ALLE ARTI
« ESAME DI MATURITA' »
di Ladislao Fodor

LA VITA DELLE ARTI

ALL' ELISEO
« La famiglia Barrett »
di Rodolfo Besier

UNA GIORNATA CON HANKA ROVINA

Avevo conosciuto Hanka Rovina a Roma, nel '29, durante il soggiorno della Compagnia *Habima*. Ap[pena] sbarcata a Napoli ella aveva do[m]andato della Duse, giacchè sperava di [tro]vare nelle grandi città italiane rac[colt]e di documentazioni sull'opera della [gr]ande tragica, e fotografie di colei, che [in] Russia era una specie di mito, l'idea[le] di ogni artista della scena. Con gran[de] delusione, era riuscita a saperne ben [po]co. E fu così, che poco dopo che era [ar]rivata a Roma, Paolo Milano la ac[co]mpagnò da me, perchè le narrassi del[la] Duse. Ci si incontrava ogni giorno, [a]ppena era libera fra una recita e l'al[tr]a. Si discorreva della Duse, dell'an[go]scia dolorosa della sua anima, del suo [s]ogno aspirare un teatro-tempio, da [cu]i si potesse dare aiuto agli uomini nei [g]randi problemi della vita. E Hanka [Ro]vina, per la quale, come per Eleonora [Du]se, il recitare era una ragione di esi[st]ere, parlava del proprio lavoro, e del [su]o maestro Vachtangov, il quale aveva [c]reato un teatro di giovani, come la [g]rande Eleonora invano aveva invocato [n]el suo paese. Tali conversazioni mi si [so]no impresse indelebili nella memoria, [co]sì che, quando la rividi alcune setti[m]ane or sono, al suo passaggio per Ro[m]a, ripresi il discorso con lei, come l'a[v]essimo interrotto il giorno innanzi.

Appena ella mi ebbe telefonato la [r]aggiunsi in albergo. Uscimmo, incam[m]inandoci, come allora, verso S. Pie[t]ro in Vincoli. Mi disse che era venuta [i]n aeroplano dalla Palestina, rinviando la [p]rima della *Fedra* di Racine, che era [s]tata al fronte di Forlì, in prima linea, [p]er recitare per i soldati del battaglio[n]e ebraico. "Sapesse quale soddisfazio[n]e di recitare per loro, sapesse come a[s]coltano", disse. Aveva ricevuto quella [m]attina una lettera della figliola undi[c]enne, che diceva: "Che eroe sei mam[m]a, che sei partita in quell'aeroplano [a]ppena riparato per andare a recitare [p]er i soldati. Il cuore mi doleva, ma [p]ensavo ad altro, per non lasciarlo ve[d]ere. Mi sembrava che tu avresti sentito [l]a mia tristezza, perchè tu, certo, mi [s]enti vicina a te, e ne avresti provato [d]olore. Ma per dare coraggio agli altri [t]u non devi essere addolorata". Era fie[r]a delle parole della figliuola, come era [f]iera del senso patriottico del suo popo-lo, che *Habima* continuava a tener desto, sin dall'inizio della sua missione. "Eravamo dispersi nel mondo, abbiamo creato tante cose in paesi diversi, ma non si è una nazione fino a quando non si possiede un focolare, una terra, una lingua". Questa terra ora esiste: In Palestina. Il fervore del popolo ha compiuto miracoli per bonificarla, e l'ebraico, una lingua morta da secoli, la lingua delle scritture, è ridivenuta lingua viva, parlata da tutti.

