Biblioteca nazionale centrale di Roma

Nel prossimo numero
Un'intervista con S. E. EXINTARIS
Ambasciatore di Grecia presso la Comm. consultiva per gli affari d'Italia

CRONACHE D'ARTE

Il più bel settimanale cinematografico
"STAR"
diretto da ERCOLE PATTI
IN VENDITA IN TUTTE LE EDICOLE
— Per i dieci Epoca —



Galleria di Roma - I Mostra "Italia Libera" - M. MAZZACURATI: Disegno.

LE LETTERE

Il dizionario filosofico

di Voltaire



La Casa editrice romana "Astrolabio" ha dato inizio ad una "Biblioteca dell'illuminismo" con la pubblicazione, naturalmente ridotta, del *Dizionario filosofico* di Voltaire. Opera, ci sembra, che appare per la prima volta in veste italiana, e la cui traduzione, precisa e fine, è dovuta ad Alberto Ubaldini. Una novità dunque per la maggior parte del nostro pubblico, e una novità che può ripagarlo di tanta disordinata e frettolosa produzione libraria d'oggi.

Nato da un proponimento quasi scherzoso, durante una di quelle conversazioni dotte e brillanti che Federico II amava avere con quel parlatore di inesauribile *esprit* che era Voltaire, il Dizionario Filosofico fu condotto a termine dieci anni dopo, nel 1764, nella pace di Ferney, in quel "buen retiro" dove Voltaire trascorse i suoi anni più tardi e più fruttuosi. Era tramontata da un pezzo, ormai, la sua giovinezza avida, impetuosa, inquieta (Sainte Beuve con più esatta crudezza la definisce "petulante") e, nonostante i diciotto mesi di Bastiglia, gli esili e perfino le bastonature, certamente non priva di fortuna; la quale del resto Voltaire sapeva incoraggiare in mille modi. Era passato il tempo dei suoi amori piuttosto tempestosi con la brutta e colta M.me du Chatelet e dei non meno tempestosi rapporti d'amicizia con Federico il Grande; il seggio accademico lungamente rifiutato, gli gli era stato alfine concesso, sia pure mercè l'appoggio della Pompadour; infine era venuta l'età saggia che consentiva a Voltaire di comprendere quanto poco valesse fidarsi della capricciosa protezione dei monarchi, senza per questo cessare d'essere monarchico.

A sessant'anni, ormai assistito dalla gloria e dalle cure della nepote M.me Denis, Voltaire acquista una proprietà prossima a Ginevra, ma in territorio francese, Ferney, che gli permetterà di vivere al riparo di ogni sorpresa e di avere, come egli disse, il piede in due staffe: una staffa la Francia di Luigi XV, il quale aveva in certo modo segnato il divorzio fra la Corte e i letterati, l'altra la Svizzera, paese libero che in difesa della propria libertà proibisce, perseguita e dà al rogo i libelli che Voltaire produce in quel tempo a getto continuo. Voltaire può annotare con soddisfazione: "Appoggio la mia sinistra al Monte Giura, la mia destra alle Alpi, ho il lago francese, l'eremitaggio delle "Delizie" in territorio di Ginevra, una buona casa a Losanna: trascinandomi così da una tana all'altra riesco a sfuggire ai Re e agli eserciti".

Riesce a sfuggire anche alla sua inquietudine se non alla febbre di una attività tanto più prodigiosa in quanto la famosa "salute volteriana" è sempre più malandata, anzi oltre un decennio lo scrittore si compiacerà di definire un moribondo. Gli anni di Ferney sono come s'è detto i migliori di Voltaire: sono gli anni di *Candide* (cui certo lo stesso autore non presagiva la fortuna sempre viva che tuttora lo accompagna; egli puntava piuttosto sui suoi poemi di gioventù pieni del ricordo di Racine e di impoetica perfezione: l'Edipo, l'Henriade); gli anni dei racconti filosofici, alcuni dei quali raggiungono la vivida purezza di stile e la vivacità di immaginazione di Candide, gli anni del *Saggio sui costumi*, della *Storia della Russia sotto Pietro il Grande*, dei numerosissimi *pamphlets*, delle sfuriate contro l'odiato Gian Giacomo Rousseau; gli anni, infine, del *Dizionario Filosofico*.

Mancò sempre a Voltaire il gusto di lungamente comporre, gli mancarono la facoltà di astrazione, l'intensità della meditazione e propriamente "l'abito" del vero filosofo: il suo caloroso, incisivo dettato seguiva gli stimoli di una fantasia irrequieta e volubile. Non gli mancarono certamente la acutezza dell'osservare e del dedurre, la capacità di muoversi con agevole padronanza tra la Storia e la vita, tra la cultura e l'esperienza, con un brio, una suggestività di stile, una chiarezza più che francese che fanno di quasi tutte le sue opere un testo perennemente aperto alla gioia sottile della lettura. Ciò spiega come, accingendosi a dar corpo al suo pensiero filosofico, Voltaire si decidesse naturalmente per la forma del Dizionario. Il raggruppamento per "voci", ovvero il "mettre la raison par alphabet", gli consentiva di bruciare rapidamente la sua fervorosa dialettica, di articolare i pensieri in quella prosa brillante e classica, paradossale e cauta che svaria dall'energia della breve proposizione alla descrizione parafrastica, dal tono "leggero" della conversazione (ci si può immaginare una conversazione di V. dalle pagine di questo dizionario) al ricordo personale, all'aneddoto. Proprio per questo il filosofo non sistematico che fu Voltaire ha subito preso e mantenuto nella tradizione popolare il primo posto tra i pensatori del secolo XVIII: di quel secolo che appunto egli chiama "filosofico e critico" e che fu anche un secolo variamente intriso di spiriti borghesi e aristocratici; un secolo, al pari di Voltaire, curioso di ogni scienza, mondano e scettico, spregiudicato e tuttavia ancora legato alla intolleranza di un assolutismo portato alle estreme conseguenze. Di questo secolo Voltaire ci appare il figlio più legittimo e certo, e anche, si può aggiungere, il figlio che con più consapevolezza chiede al proprio padre di essere partecipe di ogni suo sommovimento.

Da Parigi, da Londra, da Potsdam e più ancora da Ferney, Voltaire eccita, incita, precorre il suo secolo, che perciò non sempre ne sopporta l'effervescenza e la "petulanza" e tuttavia ne è influenzato più di quanto comporti la ragionevole misura di quel genio. Sarebbe interessante fare la storia della fortuna di V. nel suo tempo e anche delle sue disavventure libresche; per quel che riguarda il Dizionario, accontentiamoci di ricordare che naturalmente esso fu proibito, condannato e debitamente bruciato per mano del carnefice. "Ci limiteremo sempre a bruciare soltanto dei libri?" si domanda un magistrato zelante. E la regina Maria Lechkzinska si doleva, fino in punto di morte, che la empietà di Voltaire non fosse punita. Ma Voltaire non aveva nessuna voglia di bruciare insieme ai suoi libri e libelli, e perciò con la stessa prontezza e sagacia con cui li faceva clandestinamente diffondere, si affrettava a sconfessarli, a dichiarare pubblicamente di non avere niente in comune con il loro autore. Il Dizionario si diffuse in quel clima di sospetto e di curiosità con rapidità ed efficacia grandissime: era — e tale rimane — un libro vivo, moderno, profondo e leggero ad un tempo, un libro di battaglia, una conquista.

Non ripeteremo con André Maurois che, in qualche parte del Dizionario, Voltaire raggiunge, sia pure a mezza strada, Pascal. Voltaire rimane sempre al di qua della grandezza. Sul comune fondo della "chiarezza" francese ("Le génie de cette langue est la clarté e l'ordre", scrive Voltaire anticipando le pagine di Rivarol), la distanza tra Pascal e lui rimane incolmabile, ma certamente vi sono capitoli, quelli sull'ignoranza, sulla Giustizia, sulla Eloquenza, in cui l'*esprit* indulge a una insolitamente pacata riflessività. Lasciando da parte ogni fastidioso paragone, il meglio di questo repertorio delle idee volteriane ci pare reperibile laddove la "modernità" di V. si ripropone ancora oggi con una pregnanza di argomentazioni che supera il diletto e si impone durevolmente allo spirito, tanto per fare un esempio si veda la voce Fanatismo. E cioè dove la filosofia di Voltaire va oltre la propria natura; che è pratica, per non dire arida. Nel che è forse la cagione per cui la sua insigne letteratura non raggiunge la Poesia.

Libero Bigiaretti



Galleria di Roma - I Mostra "Italia Libera" - P. FAZZINI: Disegno.

