LA VITA DELLE ARTI

ALL'ELISEO
continuano le repliche di
GIORNI FELICI
di ANDREA POUGET

Politica e libertà nell'arte

Che cosa è la « Libera Associazione Arti figurative »

Gli artisti più preparati che parteciparono in giugno alle prime riunioni della costituenda associazione erano coscienti (e nettamente espressero questa coscienza) di aver sempre fatto con il loro lavoro opera di civiltà e quindi di civismo; di essere stati, e spesso anche apertamente, antifascisti.

Da un abbozzo di manifesto letto in una di quelle riunioni riportiamo questo passo: "le origini della pittura moderna italiana risalgono a trenta anni fa; quando gli artisti italiani spezzati i ponti con una falsa tradizione provinciale e retrograda, con una concezione passivamente ottica o edonistica dell'arte, ebbero l'intrepida forza di innestarsi alla profonda corrente europea derivata dall'impressionismo e da Cèzanne. Si venne allora costruendo una sorta di arcaico linguaggio, una elementarità assoluta di espressione che sollevò il fatto artistico dalla sensualità della riproduzione e della piacevolezza, alla moralità della pura creazione spirituale. Da quel ricominciamento si è formata in Italia, dopo un secolo di letargo, una nuova cultura figurativa, dove i giovani, padroni ormai delle loro origini, vengono sviluppando tutti i ricchissimi germi da essa contenuti, e operano sempre più in un clima di naturalezza e complessità espressiva. Queste le premesse storiche e culturali dalle quali sorge la nostra Libera Associazione. Quanto alle premesse di ordine più strettamente morale la Libera Associazione tiene presente che, dopo vent'anni di avvilimento totalitario e di cieco statalismo, le forze migliori dell'arte menano il vanto di non essersi degradate nè a illustrazione propagandistica nè a celebrazione adulatoria, e nemmeno d'aver ceduto a quello stile decoroso e formalistico che fiorisce nelle gelide gallerie di ogni regime totalitario e imperiale. Malgrado le minacce del fascismo nazista e oscurantista che li vituperava come cerebrali, decadenti, ebraici; malgrado le lusinghe e gli allettamenti del fascismo snob e spregiudicato che dal discorso di Pesaro a quello sul Fronte dell'Arte ha tentato di confondere rivoluzione artistica con rivoluzione politica e le mistiche mistificazioni di una eticità statale con la profonda e umanissima sostanza del rinnovamento artistico, gli artisti italiani non hanno ceduto nè alle brutali intimidazioni nè al paternalismo corruttore ma hanno seguitato a operare nel senso della loro coscienza e della loro cultura, in un clima arduo e amaro di libera disinteressata creazione. Arte che in questi tristi anni, o in forma di clausura e di solitudine ermetica, o in quelle di drogate evasioni, o in quelle più dichiarate di un orgasmo espresso in immagini di aperta rivolta e tragedia, si manifestò sempre come ripudio e disdegno di un secolo e di un costume fatuo, fastoso, corrotto, e rimane oggi come una delle condanne ideali di quel ventennio di pagliacceschi clamori.

La Libera Associazione non può perciò assolvere coloro che hanno ceduto alle pressioni fascista, i chierici che hanno tradito, le vergini stolte, i mercenari; tutti coloro che contribuirono alla confusione, al malessere, al disgusto; gli artisti che aspersero di soavi licori gli orli del vaso di veleno che ha intossicato la vita italiana. Come sempre accade il compromesso morale coincise con quello artistico, l'artista falsificò il suo linguaggio, l'arte si impoverì e decadde. L'artista ingannando, ingannò sè stesso. La Libera Associazione sarà confortata nel suo criterio dalla certezza che allontanando i mediocri o pessimi cittadini non perderà che dei falsi e inutili artisti...".

L'impostazione fu così presto chiara, netta, univoca; coerentemente a queste premesse l'Associazione si sviluppò e prese volto. Una prima assemblea generale convocata a mezzo stampa elesse nel Luglio un comitato provvisorio con Severini (presidente) Capogrossi, Guttuso, Mafai, Mirco, Scialoja, Ziveri (questi ultimi due censori). Il comitato lavorò alacremente nelle vampe del solleone, e riuscì presto a concretare nelle sue linee fondamentali lo statuto sociale e a costringere su due distinte posizioni i diversi discordi orientamenti che erano sostenuti e agitati in seno e attorno al comitato. Una corrente, carica di attrattive, tendeva a imprimere all'associazione un indirizzo, una tendenza stilistica, una precisa colorazione; in certo senso avrebbe voluto costituire una nutrita avanguardia, levare una determinata bandiera attorno a cui si sarebbero potuti raccogliere tutti i giovani artisti e tutti gli artisti giovani che lo desiderassero, con nessun altro passaporto che un loro atto di fede, di adesione. Un'altra tendenza, assai meno attraente, avrebbe voluto circoscrivere o meglio determinare il gruppo basandosi unicamente su di un criterio di qualità, di livello di cultura, di coerenza stilistica, di impegno morale; riconoscendo come unico valore quello determinato dalla dignità artistica; e lasciar poi che nell'associazione potessero liberamente svilupparsi e affermarsi le correnti più opposte. Entrambe le tendenze presentavano lati discutibili. La prima, assai più dinamica e autoritaria, sarebbe risultata ideale per un gruppo ristretto, una avanguardia. La seconda, dialettica e agnostica, certamente perdeva in profondità quello che acquistava in estensione, ma risultava in fondo la più adatta, dato il suo onesto e imparziale democraticismo, a servire ad una non vastissima estesa associazione di artisti, garantendo il naturale prevalere delle correnti più vive. Precisamente la questione si localizzò sul termine "umanità". Voleva la corrente estremista legittimare nell'associazione solamente un'arte "di maggiore ricchezza umana"; e i pittori, istintivamente, si sentivano tutti d'accordo (salvo pochissimi). Ma cosa voleva dire umanità? Può darsi l'esistenza di un'arte astratta, disumana? Se la pittura è arte, se cioè crea immagini, dà emozione, ricchezza, vita; se conduce l'anima a trascendere, se fonda una nuova e più vera realtà, se porta verso Dio, essa è umana. Si voleva forse un'arte più umana nel senso del racconto, del contenuto? Ma, dicevano molti, non è questo che fa umanità; umani possono essere Chardin, Corot, Braque, Morandi; disumani Bouguereau, Boeklin, Zuloaga, Tito; quelli non dipinsero che poveri oggetti, questi un brulichio, un carnaio di ignuda e schiumante umanità.

Per alcuni questa "umanità" nuova e maggiore che si cercava in pittura doveva suonare come implicita condanna a tutta l'arte precedente (messi insieme, con colpevole confusione, Carrà e Silviero, Morandi e Cambellotti); arte antiumana o scarsamente umana e quindi fascista, perchè intellettualistica, ermetica, edonistica, decadente, e infine borghese. Occorreva farla finita completamente con una cultura espressione di una classe profittatrice, ristretta e in decadimento; occorreva abbattere tutto quello che fu strumento della sua affermazione e dominio. Instaurare una cultura nuova, unica valevole e vera, quella proletaria o di massa. Questa "umanità" che si voleva ora proporre avrebbe segnato un primo lento ma sicuro passo progressista verso quell'arte "popolare e nazionale" stabilita dai dirigenti; un'arte cioè espressa in forme semplici, realistiche, facilmente accessibili a tutto il popolo e vincolata a temi e scopi sociali e collettivi.

Per altri invece l'"umanità" andava cercata in un approfondimento che l'artista doveva compiere in sè stesso, nella ricerca di una più stringente moralità che determinasse in lui la necessità a esprimere, nel far sì che la forma sorgesse sempre più prossima e indispensabile alla sua umanità. Occorreva che l'artista patisse in sè le proprie visioni come doveri, come rimorsi, e solo da questo dolore potesse giustificare a sè stesso la ragione di far arte. Questo si poteva ottenere con il superamento e insieme la fedeltà alla propria cultura, universale non perchè intesa da tutti ma perchè tendente all'eterno, non supinamente servizievole ai bisogni delle masse ma volta alle aspirazioni dell'uomo, di tutti gli uomini, di tutti gli spiriti desiderosi di elevarsi; questo si poteva ottenere nella coscienza dei limiti che una determinata cultura sempre deve porre, nel coraggio che fa condurre fino all'oltranza esperienze e conquiste, nel sacrificio di certe più rapide e facili risoluzioni che hanno il peso delle sconfitte e delle rinunzie; questo si poteva ottenere senza fratture violente e ripudi ma per l'intima, religiosa evoluzione di quegli artisti che si arricchiscono e rivoluzionano nel profondo portando avanti, intrepidamente, la propria eredità. (Il cammino dell'arte italiana parrebbe avviarsi proprio in questo senso; si confrontino le posizioni di un De Chirico, Carrà, Morandi con quelle di Scipione, Mafai, Manzù).

Infine parve ai più attenti che la determinazione in uno qualunque di questi polivalenti sottintesi della parola "umanità" sarebbe risultato inutile, impacciante, pletorico; riducendo a rigido vincolo stilistico, a nuovo manierismo, e sacrificando alle dubbie e interessate interpretazioni quella esigenza che moltissimi sentivano profonda in loro, inespressa e inesprimibile se non con le opere: una "poetica" comune, una umana ansia, partecipazione, pietà; un desiderio nuovo di sentirsi in comunione, di pagare fino all'ultimo alla storia il proprio doloroso tributo. Esigenza e sensi che andavano serbati per sè, nella coscienza, e che avrebbero maturato chissà quando e chissà quali opere. Si rischiava invece di sciuparli a riempirne la tromba di un'avanguardia, o a servirsene come speditivi sproni o frustini in una corsa alla cronaca, all'avvenimento, alla fotografia; al sempre più "storico", al sempre più raccapricciante.

Alla seconda assemblea generale, in agosto, prevalse il consiglio di non imporre vincoli o tendenze che non fossero di qualità e di cultura; e alla gran maggioranza fu approvato l'art. 2 dello statuto, così redatto: "Scopi dell'associazione sono: *a*) Raccogliere tutte le forze vive e moderne delle arti figurative italiane che, sorte come superamento di ogni accademia o provincia, vogliono inserirsi in un clima europeo e universale ove ogni libera tendenza possa fecondamente svilupparsi. *b*) Favorire e stimolare ogni operosità e intelligenza artistica con tutti i mezzi atti a tale scopo. *c*) Assistere e tutelare i soci in tutte le esigenze ideali e pratiche che si riferiscano al loro lavoro sia nel campo artistico che in quello organizzativo e sindacale". Alla fine d'agosto il nucleo promotore, formato da una cinquantina di artisti, quasi tutti i più vivi operanti in Roma, elesse nel Consiglio direttivo: Fazzini, Guttuso, Guzzi, Montanarini, Scialoja, Severini, Tamburi, e nel Comitato di ammissione: Franchina, Gentilini, Mafai, Mazzacurati, Mirco, Omiccioli, Savelli, Ziveri. Severini fu eletto all'unanimità presidente dell'associazione, e Mafai vicepresidente. In settembre fu data forma legale all'associazione.

Ora i "quindici" si radunano assiduamente al famoso 51 di via Margutta, e affrontano, discutono e cercano di risolvere le difficoltà che son molte e che derivano in gran parte dall'assoluta indipendenza e conseguente estrema povertà dell'associazione. Il clamoroso e pubblico atto di nascita si è effettuato con la Prima Mostra sociale in cui tutti i soci (circa una ottantina) espongono a parità di condizioni una sola opera. La mostra si è aperta il 20 gennaio alla Galleria San Marco di via del Babuino; gi intenti sono finalmente, solo artistici, al di fuori degli abili calcoli e disegni di mercanti, "mecenati" e trafficchini. Alcuni pensano che da questo incontrarsi e fraternizzare di pittori sbucati dalle tane dei loro studi ove li aveva cacciati l'interminabile inverno di tanti anni dolorosi e donde li fa uscire questa acerba primavera carica ancora di dolore e di morte ma non completamente spoglia di speranza, sia nata una mostra veramente nuova, amica e commossa.

Toti Scialoja

DISEGNI
di Renzo Vespignani

Il tema preferito da Renzo Vespignani è il mondo della periferia urbana: gli agglomerati dei tristi casoni in cemento dai terrazzi che sembrano scatole portasapone, il cielo ingabbiato dalle trame dei fili, l'asfalto solcato dalle ellissi intrecciate dei capolinea tramviari, un mondo che pare prossimo a crollare (si regge grazie a tutti quei canapi aerei e terrestri) tanto è cresciuto all'improvviso in altezza, tanto è scolorato nell'anima, come un adolescente allungatosi troppo. Anche il suo mondo sono le minuscole foreste dei giardinetti larghi un palmo quali possono vivere stentatamente nelle pause brevi della terra tra i fragili colossi dei quartieri popolari o, più felicemente, attorno alle casette che il piccone ha risparmiato e che ora si trovano a disagio come angolini di strapaese, dolci e mortificati.

