“Domenica”, Roma, a. II, n. 2, 14 gennaio 1945

Biblioteca nazionale centrale di Roma

NARRATORI ITALIANI

Libero Bigiaretti

LE STATUE

Racconto

Le statue fecero quasi paura a Gino, così innaturalmente fitte e biancheggianti nella semioscurità dello studio dello scultore. Gino aveva veduto molte statue prima d'allora: sui ponti, sui monumenti della sua città, oppure al chiuso, nello spazio largheggiato dalle sale dei musei; le aveva perfino studiate con la sua curiosità di ragazzo che pensava all'arte come a una professione cui si sarebbe fatalmente avviato; gli piacevano meno dei quadri, molto meno, e tuttavia gli erano più familiari. Da qualche tempo difatti s'era messo con impegno a disegnare pezzi di statue in una scuola serale: braccia, torsi, mani. Si ingegnava quietamente a ritrarre sulla porosa carta grigia, non soltanto i contorni e le ombre che le lampade, saggiamente disposte, segnavano con un vigore perfino eccessivo, ma anche le velature di polvere, le ammaccature, le scabrosità di certi punti. A furia di sfumino, di ditate cautelose e di mollica di pane, i pezzi di statua si riflettevano sulla carta grigia, ravvivata da qualche tocco di biacca, e Gino era abbastanza contento di quel lavoro.

Infine conobbe le statue intere nello studio dello scultore. L'anno scolastico bene o male era finito, chiusa anche la scuola serale, Gino rimandava ai giorni pieni dell'estate la prova suprema dei colori a olio; ora gli piaceva abbandonarsi alle prime spossatezze del caldo, al gusto forte di certi libri i cui titoli erano stati bisbigliati nelle aule col batticuore e che gli sembravano miracolosi. Passava ore sdraiato sul letto a leggere, poi verso sera, l'età quindicenne lo spingeva sulla strada dove si sfrenava coi ragazzi del quartiere: l'arte in quei giorni fu soltanto il ricordo quasi disgustoso della carta Camson da dodici soldi il foglio, i gessi bianchi e la promessa di una scatola di colori.

Quella vita si ruppe un giorno, all'improvviso, nell'ora calda del pranzo. Suo padre, allontanando da sè il piatto e accendendo la sigaretta, disse: «Ho parlato di te allo scultore Macchi». Gino sapeva chi fosse lo scultore Macchi, press'a poco: uno che aveva scolpito vittorie alate e guerrieri nudi sul monumento più grande della città e anche, qua e là per il mondo, uomini di stato con in capo il cappello a cilindro, di bronzo o di pietra. Suo padre disse ancora: «E' sempre un grande artista, il vecchio Macchi». Gino non si fidava, per istinto, giudicava sempre il babbo incapace di capire veramente che cosa fosse un grande artista. «Gli ho parlato di te — riprese il padre — anzi è disposto a prenderti per un po' di tempo nel suo studio, durante le vacanze. Sei contento?». Gino non era contento, ma non poteva dirlo senza smentire la sua vocazione proprio adesso che il babbo la riconosceva. Si limitò ad affermare che voleva fare il pittore, la scultura non lo interessava. «Va bene — disse suo padre con insolita pazienza — tuttavia Macchi ti insegnerà a disegnare: non si diventa pittori se non si sa disegnare». Gino avrebbe voluto ribattere in qualche modo le parole del padre, che gli sembravano, così perentorie e piene di giudizio, assolutamente false, ma sapeva come sarebbe andata a finire la discussione, e già sua madre lo guardava con quell'irritante implorazione che tremava nei suoi occhi quando padre e figlio si contrastavano.

«Allora — riprese il padre visto che Gino taceva — domani nel pomeriggio andremo da lui; porterai i tuoi lavori. Macchi ha detto che vuol vederli».

Lo scultore stava, l'indomani, sulla porta di un fabbricatino basso, aperto da grandi finestre; sembrava li aspettasse, invece quasi si rannuvolò vedendoli e guardò Gino curiosamente, considerò la lunga, incerta figura del ragazzo come se ne fosse deluso. Parlarono un po' stando sulla porta, sotto il sole, del cui vigore il vecchio pareva soddisfatto; Gino veramente taceva e considerava che lo scultore, con la sua barba sporca, il naso uncinato e violaceo in mezzo al viso decrepito, e l'accento ampiamente meridionale, era odioso addirittura. Dopo qualche minuto, lo scultore si decise a farli entrare. Era buio dentro, forse anche per il contrasto con la luce violenta di giugno che aveva lasciato, e Gino seguì il professore e suo padre camminando fra due file di statue grandeggianti nell'oscurità: cavalieri, angeli, ninfe, soldati formavano uno strano assembramento di fantasmi; poi sbucarono nella radura: uno spazio abbastanza vasto dove erano sparsi qua e là cavalletti, trèspoli; in un angolo sotto la finestra un tavolo da disegno, e polvere dovunque e, appunto, sentore di polvere, di rinchiuso, di gesso. Gino si stupiva soprattutto dell'oscurità.

Come poteva lavorare il vecchio in quel buio? Perchè le finestre erano interamente coperte da tendaggi di tela grezza? Ma forse lo scultore non lavorava più, forse lasciava scorrere il tempo passando in rivista i cavalieri e i santi di gesso, guardando, appese alle pareti, le sparse membra che costringevano Gino a ripensare alla scuola serale: gambe, braccia, torsi, mani. Più che camminare, il vecchio procedeva saltellando nello spazio vasto e difficoltoso del suo studio, ma era, quasi zoppo, ancora agile, il piede sicuro. Per mostrare al babbo di Gino un grande cavallo che fingeva di scalpitare sopra una specie di palco, si arrampicò agevolmente su una scala. Discese e subito si volse a Gino con finta severità: «Fammi vedere i tuoi scarabocchi». Gino porse goffamente il rotolo; il vecchio diede un'occhiata a ciascun disegno, poi li riguardò con attenzione, intanto socchiudeva gli occhi e mugolava stranamente. Quando li ebbe visti tutti, si rivolse al padre guardandolo di sopra gli occhiali, disse: «Non c'è male». Sembrava un medico, anche per via del càmice bianco, e Gino si ricordò per l'appunto di quando l'avevano condotto dal medico; anche questi aveva detto «non c'è male»; e come allora il ragazzo non vedeva l'ora di uscire. Era soprattutto disgustato dall'ammirazione ingenua, senza esclusioni, che suo padre ostentava per ciascuna delle statue cui passavano accanto: «Bellissimo» diceva con aria di intenditore. Gino sapeva benissimo che a suo padre non importava nulla della scultura e avrebbe voluto dirglielo. Il suo malessere cresceva a ogni esclamazione ammirativa e al convinto annuire del vecchio. Il padre diceva «Bellissimo» e lo scultore accennava di sì con la testa: tutto era bellissimo là dentro, e soltanto Gino pareva non accorgersene. Questo suo atteggiamento parve molto strano al padre: quasi provava una sorta di angustia, di delusione per la indifferenza del ragazzo che pure, come aveva confermato Macchi, era predisposto all'arte. Pensava tra sè guardando l'espressione astratta del figlio: «E' un temperamento freddo». Forse uscendo gli avrebbe dato uno scapaccione.

