“Primato. Lettere e arti d’Italia”, Roma, a. IV, n. 4, 15 febbraio 1943

Biblioteca nazionale centrale di Roma

avesse avuto notizie. Per quanto ci manchino testimonianze precise intorno a ciò, Dante dovette vedere il celebre pergamo di Giovanni per il Duomo di Pisa, pochissimo tempo dopo il suo compimento (1310), quando — secondo le conclusioni del Flamini — fu nel 1312 in quella città al seguito dell'Imperatore Arrigo VII, che, com'è noto, vi soggiornò a lungo e a più riprese. E la fama dello Scultore che proprio allora aveva terminato, in quella medesima *taglia* pisana da cui mezzo secolo avanti era uscito il primo della serie dei grandi pergami toscani, quello di Nicola per il Battisterio di Pisa (1260), il suo più drammatico e monumentale capolavoro, dovette raggiungere il suo vertice, e risonare con particolare intensità nella cerchia culturale e politica che si stringeva intorno all'alto Arrigo, se l'Imperatore decise di commettere a Giovanni appunto l'esecuzione del sepolcro per la dilettissima sposa Margherita, morta a Genova nel 1311.

Se dunque il silenzio dantesco nei riguardi dei due Pisani, e in genere della scultura del suo tempo, non si può far dipendere da ignoranza del Poeta, nè si spiega compiutamente con l'ipotesi che abbiamo certamente dedotto dalla nostra ricostruzione ideale dei rilievi del Purgatorio, è possibile trovare qualche altro elemento che, sia pure indirettamente, ci illumini su quelli che dovevano essere gli orientamenti ed i gusti di Dante in fatto di arti figurative? A questo proposito, una testimonianza veramente preziosa e piena di significato mi è parso di rintracciare negli scritti dell'altro grande Poeta trecentesco, che ebbe forse in misura assai maggiore di Dante dimestichezza con l'arte e gli artisti contemporanei. Il Petrarca, in una delle sue *Familiari*, e precisamente in quella diretta «ad Guidonem Septem Archidyaconum Januensem» dove si discute se possano «deformium opera esse formosa», citati alcuni esempi di insigni artefici greci non belli e dopo aver detto di aver direttamente conosciuto due pittori egregi «nec formosos», Giotto e Simone Martini, aggiunge testualmente: «novi et sculptores aliquot, sed minoris fame — eo enim in genere imper prorsus est nostra etas». Un giudizio così severo e perentorio riflette evidentemente una diffusa mentalità, la comune opinione dei circoli dotti del Trecento circa la contemporanea produzione scultorica; ed è senza dubbio ingiusto: di fronte a un Giotto, a un Simone dilettissimo di messer Francesco, a un Oderisi, a un Cimabue, e persino ad un oscuro Franco bolognese, ritenuti degni di menzione nella *Commedia*, neanche una parola di lode degli scultori, di questi parenti poveri della brillante consorteria artistica duecentesca! Ma non è da farsene meraviglie: occorreranno secoli di critica perchè, dissipato l'equivoco neoclassico di cui Dante ed i suoi contemporanei furono in un certo grado partecipi, i nomi di un Nicola, di un Giovanni, di un Arnolfo, ed anche, vorremmo aggiungere, di un Tino, di un Andrea, di un Nino, di un Gano, di un Goro e di tanti altri insigni artefici di civiltà risplendessero di non ingannevole luce presso a quelli dei loro più fortunati compagni d'arte, pittori.

Enzo Carli



Pio Semeghini: *Buranella*

CASTITÀ DI SEMEGHINI

Nel quadro così vario e complesso dell'arte italiana contemporanea Semeghini ha certo un posto a sè. Se l'è costruito con ostinata costanza, con una fedeltà al lavoro paragonabile solo a quella di un artigiano.

Poche carriere di artisti contemporanei sono coerenti e cristalline come quella semeghiniana. Basti dire che, partito alle soglie di questo secolo da una letteratura intelligentissima del cèzannismo, attuata sugli originali e non sulle tricromie, Semeghini è venuto svolgendo e semplificando nel tempo stesso quell'insegnamento. Un continuo progresso era proprio in quello spirito di rinuncia che portava Semeghini man mano a depurare, a scegliere, a delimitare ogni effetto, ogni risalto, ogni mezzo d'espressione. A poco a poco veniva ritrovandosi in un clima affettuoso come quello di Burano, cui chiedeva l'ispirazione del suo paesaggio e dei suoi modelli umani. Proprio nell'appunto che i grossolani muovono a Semeghini, cioè della monotonia della sua pittura, è la forza dell'artista: essersi racchiuso in un limite controllatissimo di linguaggio, giocato su tenui rapporti di tinte leggere, intonate su fondi chiari, dove talvolta appare la tavola d'acero allo scoperto, quasi modulati con una grafia pittorica che ricorda l'Oriente. Accordi cromatici su scale minori, pronti a dissonanze come in una musica di Debussy: verdi limone e verdi pisello freschissimi, rosa carnicini, lilla, azzurri laguna sempre stemperati e pronti ad un canto preziosamente modulato, che imprime alla figurazione una vitalità artistica, senza mai scadere nel sentimentale o nel decorativo. E nelle figure fluisce una linea ideale raggiunta attraverso un intreccio di pennellate successive che danno un'intimità nuova, tenendo in sospeso l'immagine stessa.

In questi ultimi tempi, nelle sue «Buranelle» Semeghini è andato ritrovando una freschezza d'immagini, una poesia nuova, castissima. E quell'espressione pittorica rarefatta, tenuta su una punta di pennello, scava, ambienta psicologicamente quel fiorire intatto, ingenuo, abbandonato, delle sue giovani modelle.

Dei primi modi di Semeghini, ancora legati ai volumi cèzanniani, non è rimasto che un contornamento a pennellate di colore, in un processo di svigorimento del volume stesso, assorbito da una parvenza più labile di colore toccato e non steso, privo di ogni rapporto di macchia, cioè di chiaroscuro. Il cammino di Semeghini ha portato questo continuo purificarsi del colore, sempre più alleggerito, sempre meno sensuoso: d'una castità spirituale che ha un suo vero ed autonomo significato come termine linguistico. In questo senso Semeghini si è isolato in una sua particolare originalità: anche se, ad un certo punto del suo cammino, nell'ambiente veneziano egli abbia indicato un momento di intimità che ha lasciato profonde traccie, pur essendo interpretato piuttosto dal punto di vista impressionistico che da quello spirituale.

In pochi artisti trovi tanta coerenza di linguaggio come nei paesaggi lagunari e nelle figure di Semeghini: dal punto di vista figurativo gli uni sono sullo stesso piano degli altri, eliminando a vicenda ogni carattere e parvenza illustrativa.

