ALLE ARTI
"Buon viaggio, Paolo."
di G. Cataldo

LA VITA DELLE ARTI

ALL' ELISEO
"Questi fantasmi"
di Eduardo de Filippo

Diritti e doveri della regìa teatrale

Risposta a Umberto Barbaro

Il giudizio sulla recitazione d'un attore non è lo stesso che sulla fedeltà della sua interpretazione: lo Osvaldo di Zacconi negli *Spettri* fu a suo tempo un formidabile saggio di recitazione, e insieme il più nero tradimento al personaggio d'Ibsen e alla poesia del suo dramma. C'è nessuno che abbia da fare obiezioni su questo principio? E allora perchè farne sul principio che anche una regia teatrale possa giudicarsi, oltre che per la bontà del suo stile, per la sua fedeltà al testo?

Siamo d'accordo che lo stile, l'unità, la personalità d'una regia, sia cosa di importanza essenziale. Ma dire che è tutto, sarebbe un'altra questione. Nella guitta scena italiana, che da qualche tempo va chiedendo aiuto a questo o a quello per metter su uno spettacolo presentabile almeno come spettacolo, e otto volte su dieci si ritrova in balìa di gente che non le porta se non un poco di *bluff* fra letterario e scenografico, trovare un regista in posseso d'un metodo, capace di intonare e coordinare gli attori secondo una visione unitaria, di farli puntare, come un blocco solo, verso una determinata direzione, è un caso piuttosto eccezionale. Una di queste eccezioni noi l'abbiamo riconosciuta volentieri in molte, se non proprio in tutte, fra le regie teatrali del nuovo venuto, e giustamente acclamato, Luchino Visconti.

Senonchè questo, come dicevamo or ora, non è tutto; e si conoscono le dispute che fervono, da alcuni giorni, nei nostri ambienti teatrali, a proposito della perfetta e traditrice regia con cui il Visconti ha messo in scena *Il matrimonio di Figaro* al Quirino. E' in tale controversia che vediamo entrare, con baldanza pari all'indignazione, Umberto Barbaro sopra "L'Unità": il quale Barbaro, per difendere il Visconti, non esita a rimettere in campo le teorie della indipendenza del regista dalla tirannia del testo, tacciando ignominiosamente di "borghesi" quei critici i quali credono nella possibilità, o nella convenienza della fedeltà d'un interprete all'opera drammatica da lui messa in scena. La questione, come si vede, da un caso particolare che potrebb'essere trascurabile, tende a risalire a un principio generale; e, per quanto sia tutt'altro che nuova, merita dunque di spendervi sopra altre quattro parole.

In sostanza dice, o meglio ripete, Umberto Barbaro: è ridicolo pensare che un'opera di poesia drammatica sia qualcosa d'incompiuto, di solo parzialmente creato, la quale attenda il suo sviluppo dall'interprete (regista, attore), che dovrebbe portarla a compimento secondo le indicazioni-limiti dell'autore. Un'opera di poesia non ha bisogno di nessun compimento, vive la sua perfetta vita da quando l'autore ha finito di scriverla; è unica e irrepetibile, non chiede l'attività d'altri artisti. Questi (registi, attori) possono soltanto toglierne l'occasione per fare *un'altra cosa*, un'opera *nuova*: lo spettacolo, liberamente ricreato da loro. Il criterio per giudicare quest'opera nuova non è quello di un'impossibile fedeltà al testo (che difatto non è se non un pretesto); è quello di vedere se lo spettacolo sia in sè geniale o mancato, brutto o bello.

Pare impossibile che un'intelligenza aperta, colta e fine come quella di Umberto Barbaro s'attardi ancora in argomentazioni di cotesto genere; le quali, ognuno lo sa benissimo, son servite di pratica giustificazione, tra la fine del secolo scorso e il principio del nostro, alle buone e alle men buone audacie della moderna regia teatrale, ma non hanno nessuna seria consistenza este.

Esse sono fondate sopra una ingenua confusione fra due aspetti del testo di un dramma: testo nel quale possono coesistere un'opera letteraria, e un'opera di teatro. Si pensi all'*Amleto*, al *Misantropo*, alla *Locandiera*, a *Hedda Gabler*, al *Giardino dei ciliegi*: ciascuna di queste opere è, insieme, opera letteraria e opera di teatro. Come opera letteraria è già compiuta in sè, non attende nessuna integrazione; da quando il poeta v'ha apposto la parola *fine*, la sua vita è perfetta. Ma come opera di teatro (ambiguo, fanciullesco, misterioso e affascinante fenomeno fra estetico e pratico) essa attende l'integrazione scenica: la quale, si chiami interpretazione (Craig), si chiami variazione (Croce), si risolve in una traduzione del sogno espresso sul libro, in una fisica, materiale realtà, diretta alla comunione con un pubblico. Il che è fondato sul presupposto d'una fedeltà degli interpreti al testo (testo e non pretesto); l'autore, in quanto autore drammatico, ha scritto precisamente per ciò, ha disposto il suo gioco, ha calcolato i suoi effetti, contando essenzialmente sopra una tale fedeltà.