Ma la visita non era finita. Lo scultore si rivolse finalmente al ragazzo per domandargli se avesse idea di quel che fosse un disegno architettonico. «La teoria delle ombre l'hai studiata?» domandò. Gino rispose di sì. Anche la prospettiva, ammise con un certo orgoglio. Il vecchio parve soddisfatto e infine spiegò che cosa voleva da Gino. C'era, su due cavalletti, un piccolo bozzetto di creta di un monumento: una tomba parve a Gino, o qualche cosa di simile: uno zoccolo, due colonne, un portale e, sopra la cimasa, un timpano. Dinanzi un angiolo con la spada. «Si tratta — disse il vecchio — di mettere sulla carta questa roba: mi serve un disegno in scala del bozzetto. Sei capace?» «Forse, mi proverò professore». Finalmente gli era riuscito di dire «professore» e lo scultore parve soddisfatto. «Allora — continuò — cominciamo domani: ti darò uno schizzo con tutte le dimensioni. In una settimana te la caverai. Se va bene — concluse strizzando l'occhio — avrai un bel regalo dal vecchio Macchi». «Un bel regalo», ripeteva, mentre il padre di Gino si scherniva, magnificando l'onore che si faceva al ragazzo consentendogli di lavorare con l'illustre artista. Il vecchio si beveva le lodi golosamente e non faceva nulla per respingerle. Si rivolse ancora a Gino: «Puoi venire nel pomeriggio, ogni giorno, alle quattro. Se non trovi me, ci sarà la Candida, se nessuno ti risponderà troverai la chiave in una buca che ti indicherò accanto alla porta. Mi aspetterai dentro».

Come padre e figlio furono fuori, nella luce ancora piena, Gino provò un peso alla testa; tutte quelle statue, contrariamente a suo padre che ne sembrava esilarato, gli avevano dato il capogiro e un senso di sazietà. Fu impressione che non si ripetè il giorno dopo e i successivi, giacchè l'ambiente cominciò a incuriosirlo. Era riuscito ad abituarsi alla luce povera dello studio e anzi si accorgeva che vi si poteva benissimo disegnare; meno rapidamente si abituava alle statue addensate nel salone, e, nei momenti in cui rimaneva solo, aveva quasi paura di quei gesti solenni fermati pesantemente nell'aria, della assurda imminenza del trotto di quel cavallo gigantesco, dei panneggi in precario equilibrio sulle spalle dei santi. Lavorava abbastanza facilmente intorno al disegno specialmente quando il vecchio non gli si metteva alle spalle per soffiargli nelle orecchie un suggerimento pieno di bonaria scontentezza: «Bada, figliolo, una colonna non è un tubo. L'èntasi, l'èntasi: non la conosci l'èntasi?»

Il terzo giorno, Gino conobbe Càndida. Aveva capito già da prima, dai discorsi a mezza bocca tra suo padre e sua madre, chi fosse costei: l'amica dello scultore, una donna che viveva col Macchi da molti anni. Sapeva di lei quanto bastava per provare curiosità e insieme avversione, e per esempio che la donna era avidissima di denaro e approfittava della vecchiaia di Macchi per carpirgli quanto poteva. Erano parole del babbo che Gino aveva udito: «Gli mangerà fino all'ultimo soldo». Per questo forse la mamma s'era mostrata così esitante allorchè s'era discusso sulla convenienza di mandare Gino dallo scultore. Un pomeriggio Candida entrò nello stanzone insieme al vecchio. Gino alzò appena gli occhi dal disegno per guardarla e la donna gli dedicò un sorriso di saluto. Era una donna ridicola, secondo Gino: ridicola sebbene uno più esperto di lui avrebbe potuto rendersi conto della bellezza che doveva averla accesa molti anni prima. Ma Gino considerava soltanto il volto artefatto, la maschera colorata che non riusciva a dissimulare l'intrico delle rughe, la vecchiezza della bocca, gli occhi sfatti, acquosi e un poco arrossati agli orli; il corpo straordinariamente giovane gli sembrava ridicolo appunto perchè la donna ne accentuava la sveltezza con vesti molto corte e giovanili. Era un inganno spudorato vederla camminare nella penombra dello studio, su e giù, col passo leggero e le gambe lunghe di ragazza e poi all'improvviso scoprirne da vicino il viso vecchio, il giallo impossibile dei capelli, gli occhi infiammati. Candida camminava per lo studio da padrona: si sedeva su una vecchia poltrona, fumava, si aggirava con disinvoltura nel bosco delle statue. Parlava senza tregua, instancabilmente; il tono, della sua voce quando si rivolgeva al vecchio, pareva sempre quello di una disputa, ma Gino capì che era il suo modo naturale di parlare, petulante e aggressivo anche quando voleva essere carezzevole, a dare quell'impressione. Anche nei giorni seguenti Candida fu nello studio rendendo nervoso il ragazzo che non poteva sopportare il suo passo perpetuo sull'impiantito di legno. Neppure quando il vecchio usciva, la donna smetteva di parlare, benchè Gino rispondesse appena alle sue domande. Per acquistarne la confidenza, ella assumeva volentieri un'aria materna però ridicola, sproporzionata, come quella di chi non è avvezzo a parlare coi ragazzi; gli faceva domande sui suoi studi, la sua famiglia, le sue speranze per l'avvenire; ma era appunto quel tono che impacciava maggiormente Gino. Del resto egli si curava ben poco di acquistare l'amicizia di quella donna; era una antipatica donna vecchia e per di più ridicola con i suoi abiti e le sue collane vivaci da ragazza.

Quando il disegno era quasi finito, un giorno Gino si trovò solo nello studio, fu la prima volta che si servì della chiave nascosta nella buca. Era molto caldo, non aveva voglia di lavorare e del resto se il Macchi non gli forniva gli ultimi particolari non avrebbe saputo che cosa fare; si mise a girare nello studio, curiosando svagatamente fra i disegni e i gessi, si provò a modellare un volto umano, schiacciò la creta subito annoiato da quell'inutile tentativo, alfine si infilò nel sentiero delle statue: non le aveva mai guardate attentamente da vicino, e si propose di capire perchè suo padre dicesse che il Macchi era un grande artista. Al ragazzo pareva, sì, che le statue fossero «fatte bene» ma non riusciva a trarre nessuna emozione, nessun piacere dalla loro perfezione. Soprattutto gli riuscivano antipatici i busti: dove era rappresentato un angelo, un guerriero la sua attenzione si faceva più cordiale, ma ben presto lo prese la solita sensazione di noia; il gesso liscio bianco rendeva uguali le statue, tutte avevano la medesima espressione rapita, gli occhi vuoti, i muscoli tondi e risentiti. Finalmente trovò una scultura che gli piacque. Figurava una giovinetta nuda, eretta, con un'anfora in bilico sul capo, le braccia abbandonate con naturalezza lungo i fianchi. La statua, elevata da terra da uno zoccolo di pochi centimetri era alta quanto lui; Gino ne considerò lungamente, con attenzione, la snellezza dei fianchi, la ricchezza virginale del seno, il ventre liscio, una gamba leggermente piegata, come fosse sul punto di muovere un passo: era davvero una bella statua. Gli venne la tentazione di disegnarla: molte volte aveva provato a disegnare un corpo di donna ma quasi sempre la sua inesperienza lo aveva reso insoddisfatto. Paragonava le forme della statua a quelle che prima di allora la immaginazione gli aveva suggerito; i suoi pensieri non erano per nulla turbati da quelle nudità, seguivano tutto un altro corso, giacchè quel simulacro gentile risvegliava acutamente le sue confuse ambizioni. Cavò di tasca un un piccolo album e, scostandosi quanto gli permetteva la ristrettezza dello spazio, si mise a disegnare. Provò più volte ad abbozzare la figura, e fu abbastanza contento dei suoi schizzi: «Domani — pensava — voglio provare su un foglio grande». Anche quando ripose l'album continuò a pensare al modo di disegnare la giovinetta, tornò ad avvicinarlese, ne percorse le forme leggermente col palmo della mano; accarezzandola era contento di capire così bene la ragione di certi accordi, dei volumi. Gli appartenevano ormai ed era certo di poter disegnare la figura anche a memoria: domani o forse la sera stessa. Indugiò ancora attorno alla statua; vinto alfine da una strana dolcezza l'abbracciò posando la testa sul seno di gesso.