Il segno di Vespignani va dietro, accorto e commosso, a tutti i dettagli di un tale mondo e può sentire finanche la poesia di una massa di rifiuti o di un mucchio di immondizia. Il suo segno sottolinea con certa tristezza, ma anche con virile accettazione dello squallido destino umano, la povertà delle case dai molti inquilini e dalle soffocanti testimonianze di macchinari e impianti che l'uomo ha trovato sul posto o ha visto metter su, tormentato la notte dai colpi degli strumenti, dai battiti dei motori, senza sua partecipazione, senza sua volontà, avendone indifferenza o noia. E riscatta l'orgoglio dei cantori di stracittà, l'oratoria dei poeti della cosiddetta civiltà meccanica.

Vedendo i disegni di Vespignani vengono in mente le visioni della Città Nuova di Antonio Sant'Elia, proprio perchè quest'ultime sono l'esatto contrario: quanto esse contengono di superbiosa fede nella scienza degli ingegneri, quanto di geometrica pulizia in quei fantastici eppur possibili viaggi di ferrovie aeree e sotterranee, diventa nei disegni del giovane artista una pensosa, amara constatazione di fallimenti, una pietà del lavoro per ciò che ancora pesa quale condanna sulle creature. Quel mondo dimidiato dall'obbedienza alle necessità della vita, remoto affatto da fiduciosi palpiti, egli si sforza di immetterlo nel nostro cuore, di creargli la nostra simpatia, non più tribunizia, ma famigliare, ma tutta intima, sorgente da quel calore di affetti che la presenza dell'uomo, anche crucciato o pieno di rancori, di amarezze e di bisogni inappagati, accende tuttavia là dove abita coi suoi.

Ed hanno in più, i disegni, l'inesprimibile malia della curiosità fanciullesca quando dalla finestra, dalle terrazze, spia la vita ancora ignota degli altri e butta occhi avidi di conoscere nel segreto delle stanze altrui o ségue con animo, che più non si recupera negli anni maturi, il viaggio di un gatto spencolato sulla cimasa o la caduta di una foglia di cavolo da un terrazzino grigio e rattoppato come una baracca di fortuna fin giù nel cortile sempre bagnaticcio e mosso dai bucati. Ma questa malia, che è propria dell'adolescenza, ha innegabilmente trovato un linguaggio sicuro, preciso, onesto, diritto; un linguaggio irrobustito dalla serietà, da un senso di responsabilità morale, quale ci auguriamo dalla gioventù oggi. Anche per questo la mostra di Vespignani entra con una voce persuasiva nel quadro delle nostre aspirazioni figurative. Forse non è avventato, ancorchè conseguente alla nostra comune tristezza, riandare col pensiero a certe pagine della *Roma* di Zola. Uno stile personale, già inconfondibile, è in atto ed ha la forza di ridurre alla propria legge più di un argomento: i *nudi*, per esempio, traspirano la stessa gravità dei paesi: la tristezza della carne imbretellata da cinti, reggicalze, fettuccie non è mai letteraria, anzi direi che arriva a suggerire un forte sentimento del caduco e della povera gloria dei sensi.

Fortunato Bellonzi

IL TEATRO

"I giorni felici,, - "Storia breve,, - Le riviste

Sinceramente, a costo di parere dei maniaci, non riusciamo a comprendere i criteri (se pur ve ne siano) con cui è scelto il cartellone dell'Eliseo. E d'altra parte verremmo meno alla cortesia che sempre ci guida nella considerazione del bel sesso se non rilevassimo che la signora Morelli manca di stima verso se stessa quando vuole interpretare la parte di una giovinetta di sedici anni. Noi tutti conosciamo la freschezza, la grazia un po' acerba di questa attrice eccellente; conoscendo anche la sua sincerita e la sua modestia, il sospetto che ella voglia calarsi gli anni fino a quel punto non ci sfiora nemmeno. Ma poichè ogni finzione deve pure avere un suo limite di credibilità, e la signora Morelli possiede grazie seppure acerbe certamente non infantili, noi non possiamo nascondere d'aver provato un certo rammarico nel vedere la nostra attrice ridotta a dimensioni lillipuziane; ugualmente furono di difficile credibilità i ventotto anni di Cervi e i diciotto di Stoppa, il quale, per garantire la sua prolungata adolescenza, ha dato in una ingenuità eccessiva e chiassosa che non giova al suo buon nome di attore. Il limite della improbabilità ci veniva offerto dagli ardori giovanili di Andreina Pagnani, giunta sul vertice di una incantevole maturità, nei riguardi del Pierfederici. Il quale, bisogna dirlo, era l'unico la cui data di nascita coincidesse abbastanza puntualmente con quella assegnatagli dall'autore; senonchè questo benedetto ragazzo, che pure ha qualità interpretative non comuni, posa da giovinetto bizzoso, bamboleggia; interpreta i suoi bei vent'anni invece di tuffarvisi dentro, si traveste da giovane, si direbbe, come lo eccellente Ermete Zacconi, in "Anime solitarie", si traveste da vecchio.

In una commedia come "Giorni felici" del Pouget, tutta fondata sulla psicologia dei vent'anni e sul delizioso turbamento provocato in tre giovanette dal reale arrivo in casa di un sognato aviatore, queste carenze di verosimiglianza nell'età dei personaggi non tornano a vantaggio dell'interpretazione. Soltanto Amina Curci, la terza fanciulla, ci sembrò intonata dalla prima all'ultima scena. E, questo, oltre che un riconoscimento per lei, vuole essere un complimento per le signore Morelli e Pagnani che noi sinceramente ammiriamo da quando non hanno più sedici anni.

* * *

Si sa che il patetico è il risvolto dell'umorismo. Niente di strano dunque che Franco Monicelli, redattore capo del più diffuso foglio umoristico della Capitale, si sia rivelato, come commediografo, di un sentimentalismo senza compromessi. Ferraù è un giovane pittore di buona famiglia, coi piedi nella vita di bohème in una soffitta, spregiando la vita comoda e i bei quattrini paterni. Nei momenti di riposo Ferraù suona il bombardino. Dai cieli grigi vedi fumar dai mille comignoli Roma. Abbandonato dalla sua amante modella Ferraù vede arrivarsi in casa, per un errore d'indirizzo, una fanciulla cieca che lo colpisce a prima vista e che, da parte sua, onestamente si innamora di lui. Sicchè, invece d'andarsene in cerca del suo vero destinatario, la cieca resta nella soffitta con Ferraù. Ella è pura siccome un angelo e perfettamente ingenua. Quando Ferraù le chiede di spogliarsi per dipingerla, la ciechina si copre il viso con le mani e piange. Ferraù si commuove. Senonchè un brutto giorno Ferraù è richiamato alle armi e deve dare un commovente addio alla sua cieca che rimane fedele a guardia della soffitta. E un giorno ancora più brutto arriva nella soffitta un signore vestito di nero, il ricco padre di Ferraù, per comunicare alla fanciulla che il figlio è morto in guerra. La fanciulla aspetta che il signore se ne sia andato, quindi silenziosamente si getta dalle scale.

La commedia si intitola "Storia breve" e vorrebbe, con sprezzante concisione, narrare il piccolo romanzo di uno dei tanti giovani della nostra epoca morti senza fede, senza ideali, quasi per sbaglio in una guerra sbagliata. Senonchè la commedia comincia alla maniera della scapigliatura milanese e continua senza che nulla, salvo l'incidente del ragazzo, ci avverta che si tratta di tempi moderni. Nella loro programmatica concisione i tre atti sono invece pieni di quel vago sentimentalismo, nel quale spesso vanno ad invischiarsi gli spiriti apparentemente più spregiudicati.

Non è colpa nostra se la natura ci ha creato assolutamente sprovvisti della capacità di apprezzare ciò che comunemente chiamasi succo di cuore. Ed è con un reale fastidio che noi seguivamo la azione della delicata Ernes Zacconi, dai grandi occhi fissi per la pietosa cecità. Quell'amore e quella poesia tipo "Settimo cielo" non sono fatti precisamente per spremere la nostra commozione. C'è tuttavia una parte della commedia che vorrebbe essere una testimonianza e che purtroppo rimane allo stato di pallida enunciazione: il dramma di questo ragazzo, succhiato un bel giorno dalla guerra senza sapere che cosa essa sia nè per chi si faccia; la sua sfiduciata rassegnazione, la semplicità con cui va a scomparire nel nulla. Prendiamola per quello che vale, senza badare al lungo sproloquio del padre nel terzo atto e sentiamoci almeno per un istante accanto al suo autore, per la naturale solidarietà di una generazione che ha subito una così amara esperienza.

Quanto alla cronaca della serata: il buon Marco Praga, che oggi passerebbe per un perfido reazionario in agguato, consigliava i giovani autori a non presentarsi alla ribalta dopo gli applausi del secondo atto. Nove volte su dieci, egli argomentava, gli applausi e il richiamo all'autore son dettati dalla curiosità di vederlo, di vederne la faccia, e come si presenta, e come sorride — o non sorride — e come s'inchina. Esaurita questa curiosità le cose al terzo atto possono volgere al peggio. Dunque, giovani autori, mantenete viva quella curiosità anche durante il terzo atto e, se occorre, presentatevi alla fine della commedia. Ma i giovani hanno sempre pensato che è meglio l'uovo oggi della gallina domani.

Anche Franco Monicelli, in un elegante completo grigio con gardenia allo occhiello, si è presentato alla fine del secondo atto, abbandonando l'ultimo atto al proprio destino. La fine tuttavia, se fu meno calda del secondo finale, non fu del tutto ingloriosa. Dopo qualche raro applauso e qualche zittio, il pubblico correva alle camionette.

* * *

Su otto spettacoli che hanno luogo giornalmente nella Capitale cinque sono spettacoli di rivista; abbiamo riviste di Galdieri, Garinei e Giovannini, Bianco li e Morbelli, Nelli e Mangini ecc. Personalmente noi non siamo affatto contrari allo spettacolo di rivista nè ci sentiamo di contrapporre il teatro di prosa a quello di rivista, nè leviamo lamenti sulla sorte degli attori che disertano la prosa per darsi alla rivista e così di seguito. Sono anzi in genere gli spiriti liceali che muovono siffatti confronti, i parvenus della cultura. Un benemerito professore di liceo dopo letto un canto di Dante si sentiva sempre in dovere di dire quattro parole contro gli scrittori di giornale. Ci accorgemmo poi che conosceva Dante per approssimazione e sapemmo che era un giornalista mancato. Noi dunque non diciamo male della rivista, come abbiamo il massimo rispetto per alcuni scrittori di giornale. Aggiungiamo anzi che alla tradizione della rivista appartengono piccoli capolavori come "Cavalcade" di Noel Coward; e che nella attuale crisi del teatro molto può attendersi, anche dal punto di vista interpretativo, dalla forma popolare, libera e spregiudicata della rivista non fosse altro la buona usanza di tenere conto dello spettatore che siede in platea. Senonchè siamo lungi, per quanto in regime di libertà la rivista sia nel suo ambiente, dal toccare i limiti dell'intelligenza e del gusto; e tranne il famoso quadro della vacca nella rivista di Biancoli e Morbelli e qualcosa del primo tempo nella rivista di Garinei e Giovannini, il genere è ancora alla preistoria e vive ai margini del teatro come la borsa nera vive ai margini del normale commercio. Si dirà che la rivista è un teatro di crisi! Bene, ma sentiamola questa crisi, cerchiamo in qualche modo di oggettivarla, di guardarla in faccia. Altrimenti non di teatro di crisi, ma di crisi del teatro noi dovremo eternamente parlare, cioè non di crisi del costume, ma del gusto e dell'intelligenza italiana.

Giorgio Prosperi

IL CINEMA

"Scrivimi fermo posta,, - "La piccola ladra,,

Abbiamo veduto, uno dopo l'altro, due film leggeri, di quelli che usa chiamare, sprezzantemente, "commediole"; e questa volta crediamo si meritino veramente l'accento negativo che si suol mettere sulla parola; in quanto commedie non sono (nel senso antico e bello della parola, che vuol dire: satira, definizione schematica e allegra di personaggi, lirismo incisivo e sottile) e nemmeno son farse (ecco un "genere" per il quale abbiamo una profonda simpatia) — ma esili favolette borghesi, svuotate d'ogni morale, sorrette da un garbo tanto morbido e lieve da parere piuttosto disinteresse, indifferenza, mancanza d'impegno: commediole, insomma.

