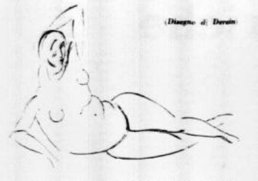
Biblioteca nazionale centrale di Roma

Nel prossimo numero:
LE NOVITÀ TEATRALI
di GIORGIO PROSPERI

LA VITA DELLE ARTI

Nel prossimo numero:
CRONACHE CINEMATOGRAFICHE
di ARRIGO BENEDETTI



(Disegno di Derain)

ACCADEMISMO dei "fauves"

Il poeta vede con la fantasia. Il pittore vede con gli occhi se non addirittura con le mani — come dice Valéry. La prima maniera di vedere, quella dei poeti, è delle persone affettive e inclini alla metafisica; la seconda maniera, quella dei pittori, è dei naturalisti e degli intellettuali.

I disegnatori sono senza dubbio i più razionali, perchè i più vicini alle cose, perchè sanno vedere meglio e di più. Vedere e capire sono quasi la stessa cosa: il vedere comporta le stesse caratteristiche del capire: associare e distinguere.

C'è un capire più capillare, più filtrato: ed è il capire dei musici, dei poeti, dei filosofi. Il capire di costoro è anche un vedere, ma un vedere con la fantasia che non coglie le cose ma i significati delle cose, non si svolge sull'ordine naturale ma in un ordine che diciamo metafisico proprio perchè è al di fuori della natura.

Oggi un capire sfilato rappresenta la forma più ricercata del capire, e si vorrebbe applicarlo in tutti i campi, anche nel campo dei disegnatori. Si spiega così nel disegno contemporaneo quel diffuso disprezzo della natura e l'esperimentata preferenza verso il disegno di maniera, cioè verso quel disegno che non ha niente sotto, tutto su un piano, e che fluisce come una linea musicale.

Il disegno di questo genere è l'ultima evoluzione del fauvismo. E dire che il fauvismo è sorto dall'impressionismo, il quale fu — nel programma e nell'opera — un andar franchi verso la natura, che si era perduta nel monumentalismo della vecchia pittura.

Il monumentalismo è la caratteristica di ogni pittura in declino: ed è la conseguenza di una deviazione della sensibilità, svista dagli occhi verso la fantasia.

L'impressionismo era dunque sorto per reagire al monumentalismo dei cosiddetti romantici (in realtà erano dei pompieri). A quel monumentalismo esso oppose una nuova solennità, ma le cose erano sono a prima vista: paesaggi scoperti in pieno mezzogiorno, senza nemmeno un filo d'ombra che servisse almeno da ornamento, figure prese all'improvviso negli atteggiamenti meno decorativi, fatti comuni della vita comune o inconsueti addirittura nei cerimoniali della pittura: merende sull'erba, gite in barca, ecc.; insomma, una pittura dell'istante, tutta fatta per gli occhi e che implicava una grande abilità, già prima che nel dipingere, una straordinaria abilità nel vedere. Chi più sapeva vedere meglio sarebbe riuscito. Vedere con gli occhi non è semplice. E vedere una natura veduta bene può apparire stranissima, addirittura irrazionale. [illegible] Come poggia un braccio, come poggia una sedia su un piano, come si appoggiano certi fiori in un vaso — cose e atteggiamenti a prima vista gratuiti — impongono un'accorta razionalità, sgravata dalla convenienza e dalle abitudini. Quale decantata maniera per accomodare i corpi nello spazio, per adattarli nell'inerzia e nell'abbandono; quale distillato travaglio per dar vita all'attimo fuggente. Dunque, volete cogliere l'istantanea di un oggetto: ebbene sarà mestieri che svegliate la vostra intelligenza per rifare in un attimo tutta la strada che quello oggetto ha fatta da che esiste per arrivare fino a quel punto. La realtà è un sistema vivente: per afferrarlo bisogna aprire bene gli occhi. Ecco perchè vedere è un ragionare, ragionare di conserva con la realtà: discorrere nel momento e come discorre lei. E' dunque una cosa fuori del comune e difficilissima. Perciò le cose, se viste bene, potranno apparire anche strane e quasi irreali, ma quella stranezza dipende dalla insuetudine degli uomini a vedere. La realtà è di solito poco osservata, e gli uomini hanno senza dubbio più familiare la poesia e la filosofia che non le cose ad essi vicine. L'uomo è più incline ad inventare che a semplicemente conoscere.

Dunque, l'impressionismo [illegible] di rifarsi [illegible] corde alla natura, per riprodurre spontaneamente e brevemente solo ciò che si vedeva.

E' appunto la suddetta stranezza delle cose vedute bene fece nascere i fauvisti, i quali, facendo tesoro degli insospettati capricci della natura, si misero a perseguirla arditamente con l'immaginazione, trasformando in pura fantasia quello che era cruda realtà. Ma se si fossero dati a guardare bene le cose, si sarebbero accorti che queste erano assai più ardite dei loro voli.

Comunque, essi tornarono senza volerlo al monumentalismo. Il loro programma, proprio senza rendersene conto, fu quello di "monumentalizzare" la nuova realtà che era stata scoperta dagli impressionisti. Pittura in declino, il fauvismo scambiava gli occhi con la fantasia, ed esonerava la natura per dare il posto d'onore all'impulso affettivo, al fervore momentaneo ed unilaterale del disegnatore.

Pertanto i "fauves" non "annunciavano al mondo — come Champfleury — la risurrezione di un'arte mummificata nell'accademismo o volatilizzata nella troppo sottile atmosfera dell'impressionismo", ma mummificarono alla loro volta l'impressionismo, essendo incapaci forse di raccoglierne l'enorme ricchezza o, piuttosto, avendo fretta di darsi un prestigio monumentale.

Accademici anch'essi, il fauvismo disseccava la pittura e fermava l'evoluzione del tempo. Infatti, riguardando oggi alcuni quadri di Manet, certe figure in paglietta ci sembrano preistoriche. Pure, vestono in pantaloni e cravatta come noi. Gli è che esse indossano un abito ormai "decorativo", che ha ricevuto il "fissativo" dell'arte. Invece noi, che pur non indossiamo abiti troppo dissimili, non riusciamo a contemplarci in un quadro. Ne abbiamo quasi pudore. L'arte non ha abbassato ancora lo sguardo sui nostri vestiti. Ripetiamo su ciò lo stesso disappunto di Baudelaire e di Laforgue. Ma un po' di colpa è certo dei fauvisti, che hanno tralasciato di guardarci.

Nicola Ciarletta

TORNA UN MAESTRO

Lionello VENTURI

Il ritorno di Lionello Venturi a Roma, dove riprenderà l'insegnamento, è fra le notizie più importanti nel mondo della nostra cultura che, parte dispersa in terre straniere, parte costretta ad esprimersi per sottintesi, ovvero invischiato in panie accademiche, dovrà domani riconquistare dignità e ricchezza di pensiero. Lionello Venturi è una delle nostre glorie maggiori nel campo della storiografia artistica che ha per suoi capisaldi Schlegel e Ruskin, e alla sua scuola si sono formati scrittori vivi e fecondi. Il suo celebre libro *Il gusto dei primitivi* resta senza dubbio l'opera fondamentale per intenderne il valore della posizione concettuale e del magistero. Non era la prima volta che si tentava una rivalutazione dei cosiddetti "primitivi" come artisti in sè e per sè assolutamente compiuti, epperò non considerabili come momenti di un processo storico successivamente suscettibile di sviluppi e di perfezionamenti. Nè era la prima volta che si arrivava a questa conclusione: che la scienza del reale aveva portato l'arte su un cammino sbagliato.

L'entusiasmo per la pittura del '200 e del '300, per la tradizione iconografica bizantina e gotica, datava dai primi passi della critica romantica; ma innanzi che i "primitivi" potessero essere sottratti a una generale e generica infatuazione per il medioevo, ed esaminati nella loro precisa natura scevrando le grandi personalità da maestri minori e dai fiacchi ripetitori di schemi, ricostruendo altresì il clima storico in cui operarono, la storiografia artistica percorse — come è noto — una strada ben più lenta e difficile che non la storiografia letteraria. Quando già la critica delle lettere camminava spedita e sicura sulle orme di un De Sanctis quella delle arti figurative si mostrava tuttora irretita nel canone razionalistico. E' pertanto un grande merito del Venturi di aver condotto, per così dire, gli storici della critica romantica unendovi il mezzo berensoniano di lettura dell'opera d'arte: il criterio della pura visibilità.