In quell'atteggiamento lo trovò Candida: ella gli giunse alle spalle silenziosamente, stette un attimo a guardarlo, certamente trovando singolare e forse equivoco il gruppo che il ragazzo e la statua così abbracciati formavano, poi, posandogli la mano sulla spalla, gli mormorò: «Ti piace. Quello è il mio corpo». Gino diede un grido e lasciando la statua che oscillò paurosamente si trovò dinanzi la maschera dipinta della donna. Balbettò alcune parole sconnesse per giustificare la sua presenza accanto alla statua e tentò di allontanarsi. Stava tra la statua e la donna. Questa aveva l'occhio più vivo del solito e la sua mano non abbandonava la spalla che aveva abbrancato. «Ti piace?» ripetè. Quella sono io. Avvicinati, senti se mi riconosci». Prese le mani di Gino, se le pose sul seno, sui fianchi. «Senti — mormorava — senti, non è più morbido qui?». Lentamente le membra di Gino a quel contatto si scioglievano, la testa gli ronzava. La donna premette il suo corpo contro il suo; anelava e Gino sentiva il suo respiro, lo sentiva affannare nel suo petto proprio dove lo premeva la dolcezza del seno, ma sollevò il viso e si vide vicinissima la maschera, le rughe, le occhiaie gonfie, le macchie giallastre della pelle e quelle rosse del belletto, vide prossima alla sua una bocca muscolosa e rigonfia; allora provò propriamente nausea e si svincolò dalla donna. «Vieni qua, non fare lo stupido» diceva questa a bassa voce. Gli si avvicinò di nuovo e Gino si scostò. Due volte si scostò e quando la donna, ormai miserabilmente supplice, gli chiese: «Perchè non vuoi, non ti piace?». Gino gridò rabbiosamente: «No, no». Pieno di confusione s'avviò verso la porta pensando di uscir fuori un momento, ma proprio in quel punto il vecchio scultore entrava: vide il ragazzo sconvolto dirigersi verso la porta, fermarsi esitante davanti a lui, gli gridò: «Che succede?». Gino lo seguì a capo basso senza rispondere. «Che succede?» ripetè il vecchio rivolgendosi ora alla donna che stava quietamente accendendo la sigaretta: «Perchè se ne vuole andare?». La donna scrollò le spalle, poi calma, disse lentamente: «Questo ragazzo è uno sporcaccione. Non rispetta neppure le statue». Lo scultore subito si mise a bestemmiare orribilmente e a rivolgere insulti a Gino, senza dargli il tempo di parlare, non curandosi neppure di rivolgere altre domande alla donna. Lo inseguì fino sulla porta con il suo esasperato dialetto, gli diede infine una spinta; con la quale Gino si trovò sulla strada pieno di vergogna e di furore.

Si mise a camminare in una direzione qualunque e nella confusione di quegli istanti gli sembrava che non sarebbe tornato più neppure a casa. Dominava tutti gli altri disparatissimi pensieri che si agitavano nella sua mente, la paura del babbo, il disgusto che provava a immaginare le spiegazioni assurde che avrebbe dovuto dargli, giacchè nessuno, nemmeno la mamma, avrebbe creduto alla verità. Andava figurandosi non soltanto il castigo che gli avrebbero inflitto ma, più fastidiosi, i rimproveri che in eterno gli sarebbero stati mossi, il peso di una accusa ingiusta e infamante. E poi suo padre non gli avrebbe perdonato di aver perduto l'occasione di ricevere un compenso dallo scultore: avevano brillato di soddisfazione gli occhi di suo padre quando il vecchio aveva detto: «Avrai un bel regalo...». Gino malediva le statue, che non aveva mai potuto soffrire; le statue, non Candida però alla quale pensava appena, e quasi senza rancore. Questo gli nacque all'improvviso quando si ricordò il viso disfatto di lei. Ma un altro ricordo si sostituì a quello, un'altra sensazione: quella del corpo che aveva toccato, così diverso da quello della statua: caldo, cedevole. L'ira sparve del tutto come se sentisse di dovere una gratitudine alla donna per quello che gli aveva fatto fugacemente provare, e dimenticando la circostanza di essere stato scacciato, pensò, tremante di desiderio e di speranza, al ritorno nello studio l'indomani. Non giovavano neppure il ricordo della orribile maschera e il fastidio di una voce arrochita, di un alito pesante, a cancellargli dall'animo, in quel momento, la sensazione orgogliosa di essere uscito dall'infanzia, di essere sul punto di penetrare il mistero.

Libero Bigiaretti

ARTI

PITTORI CONTEMPORANEI

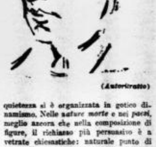
Angelo Savelli

La prima apparizione sicura di Savelli tra i pittori della ''scuola romana'' credo che risalga alla personale tenuta alla Galleria di Roma nel '41; non che i suoi disegni, più ancora dei suoi quadri, non corressero già le mani di molti, ma quello era in sostanza il suo vero debutto e menò scalpore. Anche perchè, a parte la forte personalità di Bartolini, lo fiancheggiava la quietudine di Chiappelli e di Aversano. E lì, tra la pacatezza del primo che Carlo Tridenti, Dio ci liberi, definì ''graziosamente inesorabile'' e l'analoga compostezza del secondo il cui *Autunno* tratteneva persino un'eco dei Claus, Savelli parve uno scalmanato. I suoi nudi buttati in pose di prigioni e di schiave, trattati con un misto di pena e di disprezzo, le sue nature morte di fiori strappati e scagliati d'impeto assieme a bambole sventrate, con in più un colorare violento e un alternare dell'ombre e delle luci rapido, spezzato, crudo, autorizzarono in certo modo le definizioni di accesa sensualità, di satanismo (Mazzafonda in *Primato*). Guttuso in *Beltempo* parlò addirittura di ''massacri''; disse anche: ''pittore di contenuto''. Ognuno si industriò il meglio che potè nella cerca degli attributi adeguati: esplosivo, neoespressionista (Piovene in *Primato*); giovane spregiudicato ma anche tradizionale e della più bella e illustre tradizione italiana quanto a mordente, estro, fantasia (così un p. g. s. sul *Corriere Padano*); ironizzante (Petroni, nella presentazione del catalogo, aggiunse che di quel senso ironico Savelli poteva anche non accorgersi o per lo meno non preoccuparsi); distinto, sensuale, nervoso, violento (Visentini sul *Popolo di Roma*); congestionato, crudetto con una certa vena di racconto un po' torbida, romanticamente convulsa, patetico, insofferente, erotico (Guzzi in *Primato* e nella presentazione della personale di Savelli alla Galleria di Genova). Al catalogo della quale ultima esposizione mi vedo ora costretto a confessare che debbo, tutta intera, la cultura di cui sopra.