Sulla prima (*Scrivimi fermo posta*) sorvoleremo di proposito, per riguardo alla firma del regista, che si chiama, nientemeno, Ernst Lubitsch. Non che noi s'abbia per questo celebratissimo decoratore e favolista quell'ammirazione che gli tributano da tempo tutti i formalisti del cinema; comunque pensiamo che, almeno dal punto di vista del gusto, egli abbia, a suo tempo, fatto fare qualche notevole passo innanzi all'arte del cinema quando era ancora bambina; del che va ringraziato, e buona notte. Lubitsch cominciò ad affermarsi come autore d'operette, di quelle che da noi, ai tempi del "muto", faceva, con una certa grazietta pittorica e ritmica, Lucio d'Ambra; e non v'è dubbio che una trascinante ebbrezza tutta "viennese", di valzer e di festival, Lubitsch l'abbia trovata, anzi inventata e codificata, tanto da autorizzare la nascita d'un "genere" (ci siamo!) che ha camminato per anni ed anni sempre sugli stessi binari.

Più ancora che le veneri coloristiche (certe spartizioni smaltate del bianco e nero, sorta di blasoni fotografici) c'interessa, di tali film, un senso del ritmo che come non mai fece sentire, prima del sonoro, la presenza nel film di elementi di musica.

Poi cedette anche lui a tentazioni drammatiche, e Dio lo perdoni. Infine tornò a casa: tornò cioè a specializzarsi in operette (tra cui memorabile è *La vedova allegra*), alternandole con commedie moderne, favolette borghesi, di quelle che Herczeg o Coward hanno fatto circolare pel mondo a imperitura gloria di quel tabù del teatro che è l'adulterio. Tra queste *Angelo* e *Strettamente confidenziale* erano tanto spiritose e sinuose quanto, alla fine, inutili; ma certo d'una "classe" tecnica e psicologica che le poneva al di sopra di tutte o quasi le loro sbiadite consorelle.

Quel che manca, stavolta, è proprio, lo spirito, l'invenzione, un humour sufficiente; e sarebbe davvero inutile — perfino irriverente — mettersi ora a constatare che Lubitsch "ha del mestiere". Del resto, tutti gli artisti che mancano d'un serio impegno morale, d'un "centro" da cui si propaghi la loro visione del mondo, finiscono — presto o tardi — così. Amen.

* * *

Un fratello di Lubitsch (fratello minore in sede stilistica, ma forse fondamentalmente più serio) è il nostro Mario Camerini. Tra i suoi film più felici è certo da annoverare *Batticuore*, dove una fantasia tra il crepuscolare ed il surreale ricamava con malizia una storia non priva di una sua leggera moralità: la scuola dei ladri, la scena del furto in ascensore, la proiezione televisiva dell'incontro fra i due sovrani, il finale allucinato e allegorico (con Almirante aggrappato al cancello, che grida "Restituire la roba rubata!") sono certamente rimasti nella memoria dei nostri lettori.

Un rifacimento francese di *Batticuore* è il film di Henri Decoin, *Piccola ladra*, che abbiamo visto in questi giorni. Ma qui non c'è rimasto proprio nulla: tutto procede innanzi senza colore nè sapore, con molta moltissima sciatteria, tanto da far pensare che il regista non si sia nemmeno reso conto dei valori insiti nel soggetto.

Protagonista è Danielle Darrieux; che tanto ci piace quand'è lirica, immobile, ingenua e stupita (*Mayerling*, *Ritorno all'alba*), quanto viceversa ci spiace quando è smaliziata, vivace e — come suol dirsi — "tutta pepe". In fatto di pepe siamo esigentissimi; siamo per il Caienna, quello autentico.

Ruggero Jacobbi

★

MAE WEST IMPERATRICE. — Sfogliando le riviste americane, si nota con piacere che anche in America hanno fatto Carmen. *Non solo, ma Mae West calca in questo momento le tavole del palcoscenico impersonando nientedimeno che* Caterina *imperatrice di Russia. La sua voce come d'abitudine roca e il suo linguaggio non molto controllato hanno fatto arrossire più di un critico. "Caterina" s'è scusata Mae West in un ferverino la sera della prima "ebbe in vita sua trecento amanti. Io con sole due ore mi sono arrangiata".*

★

"MASCHERE" è la nuova rivista di teatro diretta da Cesare Meano. A Bontempelli è affidata la critica teatrale, a Savinio le cronache musicali, Irene Brin si occuperà dei ridotti, e Luigi Bartolini del varietà e della rivista. Nel primo numero un articolo di Moravia.

ALLE ARTI
una interessante ripresa:
PARTITA A QUATTRO
di NICOLA MANZARI

LA MUSICA

Concerto Mendelssohn

Per completezza di cronaca sbrighiamo subito il caso Abussi. Se un violinista non possiede l'intonazione sempre giusta, se il suono non gli esce pulito e pronto, se i passi brillanti vengono fuori confusi, l'esecuzione la si sopporta ancora purchè si avverta comunque un accento vivo, un timbro lirico persuadente. Ma se il sentimento è tiepido, lo stile trascurato (quei brutti "portamenti"!), il discorso uniforme, con tutte le attenuanti del caso l'indulgenza vien meno; specialmente in questo magnifico *Concerto* di Mendelssohn, dove manco a farlo apposta senti l'assoluto bisogno di un'arcata che sappia essere or netta e forte come acciaio or lieve come seta, e vorresti che il violino stesso quasi svaporasse tra le dita dell'esecutore, sublimato in quel virtuosismo ch'è così squisitamente connaturato alla struttura, alla voce, all'anima dello strumento. Anche in questo senso Mendelssohn è la quintessenza dell'eleganza.

Perchè Mendelssohn è senza dubbio il più elegante musicista romantico. Ma cos'è l'eleganza in musica? E' nè più nè meno che il "vestir bene" della musica, degli strumenti, dell'orchestra; anche con poco, chè, anzi, il vero segno dell'eleganza sta nel "saper portare", insomma più nel modo che nella qualità dell'abito. Il nostro lettore ricorderà la *Sinfonia italiana*. Un tema della *Quinta* o della *Settima* di Beethoven, per dire, come senso lirico, come pregnante energia dialettica e drammatica, vale da solo tutta quella, in cui l'aria immacolata e dolcissima della poesia la respiri, sì, ma soltanto un po' nell'*Andante*. L'*Allegro vivace* e il *Saltarello* infatti partono ambedue con idee non certo sublimi; ma, via via, che gusto nell'ornarle, che civilissimo modo di adattarle alle esigenze di sviluppo, che proprietà strumentale, che misura impeccabile nelle proporzioni, e che tatto nelle svolte, che scioltezza nelle fermate e nelle riprese! Beethoven, Shubert, Schumann, lo stesso Chopin, per non parlare di Berlioz, Liszt e Wagner, quante volte li sorprendiamo scomposti, sproporzionati o prolissi, quante volte perdono la testa! Lui mai: troppo squisito musicista e troppo poco poeta per perderla. Del resto, a quanto si dice, l'eleganza sarebbe virtù dei mediocri.

E il nostro Ferrara, così "inelegante", così incisivo e drammatico, cosa ha fatto di Mendelsson? L'incontro, per quanto svoltosi in condizioni anormali per le ben note ragioni, è risultato sempre interessante. Mendelssohn ha ben resistito alle tinture, alle vampate e agli strappi cui è stato sottoposto: chè *Le Grotte di Fingal* furono stirate in larghi indugi coloristici e la *Sinfonia Italiana*, nei due tempi allegri, subì forzature di tono e stacchi di un "fatalismo" più beethoveniano che mendelssohniano; e la felice gaiezza italica che v'aliti dentro ha avuto accenti qua e là di gioia demoniaca, quasi tragica. Ma la saldezza e l'elasticità di quella musica e la genuina forza espressiva dell'interpetre han fatto sì che l'equilibrio anche spostato, non si rompesse. Merito dunque dell'una e dell'altro.

* * *

Lunedì 15 si è inaugurata la Stagione di concerti all'Accademia Filarmonica Romana, Stagione che si annuncia quanto mai ricca e varia sia per le musiche, di cui molte di rara o di prima esecuzione, che per il valore degli interpreti. Ha aperto la serie delle manifestazioni Carlo Zecchi dirigendo l'Orchestra Italiana da Camera nella *Suite n. 3* di Bach, nella *Serenata in re magg.* di Mozart, nella *Serenata n. 16* di Brahms e nella Sinfonia della *Scala di seta* di Rossini. Quando questo complesso sarà stato ritoccato in alcune parti di rilievo e avrà acquistato un maggiore affiatamento saprà darci senza dubbio esecuzioni ottime.

Giorgio Graziosi

★

VEDREMO PROSSIMAMENTE Rabagas *di Sardou e* La luna è tramontata, *l'ultimo dramma di Steinbeck da cui è stato ricavato il romanzo* La guardia sul Reno *di Lillian Hellmann, rappresentati dalla Compagnia del "Teatro d'Oggi", diretta da Biancoli, con Ruggero Ruggeri, al Teatro delle Arti in febbraio. — La Merlini riunirà la compagnia, che sarà diretta da Ettore Giannini, in marzo-aprile, con attor giovane Brazzi. E' ancora vacante, dopo il rifiuto di Sandro Ruffini, il posto di primo attore. Nel repertorio, oltre ai due Sherwood che sono stati già annunciati* (Annibale alle Porte, La foresta pietrificata), *se ne aggiunge un terzo,* Waterloo Bridge, *che Giannini e Bare[illegible]son hanno tradotto appositamente. La Merlini si riserva poi la rappresentazione della nuova commedia di Thornton Wilder,* The Skin of Our Teeth *(La pelle dei nostri denti).*

ALL'ELISEO, prossimamente gli annunziati Parents terribles, *regia di Luchino Visconti. E' in preparazione uno dei più recenti successi di Broadway,* Arsenico e vecchi merletti, *di Joseph Kesserling, una farsa sui gangster con più di venti morti, interpretata a New York da Boris Karloff. Indi,* Tessa *di Margaret Kennedy e Basil Dean, nell'edizione francese di Jean Giraudoux che andrà in scena con la regia di [illegible]zio Costa.*

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

LA VITA DELLE ARTI

ALLE ARTI
una interessante ripresa:
LE CASE DEL VEDOVO
di G. B. SHAW

MUSICA SINFONICA del Nord America

L'arte musicale, in quanto espressione di vita, segue l'evoluzione della civiltà e in ogni paese mostra un aspetto particolare. Le sue radici sono fondamentalmente comuni ma le manifestazioni variano da nazione a nazione accordandosi non solo con le risorse spirituali ma anche con quelle naturali. Se si tiene presente la grande varietà di paesaggio, di costumi, di vita e di idee che offre l'America, saranno facilmente comprensibili le numerose manifestazioni musicali così diverse le une dalle altre. Non esiste in America una scuola unica fondata su principi comuni: si assiste, al contrario, allo sviluppo di moltissime tendenze. Talune trovano la loro ragion d'essere nello studio della musica indigena o nell'antica musica popolare del periodo coloniale, altre nelle moderne correnti musicali (*atonalità, politonalità, contrappunto dissonante* ecc.).

La civiltà e la cultura degli Stati Uniti sono il prodotto della fusione di molteplici elementi, il risultato di sovrapposizioni di tradizioni, d'aspirazioni, di costumi di diverse razze; quindi si spiega come la giovane musica di quel popolo sia alle prese con problemi estetici sconosciuti in quei paesi dove la cultura è perfettamente omogenea.

Quella istintiva capacità a sorprendere aspetti nuovi o inespressi della natura e dell'uomo, quell'efficace forza realistica e spesso fatalistica, così evidenti nelle opere di Anderson e di Lewis o nei quadri di Kuhn o di Copley, quel tecnicismo che può definirsi tridimensionale tanto caro a Dos Passos o a Hopper, Marsh, Burchesfield, quel metodo del disordine proprio di Faulkner e, infine, quella stretta concentrazione poetica (più apparente che reale) di un Caldwell, di un Hemingway e di un Saroyan e pittorica di un Benton, di un Bainach e di un Butler, i quali rappresentano l'espressioni più caratteristiche e originali della letteratura e dell'arte contemporanea americana, le ritroviamo esaltate e universalizzate nelle opere dei moderni compositori d'America. Nella musica, come nelle altre manifestazioni artistiche, sentiamo vibrare la pulsante e complessa vita di quella nazione in una gamma infinita di gradazioni e ne sorprendiamo l'ansia e insieme lo sforzo che tenacemente persegue per conquistarsi un posto rispettabile nel vasto consesso del mondo dell'arte. In una parola la musica nordamericana può definirsi come la sintesi di tutte le esperienze estetiche, dalle più elementari alle più complesse, da quelle popolari a quelle individuali sia indigene che europee.