Entrammo in S. Pietro in Vincoli. La chiesa era deserta. "Quando entro in un tempio — cristiano o maomettano che sia — provo il disagio di non saper fare i segni rituali, — disse — perchè mi prende un senso di venerazione e di preghiera così come, quando arrivo a Roma, ad Atene, o a Gerusalemme, e sento di toccare un suolo sacro". Come quindici anni avanti sostammo innanzi alla statua di Mosè. Rischiarato da un pallido raggio di sole il volto del Profeta vibrava di una vita interna. Pareva che la figura, animata da un moto interno, — come se solo un velo evanescente di forma tenesse lo spirito — stesse lì lì per ergersi e pronunziare parole luminose, quali furono dette sul Monte Sinai. E' questa la mobilità dell'immobilità, a cui aspirava Vachtangov, e la tensione interiore, che nel fuoco dell'impulso creativo si plasma in forma adeguata e intensa. Bisognerebbe fermarsi in un modo, che interrompendo il movimento fisico, non interrompesse la continuità del movimento interiore, ma anzi lo continuasse, lo accendesse sempre più intenso, assoggettando al suo ritmo tutto il nostro essere: il corpo stesso oltre che i movimenti del pensiero, i moti dell'anima e dei sentimenti. Vachtangov insisteva sempre che quando si è assunto dentro di noi un dato ritmo, i movimenti fisici gli si sottopongono da sè. Ma il ritmo egli intendeva non in un bell'atteggiamento, sibbene secondo una legge intima e peculiare del movimento, così com'è nella natura. Ogni persona, ogni nazione, ogni manifestazione della natura ha il proprio ritmo. Per sentirla e farla nostra, allora, bisogna apprendere non solo a muoversi come essa si muove ma a vivere nel suo ritmo. Si trova l'accento esatto di una lingua straniera non col correggere gli errori di pronuncia, ma penetrando nel suo ritmo interno. Così, quando abbiamo percepito il ritmo di un personaggio, solo allora abbiamo capito la parte, e la possiamo recitare in modo giusto. Trovato il ritmo di un lavoro teatrale, si ha la chiave per la sua interpretazione. Bisogna cercare di essere nella verità. *Arte* e *Verità* nella linqua ebraica hanno la medesima radice. E veramente ogni grande arte è verità. Questa è l'aspirazione del *Habima*, che significa appunto: Arte-Verità".

Lungo la strada mi raccontò come undici anni fa, gravemente ammalata, era stata fra la vita e la morte durante molti mesi. E ogni giorno una nuova folla, arrivando da ogni dove e recandole doni, era rimasta in preghiera innanzi alla casa di salute dov'ella era rinchiusa. Il fatto l'aveva commossa come pochi altri nella vita, l'aveva aiutata a tornare alla vita, a guarire.

A colazione in una casa amica incontrammo Aurel M. Milloss. La Rovina era al corrente dell'opera di Milloss attraverso quanto se nè parlato nei giornali stranieri. Conosceva il suo contributo per la rinascita della danza in Italia, sapeva che le sue creazioni sebbene non aliene ai problemi dell'oggi, erano animate da altissima spiritualità. I due artisti — viventi nel medesimo ritmo — s'intesero sin dalle prime parole. Milloss, ancora molto giovine, aveva visto *Dybuk* nel '29 in Germania. Era uscito dal teatro sconvolto dall'emozione. Pioveva. Era solo, aveva vagato per le strade della città sconosciuta fino all'alba. Poi aveva rivisto gli spettacoli dell'*Habima* altre due volte. Erano stati per lui il maggiore avvenimento teatrale cui avesse assistito, e ne aveva tratto l'ispirazione per la direttiva della propria arte. Hanka Rovina ricordò come in quell'epoca di grande successo, in una città della Vestfalia, dove era stato pubblicato un articolo entusiasta di Goebbels, l'anno seguente c'erano state le prime dimostrazioni antisemitiche proprio contro di loro, tanto che dovettero nascondersi e rincasare a notte alta. Dopo una sua frase ammirativa per Stanislavskij, Milloss chiese che cosa avesse di comune il naturalismo del Teatro d'Arte collo spettacolo-danza *Dybuk*, dove perfino le parole sono danza, al modo che è tale la musica beethoveniana. La Rovina convenne che "il tutto deve essere come nella vita" dello Stanislavskij, aveva eliminato dal teatro la teatralità, e lo aveva rivolto al livello della vita; mentre il "nulla di comune con la vita", il *neo-realismo* meccanico del Tairov, costruito con mezzi puramente teatrali, aveva privato il teatro di ogni base metafisica. L'attore era divenuto ballerino-acrobata, le parole suonavano come musica, intonandosi alle leggi musicali. Vachtangov sentiva con dolorosa intensità il tragico della vita, il misterioso del mondo. Egli insegnava a penetrare le cose fino al subcosciente, per far scaturire, nel fuoco della ridestata volontà creativa, una loro salda forma sintetica e teatrale, tanto più intensa e precisa, quanto più vaste e profonde erano le emozioni. L'attore doveva restare se stesso, far sentire i propri pensieri, l'ardore del proprio sangue. Egli rimase fedele al suo maestro Stanislavskij, e elevò le sue premesse a una grande altezza. Si diceva di lui che sapeva creare perfino da una sedia l'attore. Vachtangov rispettava scrupolosamente la personalità di ognuno. Non insegnava, ma educava, aiutando a eliminare ciò che impediva l'esplicarsi di una personalità. Beninteso, bisognava avere innate attitudini artistiche. Lei stessa era stata maestra in un giardino d'infanzia: aveva veduto poco, nulla sapeva del teatro. Come Lea del *Dybuk*, — prima di avere coscienza del nascente amore per Chanau —, avrebbe potuto dire nei riguardi del teatro: "quando lo vedo, le parole mi si fermano in gola, le mie mani tremano". Dopo poche conversazioni con Vachtangov si era sentita attrice. Vachtangov non elogiava mai, ascoltava intensamente, il più che poteva dire era: "non c'è male". Soggiunse che aveva provato non poche soddisfazioni durante la sua vita d'artista, però riteneva che il periodo più felice della sua vita fu segnato dagli inizi contrastati del *Habima*, in quegli anni di privazioni e di fame, mentre ella lavorava con Vachtangov.