Senza dubbio è facilissimo osservare che cotesta "fedeltà" si risolve in una illusione. Tutte le interpretazioni di una opera d'arte, che è poi quanto dire tutte le comunicazioni con un'opera d'arte, a rigore si risolvono in altrettante illusioni: non solo quella del regista o dell'autore, ma anche quelle del critico, anche quelle del lettore; perchè non verrete a dirmi che Francesco De Sanctis leggeva Dante come lo legge l'uomo qualsiasi; nessuno di noi può accostarsi all'opera d'arte se non attraverso sè stesso, con le sue predilezioni, le sue limitazioni, eccetera. Ma che desumerne da ciò? L'inutilità, la vanità, l'impossibilità dell'arte? E allora chiudiamo non solo tutti i teatri, ma tutti i musei e tutti i libri. L'innamorato dell'arte — e pazienza se gli daranno del borghese — conclude invece che, per quanto il suo sforzo sia disperato, non è inutile. Che c'è, nella conoscenza di una opera d'arte, grado e grado; che la guida d'un interprete acuto e geniale, anzichè sviare da cotesta conoscenza, la agevola, le giova, la rende più profonda. E che, tornando al teatro, è possibile e legittimo porre un confronto fra l'attività d'un regista e la mèta propostagli, cioè il testo come è inteso dallo spirito degli intelligenti.

Si dirà che il modo d'intendere, di gustare il testo, da parte degli intelligenti, può variare, e varia effettivamente, da uomo a uomo, da età ad età. Possibile: ma rimane tuttavia, anche in coteste variazioni, una "costante"; per la quale non solo l'umanità, fornendone a sè stessa le giustificazioni più diverse, ha sempre finito col riconoscere la grandezza dei suoi veri artisti e dei loro capolavori, ma per cui cotesti capolavori sono stati assunti, in definitiva, in un senso che ha trovato essenzialmente concordi, almeno entro certi limiti, gl'intenditori.

Amleto è un abulico o un volitivo? Alceste del *Misantropo* è un personaggio comico o un eroe preromantico? Mirandolina è una calcolatrice civetta, o una vanitosa innamorata del proprio gioco di farfalla intorno al lume? Tesi, una per una, discutibili; ma entro un cerchio, oltre il quale nessun intelligente s'è mai avventurato senza il rischio di negare, oltre che la propria intelligenza, le ragioni stesse dell'arte. E vogliamo dire che nessuno potrebbe sognarsi di interpretare *Amleto* come una farsa mattacchiona, *La locandiera* come un lugubre dramma psicanalitico, *Il misantropo* come un'avventura boccaccesca.

Dice Umberto Barbaro, ricordando nomi famosi, che in Russia si è fatto ben altro. E a noi che ce ne importa? Rispondeva Petrolini, a chi in non so più quale occasione gli recava l'esempio dei classici antichi: "e nu' lo sai quante fesserie facevano l'antichi? Pensa un pò: magnaveno la coccia e buttaveno li fichi!". Senza dubbio, nessuna legge proibisce ai registi teatrali di servirsi di un testo nel modo che vogliono; e quindi neanche di trasformare il *Matrimonio di Figaro* in un balletto. Però a chi, conoscendo il testo originale, se ne aspetti una traduzione scenica in essenziale armonia con le immagini che la lettura gli aveva suggerito, rimane sempre il diritto di confessare la sua soddisfazione, o la sua delusione; dichiarare da che parte vadano le sue preferenze, fra le bellezze vedute o intraviste in quella lettura, e le effettive virtù dello spettacolo che altri ne ha tratto. E volendo tornare a un esempio citato dal Barbaro: quando Eleonora Duse assumeva una brutta commedia come *La porta chiusa* per trarne scene d'una lirica, indicibile umanità, noi abbiamo benedetto al suo "tradimento". Più difficile benedire a quello di chi, da una ricca e vivida e palpitante e umanissima commedia, si contenti di trarre i colori, le luci e i ritmi per una fulgida, frigida e, alla lunga, pesante e stucchevole coreografia. Questo è tutto.

Silvio d'Amico

★

INDUBBIAMENTE LA PROVINCIA costituisce una riserva di ingegni schietti sui quali può contare l'arte di domani. Lo scultore perugino Giovanni Dragoni, appena ventenne, in una recente esposizione personale nel Palazzo del Comune di Perugia, ha rivelato doti eccellenti in alcune sculture e disegni improntati a un realismo vigoroso e dolente, tradotto nei termini di una plastica e di una grafia, serrate e scarnite.

Il Teatro

"Buon viaggio, Paolo" di G. Cataldo
"Che cosa cerchi?" di N. M. Minski

Con la commedia *Buon viaggio, Paolo*, Gaspare Cataldo ha voluto mostrarci che scrittori come Wilder, Priestley e O'Neill di ''Strano interludio'' non sono passati invano nella sua esperienza di commediografo. Non che essi abbiano modificato sostanzialmente la sua ispirazione, che resta di un affettuoso e modesto intimismo piccolo borghese; ma gli hanno dischiuso nuovi orizzonti per quanto riguarda la sceneggiatura, il ''tempo interno'' della vicenda, infine certi stati d'animo di lirico assopimento in cui il corso di una esistenza è consumato nel breve volgere di un atto.