Rodolfo Pallucchini

CORRIERE *delle Arti*

Nella bella e nuova galleria romana dello Zodiaco Renato Guttuso ha esposto la sua recente produzione suscitando come sempre discussioni e interesse. Guttuso incontra i favori di Severini, che lo presenta con calde parole nel catalogo. Perchè il Guttuso, ch'è tra quei giovani che hanno oggi qualche cosa da dire, piace a un «anziano» come il Severini? Ma perchè, appunto, egli ripiglia il discorso di là dove il Severini lo lascia; perchè con molta devozione egli risfoglia le pagine del cubismo, rimettendosi in quell'ordine di speculazioni visive. Il Severini non può non vedere negl'incastri dei Guttuso, in quella sua certa meccanica compositiva, in quelle contaminazioni di astratto e realistico, in quelle soluzioni prospettiche, il trionfo di ciò che è stato ed è il suo gusto e la sua propria cultura. Il cubismo, e cioè quel certo razionalismo pittorico a fondo ornamentale s'incontra però nel Guttuso con una esperienza, e diciamo pure un'attitudine, espressionistica che lo rinnova, ne spezza talvolta gli accademici (ormai) rigori. Quell'amore di forma ruvidamente definita, che può tradursi facilmente in qualcosa di schematico e che pure è uno dei caratteri principali di questa pittura, coincide così con un gusto di agitazioni patetiche, di racconto psicologico. Dei quadri esposti, *L'interno in Sicilia* — se bene ci ricordiamo di questo titolo — rimane per noi uno dei più convincenti proprio perchè il pittore vi si libera dall'ossessione culturale della natura morta e dà sfogo al suo triste, nostalgico sentimento, a una sua letteratura. Altrove l'intellettualismo piglia spesso la mano al pittore, creando nel suo discorso continue fratture, facendolo oscillare tra i due poli estremi dell'ornamentale e del freddo, scolastico realismo. Insomma a noi pare che il Guttuso riesca con più libertà a esprimere la sua sintesi di colore spazio-prospettico in questi momenti di patèmi e di umane disperazioni, che non quando si compiace scopertamente di incastellare per giuoco forme su forme, di ritagliare piani e fondi sulla traccia di freddi moduli picassiani.

*

Bartolini, con questa della Galleria S. Marco a Roma è certamente alla sua ennesima esposizione. Della pittura di un uomo come Bartolini tutti si vengono ormai occupando; e si chiedono: è essa la stessa cosa delle acqueforti? Vale essa le sue migliori pagine di scrittore? L'ambizione di Bartolini è, s'intende, proprio questa: che cioè la sua pittura riesca altrettanto persuasiva della sua letteratura e della sua esperienza di incisore. Ma è pur vero che il Bartolini, superbissimo com'è, non manca di candore e di devoti spiriti: sentimenti che lo fanno nello stesso tempo umilissimo e pieno di trepidazione. Egli sa, e proprio perchè si affida tutto al sentimento, e si propone di non far giuocare nella sua fantasia schemi culturali, ma solo le commo-

“Primato. Lettere e arti d’Italia”, Roma, a. IV, n. 4, 15 febbraio 1943

Biblioteca nazionale centrale di Roma

zione che gli produce l'esperienza visiva della natura, egli sa che la via è lunga; sicchè ti parla sempre di nuovi risultati raggiunti, e di tentativi sbagliati, e di fatiche assidue nella ricerca della verità poetica.

La natura. E cioè una ricerca di motivi tra sensuali e romantici, un gusto della felice (apparente) improvvisazione. Dipingere, egli ripete col tono di chi parla a sè stesso e nello stesso tempo vuole convincere il supposto avversario, dipingere in trance. Ma questa natura, è poi proprio vero che non vi si mescoli qualcos'altro? Davanti a queste piccole, fervide tele qualche nome, com'è logico, di pittori moderni viene alle labbra: diciamo che questa pittura rientra in un certo gusto, si richiama a una cultura. Chi potrebbe davanti all'*Onesto lettore;* davanti a quella ragazza sdraiata sul prato zingaresco, a certi più recenti paesaggi non pensare all'esempio, all'insegnamento di Van Gogh?

Van Gogh è il maestro spirituale, il Dio di Bartolini. Il pittore veramente moderno, l'inventore della pittura. Van Gogh dipingeva in trance, cominciava e finiva, ricopiava tre, quattro, sei volte il motivo. Van Gogh è il Dio Pan dei pittori. Tutto risolvere per colori. Colori che diventano luce; luce che fa viva, variegata, splendida la natura. La polemica di Bartolini con la pittura d'oggi è nella intenzione di una fantasia che non si ostenta, di una libertà che non strepita e si dichiara, ma vive d'una sua vita profonda e sottile. L'accostamento d'una lacca viola a un giallo di cadmio caldo nel tettuccio d'una capanna di canne; la scala dei verdi e degli azzurri in un interno con ragazza sono cose inventate, ma con tanta sottigliezza da parer verosimili.

Certo non è da credere che il Bartolini se la cavi sempre, e sempre risolva il problema. La sua commozione, appunto perchè brucia a gran fuoco, è per lo più brevissima, ha un tono convulso, e perfino, talvolta, grezzo. La soluzione — per esempio — di certi primi piani a pennellate oblique ed eguali di discendenza vangoghiana non si può dire felice. Il timbro di certe campiture non consuona sempre con quello delle zone circostanti. Bartolini non si perde di coraggio; e mentre è riservatissimo (e cioè limita i suoi impegni ai momenti di vera « estasi ») e sfugge alla tentazione del « classico » e dell'accademia, rinfresca continuamente di nuove immagini il suo appassionato diario.

*

Una galleria minima per una mostra minima di un pittore — per ora — minimo: Marcucci. La galleria nuova è al « Babuino » a Roma, e vi si possono vedere per l'appunto alcune piccole tele, paesaggi, nature morte, figure, di questo giovane toscano premiato due anni fa a Bergamo. E' di certo un pittore. Evocativo, d'accento qua e là vagamente morandiano. Sua intenzione è quella d'una lezione d'umiltà fra mezzo al fragore delle imprese di cartello. Salutiamo con simpatia queste immagini mobili, tra luce e ombra, questi delicati grigi d'un pittore ch'è, come disposizione psicologica (un amore di breve lirica) ciò che potremmo dire sarebbe riuscito oggi un macchiaiolo.

*

Vediamo che la rivista *Architettura* invita gli architetti italiani a discutere attorno ai problemi d'ordine pratico e ideale sollevati dalla recente legge riguardante le arti figurative; e si richiama alle polemiche sollevate da *Primato* e a quel suo indicativo *referendum*, l'architetto Del Debbio, nella sua nota di commento, e di apertura della discussione, si riferisce a quanto noi scrivemmo e ripetemmo in quella occasione. Ma si direbbe che egli abbia inteso che noi vogliamo ridurre gli architetti estranei alla loro stessa opera impedendo loro di interessarsi alla decorazione pittorica e plastica di quella.

In realtà noi avevamo guardato al problema come a un fatto la cui importanza è solo nel suo svolgimento nel tempo: il quale fa, a un dato punto, di un edificio di un certo architetto un monumento; un'opera cioè che diviene (com'è stato in passato) espressione del percorso d'una civiltà, oltre che d'una individuale ricerca.

*

Ciò non vuol dire che un architetto non debba avere voce in capitolo nella scelta dei pittori e scultori che decoreranno la sua architettura; ma che la legge in questione non potrebbe che assumere un modesto valore se si risolvesse in una azione riguardante il rapporto degli interessi particolari di gusto dei pittori scultori ed architetti (quei pittori, scultori ed architetti) e non si ampliasse fino ad assurgere al significato di indicazione di una nuova civiltà, e quindi di un nuovo e universale modo di guardare ai fatti dell'arte e della vita. Solo, dicevamo, nell'attuarsi di nuove condizioni religiose e morali questa legge verrebbe a perdere il suo carattere di luminosa utopia. Questa legge, in altri termini, si giustifica e si convalida solo nella *continuità* della sua applicazione; continuità che vuol dire svolgimento di un gusto, desiderio di opere, elaborazione e approfondimento di modi espressivi, sviluppo di coscienza artistica. Perchè pensare ad errori impossibili, a grossolani dispetti che una società selvatica, e pittori e scultori ignoranti vorrebbero fare di proposito agli architetti? La domanda da farsi invece è un'altra. E cioè: è bene che nel Duomo di Orvieto (gotico) il Signorelli abbia dipinto i suoi affreschi (rinascimento) o è un male e un errore? Come si vede, poichè la nostra risposta è ovvia, noi siamo ben lontani dallo scandalizzarci, come fa il Del Debbio, per il fatto che 18 o 28 capitelli destinati alla stazione ferroviaria di Venezia vengano assegnati ad artisti diversi.