Sul calar della sera andammo da Venceslav Ivanov. Il grande poeta era stato fervido difensore del *Habima* in un'epoca di ostilità. Tutti lo ricordavano con riconoscenza. Doveva portare ai compagni le notizie sue. Ivanov era stato in Palestina molti anni fa. Esitava quasi a credere che il deserto, che aveva veduto intorno al Mar Morto, fosse stato lavato dal sale, bonificato, trasformato in fertili campi, in rigogliosi vigneti e aranceti. L'animo giovanile del grande poeta, il suo fervido interesse per tutto ciò in cui rifulge lo spirito, indusse la Rovina a offrirgli qualcosa dell'arte sua. E così ascoltammo in lingua ebraica la scena fra Fedra e la nutrice. Nella sobria stanza da studioso, senza conoscere la lingua, ma solo attraverso le variazioni del ritmo, e la melodia di una profonda, calda voce espressiva, seguimmo le angoscie di una creatura in colpa, le sue grida disperate, con un'emozione, quale di rado ci è stato dato di provare dalla ribalta dei teatri ben attrezzati. Seguì l'ottantaduesimo Psalmo, invettive contro il nemico come ondate dell'oceano, scandite col fervente pathos della sua razza. "Perchè non crediate che tutto sia così estatico vorrei dirvi una cosa più semplice", aggiunse poi, e si mise a narrare, in russo, la *Madre* del Ciapek. Seguimmo battuta per battuta la sommessa pena di una madre, sola in mezzo ai suoi più cari, incompresa, incapace a comprendere l'atroce fatalità che glieli prende a uno a uno, la sua ribellione finale per impedire il passo all'ultimo che, chiamato dalle ombre dei dipartiti sta per seguirli, il suo assoggettarsi finale alla medesima fatalità, nell'offrirgli l'arma, la sua vittoria, quando in lei un amore più grande vince l'amore del sangue, e piegata serrando il cuore straziato saluta il figlio sorridendo alla finestra. Le vicende della protagonista erano divenute nostre.

Ascoltando questa mirabile requisitoria contro la guerra, non ci eravamo accorti del passare del tempo. Era già notte alta. Prima di lasciare la casa del poeta, Hanka Rovina gli cantò una delle canzoni che aveva cantato ai soldati, e in cui si diceva che la battaglia, e perfino la morte, perde ogni amarezza quando si è sicuri che un cuore pensa a noi e ci aspetta.

Uscimmo nel buio. Sul cielo profondo di Roma brillavano le stelle. Le strade, per la prima volta erano fiocamente illuminate.

Olga Resnevie Signorelli

Morte di Pietro Mascagni

Già gravemente infermo da tempo, una bronchite di recente sopraggiunta ha spento la vita di Pietro Mascagni, già più che ottantenne. Per quanto costretto alla immobilità quasi assoluta nella sua camera di un albergo romano, e con la vista e l'udito compromessi, il Maestro diceva di star lavorando a « qualche cosa ». Vorremmo che la morte l'abbia colto nella illusione di lasciare « qualche cosa » di vivo: chè questa è la più dolce morte per un artista. A noi bastano tre opere della sua gioventù — *Cavalleria, Iris, Amico Fritz* — a che egli resti presente nella memoria e vivo nel teatro.

La notizia della sua scomparsa, giuntaci mentre il giornale è in macchina, ci costringe a rimandare quel più ampio saluto commemorativo al Maestro che c'era in animo.