Nel *Gusto dei primitivi* la grande arte è intesa come "rivelazione", e questo dono della verità rivelata, questa specie di stato di grazia dell'artista, è individuato in due periodi della civiltà: il medioevo e l'impressionismo dell'800. E' fin troppo evidente che dovunque è arte, ivi si manifesta questa "rivelazione": anche nei periodi più apparentemente compromessi col razionalismo, con lo studio del vero di natura, più remoti, a prima vista, da ogni immediatezza e ingenuità di espressione. Ma i limiti storici arbitrariamente imposti al mito della "rivelazione" non diminuiscono la portata della critica venturiana, la quale ha giovato moltissimo all'intendimento tanto della gloriosa pittura francese dell'800, quanto dei movimenti artistici di avanguardia, troppo spesso fraintesi o facilmente disprezzati e sempre esclusi rigorosamente così dalle riviste scientifiche come dall'insegnamento accademico. Ai "primitivi di una nuova sensibilità", per dirla con una felice espressione di Umberto Boccioni, Lionello Venturi aprì non soltanto le strade della comprensione, ma le pagine dell'*Arte*, la bella rivista diretta assieme col padre Adolfo. Qui furono pubblicati i saggi sui più noti maestri contemporanei, molti dei quali scritti dallo stesso Lionello Venturi, mentre il *Bollettino* del Ministero della Pubblica Istruzione non andava oltre l'Appiani e mentre il *Dedalo* di Ojetti faceva eccezionali concessioni a un Carena.

Gli studi sull'impressionismo vanno poi debitori al Venturi della magnifica pubblicazione *Les archives de l'impressionisme* (2 volumi editi da Durand-Ruel, Parigi-New York, 1939) quasi affatto sconosciuti in Italia, dove i rari esemplari in possesso delle pubbliche biblioteche erano talvolta, per eccesso di zelo politico, relegati fra i libri che bisognava informarci privatamente se posseduti o meno. Capitò a me personalmente di veder scomparire da una biblioteca tutti gli scritti venturiani, quasi si fosse trattato di opere di propaganda antifascista e del resto lo stesso nome di Lionello Venturi fu escluso dalle voci dell'Enciclopedia Treccani.

Les Archives de l'impressionisme sono un monumento eretto alla gloria di Monet, Renoir, Pissarro, Sisley; contengono, in oltre 700 pagine, lettere di questi e di altri maestri, dai quali è ricostruibile la storia del movimento; le memorie di Paul Durand-Ruel che fu l'illuminato mercante che ebbe una tetragona fiducia negli "artistes de l'avenir"; i cataloghi (preziosissimi) delle otto esposizioni nel periodo "eroico" tra il 1874 e il 1886; una bibliografia ragionata della critica dell'impressionismo dal '63 all'80, con una scelta di giudizi, da Zola e dal Paul Mantz (che dette dell'impressionista la definizione forse più esatta), fino al Rivière e a Edmond Renoir.

Pègaso

★

Si è aperta alla *Margherita* una mostra personale del pittore Franco Gentilini che vi espone sedici opere recenti. Il valore dell'arte di Gentilini fu da noi precisato in un profilo apparso qualche tempo fa sul nostro giornale. La mostra riconferma le belle qualità di colore dell'artista e la sua piacevole, estrosa inventiva. Ne parleremo la volta prossima assieme alla piccola ma preziosa esposizione di pitture parigine di De Pisis e di disegni di Modigliani, allestita a Porcenet.

GLI ARTISTI E LE CATTEDRE

Danno di pochi o danno dell'Arte?

Le reazioni della stampa in merito all'annullamento delle nomine senza concorso effettuate negli Istituti di Istruzione Artistica hanno, in maggior parte, identificato nel provvedimento il danno della cultura e quello degli artisti interessati. Qualunque chiarimento, ufficiale o ufficioso, diretto a precisare che il necessario risanamento di un'amministrazione corrotta non ha nulla a vedere con una valutazione delle tendenze dell'arte contemporanea, che anzi esse, tutte egualmente rispettate, avranno proprio maggior modo di farsi valere, in una libera concorrenza, ciascuna col proprio merito, non è riuscito e non riuscirà, crediamo, a dissipare questo convincimento: che si tratti, almeno quanto agli effetti, di un estraniarsi dato alle correnti vitali della nostra civiltà figurativa, col danno della scuola, che faticosamente si era venuta staccando da un insegnamento sorpassato, agnostico e ostile nei confronti dei cammini della cultura.

Questo convincimento, appoggiato dal tono di certi discorsi recenti che hanno coinvolto nella medesima condanna, checchè se ne dica, il malgoverno di Bottai e l'arte contemporanea, comincia a preoccupare anche coloro che sostengono lo schema di decreto ministeriale dal punto di vista della giustizia e della dignità amministrativa. Si invoca infatti, da più parti, che, ove il provvedimento sia applicato, si stabiliscano modalità di nomina e di costituzione delle commissioni di concorso atte a garantire che non debbano tornare a trionfare, domani nelle aule, come trionfarono ieri, i mediocri professori del disegno e che la scuola, chiusi gli occhi di fronte alla vita, non abbia a tornare indietro.

Quanto a coloro che inneggiano al provvedimento, così come si prospetta, essi si agganciano al denaro fin qui divorato alle spalle del popolo, parlano di spese gravose e di pletora delle cattedre, non, evidentemente, le spese si riducono a pochi milioni (quattro, dicono) e può parere perfino derisorio parlarne come di cifre che si potrebbe risparmiare con sensibile vantaggio. Ma il calcolo dei quattro milioni dovrebbe in realtà essere riveduto, perchè molti dei professori, nominati senza concorso, già insegnavano da tempo come incaricati ed erano, naturalmente, retribuiti, sicchè i quattro milioni diventerebbero due all'incirca. Ma forse le premure economiche, in questo campo dell'istruzione pubblica, sono dettate dal fatto che l'arte sembra, tuttora, e magari ora, meglio che prima, un di più, un lusso, mentre sarebbe più assennato vedervi un mezzo, anche primario, di ricostruzione economica.

"Infine è legittimo domandare da quali organi tecnici è stata denunciata la sovrabbondanza delle cattedre in rapporto ai problemi vitali della scuola.

Una precisazione inoltre, si rende necessaria sulla legge Casati, quale fu rinnovata da De Vecchi (1935). La formula della legge che consente le nomine per le cattedre assegnate "per meritata fama di singolare perizia, per opere compiute e per insegnamenti dati". Meritata fama, dunque, e non chiara, universale e simili; per opere compiute (mostre, per esempio, trattandosi di artisti; pubblicazioni, trattandosi di scrittori) e per insegnamenti dati. Molti di questi professori infatti già insegnavano, come abbiamo detto, e taluni da anni ed anni erano incaricati, qualcuno avendo già, a suo tempo, vinto un concorso. E' poi veramente incredibile che restando in piedi la legge De Vecchi (come è provato dal fatto che non si colpiscono coloro che furono nominati dal De Vecchi stesso in applicazione della legge suddetta, anteriormente al 1938) se ne annullino gli effetti per il periodo dell'amministrazione Bottai, con l'evidente storture giuridica di una legge che verrebbe a togliere effetti legali ad un'altra che non è stata affatto abrogata.

Per intanto non c'è persona assennata che non veda il torto proprio in ciò che pare la maggiore giustizia: cioè nell'avere indistintamente colpito tutti i nominati confondendo i molti buoni con i pochi cattivi in una quarantena che non può fare a meno di screditare gli artisti e l'arte contemporanea: su questo punto non si insisterà mai abbastanza.

E che dire della degradazione in massa degli "uomini di chiara fama" da professori di ruolo a incaricati di un anno, eventualmente riconfermabili? Si tratta di una evidente diminuzione di prestigio professionale e didattico che non può non apparire come conseguente ad una colpa, non di un'Amministrazione "corrotta", ma propriamente di quegli uomini. In un certo senso essa incrina la sostanza medesima del fatto educativo. La cosa più grave poi non saranno certo i bandi di concorso che ci auguriamo prossimi come nelle rosee speranze degli operatori; sarà invece il distacco dalla scuola di molti che presumibilmente lasceranno l'insegnamento per vari motivi, non ultimo la "graduatoria", se le commissioni di concorso saranno composte come per il passato.