Stia tranquillo il Del Debbio; tanto si sa che quegli scultori saranno tutti scultori « novecento ». Ciò che piuttosto un giorno ci scandalizzò, ed oggi ancora ci scandalizza — ma forse a torto — è che molte volte gli architetti mostrano d'avere delle condizioni attuali delle arti figurative una idea vaga: donde in loro una ricerca di *quantità* che non può non andare a danno della *qualità* e dei valori espressivi. Ma ciò che importa è, al punto a cui sono le cose, ripetiamolo, il fare.

E se per decenni ci ostineremo a volerle, questa pittura e scultura, vorrà dire alla fine che non ne potevamo davvero fare a meno. E poichè non siamo l'America, ma un popolo di grande tradizione artistica, qualche cosa di buono alla fine dovrà pure venir fuori. L'unità? Ma l'unità, chi ben intenda, non è cosa che debba desiderare (e capire) soltanto l'architetto. Essa è, per così dire, una virtù a priori, inevitabile.

*

Alla Galleria di Roma espongono dieci artisti bolognesi: Corrado Corazza, Giulia Marangoni, Virgilio Guidi, Ilario Rossi, Carlo Corsi, Giangottini, Luciano Minguzzi, Giorgio Ramponi, Mario Pozzati, Pompilio Mandelli.

*

A Milano, alla Galleria d'Arte Cairola, Ottone Rosai ha inaugurato una sua mostra di pitture e disegni.

Mazzafionda

MERCATO DELL'ARTE

I prezzi salgono

I prezzi delle opere d'arte, specialmente delle pseudo opere d'arte, salgono in rapporto alla stupidità degli acquirenti. Un osservatore degno della migliore attenzione ci ha riferito che in un'asta, a Roma, un mobiletto Luigi XV (s'intende di quelli rifatti e riespressi) del valore di un migliaio di lire è stato disputato accanitamente, ed è stato pagato alla fine 34.000 lire. La stupidità dell'acquirente è pari soltanto al dispregio gettato sulla moneta, ed è un indice da non trascurare. La riprova della stupidità è nella corsa all'acquisto dei tappeti; codesti oggetti sono venduti ai gonzi con imboniture che suonano presso a poco così: « questo tappeto tra dieci giorni vale il dieci per cento di più ». Per due tazzine Luigi Filippo, giorni or sono, a Roma, una bottega ha chiesto 600 lire, con la giustificazione che di tazzine ora non se ne trovano più. Un fenomeno analogo avviene per i libri d'antiquaria. La gente improvvisamente è diventata dotta e compera libri antichi, così per comperare, per « investire », e anche qui i prezzi vanno salendo al punto che un modesto Venturi completo costa intorno alle 30.000 lire.

Andando avanti di questo passo andremo a finire che i prezzi saliranno alle stelle, e che cosa ciò significhi ognuno ha capito.

Un'altra volta abbiamo messo in guardia i nuovi « amatori » sul cattivissimo affare di questi « investimenti » scriteriati, di questa faciloneria nel mescolarsi in cose in cui necessita una competenza complessa e non facilissima a improvvisare; costoro credono di dormire tra due guanciali possedendo l'antiquaria scadente che vanno generalmente comperando, ma ci sarà da ridere nel giorno del risveglio, cioè quando i valori ritorneranno nella normalità. Allora sentiremo questi furbi lamentarsi di essere stati gabbati con le varie croste gratificate di nomi altisonanti, con le sculture d'argento del Quattrocento patinate con vernice, con gli avori di recente fabbricazione, e con un'infinità d'altra antiquaria. Si ripeterà il fatterello dei « pescicani » dell'altra guerra.

La riprova che il fenomeno dell'aumento vertiginoso dei prezzi riguarda soltanto l'antiquaria dubbia e di raggiro destinata ai furboni ricchi o divenuti tali in occasione della guerra, è data dal normale svolgimento di un mercato serio svolto tra persone competenti, tanto nel campo degli amatori quanto in quello degli antiquari. L'opera di arte ha un suo valore preciso, che non tocca mai le vette del gusto inflazionistico, ed è quasi una lezione per tutti gli avventati mescolatisi nel più delicato dei mercati.

• Anche il prof. Pacchioni, sovraintendente alle Gallerie lombarde, ci scrive una lettera di sei pagine, in gloria del famoso Matisse della collezione Feroldi. Di questo Matisse ne abbiamo ormai abbastanza.

Corrispondenza

V. B. Roma - Un Antonio Piatti, 30×40, veduta del Verziere, che cosa può costare? E' un problema. Trovate prima uno che lo comperi.

F. P., Faenza - Inviateci una fotografia per giudicare.

O. S., Bologna - La raccolta Fiano, nota per gli Spadini, non esiste più; è andata venduta tra Milano e Firenze.

A S. Napoli — Volete mettere insieme una piccola collezione di pittori e scultori romani? Ecco i nomi che vi consigliamo: Mafai, Ziveri, Guttuso, Montanarini, Stradone, Purificato, Guzzi, Capogrossi, Cavalli, Natili, Savelli, Gentilini, e qualche altro. Terrete presente che non sono tutti romani, ma operando qui da tempo sono considerati tali. Non abbiate fretta, la fretta è nemica delle collezioni.

A. M. M., Milano — La sigla « B + B » è del pittore Bartolomeo Bettera replicatore delle miscellanee con tappeti e tinti di Evaristo Baschenis, pittore bergamasco che operò al principio del settecento. Poichè si tratta di natura morta può darsi che il vostro sia un Bettera. I prezzi di questo pittore sono buoni; per giudicare bisogna vedere.

A. V., Bologna — Non si tratta di Silvestro Lega; la firma « S. Lega » può essere di un pittore Savino Lega (1811-1889), faentino. Potrebbe giudicare Antonio Zecchini diligente studioso dell'arte faentina.

Tull.

“Primato. Lettere e arti d’Italia”, Roma, a. IV, n. 5, 1 marzo 1943

Biblioteca nazionale centrale di Roma



ALESSANDRO ALGARDI: *Olimpia Pamphily* (Roma, Palazzo Doria)

tico della scultura antica. E si può credere che quel maestro, accogliendo giovani studenti e scultori di provenienza manieristica intorno al focolare della propria arte, tendesse a un principato d'accademia in Roma, non dissimile da quello che Ludovico Carracci, negli anni del Cinquecento estremo, avea fatto a se stesso nella sua Bologna. Ma gli algardiani, comunque affascinati dal berninismo ufficialmente in voga, tradirono i principi fondamentali della scuola che li avea formati. E' cosa certa che i più sagaci cooperatori del Bernini eran vissuti operosi nell'officina della scultura bolognese; ed è cosa egualmente certa che nessuno di essi ebbe mai possibilità di addivenire ad una libera fuoruscita dal passato. Uno schermo algardiano (od anche, un diaframma manieristico-algardiano) fu sempre in atto tra il loro spirito scolastico e l'arte del Bernini. Nella scultura eclettica che si produsse dalle loro attività concomitanti (nè altra se ne potea produrre), la ritrattistica non ebbe notevole fortuna. Sembrò svilirsi in un accoglimento manieristico di moduli algardiani svuotati di vivezza costruttiva; e parve anche avvicinarsi, in falso modo, per le accentuate minuzie di un mero realismo iconografico.