Il Teatro

" La famiglia Barrett " di Rodolfo Besier

I GIORNALI hanno annunciato che la direzione del Teatro Eliseo ha dovuto rinviare la rappresentazione di una novità a causa del grande interesse che continua a suscitare nel pubblico "La famiglia Barrett" di Rodolfo Besier. Se si pensa alle difficoltà dei trasporti, alla temperatura subtropicale di Roma in questa stagione, alle strade non innaffiate, alla proibizione di stare in teatro senza giacca, ai prezzi proibitivi del buffet, quella notizia aumenta notevolmente d'importanza. E a noi non può far che piacere, perchè, a parte i meriti dell'opera, è sempre meglio che il pubblico s'interessi di qualche cosa anzichè non s'interessi di nulla. Offre almeno un orientamento, se non al critico, al moralista.

Se ora noi dicessimo che dopo il secondo atto della commedia abbiamo lasciato il teatro perchè la noia aveva vinto la nostra pazienza, potremmo aver l'aria di difendere un atteggiamento snobista che in realtà non ci riguarda assolutamente. Nemmeno l'arte consumatissima della Cornell, una specialista in materia, riuscì a fare della "Famiglia Barrett" una bella commedia. E si pensava che il grande successo del lavoro sui palcoscenici anglosassoni fosse un omaggio a una gloria di famiglia; insomma un fatto di casa, legato alla conoscenza di Elisabetta Barrett e di Robert Browning, coppia nazionale, e di *Flush*, il cane storico che ha ispirato la dolce fantasia di Virginia Woolf. Invece anche lo spettatore italiano, forse per il ricordo del film in cui Frederich March era un indimenticabile Browning, ha mostrato di gradire la vicenda e di accalorarsi, persino in questa stagione, pei casi di casa Barrett. E' solo un fatto di curiosità, o il nostro spettatore, generalmente patetico e maternista, apprezza questa rivolta della figliolanza numerosa contro il padre tirannico? O vede in questa rivolta, sia pure senza rendersene conto, il pallido riflesso di certi suoi casi recenti? O lo commuove la zoppina risanata per virtù d'amore? Forse son tutte insieme queste ragioni che sollecitano a un tempo la sua pietà, il suo ottimismo, il suo risentimento, e i resti del suo spirito cavalleresco tradotti in linguaggio di cronaca.

Che poi questo patetico ritratto di Miss Barrett somigli all'originale credo sia difficile ammettere. Scrive Poe: "Eccezion fatta per *Locksley Hall* di Tennyson non ho mai letto un poema che unisca tanta feroce passione a tanta immaginazione delicata come la *Lady Geraldine Courtship* di Miss Barrett". E l'accento ve da sè sulla "feroce passione". Ma il nostro spettatore preferisce l'immagine "delicata" su cui ha insistito il Besier con tono domestico e melodrammatico. E se la commedia è lenta e sfocata è una ragione per assaporarla di più.

Chi conosce il temperamento di Andreina Pagnani, può immaginare con quale delicatezza abbia vestito i panni di questa domestica Miss Barrett, e quali accenti materni abbia saputo trovare verso gli otto fratelli minori; dolcemente patetica verso Browning, dolcemente risoluta verso il padre; una eccellente figliuola, commovente e commossa, costretta dall'amore e dalle circostanze a diventare una rivoluzionaria. Pisu, nella parte di Browning, soffriva un poco del ricordo di March; era ad ogni modo ben evidente la sua costante decisione di far l'uomo risoluto ed ardente. E tutti gli altri, dal Taricco al Di Lullo, alla De Roberto, recitavano nella medesima chiave di manierismo. Faceva eccezione Carlo Ninchi, *il padre*, che al solito creò un personaggio di verosimile concretezza e solidità.

Giorgio Prosperi

Le Mostre

Enrico Mori Cristiani alla Galleria " La Prora "

Non càpita spesso di trovare, nei giovani, la serietà e l'impegno che caratterizzano la pittura del Mor[i] Cristiani: intendo il segno di quella difficoltà che la natura offre, per dirla [c]on Cézanne, e che si traduce in un [att]ento e studiato operare. Non solamen[te], infatti, siamo noi tutti, dalle con[d]izioni medesime del nostro secolo, por[ta]ti ad un frettoloso e approssimativo [ac]quisto delle "apparenze", che tie[n] luogo di azione (la nostra azione [vi]olenta e creduta fine a se stessa); ma [i] giovani specialmente seguiamo volen[tie]ri le strade, aperte magari da mae[st]ri, dell'abbandono alla notazione im[me]diata e incontrollata di una natu[ra] divenuta, per nostro peccato e nostra [co]ndanna, da immobile ed eterna, qua[l']era creduta un tempo, irrequieta e [mu]tevole e caduca al punto che si deb[ba] correrle dietro affannati tenendo il [pas]so col precipitare delle ore. Com'è [di]mostrato dal fatto che il più gran [nu]mero di scolari, diretti o indiretti, [con]fessi o no, hanno avuto i pittori [...]osi, liberi signori della macchia e [dello] schizzo, o creatori d'arte "metafi[sica]" o surrealisti.