IL CINEMA

Ondata d'amore

di Archie Mayo

Siamo andati a vedere questo film con qualche prevenzione, derivata dalle recensioni tepide dei critici e dai discorsi di amici d'indubbia competenza e di gusto sottile. Le une e gli altri battevano sul medesimo tasto: "gli americani si son messi a rifare la maniera francese, e ne è venuto un film freddo, artificioso, un pesce fuor d'acqua". E ricordavano gli altri film di Archie Mayo, "così americani" (*La foresta pietrificata*, *Avventura a mezzanotte*); concludendo con un giudizio negativo sulla recitazione di Jean Gabin, alla quale soltanto il pieno fervore di Carné o di Renoir impedirebbe di prender la mano alla regia e di "strafare".

Sbaglierò, ma ho l'impressione che recensori e amici, cui non voglio dar di superficiali, siano stati per lo meno troppo svelti. Sono caduti vittime, io credo, di una di quelle legittime o illegittime suggestioni che, se uno sguardo più obbiettivo non interviene a vincerle nei primi cinque minuti, diventano pregiudiziali ed inficiano tutto il discorso critico, forzando le sensazioni dello spettatore man mano che nascono e riconducendole sempre a quello schema iniziale.

In parole povere: appare sullo schermo Gabin in veste di scaricatore, e d'intorno vive tutto un ambiente portuale di bettole, sgualdrine, marinai, pianini meccanici, eccetera; non son passati ancora venti metri, ma chi resisterà alla tentazione di gridare: "ecco, ci siamo, ho capito tutto"? Sarebbe una specie di lotta con l'angelo, per gente condannata a render conto delle proprie impressioni, e a cui quella illuminazione fu il dono di un articolo bello e fatto: gli americani si son fatti — *Graecia capta* — prendere al laccio dall'immigrazione francese, e da questa semplice idea si snoda agevolmente una ghirlanda di riflessioni e d'immagini e allora, il gioco è fatto, signori. Da quel momento — nell'occhio, nella mente del critico — rien ne va plus.

Noi non diremo d'aver vinto l'angelo; non andremo in giro per Roma a vantarci del nostro acume; sappiamo d'essere cascati mille volte nel trabocchetto; e che vi ricadremo alla prima occasione; e che dobbiamo la nostra salvezza al semplice fatto d'aver una settimana di tempo per esercitare la nostra funzione di cronisti, invece che poche ore. Tutto qui.

Intanto: la bettola dove s'inizia il film è un semplice rivale degli analoghi locali notturni che abbiamo veduto in mille film francesi per marinai del *Lungo viaggio di ritorno* di O' Neill, o l'osteria coll'autostrada di *Furore!* La prostituta che provoca la rissa fra Gabin e il signor Mac è la classica chellerina grassoccia, sorridente, coperta di lustrini, che nei film western adesca i cercatori d'oro; l'ubriacone Tiny, che sfrutta lo scaricatore ricattandolo, è un piccolo e sommario Popeye; la guardia notturna Nutsy, con la sua bonaria filosofia spicciola, è uscita fuori da un racconto di Saroyan dei meno eccezionali, dei più "standard"; e così via. Elementi convenzionali, certo: ma d'un convenzionale americano che ben conosciamo da tempo, e che è lontanissimo dalla tipica retorica francese, dove le prostitute hanno volti torvi e macerati, dove le vendette e gli odi si sviluppano secondo perversioni sottili del sesso e dell'intelligenza, e l'ambiente è sempre sentito con una intensità escavatrice, disgregante, ed espresso con un pathos disperato che non lascia adito a nessuna fiducia, riassorbendo i valori umani nella legge cieca e sotterranea degli istinti, contro cui vanamente lottano nell'uomo i relitti d'innocenti memorie e di aspirazioni impossibili.

Qui rivive la vecchia America dei cercatori, e quella più recente dei vagabondi e dei gangsters: un fondamentale ottimismo ed un attaccamento tenace al benessere quotidiano, al denaro, alla tranquillità borghese, le danno un inconfondibile aspetto di bonomia, dove nessuna tragedia è irreparabile, e i più atroci delitti, le deviazioni più oblique han valore proprio in quanto mettono in luce sempre più decisamente la via di scampo, la salvezza, il paradiso terreno della casetta con le tendine ricamate e la cucina elettrica.

Qui, infatti, il meglio del film è senz'altro nelle scene idilliche tra Gabin e la Lupino dentro la baracca di legno, dove l'aspirazione ingenua a questo ideale borghese si concreta in gesti e parole di grande delicatezza e dolcezza. La Lupino ha un suo garbo patetico e acerbo che incanta; la sua quasi bruttezza si accende d'un sorriso infantile che sembra venir su dal fondo più remoto dei nostri ricordi. Quanto a Gabin, solo nell'espressione del suo innocentissimo amore il suo volto ritrova quella incisività e mutevolezza che caratterizzarono il grande attore di *Quai des brumes* e della *Bête humaine*; per tutto il resto, egli è ormai una "cifra", una ripetizione insistita e caricata di se stesso. E' un'ora tipica che suona, presto o tardi, per tutti gli attori; a superarla, occorrono qualità e risorse personali, che non sono di tutti, nè di tutti i giorni. E non c'è regista che tenga.

Archie Mayo è, per noi, uno dei registi più "sofisticati", letterari e dunque europei, che ci siano in America. *Avventura a mezzanotte* sta lì a provarlo. Questo film lo ha riportato a casa: in America, anzi nella più convenzionale delle Americhe. Al suo attivo rimangono la celerità del racconto, con pause descrittive e liriche ben dosate; l'ottima guida degli attori secondari; e quel certo patetico che s'è detto.

Per il resto, non c'è altro da dire, se non che per la retorica tutto il mondo è paese. Se Bobo lo scaricatore fosse stato impersonato da Spencer Tracy invece che da Gabin (Tracy ha già "fatto" un personaggio del genere in *Vicino alle stelle* di Borzage) nessuno, penso, avrebbe avuto qualcosa a ridire.

Ruggero Jacobbi

LA MUSICA

Mannino

alla Sapienza

Quando dietro la pompa sonora e l'esaltazione espressiva non c'è una corrispondente forza lirica, come nella *Sonata in si minore* di Liszt, lo ascoltatore è tratto alle più strane osservazioni e meditazioni. Invano il nostro Mannino si gettava a capofitto in quei gorghi di note fondi e rumorosi, invano ne usciva vittorioso per portarci verso zone di suoni sospesi e rarefatti, invano c'indicava, poi, con ogni cura il sentiero dell'atteso canto tra frende e viluppi di arpeggi e scale e fioriture d'ogni genere; noi, e non noi soltanto, facevamo le più libere analogie tra i colori della musica e quelli del cielo, tra le sue vicende e quelle delle nuvole, e, più di tutto, venivamo scoprendo e studiando i più strani accostamenti fonici, chè il suono del pianoforte era di frequente traversato da rauche grida di cornacchie o accompagnato da battiti di ali, tubare di colombi, ritocchi di campane, rombo di aerei in lontananza, se non spezzato niente meno che da brusche frenate di camionette. Collezionando via via con innocuo diletto questi impensati effetti di "missaggio" siamo riusciti a dare alla *Sonata* di Liszt un senso di visione filmistica tra surrealista e futurista che ce l'ha resa sopportabile.

Tra i tanti altri aggiungiamo dunque ai concerti all'aperto anche questo merito. Che ne sottintende però uno molto più solido: e cioè lo spazio libero attorno alla musica, creandole una prospettiva molto più vasta e assorbente delle pareti di una sala, offrendo all'ascoltatore tanto più ricchi motivi di distrazione visiva e sonora, crea le condizioni migliori per un suo giudizio, in quanto il potere di attrazione di una musica passa a un vero cimento confrontandosi con il mondo risonante e cangiante della natura e della città. Confronto esteriore, sia pure, ma non meno valido.

Tanto vero che in questa sottile lotta per cui la nostra attenzione era sospinta ora alle nubi ora al pianoforte, ora ai voli e colloqui di uccelli ora alla musica, l'unico che è uscito veramente vittorioso per aver vinto tutto e tutti con continuità è stato non certo l'ambizione sinfonica di Liszt, nè la furia di Strawinski della *Danza russa da Petruska* o di Bartòk dell'*Allegro barbaro*, nè l'abile *Intermezzo* di Mortari, nè, del tutto, la stessa lucidità cristallina di Scarlatti, ma Chopin: proprio colui che per delicatezza e pudore poteva sembrare il meno indicato a superare l'alto cielo della cupola del Borromini e il largo orizzonte sonoro che vi aleggia intorno. Anche se quello Chopin risentì in modo inequivocabile del limite interpretativo del suo esecutore. Il quale, se per natura e per studio — cosa oramai nota e da tutti riconosciuta — s'è già portato a un grado di valentia eccezionale, ha ancora dinanzi a sè l'ultima più difficile conquista: il canto. Forse, a voler essere più precisi, dovremmo dire, la voce, l'accento del proprio cantare, chè Mannino, essendo non soltanto un tecnico straordinario ma un vero musicista, il senso del linguaggio melodico e ritmico lo possiede. Gli occorrono, ancora, la sapienza tutta misteriosa del fraseggio, la flessione imprevduta ma sempre appagante della linea canora, quell'entrare nel discorso (pensiamo sempre a Chopin) che faccia dell'attacco di un tema un magico sboccio, e della sua trama la segreta irrepetibile confessione del più intimo se stesso.

