno per *Madame Bovary*, l'altro per *Salambò*... Uniscili dunque in un teatro e forzali ad essere contenti uno dell'altro... Addio, mio *trovatore*, t'amo e t'abbraccio''.

All'epoca in cui indirizzò questa lettera a Flaubert, George Sand contava la bellezza di settant'anni e il suo *trovatore*, cinquantatre: non si trattava dunque di una scherzosa lettera di donna innamorata. Flaubert aveva appena finito di scrivere i quattro atti del *Candidato*, il cui insuccesso doveva cagionargli, pochi mesi più tardi, tanta pena e, soprattutto, riempirlo di stupore. Dopo aver letto la commedia, la sua vecchia amica gli disse con rude franchezza cosa ne pensava, aggiungendo qualche consiglio non meno rude.

''Il soggetto — scrive la Sand nella stessa lettera — è molto brutto, troppo vero per la scena e trattato con troppo amore della realtà. Il palcoscenico ha un'ottica attraverso la quale un rosaio reale non fa punto effetto e un rosaio dipinto da un maestro non ne farebbe di più. Occorre della pittura grossolana, una specie di truffa. E lo stesso dicasi per il testo. Alla lettura, la tua commedia non è divertente, anzi è monotona. Non fa ridere, e siccome non riusciamo ad interessarci a nessun personaggio, non possiamo nemmeno interessarci all'azione''.

Poi, quasi per confortare, dopo questa strigliata, il suo vecchio amico, concluse: ''Questo non vuol dire che tu non possa e tu non debba fare delle commedie. Io credo, anzi, che tu ne farai, e delle ottime. Ma il teatro è difficile, cento volte più difficile della letteratura''.

Flaubert non replicò nè si offese della severa critica: anche questa caratteristica dell'autore drammatico gli faceva difetto.

Ma quanto penosa quella lettera in cui l'ideale del teatro diventa un ideale di cartapesta e il commediografo una specie di imbrattatele: dopo mezzo secolo di lavoro e di gloria è tutto quello che George Sand aveva da dire sul teatro. Di fronte all'arte drammatica, ella, come tanti altri scrittori, restava timorosa e come esitante sulla soglia di un mondo interdetto. Anche lei conservava per il teatro una grande prevenzione non disgiunta da quella specie di malattia — l'ossessione del mestiere — che spesso colpisce e paralizza gli scrittori quando decidono di lasciare il libro per arrischiare un passo sulle scene.

Se Flaubert non si fosse fatto suggestionare dalla pseudo-scienza drammatica, forse quella commedia gli sarebbe riuscita meglio. Era giunto alla letteratura con la testa piena e lo spirito ronzante di tirate romantiche, col cuore ebbro d'amore per le eroine del teatro. A quattordici anni aveva scritto una *Fredegonda*, e a diciassette un *Luigi XI*. Giunto a Parigi dalla nativa Normandia, avrebbe senza dubbio perseverato a scrivere per il teatro, se la timidezza del suo provincialismo non lo avesse trattenuto. Ma non fu solo questa timidezza a trattenerlo: la questione della tecnica teatrale restò sempre viva e assillante nel suo spirito, anche nei momenti più felici della sua carriera di scrittore. Amava il teatro, pur detestandolo. L'imbecillità che attribuiva ai direttori di teatro, gli dava dei travasi di bile. ''Quando si è scritto una commedia si è f...!'' — gridò un giorno in presenza dei Goncourt, e precisava: ''L'ho saputo da un idiota che se ne intende: dal direttore dell'Odeon. E' lui che si è espresso con questa frase sublime: ''Beaumarchais è un pregiudizio''. Che manica di porci!''.

Quando Flaubert fa parlare dei personaggi sulla scena, si direbbe che si lancia nel dialogo con dei balzi ringhiosi e impotenti di molosso alla catena. Senza saper distogliere gli occhi dalle difficoltà immaginarie, ossessionato dalla ''scienza teatrale'' cui egli credeva come a un dogma, si sfogava: ''Che brutto modo di scrivere è quello che si addice al teatro! Le ellissi, le sospensioni, gli interrogativi e le ripetizioni devono essere profuse a piene mani, se si vuole che nel lavoro ci sia del movimento. E tutto questo è molto brutto... Lo stile teatrale incomincia a seccarmi. Quelle frasi brevi, quel frizzio continuo, mi irritano come l'acqua di seltz: da principio fa piacere, ma non tarda a sembrare acqua corrotta''.