Non è stata certo indifferente l'influenza esercitata dalla musica negra nell'evoluzione della musica americana: attraverso numerosissime esperienze di diverso valore artistico la musica negra è riuscita ad influenzare direttamente o indirettamente persino i "puri sinfonisti". Le antiche melopee africane, condotte dai negri nelle frequenti emigrazioni dal continente nero, modificate nel tempo e al contatto della civiltà bianca rappresentano un materiale di prim'ordine per i compositori nordamericani, sia per la produzione di musica da concerto sia per quella jazzistica da music-hall. Nel campo sinfonico la musica popolare afroamericana (*Spiritual Songs, Plantation Songs, Blues, Secular Songs, Sinful Songs, Bad Men Songs*, ecc.) e il suo diretto derivato, il jazz, sono da considerarsi non come fine ma come mezzo per giungere a una originale espressione artistica. Il jazz, nato in un periodo favorevole al suo sviluppo è una manifestazione musicale collettiva a carattere spiccatamente popolare e indica in senso generico il nuovo genere di ritmo che ha invaso l'intero mondo subito dopo l'altra grande guerra. L'enorme diffusione di tal tipo di musica è dovuta al fatto che essa rispondeva pienamente al bisogno di svago e di divertimento e alle nuove necessità di danza, ritmicamente più violente, che provavano le nazioni uscite allora dall'immane conflitto. Il nuovo ritmo fu subito sfruttato da molti compositori europei, fra cui Stravinsky, Milhaud, Honneger, Ravel, Hindemith, Weill, Krenek, Goossens. In America altrettanto fecero Jerome Kern, William Handy, Zez Confrey, George Gershwin e Louis Gruenberg. In questo particolare indirizzo della giovane scuola nordamericana il successo arrise in particolar modo a George Gershwin, che fu acclamato "genio della giovane America" e a Louis Gruenberg, una delle più popolari personalità del mondo musicale d'oggi. Le prime composizioni di questo musicista ebbero un'intonazione romantica e impressionistica ma, dopo il ritorno a New York, reduce dagli studi compiuti in Europa (gli fu maestro anche il nostro Busoni), cercò di dare una fedele rappresentazione musicale dell'America contemporanea con gli elementi folkloristici a sua disposizione. Fu fra i primi ad applicare nel campo sinfonico lo stile del jazz con una serietà di intenti, del tutto diversa da quella dei fabbricanti di canzoni. Riuscì per mezzo di una severa educazione artistica a combinare felicemente i principi ritmici del jazz con la raffinata tecnica europea. Louis Gruenberg ha creato nel breve giro di otto anni una lunghissima serie di opere di alto valore artistico: *Daniel Jazz, The Creation, Jazzberries, Jazz Epigrams, Vagabondia, Jazz Suite, un operetta-jazz*, molta musica da camera e un'opera su libretto di John Erskine. Con quest'ultimo lavoro ha iniziato un nuovo periodo della sua attività creatrice, in cui però l'influenza del jazz persiste nonostante l'impiego di una tecnica più semplice e lineare; anzi il ritmo e l'humor risultano esaltati e maggiormente valorizzati.

Nell'opera per piano *New York Days and Nights* Emerson Withorne ha rappresentato con abile tecnica impressionista, la quale si concilia mirabilmente con il veemente spirito jazzistico, i diversi aspetti della vita della metropoli. *Saturday's Child*, composta su un poema del poeta negro Countee Cullen, mostra la decisa influenza degli *Spiritual Songs* nelle opere di questo compositore. Infatti è noto come le canzoni dei negri trasportati dal 1517 al 1863 in stato di schiavitù nelle vaste piantagioni degli stati del sud abbiano influito, talvolta anche indirettamente, sulla produzione di molti musicisti originari della Georgia del Massachusetts, della Pennsylvania, del Connecticut, della Carolina e di altri stati meridionali. La *Negro Rhapsody* per piano e orchestra, importante come composizione e come espressione dello spirito americano, ce ne fornisce la prova; Morris in molte composizioni impiega frasi melodiche dei *Negro Spirituals*, dense di tristezza e di poetici incantamenti, e il movimento leggermente sincopato dei *Plantation Songs*. La *Rapsody in Blue* ed *American in Paris* di George Gershwin, *New York's Eve in New York* di Werner Janssen appartengono a un genere più popolare.

Roy Harris, il più rinomato compositore statunitense, nato nell'ovest e quindi abituato sin dalla nascita a respirare l'aria pura delle praterie e delle montagne, ha trasfuso nella musica il suo grande amore per la natura e per i vasti paesaggi conferendole un vergine profumo e un senso profondo della terra, per mezzo di un abile manipolazione del ricco patrimonio folkloristico nazionale.

I compositori nati all'estero e viventi in America rappresentano un aspetto molto importante e pieno di conseguenze dell'influenza straniera. Molti di essi sono naturalizzati americani ma le loro tradizioni e la loro educazione artistica riflettono in linea generale il paese di origine. Ne citiamo qualcuno: C. M. Loeffler (francese), Ernest Bloch (svizzero), Carlo Salzedo (francese), Percy Grainger (australiano), Werner Josten (tedesco), Edgar Varèse (francese), Joseph Achron (russo), Lazare Saminsky (russo), Dane Rudhyar (francese), Carlos Chavez (messicano), Leo Ornestein (russo).

L'impressionismo francese ha avuto negli Stati Uniti numerosi seguaci, fra questi: Loeffler, Griffes, Carpenter. Loeffler, impressionista per temperamento, è ritenuto il caposcuola dell'impressionismo americano. John Alden Carpenter, dotato di una delicata sensibilità musicale e fornito di mezzi tecnici eccezionali, ha musicato numerose poesie di Verlaine, Yeats, Lanier, Tagore, Sassoon e Wilde. Poi orientandosi diversamente ha composto "*Adventures in a Perambulator* per orchestra, il *Concertino* per piano e orchestra, i balletti "*Krazy Kat* e *Skyscrapers*, vere pitture di alcuni aspetti importanti della vita americana dove l'humour, il realismo, l'indipendenza di questa nazione sono espressi con un linguaggio pittorico pieno di freschezza e di bonaria ironia. Charles Tomlinson Griffes, fu anch'esso uno dei maggiori esponenti dell'impressionismo. Morì in giovane età e non ha potuto fornire pienamente la misura delle sue possibilità. Ernest Bloch in un saggio da lui scritto sulla vita e sull'arte, a proposito del problema della nazionalità, si esprime nel modo seguente: "Solo quell'arte che è attiva manifestazione della vita di un popolo ha diritto di sussistere. Deve avere profonde radici nel terreno che la genera. Non v'è bisogno di dire che non può essere diretta emanazione della folla, ma indirettamente, l'espressione popolare deve contribuire alla sua creazione.

Alcuni musicisti sebbene non abbiano alcun rapporto fra di loro, formano un gruppo a parte; possono considerarsi degli sperimentatori. Infatti costoro hanno effettuato tentativi di carattere tecnico apportando un contributo notevole nella formazione della nascente musica americana. Edgar Varèse ha eseguito numerose prove sulla percussione e ha cercato di realizzare effetti orchestrali nuovi. Carlos Salzedo si è occupato dello sviluppo dell'arpa sfruttando al massimo le possibilità tecniche di questo strumento. Carl Ruggles si è lanciato in alcune audacissime incursioni nel campo degli accordi ottenendo combinazioni armoniche di notevole sonorità. Henry Cowell, autore d'un importantissimo libro critico sulla musica negli Stati Uniti, ha studiato il problema dei gruppi di toni e scoperto nel piano e in altri strumenti nuove possibilità dinamiche rendendoli più aderenti alla funzione orchestrale. Moltissimi altri musicisti hanno contribuito all'elevamento e al perfezionamento estetico della musica americana: di essi nell'impossibilità di citarli tutti daremo soltanto alcuni nomi: Roger Sessions, Bernard Rogers, Douglas Moore, Rosalie Housman, Ethel Leginska.

Da quanto abbiamo brevemente esposto è facile constatare come gli Stati Uniti tendano a creare una musica propria, inconfondibile. La musica per fortuna trascende le vicende politiche e razziali ed è pregevole o meno al di fuori della nazionalità dell'autore che l'ha creata: il nazionalismo in musica non ha scopo come fine a se stesso. La indipendenza è sinonimo di originalità e conduce spesso alla creazione di opere durature mentre l'imitazione conduce sempre a risultati negativi. L'America dopo un lungo periodo di assimilazione e di preparazione, in cui è innegabile la decisa influenza europea, si sta ora orientando verso un'espressione musicale d'assoluta originalità con il preciso proposito di voler applicare alla propria "boite à musique" l'etichetta "made in U.S.A.".

Augusto Caraceni

L'epurazione della "chiara fama" dall'istruzione artistica

Guido De Ruggiero ha lasciato in eredità al suo successore uno schema di decreto per la revoca di quelle nomine senza concorso, a cattedre di istruzione artistica, che furono decise dal Ministero della Educazione Nazionale negli anni 1938-43 e per la revisione degli organici. Limitatamente alle scuole d'arte, ai licei artistici e alle accademie, si tratterebbe di centoventi o centotrenta cattedre aggiunte al vecchio organico e di altrettante nomine sulla base della legge Casati: per chiara fama e meriti eccezionali.

Che si vogliano rivedere una per una tali nomine è ovvio, benchè esse nella quasi totalità siano state designate nella persona di artisti veramente meritevoli e tali che la loro immissione nella scuola non ha potuto essere altrimenti che vantaggiosa. A nessuno salterà in mente di ritenere frutti di brighe politiche le nomine ad honorem di Carrà, Manzù, Casorati, Pauluoci, Marini o Martini, per citarne alcuni che sono anche uomini di scuola nel senso migliore. Pertanto da una revisione condotta con criteri obiettivi di valutazione delle capacità artistiche e didattiche, la scuola non avrà da temere l'allontanamento di ottimi insegnanti. E nemmeno da una epurazione politica in senso stretto, perchè salve le eccezioni di un Oppo, di un Conti, o di un Selva e di pochissimi altri "compromessi" (e bisogna notare che la compromissione coincide quasi sempre col minor valore artistico, come appunto nei casi citati) la stragrande maggioranza dei nominati senza concorso, vecchi e giovani, sta con l'azione e col linguaggio agli antipodi o al di fuori — che è poi lo stesso — delle ideologie che individuiamo come responsabili delle tirannidi e della guerra. Un fascismo che nomina, magari senza capirlo, un Carrà e una democrazia che lo destituisce sarebbe una stortura evidentissima della storia.

La cosa sta invece altrimenti se, come si dice, si vorranno sopprimere le cattedre istituite dal defunto regime; perchè si tratterà allora di riportare l'istruzione artistica al magro organico d'una volta: col danno della scuola, certo, perchè la popolazione scolastica, se naturalmente non è oggi in aumento, lo era prima che la guerra facesse sentire il suo peso sul nostro paese e potrà esserlo domani. Senza contare che ad un certo numero di insegnanti consegue nelle accademie la libera scelta da parte degli alunni, i quali hanno così maggiori possibilità di sviluppare la propria personalità in cambio di essere riportati tutti a un vero "minimo" denominatore comune. E questo, dell'istruzione artistica, è un settore a cui dobbiamo rivolgere molte premure, perchè potrà tornare sommamente utile ad una ripresa economica dell'Italia di domani. Non dimentichiamoci del contributo dato al risorgimento industriale della Germania di Weimar dalla scuola di Kandinskij, e invece di smobilitare l'istruzione artistica, manteniamola efficiente o incrementiamola al bisogno.

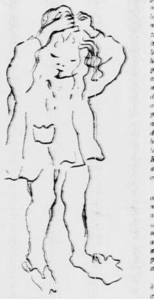
Quanto infine la soppressione di quelle cattedre danneggi la classe degli artisti non è chi non veda: un danno, d'sei, di natura squisitamente antidemocratica. E se una volta tanto il fascismo, o per caso, o per essersi affidato a competenti, o per smania di portare a qualunque costo le recalcitranti energie culturali sul piano politico, l'azzeccò giusta, per questo soltanto vorremo far noi il contrario?