Ma era proprio satanismo, o qualcosa di simile, quella pittura? A dar retta al soggetto dei quadri e dei disegni, nude battute e cavalli irrequieti, si compilava piuttosto la scheda psicotecnica dell'artista; a star dietro al colore, tranne che per l'accentuazione dei contrasti e per una certa prepotenza nell'accostamento tonale, la sensualità diventava la formula generica la quale potrebbe coinvolgere tutta intera la nostra pittura che, dimesso ogni partito concettuale, disfatta la forma plastica e rifiutata la definizione intellettualistica della linea, ha tanto progredito ormai nel dominio dei sensi che le sarà necessario tra non molto tenere altro viaggio e, per un verso o per l'altro, risolutamente uscire da quella approssimazione che, quanto più va innanzi, tanto più parla per cenni e finirà col battere appena un ciglio, e torcere l'angolo della bocca, o far schioccare un dito.

Per me, era soprattutto gioventù. E indirettamente, colpa di Ferrazzi: a un temperamento di scolaro come Savelli occorreva ricominciare da capo, dimenticarsi degli ultimi aneliti prerafaeliti (il vocabolo non sopporta la forza di due *f* e di due *l*); insudiciarsi, spaccar la roba, calpestare i fiori, fare il Landra con le bambole e il brutale con le femmine in posa; cercare che il sole spicchiasse bene le forme con tagli irrequieti, diciamo inesorabili come Tridenti, e immaginare finanche orgie di odalische uscite da serragli matissiani, con un po' di fili scipioneschi. Nient'altro che gioventù. E anche effetto della Calabria, perchè si ha un bel negare ragione al paese dove si è nati; esso ha nondimeno un'influenza su noi e ce lo portiamo appresso dovunque si vada.

Ironia in Savelli? Io non ne trovo punta. Non è affatto, nè l'uomo nè il pittore, capace di ironizzare veruna creatura; anzi mi pare, uomo e pittore, capace proprio dell'opposto, di prendere tutto sul serio, di portar fede a tutto con molta semplicità, con assoluta schiettezza e convinzione, diciamolo pure con ingenuità, dote umana altrettanto preziosa che rara. E ne è prova il suo cammino dal 1941 ad oggi; una disciplina si è venuta man mano affermando dall'interno, via via facendo più sicura, anzi più chiara e distinta (come si dice delle percezioni), quella trama grafica che non era mai venuta meno del tutto anche nei *nudi* del '41, seppur grossolana e quando scritta e quando tralasciata o travolta dal colore; che sussisteva in *Cordelia in azzurro* e la teneva ferma in una già quasi salda cerniera pur nella sua posa sghimbescia; che, con intransigenza maggiore, legava la *Donna che piange* del '42 al suo schema, il quale perciò da un disperato racconto di pianto cattivo diventava un felice arabesco conchiuso, ovvero che immetteva (più sottilmente e con remota eco di Van Gogh) nel circolo perfetto di un ritmo *Elci col cappuccio verde*. Soprattutto ne è prova la più recente pittura di Savelli che ha messo in esatto valore quella trama grafica che si diceva poc'anzi, fino a confidarle ad un tempo la funzione di creare i piani e quella di tenere assieme le stese dei toni, commessi come ritagli di vetri in una vetrata. Ne è venuto un giuoco di cerniere snodabili, di spezzate che si rincorrono e congiungono per nuovamente partire in direzioni diverse e raggiare tutto all'intorno superfici tonali e prospettive spaziali. In quella fisionomia di vetrate hanno trovato una giustificazione i toni più accesi e squillanti, la primitiva irrequietezza si è organizzata in gotico dinamismo. Nelle *nature morte* e nei *paesi*, meglio ancora che nella composizione di figure, il richiamo più persuasivo è a vetrate chiesastiche: naturale punto di arrivo del temperamento, sostanzialmente religioso, di un artista che nasce da gente devota (il nonno di Savelli ha scavato nella roccia di Pizzo Calabro un'intera chiesa, lo zio da anni viene popolandola di una selva di statue).



(Autoritratto)

Questa strada porta logicamente al sacro, e Savelli è oggi impegnato appunto dietro i temi della Passione di Cristo: in un certo senso rischiosi, poichè appaiono troppo ovvio rifugio alla nostra insoddisfazione dell'aver tanto indagato gli aspetti più modesti del nostro povero mondo, e nondimeno rispondenti a quella funebre allegrezza che è la più vera natura della festa del colore in Savelli, ora che dall'irruenza iniziale si è fatta più raccolta e meditata in una stagione operosa particolarmente felice.

Fortunato Bellonzi

★

Alla Margherita si è aperta la mostra personale del giovanissimo Renzo Vespignani, disegnatore che il nostro giornale è lieto di avere, come suol dirsi, "scoperto". Insieme coi disegni, nei quali è già in atto la presa di possesso di una nitida personalità, tanto più interessante in quanto partecipa con una particolare forza di convinzione alla coscienza figurativa, in via di rinnovamento, Vespignani espone anche tre quadri, prime avvisaglie del suo cimento con la pittura, per le quali son lecite le migliori speranze. Torneremo a parlare della mostra che aperta da pochissimi giorni, ha già avuto un successo notevole.

LETTERE

LAMIEL *di Stendhal*

Giovanni Marcellini, curando per l'editore De Luigi la stampa di ''Lamiel'' — romanzo lasciato incompiuto da Stendhal — ha premesso alla sua attenta e felice traduzione una lunga nota introduttiva, che non diciamo esaurisca l'inesauribile tema dell'estro stendhaliano, ma certamente rappresenta per il lettore poco addentro alla ricchissima bibliografia beyliana (per il lettore cioè che non conosca neppure le opere dei nostri stendhaliani più recenti: il Trompeo — e, a proposito, quando si ristamperà l'ormai introvabile ''Nell'Italia romantica sulle orme di St.''? — Il Natoli, il Foscolo Benedetto) un mezzo di orientamento più che attendibile per quanto riguarda i caratteri complessivi dell'opera stendhaliana e, per ''Lamiel'', una guida sicura e una cronistoria scrupolosamente documentata. Anzi lo scrupolo di Marcellini, o per dir meglio la sua onestà di traduttore, si è spinto fino alla pubblicazione di quei frammenti, annotazioni, appunti con cui Stendhal avrebbe integrato e concluso il suo ultimo romanzo.