Pietro Bracci, romano, nato nel 1700, divise col fiorentino Filippo Della Valle il primato nella tradizionalistica scultura settecentesca in Roma; e morì nel 1773, quando già da una dozzina d'anni il neo classicismo avea parlato, con oratoria scientifica tedesca, nel « Parnaso » dipinto da Raffaello Mengs in un soffitto della Villa Albani. Nella decorazione figurata operò secondo lo stile storico seicentesco passato al Settecento; e fu plastico senza stile nella scultura dei ritratti. La statua della Religione nel monumento di Benedetto XIII nella Chiesa della Minerva (1734), quella della Carità nel monumento di Maria Clementina Sobieski nella basilica di San Pietro (1739), e l'altra della Sapienza nel monumento di Benedetto XIV, scolpito vent'anni dopo per quella medesima basilica, sono esemplari tipici d'una scultura fatua e illeziosita, ove il marmo si fa quasi molle e pastoso a prima vista, come lo stucco negli aerei apparecchi di nuvole e di putti che il Bernini ideò per la Chiesa di Sant'Andrea al Quirinale e per quella di San Tommaso nella cittadina laziale di Castel Gandolfo. Ben altra sensazione ci viene data dai vari ritratti di Benedetto XIII (nella basilica di San Pietro, nel Museo di Palazzo Venezia, nella raccolta Novelli in Roma), di Clemente XII (nella Galleria Borghese e nella Galleria Corsini), di Benedetto XIV (nel Castello Sforzesco di Milano e nel Museo Federico di Berlino), e negli altri che si potran cercare nelle chiese romane dei Santi Giovanni e Paolo, di Sant'Agostino, di Sant'Antonio dei Portoghesi, e altrove. Bisogna ammettere che questa ritrattistica ci illude per la sua schietta e deliberata aderenza a realtà di maschere facciali, quando vogliamo distaccarci, fastiditi e stracchi, dagli antichi apparati della scultura di quei tempi, così cospicua di facondia pittoresca, così ligia a manie decorative. Ma in verità ci delude, se la sleghiamo dalle vicissitudini artistiche contemporanee e ci lasciamo guidare dal concetto dell'arte a valutarla.

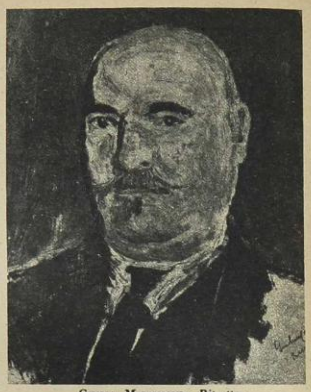
Nulla troviamo in essa della dignità monumentale e umana che è sempre nei ritratti scolpiti dall'Algardi; e nulla vi troviamo della enunciazione immediata di quei momenti di intensità vitale che il Bernini coglieva nel modello e subitamente ricreava nella plastica formazione del ritratto. Il realismo del Bracci, non dominato e illuminato dalla energia di stile, non ha rapporti essenziali con quello dell'Algardi e del Bernini. E' un realismo gridato. Grida la sua purezza; e appunto perchè puro, è opaco. Per la sua opacità, le persone del Bracci sono parvenze di mera vita fisica disanimata; ed è notevole che questo esimio plasticatore di grinze e rughe, di carne incartapecorita o flaccida, non abbia avuto mai capacità di accendere una verace vitalità di sguardo negli occhi delle sue persone. La toccante apparenza di vivezza ch'è nei suoi ritratti è solo motivata da quella sagace e pronta apprensione ad esagerose caratteristiche fisiche, dalla quale ha origine l'avvento della caricatura nell'arte figurata. Per tale ragione, la plastica di Pietro Bracci pervenne alla sua massima eccellenza nei ritratti in bronzo o in terracotta di Benedetto XIII, ove il vecchio Pontefice ci si presenta col grosso naso a penzoloni; la bocca serrata e a taglio netto tra due sistemi verticali di grinze irrigidite, il mento saliente e arrotondato come pomo tra il breve labbro inferiore e la vasta gorgiera drappeggiata. E' evidente che il logorio della vecchiezza aveva già portato a condizioni caricaturali il volto del Pontefice; e il Bracci lo riprodusse — senza che l'opera sua toccasse l'arte — con cruda fedeltà di mascherato sagace.

Questi tre tipi di scultura ritrattistica vissero idealmente ben oltre il loro tempo. E' agevole osservare che i ritratti accademici dell'Ottocento, da quelli del Canova (quando non furono ellenisticamente idealizzati) a quelli di Giulio Monteverde, rientrano tutti nella concezione dell'Algardi. E con eguale agevolezza si potrà osservare che la ritrattistica del Bracci fu l'ideale limite della scultura informata a mera materialità realistica, con la quale, già prima del 1870, si credette di liberare l'arte plastica dal gravame degli stili storici e delle tradizioni d'accademia. La concezione berniniana fondata su vivezza di impressionismo psicologico e naturalistico, con soluzioni pittoriche di carattere tonale più che cromatico, si palesava aperta ad un continuo divenire nel mondo degli artefici svegliati.

Aldo de Rinaldis



PIETRO BRACCI: *Benedetto XIII* (Roma, Proprietà Novelli)



GIULIA MARANGONI: *Ritratto*

CORRIERE *delle Arti*

A proposito di certi polemisti guitti, generici e provocatori: a lavar la testa all'asino si perde il ranno e il sapone.

***

Ce ne fosse in Italia di mercanti come il Cairola. Gli inglesi gli smantellano a Genova la Galleria, ed ecco egli ne apre una a Firenze (*Il Fiore*); e subito dopo, senza paura, ne apre un'altra a Milano. Un uomo coraggioso, che si muove, corre, azzarda e di quest'arte contemporanea così amata e apprezzata, com'è noto, dai benpensanti, mostra coi fatti, da anni ormai, d'essere amico. Sarà lecito apprezzarne l'azione, visto ch'essa appare illuminata e produce dei benefici; o ci dovremo sempre e soltanto congratulare coi letterati e coi professori?

A Milano ha cominciato con una mostra di Rosai; a Firenze, in questi giorni ha osato presentare un giovane come Valenti. Prepara intanto un grande catalogo illustrato e a colori della pittura e della scultura d'oggi: e a quel che pare si fa largo posto ai giovani. Ciò che potrà riuscire tra qualche anno di piccante interesse, quando si vedrà chi dei tanti sarà rimasto in sella.

***

I pittori bolognesi si sono presentati in gruppo alla Galleria di Roma. Una mostra di bolognesi dove manca Morandi è come una pattuglia senza il caporale. La verità è che Morandi non è più un pittore bolognese... Questo dovrebbe intendere Ilario Rossi che lo segue troppo da vicino. E' lecito, ci si chiede di fronte a queste pitture del giovane Rossi, nelle quali puoi scorgere pure qua e là una ricerca di temi che dovrebbero condurre, sospingere il pittore lontano dal maestro, è lecito adottare quel linguaggio, rifarsi a quella visione plastica in un modo così tranquillo? Il Rossi sembra avere il gusto della materia pittorica, e una sua capacità di realizzare i rapporti tonali: ma la pennellata, il metodo, il problema formale sono tutti ancora scolastici e quindi impersonali.