A leggere o a rileggere il *Candidato* di Flaubert, non si può che condividere l'opinione di George Sand: la commedia sprigiona un gran senso di noia. Ma le ragioni che la scrittrice ne dà non convincono. La pecca dei quattro atti non è nell'eccessivo realismo: è piuttosto nel senso di vuoto, di un vuoto assoluto, che se ne riceve.

Raccontando una storia di certe elezioni parlamentari e cercando di dipingere i costumi politici dell'epoca, Flaubert si preoccupa soprattutto di costruire un intrigo. E la trama che ha tessuto è delle più comuni e delle più macchinose. Vi si trovano i più vieti equivoci, le scene a effetto, le ''tirate'' per il padre nobile; tutto, insomma, il pesante macchinario delle commedie popolari. Ricorda irresistibilmente Giovacchino Forzano. Da quelle false situazioni, da quelle scene stiracchiate, dal dialogo piatto e impersonale, si sente che l'artificio della costruzione fu il principale oggetto delle sue cure. Da questa commedia non è riuscito, lui, l'autore di *Madame Bovary*, a far balzar fuori un carattere.

Esiste tuttavia un Flaubert commediografo, o perlomeno, commediografo allo stato potenziale: il Flaubert di *Chateau des coeurs*. E' vero che per questo lavoro ricorse all'aiuto di due esperti collaboratori, Louis Bouilhet e Charles d'Osmoy, ma c'è, in questa *féerie*, una scena che porta il suo inconfondibile marchio: la scena del *Royaume du Pot-au-feu*. E a rileggerla oggi, piace immaginare un regista moderno che sappia cavar fuori da questa grassa farsa, da questa estrosa satira, una gustosa commedia-balletto.

Nel centro della scena troneggia un'enorme marmitta in cui bolle il manzo (*pot-au-feu*: in Francia, gusto e aspirazione della borghesia).

Il ''Gran Pontefice'', ramaiolo alla mano, presiede all'assemblea e rivolgendosi agli abitanti della città, esclama:

— A voi per primi, commercianti modello, basi della moralità, protettori delle arti: a voi droghieri!

I droghieri si alzano.

— Giurate di mettere sempre la cicoria nel caffè?

— Lo giuriamo!

Poi è il turno dei poeti ufficiali:

— Venite, chiari ingegni che deliziate le serate delle oneste famiglie!

— Chicchirichì — gridano in coro i poeti. Poi le spose:

— Raccomodate sempre con amore i calzini dei vostri legittimi sposi e guardatevi dalla seduzione della licenziosità...

— Viva il *pot-au-feu!* — grida infine la folla, mentre il ''Gran Pontefice'' asperge tutti di brodo. L'orologio del Municipio suona le sei e i borghesi gridano come un sol uomo:

— A pranzo!...

Infine, dietro ogni finestra si vede il desco familiare, mentre si ode il rumore delle cucchiaiate di brodo aspirate ingordamente. Delle voci esclamano le rituali frasi: ''Come fa bene!... Rimette al mondo!... In trattoria un brodo così non lo fanno!''.

Farsa grassa e, se si vuole, anche grossolana, ma, nella sua spavalderia di satira, costruita senza impacci di stile e di mestiere, in piena libertà di fantasia.

Pier Luigi Melani

★

Gli « Innocenti » del Canadà

E' sorto nel Canadà un nuovo gruppo artistico, gli ''Innocenti'', composto da dieci pittori, tutti molto giovani: Nancy Burden, Irene Haywood, Philip Hall, Michael Forster, Phillipa Burrows, Margaret Bloy Graham, Eleanor Poore, Dorothy Ivens, Peggy Harding, William McCrow, che sono stati riuniti ed organizzati da Réné Cera.

Essi intendono reagire all'arte tradizionale canadese, che è dominata, come è naturale, in paese vasto con poche e non grandi città, da un senso della natura solenne, ma alquanto freddo.

Gli ''Innocenti'', intendono ''mostrare una maggiore forza spontanea di ispirazione commossa''.

Nel loro ''Manifesto'', essi affermano che dipingere non significa altro che ''comunicare la spontanea reazione dell'artista all'universo'', sicchè ''un quadro non è altro che una scarica nervosa tradotta in termini visibili''.

Gli ''Innocenti'' considerano elemento essenziale della loro arte la libera spontaneità di espressione e danno pochissima importanza alla tecnica. ''Un pittore'', essi affermano ''che usi i colori con abbastanza libera innocenza, riuscirà a comunicare la sua esperienza a chiunque sia suscettibile di emozione artistica''.

Stiamo a vedere.

g. d.