Al recensore che debba restare nei limiti di una cronaca dei libri, rimane poco margine, e quasi nulla di non scoperto o peregrino: rimane tutt'al più da sottolineare al lettore certe qualità singolari che non patiscono della stesura improvvisa e provvisoria e che fanno di ''Lamiel'' — sia pure potenzialmente — il romanzo forse più stendhaliano di Stendhal. O per dir meglio fanno del personaggio Lamiel, la creatura più stendhaliana di quante ne ha messe al mondo il grande romanziere di Grenoble.

Giacchè Lamiel, questa fanciulla istintiva ed estrosa, non è soltanto la sorella di Giuliano Sorel di ''Rosso e Nero'', o di Fabrizio Del Dongo della ''Certosa'' ma in certo modo rappresenta la sintesi e l'esasperazione di quelle due diverse inquietudini giovanili. In Lamiel (che il prefatore di una edizione francese chiama ''une sorte de Julien femelle'') sono l'ardore e l'energia di Julien e nello stesso tempo certa sentimentale impassibilità di Fabrizio. Ma sarà bene rammentare, sulla lucida indicazione di Glauco Natoli, autore di una bellissima biografia critica di Stendhal, che Lamiel è anche esattamente simile e opposta ad Ottavio, il protagonista di *Armance*, il primo romanzo di Stendhal: l'impotenza di Lamiel è morale come quella di Ottavio era fisica. Questi caratteri sono portati in Lamiel a un punto estremo che per poco non ne squilibrano la naturale compostezza femminile. Quando si dice creatura istintiva, cioè innocente e di là da ogni ipocrisia morale, si dice poco per Lamiel: ella è, sì, come volle l'autore, un fenomeno naturale, un prodotto spontaneo, ma misterioso e inesplicabile. Proprio per questo, Stendhal sente la necessità artistica e umana di far di lei una trovatella, una pianta di cui sono occluse le radici, un essere che nell'ambiente in cui è condotta a vivere, appare fatalmente straniero in ogni atto. Lamiel è inquieta, curiosa, intelligente: quanto basta per soffrire indicibilmente di noia nell'angustia provinciale del paese normanno in cui vive. Ora, proprio la noia agisce in Lamiel in luogo di quegli stimoli di sangue che ella non sente, la noia è il suo reattivo, il suo pungolo, ma naturalmente in un modo che arresta l'appagamento al puro impiego di una energia, di una volontà d'agire. Suscitando desideri e passioni in altri e mai in se stessa, Lamiel non riesce mai a sentire una qualche vibrazione di sensi e di sentimenti; e appunto per questo, per curiosità e noia, ella decide di disfarsi della propria verginità, in un modo e con una determinazione che nessun altro romanziere del 1840, all'infuori di Stendhal, avrebbe osato. Lamiel propriamente si sbarazza della verginità: incarica della bisogna, uno qualunque, un ragazzotto che ella paga perchè taccia. Da allora, convinta di non possedere nessuna attitudine per un piacere che ella ha sentito dovunque misteriosamente decantare, Lamiel continua a sedurre uomini e a farsi sedurre; dalla mortificante atmosfera della provincia agli splendori della società parigina percorre, ma innocente, ma immunizzata, la strada del vizio. Tutto ciò, naturalmente, fino al giorno in cui Lamiel trova il suo uomo, che è disgraziatamente un manigoldo, uno che i giudici condanneranno; e Lamiel condannerà i giudici appiccando il fuoco al palazzo di giustizia.

''Un caso patologico, un capitolo di Freud avanti lettera'' commenta il Marcellini; e anche un esempio tipicamente stendhaliano di come la noia possa diventare una qualità attiva: la noia stimola l'inquieta natura di Lamiel, aizza la sua insofferenza d'ogni ipocrisia sociale e, aiutata dalla impassibilità o impossibilità d'amore, la conduce fino alla prostituzione e al crimine. La noia, e insieme l'iniziazione del Dottor Sansfin. Sansfin, figura di grande vivezza e perfettamente caratterizzata. Sansfin gobbo e perciò maligno e mosso da vendicative ambizioni; medico e perciò razionalista: una specie di Mefistofele — come nota il Natoli.

Il lettore giudichi quanto interesse possa destare la singolarità del caso cui si annodano elementi romanzeschi piuttosto intricati e complessi. Per lo sviluppo dei quali è da presumere che Stendhal, ove la morte non ne avesse interrotto la geniale fatica, avrebbe dato al romanzo una ampiezza, un respiro che il manoscritto lasciato fa soltanto intravvedere.

L. B.

★

• **FAUSTO PIRANDELLO** che espose nell'ultima quindicina di dicembre quaranta quadri alla Galleria del Secolo ha venduto trentotto pezzi.

Biblioteca
nazionale
centrale
di Roma

ALL'ELISEO
continuano le repliche di
GIORNI FELICI
di ANDREA POUGET

LA VITA DELLE ARTI

ALLE ARTI
una interessante ripresa:
PARTITA A QUATTRO
di NICOLA MANZARI

Politica e libertà
nell'arte

Che cosa è la « Libera Associazione Arti figurative »

GLI artisti più preparati che parteciparono in giugno alle prime riunioni della costituenda associazione erano coscienti (e nettamente espressero questa coscienza) di aver sempre fatto con il loro lavoro opera di civiltà e quindi di civismo; di essere stati, e spesso anche apertamente, antifascisti.

Da un abbozzo di manifesto letto in una di quelle riunioni riportiamo questo passo: ''le origini della pittura moderna italiana risalgono a trenta anni fa; quando gli artisti italiani spezzati i ponti con una falsa tradizione provinciale e retrograda, con una concezione passivamente ottica o edonistica dell'arte, ebbero l'intrepida forza di innestarsi alla profonda corrente europea derivata dall'impressionismo e da Cèzanne. Si venne allora costruendo una sorta di arcaico linguaggio, una elementarità assoluta di espressione che sollevò il fatto artistico dalla sensualità della riproduzione e della piacevolezza, alla moralità della pura creazione spirituale. Da quel ricominciamento si è formata in Italia, dopo un secolo di letargo, una nuova cultura figurativa, dove i giovani, padroni ormai delle loro origini, vengono sviluppando tutti i ricchissimi germi da essa contenuti, e operano sempre più in un clima di naturalezza e complessità espressiva. Queste le premesse storiche e culturali dalle quali sorge la nostra Libera Associazione. Quanto alle premesse di ordine più strettamente morale la Libera Associazione tiene presente che, dopo vent'anni di avvilimento totalitario e di cieco statalismo, le forze migliori dell'arte menano il vanto di non essersi degradate nè a illustrazione propagandistica nè a celebrazione adulatoria, e nemmeno d'aver ceduto a quello stile decoroso e formalistico che fiorisce nelle gelide gallerie di ogni regime totalitario e imperiale. Malgrado le minacce del fascismo nazista e oscurantista che li vituperava come cerebrali, decadenti, ebraici; malgrado le lusinghe e gli allettamenti del fascismo snob e spregiudicato che dal discorso di Pesaro a quello sul Fronte dell'Arte ha tentato di confondere rivoluzione artistica con rivoluzione politica e le mistiche mistificazioni di una eticità statale con la profonda e umanissima sostanza del rinnovamento artistico, gli artisti italiani non hanno ceduto nè alle brutali intimidazioni nè al paternalismo corruttore ma hanno seguitato a operare nel senso della loro coscienza e della loro cultura, in un clima arduo e amaro di libera disinteressata creazione. Arte che in questi tristi anni, o in forma di clausura e di solitudine ermetica, o in quelle di drogate evasioni, o in quelle più dichiarate di un orgasmo espresso in immagini di aperta rivolta e tragedia, si manifestò sempre come ripudio e disdegno di un secolo e di un costume fatuo, fastoso, corrotto, e rimane oggi come una delle condanne ideali di quel ventennio di pagliacceschi clamori.