Lasciamo andare che la legge Casati è dopo tutto una legge democratica, alle cui recenti applicazioni si potrebbe rimproverare unicamente una certa estensione a proposito della "scuola d'arte" perchè la chiara fama ed i meriti eccezionali si vedono un po' male là dove si tratta poco più che di tateggiare un muro; e tuttavia anche qui ha giovato l'aver messo la scuola nelle mani di veri artisti, i quali han portato, se non altro, un'eco di quella esperienza europea, appunto in provincia osteggiata dalle tendenze reazionarie incoraggiate nei premi Cremona e nelle Biennali veneziane. Lasciamo andare anche il fatto che il governo allontanerebbe oggi come creature scolasticamente fasciste molti artisti, specie tra i giovani, che non sono soltanto valenti scultori o pittori (in gran parte già assistenti o incaricati o abilitati o in graduatoria fra i vincitori di concorsi) ma anche iscritti militanti di questo o di quel partito, e il governo dovrebbe essere diretta emanazione della volontà del popolo e delle sue organizzazioni politiche. Diciamo invece che a voler rinnovare l'istruzione artistica, era proprio necessario saltare i concorsi, quando le commissioni erano composte, per consuetudine amministrativa, da artisti professori del genere di un Siviero o di un Drei e quando un Marini, in conseguenza, veniva classificato 4. (se non 6.) in graduatoria.

La verità è che l'arte contemporanea sofre un ben curioso destino. Tutte le rivoluzioni l'hanno, ad un tempo, accaparrata e respinta, meno quella nazista che nella sua feroce intransigenza le dette un bando rigoroso: l'U.R.S.S. l'ha protetta ed esaltata (Lunaciarskij in un congresso d'una diecina d'anni fa e più disse, per esempio, che la civiltà sovietica doveva moltissimo al Marinetti e al futurismo) ma ufficialmente ha finto per eleggere il conformismo; il regime fascista l'ha carezzata con una mano e schiaffeggiata con l'altra; ed essa è stata di volta in volta genericamente "fascista" e altrettanto genericamente "ebraica", "comunista", "anarchica" anche agli occhi dei paesi democratici: ricordate "La rivolta contro il bello" dell'americano John Hemming Fry? Al compagno Picasso hanno tentato di staccare pur ieri i quadri dalla parete: dicono che fosse una manovra degli anticomunisti, ma potrebbe essere anche un puro e disinteressato desiderio di conformismo figurativo. E mentre da ogni parte le si danno assalti, rimproveri, consigli, essa, la povera arte contemporanea, che non ha le mani meno nette di tanti Pilati, continua alla meglio, disorientata ogni giorno di più, a spendere una caritatevole parola di poesia in pro di questa sciagurata umanità.

Perchè dunque escluderla, per un verso o per l'altro, dalla scuola? Lasciamole, nell'attesa di farsi centrista, il consolo (che non si riduce poi tutto ad un mangiar quattrini al popolo: Dio sa che stipendi!) di educare i suoi giovani con la più libera e variata somma di metodi e di esempi, senza che debba essere costretta a recludersi in una scapigliata indipendenza, cedendo il posto ad una resurrezione accademica (leggi oscurantismo) che forse è nei voti e nelle nostalgie di tanti nostri cari vecchietti in buonissima fede.

Fortunato Bellonzi



(Disegno di Ildebrando Urbani)

IL TEATRO

Commemorazione di Cantini ★ "Parenti terribili„ di Jean Cocteau

"Sono due ore che siamo qui, dice qualcuno alla mia destra". "No, riprende un altro alla mia sinistra, sono almeno quattr'ore". Io traggo l'orologio e dico al primo: "Per lei il tempo non ha consistenza", e al secondo: "Sembra che lei si annoi terribilmente con noi. Sono appena tre ore che stiamo assieme". Io sono sicuro di quel che dico: posseggo un orologio.

Il primo compito del critico è quello di caricare il proprio orologio e di rimetterlo; ma dove trovare l'ora precisa? L'arte drammatica ha un canone come il Palais Royal?".

Con queste semplici parole il giovane Sarcey si poneva l'arduo problema non solo della critica drammatica ma di tutta la filosofia in generale: e cioè il problema dell'assoluto, dell'unità di misura di ogni giudizio: sia esso Dio, la Natura, la Storia, la Ragione, l'Io, ecc. ecc. In altri termini: in quale relazione mi trovo io uomo con un altro uomo e con la totalità dell'esperienza? Problema capitale di tutta la critica. A quelle parole del Sarcey noi ripensavamo quando, nel corso della sua affettuosa rievocazione del compianto Guido Cantini, Cesare Giulio Viola disse che la critica non era stata benevola con l'autore scomparso e che la critica suole arrivare in ritardo. In ritardo, noi domandiamo, rispetto a quale orologio? Forse a quello della poesia? Ma di quale poesia? Sta di fatto, nei riguardi del Cantini, che critici di gusti difficili come l'Alvaro e il Savinio scrissero su *Turbamento* parole assai impegnative. E che d'altra parte la critica se per sua natura segue l'opera della poesia, a volte è in ritardo, a volte in perfetto orario con l'autobus della storia. A volte gloriosamente perde il medesimo autobus come l'ha perduto quella poesia della quale s'è fatta interprete puntualissima. Guardiamoci dalle affermazioni generiche e dagli spiacevoli paragoni come quello, ad esempio che se le commedie di Cantini le avesse scritte Jean Jacques Bernard, a quest'ora ecc. ecc. Se è così, e a un uomo dell'esperienza del Viola dobbiamo credere, ce ne dispiace per codesto costume francese di mescolare l'arte alla propaganda e per un certo provincialismo italiano che accoglie senza discutere quanto gli viene d'oltre frontiera; il che è il rovescio esatto del nazionalismo e del protezionismo letterario. L'altra faccia di un medesimo errore.

Giudizi assai più convincenti ed esatti diede il Viola quando esaminò in concreto l'opera del Cantini; della quale, se ci è lecito aggiungere verbo, diremo che molti equivoci turbarono l'esatta valutazione, per la sua estrema fragilità rispetto ai tempi adirati nei quali vide la luce. Destino dei vasi di vetro che viaggiano con i vasi di ferro. In questo subì anch'essa le generali responsabilità dell'epoca, che non hanno nulla a che vedere con la morale individuale dell'uomo. Certe polemiche, accese in nome di grossi ideali, oggi fanno sorridere per la loro infantilità. Ma servono allo storico e al moralista per rintracciare stati d'animo di insofferenza e di inquietudine, che preludevano a tempi eccessivi e feroci. Oggi, vaporando lentamente la nebbia, e dissipandosi la polvere e il fumo delle battaglie, noi possiamo scorgere con qualche esattezza il profilo tenue ma preciso di Guido Cantini: uno dei pochi autori contemporanei nei quali la frattura fra teatro e letteratura, ferita sintomatica della scena italiana, fu medicata con amorevole cura. Dalle sue migliori commedie, *Girasoli, Turbamento, Ho sognato il Paradiso*, appaiono, sulla fragile tela del dialogo, allusive angosce e trasalimenti; intuizioni, sia pure capillari, di certi trapassi ed età critiche nella vita dell'uomo, che vagamente anticipavano l'intuizione di una crisi ben più grave e profonda. Per questo il teatro di Guido Cantini supera il difficile trapasso dalla vecchia alla nuova Italia e resta, nella sua tenuità, una sincera testimonianza.

* * *

Quanto più grave, crudele, e al tempo stesso elusiva, la denuncia di Jean Cocteau nei "Parenti terribili". Se Cantini era una piccola provincia della crisi, qui siamo nella Capitale del disordine; e l'ordine che vi si contrappone non è meno sconcertante ed ambiguo. Basterebbe questa dialettica di ordine e disordine, presente in tutta l'opera di Cocteau, per comprendere come qui siamo innestati nel cervello di questa nostra epoca inquieta: diciamo pure nella sua nevrosi. Tante sono infatti le vie che legano il sesso al cervello.

Per intenderci meglio, ecco in sintesi la vicenda. Yvonne ha quarantacinque anni e un figlio, Michele, di ventidue. Yvonne è una di quelle donne disordinate ed isteriche, che passano la giornata a letto o aggirandosi spettinate e in vestaglia per la casa disordinata. Suo marito Giorgio è un egoista e, per la vita, un inetto. Sua sorella Leonia è viceversa l'ordine, anzi la statua, il monumento nazionale dell'ordine. Nell'anima malata e penosamente adolescente di Yvonne (*Etre un enfant coute que coute*, potrebbe essere il motto di Cocteau) lo amore per il figlio assume aspetti torbidi, non confessabili. S'immagini dunque la crisi da cui è presa la donna, quando Michele con giovanile entusiasmo le annuncia che è innamorato. Michele pretende, per di più, che i tre parenti terribili vadano in visita ufficiale dalla sua bella. La quale è una ragazza venticinquenne, sottratta alla miseria da un vecchio protettore, che cederà il campo al giovane amante. La sorte crudele vuole che il vecchio protettore altri non sia che Giorgio, il padre di Michele. Così egli confessa a Leonia, sua prima fidanzata prima che sposasse Yvonne, scongiurandola di trarlo da codesto imbroglio. Leonia, che ha a cuore, sopra ogni altra cosa, la felicità di Giorgio, decide che i tre vadano dalla ragazza.

Se il primo atto, il più compatto e robusto, ricostruisce la macchina di Racine in panni moderni, il secondo muta di ispirazione e s'accosta al Dumas della *Signora dalle camelie*. Ecco i tre in casa di Madeleine, la ragazza, che inorridisce quando s'accorge che il suo protettore e il padre di Michele sono tutt'uno. In un drammatico colloquio l'uomo le pone un atroce dilemma: confessare a Michele la esistenza di un terzo amante immaginario, per disgustarlo di lei, o metterlo al corrente sulla reale personalità del vecchio protettore. In tal caso, oltre al disgusto per lei, Michele avrà disgusto per suo padre. La ragazza eroicamente accetta la prima soluzione. Alla incredibile rivelazione Michele è annientato. I tre hanno vinto la partita. Senonchè essi non hanno fatto i conti con Leonia e con la sua ossessione dell'ordine: Leonia è rimasta colpita dalla bontà di Madeleine, dal suo ordine materiale e spirituale. E da nemica si trasforma in alleata. Se c'è qualcuno da sopprimere, nella lotta fra ordine e disordine, costui non può essere un rappresentante dell'ordine. Già si comprende su chi è caduta la scelta inesorabile di Leonia.

Il terzo atto, avvicinandosi la tragedia moderna, avviene sotto il segno di Bernstein. Michele non mangia e non parla più. Bisogna restituirgli la sua Madeleine. Nuova terribile crisi di Yvonne; crisi di Michele. Ecco, come antidoto, Madeleine. Il ragazzo è fra le sue braccia e non crede alla propria felicità. E Yvonne s'alza come allucinata dal suo letto e s'avvelena, particolare eccitante con una iniezione d'insulina. S'intuisce che Leonia abbia un contravveleno e che ometta di servirsene, lasciando morire sua sorella, la lugubre principessa del disordine. Così l'ordine ha vinto. Leonia avrà Giorgio e Michele Madeleine. I cinque personaggi sono ridotti a quattro. Il disordine del dispari sarà sostituito dall'ordine del numero pari. Due uomini e due donne. Così cade il sipario su questa tragedia ossessionata da un ordine formale e geometrico non meno che dalla sua stessa dialettica. Il sipario cade su questa implacabile geometria che arriva fino ai dettagli come una incatenata ritorsione di cause e d'effetti; come la crudele simmetria di uno specchio. Cade il sipario, diciamolo pure, come una liberazione. Poichè a ben considerare quest'opera, che a udirla ha del diabolico e del grandioso e pare a volte realmente affacciarsi sull'orlo dell'abisso e contemplare la faccia di Medusa, noi ci accorgiamo che essa manca, per essere una tragedia, di un requisito essenziale: la libertà. Incatenati i personaggi in un abile quanto crudele congegno; incatenato lo stile a scoperti modelli; incatenato il cuore all'intelligenza; bruciata la fantasia nei fili dei nervi. Tutto circoscritto, previsto, fissato, geometrizzato. Tutto pari. I conti tornano troppo, fino al centesimo. E sotto codesta perfezione nasce il sospetto del giuoco, il capriccio dell'enfant terrible, il sorriso gelido del prestigiatore che mette nella tuba una tragedia e ne cava una pochade. Poichè qui, in quest'opera di crisi, è appunto l'assoluto che fa difetto. E per poco che ci si riscuota dalla magia, i terribili personaggi sono a un punto dall'essere comici; di una comicità un poco lugubre.