Sarà una perdita per la scuola che, verosimilmente, finirà col preparare quel conformismo che è nei voti di tanta gente la quale, pacifica e rivoluzionaria, vecchia e giovane, sospira gli Usai, i Barabino e i Pataci. Per fare un esempio, che ci riguarda da vicino, verso un corpo di insegnanti come quello dell'Accademia di Belle Arti di Roma e annesso Liceo Artistico bisognava agire diversamente e con qualche riguardo: li conosciamo, gli artisti nominati senza concorso, e sappiamo che molti, con la loro attività, da dieci anni rappresentano qualcosa nella storia dell'arte contemporanea. La scuola aveva guadagnato da loro, anche se la pubblica amministrazione aveva speso qualcosa di più; ben poco in fin dei conti quando si pensi che ad insegnare "figura" nel Liceo (dieci classi) occorrono almeno otto professori e ve ne sono nove, e che la situazione è press'a poco la medesima per le altre materie di insegnamento. Senza contare che tra i colpiti ci sono coloro che da quindici, venti e perfino venticinque anni avevano insegnato egregiamente come incaricati, con stipendi minimi pagati in decimi; la loro nomina senza concorso, avvenuta via via che si rendevano vacanti le cattedre, era stata un vero atto di giustizia.

E' perciò che i ragazzi, i quali hanno talvolta coi maestri un'insospettata solidarietà spirituale e affettiva (indice anche questo che la scuola è fatta sul serio) hanno creduto di dimostrare in qualche modo il loro disappunto. E han fatto male ad essere indisciplinati. Benchè un atto di indisciplina possa essere loro più facilmente condonato oggi che la scuola, fortunatamente, non brilla più nelle coscienze integerrime come un "servizio" e che si può quindi guardare alle scappatelle con occhi abbastanza limpidi per non dover subito scorgere, dietro le quinte, sobillatori e perturbatori del regime.

F. B.

ARTE *indipendente* e *Arte* SOCIALE

INTERVISTA CON GINO SEVERINI

La rapida fortuna di un volume di Gino Severini «*Arte indipendente, arte borghese, arte sociale*» uscito in questi giorni, coraggiosa e serena difesa dell'arte moderna, ci ha indotti a far visita all'artista per porgli alcune domande su punti essenziali: piuttosto che per desiderio di chiarire le idee del libro, che è chiarissimo ed esauriente, per il piacere e l'utilità di parlare assieme delle cose dell'arte in questo momento in cui, levandosi voci diverse, nè tutte pacate, ragionevoli, oneste, anzi minacciose alcune e prive di serio fondamento altre e interessate parecchie, sembra opportuno ogni tanto tentare di dare un ordine e una giustificazione alle opinioni e azzardare lo sguardo nelle prospettive del domani.

Abbiamo cominciato da una «estetica marxista», convinti come siamo, col Croce, che essa sia una contraddizione in termini.

«Il marxismo — ci ha detto il pittore Severini — anche se per se stesso ha delle ragioni gravi di cercare di convogliare a sè le intelligenze, non ha la struttura veramente intellettuale e spirituale per farlo. Le cose creative devono essere guardate fuori dai problemi sociali ed economici, anche se con essi naturalmente collegate.

«L'arte, è vero, non è una pianta che nasce fuori dello stato sociale; ma non ne è condizionata al punto che mostrano di credere i marxisti. Non è la società che fa l'uomo, ma è l'uomo che fa la società, che crea la cultura e la civiltà. Senza di lui non esistono nè civiltà, nè cultura. Anzi l'artista ha nella società un compito, non riconosciuto dal fascismo in poi, perchè il mondo borghese del denaro e quello proletario hanno ambedue le loro ragioni diverse, ma identiche quanto all'effetto, per non riconoscergli il compito di dirigere la cultura. Ebbene, il mondo borghese e il mondo proletario vogliono essere essi a dirigere la cultura. E' assolutamente rattristante vedere come in questi ultimi tempi il mondo culturale ha subito violenze, imposizioni; come si è lasciato sommergere nella mediocrità a causa di queste limitazioni e come appare, purtroppo, disposto a subirne delle altre.

«Questo significa che gli artisti in genere (e in Italia specialmente) hanno perduto quello spirito rivoluzionario che è alla base di ogni vera attività artistica. Alcuni credono di soddisfare a questo spirito rivoluzionario iscrivendosi a partiti estremisti; il che è ancora un effetto del pompierismo, giacchè invece di creare essi delle forme, se le lasciano imporre. Questo spirito *pompier*, che prende le formule e i clichés per delle realtà, è la marca stessa di quasi tutti i partiti politici attuali, compresi i più estremi».

— *Poichè siamo venuti a parlare di spirito rivoluzionario come fondamentale all'attività artistica, quale è il suo punto di vista nei rapporti tra l'arte e l'umanità?*

«Si rimprovera spesso agli artisti di rinchiudersi nella loro torre d'avorio, di non essere sensibili a tutto ciò che si svolge attorno a loro. E' questo un rimprovero assolutamente immeritato, il quale deriva dal fatto che chi fa questi rimproveri agli artisti ha in generale della vita e dell'umano un'idea rettorica e letteraria. Come potrebbe un artista *creare* se non avesse un amore intenso per tutto ciò che è vivente? Però l'artista vero non si interessa a un'idea della vita, ma alla vita stessa come realtà essenziale e fondamentale. Dice Valéry che l'artista cerca di rimontare alle sorgenti della vita per raggiungere, al di qua di quel che noi pensiamo, ciò che noi siamo. In fondo io penso che sia una banalità rimproverare agli artisti di essere inumani: ma è una banalità pericolosa, perchè in primo luogo c'è veramente bisogno di umanità nel mondo e in secondo luogo perchè un rimprovero siffatto genera molti equivoci.

«Se si dovesse mettere in chiaro quel che certi teorici intendono per umano, si vedrebbe che essi confondono sempre l'astrazione visiva e pittorica con l'astrazione della conoscenza che è un'idea astratta del mondo. E che, inoltre, si domanda l'umanità al soggetto invece di domandarla all'arte. In verità, l'artista in quanto uomo non può assolutamente staccarsi dall'umano anche se talvolta, in certi periodi della storia, se ne è più o meno allontanato, nel senso che, a forza di elevarsi in un piano spirituale, di disincarnarsi, il poeta può perdere quasi di vista la realtà oggettiva dalla quale è partito; ma la struttura del suo essere è tale che, distaccandosene interamente, cadrebbe nell'annientamento. Questo è il caso di alcuni astrattisti». (Sono coloro che Lionello Venturi definì «giocatori al solitario»: parliamo di un Gleizes fra i men noti, di un Kandinskij fra i più illustri).

— *Che cosa intende per «astrazione pittorica» e «astrazione della conoscenza»?*

«L'astrazione della conoscenza è una attitudine filosofica, un modo di pensare il mondo, oggi particolarmente in onore a causa di Hegel che ha generato tutto il moto idealistico del pensiero moderno. A questo modo di vedere il mondo si sono opposti Engels, Feuerbach e Marx rammentando che la realtà esiste, e su ciò gli artisti non possono che essere d'accordo. Tuttavia la posizione materialistica di Engels non permette una visione del mondo reale non deformato, cioè autentico, perchè lungi dallo spogliarsi dell'idealismo di Hegel capovolge questo idealismo e quindi vede la realtà sempre attraverso il paravento di un'idea.