• • •

LETTERE, PITTURA E POLITICA — La testata del giornale l'*Unità* è dovuta al pennello del pittore Mario Mafai; la testata del giornale *L'Epoca* è del pittore Romano Gazzera.

Pittura di Mafai

La recente pittura di Mafai, che in qualche modo ritorna sui suoi passi, a battere la strada seguita prima del soggiorno parigino (ben s'intende in un modo affatto nuovo e senza confronti più esperto e nutrito della indispensabile acquisizione di tutto quel progresso formale che costituisce la nostra maggior gloria) mi conferma nel giudizio che ne detti di recente: che cioè nel suo intimo vigili una vena classica, capace di sopravvivere ad ogni possibile abbandono della fantasia e di avere le sue rivincite sulla resa incondizionata al disordine delle notazioni sensorie; del che si è meravigliato qualcuno.

Ma se i due termini romantico e classico debbono intendersi come i due momenti della dialettica umana, il momento cioè passionale, incline al disordine, al disfacimento, alla violenza, e il momento della ragionevolezza, della docilità alla natura, della legalità e della chiarezza, l'attribuzione di romanticismo alla pittura di Mafai ne vorrebbe l'iscrizione nel decadentismo, in quella generica liricità che proviene dalla trascuranza formale, dall'accentuazione dello approssimato, infine da quel fare nebuloso e pretenziosamente ''ispirato'' che in concreto non è altro se non un fatto pratico: un aspetto in più della nostra resa a discrezione di fronte alle difficoltà e responsabilità della vita, viltà di abbandono e direi quasi patteggiamento voluttuoso con la morte.

Ora l'arte di Mafai non corrisponde a questo torbido rimescolarsi di putredine e di sfiducia, la stessa poesia dei suoi fiori secchi, polverosi e avvizziti essendo prima che una crepuscolare compiacenza per i superstiti bagliori della loro bellezza e profumo (elegia della memoria in traccia di ricordi d'un vigore e calore per sempre perduti negli aspetti devastati e scolorati della decomposizione) una volontà di fissare il processo della decadenza, di arrestare la morte e di contenderle l'ultima rovina. A Cesare Brandi diceva un giorno Mafai: ''Non è perchè sono vizzi, polverosi, decaduti, che li dipingo, ma perchè così vizzi, polverosi, decaduti, non avvizziranno più, non decadranno''.

Si può obiettare che la confessione di un artista non basta a renderci paghi delle ragioni del suo operare; ma a parte che forse ci siamo lasciati andare troppo oltre nella nostra presunzione di volere, da soli, assolvere il compito di una lettura esauriente (avanzando eccessive riserve sulle giustificazioni degli autori quasi fosse nostro dovere di rilevare sempre la contraddizione tra il dire e il fare) nel caso di Mafai le opere stesse, così umanamente impegnate, ci domandano di procedere guardinghi nell'applicazione della formula romantica, la quale coinvolge, per le arti contemporanee, fatti di ben diversa e direi di opposta natura. Perchè non bisogna intanto dimenticare che una cosa sono il romanticismo e il classicismo di oggi e altra cosa il romanticismo e il classicismo di ieri. E la pittura di Mafai reagisce alle romanticherie del nostro tempo, pur con quelle compromissioni senza di cui sarebbe un frutto innaturale e inspiegabile; reagisce anche quando ne sottolinea le punte più acute, le esplorazioni più avanzate; il motivo della reazione risiedendo in ciò: che il pittore porta nel suo fare una esigenza d'ordine morale la quale dapprima è diversa da quella che professa la società non meno politica che artistica, talchè si fa scontrosa, sconsolata o magari ripiegata su se stessa per logico bisogno di difesa, e infine prorompe in aperto dissidio, condannando il male e sperando da ultimo intensamente nel bene futuro, con una azione serena e ottimistica.

L'invadenza di quei rossi e viola prelatizi che ha conferito al linguaggio di Mafai una sensualità funeraria, scipionesca, non si nega che abbia respirato l'aria di Roma peccaminosa, la cui storia potrebbe avere ai due estremi l'oro e la porpora dannunziana e il Cardinale Decano di Bonichi. Neanche si nega il soffio di quell'aria alle nature morte o alle *Fantasie*, benchè in queste ultime rimanga spesso in vita un sentimento accorto della forma umana, una sostanza di corpi concreti che la fantasia piega al suo intento dimostrativo ma non fino al punto dell'arbitrio, che la materia pittorica disfa, ma non così che si perda in una emblematica assonanza; anzi qua e là i gruppi echeggiano memorie statuarie di ratti delle Sabine e di Minotauri abbattuti e studi di modelli dal vero. E si può pertanto, ad onta delle loro apparenze che stanno tutte per il no, intenderle come un ultimo sbrigliamento dei sensi eccitati e stanchi, un ultimo atto di disperazione, necessario per pacificare lo spirito e restituirgli l'equilibrio indispensabile per farsi daccapo a ricostruire con piena fiducia.