Un pittore che a Bologna vive in una sua chiusa bicocca e si direbbe estraneo del tutto all'insegnamento morandiano è il Corazza. Parrebbe ch'egli intenda d'esprimersi in un linguaggio che traduca in fantasticheria il fenomeno luminoso. Viene a lui dall'antica scuola emiliana e ferrarese quel gusto del paesaggio abbagliato dalla luce, atmosferica, turbato? In Scipione, veda il Corazza, una raffinata

“Primato. Lettere e arti d’Italia”, Roma, a. IV, n. 5, 1 marzo 1943

Biblioteca nazionale centrale di Roma

esperienza disegnativa, l'estroso capriccio letterario, e infine l'acutezza d'un sentimento grafico eccezionale intervenivano sempre a sostegno delle sue surrealistiche liquefazioni formali. Qualche cosa di incerto — quando non improvvisamente di stanco e timidamente obbiettivo — è invece in queste immagini che il Corazza impagina non senza una certa noncuranza dei valori spaziali sulla tela: talchè ne proviene un effetto di frammentarietà e come una dispersione di energia che fanno più suggestivo che serrato il discorso poetico, più vagheggiato che detto. E tuttavia, nella *Figura* di donna seduta, la concitata commozione visiva del pittore ci è parsa risolversi in concreta espressione; così nel *Paesaggio con neve* ci è sembrata placarsi in una bell'aura colorita ed attonita di fiaba nordica.

Sugli altri espositori — Ciangottini, Pozzati, Ramponi, Mandelli — ci sia consentito per ora il riserbo. Ma una parola di lode vola diritta alla pittura di Giulia Marangoni, che dal Fioresi diremmo si muova per giungere, in taluni paesaggi, a suoi freschi espansivi accenti postimpressionistici.

Anche il Corsi — un anziano — in mezzo a questi giovani fa la sua figura. Taluni dei suoi cartoni, macchiati con grande sobrietà cromatica a tempera; taluni dei suoi nudi e figure (che discendono da Degas a Matisse) rivelano una sensibilità tonale, una sensualità, un gusto di sintesi tutt'altro che facili.



CORRADO CORAZZA: *Paesaggio con neve*

Diremo, per finire, che in questa esposizione sono visibili tre buone pitture del Guidi e alcuni ritratti e statue, già in parte noti per aver figurato nell'ultima Biennale, di Luciano Minguzzi.

***

Orfeo Tamburi fa una mostra di disegni al « Babuino » (20 febbraio - 2 marzo): si presenta degnamente, e ognuno può ripetere a se stesso quello che ormai tutti dicono, e cioè che Tamburi sa disegnare. Che significa saper disegnare? Arrivare a una definizione delle cose, o grafica o chiaroscurale, senza far confusione, senza troppi pentimenti e cancellature, e senza bravura, che sarebbero gli svolazzi, la facilità, il corsivo della calligrafia. In Tamburi l'impegno di rappresentarci un paese, una macchia d'alberi, un gruppo di case o una strada; di fissare su un pezzetto di carta i tratti d'una faccia, un atteggiamento, una figura in un ambiente, si risolve in un rapido, e ben innervato contesto di segni e di macchie, in un effetto di natura proporzionata e caratteristica, in un lirismo senza evasioni espressionistiche o espansioni deformative, ma piuttosto rattenuto e gentile. Gli impressionisti e i romantici — questi ultimi più evidenti nei disegni di gusto pittorico — sono le vere fonti a cui attinge il Tamburi. Il quale, innestatosi a suo tempo e a suo modo sul ceppo di Mafai e Scipione sembra destinato a sfuggire le tentazioni così della modernità meccanicistica e stilizzatrice, come dell'altra orgiastica e decadentemente romantica. Questo bisogno di umano, di tipico; questa sua misura nello sfogo dei sensi e dei sentimenti, così palesi nei suoi disegni, son cose che accattivano la nostra simpatia.

Mazzafionda

VECCHI INCHIOSTRI

Ancora sugli antichi libri di guerra

Nella precedente puntata di « *Vecchi inchiostri* » parlammo di antichi libri italiani di arte militare. Più esattamente: dopo aver fatto notare, di volo, che la biografia italiana abbonda di « voci » riguardanti antichi libri di scienza militare e aver citato, pure di volo, l'« *Arte della guerra* » di Niccolò Machiavelli e una rara e curiosa opericcicola dal titolo: « *Inventioni nelle quali si manifestano varij secreti, et utili avisi a persone di guerra, e per i tempi di piacere* » di G. B. Isacchi, ci fermammo a discorrere, con qualche larghezza, del « *De re militari* » del Valturio che dei libri antichi italiani di arte militare è incontestabilmente il più antico e il più bello.

Se oggi ritiamo in ballo, di nuovo, gli antichi libri italiani di scienza militare non è già perchè ci sia venuto l'uzzolo di offrire ai nostri lettori un estratto ragionato del contenuto tecnico di alcuni o anche di uno solo di essi che faccia testo. Non ce la caveremmo o ce la caveremmo malissimo. Con la tecnica militare, antica e moderna, non abbiamo la menoma familiarità. Fummo, è vero, soldati, e soldati combattenti, ma in quanto a scienza militare siamo rimasti al buio (eravamo fantaccini senza gradi:). Ci anima, risfoderando l'argomento degli antichi libri italiani di arte militare, un proposito molto modesto: conoscere, genericamente e alla spiccia, i pareri sul modo di condurre la guerra degli antichi; e vedere se son proprio radicalmente diversi dai nostri.

Da un po' di tempo, i giornali sogliono, subito dopo manifestazioni di vasta risonanza, pubblicare i giudizi, sulle manifestazioni stesse, di oscuri cittadini, pescati a caso, tra la folla, dal cronista e da lui interrogati a bruciapelo. Ci si propone di captare così, a fonti non artificiose, l'opinione pubblica. E' il procedimento che, adattato alla circostanza, seguiremo qui. Interrogheremo, cioè, un libro oscuro, un libro del quale forse nessuno si occupò prima d'ora. Un libro solo, abbiam detto, ma basterà perchè si tratta di un'opera che è una specie di concentrato di parecchie opere. E' un volume in 4°. Ha questo titolo: « *De' discorsi politici e militari libri tre, scielti fra gravissimi scrittori da Amadio Niecollucci toscano. Consecrati al Clarissimo Sigre il Signor Agostino Dolce Segretario dell'Eccelso Conseglio di Dieci* ». Fu stampato a Venezia nel 1630, da Marco Ginammi, uno stampatore non insigne, dalle edizioni a carattere popolaresco. Non l'autore, ma lo stampatore dedica al Dolce il libro. Per il Ginammi, che svolgeva la propria attività tipografico-editoriale a Venezia, il Dolce, Segretario del Consiglio dei Dieci, era, non c'è dubbio, un personaggio di gran peso, un'autorità maiuscola di fronte alla quale, per non perderne o per guadagnarne la protezione, occorreva far ottima figura. Il Ginammi ci si mise di buzzo buono. Nella epistola dedicatoria al Dolce — epistola che, con tutta probabilità, non fu ponzata dal Ginammi, che non era uomo di lettere, ma da persona di sua fiducia, che sapeva tenere la penna in mano — le gonfie venustà dello stile secentesco ci vengono incontro trionfalmente ad ogni piè sospinto. Scrive il Ginammi: « *Chi considera la proportione, che nutre, conserva, et abbellisce tutte le cose, vede ch'ella è l'armonia ne' moti delle Sfere celesti, l'unione de gli elementi ne' misti, la bellezza ne' corpi, e la convenienza tra il moto, e'l motore, tra la superficie, e'l corpo, e tra la linea, e'l punto...* ». E non è che il principio! Il volume è di 400 pagine. La materia è divisa in 139 capitoletti; per la maggior parte brevi; anche i più lunghi non superano, del resto, le cinque sei pagine.