«Ora l'artista moderno non può accettare questa posizione, perchè dall'impressionismo in poi egli vuol vedere la realtà non deformata da nessuna idea. I pittori impressionisti si ribellarono al neoclassicismo di David appunto per una idea del bello che era esteriore alla realtà. Non ci si accorge che sostituendo al neoclassicismo di David un idealismo di altra natura, si fa lo stesso un'accademia. Perciò io ritengo che il pittore non può esprimere un'idea esteriore della realtà, ma la realtà stessa nella quale egli si identifica, nel senso che tra lui e il mondo reale non ci sono e non ci devono essere barriere. Sono gli ideologi che le frappongono e creano i pompierismi. L'artista non è un uomo astratto che vede la realtà astratta, ma, per così dire, un uomo reale di fronte a una realtà reale. Se costui è un pittore, per esprimere questa stessa realtà ha bisogno di allontanarsi dalle apparenze sensibili di essa, poichè la realtà nella sua essenza non si rivela nelle forme esteriori ma nelle forme che le dà lo spirito, forme interne, alle quali il pittore arriva con procedimenti di astrazione e di assimilazione in cui le facoltà visive e intellettive si esercitano simultaneamente. Perciò si può parlare in questo caso di astrazione pittorica e visiva, ma non della conoscenza».

Problemi chiari nella mente di un artista come Severini che a un quarantennio di onesto esercizio della pittura aggiunge una somma di esperienze figurative molte delle quali cercate, oltre che percorse, assieme a coloro che consideriamo i padri della nostra cultura e un'opera calorosa, informata ed acuta, di scrittore e di teorico. Ne è prova appunto il suo libro più recente la cui lettura gioverà molto specie ai giovani artisti per quel coraggio di osare che fa giovane il libro come lo spirito del suo autore e soprattutto per quel richiamo all'intelligenza che vediamo farsi sempre più urgente quanto più l'arte impigrisce nelle soddisfatte posizioni raggiunte di gradevoli notazioni dei sensi. Un'ultima domanda abbiamo posto al Presidente (dimissionario) della Libera Associazione Arti Figurative: che giudizio dà della I Mostra allestita alla S. Marco.

«Io penso — ci ha risposto — che nell'insieme l'esposizione rivela un distacco notevole da quel che era l'arte pittorica qualche anno fa. Tuttavia poteva essere molto più significativa: purtroppo non tutti hanno risposto con l'impegno che avevano domandato. I più giovani soprattutto non hanno dato affatto la misura delle loro facoltà creative portate al massimo del rendimento. Si poteva sperare che in un clima di libertà come quello, i giovani si sarebbero abbandonati al loro desiderio di avventura, di novità, anche col pericolo di cadere più o meno in cose non pienamente raggiunte. Invece hanno dato prova di una saggezza e di una timidità che non fanno prevedere niente di buono. Ai tempi del fascismo, si sentiva dire che i giovani non osavano slanciarsi e ascoltare il desiderio di ricerca per paura di essere rifiutati dalle giurie. Taluni arrivavano a lavorare secondo il gusto di tale o tal'altro membro della giuria per assicurarsene il consenso. Questa volta non c'era giuria, tutte le esplorazioni nel campo della pittura e della scultura, anche le più pazzesche, sarebbero state accettate e gradite. Ma nessuno si è avventurato verso l'ignoto. E tutti, invece di peccare di arditezza, come si sarebbe desiderato, han peccato di pusillanimità. E' evidente che problemi di forma, di spazio, di stile non vengono a tormentare la vita dei nostri giovani colleghi in generale. Sono questi problemi, del resto, che meriterebbero un maggiore esame anche da parte dei non giovani».

Fortunato Bellonzi

Fatti personali

Lo scultore De Felice e la "Città degli Artisti"

Signor Direttore,

Nello scritto "I pittori [illegible] la Città" apparso nel numero speciale di Mercurio, Tati Scialoja fra l'altro dice: "Naturalmente alla mostra del sindacato repubblicano nessun vero artista partecipò".

Io mi trovai involontariamente a partecipare a quella Mostra, e, oltre a questo dardo lanciato da Scialoja, [illegible] pensavo anche ai miei altri camerati [illegible] fatti in diverse sedi, per aver io qualche altro partecipato a quella mostra.

Essendo la mia attività artistica largamente riconosciuta come avente qualche significato, sia pure modesto, nella nostra cultura, ritengo doveroso precisare la storia di quella mia partecipazione.

La mia presenza a quella mostra, nonostante i solleciti avuti e, a volte, pressanti, di quel "sindacato", risulta, fu del tutto involontaria, poichè il custode della galleria di Roma, proprietario di quelle mie opere che furono esposte, si prese l'arbitrio (valendosi di una mia evasiva promessa di partecipare con una di quelle opere nel caso in cui avessero esposto i miei amici e cioè Montanarini, Fazzini, Guttuso, Scialoja, Franchina, Tamburi ecc.) di esporle tutte. Arbitrio che, forse, fu favorito dalla mia assenza, poichè, alcuni giorni prima dell'apertura di quella mostra, io dovetti lasciare Roma per un lungo periodo.

Questa e non altra è la verità!

Ciò chiarito e non avendo la necessità di ulteriormente giustificarmi, vorrei permettermi di chiedere a molti di quegli artisti — non artisti, che sono lì sempre pronti ad accusare, spesso avventatamente, l'altrui condotta, se debba considerarsi più grave la partecipazione di un qualsiasi, oscuro artista, politicamente inesperto, a quella mostra del "sindacato repubblichino", o l'ambiguità di altri che, avendo una matura coscienza politica, militarono, da qualche anno, nei partiti antifascisti ed erano contemporaneamente iscritti altresì p. n. f.... flirtavano coi gerarchi di quel partito, partecipavano a mostre e a concorsi fascisti, accettavano premi e altri considerevoli riconoscimenti, facevano visita di omaggio al Ministro X al mattino e, di sera, partecipavano a riunioni antifasciste nei salotti, esibivano all'occhiello il distintivo qua e se lo toglievano là, a seconda dei... casi. Doppio giuoco? Opportunismo? Arrivismo?

Vorrei che molti artisti, che ora pontificano e sventolano bandiere, sinceramente rispondessero.

Io penso che sarebbe necessario un po' più di coraggio, un po' più di buona fede, di amore, di bontà reciproca, di serietà, di vera umanità, di autentica solidarietà nel nostro faticoso lavoro, e di evitare gli sporchi e vanitosi esibizionismi e di non ricorrere in nuove forme di dilagante, ma pure raffinata, retorica.

Solo così, credo, si potrà veramente difendere la nostra "città" di oggi come assalita e minacciata e preparare le difese per quella di domani.

AURELIO DE FELICE

La Musica

Markevitch all'Adriano

Il concerto sinfonico all'Adriano diretto da Markevitch ha lasciato il pubblico non proprio soddisfatto: almeno questa è stata la nostra impressione. Certamente non a causa degli interpreti, ma del programma. *Una notte sul Monte Calvo* di Mussorgski e *I Vespri Siciliani* non bastano a compensarci della scarsa partecipazione intima con cui si ascolta una *Quarta Sinfonia* di Ciaikowski e, poi, un *Concerto per violoncello* di Schumann. Uno dei due è di troppo: dopo Ciaikowski si avverte il bisogno di una musica che abbia densità discorsiva e definito quasi categorico centro stilistico, di cui mancano appunto, sotto aspetti diversi, e l'uno e l'altro. O forse siamo un po' stanchi di tanta musica settecentesca e ottocentesca? Già che siamo in argomento, vorremmo domandare ai nostri migliori direttori giovani, da cui tanto attendiamo nella divulgazione e interpretazione dell'arte sinfonica italiana e straniera di ieri e di oggi, se anche loro non sentano per caso la necessità, se non morale estetica, di ricominciare a volgere uno sguardo alla musica scritta in questi ultimi quarantacinque anni. (E a Markevitch in particolare saremmo tentati di rivolgere il classico "quoque tu..!") Che forse anche nell'arte dovremo attendere la decisione di qualche Conferenza per riprendere un lavoro fattivo e volto, oltre che al passato, al presente e all'avvenire? Sappiamo che di molte opere oggi mancano e sono andate distrutte partiture e parti d'orchestra, ma — e questo lo chiediamo agli organi dirigenti — si sta facendo qualche passo presso gli Alleati, specialmente gli Americani, per sollecitare o almeno predisporre l'invio di materiale musicale sia pure limitato, secondo quella specie di "affitto e prestito" molto ragionevolmente e opportunamente proposto da Colacicchi in *Mercurio*? In ogni modo pensiamo che i giovani interpreti per primi debbono cercare di prendere iniziative e rimuovere la pericolosa pigrizia propria e altrui.