Buon viaggio, Paolo è la storia di una esistenza mancata per una questione di minuti. Paolo Travi (nuova incarnazione dell'eterno Travet) sogna una vita normale e felice con una ipotetica Maria. Ma sul punto di salire sul treno (Paolo è viaggiatore di commercio) è fermato da un seccatore, certo Lo Piano. Paolo perde il treno e l'incidente gli riuscirà fatale, perchè si innamora di Ines, una donna di avventura. Paolo sposa Ines, e abbandonato da lei e in un accesso di furore, con la consequenzialità dei pazzi, uccide il Lo Piano causa della sua sventura. In carcere invoca Maria, la sposa sognata.

Tecnicamente la commedia ha inizio con la fuga di Ines; segue la scena del carcere, interrotta dall'apparizione del dott. Giolli, uno strano personaggio fra il demente e l'ispirato in funzione di storico, che indaga le ragioni del gesto di Paolo. Quindi, sempre a ritroso nel tempo, segue la rappresentazione di quella che avrebbe dovuto essere la vita di Paolo con la perfetta Maria (''Meglio era sposar te, bionda Maria''). Infine, ancora proseguendo a ritroso, il fatale incontro con Ines. Presentata in codesta veste metafisica, la commedia non manca, a prima vista, di un suo decoroso prestigio. E per esempio i due modi di apparire di Ines, prima come amica di Maria e moglie di un altro Paolo, poi come moglie del Paolo vero, suggeriscono un motivo di reale accensione poetica, socchiudendo la porta del destino e avrebbero meritato una più aderente osservazione. Ma in breve il giuoco delle interferenze del tempo si svela appunto come un giuoco, ciò è come una esperienza sovrapposta, e prende il sopravvento la vena autentica assai più normale e modesta del Cataldo, dove i momenti migliori e più schietti, tra soverchie insistenze patetiche e ingenui problematismi, son certi appunti e istantanee di vita quotidiana di un qualunquismo un po' logoro ma cordiale e sincero.

Molto bene Paolo Stoppa, nella parte dell'omonimo protagonista, va sviluppando le buone qualità che già notammo in lui a proposito di ''Topaze'': misurato e verosimile sempre. Rina Morelli ha disegnato con molta delicatezza l'esile figurina di Maria; Olga Villi, nella parte di Ines, brava al secondo atto e un po' preoccupata, nel terzo, di essere ''naturale''. Mario Pisu, nella parte del dottor Giolli ha detto con convincente efficacia i suoi intermezzi esplicativi. Moltissimo pubblico, calorosi applausi, specie dopo il primo ed il secondo atto, chiamate all'autore e al regista Gherardo Gherardi, che ha messo in scena la commedia con nitida e gradevole semplicità.

* * *

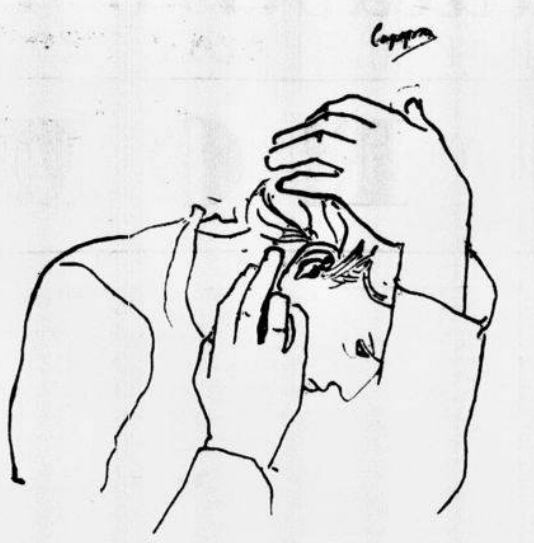
''Che cosa cerchi?'' di N. M. Minski, rappresentato con diligente impegno dalla compagnia Atim al teatrino di via Vittoria, può dare qualche idea dello stato d'animo di certa intellettualità russa, nel periodo d'incubazione del bolscevismo, e del ritardo con cui certe idee di Ibsen e di Stindberg salivano alla ribalta, fondendosi col filone nazionale Tolstoi-Andrejeff. Molti anni fa, nel presentare questo lungo ''mistero'' in un atto al lettore italiano, la traduttrice Raissa Naldi mostrava come frutto di metafisica profondità, l'ingenuo platonismo dell'autore: e cioè il contrasto tra bene e male altro non essere che il contrasto fra lo spirito e la carne, due diversi principii del bene; una specie di dialettica dei distinti, ricavata da esperienze di torbido idealismo e di religione materialista.

L'opera vuol essere una illustrazione di codesta teoria: Boris, l'idealista, ama Anna di un amore tanto immateriale da essere innaturale. Arido frutto di codesto amore è un libro di filosofia. Andrea, il materialista, ama Anna di sano, sportivo e carnale amore. Quando s'avvede che Anna, per sua confessione, è infelice con Boris, gliela toglie. Boris si uccide.

Si comprende subito, nonostante la premessa dialettica che vorrebbe giustificare e rendere ugualmente validi i due opposti principi e quindi i due opposti personaggi, che le simpatie dell'autore pendono fortemente dalla parte di Andrea. E questo ci aiuta a comprendere il senso allegorico della vicenda, mostrandoci in Anna una personificazione della santa Russia, stanca di vuote superstizioni e spasimante per l'infatuazione materialistica, presentata come novità liberatrice.