E gli inevitabili patteggiamenti con la decadenza, voglio dire quel lordarsi le mani di cui non si può purtroppo far di meno quando s'affondano nella lordura, e sia pure per denunciarla, erano del resto riscattati ampiamente dalle vedute di periferia, dalle famose *Demolizioni*, fedeli ad una loro solidità architettonica anche quando il pennellare mosso tendeva a farle vacillanti nel tremolio dell'atmosfera. Poteva sembrare, in taluni paesi, il cammino pittorico accostarsi persino a quello di De Pisis, ma la vibrazione non era mai rarefazione, non volavano nel cielo, stracciate, le chiome degli alberi, nè le dimore umane diventavano una trama di segni in libertà: vi si sentiva, al disotto, la saldezza dell'impianto, il peso delle cose; le figurette, nell'ombra, anzichè macchie erano parte del racconto, popolavano la *loro* strada.

C'era, insomma, in Mafai la premessa, coerente, di quel fatto nuovo che è, oggi, la sua pittura (vedi la mostra aperta allo *Zodiaco*) la quale ambisce vittoriosamente alla ricostruzione formale ed ha un vigore insospettato fin qui da molti, usi a cogliere piuttosto la superficie che l'intimo, una forza di disciplina degli slanci, una possibilità di contenzione degli ardori e una chiarezza di linguaggio quali ci auguriamo per il domani dell'arte. Le prospettive hanno acquistato in nitore, le cose tutte in corposità e sostanza, i toni si sono distesi calmi e sereni in superfici più ampie, la vibrazione cedendo il posto alla commozione riposata e controllata, e il colore è uscito, dalla nebula che ancora lo tratteneva in una crepuscolare dolcezza, squillante e puro, con intere le sue possibilità di canto spiegato. I *paesi* dipinti fra il '44 e il '45, han fatto tesoro di tutte le esperienze trascorse, maggiorate in una loro assunzione in un atto risoluto di fiducia nell'uomo. Ma nel *ritratto* anche meglio si scorge la misura del passo compiuto da Mafai; chè l'empito delle figure di un tempo, affocate in rossi d'incendio e in viola chiesastici, ha ripreso, con più diretto interesse ad una lettura del carattere umano, con una più profonda simpatia di uomo ad uomini, un cammino primario dell'artista, che gli ha fruttato figure d'impianto monumentale, classiche veramente e accostabili; ma in un senso tutto spirituale e con assoluta indipendenza di nascita, alla pittura pompeiana e rinascimentale. *Donata, Giulia*, e più ancora il *Ritratto della Signora Natale* costituiscono il ritorno della grande tradizione italiana, ritrovata non per opera di cultura ma per una avvenuta liberazione. La quale — ed è qui la ragione della sua autenticità — non ha rotto i ponti con la cultura figurativa contemporanea, anzi, come abbiamo avvertito, se ne giova come di una conquista legittimamente valevole.

Ai discorsi sconfortati di quanti credono, in buona o cattiva fede, che la nostra ricostruzione spirituale debba, nelle presenti sventure d'Italia, rimandarsi ai figli dei figli, Mafai oppone oggi il coraggio e la testimonianza dell'arte sua, approfondita, in un certo senso, tanto da poterla dire rinnovata. La sua posizione critica è chiaramente espressa dal suo scritto ''Possibilità per un'arte nuova'' (*Rinascita*, II, 3) dove è rilevata la validità delle esperienze e conquiste dell'arte moderna e dove sono dette queste cose sensate: ''guai a lasciarsi prendere da scetticismi. E' invece urgente iniziare un nuovo lavoro; oggi si può fare affidamento su un avvenire che riprende la sua strada maestra, il terreno è sgombro anche se non troppo fiorito; ancora meglio. Questo lavoro però deve essere accompagnato da fiducia, volontà, dedizione e direi anche da un po' di ottimismo... L'artista ha visto, ha partecipato alla vita, ha sofferto forse, o ha veduto soffrire. L'artista si è fatto uomo, un uomo come un altro col cuore e col cervello, senza attributi sonori di genio, superuomo, essere superiore e ritrova il mondo degli uomini, dei volti, degli alberi e non fantasmi, macchie e geometrie. Ora si tratta di saper vedere e di sapersi commuovere''.