Per tornare al concerto che ha dato lo spunto a questo sfogo di scontentezza, che sappiamo condiviso da molti, Markevitch ha diretto con quella incisività di formulazione melica e ritmica e quella sicurezza "organizzativa" per cui le musiche più note e più adusate, come *I Vespri Siciliani*, prendono sotto la sua bacchetta un senso nuovo ma sempre coerentissimo. C'è in lui una caratteristica lucidità e un distacco che a qualcuno è sembrato il segno di una freddezza interiore. Si potrebbe rispondere che nella musica, a pensarci bene, avviene come nella poesia: la cui bellezza si gusta forse più se la lettura n'è chiara e flessibile ma appunto per ciò fredda (o apparentemente fredda) di quando il lettore, convertendo l'emozione estetica in sentimentale, coinvolge se stesso nell'espressione artistica rendendola complicata di un proprio personale sentire, che ben spesso può compromettere la stessa purezza ed efficienza dei mezzi estrinsecativi. Come dire che il leopardiano "Ah tu passasti, eterno sospiro mio" [illegible] necessita di sospirosa e lamentosa [illegible] per render quel lirico rimpianto.

A meno che non si voglia [illegible] l'interprete musicale dover esser più un attore vero e proprio che un lettore. Ma qui si rischia di fare una seconda e ancor più lunga digressione. Restiamo subito nei limiti impostici di cronisti registrando la bella esecuzione di Schumann da parte del violoncellista [illegible] pur non essendo sembrato questi nella sua forma migliore.

Giorgio Graziani

Biblioteca nazionale centrale di Roma

ALLE ARTI
DE SICA - GIGI - STOPPA - CORTESE in:
“ CATENE „
di A. LANGDON MARTIN

LA VITA DELLE ARTI

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

Arte contemporanea negli Stati Uniti

Intervista con LIONELLO VENTURI

Nel suo soggiorno negli Stati Uniti Lionello Venturi ha insegnato la storia dell'arte in diverse università degli Stati e in quella di Città del Messico. In America egli ha pubblicato studi e saggi sulla pittura europea e americana e per il primo ha fatto conoscere al pubblico americano alcuni rappresentativi pittori statunitensi. Gli italiani sono poco informati su ciò: han visto qualche riproduzione su riviste a grande tiratura, han letto qualche nome, ma ignorano quale posto occupi l'arte americana nel mondo contemporaneo. Abbiamo domandato a Lionello Venturi di dirci le sue impressioni e le sue opinioni sull'arte degli Stati Uniti, ed egli ci ha fatto un particolareggiato racconto.

Ci fu in America un periodo impressionista, che cominciò nel 1890 ed è durato fino al 1908. Era un movimento originale, che avrebbe potuto portare la pittura americana fuori dagli schemi tradizionali. Invece, sopravvenne quell'anno una reazione realista, che ha ostacolato notevolmente l'evoluzione del gusto in America. Avviene così che i critici, i quali sanno trattare benissimo di Van Gogh e di Cézanne, quando si occupano della pittura americana, applicano il solito modulo accademico. Perciò, il pubblico americano è portato a credere che la vera pittura sia quella popolare e tradizionale.

La pittura francese ha avuto grande influenza sulla preparazione e lo svolgimento degli artisti americani, ma i migliori hanno trasformato gli influssi in modo di sentire americano. Twachtman, Th. Robinson, Arthur C. Goodwin, sono pittori impressionisti direttamente e indirettamente influenzati dai francesi, ma completamente originali, americani. Come da noi Fattori, Signorini, Lega, pur essendo stati influenzati dai francesi, come hanno confessato loro stessi, sono profondamente italiani.

L'artista più rappresentativo della pittura americana moderna, è John Marin, che oggi ha 75 anni. Da giovane Marin fu seguace di Wistler, poi se ne distaccò dopo essere venuto in contatto con la pittura italo-francese, che lo portò a una esperienza cubista fauve. Attraverso le sue astrazioni pittoriche, Marin, che è un artista di prim'ordine, riesce a suggerire la realtà. Egli non è molto popolare, e la critica lo rispetta senza occuparsene.

Marin sarebbe morto di fame, dopo la sua conversione quando il suo pubblico lo abbandonò, se non avesse incontrato Alfred Stieglitz. Stieglitz, che ha oggi 81 anni e vive a New York, è il riformatore della fotografia mondiale. Verso il 1905, egli pensò di fare le fotografie senza ritocchi nè sfumature, servendosi degli effetti di luce. Oggi è un procedimento comune, ma allora se ne accorsero solo i tedeschi, e tutta la fotografia di effetto, che si crede tedesca, viene da lui. Stieglitz è stato il mecenate di Marin e di altri artisti americani.

Di ritorno da un viaggio in Europa, intorno il 1910, egli portò in America opere di Picasso, Matisse ed altri. Quando Marin si distaccò dalla tradizione, Stieglitz gli passò uno stipendio, a condizione che tutte le opere prodotte gli venissero consegnate. Ancora oggi, Marin è stipendiato da Stieglitz. Lo stesso egli ha fatto con altri pittori, ma non ha mai guadagnato nulla facendo il mercante d'arte. Si è arricchito con la fotografia. Quando vende i quadri dei suoi protetti si trattiene le spese e versa la differenza agli artisti. A lui si deve principalmente se in America esiste un'arte moderna. Egli possiede una importante galleria a New York, che raccoglie opere europee e americane.

John Marin è conosciuto e ammirato da una cerchia ristretta di raffinati. Solo un museo, negli Stati Uniti possiede un importante numero di opere sue. Gli altri lo ignorano.

In America non esiste una vera critica d'arte. Gli americani non hanno fiducia nelle idee, e tutto ciò che è pittura essi la considerano arte. Manca la capacità di distinguere tra ciò che è arte e ciò che non lo è. Il primo libro di storia critica dell'arte americana da Wistler a Marin, è uscito due anni fa. Si intitola *The Emergence of American Art*, ed è stato scritto da un critico che viene dal romanzo Jerome Mellquis. E' condotto con un pensiero puramente americano, cioè per approssimazione psicologica dei vari artisti. Esiste anche un libro di estetica, scritto da John Dewey, il più grande rappresentante del realismo americano. E' una trattazione che si fonda sul pragmatismo; tuttavia, il Dewey, che è molto colto, ha assorbito una certa quantità di hegelismo. Il libro si intitola *Arte come esperienza*. Qualunque esperienza per Dewey è arte. Poichè l'autore ha qualche esperienza d'arte, egli riesce a distinguere tra arte e non arte, ma solo sul terreno delle esemplificazioni e non già su quello estetico.

L'influenza del pensiero estetico europeo sulla critica e la cultura americana, è assai limitata. Molto recentemente, si fa chi si fece assertore delle idee estetiche di Croce, le cui opere sono molto note negli Stati Uniti, ma non si può ancora parlare di un vero e proprio movimento estetico. Dopo la pubblicazione del mio libro sulla storia della critica d'arte, molti si sono messi a studiare storia della critica, e importanti ricerche sono state condotte. Ma il pensiero estetico che era alla base del mio libro, è stato trascurato.

Ciò non deve indurre a credere che la importanza dell'arte nella vita americana sia scarsa. L'importanza dell'arte è, negli Stati Uniti, superiore a quella di ogni altro paese. I musei vi sono considerati delle scuole, e gli alunni delle scuole elementari vengono frequentemente accompagnati a visitare i musei. Il disegno ha una parte notevole nell'insegnamento. L'alunno è lasciato libero di esprimersi. Si disegna di più nelle scuole elementari e secondarie americane che non altrove. I bambini americani sanno disegnare con una maturità che i nostri non hanno. Ciò facilita però il diffondersi del gusto accademico. La famiglia rità con l'uso del lapis e del pennello, è una delle ragioni per cui l'America rimane attaccata agli schemi dell'arte tradizionale e popolare. Ma l'interesse per la pittura, la scultura e l'architettura è molto superiore in America che non in Europa.