Psicologicamente astratta ed acerba, nonostante il preciso disegno esteriore, l'opera non esce da codesto schema. E ci volle la scrupolosa regia del Meano, che seppe armonizzare per quanto era possibile la rigida unilateralità del Solieri (Boris) il patetico intimismo della Giustiniani (Anna) e la giovanile prestanza del Bruni (Andrea) per rendere accetto alla laica curiosità del pubblico la religiosa irreligiosità di codesto ''mistero''.

Giorgio Prosperi



Giuseppe Capogrossi: disegno

La Musica

Concerti all'Adriano e a Santa Cecilia

Ci sono compositori quali Rachmaninof sui quali è doveroso il riserbo critico dal momento che la loro vasta produzione non è nota in Italia che in minima parte. Però da talune opere che saltuariamente ci è dato ascoltare verrebbe voglia di concludere che anche in arte spesso si conquistano posti onorevoli e solide posizioni di rinomanza più per un complesso di circostanze e di concomitanze favorevoli e fortunate che per reali meriti. Se insomma il poema sinfonico *L'isola dei morti*, i pezzi pianistici e il *Concerto n. 3 in re minore*, per pianoforte e orchestra, autorizzano a farci un'idea sommaria di Rachmaninof non sappiamo proprio spiegarci l'alta considerazione in cui è tenuta la sua produzione, in patria e fuori. Il *Concerto n. 3*, suonato da Vidusso all'Adriano, e benchè suonato con quella bella esattezza che è caratteristica di questo pianista, è risultato senza dubbio il pezzo più scialbo e inconcludente della letteratura pianistica moderna. Ci si sente non il compositore che scrive per il proprio strumento, ma soltanto il pianista, il celebre pianista Rachmaninof che compone *sul* pianoforte, stuzzicandolo, solleticandolo or qui or là; aiutandosi a fatica, nel lavoro di saldatura e di strutturazione, da un'orchestra generica e presuntuosa. Una eloquente esecuzione di Molinari Pradelli della *Prima* di Brahms ha ridato tono al concerto del Mercoledì.

Il Trio di Trieste ha inaugurato la Stagione di musica da camera a Santa Cecilia. Che tre giovani, anzi tre giovanissimi, suonino a memoria e con tanto amore e tanta serietà intima il *Trio in si maggiore* di Brahms e quello, bellissimo, di Schubert in *mi bem. magg.* è un fatto che non solo piace all'occhio e all'orecchio ma induce quasi l'animo a più confortevoli previsioni sul nostro avvenire. Una dedizione all'arte così genuina, quasi compunta, ha un valore spirituale e un significato morale che ristabiliscono in noi l'equilibrio, e ridanno quella fiducia nei ''giovani'' che la cronaca e l'esperienza d'ogni giorno sembrano volere a tutti i costi distruggere. Per tornare alla musica, diciamo che questo Trio ha già raggiunto un suo stile, creato specialmente dal violino Zanettovich e dal violoncello Lana, due strumentisti che suonano con mirabile morbidezza e con finissima cura del suono e dell'espressione. E se un appunto dobbiamo fare esso si riferisce proprio alla disparità che si avverte tra il pianista De Rosa e gli archi, nel senso che al primo s'imporrebbero una sonorità più sottomessa e una voce possibilmente meno brillante.

Il concerto di Domenica all'Adriano registra un altro trionfo di De Sabata con un programma che andava da una *Toccata* di Frescobaldi e dalla *Seconda* di Beethoven ai ''Notturni'' *Nuages* e *Fetes* di Debussy eseguiti con inimitabile poesia. Inimitabile perchè mai come con De Sabata avevamo sentito perfetta la tenuta di quello strenuissimo equilibrio di *Nuages* tra le cangianti e dissolventi nuvole di suono che fan lento corteggio al canto e il canto stesso. E' l'Ouverture del *Tannhäuser* sotto la bacchetta di questo direttore è tornata a grandeggiare di romantici clamori. *Cockaigne* (*A Londra*) di Elgar, prima esecuzione, malgrado la prestigiosa esecuzione, non ci sembra possa superare l'interesse di una curiosità tra culturale ed esotica.

Musiche nuove

Al ''Mondo musicale'' sono state presentate musiche da camera di giovani compositori, quasi tutte di prima esecuzione. Per ragioni di spazio ci limitiamo a riferire alcune impressioni generali. Dei lavori eseguiti abbiamo gustato la *Bergamasca per pianoforte* di Gavazzeni, l'*Adagio per violoncello* di Ziino e in parte la *Piccola sonata* di Tosatti (gli *Aforismi* di Lupi non abbiamo potuto ascoltarli); la prima riconferma la tipica contabilità rapsodica e a tratti vigorosa del Gavazzeni, il secondo si attiene a una piacevole espressività melodica, la terza, specie nell'ultimo tempo, rivela arguzia inventiva e una naturale incisività ritmica. Gli altri pezzi (dei compositori Lauricella, Negri, Turchi, Renzi, Zafred) perseguono ideali espressivi che a nostro modesto e ripetuto avviso si possono classificare, e quindi condannare, come ermetismo musicale. Qualcuno del pubblico durante l'esecuzione di una di quelle musiche diceva sconsolatamente al vicino: ''è inutile, questa è musica che non si capisce''. Ed era un pubblico di iniziati.