Simile infatti all'esaltazione di una droga è insomma il piacere impuro offerto da questa opera. L'emozione che essa offre è di carattere nervoso, viscerale. Cessato l'effetto della droga l'anima è squallida e triste; non sente crescere ed espandersi la sua libertà come quando vi si semina la poesia. Diremo allora che è l'impegno morale di qualità impura a produrre questa interiore erosione e che l'autore imposta la denuncia di un costume nel momento stesso in cui vi si crogiuola. Immagine frequente in questo squallido mondo moderno che vuol paragonarsi all'antico, ma non osa affrontare scommesse che impegnino la vita. Ed è convinto che basti l'intelligenza a salvare tutto. Con questa differenza tuttavia rispetto agli antichi: che mentre li erano i poeti a trarre il mondo dal caos, e dalle furie delle Erinni nasceva il mito consolatore di Minerva e di Zeus, oggi è la vita che prende il sopravvento su codesta arida immaginazione. E la libertà che diserta le tragedie scritte, trionfa nelle tragedie vissute da milioni di uomini. In ciò è la nostra religiosa speranza. Specchiamoci dunque in questa tragedia scritta prima della guerra e inorridiamo di noi stessi come eravamo allora. E cerchiamo di comprendere le cause profonde che dal puro disordine e dall'ordine impuro fecero scaturire il disastro. Cerchiamo almeno in codesto disastro quella catarsi in natura, che è negata alla cerebrale consequenzialità di quest'opera.

Come giudicheremo dopo ciò gli applausi entusiastici che salutarono il lavoro? Se non vi fosse mescolato il successo per la mirabile interpretazione di Andreina Pagnani nella figura di Yvonne e per la attentissima regia di Luchino Visconti diremmo che la nostra borghesia è uscita realmente incolume dalla lunga guerra dei nervi; o che ha gustato di quest'opera *terribile* soltanto la parte esteriore e melodrammatica. Questo forse sembra più esatto paragonando gli applausi per Cocteau a quelli non meno frenetici che hanno accolto una vecchia farsa di Hennequin, *Mon bébé*, rappresentata con cordiale e rumorosa improvvisazione, in altro teatro, da Vivi Gioi, Franco Scandurra ed Enrico Viarisio. E limitiamoci per ora a queste constatazioni prima di trarne argomenti.

Giorgio Prosperi

GALLERIA

Severini

Gino Severini chi può disconoscere un apporto notevole al comune lavoro europeo per la rieducazione formale? Le sue opere del periodo parigino fino alla vigilia dell'altra guerra mondiale, esposte a *Présence*, (sottolineiamo l'iniziativa del settimanale francese di presentare "Artistes italiens en France et Artistes français en Italie") se anche hanno l'aria di sopravvissute o si salvano unicamente per valori tonali, fuori da ogni invenzione, rappresentano un atto di operosa e intelligente partecipazione italiana agli sforzi della civiltà figurativa dell'occidente per uscire dallo squallore spirituale dei vari Salons di tutti i paesi. *Fantasia* 1914 e *Clown* sono poi due buone cose; il paese soprattutto, che è quasi un Morandi avanti lettera. Nei disegni e nelle *Compositions de guerre* entra il dinamismo plastico ricercato assieme a Boccioni e a Marinetti; e anche il futurismo, nonostante la "guerra sola igiene del mondo", fa parte della cospirazione europea per la rieducazione al linguaggio formale.

Pittori popolari

In una mostra d'arte popolare, come in una d'arte infantile, tutti gli equivoci vengono a galla: questo *autoritratto* non è un "pictor optimus" in sede di confessione, dico un De Chirico nel giorno del giudizio universale? (tranne il paesaggio, di là dalla tenda drappeggiata, che è migliore). E queste foglie e questi fiori? macchè Donghi, macchè Fini! Ancora una volta, guardando l'esposizione del *Secolo* vien voglia di concludere: è l'avvenimento artistico più importante dell'annata. Bisognerebbe sapersi guardare dal giuoco delle reazioni, dall'affiorare repentino di tutti i moti polemici, dal divertimento letterario: non è facile.

Ecco la natura morta di un imbianchino; ma vien fatto di esclamare: ecco il maestro (francese) di Ardengo Soffici. E che bel Morandi ha dipinto questo pittore bolognese di osterie, forse dietro compenso di un litro! Segue la favola rousseauiana di un anonimo siciliano che può aver visto qualche riproduzione (le ingenuità assolute si fanno al giorno di oggi sempre più rare) ma chi sa mai quale: le vesti raffaellesche della donna discendono forse da un "santino" e il leone araldico può avere il suo archetipo nel *Lion noir* della crema da scarpe. Si procede di scoperta in scoperta, come tastando il polso delle nostre ambizioni. Ed è naturale che in qualche caso ci si metta in sospetto, che si subodori l'inganno: l'*Amore del militare* non potrebbe essere opera di uno che la sa lunga?

Orneore Metelli che, eccezion fatta per Bartoli, De Felice e Leoncillo, quasi teneva la palma degli umbri alla Galleria di Roma nel '42, qui si trova nel suo ambiente, al riparo da ogni tentativo di snaturarlo per conferirgli i lauri del Doganiere. Capobanda della filarmonica di Terni, s'è tirato a pulimento nell'*autoritratto*, e parrebbe il presidente di una repubblica del sudamerica se i baffi spavaldi e finti, ancorchè veri, riuscissero a nascondere in parte l'emozionata timidezza del cuore. I paesaggi sono le sue cose migliori ed anche una battaglia di lancieri antichi uscita dall'ultima lettura dei Reali di Francia.

Tra i pezzi ottocenteschi, sono specialmente interessanti gli epigoni della Scuola di Portici; ve n'ha uno che di colore s'accosta a Courbet, come certe ottave campagnole s'accostano al Tasso; un altro (*Il ritorno dalla campagna d'Africa del '96*) ha una felice trovata nelle bandiere che tagliano diagonalmente l'aria e i palazzi.

Ci si domanda come mai, con questi echi più o meno consapevoli del cammino dell'arte maiuscola, il popolo sia poi tanto restio alla comprensione degli artisti contemporanei. E una risposta plausibile potrebbe essere che il popolo arriva a queste cose per istinto, per evangelica povertà, per imperizia, per abbandono; ma quando si trova in presenza dei "maestri" — è esigentissimo: vuole sapienza, anzi scienza, profondità di pensiero, scrupolosa precisione, sorvegliatezza e bravura sopratutto. Una volta a un contadino del mio paese, che disse una cosa bella del cielo, citai un verso di Montale che era quasi lo stesso; mi rispose che non poteva essere un poeta dal momento che parlava come un contadino.

I "liberi"

Alla Galleria San Marco, la 1. Mostra della Libera Associazione Arti Figurative (più di settanta espositori, con una opera ciascuno) vorrebbe essere la testimonianza di una solidarietà spontaneamente ritrovata dopo che sono state spezzate le catene sindacali. E' anche essa una sindacale (minima) col tradizionale scarso impegno dei partecipanti, che hanno, quasi tutti, esposto opere poco rappresentative: coi non meno tradizionali "posti distinti" per gli eletti e "angolini" per i reprobi tollerati, coi suoi primi malcontenti; Canilla, per una questione di dignità di posto, alle ore 11 del giorno inaugurale mandava, col carrettino, a riprendere la sua statua.

Una gara "senza concorrenti, senza giurie, senza premi": sì, forse, senza quest'ultimi. Eppure il programma è buono e basterebbe tenergli fede. Ma gli inizi sono sempre difficili e difficilissima sopratutto è la strada degli *Indipendenti*.

F. B.

Nel prossimo numero:
IL CINEMA
di [illegible]
LA MUSICA
di [illegible]

ALLE ARTI
"SACRA FIAMMA"
di Somerset Maugham

LA VITA DELLE ARTI

ALL' ELISEO
continuano le repliche di
« IL CANDELIERE »
di de Musset
e
« LA CARROZZA DEL SS. SACRAMENTO »
di Mérimée

Il Teatro

PALCOSCENICO GIREVOLE

Interrogativi sul « Candeliere »

Nel prossimo numero ci occuperemo diffusamente dell'ultimo spettacolo all'Eliseo con "La carrozza del Santissimo Sacramento" del Mérimée e "Il candeliere" del De Musset. Per oggi tirannia di tempo e di spazio ci consentono solo di rivolgere qualche domanda su quello che è stato nell'insieme un degnissimo spettacolo. E dunque:

Perchè quelle sciabolate al testo del *Candeliere* e l'abolizione degli intervalli fra un atto e l'altro? Tanto valeva stare in teatro quattr'ore invece di tre ore e mezza e godersi la commedia al completo. Ma perchè poi, con tutta l'ammirazione per la *Carrozza del Santissimo*, il *Candeliere* non avrebbe potuto costituire spettacolo a sè? Nell'opera di uno scrittore come il Musset tutto è dosato per l'equilibrio e le amputazioni sono pericolose. *Il Candeliere* ha l'esatta architettura di un concerto, di cui il lungo monologo di Fortunio costituisce la cadenza, il centro di gravità. Abolirlo quasi del tutto vuol dire porre un ostacolo alla comprensione del carattere di Fortunio, che è tutto di alti e bassi, ondeggiamenti, entusiasmi e delusioni roventi. Fortunio è giovane ma non è addirittura un bambino. Altrimenti l'amore di Jacqueline per lui perde ogni sapore.

Perchè la scena multipla? Essa si adopera quando l'azione è intrecciata e si svolge contemporaneamente in più ambienti. Ma nel *Candeliere* le scene si susseguono, non s'intrecciano. E allora la scena multipla, con la necessità di riempire in qualche modo i vani vuoti, devia l'attenzione dello spettatore e sposta il centro di gravità della scena. Due grosse scene del *Candeliere* avvengono nella camera da letto di Jacqueline. E pour cause! La scena fra il notaro Andrea e sua moglie, la scena tra Jacqueline e Clavaroche con Fortunio nascosto; e forse anche la scena d'amore fra Fortunio e Jacqueline avrebbe potuto svolgersi nello stesso ambiente. Invece data la configurazione della scena multipla, con la camera da letto in alto a sinistra, solo la prima scena vi si svolge, non senza suscitare a volte l'impressione che la scena avvenga in soffitta. Comunque, tutto il peso dell'azione gravitando così al di fuori del centro geometrico del palcoscenico, è lungi dal produrre gli effetti comici che l'autore ha previsto.

Perchè infine il giovane Di Lullo che s'è mostrato così bravo ed ammodo nella parte di Fortunio non lo fu altrettanto nella interpretazione di "Gioventù malata" che gli costò fra l'altro il posto all'Accademia?

Ma di tutto ciò parleremo diffusamente nel prossimo numero.

Ancora "esterofilia,,?

Il commediografo Luigi Chiarelli, presidente della Società Autori Drammatici, ha inviato ai giornali una lettera per deplorare che alcuni cronisti teatrali, contravvenendo ai doveri di obbiettività della cronaca, abbiano parlato di esito contrastato a proposito dell'ultima novità di Gherardi "Non fare come me": laddove, dice sempre la lettera, si trattò di un "vivo, continuo, caloroso successo".

La lettera così conclude: "Gli autori drammatici italiani non chiedono certo alla critica la particolare benevolenza che essa sovente riserva alla commedie straniere, ma la obiettività e la onestà della cronaca".

Riteniamo che questa lettera sia stata scritta dal sig. Chiarelli per sua iniziativa personale, in uno di quei momenti di malumore, cui purtroppo ogni artista va soggetto. Altrimenti dovremmo ricordare agli autori drammatici italiani tempi non troppo remoti in cui il protezionismo del repertorio nazionale aveva oltrepassato ogni misura. Noi non vogliamo ricordare queste tristezze, ma non le abbiamo dimenticate. Accusare perciò la critica di esterofilia (accusa che suscita altri penosi ricordi) è per lo meno arrischiato, specie da parte di autori come il sig. Chiarelli, che esercitano la professione di critici.

Giorgio Prosperi

★

A cura di un gruppo di tecnici (architetti e ingegneri di nome internazionale) si è costituita a Roma la Scuola di architettura organica con un corso di urbanistica affidato all'architetto Luigi Piccinato; un corso di progettazione statica e strutturale affidato all'ing. Pier Luigi Nervi; un corso di tecnologia e pratica della progettazione architettonica affidato all'architetto Mario Ridolfi; e un corso di economia edilizia che sarà tenuto dall'ing. Aldo della Rocca.

La scuola di architettura organica, dice il programma diffuso, non richiede nessuna laurea, nessun titolo di studio a coloro che vogliono iscriversi. Tutti i corsi cominceranno da zero, nulla sarà premesso. (Torneremo però sull'argomento).