"*En peinture tout n'est que signe*" [ha] detto pochi giorni fa Picasso in una [inte]rvista concessa al settimanale pari[gino] *Arts*, filosofeggiando in questi ter[mini]:

"L'image que nous avons de la na[ture], c'est aux peintres que nous la de[vons]. Nous ne la percevons que par [eux]. On s'en tient d'ordinaire à la [rep]roduction qu'en donnent les classi[ques], les peintres du XVII.e, Pous[sin]. L'image qu'ils donnent est ac[cep]tée comme étant la veritable nature, [ale]rs que leur syntaxe est bien éta[blie]. Mais nous n'avons aucune preuve [que] cette image de la nature soit plus [vra]ie que d'autres images faites à d'au[tre]s époques. A vrai dire il ne s'agit [que] de signes. On a convenu que tel [sig]ne répresente un arbre, tel autre, [une] maison, un homme, une femme; [c'es]t comme dans le langage le mot "[h]omme" évoque dans notre esprit l'i[ma]ge d'un homme, le mot "maison", [une] maison et cela dans toutes les lan[gue]s bien que, dans chaque langue, [le] mot varie. C'est une convention [éta]blie, on communique par l'usage de [ces] signes".

Ma noi non siamo più tali da crede[re] alla "Venere della Compagnia del [ga]s", ovverosia a un pezzo di for[me]llo a gas che, presentato in un cer[to] modo, assume l'aria di una scultu[ra] ("arcaica o negra o modernissima") [per]chè "peut très bien être le signe [d']une femme: les lignes, les volumes [so]nt harmonieux. Il suffisait de le dé[co]uvrir". E nemmeno possiamo accetta[re], come un destino, che tutte e sole le [no]stre possibilità di canto risiedano in [un] tocco di colore; particolarmente se [il] tocco diventa uno sparpagliamento, u[na] corsa dei sensi a briglie sciolte, una [sc]rittura sbracata o automatica. Per[ciò], oggi come oggi, vogliamo propria[me]nte il contrario, non avendo un'Accademia da combattere; anzi avendo, forse, un'Accademia da ricostruire. Epperò ci sono tanto più gradite le pitture di questo giovane, finora poco noto, le quali si vedono intente ad una solida ricostruzione, appoggiata al dato più valido della civiltà figurativa ottocentesca e ricca di quel pensiero che non è punto nemico della poesia, sopportatrice volenterosa, fin dalla nascita, del peso dell'intelletto. Mi riferisco specialmente alle figure, ai *ritratti* che hanno certezze strutturali, così presto e facilmente smarrite, che ora converrà riguadagnare. In essi il problema del colore è tutt'una cosa con quello del disegno, e se talvolta — come nel *ritratto di uomo* — il cammino buono può perdersi in compiacenze esteriori, di natura tecnica, nei pezzi migliori porta ai risultati che generalmente si augurano in questo specialissimo tramonto delle illusioni, oltre il quale in altro non resta da sperare fortemente se non in un'aurora dell'uomo, sgombra dalle deformazioni e degenerazioni che hanno ormai sì lunga e amara storia in tutti i campi della nostra vita e del nostro lavoro.

(Disegno di E. Mori-Cristiani)

Bruno Marquardt allo studio " La Finestra "

Quasi tutti i quadri del Marquardt dànno l'impressione di xilografie o linoleografie a due, a tre colori: nero, blù, rosa, col bianco della "carta". Rade volte si può parlare di pittura vera e propria: in qualche piccola veduta di Positano, come il *paesino* che sale su su nel cielo di piombo con le prospettive sghembe dei tetti rosacei, e in una veduta di *canale*, che ha delicati toni lagunari insoliti all'artista e accenna ad una strada che varrebbe forse, al Marquardt, la pena di esplorare. Egli è piuttosto illustratore che pittore, dico propriamente illustratore di libri, e le sue tavolette marinaresche potrebbero trovare loro adeguata fortuna tra le pagine di viaggiatori o in narrazioni avventurose per la gioventù: un Verne andrebbe a meraviglia, illustrato con le tavole sottomarine di questo artista, nel quale gli editori romani potrebbero trovare un collaboratore capace di soddisfare pienamente alle esigenze della illustrazione moderna.