Giorgio Graziosi

LA VITA ARTISTICA

VECCHIA E NUOVA GUERRA DEL CONTENUTO

Espressioni di tutto ciò che arte non è: piacere o dolore, morale, politica, scienza, storia, religione e via dicendo, gli artisti hanno proceduto sempre più decisi e lenti man mano che le libertà interiori crescevano, che le imposizioni esterne cadevano le quali avevano per l'innanzi nascosto o subordinato i valori ultimi, puramente decorativi, fin delle opere più notoriamente propizie ad una lettura anche contenutista. Sulla scorta di una critica sempre più affinata a cogliere gli accenti reali del linguaggio figurativo, incoraggiati da notevoli e salutari esempi di umiltà e purezza, di maestri che si rifacevano, per distinguere la pittura vera, con occhi buoni e cuore sgombro da estranei e fuorvianti pensieri, a dipingere forme elementari: quasi prime proposizioni semplici di una sintassi a venire, erano — può dirsi fino ad ieri — convinti di possedere la verità, non chiedendo a se stessi altra cosa che non fosse la escavazione progressiva, con amore giornalmente crescente, di quell'isola fortunata cui erano per grazia approdati, residenza salda delle Muse nella quale sembrava loro di trovarsi in compagnia dei migliori, così contemporanei come antichi, a ragionare, naturalmente con diversa favella, delle medesime certezze.

Ma è venuta con la guerra la somma delle nostre private e collettive eventure; ossia è venuto il momento in cui l'artista non può rifiutarsi di essere cittadino e politico e uomo che divide quei dolori e quelle speranze con gli altri, con la terra stessa nella quale rischia di venir sepolto l'intero Paese con le sue creature e le sue testimonianze di civiltà. L'ora non programmata della propaganda, non imposta da una cartolina precetto che ti obbliga a mettere da parte pennelli e scalpelli per indossare una divisa purchessia e presentarti al posto comandato, ma fatta scoccare dalla inesorabilità del tempo e segnata insieme dal tuo medesimo pensiero, che a un certo momento esula dalle cose in cui parve fino ad allora posar contento e quieto, per sottoporti interessi diversi, moti dell'animo e gusti dell'azione egualmente insoliti, e insomma costringerti a un bilancio della giornata, il quale per molti aspetti assomiglia a quel rendiconto finale da cui nessuno si esenta, credente o no, standogli la morte sopra le spalle.

Così, due anni fa, in una cronaca del Quartier Latino su un quotidiano svizzero, quant'era mutato il volto delle arti figurative francesi, dominando i tedeschi; e ricordo che la parola "assennatezza" vi ricorreva frequente, come giudizio complessivo dell'articolista: l'arte parigina s'era fatta "assennata". Vale a dire che di colpo non erano scomparsi gli "artisti" (molti nomi v'erano citati di notissimi che, in quell'amara occasione, "avevan messo giudizio" per dirla con le parole del giornalista), ma la loro ultima scapigliatura era tramontata, per intenderci: e tanto l'estrosa invenzione sconcertante, conseguenza estrema dello intellettualismo, quanto l'adagiato riposo nell'iconografia ormai ammessa largamente; perfino certe ambizioni sociali — rilevava la cronaca — appartenenti a un passato remotissimo nel pulito e compassato parnaso parigino, riaffioravano e v'erano asprezze insolite di linguaggio e certo disdegno della bellezza cercata per l'innanzi — nel tempo di pace, quando ancora la presenza del tedesco non insultava la Francia — bellezza che ora quasi si sconfessava come un ornamento di altri tempi, terribilmente invecchiato nelle ventiquattro ore di un giorno sfortunato e, soprattutto, come un giuoco disinteressato non più oltre tollerabile tra tanto sangue di martiri e lutti incombenti su ognuno.

Qualcosa di simile sta succedendo da noi; nè la nuova saviezza significa marcia indietro come certuni mostran di temere, quasi si tendesse a volger la prua verso le piagge di un Ussi o di un Baraisino. Si tratta semplicemente di una discesa dall'isola degli studi nella strada dove cammina l'Italia piagata, per offrirle qualcosa di più che la grazia di un fiore reclinato o la quintessenza di una bottiglia, e sia pur una di quelle di Leyda, come fu detto perniciosamente, che fanno scintille. Alla prova di questo orientamento, che già si profila e da un lato cimenta le forze dell'ingegno e dall'altro incontra resistenze e sospetti, io credo che si parrà la nobiltà di ogni singolo e che non sembrerà più un'eresia, ora che abbiamo da tant'anni acquisito certe verità in fatto d'estetica, sostenere sul piano di tal nuova intesa umana (la quale potrebbe essere insieme premessa e attuazione di una nuova solidarietà sociale) che due versi non possono valere un'intera cantica: intendo che un quadrettino sorretto da svegliato senso critico — quel medesimo che circola ormai nell'aria e fa garbati e gustosi i dilettanti — non può valere una tela di grandi dimensioni, avendo la quantità, sempre sul piano della qualità, suoi propri diritti; e che quanto più sarà umano e pregnante il contenuto tanto più ne risulterà alta l'espressione; che, infine, non può neppur concepirsi, vorrei dire, a lunghissimo andare, un'umanità — anzi la sua parte più rappresentativa e più compiutamente civile — assente in cuore soltanto, in un'epoca come questa, mondiciai da erbario e da campana di vetro, incapaci di avviare con noi, e con quelli che dopo noi verranno, non già un colloquio del genere che ci è dato intavolare con le opere esposte al presente in Palazzo Venezia, ma neppure un semplice saluto di conoscenza o frase di reciproca cortesia.

Stando così le cose, la mostra organizzata dall'*Unità* alla Galleria di Roma, dal 23 agosto al 5 settembre, è stata, almeno in un certo senso, l'indice della crisi a cui si è accennato. E non sono senza perchè le copie libere — anche troppo — da Delacroix, da Goya, da David, dal Toma, dal Rhude (*La difesa di Pietroburgo* del Deineko dev'essere più un cartellone, anche nell'originale): esse vogliono dire che la libertà ha ispirato ogni volta gli artisti; ma non sono anche un atto di meditazione e, forse, di contrizione? Che la mostra abbia concluso piuttosto ad uno sfogo che ad una manifestazione d'arte vera e propria non toglie valore a quell'indice; giacchè io sono convinto, anche per aver avviato da tempo con pittori e scultori discorsi di questo genere, che lo sforzo degli espositori non è destinato ad esaurirsi nel programma di propaganda antinazista, ciò non essendo in fondo che l'occasione per chiarire un problema già annidato nell'interno, per aprire realmente una strada intravista in segreto, proprio come un'occasione potè essere per altri l'esilio, o la conversione religiosa, o un lutto familiare. E come in genere i dolori recentissimi si dicono con la prosa commossa del diario, epperò con più scorie che buon metallo, così il fervore di questa specie d'atto d'accusa dell'arte contro la barbarie tedesca ha abbondato di rossi sangue e di violenza febbrile nel segno e nel modellato, partecipando quasi della barbarie che condannava: tal quale avviene al narratore di un episodio crudele, che di recente abbia visto o udito e sul quale si fermi a pensare, che rispecchia della strage le sue stesse parole e fa una cronaca sera che potrebbe perfino prestarsi all'equivoco di una sadica compiacenza, in effetti non provata. Mafai con le sue *Fantasie* era prossimo a un tale equivoco coi suoi nudi rosacei emulanti da specie di fantasmi prelatizi, la sua buona pittura non bastando più da sola a cancellare del tutto un'impressione d'aria di Roma peccaminosa, la cui storia potrebbe avere ai due estremi D'Annunzio e Scipione. Eppure era Mafai, cioè uno dei nostri migliori; e tale restava quanto alla pittura, tuttavia spaesato nel mondo figurativamente nuovo per lui come per gli altri, nel quale s'era buttato con sincera foga rovente. Mazzacurati con le sue piramidi azteche di teste e di teschi, con i suoi acquisti picassiani (*période bleue*), tradiva l'insufficienza di certi moduli decorativi che l'empito della schietta commozione avrebbe dovuto fargli dimettere, e Mirco Basaldella dava accanto a una *Chimera* nobilmente ornamentale, una *Maschera di Medusa* che si mostrava esteriormente cerenta e priva tanto di concreti valori plastici quanto di efficacia dimostrativa. Domenico Purificato, con una pacatezza quasi ottocentesca, narrava in bel colore episodi di guerra partigiana e di massacri. La compostezza delle sue barricate teneva non spiacevolmente al genere popolaresco, mancando tuttavia di nervi e d'ossa, accomodata, vorrei dire, per una illustrazione di domani. Ma se qua e là si svelavano le intenzioni e, come è inevitabile, la narrazione prendeva il sopravvento sulla sorveglianza dello stile e la retorica faceva capolino, sia pur nei modi cauti e savii, che escludono ormai per sempre figurazioni come l'Italia con la stella in fronte, il panorama della mostra era confortevole come primo cimento di una gente che si affacciava sulla terra di tutti noi e che con noi aveva sofferto. Omiccioli e Leonardi e Franchina e Natili ed Equini e Trevisan (coi suoi gustosi disegni popolareschi) dimostravano più e meno di aver portato una attenzione insolita al "contenuto" dando la misura che una stessa era stata avvertita nelle posizioni spirituali già possedute. Soprattutto confortavano i disegni di Renato Guttuso, del resto da tempo su un suo pensoso e impegnato cammino. Era qui il Guttuso delle scene di guerra che si pubblicavano in "Documento" e della copertina dei *Proscritti*; e tanto più vigoroso nel segno (purtroppo in diverse tavole travolto dal colore "aggiusto") quanto meno generico nei suoi atteggiamenti spirituali di fronte alla narrazione, tanto più maturo quanto più umanamente coinvolto nelle cose narrate. Le sue visioni di massacri hanno scorci fulminanti e scatti di torsi, portati a emergere dalle convulsioni del mucchio in virtù di una linea saettante che si aggruma in noduli d'ombra e di pena, con spietata evidenza. C'è, in parte, il diario della visione stessa, da quando visione non era ancora, la storia tormentata della cerca di un'espressione vittoriosa, rimasta nel fondo e sopra e intorno al frammento esatto, come un groviglio di nervi, un labirinto della fantasia che sdipana il suo filo, si libera e torna a racchiudersi. Ma c'è una sicurezza di segno che lascia aperta la speranza a una pittura, proprio del genere che ci si augura e si cerca dai migliori.