Fortunato Bellonzi

Due commedie e la dittatura

(Continuaz. dalla 1ª pagina)

conservatori, sia nei ceti rivoluzionari, una diffusa sensazione di incapacità a risolvere i tremendi problemi del mondo moderno.

Questa diffusa sensazione di incapacità, abilmente manovrata dalla retorica e dalla pubblicistica interessata, non tarda a trasformarsi in una oscura coscienza di colpa, cioè di un debito, di una carenza, di una malattia dello spirito. Si invoca il medico. Un illustre pensatore disse, al sopraggiungere della dittatura, che l'Italia aveva trovato il suo medico. Battuta nel campo della mitologia religiosa, la coscienza moderna ripiega nella mitologia della scienza: dal buon Samaritano al dottor Knock.

"Il dottor Knock" è una fomasa commedia di Jules Romains, recentemente riproposta all'attenzione del nostro pubblico. Knock è un medico; un misto di genialità e di ciarlatanismo. Nel paesino dove si reca ad esercitare non c'è un solo malato. Ma ci vuol poco a convincere i candidi villani che essi soffrono delle più strane malattie e a trasformare il paesino in una affollatissima clinica, dove Knock impera come un dittatore. E' evidentemente così fragile e instabile la coscienza moderna che basta appena sondarla per mettere in luce il complesso della colpa, della malattia, dell'inferiorità. Donde la buona accoglienza, anzi l'invocazione al risanatore; il quale creerà in breve la tecnica della colpa e governerà per mezzo di essa. Poichè in fin di conti quella tecnica riposa su una esigenza oltremodo diffusa nell'anima contemporanea.

Perciò non facciamoci troppe illusioni: noi ora ci siamo liberati da *una* dittatura non *dalla* dittatura. La dittatura è un tema immanente del mondo moderno ed è notevole il numero dei paesi che si reggono a dittatura. E persino da noi c'è già qualcuno che propone altre forme di dittatura e chi invoca desolato le forze dell'ordine. Si riparla di plebisciti come se i plebisciti fossero lo antidoto della dittatura, perchè si presume che la dittatura non sia gradita alle masse. In realtà la storia più recente sta a dimostrare che i plebisciti sono l'anticamera della dittatura. La quale, come dicevamo, non è una avventura casuale, ma il risultato di un profondo malessere che agita la società moderna: la decadenza dei valori religiosi e la trasposizione dei miti sul piano della vita politica; l'insufficienza della spiritualità d'oggi a dominare il progresso delle forze meccaniche e i gravi problemi sociali che ne derivano. Oggi la società è come un adolescente che sia enormemente cresciuto nel corpo e non abbia avuto un proporzionato sviluppo psichico. Aiutiamolo con tutti i mezzi a colmare lo squilibrio e a superare la crisi, se non vogliamo che abdichi a favore dei parenti terribili.

G. P.

Il Teatro

PALCOSCENICO GIREVOLE

Bontempelli "popolare"

Massimo Bontempelli si è recato ad una rappresentazione dei ''Due Sergenti'' interpretata da una modesta compagnia di attori e ne ha riferito sull'*Epoca* mettendo l'accento, come era da attendersi, sul ''teatro popolare''. Ma la diligente curiosità dello scrittore non è andata a genio ad alcuni lettori del suo giornale, che hanno trovato la fatica del resocontista sproporzionata all'entità dell'avvenimento. E Massimo Bontempelli (*Epoca* del 17 aprile) a spiegare.

Bontempelli fonda la sua difesa su una netta distinzione fra spettacolo e poesia: per lui la storia del teatro non dovrebbe far parte della storia letteraria: dovrebbe entrare nella storia del costume. I grandi scrittori di teatro ''seppero porre una espressione di poesia, che è un aspetto dell'eternità, a fondamento e materia principale dello spettacolo, che è un'espressione di caducità. Il teatro diviene così un esempio tipico di *arte applicata all'industria*: all'industria dello spettacolo''.

Ora noi ci chiediamo: questa separazione netta è possibile? E' possibile, in altri termini, concepire uno spettacolo esente da qualsiasi istanza artistica, cioè da qualsiasi valore universale, pura espressione di caducità? Distinguiamo: in senso lato tutto ciò che si offre alla vista è spettacolo; una toletta femminile, una partita di calcio, un tramonto, una danza classica. Ora che differenza passa fra una partita di calcio e una danza classica? Che mentre nel primo caso tutto è subordinato ad un interesse agonistico e gli eventuali spunti di *spettacolo a sè* sono puramente casuali, nel secondo caso il fine dello spettacolo è la danza stessa, i suoi ritmi, i suoi valori armonici, la sua musica di gesti. Il piacere che si prova assistendo ai due spettacoli è di natura profondamente diversa. Nel primo caso si tratta di un piacere fisico, pratico, di carattere assolutamente contingente; nel secondo caso di un piacere privo di qualunque fine immediato, un piacere creativo; insomma un piacere estetico.