* * *

Oltre a Laura Bellini, che riconferma le sue doti di pittrice sensibile e misurata (anche al "Secolo" una sua piccola personale merita attenzione, per taluni *paesi* romani) espongono alla "SAN BERNARDO" Maria Letizia Giuliani e Laura Giuliani Redini, pittrici anch'esse e (caso raro) non sprovvedute di intelligenza e di qualità (ma perchè non han potuto fare a meno di esporre l'una un grande ritratto della *cugina* e l'altra un *autoritratto* che non giovano loro?) e lo scultore Enrico Martini, le cui terrecotte di animali e di figurine, prossime alla plastica popolaresca, sono nondimeno piacevoli.

Fortunato Bellonzi

Renato Guttuso: disegno (dell'album « Gott mit uns »)

Note del Critico d'Arte

ARTI FIGURATIVE, la bella rivista d'arte antica e moderna redatta da Giovanni Becatti, Paola Della Pergola, Luigi Grassi, Guglielmo Matthiae, Carlo Pietrangeli, Roberto Vighi, Mario Zocca, edita da Danesi e veramente degna della serietà della storiografia artistica in Italia, ha cominciato le pubblicazioni con un interessantissimo fascicolo di oltre cento pagine di testo, illustrate da quarantaquattro nitide tavole. Senza contare che nelle condizioni presenti, particolarmente difficili per la stampa scientifica, "Arti figurative" rappresenta un contributo notevolissimo alla ripresa degli studi artistici (anzi la prima impresa del genere) ed una iniziativa non soltanto coraggiosa ma generosa nel campo editoriale. Il fascicolo si apre con un articolo di Lionello Venturi sulla Critica neo-classica in Francia (può considerarsi un inedito, perchè pubblicato a New York nel '43 in "Renaissance", una rivista non specializzata) che ripropone all'attenzione degli studiosi due quasi affatto dimenticati precursori dell'estetica moderna e dell'impressionismo: Quatremère de Quincy e Valenciennes. Ottimi il saggio del Laurenzi sull'Arte ellenistica (che riassume felicemente gli studi più recenti sul tema), gli scritti del Becatti sul riordinamento del nuovo Museo Ostiense (che ha costituito uno tra gli avvenimenti più importanti della nostra rinascente attività archeologica) e del Grassi sulla Seconda Mostra a Palazzo Venezia, a proposito della quale sono fatte molte utili e originali osservazioni (la tavola del prezioso Cristo presso il sepolcro di Marco Zoppo, appartenente alla Collezione Schiff-Giorgini, può dirsi edita ora per la prima volta). Completano il fascicolo: una convincente attribuzione a Gentile da Fabriano del Crocifisso nel Monastero di San Paolo f. m. ("Un affresco di Gentile da Fabriano a Roma" di E. Lavagnino); note e segnalazioni di M. V. Brugnoli sui Disegni del Baciccio, di U. Ciotti su Pirro Ligorio, di R. De Chirico su un Ritratto ostiense dell'epoca dei Severi, di A. Mezzetti su un Dipinto del Maratti, di M. D'Orsi su Inediti del Giaquinto; notizie e commenti d'arte antica, medioevale, moderna e contemporanea, rispettivamente a cura di Pietrangeli, Zocca e Della Pergola; informazioni varie, recensioni e, particolarmente pregevole, un elenco ragionato di pubblicazioni di arte uscite in America tra il 1940 e il 1944 e nella "Gazette des Beaux Arts" del 1943-44.