E adesso buttiamoci un momento nella fitta selva dei pensamenti tratti dal Niecollucci da « gravissimi scrittori ». « *I danari* — osserva lo spigolatore Niecollucci — *non sono il nervo della guerra, secondo che è la comune opinione* ». « *Ogni monte, ogni lago, ogni luogo inaccessibile diventa piano dove i forti difensori mancano. I danari ancora non solo non ti difendono, ma ti fanno predare piuttosto* ». « *Dico pertanto, non l'oro (come grida la comune opinione) essere il nervo della guerra, ma i buoni soldati, perchè l'oro non è sufficiente a trovare i buoni soldati, ma i buoni soldati sono bene sufficienti a trovare l'oro. Ai romani (se havessero voluto far la guerra più con danari che col ferro) non sarebbe bastato havere tutto il Tesoro del mondo, considerate le grandi imprese che feciono, et le difficultà, che v'hebbono dentro* ». Il Niecolucci puntella sempre le proprie tesi con copiose esemplificazioni storiche. Ma andiamo avanti. Le linee Maginot non entusiasmavano il nostro autore. Le fortezze, afferma, sono in certi casi più dannose che giovevoli. Quando, ad esempio, il « *Prencipe non hà buono essercito, havere le fortezze per il suo Stato, ò alle frontiere, gli sono o dannose, o inutili: dannose, perchè facilmente le perde, e perdute gli fanno guerra, o se pure elle fussino sì forti, ch'l nemico non le potesse occupare, sono lasciate in dietro dall'essercito nemico; et vengono ad essere di nessun frutto: perchè i buoni essercitì, quando non hanno gagliardissimo riscontro, entrano nei paesi nemici senza rispetto di città, o di fortezza, che si lasciano indietro* ». Ancora: « *Le Repubbliche, et i Prencipi veramente potenti non comperano l'amicitie con danari, ma con la virtù, et con la reputatione delle forze* ». Ai « fuorusciti » il Niecollucci dedica un capitoletto: « *quanto sia pericoloso credere a gli sbandati* ». « *Non mi pare fuori di proposito* — scrive — *ragionare in tra questi altri discorsi, quanto sia cosa pericolosa credere a quei, che sono cacciati dalla Patria loro...* ». Si pone il Niecollucci anche il quesito: « *Dove sia più da confidare, o in un buono capitano, che habbi l'essercito debole, o un buon essercito, che habbia il capitano debole* ». E' una questione, nota, di ardua soluzione. Certo è che « *è da duplicare la gloria et la laude a quei Capitani, che non solamente, hanno avuto a vincere il nemico; ma prima che venghino alle mani con quello, è convenuto loro instruire l'essercito loro, et farlo buono: perchè in questi si mostra doppia virtù* ». Si intrattiene pure, il Niecollucci, sulle « *inventioni nuove* », che « *appariscono nel mezzo della zuffa, et le voci nuove, che si odono, quali effetti fanno* ». « *Un buon Capitano debbe fare queste nuove inventioni di sbigottire il nemico: l'altra di stare preparato che essendo fatte dal nemico contro di lui, le possa scoprire, e fargliele tornar vane* ». Chiudiamo la scorribanda attraverso il libro del Niecollucci con quest'altra significativa citazione: « *Quanto più il nemico si appressava a Roma, tanto più trovava quella Città potente a resistergli. Et si vide nella venuta d'Annibale in Italia, che doppo tre rotte, e doppo tante morti de' Capitani, et de' soldati ei poterono non solo sostenere il nemico, ma vincere la guerra* ».

Sariette

“Le Arti”, Roma, a. V, n. 4-5, 29 giugno 1943

Biblioteca nazionale centrale di Roma

NOTIZIARIO

IL BILANCIO DELLA EDUCAZIONE NAZIONALE INNANZI ALLA CAMERA DEI FASCI E DELLE CORPORAZIONI.

Sullo stato di previsione del Ministero dell'Educazione Nazionale per l'esercizio finanziario 1943-44-XXII, il Ministro Biggini ha fatto le seguenti dichiarazioni:

« Le linee fondamentali del nostro lavoro sono fissate nella Carta Mussoliniana della Scuola, cui si adeguò costantemente la vasta, fervida, intelligente opera del mio predecessore e che costituiranno una perfetta continuità politico-spirituale tra la sua e la mia opera.

« La Scuola, dopo un sessennio di governo di Giuseppe Bottai, è già conscia dei suoi doveri, più moderna nei suoi ordinamenti e nelle sue concezioni, più destra nella sua tecnica, più matura a sostenere la grande responsabilità educativa delle generazioni del Littorio. Il saluto affettuoso che rivolgo, a nome di tutta la Scuola, a Giuseppe Bottai, interpreta certamente il vostro sentimento di ammirazione per l'opera da lui compiuta.

« La Scuola, in tutte le sue istituzioni, in tutti i suoi ordini e gradi, si è mostrata pienamente all'altezza delle esigenze della guerra, come ha opportunamente rilevato Balzarini nella sua relazione: ma verrei meno al mio còmpito se tutta la mia opera non fosse diretta a far sì che la Scuola, tutta la Scuola, sia una voce di guerra, la più potente ed austera voce di guerra, poichè la Scuola oggi è chiamata, dagli avvenimenti, ad essere visibilmente ed esemplarmente il vincolo unitario di tutte le forze spirituali.

Si tratta di sapere se i nostri poeti, i nostri pensatori, i nostri artisti potranno ancora aver volto e accento nelle nostre aule scolastiche, e se queste accoglieranno schiavi o uomini liberi. Si tratta di sapere se la nostra cultura si disintegrerà in frantumi archeologici, sepolti prima e poi dissepolti per indagine erudita; si tratta, insomma, di sapere se il destino che volle affidare alla nostra generazione il patrimonio dei secoli, la scelse per perderlo o per salvarlo. È segreto misterioso della storia quello di consegnare ad un'età tutti i legati spirituali di quelle passate e chiamarla ad esserne custode, nel momento in cui essi sono minacciati.

« Può la Scuola, ch'è mente della Nazione, non esserne la coscienza storica?

« La Scuola val sempre per il tirocinio di un presente, e se si volge al passato, non è per vagheggiarne le forme, ma perchè l'oggetto s'integri nei grandi valori della nostra epopea nazionale, che non sono morti e non moriranno. E se la Scuola ha sempre rivendicato a sè il diritto di essere la prima custode dell'integrità spirituale del Paese, ora più propizia di questa non vi ha, per fornire di questo suo privilegio il segno più austero.

Nella difesa e nel potenziamento del tono politico di tutta quanta la Scuola desidero che la collaborazione con la Gil e con i Guf, resa più fattiva e concreta, vi contribuisca decisamente.

« Se qualcuno volesse ancora permanere, per mero artificio, in abitudini mentali o in correnti dottrinali che rifiutino di guardare al travaglio dei tempi nascenti e alla luce di pensiero e di vita, alla nuova luce di civiltà, accesa dal Fascismo, s'ingannerebbe di epoca. Ma un siffatto costume sarebbe simulazione, e come ogni simulazione, infetta radice di non morale comportamento.