La società si interessa alla vita dei suoi artisti. Quando si ebbe la depressione del 1932, la maggior parte degli artisti americani corse il rischio di morire di fame. La miseria che si abbattè sugli Stati Uniti fu spaventosa. Fu creata una cassa nazionale, che pagava a tutti gli artisti uno stipendio. Il provvedimento poteva essere utile se gli artisti fossero stati lasciati liberi di lavorare secondo la loro ispirazione. Invece, il governo li costrinse ad affrescare le pareti dei palazzi delle poste, degli uffici giudiziari, e via dicendo. L'America fu invasa di affreschi, e fu un disastro. Non ne uscì nemmeno un'opera d'arte. Perciò credo che il provvedimento abbia arrecato un grande male all'arte moderna americana.

Bruno Romani

LIONELLO VENTURI (*Disegno di Scordia*)

LE ARTI

Franco Gentilini alla “ Margherita „ Pittori italiani a “ Présence „

La pittura di Franco Gentilini è di quelle che ogni volta ci persuadono di più: raro caso; oggi specialmente che, anche a non voler proprio seguire la corrente senza un convincimento personale, non si può fare a meno d'aver l'animo disposto a un certo generale sconforto e a revisioni che, di solito, aumentano il numero delle riserve e gettano acqua ghiaccia sui primi entusiasmi. La personale di Gentilini alla *Margherita* ci conferma nella buona opinione di lui; sia quando il diavolino che abita lo studio dell'artista si rivela, sia quando resta sottinteso tra le pieghe dei panni abbandonati su una sedia, e il tremolio di una pennina di struzzo in vetta al cappello di una beghina ci dice che è passato di lì, il maligno, domestico e bonario come il fantasma di Canterville che consumava gli acquarelli dei ragazzini per lasciare le tracce della sua presenza. Vorrei dire, anzi, che è più vivo, è più lui quando si nasconde: allora gli scheletri non suonano il tamburo e i folletti non volano in un cielo da presepe; ma le smorfie degli uomini, le loro pose grottesche, i loro colloqui, incontri e stizze sulle piazzòle di paese, certa loro parvenza di maschere che occultano ciascuna una sua pena segreta sotto comici sembianti, fanno l'aria stregata.

La mostra contiene parecchie opere recenti, fra cui un *Autoritratto* dai rosa tenerissimi sulle guance e un *Portinaio* che è forse il capolavoro della esposizione, così gracile e gramo nelle lunghe gambe secche, delineato con un tremare impercettibile del segno e dipinto con un'affettuosa gentilezza. Qui e nelle *Figure al tavolo* la simpatia umana è più apertamente confessata, senza lo schermo dell'ironia e senza indulgenze al divertimento; l'una e l'altra talvolta, come nelle composizioni grandi e nei *Proverbi*, prossimi a prender la mano all'artista. Forse il *Portinaio* segna un'accentuazione della bonarietà del maligno, un suo farsi sempre più modesto, accomodante, comprensivo delle nostre miserie, insomma un suo diventare cittadino della nostra città. E in questo senso, Franco Gentilini potrà dirci ancora molte cose nuove e belle: egli ha tutti i numeri, crediamo, per esprimere, con l'arte sua, ciò che ci rende inquieti, perplessi fra la amarezza e la speranza.

* * *

Présence continua le sue piccole mostre di artisti italiani che lavorarono in Francia: oggi è la volta di De Pisis e di Modigliani. Quest'ultimo, più che rappresentato è presente in spirito: tre disegni, di cui uno, già esposto allo *Zodiaco*, non ha grande valore e gli altri due, un ritratto e un nudino, sono troppo poco per testimoniare di lui. Ma hanno il valore di un simbolo, sono il ricordo di un'ultima epoca eroica degli artisti e non si vedono senza commozione. Del resto il nudino è assai bello: il segno fluido, sicuro, lo compone in una musicalità decorativa che non raggiunge quella religiosità e purezza architettonica della forma umana che fa meritatamente famosi i disegni di Modigliani, ma restandole ai margini la rammemora e in certo modo ne partecipa.

I De Pisis, invece, appaiono della migliore qualità: *Notre Dame* specialmente tutta in bellissimi grigi e con una intermittenza del segno che vale veramente da poetica guerra dell'aria e delle cose corpose. Non v'è nè capriccio nè bravura, la quale non di rado induce l'artista a strafare; nè faciloneria nè fretta, che della bravura sono le conseguenze.

Fortunato Bellonzi

La “ cacciata „ degli artisti

Difendiamo il Diritto

Difendiamo il diritto nei confronti del Ministero della Pubblica Istruzione e del Consiglio dei Ministri. Poche e brevi osservazioni ci sia permesso fare intorno allo schema di decreto legislativo approvato il 24 gennaio u. s. dal Consiglio dei Ministri, col quale vengono annullate le nomine senza concorso, dal 1938 in poi, del personale direttivo e insegnante dei Conservatori di musica, delle Accademie di Belle Arti, dei Licei Artistici, degli Istituti e delle Scuole d'arte.

Altri ha considerato il lato sociale della questione, altri quello politico generale; a noi interessa il lato politico, giuridico, il fatto cioè della formazione di certi motivi, criteri, indirizzi in comando legislativo.

Sotto quest'aspetto lo schema in parola, pur tenuto conto delle esigenze eccezionali, appare una stortura, per giunta non rispondente a una vera necessità. Nulla da obiettare sul punto di partenza, che la situazione delle scuole artistiche fosse uno dei soliti bubboni fascisti, mettiamo tra i più gravi e pericolosi. Ma domandiamo se l'intervento chirurgico progettato sia, per la sua natura, per la sua tecnica, per la sua portata, quello che veramente ci voglia. Domanda che vuole essere inquietante in rapporto alla nostra impressione che il Governo abbia considerato la questione superficialmente, tanto da vedere solo la prima faccia di essa. Il Governo deve aver detto che la istruzione artistica come è stata ridotta da Bottai è divenuta un obbrobrio specialmente per la nomina di una schiera infinita di insegnanti senza concorso, e il primo rimedio che ha visto, semplice e radicale, definitivo è stato quello di annullare quelle nomine. Ma la semplicità equivale spesso a semplicismo. Non ha pensato che quella schiera di insegnanti non è così amorfa da poter gettare in un canto senza dolore di alcuno, ma è composta di tanti singoli individui, capaci ciascuno di diritti e doveri, responsabile, delle proprie azioni, non confondibili l'uno con l'altro. Ed ecco l'altra faccia della medaglia. Il provvedimento per l'interesse dell'amministrazione è un atto di risanamento, ma nei confronti degli insegnanti non è che la loro cacciata in blocco dall'insegnamento, la dispensa dall'impiego — si badi — retroattivamente, la perdita del trattamento economico promesso e concesso alla nomina, la perdita — si badi — del titolo di professore. Atto dunque essenzialmente di natura sanzionatoria penale, della medesima natura dell'istituto che già conosciamo e al quale si è dato il nome di *epurazione*.

Se una legge, cioè il volere della comunità nazionale espresso in comando, dicesse che per il bene dell'amministrazione statale è necessario mandar via un certo numero di impiegati per formare il quale si scelgono certe categorie meno stimate di altre che restano, ed è necessario congedarli anche senza buonuscita e senza onori, niente da eccepire. Senonchè non così è concepita la legislazione sulla epurazione, a cominciare dalla legge che si può dire costituzionale del 27 luglio 1944. Questa è informata al principio fondamentale della pena in relazione alla colpa. Vengono esclusi dall'impiego coloro che si sono mostrati indegni di servire lo Stato per determinate azioni che, pur non essendo causa di indegnità al tempo in cui furono commesse o essendo addirittura approvate e premiate dal regime del tempo, erano tali (così è giustificata la retroattività della legge) da dover ripugnare a una coscienza retta secondo gli universali principi di moralità. Conforme all'unico logico sistema immaginabile per la nostra coscienza giuridica moderna, si istituisce un procedimento per ciascun caso con le consuete regole dirette ad assicurare la ricerca della verità, a garantire la difesa del prevenuto e la imparzialità del giudice.

Lo schema di decreto per l'istruzione artistica che cosa fa invece? Salta il giudice, salta quello che si è sempre detto il sacro diritto di difesa, evita le graduazioni proprie delle sanzioni penali ed epura direttamente certi impiegati.