La Libera Associazione non può perciò assolvere coloro che hanno ceduto alle pressioni fascista, i chierici che hanno tradito, le vergini stolte, i mercenari; tutti coloro che contribuirono alla confusione, al malessere, al disgusto; gli artisti che aspersero di soavi licori gli orli del vaso di veleno che ha intossicato la vita italiana. Come sempre accade il compromesso morale coincise con quello artistico, l'artista falsificò il suo linguaggio, l'arte si impoverì e decadde. L'artista ingannando, ingannò sè stesso. La Libera Associazione sarà confortata nel suo criterio dalla certezza che allontanando i mediocri o pessimi cittadini non perderà che dei falsi e inutili artisti...''.

L'impostazione fu così presto chiara, netta, univoca; coerentemente a queste premesse l'Associazione si sviluppò e prese volto. Una prima assemblea generale convocata a mezzo stampa elesse nel Luglio un comitato provvisorio con Severini (presidente) Capogrossi, Guttuso, Mafai, Mirco, Scialoja, Ziveri (questi ultimi due censori). Il comitato lavorò alacremente nelle vampe del solleone, e riuscì presto a concretare nelle sue linee fondamentali lo statuto sociale e a costringere su due distinte posizioni i diversi discordi orientamenti che erano sostenuti e agitati in seno e attorno al comitato. Una corrente, carica di attrattive, tendeva a imprimere all'associazione un indirizzo, una tendenza stilistica, una precisa colorazione; in certo senso avrebbe voluto costituire una nutrita avanguardia, levare una determinata bandiera attorno a cui si sarebbero potuti raccogliere tutti i giovani artisti e tutti gli artisti giovani che lo desiderassero, con nessun altro passaporto che un loro atto di fede, di adesione. Un'altra tendenza, assai meno attraente, avrebbe voluto circoscrivere o meglio determinare il gruppo basandosi unicamente su di un criterio di qualità, di livello di cultura, di coerenza stilistica, di impegno morale; riconoscendo come unico valore quello determinato dalla dignità artistica; e lasciar poi che nell'associazione potessero liberamente svilupparsi e affermarsi le correnti più opposte. Entrambe le tendenze presentavano lati discutibili. La prima, assai più dinamica e autoritaria, sarebbe risultata ideale per un gruppo ristretto, una avanguardia. La seconda, dialettica e agnostica, certamente perdeva in profondità quello che acquistava in estensione, ma risultava in fondo la più adatta, con il suo onesto e imparziale democraticismo, a servire ad una non vastissima ma estesa associazione di artisti, garantendo il naturale prevalere delle correnti più vive. Precisamente la questione si localizzò sul termine ''umanità''. Voleva la corrente estremista legittimare nell'associazione solamente un'arte ''di maggiore ricchezza umana''; e i pittori, istintivamente, si sentivano tutti d'accordo (salvo pochissimi). Ma cosa voleva dire umanità? Può darsi l'esistenza di un'arte astratta, disumana? Se la pittura è arte, se cioè crea immagini, dà emozione, ricchezza, vita; se conduce l'anima a trascendere, se fonda una nuova e più vera realtà, se porta verso Dio, essa è umana. Si voleva forse un'arte più umana nel senso del racconto, del contenuto? Ma, dicevano molti, non è questo che fa umanità; umani possono essere Chardin, Corot, Braque, Morandi; disumani Bouguereau, Boeklin, Zuloaga, Tito; quelli non dipinsero che poveri oggetti, questi un brulichio, un carnaio di ignuda e schiumante umanità.

Per alcuni questa ''umanità'' nuova e maggiore che si cercava in pittura doveva suonare come implicita condanna a tutta l'arte precedente (messi insieme, con colpevole confusione, Carrà e Silviero, Morandi e Cambellotti); arte antiumana o scarsamente umana e quindi fascista, perchè intellettualistica, ermetica, edonistica, decadente, e infine borghese. Occorreva farla finita completamente con una cultura espressione di una classe profittatrice, ristretta e in decadimento; occorreva abbattere tutto quello che fu strumento della sua affermazione e dominio. Instaurare una cultura nuova, unica valevole e vera, quella proletaria o di massa. Questa ''umanità'' che si voleva ora proporre avrebbe segnato un primo lento ma sicuro passo progressista verso quell'arte ''popolare e nazionale'' stabilita dai dirigenti; un'arte cioè espressa in forme semplici, realistiche, facilmente accessibili a tutto il popolo e vincolata a temi e scopi sociali e collettivi.

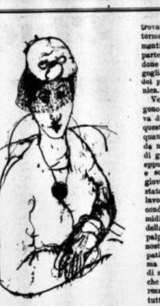
Per altri invece l'''umanità'' andava cercata in un approfondimento che l'artista doveva compiere in sè stesso, nella ricerca di una più stringente moralità che determinasse in lui la necessità a esprimere, nel far sì che la forma sorgesse sempre più prossima e indispensabile alla sua umanità. Occorreva che l'artista patisse in sè le proprie visioni come doveri, come rimorsi, e solo da questo dolore potesse giustificare a sè stesso la ragione di far arte. Questo si poteva ottenere con il superamento e insieme la fedeltà alla propria cultura, universale non perchè intesa da tutti ma perchè tendente all'eterno, non supinamente servizievole ai bisogni delle masse ma volta alle aspirazioni dell'uomo, di tutti gli uomini, di tutti gli spiriti desiderosi di elevarsi; questo si poteva ottenere nella coscienza dei limiti che una determinata cultura sempre dove porre, nel coraggio che fa condurre fino all'oltranza esperienze e conquiste, nel sacrificio di certe più rapide e facili risoluzioni che hanno il peso delle sconfitte e delle rinunzie; questo si poteva ottenere senza fratture violente e ripudi ma per l'intima, religiosa evoluzione di quegli artisti che si arricchiscono e rivoluzionano nel profondo portando avanti, intrepidamente, la propria eredità. (Il cammino dell'arte italiana parrebbe avviarsi proprio in questo senso; si confrontino le posizioni di un De Chirico, Carrà, Morandi con quelle di Scipione, Mafai, Manzù).