« Quel che si chiede agli insegnanti è di sapere trasfondere da coscienza a coscienza la convinzione che il dono di sè ha da essere dono senza riserve, in quanto questa è materia, nell'ora che volge, che non sopporta riserve di alcun genere.

« La politica scolastica non può essere che politica di guerra, e, come la guerra, dura, inflessibile, categorica, sollecita solo di conquistare per noi e per le generazioni venture quel frutto che sta maturando sui campi di battaglia.

« L'animo nostro si volge a tutti coloro, Maestri e Discepoli, che hanno lasciato la loro vita operosa, che sono combattenti su tutte le fronti, in tutti i corpi, che hanno interrotti i loro studi, le loro ricerche, il loro lavoro per adempiere ad un più alto dovere e che sono perciò, come non mai, vicini al nostro cuore.

« Ma l'animo nostro, orgoglioso e commosso, vuole soprattutto ricordare coloro che con il sacrificio supremo son divenuti per noi Maestri di vita; essi dimostrano con la vita affermata oltre la morte l'armonia tra pensiero e fede, la continuità tra dottrina ed azione.

« Queste autentiche “ fiaccole di vita ”, com'è nella canzone della goliardia, sono uscite dalla Scuola, dagli Atenei; e quando saranno sempre più noti i pensieri di questi giovani, dei migliori,

“Le Arti”, Roma, a. V, n. 4-5, 29 giugno 1943

Biblioteca nazionale centrale di Roma

della causa per la quale egli si è immolato, la tradizione volontaristica italiana e quella del martirologio che, con Oberdan, con Battisti e con Sauro, ha segnato le tappe del nostro irredentismo e della nostra unità.

TESTAMENTO SPIRITUALE DI CARMELO BORG PISANI.

27 aprile 1942-XX
Roma

Miei cari genitori, carissimi Giuseppe, Paolo, Beatrice,

il momento in cui vi scrivo questa lettera è per me solenne perchè sono in procinto di assolvere una missione che è affidata alla mia volontà, al mio coraggio, ma soprattutto è affidata alla grazia e alla volontà di Dio.

Voi sapete che alla volontà e alla grazia del Signore io ho sempre creduto perchè voi mi avete sin dalla più tenera età istillato questi sentimenti col vostro esempio, colla vostra fede, con il vostro affetto. A questo affetto io ho sempre cercato di corrispondere da buon figliuolo non solo osservando le pratiche della nostra Santa Religione, ma altresì alimentando in me la fiamma del più ardente amore per la mia vera Patria.

Nel momento in cui scoppiò la guerra tra l'Inghilterra e l'Italia e io intuii che questa sarebbe stata la guerra liberatrice di Malta nostra restituita finalmente alla vera Grande Madre Italia, non ebbi la possibilità di dirvi quel che pensavo e che maturava in me, come un comando ispiratomi dalla nostra stessa fede cattolica e romana.

Nel caso che Iddio abbia disposto che non mi sia concesso abbracciarvi il giorno della Vittoria e che, per il trionfo della nostra fede, abbia determinato il mio sacrificio, desidero in questo momento solenne dirvi:

al momento della guerra avrei potuto tornare a Malta se lo avessi voluto, ma rimasi perchè sentii la voce della Patria e credetti mio dovere rimanere là dove la Patria vera raccoglieva le forze di tutti i suoi figli per liberare anche i miei fratelli; così di mia spontanea volontà volli servire la Patria in armi ed insieme agli altri camerati maltesi volli partecipare come volontario alle operazioni di guerra.

Dovetti superare molti ostacoli perchè questo mio desiderio fosse accolto ed ho considerato come una delle più alte soddisfazioni della mia vita l'avere potuto compiere questo dovere;

di mia spontanea volontà ho altresì chiesto e ottenuto di poter adempiere la difficile missione che mi è affidata. Prego Iddio che essa riesca e che possa anche la mia diretta partecipazione alla più grande impresa affrettare la liberazione dei fratelli che la triste necessità della guerra sottopone ogni giorno alle più dure e dolorose prove.

Ai camerati volontari, che della Malta di oggi e di domani sono la più alta espressione italiana, il mio pensiero affettuoso ed il mio augurio più fervido.

Ai camerati italiani che mi hanno assistito e particolarmente al Prof. Biscottini che mi ha sempre confermato con la sua fede nei sentimenti che i genitori mi avevano instillato e al Prof. Siviero che ha dischiuso per me le vie di quell'arte che è stata un riconoscimento alto e indiretto della mia italianità, il mio pensiero riconoscente ed affettuoso.

Al Re e al Duce il mio ultimo pensiero, quello che va oltre la Vittoria per la grandezza della Patria immortale.

Viva Malta italiana.

Vostro Carmelo.

NOTIZIARIO MUSICALE.

Milano. – In gennaio il pubblico della «Scala» ha accolto col più schietto entusiasmo la mirabile edizione tedesca della *Elettra* di Riccardo Strauss diretta e concertata da Franz von Hoesslin e interpretata magistralmente da Elisabetta Höugen, Ursuleac, Maryan Russ, Witt. Anche la cantata di Orff *Carmina Burana* ha incontrato la più calorosa accoglienza, benissimo concertata da Gino Marinuzzi, messa in scena con una regia originale e magnificamente cantata da Attilia Archi, Afro Poli, Casavecchi e dai cori diretti dal M.o Consoli.

Un esecuzione memorabile è stata quella scaligera de *La forza del destino*, cui ha infuso il meglio delle sue doti Victor De Sabata; interpreti d'eccezione sono stati Beniamino Gigli, Maria Caniglia, Ebe Stignani, Bechi, Pasero, Casavecchi.

All'«Angelicum» ha avuto luogo un interessantissimo concerto del quartetto femminile di Milano (Luisa Ravizza, primo violino; Tina Aliprandi, secondo violino; Iris Paterni, viola; Lina Ravizza, violoncello) che ha eseguito applauditissimo, quartetti di Giardini, Grieg, Lattuada.

Roma. – Al Teatro Reale dell'Opera sono state rappresentate in febbraio due novità: *Beatrice Cenci* di Guido Pannaim ed *Eliana* di Franco Alfano. Oliviero De Fabritiis ha diretto con grande sensibilità l'una e l'altra, e il pubblico ha fatto accoglienze lietissime tanto alla *Beatrice Cenci* (interpreti principali: Margherita Carosio, Alessandro Ziliani, Antenore Reali) quanto al balletto *Eliana*.

Il 12 febbraio alla Associazione Italo-Germanica la cantante Mascia Predit, con la valida collaborazione del M.o Giorgio Favaretto ha interpretato in maniera eccellente numerose pagine di Monteverdi, Wolf e Strauss.

Trieste. – Il 4 febbraio è stata rappresentata la novità *Fior di Maria* di Renzo Bianchi su libretto proprio. L'opera bellamente concertata e diretta dal M.o Gianandrea Gavazzeni ha avuto per principali interpreti Sara Scuderi, Augusto Ferranto e Vincenzo Guicciardi ed ha riscosso vivissimo consenso.

MUSICA ITALIANA ALL'ESTERO.

In febbraio sono state rappresentate sulle scene germaniche con caloroso successo: *La locandiera* di Persico a Friburgo e *Don Juan de Manara* di Alfano al Teatro di Charlottemburg (Berlino).

A Berlino il Trio artistico di Roma ha dato un concerto di musica classica italiana la cui esecuzione ha riscosso le più ampie lodi della critica.

Un nuovo *Concertino* di Alfredo Casella applauditissimo è stato eseguito per la prima volta a Basilea dalla locale Orchestra da camera.