In casa dell'autore il Trio Artis ha eseguito l'ultima composizione di Gian Luca Tocchi: *Canzone, Notturno e Ballo* per flauto, viola e arpa. Dare a un complesso formato da questi tre strumenti così belli e fatui vaste ambizioni costruttive e una trama musicale di alto peso specifico è forse il cimento più arduo a cui si ponga un musicista. Il risultato più prezioso di Tocchi sta proprio nell'esser riuscito a superare attraverso l'interesse lirico e discorsivo quello coloristico: che gli è servito solo qua e là ad aerare le vicende di quel teso sinfonismo in minimis. Però, almeno dopo questa prima audizione, ci sembra che l'arditezza dell'assunto creativo si sia in ultimo fiaccata; infatti mentre la *Canzone* e specie il *Notturno* costituiscono pagine ben compiute e sospinte da un fantasioso fervore, il *Ballo*, dopo un inizio felicissimo per un cert'aria secentesca tra pomposa e aggraziata, s'impegna in gesti e in sonorità che gli strumenti reggono a mala pena o soltanto a tratti, malgrado la eccezionale complessità e varietà di scrittura, specie di quella arpistica. Insomma nell'ultima parte il virtuosismo compositivo e strumentale, che non può non aversi in un'opera siffatta, sfoga tutte le sue qualità e le sue risorse ma rischia di disperdere in ample volute decorative la essenzialità e intimità delle notazioni della *Canzone* e del *Notturno*.

Giorgio Graziosi

Il Cinema

Il canto della vita - Lo sbaglio di esser vivo
Torna a Sorrento - La casa del Maltese

Fedele al melodramma con una tecnica degna di miglior causa, Carmine Gallone ha realizzato una ovvia e lacrimosa vicenda confezionata dal Gherardi con l'evidente intenzione di far leva sulla facile emotività di un facile pubblico. *Il canto della vita* è la storia di un giovanotto che si rifugia in campagna per scampare alle razzie tedesche e vi seduce una contadinella. Liberata Roma, il giovin signore sposa un'altra donna; ma rimasto ben presto vedovo è costretto dal padre, che vuole per forza un erede, a riconoscere il figlio che la sedotta ha nel frattempo dato alla luce. Nella sua prepotenza patetica il film abbonda di luoghi comuni rifacendosi a quella sciatta manierosità di situazioni e di personaggi di cui il nostro cinema abusa ormai da troppo tempo. Alida Valli resiste come meglio può alla convenzionalità della parte riuscendo a salvare l'onore della sua fama; non gli altri (la Mercader, il Ninchi, l'Almirante, il Bruni) i quali, più o meno, escono battuti da questa prova.

Un altro film italiano è *Lo sbaglio di essere vivo*, tratto dalla omonima commedia di De Benedetti rappresentata nella passata primavera dalla compagnia Pagnani-Ninchi. La riduzione, dovuta allo stesso autore, si mantiene pigramente fedele al testo scenico senza affatto cercare di adattarlo alle particolari esigenze dello spettacolo cinematografico. La vicenda è una parafrasi ad effetti triangolari del *Fu Mattia Pascal* (un marito che per riscuotere un'assicurazione finge di essere morto e deve perciò assistere impotente alla corte che un tale fa a sua moglie) e si affida soprattutto alle risorse di sviluppi dialogici i quali hanno sullo schermo una risonanza assai meno viva che sul palcoscenico. La regia di Carlo L. Bragaglia ha cercato per quanto era possibile di muovere la stagnante staticità dei duetti e dei terzetti in un fluente ed elegante seguito di esterni ed interni. L'interpretazione ha risentito l'*handicap* della sbiadita riduzione: Cervi e specialmente De Sica non sono riusciti, infatti, a dare un carattere ai rispettivi personaggi. Troppo teatrale l'Almirante. Isa Miranda, malissimo fotografata, tende a mantenere dei toni patetici e drammatici, che meglio si adattano al suo temperamento, la figura della falsa vedova. Dina Galli tratteggia con gusto una particina di vecchia signora.