Di carattere molto simile è il piacere che procura uno spettacolo teatrale; il quale è così intimamente connesso al testo letterario scritto, o al testo ideale che il regista crea a mano a mano con la sua fantasia, da non potersi concepire le due cose disgiunte. Un testo teatrale in quanto opera di poesia, e cioè (come dice Bontempelli) *un aspetto dell'eternità*, contiene una infinità di valenze, che si presentano agli interpreti infinitamente ricche di possibilità. Donde la sua capacità di rinnovarsi continuamente nello spettacolo, pur restando ogni singolo spettacolo opera perfettamente compiuta. Perciò non è tanto il caso di parlare di arte applicata all'industria, sibbene di industria applicata all'arte.

Che Shakespeare dunque scrivesse dei drammi da arena, per la storia del teatro (che non è storia letteraria o storia del costume ma storia del teatro) significa poco e nulla, se quei drammi si chiamavano ''Otello'' e ''Macbeth''. Sappiamo benissimo che Shakespeare era tutt'altro che quell'artista rozzo e popolare creato dalla leggenda. E se poi Bontempelli insiste che il pubblico popolare segue gli avvenimenti di *Amleto* o *Macbeth* con lo stesso animo con cui segue quello dei *Due Sergenti* e cioè ''solamente quel volgersi e intricarsi di avvenimenti, e la loro truculenza, e gli scoppi attesi del loro risolversi lo interessano'', peggio per il pubblico popolare. Il qual pubblico popolare disertò due volte una commedia di Terenzio per recarsi a vedere acrobati e gladiatori. Spettacolo anche quello. Se Bontempelli fosse vissuto allora sarebbe andato di certo anche lui a vedere gli acrobati e ci avrebbe lasciato cronache sconcertanti, da sospendere il fiato, come egli solo sa fare. Ma questo non ha niente a che vedere con l'arte e con la critica teatrale. Così come una brutta interpretazione dei *Due Sergenti* (brutta commedia) anche se piace al popolo, non può direi molto, oggi, attorno al teatro.

Ed ora per concludere una affettuosa malignità; Bontempelli è un uomo di spirito e saprà perdonarmela. Sono sicurissimo che un'opera come *I Due Sergenti* rappresentata a quel modo, non può piacere ad uno scrittore dal gusto e dall'intelligenza raffinatissima, come il nostro. Che egli se ne occupi come antidoto al suo inquieto e rarefatto intellettualismo? Che egli si rechi a simili spettacoli come quei raffinatissimi buon gustai, che ogni tanto vanno all'osteria a mangiare i fagiuoli con le cipolle? Giacchè non credo che Bontempelli si faccia la minima illusione sul valore ''popolare'' di spettacoli come quello che egli propone. Essi servono se mai a incoraggiare la faciloneria piccolo borghese cui tendono certi strati del nostro proletariato; e non del nostro proletariato soltanto; una forma di retorica come un'altra.

Quando i bolscevichi durante la rivoluzione d'ottobre vollero creare sul serio un teatro del popolo non ricorsero alle filodrammatiche: mobilitarono invece, a partire da Meyerhold, il fiore dell'aristocrazia teatrale russa. Ed ebbero ''spettacoli'' che resteranno come esempi nella storia del teatro.

Riviste e pornografia

Autorevoli pubblicisti cattolici cominciano a reagire, alla radio e sui giornali, contro l'immoralità degli spettacoli di riviste. Ma a meno che essi non intendano agire sulle autorità, perchè intervengano con la forza, non sappiamo quale efficacia possano avere i loro appelli. Non sappiamo nemmeno se il rimedio non finisca per sortire l'effetto opposto di gratuita e clamorosa pubblicità. L'inflazione delle riviste, incoraggiata già da prima dalla situazione politica, che lasciava scarsissimo margine al teatro di idee, è un fenomeno tipico e direi quasi fatale del dopoguerra. Rispecchia in qualche modo l'ansia di evasione da un periodo terribile, il desiderio di abbandonarsi ad uno spettacolo che diverta e non faccia pensare. Sarà difficile perciò arrestare il dilagare di questi spettacoli, come è difficile arrestare l'inflazione e la borsa nera. Quasi sempre, in simili circostanze, i rimedi sono peggiori del male. Servono, se mai, ad accrescere i prezzi. Le prediche poi!... Si convertono in altrettanti inviti. E per carità non ci diamo alla retorica delle classi sociali; chè se mai son proprio i ceti meno colti a preferire simili spettacoli, ad apprezzare