Un caso di coscienza

Tante volte si dice: non andrò a risentire quella commedia! E poi viceversa ci si va e si passano tre ore non diciamo di diletto superlativo, ma insomma tre ore oneste, in qualche punto interessanti, in qualche punto anche istruttive. Merito assai spesso della interpretazione oltre che della nostra disposizione personale. E tale è il caso di "Sacra fiamma" del Maugham, specie di giallo psicologico, in cui una madre arriva ad uccidere il figlio paralitico per mettere fine alle sue incredibili sofferenze. Anche perchè la madre s'è accorta che la giovane, bella e sana moglie del paralitico, da qualche tempo non è più capace di vincere la natura e serbarsi fedele a chi da troppi anni è suo marito solo di nome). Un simile caso di coscienza, che la morale cattolica, ferma ai suoi chiari principi rifiuterebbe senz'altro, considerando il dolore e la rinuncia come elementi positivi di una dialettica trascendentale, è tipico riflesso dello spirito di una borghesia liberale e risente di quella ostinata lotta contro l'umano dolore che il mondo moderno va conducendo fra ripetute, catastrofiche delusioni. Per questa fede nella felicità e questo illimitato rispetto della coscienza il Maugham può considerarsi fra gli epigoni della tradizione ottocentesca; anche se codesto rispetto della coscienza non si muta in un rispetto altrettanto illimitato dell'arte, vale a dire se la moralità programmatica del dramma non riesce a condensarsi in uno schietto e realistico rigore di rappresentazione.

L'inchiesta per stabilire chi ha ucciso il malato, condotta con indubbia abilità formale e col fine evidente di dipanare la via il groviglio psicologico dei vari personaggi, resta tuttavia un espediente esterno, una specie di ambiguo gioco di società. E qui appunto [illegible]

La Dannazione di Faust

al Teatro Reale dell' Opera

Montagne e montagne di carta, velatini, velari, trasparenti, scene girevoli, scene elevabili, voli di silfidi, lampi, giochi di luce, fumate infernali, formano il grosso armamentario con cui ogni Teatro che mette in scena *La Dannazione* sembra quasi giustificare la riduzione ad opera lirica di quello che fu concepito e scritto da Berlioz semplicemente come oratorio. L'edizione messa su dal Reale senza risparmio e con vasto impegno tecnico e artistico probabilmente non è seconda a nessuna altra in Italia e fuori: ma il fatto si è che mai come di fronte a spettacoli di tal genere si prova la netta sensazione che il teatro lirico non su questa strada ritroverà un suo carattere e il consenso delle folle. Tanto vero che lo stesso pubblico dell'Opera è restato più sbalordito che convinto, più ammirato della novità e perfezione del macchinismo e delle evoluzioni sceniche che preso da commozione relativa al dramma e alla musica o almeno scosso da elementari emozioni per quel verismo spettacolare.

Se le nostre parole suonano condanna esse vanno non tanto a chi oggi promuove e organizza rappresentazioni di quest'opera ma a quei lontani responsabili che ebbero per primi l'infelice idea di trasporre sulle scene le fantasie e fantasticherie berloziane, che sono proprio le meno adatte a incorporarsi tra quinte e sfondi di carta. Chè, se la riducessimo a elementi essenziali e stilizzati, la rappresentazione risulterebbe una specie di didascalia visualizzata, come tale inutile e ingombrante; se poi — com'è questo il caso — si traduce per le scene, ampliandoli, i dati descrittivi e le intenzioni fantastiche, il palcoscenico, divenuto pletorico, schiaccia col suo corpo l'organismo musicale, che proprio in questa *Dannazione*, tenuto conto del poderoso assunto letterario, è forse quanto di più "lirico", cioè di meno massiccio (eccetto la "Marcia") e di meno esagitato abbia scritto Berlioz. Si veda "La corsa all'Abisso". L'orchestra svolge una progressione per archi, una sorta di moto perpetuo, tenue di sonorità e priva di ogni intenzionale senso da tregenda. Ebbene, su questa colonna sonora quasi astratta vedi la scena girarti sotto gli occhi in un crescendo di fumo, di luci rosso fiamma, di alberi via via più contorti e inariditi dal calore infernale. Uno squilibrio, dunque, una vanità di accostamento fonico-visivo veramente sconcertante: tanto che sentivamo il bisogno fisico di una "Cavalcata delle Valchirie" o, perfino, di una ovvia ma rumorosa musica da film. Insomma il teatro ha le sue esigenze: come non sopporteresti una scena idillica con sotto un'orchestra che batte timpani e gran cassa e dà fiato alle trombe, è altrettanto giusto che la sensibilità dello spettatore non riesca a trovare il soddisfatto punto di armonia, nè esteriore nè intimo, tra quell'aristocratico pezzo da concerto e una corsa del diavolo e del dannato verso l'inferno, sciorinata sotto gli occhi in tutta la sua puerile ma comunque evidente realtà. Nè è il caso di tirare in ballo involontari effetti di "asincronismo", fuori luogo e fuori tempo.

Insomma la *Dannazione di Faust*, che ha pagine stupende ed è tutta un nobile gesto di romantica audacia poetica, in teatro finisce per diventare bene spesso un grossolano spettacolo che mette più a nudo, appesantendole, le parti fiacche o prolisse (quali il duetto d'amore e il finale) e irrigidisce o disperde, attraverso la forzata staticità dei personaggi e degli scenari (il monologo di Faust nel primo quadro e "La Pasqua") la fluidità dell'emozione e la libertà di immaginazione che il testo musicale, da solo, provocherebbe e consentirebbe. Due soltanto, a nostro parere, sono stati i quadri in cui visione e musica hanno trovato una estetica confluenza, là dove Berlioz con la "Canzone del topo" e con la "Serenata", si abbandona in pieno al suo vivido estro del grottesco, offrendo al regista spunti preziosi per una traduzione plastica coerente e funzionale. Spunti che infatti il Piccinato ha saputo cogliere e valorizzare fino alle ultime possibilità, costruendo, nella "Cantina di Aurbach" e nella "Serenata di Mefistofele", due quadri di gusto eccellente, veri modelli di regia e di coreografia intesi come mossa pittura di scena. Infatti, se non c'inganniamo, sono state le folle villereccie e gli storpi di Breughel che come forme, non colori, l'una e l'altra hanno ispirato. Felice è stata anche la vicenda delle luci, sia in queste come in altre parti dell'opera: si ricordi ad esempio quel guizzo finale nella chiusa delle "Silfidi". Sono particolari, semplici tocchi che, nel ristretto ambito in cui la regia lirica può muoversi in Italia, dànno la misura dell'impegno e del senso inventivo di un regista. Nelle "Silfidi" Millos ha disegnato aerei rabeschi che sarebbero tanto più gustosi e fini se non si svolgessero in quello sfondo e con quel Mefisto così grassi di colore.

L'opera è stata concertata e diretta da Gabriele Santini, ordinatore in un preciso stile musicale di sì complesso ed eterogeneo materiale. La sua fatica, preparata e condotta così felicemente in porto con amoroso fervore, va tanto più apprezzata in quanto c'è sembrato che tra i cantanti, pur lodevoli, (la Corsi, il Binci, il Mascherini e il Neri), nessuno avesse quella superiore padronanza vocale e duttilità interpretativa che rendono più sciolta e libera la direzione. I cori di Conca hanno assolto eccellentemente il loro compito. I bozzetti e le scene, di cui abbiamo detto implicitamente nel corso di questa nota, erano di Parravicini. Commetteremo grave ingiustizia se non aggiungessimo in fine, tra i nomi di coloro che hanno collaborato a sì grandioso spettacolo, quello di chi ne fu una specie di "deus ex machina": Ansaldo, direttore dell'allestimento scenico.

Novità alla Radio

Gli studi della RAI sono oramai in Italia le uniche sale dove sia dato sentire opere nuove, di giovani musicisti o di noti maestri. Nel corso di un concerto sinfonico diretto da Previtali è stato dato di recente, in prima esecuzione assoluta, la *Suite sinfonica del balletto "La strada del caffè"* di Vlad, giovane compositore e pianista romeno da qualche anno in Italia. Per venire subito al nodo diciamo che queste pagine, pur rivelando nel suo autore uno spirito sveglio e un orecchio ben attento a quelli che sono i portati della più recente letteratura musicale, procedono affrancate da pregiudiziali e impuntature stilistiche: il che in un giovane, oggi, è gran cosa; tanto che lo Strawinski e il Prokofieff funzionano soltanto da spunti o echi, forse lontane predilezioni, disciolti e incanalati come sono in un sinfonismo concreto, attaccato senza timore ai valori timbrici dell'orchestra e sospinto innanzi con disinvoltura. Ma c'è pure un sostanziale ordine in questa speditezza di pensiero, sì che parrebbe non del tutto estraneo l'insegnamento dell'arte caselliana.

Il sentimento di Vlad, almeno in questa *Suite*, è sincero, e goduto senza ambiguità e cerebralismi; chè se entra quasi beffardo nell'"Ouverture", forse il pezzo più compiuto e sicuro, e si fa probabilmente ironico nel "Tango", nel "Valzer" e nella "Berçeuse" non nasconde più slanci ed estasi. Anzi qui l'abbandono al proprio gusto si rivela nel piacere di certe sonorità di vibrafon, di xilofono, di campanelli, che in questa *Suite* funzionano a meraviglia. Forse uno po' troppo. Si vede che Vlad ama particolarmente quelli che sono i giocattoli dell'orchestra; il che se non è snobismo ma residuo di gusto giovanile indica freschezza e un po' di ingenuità, cioè la prima condizione per essere un mucisista d'avvenire, di un avvenire, appunto, quale desideriamo; umanamente e artisticamente schietto, e aperto al sorriso autentico.

Giorgio Graziosi

Il Cinema

I FILM NUOVI

« Nostra città »

E' riuscita la traduzione cinematografica di questo lavoro teatrale di Thornton Wilder? Era, inoltre, necessaria?

Se alla prima domanda si può rispondere dubitando, alla seconda bisogna rispondere affermativamente; nessun film come questo ci è parso mai tanto necessario, per quella sua nobile presunzione di indicare ai distratti frequentatori dei cinema una delle vie della salvezza morale. La fama di Thornton Wilder si è affermata in Italia appunto con questo suo lavoro drammatico e con un romanzo, *Il Ponte di S. Louis Rey*, legati ambedue da una comune ispirazione, dettata dalla domanda che l'uomo si pone davanti agli interrogativi del suo stesso destino. Nel *Journal* di Gide, a proposito del romanzo troviamo queste due righe: "*C'est de la litterature. De la meilleure. Mais face au passé*". E' un giudizio sbrigativo, forse esatto, data l'autorità di Gide. A noi, lettori di seconda categoria, non è dato diagnosticare con tanta incisività: e potremmo indicare a vantaggio di Wilder e a scusa di quel *face au passé* l'attenuante di una fervida partecipazione dello scrittore ai casi che narra e dei quali vorrebbe conoscere il fine unico che li agita. Se questo può essere un elogio, diremo che nessun racconto, tra i racconti della letteratura contemporanea, si legge con più metafisica curiosità: quell'interrogativo che l'autore pone all'inizio forma la filigrana delle sue pagine attentamente vergate. Dunque, nobile letteratura, semmai. Un'inchiesta condotta da un letterato è pur sempre una inchiesta, anche se lascia al lettore la parte più gravosa del lavoro, cioè di continuarla per suo conto valendosi degli esempi che gli fornisce la vita quotidiana.

Quanto a "Our town" mi sembra geograficamente esatto ricordare che se un fiume attraversa l'amabile cittadina, questi non può essere che lo Spoon River. L'opera di Lee Master, ormai acquisita anche al lettore italiano, è sempre presente allo spirito di Wilder, come lo è stato a quello di un altro grande scrittore americano, Sherwood Anderson. "Spoon River" risale, se non erriamo, al 1915, ed è una svolta preziosa per la letteratura americana, alla quale apprese che la realtà può essere osservata e maturata sotto l'aspetto del ricordo, arricchendosi di insperate malinconie e aspirazioni.