Allo stesso binomio Bragaglia-De Benedetti si deve la realizzazione di *Torna a Sorrento* che riprende con felice inventiva la formula del fortunato *Fuga a due voci*. La trovata del film si basa sull'omonimia di due giovanotti uno dei quali ritira una lettera fermo posta indirizzata all'altro e si reca ad incontrarne la fidanzata per avvisarla dell'errore. Sarebbe troppo lungo seguire i contrattempi, gli incidenti e le peripezie che complicano con amena varietà i successivi sviluppi della storia durante i quali i tre protagonisti si cercano e si inseguono senza mai trovarsi. Alla fine, colui che per un giorno ha sommabilmente sostituito il fidanzato, non soltanto lo sostituisce definitivamente nella carriera di baritono, avendo scoperto di possedere una voce d'oro, ma anche nel cuore della ragazza che di tale scoperta è responsabile. Il film, sostenuto da una garbata vena comica, è agile, divertente e sfrutta a dovere, con piacevole spontaneità, la trovata iniziale senza mai forzare i toni. La regia di Bragaglia accompagna e sottolinea con brio so umore la vicenda che ha trovato in Aroldo Tieri un interprete sicuro e gustoso. Questo giovane attore, che ricorda Micha Auer, può essere una carta di prim'ordine per il nostro cinema comico. Adriana Benetti è piuttosto statica e inespressiva. Gino Bechi canta da maestro, ma si muove e recita da scolaro: nelle scene dialogate è stato opportunamente doppiato. Buono il rimanente della distribuzione nella quale figurano il Pilotto, il Barnabò, il Bragaglia. Insomma un film riuscito che avrà molto successo.

Il pezzo forte della settimana avrebbe dovuto essere *La casa del maltese* che Pierre Chenal ha tratto da un romanzo di J. Vignaud; ma a parte qualche pregevole sequenza e l'interpretazione di Louis Jouvet, il film non riesce a riscattare il polpettone avventuroso e sentimentale della vicenda. La quale narra l'amore appassionato di un arabo per una cortigiana di Sfax che, creduto lo morto, segue a Parigi un ricco archeologo e lo sposa per dare un nome alla piccina che deve nascere. L'arabo la insegue, la cerca disperatamente, la ritrova; e ingannato da lei, che dice di non volerne più sapere della miseria, si dà alla mala vita per arricchire. Quando scopre la verità si uccide per non turbare l'avvenire della figlia e della donna amata. Il film è realizzato senza risparmio; ma i risultati non corrispondono sempre ai mezzi. L'Africa, per esempio, è di una fastidiosa falsità e piuttosto manierose appaiono anche le scene dei bassifondi parigini. Azzeccate sono invece quelle della casa delle prostitute di Sfax. La recitazione è vistosa. Viviane Romance sfrutta con la consueta esteriorità la sua sensuale e un po' appassita bellezza. Pierre Renoir è alquanto gigionesco; Dalio un arabo stucchevolmente effeminato e Jouvet, come si è detto superbo. Non riesco a capire perchè nel doppiato italiano sono state soppresse le strofe cantate da Yvette Guilbert che è padrona della casa equivoca di Sfax: dato il nome e la fama della cantatrice mi sembra un arbitrio eccessivo oltre che sciocco.

Ermanno Contini

La Radio

Appunti

Scrive un lettore: ''Ottima la sua proposta affinchè tutte le nuove opere del teatro italiano, giudicate meritevoli da un'apposita commissione che non dovrebbe essere neanche troppo benigna, vengano senz'altro proposte via radio al pubblico specializzato della critica e degli attori nonchè a quella parte del pubblico normale che al teatro porta un interesse sincero e concreto; ma perchè la semplice e unicorde lettura davanti al microfono? Portare attenzione al testo, in questo modo, riuscirebbe faticoso oltre misura, non tanto per gli invitati nella saletta di trasmissione, quanto per i radioascoltatori. Alla radio non si sopporta una lettura, è ormai pacificamente stabilito, che superi in lunghezza i dieci minuti. Meglio sarà ricorrere sempre alla regolare *esecuzione radiofonica* (cioè, in ultima analisi, a una lettura armonica a più voci) affidando *tutto quanto è nel testo didascalia* a un'ennesima voce, discreta e senza volto: il *commento* o che altro si voglia''.

E scrive un altro lettore: ''Quello che più mi ha stupito, nell'ultima presa di contatto con quanti fanno il radioteatro alla R.A.I., è la loro poca convinzione. Essi sottovalutano il proprio compito perchè, mi sembra, si sono lentamente abituati a pensare al pubblico della radio, *tutto il pubblico della radio*, prendendo a modello gli usi e costumi del pubblico radiofonico delle grandi città, più difficilmente catturabile perchè più distratto. Errore. Il radioteatro ha invece in Italia un vasto pubblico: un referendum che riuscisse a strappare il parere a viva forza (*sic!* N. d. R.) alle schiere del pubblico non metropolitano lo dimostrerebbe. E in quanto al pubblico distratto delle grandi città, perchè non si fa nulla per sollecitare la sua attenzione? A Roma, a Milano, qualsiasi spettacolo di infimissimo ordine beneficia di centinaia e centinaia di manifesti murali per accattivarsi l'attenzione del pubblico: non potrebbe la R.A.I. annettere la stessa importanza almeno al numero di centro del suo programma giornaliero? Sono certo che, in capo a un anno, non ci avrebbe davvero rimesso: in ogni zona, dopo l'affissione, sorgerebbero di incanto nuovi abbonati. Aggiungo che primo a sostenere quest'idea, in certo modo lapalissiana (lo spettacolo vuole lo imbonimento e la radio *fa spettacolo*, permettendo di crearne la visibilità alle singole fantasie) è stato il mio amico Maurizio Barendson, detentore della radiorubrica su ''Quarta parete''.