A Losanna il Coro di quella città, di recente costituito, ha dato una egregia esecuzione del *Requiem* di Verdi.

MOSTRE D'ARTE.

Bergamo. – Alla Galleria d'Arte dell'Unione Provinciale dei Professionisti e Artisti ha esposto, in febbraio, lo scultore Agenore Fabbri.

"Le Arti", Roma, a. V, n. 4-5, 29 giugno 1943

Biblioteca nazionale centrale di Roma

CORTINA. – Alla Galleria d'Arte Cortina si sono tenute in febbraio e marzo due interessanti mostre collettive di pittura: la prima dedicata ai rustici della montagna comprendeva opere di dieci pittori; la seconda opere di cinque artisti, tra i quali erano Pio Semeghini e Filippo De Pisis.

FIRENZE. – Il pittore Dilvo Lotti e lo scultore Quinto Martini han tenuto mostre personali al Lyceum nei mesi di febbraio e marzo.

La Galleria « Il Ponte » ha organizzato in gennaio-marzo le esposizioni dei pittori: Zancanaro, Coletti, De Roberto, Nautista, Pasqualino, Di Giorgio, Giambechina, De Salvo.

La nuova Galleria « Michelangelo » ha iniziato la sua attività con una personale dell'Accademico Felice Carena, tenuta in gennaio, cui sono seguite la personale dell'Accademico Ardengo Soffici in febbraio e, in marzo, la personale del pittore Gianni Vagnetti e una collettiva dei pittori: De Pisis, Tosi, Severini, Funi, De Grada, Semeghini, Casorati e degli scultori A. Martini e Griselli.

« Al Fiore » hanno esposto, in gennaio-marzo, i pittori Mario Marcucci e Hans Purrmann.

Nello stesso periodo di tempo hanno avuto luogo le seguenti esposizioni: del pittore Giovannozzi alla Galleria « Santa Trinita »; dei pittori Galliati, Saverio e Antonio Bueno alla « Firenze » e dei pittori Gentili, Cei, Urso, Izzo, Romoli, alla Società Belle Arti.

MILANO. – Lo scultore Cleto Tomba ha esposto in marzo alla Galleria dell'Annunciata. In una collettiva, in febbraio, sono state presentate alla « Barbaroux » opere di Tosi, De Chirico, Carrà, De Pisis, Semeghini. Alla « Meridiana » ha tenuto in marzo una personale il pittore Gariazzo. Alla « Cairola » hanno esposto in febbraio-marzo i pittori Ottone Rosai e Fabrizio Clerici e lo scultore Luigi Broggini. In marzo, il « Milione » ha organizzato le mostre dei pittori Gaspari e Pizzinato; in febbraio la « Spiga » ha ordinato le personali dei pittori Treccani, Merlotti e Cassinari; il « Vivaio » la Mostra del pittore Bellesia; la « Galleria d'arte contemporanea » quella del pittore Radice. Nello stesso periodo hanno esposto la pittrice Trintivalli alla « Bolzani »; i pittori Zaccaria e Cogliani alla « Ranzini » e il pittore W. Pozzi a « Piccola Mostra ».

Alla Galleria d'arte « Cairola » si è inaugurata una Mostra personale del giovane architetto e incisore Fabrizio Clerici, che ha avuto meritato successo.

NAPOLI. – La « Galleria d'Artisti » ha ospitato in marzo le personali dei pittori Ricci Crisconio e dello scultore Gatto.

ROMA. – Hanno esposto, in gennaio-marzo, i pittori Guttuso e Mafai e lo scultore Manzù alla « Galleria dello Zodiaco »; i pittori Luigi Bartolini e Andrea Belohorodoff e Federico Variopinto alla « Galleria S. Marco », dove si sono pure tenute una collettiva di otto pittori labronici ed una postuma di Giuseppe Casciaro; i pittori Rescalli, Canali, Bertieri, Apolloni alle « Terme » dove ha pure esposto lo scultore Enea Antonelli; i pittori Marcucci e Tamburini e De Sanctis alla « Galleria minima », dove sono stati esposti, in seguito, dipinti di De Chirico, Savinio, Morandi, Sironi, Severini, Galassi.

Alla « Galleria di Roma » hanno avuto luogo in febbraio l'esposizione di un gruppo di artisti bolognesi e in marzo la personale dell'Accademico Ferruccio Ferrazzi, e la collettiva di sette artisti napoletani, inaugurate dalle Eccellenze Biggini e Polverelli.

Altre mostre si sono seguite a Piazza di Spagna del pittore Edoardo Panzini; ai « Buchetti » dei pittori Gustavo Kurt Beck e fratelli Enzo e Beppe Assenza e del pittore e scultore Luigi Latringo; alla « Barcaccia » di Alberto Caroti e di Bruno Croatito; alla « Mandriota » di N. e P. Bionti e di Francesco De Nicola.

ROVERETO. – Nella « Galleria d'Arte Cortina » sono state organizzate, in gennaio-marzo, le personali dei pittori Venna, Del Signore, e Dilvo Lotti.

VENEZIA. – Al « Cavallino » si sono succedute in gennaio-marzo le Mostre dei pittori: Seibezzi, Rossi, Del Bon, De Rocchi, Silloni.

ATTIVITÀ DEI RR. ISTITUTI DI ISTRUZIONE ARTISTICA.

Il Duce ha ricevuto lo scultore Prof. Salvatore Li Rosi, Direttore della R. Scuola d'Arte di Ortisei, al quale ha concesso l'alto onore di potergli consegnare personalmente una sua opera di scultura in legno: *Ritratto del Duce.*

La Regia Accademia di Belle Arti di Roma, della quale il martire maltese è stato alunno, è stata intitolata a Carmelo Borg Pisani, solennemente commemoratovi.

Il Prof. Arch. Gino Robuschi, Direttore della Sezione di Edilizia del R. Istituto d'Arte Paolo Toschi di Parma, è risultato vincitore del XVII Concorso Nazionale di Architettura « Rizzardi-Polini » per l'anno 1942-XX e del « Premio artistico perpetuo » per la Sezione di architettura.

Curate dalla Presidenza del sunnominato Istituto, col concorso del Comune di Parma, sono state allestite nel Ridotto del Teatro Regio le mostre del « Premio Artistico Perpetuo », del « Premio Nazionale di Architettura Rizzardi-Polini », e la Mostra di pittura della Società di incoraggiamento degli artisti.

NOTIZIE VARIE.

INAUGURAZIONE DI UNA STATUA A BRUNO MUSSOLINI. – A Roma si è inaugurata una statua a Bruno Mussolini, opera pregevole dello scultore Arturo Dazzi.

MOSTRA DE « IL VOLTO DI ROMA NEI SECOLI ». – Al Reale Istituto di Studi Romani è stata allestita al prima Mostra della serie destinata ad illustrare il « Volto di Roma nei secoli », dedicata alla « Piazza Navona ».

IL PREMIO AL MERITO CERAMICO PER IL 1942. – Il Podestà di Faenza, accogliendo la proposta della Commissione esaminatrice, ha assegnato il « Premio al merito ceramico dell'anno 1942 in onore di Gaetano Ballardini », al prof. G. Piombanti Ammannati del R. Istituto d'Arte di Urbino per la decorazione ceramica ed al ceramista Angelo Ungania di Faenza per la tecnica.

IL TERZO CENTENARIO DELLA MORTE DI GEROLAMO FRESCOBALDI. – Nel terzo centenario della morte di Gerolamo Frescobaldi la città di Ferrara, che gli diede i