"Our town" arriva nel '38. Il suo successo è in parte un successo di puntualità e di ricapitolazione. Ottimo conoscitore del teatro europeo del dopoguerra, Wilder ne ha messo a profitto le angosciose ricerche, il disdegno per il verismo, per le tesi, per le amenità; e anche quella spregiudicatezza scenica che a noi italiani, abituati a Pirandello, non è riuscita del tutto nuova. In "Our town" l'interesse è centrato non sulle avventure dei protagonisti ma sul valore e sul significato universale di quelle avventure, che sono dell'Uomo di ogni tempo. Wilder ha evitato le prolisse simbologie di un Andreieff dando ai suoi personaggi uno stato civile, e non soltanto una casa ma addirittura una città, lasciandoli parlare il loro linguaggio più dimesso, ponendoli di fronte alle situazioni più naturali, la nascita, il matrimonio, l'amore, la morte. Con questi personaggi si parte per un lungo, tonificante viaggio. Si parte alla ricerca del tempo perduto, dei pensieri soliti, degli affetti abituali e di tutto quanto abbiamo dimenticato nella nostra corsa illusoria. Ogni cosa vista in compagnia di Thornton Wilder si ripropone alla nostra coscienza con diverso, aumentato valore. E man man che si procede ci si accorge che questa ricerca è necessaria, che il deposito alluvionale dei nostri sentimenti non si può rimuovere e forma anzi il solo bagaglio che valga la pena di trascinarsi, l'unico a cui ci leghi una certezza.

Il procedere, la filosofia di Thornton Wilder sono improntati ad una estrosa malinconia. Non c'è retorica nel suo calamaio. Le cose più importanti sono dette a mezza voce, quasi scherzando. Onestamente, da buon cittadino, egli domanda schiarimenti al Creatore: "Chi siamo, donde veniamo, dove andiamo?". Gli stessi interrogativi, ma dettati più da una ricercatezza letteraria che da un'urgenza morale, metteva Gauguin a titolo di un suo quadro taitiano. Wilder pertanto risponde egli stesso alla sua domanda, ricordando che occorre cogliere la risposta nel senso segreto delle cose e dei sentimenti, affidarsi alla vita quotidiana, accettare gli affetti, e infine vivere attentamente, non trascurare la vita che è dopotutto la nostra unica ricchezza.

Facile il sentimento della morte in questo scrittore che la morte mette a personaggio principale e invisibile dei suoi lavori? O, almeno, facili gli effetti che sa trarre da quella ardita presenza? Forse, ma è un sentimento sereno che lo spinge, non una necessità ricattatoria di mestiere. Pertanto il terz'atto di "Our town", nel quale i morti parlano ormai staccati dagli affetti terreni e consigliano la giovane Emily a non tornare in ispirito sulla terra, è tra i più potenti e sentiti che la letteratura drammatica ci abbia dato.

Abbiamo parlato prima di puntualità. In effetti l'opera di Wilder è arrivata al momento giusto, nel periodo più acuto della crisi spirituale che ha colpito l'Uomo; e, ricordando alcune piane verità, in modo piano, portando un esempio piccolo ma tangibile, ha convinto. Un proverbio dice che i cassetti restii bisogna farli aprire dai bambini. Dove erano falliti altri pensatori e autori, riuscì Wilder, nel suo candore peraltro studiatissimo e antico.

La versione cinematografica di questa sua opera di poesia presentava allettamenti e difficoltà. Nel lavoro teatrale il disdegno espresso dall'autore nelle didascalie per il verismo scenico, contribuiva a fare della "città" di Grovers Corners effettivamente la "nostra" città e la parabola risultava più limpida. Lo schermo ha dovuto oggettivare quanto prima era affidato soltanto all'immaginazione dello spettatore e ci ha dato una città americana, dei cittadini americani, persino dei sentimenti americani. Ma la contaminazione era necessaria. Meno necessario, anzi riprovevole è quel lieto fine che snatura il terz'atto, togliendogli persino le battute più belle, i movimenti più efficaci. Ma su questo punto la discussione sembra inutile e le nostre deplorazioni non muterebbero per l'avvenire la tendenza dei produttori americani a "minimizzare" la verità, quand'essa risulterebbe sgradevole al pubblico. Del resto Wilder si è dichiarato soddisfatto di queste deviazioni affermando che "nel teatro è possibile mantenersi in una sfera astratta" mentre nel cinema "bisogna restar fedeli alla realtà concreta", affermazione che — tra l'altro — ci sorprende parecchio sembrandoci il cinema appunto inventato dall'uomo per liberarsi della realtà concreta e per modificarla secondo le sue possibilità e aspirazioni liriche.

Ciò detto, il film è tra le migliori prove fornite da Hollywood. Il regista Sam Wood ha condotto i personaggi con una intelligenza piena di attenzioni; e tutti gli interpreti hanno assecondato magnificamente: William Holden, Guy Kibbie, Thomas Mitchell, e soprattutto Martha Scott, straordinaria per grazia ed emotività.

La fotografia, di Glennon, non poteva essere migliore, tenuta su toni densi e scuri; perfetta poi nelle allucinanti visioni del cimitero e del funerale sotto la pioggia e nella scena del "ritorno" di Emily a casa. Il commento musicale, di Aaron Copland, sempre discreto e puntuale. Non altrettanto può dirsi dei commenti del pubblico, ma non insisteremo su certe tristezze.

Ennio Flaiano

★

Alla Margherita, Gaspero del Corso sta organizzando una mostra di De Chirico "prima" maniera, e una interessante mostra di Oskar Kokoschka.

Le Mostre

Avenali, Cannilla, Scordia al "Secolo,,

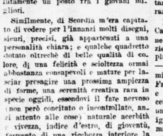
Alla prima mostra della Libera Associazione Arti Figurative mi colpirono sopratutto il *duplice ritratto* di Antonio Scordia e un gesso grande di Franco Cannilla: *donna che si lava*. Erano due opere che rivelavano due ottimi artisti e non lasciavano dubbi, tanto palesi e promettenti si scorgevano in esse l'impegno, la sicurezza di riassunto delle letture più profittevoli e meglio rispondenti al naturale di questi due giovani, la spontaneità e ricchezza della vena. Vero è che l'ignuda di Cannilla, che destava preoccupazioni di convenienza e di moralità negli organizzatori della mostra, abbandonava poco dopo la sala della Galleria San Marco; ma la sua fugace apparizione m'era bastata a persuadermi che il suo autore, del quale fino allora non avevo visto se non qualche buon disegno, domandava risolutamente un posto fra i giovani migliori.

Similmente, di Scordia m'era capitato di vedere per l'innanzi molti disegni, sicuri, precisi, già appartenuti a una personalità chiara; e qualche quadretto dotato oltrechè di belle qualità di colore, di una felicità e scioltezza ormai abbastanza consapevoli e mature per lasciar presagire una prossima ampiezza di forme, una serenità creativa rara in specie oggidì, essendovi il fare nervoso (non però concitato o incontrollato, anzi attento alle cose) naturale acerbità e vivezza, indice d'estro, di gioventù, fermento di una ricchezza interiore la quale, a ventisei o ventisette anni, non può fare a meno di manifestarsi anche irrequieta, tumultuosa, entusiastica. Nondimeno difficilmente si sarebbe preveduto che, in un anno appena, Scordia potesse giungere al punto del *Duplice ritratto* di cui Maselli dice a ragione: "Ci sembra uno dei quadri serenamente e genialmente nuovi di questi ultimi tempi"; o dei ritratti di *Valentina* e di *Omiccioli* o del *nudo*: opere che manifestano, con la saldezza dell'impianto costruttivo, una semplicità e clausura delle forme rispondenti davvero a quel sentimento dell'uomo che oggi ci preme [illegible] di restaurare con onestà, di là dai programmi politici e dai calcoli utilitari; o del *paese* che schiude tra bellissimi verdi uno spicchio di Piazza del Popolo e porta il paesaggio romano fuori del tradizionale "colore di Roma". E' nato un pittore, nuovo nell'unico senso valido dell'attributo: nuovo di quella novità che convoglia alle richieste degli uomini nuovi il tesoro delle vecchie esperienze; un pittore di quelli che han tante cose da dire, con la naturalezza e razionalità di cui abbiamo bisogno.

E con eguale gioia riconosciamo a Cannilla la forza con cui egli si oppone alle dolcezze luministiche, alle grazie equivoche dell'indistinto. La sua plastica serrata e vigorosa, riassuntiva — com'è giusto — dei più validi cammini della scultura d'oggi (Marino e Fazzini e l'esperienza cubista) meditati e originalmente rivissuti, percorre felicemente la strada necessaria del nostro umanesimo in gestazione. La grande ignuda è senza dubbio un po' programmatica, ma il rigore con cui le forme, preste ad uscire dallo scheletro sghembo per la libertà nello spazio, sono riagguantate, direi, nel punto limite della loro fuga e ricondotte a costruire e a concludere l'esattezza del ritmo, la fa essere cosa bella, umana e significante, densa altresì di promesse in quel tanto di acerbo e di doloroso che l'accompagna. E si osservino, nei bronzetti, le articolazioni del modellato, come sono sensibili e obbedienti alla necessità del linguaggio.

Ad Avenali consiglieremmo una scelta più meditata degli interessi da seguire, e uno studio più controllato della composizione, la quale, ogni tanto, mostra [illegible]

(Disegno di Scordia).



(Disegno di Cannilla).

Leonor Fini alla Galleria "La Finestra,,

[illegible] posito della sua esposizione "con gli amici surrealisti" alla *Margherita* e, in sostanza, non abbiamo molto da mutare nel giudizio che ne demmo allora, parendoci, anche in questa "personale" indubbiamente di maggiore impegno che non la precedente mostra alla "Margherita", che il romanticismo della Fini, quel suo amore della bellezza prossima a subire metamorfosi, quasi preannunzi di morte, resti piuttosto una confessione di preferenze di gusto, un diario, di qua dalla poesia. Leonor Fini è indubbiamente pittrice sensibile e capace di conquistare una bella e preziosa materia, specie quando può o vuo- [illegible] rellati di *Aurelia* che, sciolti dai vincoli starei per dire societari, vivono a sè quali fascinose statue di giardino, corrose un poco dagli elementi e dagli anni, reclinate con una sincera grazia femminile e articolate come erbe o fiori. In esse non è traccia di quella impietrata e ostile pittura dei ritratti, smaltati dallo sguardo di Medusa, di fronte ai quali restiamo impassibili e gelidi della medesima marmorea freddezza.

La nobiltà decorativa delle varianti di *Aurelia* ci pare la più sincera e poetica espressione della Fini, poi che gentilezza vi regna con quell'artificio le- [illegible]

Fortunato Bellonzi

★

La peinture et l'histoire

Nel primo numero di [illegible] *sti, ma essi non hanno punto tentato di darci un'immagine dei fatti di cui furono testimoni, al contrario ne hanno espresso una equivalenza; come, prima di loro, aveva fatto Picasso col celebre quadro Guernica. Perchè non è più il tempo di una pittura la quale, ispirandosi agli avvenimenti storici contemporanei, grandi e piccoli, si sforzi di lasciarne un'immagine esatta, tale da poter costituire un documento per il futuro. E per intanto i grandi avvenimenti di oggi non sono fatti più per essere misurati dall'uomo, nel senso della massima greca che pone l'uomo quale misura di tutte le cose. Come potrebbe, un pittore, lasciare un'immagine della guerra moderna che su fronti di centinaia di chilometri, per settimane intere, vede l'urto di sterminate masse di armati e di mezzi meccanici? Senza contare che non sono le battaglie i veri grandi avvenimenti, e nemmeno gli incontri dei condottieri o le feste o le cerimonie, un tempo materia tradizionale della pittura storica; sibbene lo sviluppo economico di un dato paese o l'industrializzazione di un altro, o la conquista di un terzo realizzata da un'ideologia trionfante: fatti che si sottraggono ad ogni possibilità rappresentativa. E manca la fede nei soli avvenimenti che la pittura storica può rappresentare sicchè non è meraviglia se gli artisti hanno rinunciato a dipingerne alcuno. L'uomo moderno non dubita soltanto dei fatti, che sono soggetto proprio del genere storico; dubita anche e sopratutto del genere stesso.*

Portato infatti a giudicare le cose alla stregua dei resultati concreti, non può fare a meno di porsi un interrogativo sulla legittimità di una pittura che soltanto raramente ha prodotto dei capolavori, in Francia come in Italia o in Spagna. Il caso della pittura napoleonica di Gros è l'eccezione che conferma la regola e il suo alto livello artistico è dovuta anche alle condizioni eccezionali di entusiasmo nazionale, a quel fervore unanime che è capace di portare la mala pianta a dar buoni frutti e il cattivo e falso genere a dare capolavori. Il pittore ufficiale, o che comunque assolve ad una funzione artistica di natura pubblica, non è il genio ma il mediocre, sprovvisto di risorse interiori sufficienti per adeguare le ambizioni, l'intrigo, l'opportunismo, l'adulazione (qui il Dorival ha torto, perchè la società uscita dalla guerra non vuole poeti cesarei quando invita gli artisti a entrare nel mondo della storia in una maniera più rigorosamente [illegible]

F. B.