E scrive un terzo lettore: ''In Italia nessun quotidiano, quasi nessun settimanale, dedica spazio alla critica radioteatrale. Eppure una ''prima'' teatrale, sia pure al teatro Argentina (quando ce lo restituiranno gli alleati) non può raccogliere che poche migliaia di spettatori, direttamente interessati il giorno dopo a un ragguaglio critico sull'opera ascoltata. Qualsiasi commedia o radiocommedia trasmessa per radio conta, per sfortunata che sia, su un numero di ascoltatori tre, dieci, venti, cento volte superiore.

Tutta gente non meno desiderosa di un commento, un ragguaglio critico, un chiarimento; il giorno dopo o la settimana dopo. E' giusto, è anche amministrativamente abile, lasciarla insoddisfatta?''

Per una nuova rubrica, ''Terza pagina radiofonica'', la stazione di Roma Monte Mario trasmise, la sera del 28 gennaio, *La giornata di una chiesa*, testo di Edoardo Antòn e musica del maestro Raffaele Gervasio. Siccome la trasmissione rappresenta un felice tentativo che investe numerosi problemi radiofonici di carattere estetico, ne parleremo più diffusamente la prossima volta. Ma fin d'ora dobbiamo rallegrarci con chi ha avuto il coraggio, sempre lodevolissimo, di mettersi — al microfono — sopra la via maestra dell'arte radiofonica.

Elio Talarico

★

Spettacoli di questi giorni

* *La Compagnia ''Morelli-Stoppa'' continua al Teatro delle Arti a replicare la novità* Buon viaggio Paolo! *di Gaspare Cataldo. Il 5 febbraio dovrebbe andare in iscena* Incantesimo *di Barrie (regia di G. Guerrieri) con Anna Proclemer, Cortese, Olga Villi, Tieri e L. Almirante.*

* *Il gruppo ATIM ha presentato al Teatro ''La Scena''* Che cosa cerchi? *di M. Minski, che ancora si replica.*

* *La formazione di Eduardo de Filippo replica all'Eliseo,* Questi fantasmi *di Eduardo. Il 6 febbraio dovrebbe debuttare la ''Ninchi-Pagnani-Brazzi-Cortese''.*

* *Al teatro Quirino la ''De Sica-Gioi-Besozzi continua a replicare* Il matrimonio di Figaro *di Beaumarchais, messo in iscena da Luchino Visconti. La ''Benassi-Torrieri'' debutterà il 5 febbraio con* Il mercante di Venezia *di Shakespeare.*

* *La formazione di Clara Tabody replica al Valle* Una strana notte di nozze *di G. Achille, con Tommei, Costa ecc.*

* *La ''Za-bum n. 2'' replica* Pirulì... Pirulì... *con Rabagliati, Campanini, la Nava e Chiaretta Celli.*

Pittura di Capogrossi

Nella storia della cosiddetta ''scuola romana'', che è un fenomeno complesso, via via arricchito da nuovi proseliti e da scambi culturali e via via allontanato dalla sua ragione originaria (ha finito per diventare poco più di una distinzione topografica) si potrebbe dire, ma con una approssimazione grossolana, valevole appena come un'indicazione, che Mafai si prese il fuoco di Scipione e lo portò innanzi fino ad agitarlo nei nudi delle *Fantasie* (vessilli di una insofferenza che doveva diventare denuncia di mali sociali) o a soffocarlo sotto la cenere dei fiori appassiti, a sottintenderlo nell'aria grave e assorta che sovrasta le case sventrate e demolite con un fare tra rassegnato e dolente; mentre Capogrossi si prese il fatto tonale e, pacato e composto, perseguì tenacemente un programma di restaurazione dell'architettura pittorica, valendosi degli incontri fruttuosi coi maestri francesi (Degas, specialmente, per il quale ''il disegno è tutto in pittura''), con Picasso e coi cubisti, nei lunghi soggiorni parigini, e coi nostri Carrà e Morandi.