* * *

ALLA MOSTRA DEI CINQUE SECOLI DI PITTURA VENETA, inauguratasi il 21 corrente a Venezia nelle sale delle Procuratie Nuove, sono esposti circa duecento dipinti scelti fra quelli che i Musei e le Chiese delle provincie Venete depositarono a Venezia durante il periodo bellico. La Mostra, che dà un lineamento completo della pittura veneta da Paolo Veneziano al Tiepolo, offre l'occasione, che verosimilmente non si ripeterà, di poter vedere riunite opere di eccezionale importanza, normalmente sparse in piccoli centri provinciali, come l'Assunta di Lorenzo Lotto (Cattedrale di Asolo), il S. Paolo del Carpaccio (San Domenico di Chioggia), la Madonna di Cima da Conegliano (Chiesa degli Zoccoli di Este), la Predica di S. Paolo di Jacopo Bassano (Parrocchiale di Marostica), il Miracolo di S. Osvaldo di Giandomenico Tiepolo (Merlengo), il Miracolo di S. Antonio di Giambattista Tiepolo (Arcipretale di Merano), la Madonna e Santi del Pordenone (Moriago), l'Adorazione dei Pastori del Capriolo (Motta di Livenza), i SS. Rocco e Sebastiano di Giambattista Tiepolo (Duomo di Noventa Vicentina), la Pietà del Marescalchi (Bassanello - Padova), la Adorazione dei Magi del Maffei (Chiesa dei Filippini di Padova), la Madonna e Santi di Lorenzo Lotto (S. Cristina al Tiverone), il Crocefisso di Jacopo Bassano (Chiesa di S. Teonisto di Treviso), l'Annunciata di Tiziano (Duomo di Treviso) il Polittico di Cima da Conegliano (S. Fior - Conegliano), l'Annunciata del Previtali (S. Maria del Meschio), la Pietà del Buonconsiglio (Santuario di Monteberico di Vicenza) ed altre. Gli studiosi trarranno grandi vantaggi da questa esposizione e talune pitture, come quelle del Maffei provenienti da Chiese di Vicenza, come il Cima da Conegliano di S. Fior, o il Bassano di Marostica, o il Lotto di S. Cristina al Tiverone, o il Tiepolo di Noventa Vicentina, saranno vere e proprie rilevazioni.

* * *

A FIRENZE si è aperta LA MOSTRA DELLA PITTURA FRANCESE, allestita in Palazzo Pitti con le opere possedute dalle Gallerie pubbliche e dalle collezioni private fiorentine. Comincia con la celeberrima pala del Forment e arriva fino ai nomi più gloriosi dell'impressionismo. La sezione antica, pur avendo pezzi di gran pregio, non è certo tale da consentire un giudizio adeguato sui caratteri della pittura francese; la sezione moderna è quella che manda in visibilio il pubblico e gli artisti, poi che da noi è cosa rarissima poter vedere originali dei maestri francesi dell'800 e degli epigoni: Van Gogh, Utrillo, ecc. Tuttavia è anch'essa poco più di un'ombra della grande rivoluzione artistica che ha influenzato tutto il mondo contemporaneo delle arti (notevoli, benchè non tra le cose più alte del maestro provenzale, i Cézanne della collez. Loeser). Amedeo Modigliani, conformemente ai trattati di arte moderna francese, figura nella mostra come espressione del "Génie de la France" ed è almeno curioso che siamo proprio noi italiani a convalidare la cosa; noi che non ci siamo sognati mai, nemmeno nei furori nazionalistici, di dare cittadinanza italiana al Poussin, tanto per fare un esempio alla portata di chiunque.

F. B.

*

Per la prossima stagione autunnale il Centro d'arte contemporanea *La Porta*, recentemente istituito in Firenze, ha indetto un concorso di pittura a tema libero, al quale potranno concorrere anche gli artisti stranieri residenti in Italia.

Il primo premio è stabilito in lire ventimila, il secondo in lire seimila ed il terzo in lire quattromila.

I suddetti premi potranno essere aumentati, se amici ed amatori vorranno fiancheggiare l'opera di propulsione che *La Porta* intende dare a un sano e puro risveglio dell'arte pittorica.

La giuria sarà composta di 3 pittori, 1 critico d'arte, 1 amatore collezionista, e un rappresentante de *La Porta*. Verranno in seguito stabilite le modalità per l'elezione della giuria.

Gli artisti ammessi a concorrere al premio dovranno pagare una quota di lire 200, quale contributo alle spese di esposizione e organizzazione.

L'assegnazione dei premi avverrà dopo la mostra delle opere prescelte.

I concorrenti dovranno consegnare le loro opere entro il 5 settembre p. v. improrogabilmente.