Infine parve ai più attenti che la determinazione in uno qualunque di questi polivalenti sottintesi della parola ''umanità'' sarebbe risultato inutile, impacciante, pletorico; riducendo a rigido vincolo stilistico, a nuovo manierismo, e sacrificando alle dubbie e interessate interpretazioni quella esigenza che moltissimi sentivano profonda in loro, inespressa e inesprimibile se non con le opere: una ''poetica'' comune, una umana ansia, partecipazione, pietà: un desiderio nuovo di sentirsi in comunione, di pagare fino all'ultimo alla storia il proprio doloroso tributo. Esigenza e sensi che andavano serbati per sè, nella coscienza, e che avrebbero maturato chissà quando e chissà quali opere. Si rischiava invece di sciuparli a riempirne la tromba di un'avanguardia, o a servirsene come speditivi sproni o frustini in una corsa alla cronaca, all'avvenimento, alla fotografia; al sempre più ''storico'', al sempre più raccapricciante.

Alla seconda assemblea generale, in agosto, prevalse il consiglio di non imporre vincoli o tendenze che non fossero di qualità e di cultura; e alla gran maggioranza fu approvato l'art. 2 dello statuto, così redatto: ''Scopi dell'associazione sono: *a*) Raccogliere tutte le forze vive e moderne delle arti figurative italiane che, sorte come superamento di ogni accademia o provincia, vogliono inserirsi in un clima europeo e universale ove ogni libera tendenza possa fecondamente svilupparsi. *b*) Favorire e stimolare ogni operosità e intelligenza artistica con tutti i mezzi atti a tale scopo. *c*) Assistere e tutelare i soci in tutte le esigenze ideali e pratiche che si riferiscano al loro lavoro sia nel campo artistico che in quello organizzativo e sindacale''. Alla fine d'agosto il nucleo promotore, formato da una cinquantina di artisti, quasi tutti i più vivi operanti in Roma, elesse nel Consiglio direttivo: Fazzini, Guttuso, Guzzi, Montanarini, Scialoja, Severini, Tamburi, e nel Comitato di ammissione: Franchina, Gentilini, Mafai, Mazzacurati, Mirco, Omiccioli, Savelli, Ziveri. Severini fu eletto all'unanimità presidente dell'associazione, e Mafai vicepresidente. In settembre fu data forma legale all'associazione.

Ora i ''quindici'' si radunano assiduamente al famoso 51 di via Margutta, e affrontano, discutono e cercano di risolvere le difficoltà che son molte e che derivano in gran parte dall'assoluta indipendenza e conseguente estrema povertà dell'associazione. Il clamoroso e pubblico atto di nascita si è effettuato con la Prima Mostra sociale in cui tutti i soci (circa una ottantina) espongono a parità di condizioni una sola opera. La mostra si è aperta il 20 gennaio alla Galleria San Marco di via del Babuino; gli intenti sono finalmente, solo artistici, al di fuori degli abili calcoli e disegni di mercanti, ''mecenati'' e traffichini. Alcuni pensano che da questo incontrarsi e fraternizzare di pittori sbuenti dalle tane dei loro studi ove li aveva cacciati l'interminabile inverno di tanti anni dolorosi e donde li fa uscire questa acerba primavera carica ancora di dolore e di morte ma non completamente spoglia di speranza, sia nata una mostra veramente nuova, amica e commossa.

Toti Scialoja



DISEGNI
di Renzo Vespignani

IL tema preferito da Renzo Vespignani è il mondo della periferia urbana: gli agglomerati dei tristi casoni in cemento dai terrazzi che sembrano scatole portasapone, il cielo ingabbiato dalle trame dei fili, l'asfalto solcato dalle ellissi intrecciate dei capolinea tramviari, un mondo che pare prossimo a crollare (si regge grazie a tutti quei canapi aerei e terrestri) tanto è cresciuto all'improvviso in altezza, tanto è scolorato nell'anima, come un adolescente allungatosi troppo. Anche il suo mondo sono le minuscole foreste dei giardinetti larghi un palmo quali possono vivere stentatamente nelle pause brevi della terra tra i fragili colossi dei quartieri popolari o, più felicemente, attorno alle casette che il piccone ha risparmiato e che ora si trovano a disagio come angolini di strapaese, dolci e mortificati.

Il segno di Vespignani va dietro, accorto e commosso, a tutti i dettagli di un tale mondo e può sentire finanche la poesia di una massa di rifiuti o di un mucchio di immondizia. Il suo segno sottolinea con certa tristezza, ma anche con virile accettazione dello squallido destino umano, la povertà delle case dai molti inquilini e dalle soffocanti testimonianze di macchinari e impianti che l'uomo ha trovato sul posto o ha visto metter su, tormentato la notte dai colpi degli strumenti, dai battiti dei motori, senza sua partecipazione, senza sua volontà, avendone indifferenza o noia. E riscatta l'orgoglio dei cantori di stracittà, l'oratoria dei poeti della cosiddetta civiltà meccanica.

Vedendo i disegni di Vespignani vengono in mente le visioni della Città Nuova di Antonio Sant'Elia, proprio perchè quest'ultime sono l'esatto contrario: quanto esse contengono di superbiosa fede nella scienza degli ingegneri, quanto di geometrica pulizia in quei fantastici eppur possibili viaggi di ferrovie aeree e sotterranee, diventa nei disegni del giovane artista una pensosa, amara constatazione di fallimenti, una pietà del lavoro per ciò che ancora pesa quale condanna sulle creature. Quel mondo dimidiato dall'obbedienza alle necessità della vita, remoto affatto da fiduciosi palpiti, egli si sforza di immetterlo nel nostro cuore, di crearargli la nostra simpatia, non più tribunizia, ma famigliare, ma tutta intima, sorgente da quel calore di affetti che la presenza dell'uomo, anche crucciato o pieno di rancori, di amarezze e di bisogni inappagati, accende tuttavia là dove abita coi suoi.

Ed hanno in più, i disegni, l'inesprimibile malia della curiosità fanciullesca quando dalla finestra, dalle terrazze, spia la vita ancora ignota degli altri e butta occhi avidi di conoscere nel segreto delle stanze altrui o ségue con animo, che più non si recupera negli anni maturi, il viaggio di un gatto spencolato sulla cimasa o la caduta di una foglia di cavolo da un terrazzino grigio e rattoppato come una baracca di fortuna fin giù nel cortile sempre bagnaticcio e mosso dai bucati. Ma questa malia, che è propria dell'adolescenza, ha innegabilmente trovato un linguaggio sicuro, preciso, onesto, diritto; un linguaggio irrobustito dalla serietà, da un senso di responsabilità morale, quale ci auguriamo dalla gioventù oggi. Anche per questo la mostra di Vespignani entra con una voce persuasiva nel quadro delle nostre aspirazioni figurative. Forse non è avventato, ancorchè conseguente alla nostra comune tristezza, riandare col pensiero a certe pagine della *Roma* di Zola. Uno stile personale, già inconfondibile, è in atto ed ha la forza di ridurre alla propria legge più di un argomento: i nudi, per esempio, traspirano la stessa gravità dei paesi: la tristezza della carne imbretellata da cinti, reggicalze, fettucce non è mai letteraria, anzi direi che arriva a suggerire un forte sentimento del caduco e della povera gloria dei sensi.