Per qualche tempo i due rappresentanti maggiori della scuola romana procedettero quasi di pari passo e i testi sui quali arricchirono la propria cultura furono i medesimi; ma i temperamenti loro erano e sono diversissimi, e ad un certo punto l'uno e l'altro dovevano prendere il cammino meglio rispondente al proprio naturale. Capogrossi veniva così intensificando un amore quasi astratto dello spazio tonale, chiamando a risolvere i problemi cari alla sua fantasia un popolo di bagnanti, ginnasti e atleti, accomodati entro impalcature e scenari prospettici. Nella mostra di Capogrossi, alla Galleria dell'Art-Club, che riassume un ventennio di attività dell'artista ed è la prima sua ''personale'', se si eccettua la sala riserbatagli alla Quadriennale romana del '39, vi sono due grandi composizioni (di cui una incompiuta) rappresentative di un periodo nel quale il pittore cercava di raggiungere la *classicità*, attraverso criteri idealizzanti, prendendo qua e là in prestito schemi figurativi alla pittura pompeiana e riecheggiando, con una certa dolcezza a scapito del vigore, le composizioni di pescatori e di bagnanti di Carrà. Momento di compromissione con l'arcaismo di moda a quel tempo e, sotto sotto, spia della insoddisfazione della bella pittura in sè e per sè, ambizioso tentativo di possedere una purezza geometrica quattrocentesca, di portare, in definitiva, il problema di Cézanne sul piano del museo nostrale. Hanno indubbiamente qualche interesse, quelle composizioni; ma la vera natura dell'artista vi appare mortificata, costretta ad esprimersi per cenni, per piccoli dettagli felici travolti dalla freddezza sperimentale del tentativo. L'arte sua, per contrario, si annuncia nella *Réclame* (1930) che parte sicura da primi passi già speditamente e maturamente compiuti (v. la *Casa in demolizione* del '27) e in paesi e figure coevi, nel fondo fiorato della *Creola* (ma non nella figura, idealizzata con scarsa convinzione). C'è, viceversa, un'opera che rappresenta la conclusione felice di questi tentativi ''fiorentinizzanti'', una tela nella quale l'amor di Piero, diciamo, arriva ad esprimersi con sincerità d'accenti, ed è un *Nudo* del '41 (qui non esposto; io l'ho veduto nello studio dell'artista) che non soltanto nella placidità del sonno, puntualizzata nel pentagono esatto delle braccia, ma nel piovere dolce e radente della luce che lievita le forme corporee e dà loro calmo e regolare respiro e nel cadere stesso dei panni del fondo e del letto e fino nella qualità dell'accordo tonale, grigio-azzurro della tenda drappeggiata, rosa-biondo della carne, rosso-viola della coltre e verde verone-se del pavimento, evoca la memoria di un antico frammento di affresco, immerso per di più in quell'aria incantata e ferma, un poco pulverulenta, che appunto ha la pittura murale. Opera bella, che supera, a mio avviso, le prove di altri pittori in questo senso, trattenute al di qua della poesia da un matematicismo ghiaccio, da non bruciati residui di ambiziose prove di bello scrivere.

Necessaria, nondimeno, all'arte di Capogrossi questa fase di ricerche, perchè il tracciato della strada da seguire era giusto, voglio dire che il problema fondamentale veramente apparteneva all'artista. Al quale è bastato, di fatti, volgere le spalle al vagheggiamento astratto e generico di una beltà apollinea e tornare ad appuntare lo sguardo sulle viste naturali: paesi, oggetti, modelle a cui l'abito di ballerinette e di ginnaste da circo conferisce accenti patetici nei quali si involgono e si accendono le fiamme di una succosa sensualità. Il colore compassato vorrei dire artificiosamente nobile delle composizioni ambiziosamente intellettualistiche diventa l'incendio dei magistrali rossi, carmini, viola, rosa geranio, rosa corallo, gialli paglierini, canari, arancioni cui così bene rispondono i verdi smeraldi e gli azzurri, in un giuoco sapiente e commosso di toni caldi e freddi, articolati al fine di rendere, attraverso una materia succulenta e carnosa, certo peso e certa stanchezza della carne, inclinati, ma appena, a significare una pena umana. Dai quadri esposti alla Quadriennale del '42 agli ultimi dipinti di quest'anno, la pittura di Capogrossi tocca quelle mète monumentali che il pittore domandava, anni fa, ad una generica aura purificatrice; e tutto ciò che nelle tele rimane di documento di miserie umane, di falsi ed effimeri splendori, avvalora il segno, rende più significante e nutrita la pennellata. Il problema dello spazio da esercitazione e sforzo è diventato ricerca di un ambiente consentaneo in cui iscrivere solide nel disegno, le figure. Si osservi, nei quadri di maggiore impegno: nella *Ballerina che si pettina* della raccolta Gualino, come nella *Ballerina nel camerino* o nella *Donna mascherata* del '46, il valore del panchetto o del cubo verde che, con la sua prospettiva sghemba, inizia una costruzione spaziale che su su si svolge, coerente e vigorosa, dalle gambe al busto e alla campata delle braccia. Anche si ponga mente alla struttura pittorica di queste e di altre figure, allo scivolo dorato dei dorsi, nei quali circolano vibrando impercettibili verdini, alla fermezza delle membra architettate in celle di risoluta e forte quadratura, alla possibilità di canto elargita a vaste distese tonali di fondi di tende e di vesti. Capogrossi sta al di fuori e al di sopra di quell'indeterminatezza formale e di quel lirismo nebuloso nei quali ha rischiato di perdersi la vena autentica della nostra pittura (si guardino i disegni dei quali mi piacerebbe diffusamente parlare e particolarmente alcuni come l'*ignuda in bicicletta*, dove la linea, che pure ha in Picasso il suo modello, fluisce con greca purezza). Per questa attenzione compositiva che nella *Ballerina stanca* scrive larghe, fluenti zone lunate della veste e moti delle gambe e delle braccia che l'uno nell'altro rientrano, sortendo l'effetto di una dolce stanchezza carnale, l'arte di Capogrossi ha piena validità per il domani.

Fortunato Bellonzi

* * *

La Mostra personale del pittore Giuseppe Capogrossi alla Galleria dell'Art-Club (via del Babuino, 61) resterà aperta fino al 5 febbraio (escluse le domeniche) dalle ore 10 alle 13 e dalle 16 alle 20.

DIPINTI del XIV e XV Secolo su tela, su tavola, fondi oro; offerte proposte a La Gregoriana, via Gregoriana 5, Roma, tel. 65.824