La legge può tutto, ammoniva scherzosamente un vecchio adagio, fuorchè far di un uomo una donna. Ma qui non sembra che sarebbe del tutto audace sostenere che il decreto in esame sia incostituzionale, nel senso, ammesso da autorevoli giureconsulti, che, indipendentemente dalla vera e propria costituzione, le leggi hanno un limite nel rispetto di quelli che sono i principi giuridici basilari dell'ordinamento statale, sia e-

(Continuazione in 6ª pagina)

IL TEATRO

La luna è tramontata di Steinbeck

Questo dramma di Steinbeck precede l'omonimo racconto, portato a Roma, già tradotto in italiano, dalle truppe alleate. Esso faceva parte, per così dire, del materiale di primo soccorso; viaggiava con le truppe come la sezione propaganda e i giornali da campo. La discendenza del racconto dal dramma è palese; tutti i nostri recensori la notarono, anche i non informati del fatto. Aggiungiamo che il dramma è stato scritto nel 1941 con chiari intenti di propaganda e prende lo spunto dall'occupazione tedesca della Norvegia. Allo sbigottimento prodotto dall'invasione fra gli abitanti di una pacifica cittadina tra i fiordi succedono i primi tentativi di resistenza da parte di un popolo libero che non sopporta imposizioni. La democrazia è impersonata dal socratico sindaco del paesino, che non parla mai in nome proprio ma in nome del popolo; il totalitarismo è impersonato invece da un colonnello germanico, che pur non essendo del tutto sordo, come persona privata, alla voce della coscienza e della giustizia, tuttavia agisce sempre in nome degli ordini che riceve, delle necessità belliche, del capo minaccioso, feroce e lontano. I giovani ufficiali tedeschi che lo circondano sentono chi più chi meno chiaramente l'angoscia della solitudine, della lontana sconfitta, dell'odio sordo e implacabile da parte dell'indomita cittadinanza. Uno di essi, Tonder, il più desideroso di amore, sarà ucciso dalla moglie di un patriota giustiziato, alla quale egli chiede, se non amore, almeno un po' di femminile conforto. La prima parte del dramma definisce i termini del contrasto; la seconda tratteggia il delinearsi e il progredire della resistenza. Ormai tutti sappiamo come si sono svolte le cose in ogni paese occupato: più le rappresaglie si fanno crudeli più la resistenza aumenta. Più infuria la reazione più la rivoluzione dilaga. La forza scissa dalla libertà, cioè dalla coscienza morale, non s'accorge di essere forza bruta e meccanica, pura negatività; e più insiste nel suo errore più vi si trova invischiata “Le mosche conquistano la carta moschicida” come dice una battuta del dramma.

Questa, in breve, l'impostazione del contrasto, nel quale, come si vede, gli antagonisti assai più che il sindaco e il colonnello sono da una parte il libero popolo dei sabotatori e degli attentatori e dall'altra l'onnipotente e invisibile comando. E in ciò è una intuizione storica notevole se è vero che il carattere dominante di questa guerra, in confronto dell'altra, è il tema dell'angoscia, del nemico invisibile, del tiranno invisibile. E' la guerra d'ogni giorno e d'ogni attimo, sul fronte e dietro il fronte; è la guerra della denuncia anonima, del colpo alle spalle, della strage indiscriminata. La filosofia dell'angoscia e del naufragio si è fedelmente rispecchiata in questa guerra, come si rispecchiò nell'altra la filosofia del pessimismo e del nazionalismo romantico; se l'altra guerra era esteticamente sotto il segno di Nietzsche, questa è sotto il segno di Kafka.

Nel dramma di Steinbeck questa materia resta tuttavia allo stato di impostazione teorica, senza farsi volto e sangue di personaggi; i quali personaggi fungono pertanto da schemi e motivi di una propaganda lievemente atteggiata a un tono scolastico, non esclusa la reminiscenza socratica dell'ultimo quadro, che tradisce apertamente, sotto la specie drammatica, l'assunto didattico. Dal clima aspro e forte della tragedia, cioè della assoluta scelta morale, o da quello drammatico dell'angoscia, scivoliamo dunque dolcemente verso zone patetiche o vagamente liricheggianti, dove il contrasto, anzichè decisamente affrontato e risolto, viene abilmente sfiorato. Il dramma, più che del sindaco e del colonnello, viene ad essere un dramma personale del colonnello, cioè della psicologia germanica, vera protagonista, coi suoi alti motivi tragici ridotti a proporzioni didattiche. Dal punto di vista della propaganda, cioè sul terreno propriamente psicologico, il dramma rivela l'intelligenza dell'autore e al tempo stesso l'insufficienza della sua esperienza. Valida forse per un pubblico americano abituato a considerare queste cose a distanza, questa propaganda ha il difetto di giungere fra noi con troppo ritardo, quando il momento psicologico è ormai scontato e la esperienza personale anche dell'uomo della strada è troppo più densa e grave della realtà del palcoscenico. In altri termini bisogna esserci stati, bisogna aver visto; bisogna, sia pure in minima parte, essere stati impegnati nella vicenda, averci pensato su per conoscerla; perciò noi crediamo che la vera tragedia di questo nostro tempo terribile, saprà scriverla soltanto chi avrà osato guardare in fondo all'abisso ed avrà avuto la forza di uscire trasformato dalla prova. In Steinbeck, da “Uomini e topi” a “La luna è tramontata” dove sono i segni di questa trasformazione? Non basta la volontà di compiere una buona azione per fare un'opera d'arte. Occorre molto di meno ed anche molto di più. Di colonnelli Lanser noi ne conosciamo forse parecchi, ma possiamo dire di conoscere l'unico insostituibile colonnello Lanser? Il quale può essere migliore o peggiore di quello descrittoci da Steinbeck, ma è lui, senza dubbio: un tipo e al tempo stesso una persona. Qui invece non abbiamo che un tipo. Lo stesso per il sindaco Orden, lo stesso per gli altri personaggi del dramma.

Di fronte a questa astratta simbologia avremmo preferito una regia più drammatica, capace di restituire, sia pure dall'esterno, i caratteri che appartengono al dramma e che sono solo accennati. Il tema dell'angoscia, per esempio, avrebbe molto acquistato in evidenza da un adeguato impiego delle luci e dalla disposizione degli interni. Il regista Vito Pandolfi, suggestionato forse da certe correnti “centriste”, s'è tenuto invece a un realismo letterale, appena sfumato da certe intenzioni favolistiche e climatiche del racconto. La sua fatica è stata indubbiamente nitida ma di discutibile efficacia. Come conciliare infatti il realismo dell'interpretazione con i fondali di fiordo che s'affacciano dal soffitto scoperchiato della casa del sindaco?

L'interpretazione, genericamente accurata, ha avuto Ruggeri come *Orden* e Cimara come *Lanser*, i due antagonisti. Se ci fosse stata lecita una mescolata alle carte prima di fare il giuoco noi avremmo preferito Ruggeri come Lanser, l'uomo “che ha dei ricordi”. Ruggeri avrebbe certamente impresso al personaggio maggiore autorità, maggior vigore e maggiore distacco; ne sarebbe uscito uno junker vecchia scuola, seguace di Hindenburg, aristocratico e autoritario non senza qualche punta d'astio verso il capo. Obbediente e militare per costituzione. Il Lanser di Cimara era un po' troppo evasivo, umano e “distinto”. Nella parte di sindaco, che pure Ruggeri ha disegnato con meticolosa precisione, avremmo preferito più bonomia, una passione popolare e democratica più accentuata. Insomma l'opposto esatto di Lanser. Degli altri non molto da dire; nei limiti di una generica approvazione ricordiamo il Betrone nella parte del dottor Winter, il confidente del sindaco, l'Almirante nella parte del traditore Corell, il Gallina nella parte del domestico Giuseppe, la Capodaglio nella parte della serva Annetta. Un applauso particolare va invece a Pio Campa, che nella parte del maggiore Hunter, un burocrate militarizzato, disegnò con pochissimi tocchi, il più convincente e autentico fra gli ufficiali tedeschi; nella sua metodica rassegnazione non privo di interiore tragicità. Una lode va anche ad Anna Proclemer, che abbiamo trovato notevolmente rafforzata di tono e di mezzi e che è riuscita a dare un volto riconoscibile, cosa non facile, all'ambiguo e incompleto personaggio di Molly.