Altri intendimenti ha avuto invece la prima Mostra d'arte *Italia Libera*, tuttora aperta alla Galleria di Roma; comprende, "al di fuori di specifici programmi politici", una sessantina circa di giovani espositori (le donne vi figurano per un quarto) fra cui diversi partecipanti alla precedente mostra organizzata dall'*Unità*: come Purificato con una *Corrida* dai bei grigi, Ciarrocchi bravissimo e con una tavolozza gradevole se non estremamente personale (il *Nudino* è la sua cosa più bella), Mirco, Franchina (il cui *Terrore* è un epigono boccioniano), Mazzacurati con due ignudi di qualche artificiosa struttura, restando epidermica, nonostante l'approfondita e articolata plasticità dei corpi, la loro vecchia magrezza, e con un ottimo disegno di donna. E ci sono inoltre, fra le cose migliori, due disegni di Fazzini (ma non il bronzetto di gemitiana bravura) e, nella coscritta scuola romana, il *Paese* di Tamburi anzitutto, calorosamente immerso in una luce calante d'estate e altri tre paesi romani, rispettivamente di Scialoja (che ha architettato davvero con malinconica gentilezza il suo zucchero filato), di Scordia e di Turcato (quello fuori catalogo) e la *Marchesa* di Gentilini e il *Ritratto d'Elvy* di Angelo Savelli. A questo punto bisognerebbe ripetere discorsi fatti ormai tante volte; ma c'è proprio bisogno che si ridica tutto il bene che s'è detto della scuola romana? Della cui influenza sono testimonianze sparse ovunque in questa specie di sindacale senza sindacato (con gli scarti relegati in prima sala, dove per solito manca la luce): tra Guttuso, Mafai, Montanarini e Tamburi restano fermi parecchi in un clima di piacevole medietà, mentre Cannilla ci capacita di dove può arrivare la lezione di Manzù (buoni i disegni). E ci sono, proprio come alla sindacale, financhè le oleografie. Dobbiamo perciò concludere che la crisi in cammino è, in un senso assolutamente generale, legittima e proficua. Che il sogno di un mio amico (sazio di fiaschi spagliati e di sedie gialle) di ordinare dieci telai di due metri per tre — Caravaggio le deve pungolare la notte — si traduca in una felice realtà per lui come per i migliori!

Fortunato Bellonzi

PROSSIMAMENTE
LA VERITÀ SU EL ALAMEIN

CRONACHE D'ARTE

Nel prossimo numero
IL RE
Racconto di ISACCO BABEL

LE LETTERE

La brutta bestia

Romanzo di R. M. De Angelis

ESEMPLANDO la forma romanzesca e per mezzo di figure acutamente tipicizzate i peccati cui più spesso cede la debolezza femminile, quali: la lussuria, la gola, la menzogna, il gusto dell'intrigo, R. M. De Angelis ha voluto darci con questo romanzo (edito da De Luigi, Roma) un ritratto spietatamente riassuntivo della donna. Della creatura che, stando alle ''manchette'' editoriali, sarebbe nè angelo nè demone e secondo il titolo, con più crudezza e minor cavalleria, la brutta bestia. La quale crudezza però, si attenua poi nelle pagine a affettuosa accettazione, essendo stimolata da un sentimento tutt'altro che di sdegno e rivolta, crediamo, soltanto a quella parte di demoniaco che tanto amabilmente alberga nella donna.

Se Emilia, la sensuale signora di provincia, che fa pensare a una lady Chatterley più primitiva, soggiace con tanto calore, e quasi bestialmente, all'assalto dei sensi; se la vecchia Caterina si abbandona con la plausibilità dei suoi molti anni ai peccati di gola; se Armanda, la fanciulla avida di sensazioni in cui si esprime la sua intatta sensualità, vive nell'intrigo e si compiace di irretire gli uomini nella trama delle sue fantasie; se Enrichetta, la ragazza di città, spinge la propria mancanza di freno morale fino a sfiorare il delitto; se infine tutte queste donne compiono le loro azioni con tanta fedeltà al loro ''tipo'' e quasi con una partecipazione puntigliosa per troppa coerenza, è perchè lo scrittore ha per l'appunto affidata loro una funzione simbolica, allusiva ed esplicativa della debolezza femminile, dei suoi vizi e difetti. In questo senso si può dire che, Emilia particolarmente, e poi Armanda e poi Enrichetta, sono figure che stanno nel romanzo con una precisa qualità di personaggi. Chè di casi-limite di verità umane poeticamente sentite e rappresentate con la necessaria esasperazione che tale qualità comporta. Diciamo anzi che siffatta esasperazione è doppiamente necessaria, giacchè se da un lato discende dall'assunto romanzesco, dall'altro è, in certo senso, fatale, preliminare dato il temperamento dello scrittore R. M. De Angelis.

De Angelis, fra i narratori giovani e già affermatisi concretamente, è quello che ha da lottare più d'ogni altro contro le insidie di una nativa ricchezza che lo porta a certa sontuosità di tinte, a certa [illegible], a certa, osiamo dire, mollezza orientale di sensi, e perciò a un linguaggio turgido, fittamente immaginoso. Non sia un'eresia affermare che uno scrittore debba lottare proprio contro le sue più positive e precipue qualità. Lasciando da parte l'assioma (forse di Cecchi) che lo scrivere consiste più nel cavare che nel mettere, il medesimo assioma vale per l'atto ultimo e conclusivo dello scrivere, il ''cavare'' che deve compiere De Angelis va oltre la scrittura, investe il suo umore, la sua immaginazione, i suoi pretesti. Ce ne appelliamo proprio a De Angelis il quale nei suoi quattro romanzi pubblicati fino ad oggi (*Inverno in palude; Otoverde; Peste a Urana; La brutta bestia*) ha dimostrato di volersi gradualmente rendere consapevole della necessità di illimpidire materia e stile, di trovare la naturale [illegible] ''dir enre'' per cui dire il dettato e piegarlo alla [illegible]. Sempre [illegible] (e vi pensiamo forse lo scrittore) all'incanto dei modi favolosi di ''Inverno in palude'', vi si [illegible] proprio come alla promessa giovanile — cioè lirica — del romanziere che sarà il De Angelis. Dopo quelle cantate, in cui egli ha provato la propria voce, con l'inevitabile compiacimento di chi si ritrova un dono, con *Peste a Urana* e con *Brutta bestia* è arrivato a raccontare. Peraltro non ha perduto (e non è detto che debba perderlo) un suo gusto per il mito, un suo insistito appoggiare il racconto sulle immagini più che sui dati meramente narrativi: gesti e parole; una certa torbidezza sensuale che dà nell'ossessivo e troppo dilaga dalle figure ai paesaggi, agli oggetti. Ha acquistato un ritmo sintattico più adeguato ai suoi fini di romanziere, ma non ha perduto neppure il ''vizio poetico'' di scorciare i sentimenti e di indugiare sulla felicità visiva del particolare.