(dis. di Prampolini)

certo turpiloquio, a spendere fino all'ultimo centesimo per una poltrona. Meglio varrebbe forse mettere l'accento non sulla morale, bensì sulla stupidità di codesti spettacoli, dove troppo spesso l'unica cosa che meriti d'essere vista è proprio qualche bella donna (non troppe) anche se si desidererebbe meno volgare.

Nell'ultima rivista di Macario ''Febbre azzurra'' l'inconsistenza della trama, la volgarità delle trovate, l'usura dei motivi comici raggiunge limiti incredibili. Dopo mezzora di spettacolo la noia prende posto fra gli spettatori come un'ospite insopportabile, che dà la nausea. Non fosse qualche bella donna, dicevamo, a rallegrare la vista (ma forse per questo non occorse stare più di tre ore in un teatro) la gente se ne andrebbe quatta quatta a prendere una boccata d'aria. Pure ci eravamo illusi che la libertà ecc. ecc. ridesse vita alle esigenze satiriche degli spettacoli di rivista. Abbiamo visto l'ultimo spettacolo di Galdieri; qui, per la verità, di pornografia neanche l'ombra. Ma il placido giulebbe che vi si somministrava non era davvero più saporito. Il metodo è sempre quello, infallibile: una risatina e una lacrimuccia. Il nostro pubblico (che va a queste riviste) ha un cuore di pietra ma ha l'epidermide sensibile. Galdieri lo ha compreso. Colpa sua?

Dunque come prima c'era una lacrimuccia per l'impero e una barzelletta (molto velata) per il fascismo, oggi c'è una lacrimuccia per un'infinità di cose che si possono immaginare e una barzelletta per gli alleati. Il pubblico ride, si commuove, è convinto di avere fatto il proprio dovere. Anche noi come eronisti. Anche troppo.

Giorgio Prosperi

★

ANAGRAFE — Il 2 aprile scorso Alberto Lattuada e Carla del Poggio si sono sposati. Il 18 andante la scrittrice Alba de Cespedes si è sposata con il signor Franco Bounous.

Il Cinema

I FILM NUOVI

"La signora in nero"

Molti film italiani che escono oggi alla luce portano bene impressi i segni della noia e dell'incertezza che furono proprie dei tempi in cui vennero concepiti. Nella primavera e nell'estate del '43 la noia e l'incertezza toccarono il loro vertice sopratutto nel cinema italiano. Era la noia di continuare un lavoro a vuoto ma molto redditizio, l'incertezza — o direi meglio l'attesa — per gli avvenimenti che avrebbero rinnovato l'aria e offerto nuovi motivi alle fantasie costrette nei noti limiti ministeriali. Pure, tra noia e incertezza, il lavoro ferveva negli stabilimenti di posa e gli attori passavano da un film all'altro senza nemmeno cambiarsi le parrucche. Bisognava produrre in fretta, ''accontentare la richiesta''. Le statistiche dimostravano che il film italiano stava conquistando il suo posto nel mercato europeo: e che posto! I più rosei progetti fiorivano per l'avvenire. Tutti sapevano dirvi quali attori e quali registi le case americane si sarebbero contesi a furia di dollari, una volta conclusa la pace. I primi frutti dell'inflazione, i primi grossi capitali guadagnati in pochi giorni, prendevano la via del cinema: la via del guadagno facile e sicuro. Non c'era brav'uomo che non osasse fondare la sua casa cinematografica e che non tentasse l'avventura del film ''in compartecipazione''. Eravamo ancora in guerra, grosse e dolorose sorprese ci aspettavano, eppure si viveva già nell'euforica confusione dei dopoguerra. Centinaia di sceneggiatori, divisi in squadre di quattro o cinque, passavano i loro pomeriggi chiusi in qualche camera d'albergo a immaginare una nuova versione della ''Carmen'' o del ''Conte di Montecristo''. Il produttore Amato, uomo di una certa abilità, profondo conoscitore dei gusti superficiali del pubblico, passava ogni tanto ad incoraggiare i suoi sceneggiatori, scongiurandoli di mettere un po' di cuore nelle loro opere. ''Mi raccomando, eh, molto cuore!'' Abbrutiti dalla simpamina e dai liquori autarchici gli sceneggiatori mettevano nelle loro opere tanto cuore. E il pubblico? Il pubblico affollava i cinema come ora, ma nutriva gusti *signorili*, si sentiva più autorizzato dai tempi a immaginare le follie che gli venivano proposte. Come quell'indimenticabile amico di Charlot che nell'ebbrezza di una precaria festa da ballo urla che vuol vivere e che gli si porti subito la sua Rolls-Royce, così l'allegro pubblico italiano chiedeva ai film (e precisamente ai film del genere comico-sentimentale) l'illusione di una vita gaia, decorosa, intessuta di sorprese italo-americane e di umorismo.