Giorgio Prosperi

LA MUSICA

Opere al “ Reale „ e alla Radio

Al Reale abbiamo avuto tra le ultime “novità” *Barbiere di Siviglia*, protagonista Enzo Mascherini, un cantante nuovo e, possiamo aggiungere, gradito ai nostri orecchi. La Bertozzini fu una Rosina minuta ma non priva di una certa grazia di canto e di recitazione. Le altre parti erano affidate all'Albanese, De Taranto e Neri. Ha diretto con un minimo di esattezza e di spirito il Maestro Saldì. La regia di Picozzi è vivacissima e piena di trovate, ma qualche volta orientata verso modi troppo farseschi: *Barbiere di Siviglia* “melodramma buffo” giustifica alcune insistenze e amplificazioni dell'eventuale comicità e delle situazioni?

A proposito di *Tosca*, pur essendo animati dalle più benigne intenzioni critiche in considerazione delle particolari e gravi difficoltà contingenti del nostro Teatro, non possiamo non denunciare le deficienze della condotta orchestrale del direttore Martinez. Siamo convinti che se il primo violino, come nei vecchi tempi, o il primo contrabasso avesse abbandonato l'archetto e preso la bacchetta tutto sarebbe andato molto meglio, perchè questi la *Tosca* la conoscono.

Il *Faust* di Gounod ha avuto invece una bella edizione, sia nell'orchestra che sulla scena. Merito della direzione di Santarelli, della regia quasi sempre efficiente di Sanine e delle voci tutte buone, specialmente quelle della Fineschi, del Mascherini e del Neri.

* * *

Dopo una deliziosa, è la parola, esecuzione dei *Pescatori di Perle* di Berlioz, alla Radio, Gui ci ha fatto sentire una nitida interpretazione di *Traviata* con la Fineschi, l'Albanese e il De Luca.

Il Trionfo dell'Onore di Alessandro Scarlatti, nella felice rielaborazione di Mortara, ci ha rivelato non poche pagine ancora freschissime e spunti di inaspettata modernità espressiva. L'opera è stata portata con gusto e sufficiente vivacità dal direttore Giulini, affiancato da un ottimo complesso di cantanti.

Giorgio Graziosi

★

Luigi Bartolini ha pubblicato fra il 1942 e il 1945 i seguenti libri: “Santo e cavalle”, testo e acqueforti, tiratura per amatori, edizioni Documento, in cartella. “Scritti d'eccezione”, Nistri, Pisa, sequestrato. Il pittore Mino Rosi che curò l'edizione ebbe ritirata la tessera del Guf. (Vi si contenevano poesie antifasciste). “Poesie e satire”, 1944, edizione Doc. Attualmente sta correggendo le seconde bozze (editore O.E.T.) del libro intitolato “Della sottomissione”, una confutazione della teoria tolstoiana dell'ultra nichilismo o non resistenza al male. A proprie spese e responsabilità fa pubblicare un libretto polemico che si chiama “Perchè do ombra”. Del libro sarà fatta una speciale tiratura limitata di quindici esemplari con acqueforti originali. Contemporaneamente al suo lavoro di professore al Museo Artistico Industriale e ai compiti di pittore incisore polemista, si occupa per la pubblicazione in America del suo ancora inedito da noi “Roma sotto i tedeschi”.

IL CINEMA

Cinque racconti americani di Duvivier

Appena arriva un film di qualche regista europeo emigrato in America, subito si vorrebbe tirare le somme e stabilire quali siano i guadagni e quali le perdite. Prima emigrò il cinema tedesco, e si lamentò non una decadenza ma lo sfruttamento industriale di grandi virtù tecniche. Ieri, è il cinema francese che ha passato il mare, e ci si domanda: “René Clair è più bravo a Parigi o ad Homwood?”.

Anche Duvivier in America non è più quello di Parigi che si giovava di tutte le risorse che la Francia offre all'arte: una grande tradizione pittorica e narrativa, una vita pittoresca ed umana. Davanti ad un film di Duvivier, i riferimenti letterari erano sempre immediati. Nei suoi personaggi, nelle scene delle sue città s'intravvedevano ricordi di Radiguet, di Renard, di Maupassant, di Flaubert, e soprattutto del più cinematografico dei romanzieri: Zola. Accade in Francia che anche le arti più popolari risentano con vantaggio d'una letteratura pronta ai suggerimenti della vita a lei contemporanea. Il naturalismo francese serve perfino a romanzieri gialli come Simenon.

Il primo film di Duvivier arrivatoci dall'America, è “Destino”, che sarebbe stato meglio intitolare, come vorrebbe l'immediata traduzione del titolo originale: “I racconti di Manhattan”. E assistendo al successo di queste cinque novelle cinematografiche legate dalla storia bizzarra d'un frak maledetto, chi si è trattenuto dal discriminare ciò che resta di Francia da ciò che è sopravvenuto d'America?

Nel primo racconto, quello d'un dramma di gelosia, accanto a Maupassant si intravvedono i novellieri americani, bravissimi nel “romanzo breve”: i Ben Hecht (Ben Hecht insieme ad altri scrittori di fama ha partecipato alla sceneggiatura), i Cain. Ma la scena madre, nella stanza delle armi, col decoro d'una smisurata rastrelliera di fucili, è d'ispirazione europea. Duvivier ci ha offerto più volte ambienti suggestivi fino all'ossessione. La seconda novella invece, Duvivier non l'avrebbe girata senza l'aiuto d'una ispirazione americana. L'amore improvviso tra Ginger Roger e Henry Fonda, con gli accenti biblici e lievemente ironici del loro colloquio, ci porta ad un nome: Sherwood Anderson nei suoi racconti di Winnesburg-Ohio. (Del resto, in un altro film visto recentemente in Italia si trova un'uguale delicatezza “Tom, Dick, Harry”).

La storia del frak maledetto continua: la giacca con le code svolazzanti passa di mano in mano, ed il successo del film che ne racconta le singolari avventure, consiglia di non raccontarne gli svolgimenti. Certo però, quella del musicista che fa scoppiare in una folle risata una grande platea è la più cinematografica. La Francia, con le scene del piccolo caffè dove il musicista fino ad allora incompreso suona ballabili, s'alterna al gusto americano delle scene gradevoli seguite da conclusioni felici. Ed anche nel quarto episodio ha motivi patetici e d'edificazione umanitaria che soltanto la cinematografia anglosassone sa trattare senza goffaggine, anzi con una sua poesia; mentre nell'ultimo racconto torna il Duvivier incline ad un realismo favoloso, alla velata allegoria.

Il frak serve ad un ladro per un grosso furto; colpito però dalla folgore, s'incendia, e pieno di pacchetti di dollari è lanciato da un'aeroplano. Cadrà in un paese negro, accolto come un prodigio.

La conclusione simbolica, coi negri che cantano “spirituals” porta ad un sospetto: si suppone che Duvivier, da quell'amante della verità ch'è sempre stato, abbia voluto tentare nei suoi “Racconti di Manhattan” un pastiche di vita americana: accanto ai ricchi i poveri, accanto i bianchi i negri. “Alleluja” il grande film negro che vorremmo poter rivedere non è stato l'ultimo dei ricordi ad ispirarlo, con in più dichiarati propositi apologetici. Il frak servirà, come spaventa passeri, ad un filosofo negro che vive felice in una sua capanna.

Duvivier ha tradito l'Europa? Domanda cui è impossibile rispondere. Duvivier ci sembra un'artista che in America ha continuato a giovarsi dei suggerimenti della letteratura. Dopo il naturalismo francese si è giovato del realismo americano. Non è stato un incontro infelice. Del resto, anche nei film europei di questo regista francese chi non sentiva un certo odore di zolfo? Di quello zolfo acre che sale dagli inferni puritani.

Celestino

★

FATTI PERSONALI. Abbiamo ricevuto una replica del pittore Toti Scialoja alla lettera dello scultore Aurelio De Felice sulla “Città degli artisti”. Per mancanza di spazio la rimandiamo al prossimo numero.

Sta per arrivare a Roma un libro di grande interesse
MACERIE
di LORENZO MARINESE
È il romanzo, la cronaca, la storia della vita vissuta nel periodo dei micidiali bombardamenti.
La stranissima, anormale esistenza di migliaia di persone, sotto le bombe e dentro i ricoveri.
È UN GRAN LIBRO
FLACCOVIO - Editore - PALERMO