Per rimanere nei limiti della recensione, e tornare così alla ''Brutta bestia'', diciamo che i peccati delle donne che De Angelis rappresenta, naturalmente sono intricati con abilità in una vicenda che si articola con costante interesse (il lettore ci sarà grato se non gliela raccontiamo per non sciupargli l'effetto) e si fa vivace e vera soprattutto per l'evidenza plastica di certe scene. Per molte di esse — quella per esempio in cui Emilia è colta nell'atto di slanciarsi avida sui cocomeri con un coltello in mano e così è sorpresa dal satiresco Morrone — perdoneremmo volentieri a De Angelis lo eccesso dei suoi colori e, per contrasto, la sua ritrosia a entrare nel vivo del costume di una società, come quella dei signorotti terrieri di certe provincie del mezzogiorno, che s'intravvede ricco di possibilità romanzesche. Invece metteremo al passivo del romanzo il disincanto che si prova allorchè Emilia e Armanda vengono trasportate dallo scenario di una campagna fortemente meridionale, lussureggiante e barbarica, nella Roma borghese dei quartieri alti, e viene a spezzarsi in tal modo la naturale armonia tra ambiente e personaggi. Si vorrebbe, pur ammettendo lo stupefacente mimetismo delle donne, che la opulenta e carnale Emilia si muovesse con qualche goffaggine nella diversa corruzione della città: e si aspetta con giusta soddisfazione che ella torni a vivere, come succede, accanto al suo rozzo amatore e poi marito, Morrone. Un guardiacaccia, costui, più taciturno e meno enigmatico di quello cui soggiace la già citata (ma senza scopo di paragone) Lady Chatterley.

Libero Bigiaretti

Un «lapsus» del proto nell' articolo «Notizie dalla Francia»

Nel numero scorso il proto ha tentato di farci passare un guaio. Il lapsus che ha inserito nell'articolo ''Notizie dalla Francia'' è della specie più maligna. Basti dire che, ove non avesse soccorso l'intelligenza del lettore, avrebbe potuto farci passare per filo-tedeschi. Si legge difatti nell'articolo (penultimo capoverso della 3. colonna di appendice) che ''i tedeschi erano ancora preclusi; il che portò a lodarli altamente sulla base de: ''si dice''...'', laddove avevamo scritto: ''i testi erano ancora preclusi, ecc.''.

Purtroppo non si è fermata qui la cattiveria del proto a nostro riguardo, e più oltre ha saltato un rigo.

L. B.

ARTISTI CONTEMPORANEI



Pericle FAZZINI

UN mondo culturale di Fazzini non esiste propriamente. A quattordici anni i suoi modelli erano Bistolfi, Mastroianni e il liberty che arrivavano attraverso le tavole dell'*Artista Moderno* nella bottega artigiana del padre a Grottammare di Ascoli; e quella retorica, che aveva assorbito un po' dovunque i moduli falsamente eroicizzati degli agitati gruppi di ignudi e dei pepli funerari dalle pieghe insensate, poteva in qualche modo venire incontro al senso del monumentale e del tragico, nativo nel nostro ragazzo: in una lontana fotografia d'un gruppo statuario del Fazzini quindicenne ho visto, tra due prefiche bistolfiane dai panni gelatinosi, insinuarsi con un suo spavento umano una testa seminascosta tra le mani nervose, che era già il Fazzini di oggi in cammino.

A sedici anni il Nostro veniva a Roma e dovevano impressionarlo i barocchi, che erano pressappoco l'equivalente sincero della falsità del liberty e dovevano pertanto incoraggiare la segreta aspirazione al grandioso, all'umano, al cielo, all'aria, al moto, del giovane scultore. Fu la volta anche di Rodin; Fazzini stesso dice: ''mi interessava quel senso fisico di pelle sulle costole che dava l'impressione vera del respiro''. Fece delle statue che non l'appagarono punto e abbandonò l'esperienza prestissimo, per ricominciare daccapo. Se lo scultore dirà che egli tende a continuare l'arte di Rosso e di Rodin, non bisognerà credergli del tutto: Fazzini resta solo ben presto davanti alla natura; anche in grazia dell'aver messo fra lei e sè diaframmi tenui di brevissima durata e tutti estremamente giovanili. Bisognerà credere invece alla risposta che dette a Oppo, alla Triennale di Milano del '32, di fronte ad una delle sue figure lignee di quel tempo, disadorne, spoglie di determinazioni fisiche e guidate da una interrogazione convinta e ansiosa della materia, quasi aspettando l'artista d'esserne miracolato, come scolaro attento che sillabi per la prima volta il gran libro vegetale e rupestre: ''voglio arrivare a Fidia''. Quella forma elementare tra uomo e tronco si giustifica nella storia del nostro scultore non come un erudito arcaismo, ma come un passo decisivo verso la creazione dell'''idolo mediterraneo'', per dirla col Fazzini medesimo. La precede di un anno il bozzetto per il monumento al cardinale Dusmet in Catania, dove qualcosa è rimasto delle prime esperienze di Grottammare e qualcosa si potrebbe rintracciare magari della prima occhiata aperta sul barocco romano; ma non si sfiorerebbe che l'esterno di quell'opera perchè nè una certa drammaticità secentesca (Fazzini non conosce però Greco o Magnasco) nè il fremito gotico delle teste, alcune delle quali, come nella donna che col braccio alzato chiude la composizione centrale, richiamano a Giovanni Pisano (ma Fazzini non l'ha studiato) nè il meraviglioso cane che fruga la terra, antesignano degli animali che escono tumultuando dal rilievo dell'*Arca* del '32, possono essere puntualizzati in incontri di studio

Così guardando, nel rilievo testè ricordato, le figure che dal tumulto della fascia zoofora si distendono progressivamente serene nello spazio, può venir la memoria di una civiltà romanico-gotica: teste di chiavi d'arco, volti di vergini remane, di santi di Reims; e apparire un Michelangelo giovanile nei rilievi della *Danza* e della *Tempesta* ('33-'35), o uno schema figurativo egizio nell'*Uomo seduto* del '37, o parer più evidente l'insegnamento di Medardo Rosso in certi ritratti del '31 e volti di statue da quell'anno al '37, tanto per fissare una data, pressappoco fino ai ritratti di Ungaretti e della Blanc. Ma la verità sostanziale è che il goticismo parte dal fondo dell'anima fazziniana, dal senso tragico delle forme, dalla esasperata lunghezza degli arti che anelano il cielo, dall'umanità che è base essenziale dello stile (''imbevere una testa il più possibile di umanità che serva sempre più a riempire lo spazio che ci separa da Dio'', così Fazzini nelle sue confessioni), da un problema religioso infine, palese dovunque nella produzione fazziniana anche in quella che, con maggiore parvenza, accampa un suo posto nella storia delle nostre moderne inquietudini figurative: dico, ad esempio, la *Donna nella tempesta* del '32 che dalla sottigliezza delle mani artigliate quasi esala nella luce il pesante gravame della carne ed è nuova, per quanto accostabile a certe clamorose, prepotenti affermazioni plastiche, come nel giovanile Marini: essa è tutta una ascesa funzionale di forme, dalle coscie poderose alla magrezza delle dita che trattengono l'aria, e su su si assottiglia come si fa più gracile un tronco alla cima con le terminazioni secche, esplosive dei rami.

E c'è nella scultura di Fazzini un costante amore della geometria, che esclude dal mondo dei suoi interessi più veri e fecondi i problemi plastici di Rosso: la architettura spaziale è diversa, non è sul cammino ottocentesco dei romantici o degli impressionisti: vedi il *Ritratto* del Jeu de Paume (1934) chiuso nel rigore geometrico delle braccia; vedi com'è affrontato e risolto il problema del tutto tondo nella *Figura che cammina*, iniziata nel '33 e non condotta a termine per ora; vedi il bronzo della ignuda accosciata che è nello studio dello scultore, mirabile armonia di forme sferoidali che si generano l'una dall'altra conchiudendo un giro perfetto, davvero esatta e necessaria nel suo sviluppo come la storia di un fatto di natura (essa è, a guardarla, ''come il rincorrersi delle montagne e delle colline nel cielo'', appunto secondo l'ambizione del suo autore).