La Radio

Attori al microfono

POICHE' il teatro rappresenta — esclusa la musica d'ogni genere — la maggior parte dei programmi "artistici" della radio, occupiamoci ancora di teatro: sopratutto per quanto riguarda l'interpretazione degli attori davanti al microfono. Il problema è tutt'altro che facile e va studiato con la massima attenzione: mentre un normale regista, infatti, vede davanti a sè, sul palcoscenico, degli uomini e delle donne che si apprestano a recitare con tutta la persona, con i gesti, con lo sguardo, con la mimica più attenta (i veri "mimi", secondo la scuola russa, anticipata quarant'anni fa dal nostro Gustavo Modena, dovrebbero essere anche dei perfetti ginnasti), il regista radiofonico, al contrario, vede aggrupparsi accanto al microfono soltanto delle voci, tanto che la sua opera confina con quella del direttore d'orchestra. Voci, dunque: ma non soltanto voci gradevoli e voci sgradevoli, come alcune commedie di Shaw: è chiaro che queste voci debbono identificarsi con altrettanti caratteri. In fondo ritorniamo alle origini del teatro con i "ruoli" — o le "parti", per chi odia i francesismi — nettamente e definitivamente distribuiti: il tiranno, l'amoroso, l'ingenua a cui nel melodramma, corrispondono —proprio distinti a seconda delle diverse qualità vocali — il crudele baritono, l'eroico tenore e il soprano, sospirosa amante.

Ne consegue che gli attori, alla radio, dovrebbero essere divisi e classificati a seconda della voce, voce ch'è la espressione di un carattere, la forma individuale stabile dell'uomo, come vuole Jung. Ora, le voci possono risultare: flemmatiche, colleriche, malinconiche, sincere, ipocrite, timide, energiche, orgogliose, superbe, allegre, sentimentali, maschie, sensuali, maligne, effeminate, pettegole, curiose, indifferenti, emotive, sprezzanti, indecise, monotone, ridicole, baritonali, lascive, perentorie, appassionate, accorate, isteriche, autoritarie e così via di seguito.

Molte di queste voci possono trovarsi in uno stesso individuo come gamma d'un timbro fondamentale che ne rappresenta il carattere specifico; ma è difficile che un solo attore possa averle tutte, salvo appunto rarissime eccezioni.

Ecco, allora un nuovo criterio di distribuzione, in vista d'allestire una commedia per la radio: ogni attore è soltanto una voce e bisogna sforzarsi di *specializzare* al massimo ciascuna voce, quindi ciascun interprete. (Un'altra volta affronteremo insieme il problema delle voci comparate, invece che ai caratteri psichici, ai caratteri tipografici).

In fondo, dalle antiche maschere alle ribalte luminose ai riflettori alla maschera mobile di Bragaglia, tutti i registi, vecchi e nuovi, si sono sempre preoccupati d'isolare gli attori dal pubblico, di spezzare quella specie di zona bruciata o terra di nessuno che va dalla prima fila di poltrone alla botola del suggeritore: fino a che venne la radio, rapì gli attori e li chiuse in un ben acustico studio, lontani mille miglia dalla curiosità del pubblico. Ecco perchè gli attori della radio possono e debbono realizzare in pieno il celebre paradosso di Diderot: essi che, magari bagnati di sudore, sono a volte costretti a recitare: "Qui si muore dal freddo, cari miei: mettiamo un po' di legna nel camino" o che, seduti tranquillamente in una sedia, dicono ancora, leggendo sul copione: "Sono stanco di camminare, non ce la faccio più... sono stremato", rendono finalmente concreto il sogno di Dionigi Diderot.

Diceva questi: "La mancanza assoluta di sensibilità produce attori sublimi" e qualcuno, più tardi, credette ch'egli avesse presagito l'avvento degli artisti cinematografici nordamericani, meno passionali dei nostri, quindi più naturali od efficaci: e invece Diderot, ne siamo certi pensava solamente agli attori futuri della radio.

Davvero, dal microfono, come Venere dalla spuma del mare, potrebbero nascere attori sublimi: e scrivere "potrebbero" equivale a un'amara constatazione, e cioè che gli attori sublimi ancora non ci sono. Ma sarebbe difficile il contrario.

S'è già visto, anni fa, come celebri attori del teatro di prosa mancassero alla prova sullo schermo: e sì che lo schermo era già divenuto sonoro, parlato, si sforzava in tutti i modi di rassomigliare al vecchio palcoscenico: con la radio la situazione s'è aggravata. Il celebre attore italiano che, a Parigi, imparò metodicamente a "doppiare" la mimica arguta di Sacha Guitry, al microfono si trova sperduto: che cosa gli resta, di tutto l'armamentario abituale: solo la voce, una povera fievole voce, senza carattere, indifferenziata.

Per gli attori, dunque, è come per gli autori: tutte le nostre speranze vanno ai giovani, a quelli che impareranno a recitare soltanto per la radio. L'ombra di Diderot è ormai placata: siate insinceri, insensibili, falsi, senza cuore: l'arte drammatica, non è che trucco.

Elio Talarico