''La signora in nero'' di Nunzio Malasomma è uno dei tanti film che furono approntati a questo scopo in quel favoloso periodo. Non è certo fra i tanti il peggiore; ma vederlo arrivare oggi, a cose fatte (quando si vorrebbe parlare d'altro, quando la società che quel cinema prendeva allora a modello langue senza più sorprese di genere gaio, senza l'automobilino, senza nemmeno il conforto del Lido di Ostia, inaccessibile quest'anno ai bagnanti); vederlo arrivare oggi, accoppiato ad un implacabile documentario di guerra di Franck Capra, mette un certo buon umore. Si ripensa a quel pompiere tra le quinte che interrompe la scena tragica del dramma con la sua enorme risata a sproposito. Gli si chiede perchè ha riso, che mai ci trova da ridere in quella tragedia. E il pompiere spiega che lui ride perchè ha finalmente capito una battuta della farsa precedente. Consideriamo questo film come un involontario documento dal costume italiano e ne trarremo un profitto maggiore. Beninteso occorrono spettatori che non abbiano fretta e che prendano la cosa a cuore. Noi confessiamo di aver avuto fretta. Non era cominciato il secondo tempo (per certo migliore del primo) e già cedevamo il posto ad altri spettatori più curiosi.

Passando ad un esame propriamente estetico, ci sembra che gli autori del soggetto de ''La signora in nero'' abbiano fatto i loro sforzi più importanti per incorporare, o annettere, ''La piccola cioccolataia'' alla loro creatura. Questi sforzi, per la disinvoltura che li caratterizza, meritano un elogio particolare. Un altro elogio meriterebbero gli attori, nei loro sforzi di riuscire simpatici e gai, come americani, se non riuscissero in verità ad essere sempre corrucciati ed implacabili enunciatori di noiose battute. E possiamo fermarci qui: che vale insistere su un film che, dopo tutto, ha un suo pubblico capace di seguire agevolmente l'intricata vicenda, e di spassarvicisi? Per conto mio ho capito ben poco delle avventure di questa ''Signora in nero'', anche per colpa della colonna sonora, assai difettosa. Ma se tutte le battute erano del genere di quelle due che ho potuto afferrare, ossia: ''Accidenti, questo non ci voleva!'', oppure: ''Gli uomini sono tutti uguali e quelli che sono diversi sono peggiori'', allora bisogna considerare con una certa indulgenza i difetti tecnici di un film che ha altri meriti da far valere, ed abbiamo già detto quali.

Ennio Flaiano

★

NOTIZIA PER ''CRIMEN'' — Lo studio del pittore Savelli è stato visitato dai ladri i quali l'hanno svuotato di ogni bene, dalla legna da ardere agli abiti alle riserve di viveri.

DEFINIZIONE — Dice Mazzacurati: ''La misura d'unità della scultura di Peikov è il metro culo''.

VIOLON D'INGRES — ''La Margherita'' allestirà fra qualche settimana la mostra del ''violon d'Ingres'' dei nostri artisti: quadri e disegni dei più noti scrittori, statue e ceramiche dei nostri attori e attrici, brani musicali dei più noti scultori e pittori, poesie dei nostri compositori e scultori, caricature dei nostri giornalisti, eccetera. A quel che c'è dato di ricordare, a Venezia Cardazzo al ''Cavallino'' anni addietro nel 1943 lontanissimo allestì una mostra del genere che vide vincitori dei vari premi stanziati, Cesare Zavattini, Irene Brin, Antonio Baldini, Antonio Delfini, Alberto Moravia, e Beniamino dal Fabbro. Di quella mostra resta memoria nel ''Gioco del paradiso'' edito da Cardazzo.

NOTIZIE NON LETTERARIE — E' in studio alla ''Margherita'' una mostra del ''floreale'' nell'arte: libri cartoni vetrate oggetti quadri fermacarte mobili; una mostra di disegni e quadri di Oscar Kokoschka e una mostra di disegni di bambini sotto i dieci anni.