Fazzini ha trovato nell'adolescenza lo schema fondamentale dell'arte sua: raramente mi fu dato di vedere, nei nostri giovani, una linea altrettanto diritta e logica di sviluppo, una premessa e delle conseguenze così precisamente collegate: la storia della sua scultura è quasi la storia dal seme alla pianta: un lavoro lento, graduale, capace di riprendere a distanza di molti anni un'espressione avviata e di portarla innanzi a maggior compiutezza, maturandosi essa al passo del pensiero: un tale procedimento non può essere, credo, chiarito meglio che con queste parole dello scultore medesimo: ''dalla statua *Figura che cammina* e dai bassorilievi *Danza* e *Tempesta* fino al ritratto di Ungaretti e ai *Momenti di solitudine*, è stato per me come aver messo nel fiume un qualunque sasso a cigli vivi che, arrivato alla foce, l'acqua con lo scorrere ha reso rotondo... Come il fiume ha reso ciottolo la scheggia, la mia pietra è diventata umana''. Egli fa parte per se stesso per il senso eroico della forma, per il farsi in lui realtà sincera la nostra comune aspirazione all'altezza tragica che, nella storia della civiltà contemporanea, ritorna le mille volte coi più sgomentanti naufragi. I già citati rilievi della Quadriennale *Danza* e *Tempesta* hanno un empito drammatico che non è mai di contenuto, ma puramente di ritmo, di grida terribili di gesti, di vibrazioni ampie e profonde di pieni e di vuoti, di decisi sbattimenti di luce. Non soltanto il disegno è rigorosamente coerente, sicchè le parti si saldano assieme, sollecitando con reciprocanza la vicenda alterna dei volumi; ma la novità dell'impianto monumentale, dantesco, dalle larghe e sonore cadenze dei corpi, testimonia di un impegno umano che, uscito risolutamente dai termini prudenziali della visione parziale di un piccolo mondo plastico, affronta un poema di vasto e complesso respiro. La *Danza* soprattutto ci riporta in un clima di nostra classicità — una classicità cristiana, direbbe Fazzini — assolutamente moderna e di una qualità che dai migliori si vede cercata e ben rare volte posseduta. Onde resta confermato come l'apertura del cuore e l'altezza delle sue aspirazioni, e perfino, vorrei dire, un fantasticare lirico della mente dietro leggende credute vere quanto la realtà positiva, concorra ad aggrandire l'animo, a irrobustire i mezzi espressivi, a consentire il canto spiegato; come alla indispensabile chiarezza critica che guida oggi il nostro fare, e persino ragiona di canoni stilistici come di cosa di cui si possa andare in traccia armati di buona volontà e di gusto, occorra accoppiare una partecipazione totalmente umana di vita, di sogni, di generosi errori, un abbandono di tutto se stessi al mistero dell'universo per sentirci, in rari momenti felici, prossimi alla nascita spontanea dei miti, per intendere ancora di quanti idoli si popola la natura e di quanto prodigio son fatte le forme più elementari del mondo. Si sarebbe perfino tentati di dire che occorrerebbe metter da parte la soverchia cultura per rifarci daccapo alle viste naturali con occhi mondi e uscir dai limiti angusti degli studi e dei libri perchè da un quasi originario colloquio di noi stessi col creato possa rinfiorare dall'intimo la nostra umana voce più schietta. Nel migliore Fazzini, nei suoi medesimi discorsi che parrebbero ingenui a molti, a me è sembrato che ci sia qualcosa più che un indizio, del resto accusato anche da altre parti, che è tempo ormai di aver lasciato alle spalle gli orticelli anemici dove abbiamo finora coltivato un'ombra di poesia, mentre si aspetta che nasca, quando che sia, col dolore che sempre accompagna la generazione, una società migliore.

Quell'anelito delle statue fazziniane a raggiungere il cielo e a colmare la distanza che ne separa da Dio, quel loro quasi nascer dall'aria, quella loro gracilità serena (vedi i due *Momenti di solitudine* del '33-35, specialmente l'ignudo, e, nello studio dello scultore, una figura di giovinetta non ancor finita che assomiglia a una Dafne fuggente) infine quel loro racchiudere un mondo che era, in partenza, più ricco che non il puro partito figurativo, sono prova di interessi umani di vasta e pensosa portata. Qua e là l'opera fazziniana tradisce un dissidio aperto col pittoricismo di alcune parti o elementi: tale, ad esempio, il [illegible] di gabbiani sulla testa dell'*Uomo che raccoglie conchiglie sulla riva del mare*; tali, a volte, i capelli o il luminismo insistito di un panno. Ma la critica, la quale non ha finora, ch'io sappia, rivolto al Nostro quell'attenzione che avrebbe dovuto, lo scoprirà domani in una inaspettata posizione avanzata.

Fortunato Bellonzi

IL CINEMA

La Fornarina

di Enrico Guazzoni

DICONO che Enrico Guazzoni, da giovane, fosse pittore. Non so bene che razza di pittore egli fosse. Ma ad occhio e croce — almeno a giudicare da quel che di pittoresco appare nei suoi film, e in genere dai suoi gusti — lo immagino seguace di Cesare Fracassini. Avete mai veduto, riprodotta in oleografia sulle pareti di una vecchia casa, o in fotografia dentro qualche libro dalla rilegatura arcigna, ''I santi martiri gorgomiensi''? E' un grosso quadro del Fracassini, nel quale è rappresentata una strage di preti e frati ad opera di certi torvi e barbuti lanzi, che Dio ne liberi. In primo piano, in ginocchio, c'è uno di questi frati che schiude le braccia e guarda il cielo; così ben disposto, così ben composto, con certe manine atteggiate a ventaglio e certa inclinazione melodrammatica di tutto il corpo, che se il quadro si mettesse d'improvviso a muoversi tu lo vedresti precipitare a terra e dire in un bellissimo romanesco: «a pittò, vabbè che ce paghi, ma qui stamo a fà li modelli, mica la ginnastica». Non diversamente Stefano Ussi, a forza di voler far vero e potente un suo «Machiavelli» finiva per esprimere soltanto la noia del modello costretto per ore ed ore a poggiare il mento su pugno e il gomito sul tavolo nell'atteggiamento più pensoso e geniale che a sì gran personaggio si convenisse; e nelle «Deposizioni» del Cisari le Madonne levano gli occhi al cielo con tanta convinta e celeste sofferenza che da un momento all'altro s'aspetta di udirle cantare — loro e tutto il barbuto e ingualdrappato corteggio — un coro nel bello stile dei melodrammi del Mercadante, facendo tre volte il giro del palcoscenico, fra immensi avelli di cartapesta, mentre il Cristo, strascicato sempre più accosto a terra mormora: «Ragazzi, andateci piano, che sulle tavole ci sono i chiodi».

Sì, Enrico Guazzoni è l'ultimo epigono di quella che fu detta, da noi, in un inglorioso ottocento, la pittura storica; ed anche lui fa grande fa potente, con nostro enorme diletto; ed anche a lui capita di ottenere effetti drammatici del genere di quelli che abbiamo elencati. Per tutta la durata della ''Fornarina'' ciò che lo spettatore pensa di più frequente e sente con più intensità si può riassumere in poche domande:

— L'attore che fa la parte di Timoteo soffre molto a causa della sua barba finta, appiccicata col mastice proprio a sommo del mento?

— Quanto sudore han versato le attrici e comparse nei loro pesantissimi costumi?

— Ugo Sasso tracanna dei buoni fiaschi di vino per «montarsi» o quell'aria truce e selvatica gli viene così, spontaneamente?

— Walter Lazzaro è così triste e pallido per natura, o Guazzoni l'ha convinto che Raffaello non deve ridere nemmeno per imposizione della Gestapo?

— I «comparsoni» chiamati a raffigurare pastori dal cuor d'oro, ingentiliti da un fitto commercio con la natura, hanno frequentato un corso preparatorio di esercizi spirituali?

— Quanti dei figuranti di questo film si dedicano oggi alla borsa nera?

Domande da cui è chiaro come ognuno fugga lontano dal molto improbabile cinquecento romano in cui si svolge il film e corra al concreto, vivamente interessandosi a cose assai umane e quotidiane. Per tutto il film la sensazione dominante è quella del forte odore di cipria, di cerone, di sudore, di carni mal lavate, d'abiti polverosi, di azzerre insetticide, che regna nei teatri di posa al momento del «si gira». Tranne che in pochi istanti: quando Lida Baarova mostra le «poppelline diliente» per l'«espace», ahimè «d'un matin»; quando Anneliese Uhlig, per non esser da meno, ostenta il dorso carnoso e la schiena viperina: consolazioni molto realistiche e terrestri, a cui se ne aggiunge una di sapore del tutto astratto e surreale, vale a dire la vista di Vinicio Sofia, in gonnellino e lunghe calze, simile a uno gnomo o coboldo, che s'abbraccia ai piedi di Raffaello morente e piange alla maniera di Gastone Monaldi, nitrendo come un cavallo e scuotendo forte la testa.

