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 tiranni 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 starsene 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.

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, fermi nei suoi chiari principi rifiuterebbe senz'altro, considerando il dolore e la sofferenza come elementi positivi di una dialettica trascendentale, è tipico prodotto 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 [illegible]

[illegible]

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).

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 evouzioni 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 villerecce 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 [illegible]

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 chiusura delle forme rispondenti davvero a quel [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, [illegible]

(Disegno di Scordia).

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 [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 [illegible]

Fortunato Bellonzi

★

La peinture e l'histoire

[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 sto- [illegible]

F. B.

(Disegno di Cannillo).