Narrano che Enrico Guazzoni, quando dirigeva «Antonio Meucci» (e fra i personaggi v'era Garibaldi, impersonato dall'innominabile Osvaldo Valenti), interrogato sull'epoca in cui si svolgeva il suo film, abbia risposto: «A cavallo del settecento». Forse per evitare incidenti del genere, stavolta s'è documentato, e nei primi cento metri ci ha dato un compendio di storia romanzata, che dovrebbe mostrare la sua accurata documentazione. Appare infatti papa Giulio II, con una barba da Babbo Natale, il quale rivolge al Bramante un discorsetto energico e sbrigativo di tal fatta: «Caro Bramante, bisogna che tu faccia in fretta. Io t'ho affidato il piano regolatore di Roma. Non ho più l'età nella quale gridai «Fuori i barbari» e li cacciai. (Qui il venerabile vegliardo batte forte i piedi per terra). Dillo anche a quello sfaticato di Michelangelo, che deve farmi la tomba. Non vorrei andarmene all'altro mondo lasciando le cose a mezzo. E stasera vienmi a leggere una canzone dell'Alighieri, come quando eravamo giovani a Bologna»

Dalla finestra viene un canto: «Ben venga maggio — e il gonfalon selvaggio...». A questo punto dovrebbe calare il sipario, e fra gli applausi affacciarsi alla ribalta Nino Berrini, ringraziando. Nell'intervallo Annibale Ninchi dirà «La canzone di Legnano».

Loredana porta con nobiltà il peso delle trecce, che le impediscono di recitare. Nel film spesseggiano tubercolosi, delirii creativi e violenze carnali. Al dialogo mancano soltanto i «deh» e gli «ohi» alfieriani. Il pubblico ride, e il riso fa buon sangue, ripagando delle trenta lire. Ma Santo Iddio, che questo film dovesse venir fuori proprio ora che ci sono gli Americani a Roma? L'Italia è sventurata e ha da scontare peccati terribili. Anche questo, di vedere sovrapporsi alla didascalia «Fine» la seguente iscrizione: «Volete il vostro ritratto dipinto da Raffaello? Telefonate a Walter Lazzaro, pittore e protagonista del film, al numero tale».

Grazie a Dio, nel «prossimamente» appare Deanna Durbin vestita da monaca, con gli occhi carichi di rimmel e la bocca carnosa che ha tutta l'aria di dire: ''non è vero, mi ci hanno costretto''. E questa è la vendetta dell'Italia. S'è alleviato il cuore anche a me, che non sono nazionalista.

Ruggero Jacobbi

•

UN FILM SU WILSON è stato recentemente prodotto in America da Darryl Zanuck. Un altro su Goebbels, intitolato «Il nemico delle donne», ha per protagonisti Donald Woods, H. B. Warner, Ralph Morgan.

LA VITA ARTISTICA

RIFLESSI SOCIALI DELL'ARTE

LO Stato metterà ancora il naso nelle faccende dell'arte?

La libertà dice che no, lo Stato da ora in poi non metterà mai più nè naso nè dito nè ordine nelle faccende dell'arte. L'artista se la sbrogli da sè la sua bella o brutta matassa, farà quel che potrà per ottenere un gomitolo in forma di pomo da offrire a colei delle Grazie che più gli piace.

Finalmente (anche se questo ''finalmente'' tanto atteso sia costato lo scempio presente) lo Stato ha ben altro da fare che preparar feluche e prebende ai gerarchi dell'arte, comunicati e premi agli artisti.

Finalmente l'arte torna ad essere patrimonio che l'artista può liberamente amministrare senza gli interventi politici dell'altrieri, quando bastava uno sgambetto di giornalista o di gaffista a contestare ogni diritto su quel patrimonio e a gravarlo di servilissime obbligazioni. Così, però, i migliori, quelli che contano, lo gestirono nel modo che si sa. Un modo in apparenza semplice, a giudicarlo oggi dalla ostinata indipendenza in cui l'opera di molti si tenne, naturale in essi, loro che praticano il tutto per un niente sublime, assai faticoso per i deboli di portafoglio.

E' doveroso riconoscere che gli artisti, anziani e giovani venuti in fama negli ultimi trent'anni, niente fecero se non condurre un'azione estremamente opposta al materialismo criminoso della classe politica: un'azione di *denuncia*, se si riflette al totalitarismo energetico e spettacolare, che repugnava talmente allo spirito di quegli artisti da aizzarli semmai a una spiegazione sempre più egoistica dei loro intendimenti, spesso alla figurazione spietata d'un mondo che traspare nelle immagini e nelle cose tutt'altro che allusivamente.

La libertà che quegli artisti si prendevano, non solo di non rispondere alle continue mobilitazioni indette mediante concorsi premi ma di divagare assolutamente dalle questioni autarchiche e dalle occasioni imperiali, era pur essa una sfida che invece, sciaccamente ottimisti, taluni gerarchi avevano il piacere di spacciare quale risultato d'un clima neo-umanistico e dimostrazione d'una spiritualità in atto fascista. Mentre quella libertà strappata col favore delle tenebre politiche o concessa da un vanitoso mecenatismo altro non era che il prezzo del silenzio, la rinuncia a qualunque ingerenza nelle imprese del ''duce'' e suoi accoliti. Il quale non avvertì mai, o fece finta di nulla al fine di avvalorare una sua presunta liberalità, che nei bamboreci e negli oggetti di cui lasciava padroni certi artisti, tacitamente s'inseriva una condanna a lunga scadenza, oltre che un giudizio e una definizione.

Ma quali gli artisti che supplicarono l'onore di ritrattarlo? Quali gli artisti che celebrarono marce, scene, vittorie e uomini dei vari quinquenni? Non certo coloro che serbavano tutta l'interezza spirituale. Soltanto quelli che allevavano aquile e contadini giganti, bandiere e pattuglioni imperiali, madri popputo e [illegible] scugnizzi; soltanto i prolifici della razza, meritevoli delle allocuzioni di Farinacci, Soffici, Interlandi, Preziosi, eri nomi dell'eroismo intellettuale nazi-fascista; per i quali bel giorno fu quello in cui, alla mostra berlinese dell'*arte* cosidetta *degenerata*, il dottor Goebbels col frustino sfondava una natura morta di Picasso.

A molti gallonati censori non andava a genio che certi artisti si astenessero dall'applauso dipinto o scolpito, ed essi furono accusati di decadenza, di ebraismo disgregatore, di europeismo, di lesa patria, e quindi libelli, minacce alla persona, a gruppi, alla Galleria della Cometa. E poi la creazione del premio Cremona su tema dettato appositamente dall'*ussone*. Mai si videro tanti e tali disperati orrori come a Cremona; nemmeno alla mostra volante che il professore Ziegler organizzatore teneva nei vari paesi dell'asse per catechizzare le masse, e arrivò anche a Firenze coi suffragi di Ugo Ojetti, ma qualcuno ebbe il coraggio di impedire che andasse a Roma e a Milano. Così i canoni della nuova Atene caddero miseramente, in Italia.

Tuttavia gli artisti nemici della patria fascista, dileggiati da una parte e onorati dall'altra, prevalendo in qualità sulle centinaia di *eccetera* catalogati nei registri del sindacato, ebbero modo d'inaugurare una loro repubblica non riconosciuta che da pochi e da molti tollerata come un male elegante di cui una dittatura scandalista non può fare a meno. Li dissero raffinati, e raffinati dissero i poeti, i critici che li amavano, raffinati i gerarchi, gli industriali e i borghesi che li acquistavano. Acqua di colonia in un regime di puzza sino a quando il ''duce'' non gridò la più storica delle frasi ''*più bandiere tolte al nemico, meno quadri e sculture nei musei*''.

Era ormai troppo tardi per cancellare con uno sputo, dalla carta d'Italia, una regione ov'è despota Dio e non un uomo: troppo tardi per abbattere con un pugno un edificio costruito dalle idee e, più che dalle idee, da un'opera assidua, per allagare d'odio una pianura che innamora di sè il cielo e gli uomini. Allora gli artisti italiani, allo stesso modo che i migliori intellettuali e il popolo migliore, sentirono fortissima e urgente la necessità che aveva l'Italia di perdere la guerra, di non voler più bandiere, di rinunciare anche alla propria pur di perdere il fascismo e le bandiere conquistate.

Anche l'arte ha usato i suoi mezzi di cospirazione. Non una sola opera di pittura e scultura, fra quelle reputate il fior fiore d'una civiltà, illesa, nonostante i delitti politici, suggerisce la mistica della violenza o i clangori quotidiani della piazza. Nessuno può negare che i nostri migliori artisti mantennero intera la loro libertà di espressione, non assoggettandosi a nessuna clausola che non fosse quella del libero arbitrio, a nessuna ragione che non fosse quella di un'estrema difesa. Perciò non all'efferato regime essi sono debitori d'una tale interezza ma a se stessi, alla loro forza di resistenza, alla grazia di cui furono segnati nascendo.

Però, se agli anziani e a qualche giovane, diretti all'esplicazione di compiti solamente plastici o piuttosto al racconto straordinario, riusciva facile l'evasione da contributi totalitari, a molti giovani non bastavano più l'accusa segreta nè la quiete del mito o l'equilibrio delle forme. Impegnati da un dissidio che non era soltanto formale, sebbene la dialettica vertesse in apparenza su temi di revisione plastica, questi giovani si appellarono invece a una *scolastica* fatta di urgenze passionali, di certezze disperate e di invettive, di previsioni sanguinose. Anzi, per essi la forma non era più un raggiungimento di ordine, una misura di capacità spirituale o una saturazione, sibbene un correttivo del loro furore, una scorza sonora di profondissimi echi, la struttura d'un'accusa unanime, infine il solo modo di uscire dal caos. Moltissimi giovani, per esser nati alla ragione proprio nel momento in cui stava per cessare ogni ragione di vivere, e cioè per aver trovato il mondo dei padri prima minacciato poi lentamente sommerso dal diluvio, non ebbero certo angeliche visioni, e la loro grazia fu disperazione di perderla, di sacrificarla all'obbedienza remunerata.

Fortissimi sono il presentimento delle atrocità patite dai popoli, l'ossessione di presenze bestiali e la certezza della maledizione divina nelle apocalissi di Scipione; nelle sgomente figure della prima maniera di Mafai e nelle crudeli *fantasie* che egli dipingeva in segreto dal '39; negli incubi affannosi di Pirandello; nelle crocifissioni di Manzù; nei mostri di Mirko; nelle disperate visioni di Guttuso; nei funebri cortei di Gentilini. Per citare soltanto qualche nome più impellente. Perchè nelle opere di tanti altri, specie tra i più giovani, è facile rinvenire segni non diversi.

Essi vinsero ogni costrizione, accettando sconfessioni e polemiche, proteggendosi con la stessa dicitura di polemisti secondo la quale certa critica conformista li definiva. Mentre non di polemica si ammantava l'arte loro, bensì, intessuta di aperta denuncia, esprimeva una sua desolata poetica. Penso che nessun paese in schiavitù nazista abbia avuto artisti talmente spazientiti e aggressivi, la cui immaginazione plastica emani le stesse vigorose vampate.

Tanto fa originali contenuto e forma del nostro *espressionismo* nei confronti di quello che caratterizza quasi sempre l'arte tedesca dagli Unni sino all'avvento di Frankenstein. Ma l'espressionismo tedesco, prendendo fascino dagli estremi com'è naturale in un popolo che non conosce mai la misura delle cose, quegli estremi cerca di mettere a contatto perchè l'esplosione avvenga a fini mostruosi; mentre il nostro espressionismo nasce da una vicenda umana che coinvolgeva l'innocenza alla frode, le azioni del ventre alle azioni della mente, come opposizione alla barbarie, come uno strappo sanguinoso dell'anima, come una denuncia di quei patti che debbono sciogliere l'uomo dal demone o semmai condannare uomo e demone alla stessa vora. E' questo un momento caratteristico della nostra arte presente, un momento del nuovo medioevo italiano; non una proposizione derivata da effimeri traviamenti del gusto o da flussi e riflussi di avanguardia ormai eliminati o da una retorica del dolorismo, ma una posizione morale, una violenza dei sensi alle ragioni della memoria senza esclusione di ogni attributo poetico.

• • •

Se è vero che al clima di ieri falso e crudele gli artisti migliori non potevano non opporsi accanitamente disinteressandosene o soffrendone, è pur vero che al clima d'oggi macabro e ammonitore gli artisti veri hanno libertà di rispondere ciascuno secondo il proprio temperamento, e soprattutto a patto di non venir meno a un mestiere che non è soltanto di mano e di cuore. Ieri ci furono brutte opere in cui apparivano figure gigante, sche intente alle opere dei campi e dello sport o campi fecondi sotto un sole dalla faccia truce. Oggi, o domani potremmo vedere opere altrettanto brutte in cui figurassero creature dette tragiche sol perchè dinanzi al plotone di esecuzione o scene plateali con figure denutrite e sanguinarie. Con la sola parola ''tragedia'' ripetuta millanta volte una tragedia non fu mai scritta. La cronaca invano tenta sfatare le leggi della poesia, con la scusa della verità. Che serve unicamente la storia. Nemica della poesia.

Ad esempio, come s'è visto alla mostra organizzata dall'*Unità*, quanto possono fare Mafai, Guttuso, Leoncillo e Mirco od altri artisti non uomini di parte (oggi la parte è uguale per tutti ''contro la barbarie'') tanti altri non potrebbero. Infatti nè Purificato nè Omiccioli sanno fare sul tragico: l'uno, delicato e sensibile, fa di scheletri seviziati una soave pagina di erbario; dell'altro, rustico e fantastico, i contadini assassinati dormono invece sereni all'ombra. Questione di temperamento, e non di fede politica, o comunque di idee, poichè l'arte rifiuta tanto i partiti che le idee. Specialmente le idee ricevute od obbligate da manifesti di qualunque stile.

L'arte italiana era estranea alle masse, cioè al popolo. Ma l'arte non è mai andata verso il popolo. Non s'è mai visto un tempio andare alla ricerca di credenti. Missionari e preti si assunsero le incarico di radunare il gregge e catechizzarlo. Faccia altrettanto lo Stato per l'arte, se lui per primo ci crede, s'adopri lui, non dimenticando la civiltà e governando con giustizia.

Si ha un bel dire che la statua greca, la Flora di Tiziano o una Madonna di Raffaello attraggono facilmente e commuovono il popolo, per avvalorare la colpa dell'arte contemporanea che non commuove, non risponde alle esigenze del popolo. Ma se stesse al popolo, a lui basterebbero le cartoline al cromo, le statue dei santi in cartapesta o i fiori dipinti dall'imbianchino, per avere una cultura artistica.

Il gusto artistico del popolo è dalla fine del cinquecento che subisce corruzioni e allettamenti volgari; pitture e sculture di genere, nella quale si spense l'estro dei manieristi, pitture e sculture accademiche verso le quali il popolo ha continuato a sfogare amore e commozione, imperturbabile agli avvenimenti dell'arte che iniziava un suo nuovo ciclo, dall'impressionismo a oggi. Il popolo, e nemmeno i re e i governanti, non ha mai creduto nell'arte nuova, dall'ottocento a oggi, e non per questo l'arte ha cessato di esistere. Se avesse dovuto aspettare l'approvazione del popolo!

Si ricominci a far credere al popolo che Fidia, Tiziano o Raffaello e ogni vero artista valgono più dei re, dei governanti e degli eroi e dei capipopolo, a convincerlo che l'arte porta ampliamenti nel suo territorio e non le guerre, ad accompagnarlo dinanzi alle figure dell'arte come dinanzi agli idoli d'una religione. Non l'arte ha da credere nel popolo, ma il popolo nell'arte, che consiglierà il popolo meglio di qualunque idea. Ci vorrà del tempo, ma basta incominciare una volta. ''Accrescimento di conoscenza è accrescimento di amore''. Il borghese ha imparato. Ora è la volta del popolo che ha il diritto d'imparare a conoscere quello che non sa. Ma non s'è mai visto un artista vero soddisfare i gusti di chicchessia, sia popolo o borghesia, almeno che non voglia trasformarsi in mercante per rinunciare alla sua indipendenza, ai diritti suoi. Per un dovere che sarebbe tutto a danno dell'arte.

L'arte italiana non serviva la propaganda della gloriosa tirannide. Ma questo è l'onore che la riscatta da ogni facile accusa. Non foss'altro e ben più alto il compito dell'arte, basterebbe una tale astensione, oltre che a denunciare lo stato inequivocabile dell'artista, ad aggravare la pena cui la storia ha già condannato il servo di Attila.

Un regime di libertà o liberamente voluto da un popolo libero di scegliere non ha bisogno alcuno di costringere proprio la parte più preziosa e più delicata della sua costituzione a dimostrare per forza la necessità, il valore e l'effetto delle sue affermazioni o istituti suoi, perchè governando con giustizia che è civiltà, esso agisce nell'interesse dell'arte: e quindi si aggiudica un beneficio spirituale sempre negato ai tiranni, la più ascrive a suo merito l'aver riconosciuto il posto più alto ai cosidetti ''non riconosciuti legislatori del mondo''. Ecco i veri riflessi sociali nell'arte. Mentre la coazione mediante forzature, allettamenti o minacce, perchè gli artisti assumano o cerchino in se stessi i motivi della *propaganda*, può soltanto ottenere la facile collaborazione dei deboli, dei fanatici o degli ambiziosi che cessano d'essere artisti per il fatto della costrizione volontaria o involontaria che sia, ma contingente. Dell'arte può dirsi quanto Shelley dice della poesia essere ''una spada di fulmine sempre ignuda la quale consuma la guaina che vorrebbe chiuderla''.

Perciò *arte fuori del tempo, arte non di massa, arte non di propaganda* sono tre punti d'un manifesto eternamente affisso nello studio dell'artista che lo rispetta e lo fa rispettare, specie dai politici che invece vorrebbero ripubblicarlo sulle colonne della Gazzetta Ufficiale, con varianti positive.

Libero de Libero