Fortunato Bellonzi

IL TEATRO

“I giorni felici,, - “Storia breve,, - Le riviste

SINCERAMENTE, a costo di parere dei maniaci, non riusciamo a comprendere i criteri (se pur ve ne siano) con cui è scelto il cartellone dell'Eliseo. E d'altra parte verremmo meno alla cortesia che sempre ci guida nella considerazione del bel sesso se non rilevassimo che la signora Morelli manca di stima verso se stessa quando vuole interpretare la parte di una giovinetta di sedici anni. Noi tutti conosciamo la freschezza, la grazia un po' acerba di questa attrice eccellente; conoscendo anche la sua sincerità e la sua modestia, il sospetto che ella voglia calarsi gli anni fino a quel punto non ci sfiora nemmeno. Ma poichè ogni finzione deve pure avere un suo limite di credibilità, e la signora Morelli possiede grazie seppure acerbe certamente non infantili, noi non possiamo nascondere d'aver provato un certo rammarico nel vedere la nostra attrice ridotta a dimensioni lillipuziane; ugualmente furono di difficile credibilità i ventotto anni di Cervi e i diciotto di Stoppa, il quale, per garantire la sua prolungata adolescenza, ha dato in una ingenuità eccessiva e chiassosa che non giova al suo buon nome di attore. Il limite della improbabilità ci veniva offerto dagli ardori giovanili di Andreina Pagnani, giunta sul vertice di una incantevole maturità, nei riguardi del Pierfederici. Il quale, bisogna dirlo, era l'unico la cui data di nascita coincidesse abbastanza puntualmente con quella assegnatagli dall'autore; senonchè questo benedetto ragazzo, che pure ha qualità interpretative non comuni, posa da giovinetto bizzoso, bamboleggia; interpreta i suoi bei vent'anni invece di tuffarvisi dentro, si traveste da giovane, si direbbe, come lo eccellente Ermete Zacconi, in ''Animo solitario'', si traveste da vecchio.

In una commedia come ''Giorni felici'' del Pouget, tutta fondata sulla psicologia dei vent'anni e sul delizioso turbamento provocato in tre giovanette dal reale arrivo in casa di un sognato aviatore, queste carenze di verosimiglianza nell'età dei personaggi non tornano a vantaggio dell'interpretazione. Soltanto Amina Curci, la terza fanciulla, ci sembrò intonata dalla prima all'ultima scena. E, questo, oltre che un riconoscimento per lei, vuole essere un complimento per le signore Morelli e Pagnani che noi sinceramente ammiriamo da quando non hanno più sedici anni.

* * *

Si sa che il patetico è il risvolto dell'umorismo. Niente di strano dunque che Franco Monicelli, redattore capo del più diffuso foglio umoristico della Capitale, si sia rivelato, come commediografo, di un sentimentalismo senza compromessi. Ferraù è un giovane pittore di buona famiglia, cui piace la vita di bohème in una soffitta, spregiando la vita comoda e i bei quattrini paterni. Nei momenti di riposo Ferraù suona il bombardino. Dai cieli grigi vedi fumar dai mille comignoli Roma. Abbandonato dalla sua amante modella Ferraù vede arrivarsi in casa, per un errore d'indirizzo, una fanciulla cieca che lo colpisce a prima vista e che, da parte sua, onestamente si innamora di lui. Sicchè, invece d'andarsene in cerca del suo vero destinatario, la cieca resta nella soffitta con Ferraù. Ella è pura siccome un angelo e perfettamente ingenua. Quando Ferraù le chiede di spogliarsi per dipingerla, la ciechina si copre il viso con le mani e piange. Ferraù si commuove. Senonchè un brutto giorno Ferraù è richiamato alle armi e deve dare un commovente addio alla sua cieca che rimane fedele a guardia della soffitta. E un giorno ancora più brutto arriva nella soffitta un signore vestito di nero, il ricco padre di Ferraù, per comunicare alla fanciulla che il figlio è morto in guerra. La fanciulla aspetta che il signore se ne sia andato, quindi silenziosamente si getta dalle scale.

La commedia si intitola ''Storia breve'' e vorrebbe, con sprezzante concisione, narrare il piccolo romanzo di uno dei tanti giovani della nostra epoca morti senza fede, senza ideali, quasi per sbaglio in una guerra sbagliata. Senonchè la commedia comincia alla maniera della scapigliatura milanese e continua senza che nulla, salvo l'incidente del ragazzo, ci avverta che si tratta di tempi moderni. Nella loro programmatica concisione i tre atti sono invece pieni di quel vago sentimentalismo, nel quale spesso vanno ad invischiarsi gli spiriti apparentemente più spregiudicati.

Non è colpa nostra se la natura ci ha creato assolutamente sprovvisti della capacità di apprezzare ciò che comunemente chiamasi succo di cuore. Ed è con un reale fastidio che noi seguivamo la azione della delicata Ernes Zacconi, dai grandi occhi fissi per la pietosa cecità. Quell'amore e quella poesia tipo ''Settimo cielo'' non sono fatti precisamente per spremere la nostra commozione. C'è tuttavia una parte della commedia che vorrebbe essere una testimonianza e che purtroppo rimane allo stato di pallida enunciazione: il dramma di questo ragazzo, succhiato un bel giorno dalla guerra senza sapere che cosa essa sia nè per chi si faccia; la sua sfiduciata rassegnazione, la semplicità con cui va a scomparire nel nulla. Prendiamola per quello che vale, senza badare al lungo sproloquio del padre nel terzo atto e sentiamoci almeno per un istante accanto al suo autore, per la naturale solidarietà di una generazione che ha subito una così amara esperienza.

Quanto alla cronaca della serata: il buon Marco Praga, che oggi passerebbe per un perfido reazionario in agguato, consigliava i giovani autori a non presentarsi alla ribalta dopo gli applausi del secondo atto. Nove volte su dieci, egli argomentava, gli applausi e il richiamo all'autore son dettati dalla curiosità di vederlo, di vederne la faccia, e come si presenta, e come sorride — o non sorride — e come s'inchina. Esaurita questa curiosità le cose al terzo atto possono volgere al peggio. Dunque, giovani autori, mantenete viva quella curiosità anche durante il terzo atto e, se occorre, presentatevi alla fine della commedia. Ma i giovani hanno sempre pensato che è meglio l'uovo oggi della gallina domani.

Anche Franco Monicelli, in un elegante completo grigio con gardenia allo occhiello, si è presentato alla fine del secondo atto, abbandonando l'ultimo atto al proprio destino. La fine tuttavia, se fu meno calda del secondo finale, non fu del tutto ingloriosa. Dopo qualche raro applauso e qualche zittio, il pubblico correva alle camionette.

* * *

Su otto spettacoli che hanno luogo giornalmente nella Capitale cinque sono spettacoli di rivista; abbiamo riviste di Galdieri, Garinei e Giovannini, Biancoli e Morbelli, Nelli e Mangini ecc. Personalmente noi non siamo affatto contrari allo spettacolo di rivista nè ci sentiamo di contrapporre il teatro di prosa a quello di rivista, nè leviamo lamenti sulla sorte degli attori che disertano la prosa per darsi alla rivista e così di seguito. Sono anzi in genere gli spiriti liceali che muovono siffatti confronti, i parvenus della cultura. Un benemerito professore di liceo dopo letto un canto di Dante si sentiva sempre in dovere di dire quattro parole contro gli scrittori di giornale. Ci accorgemmo poi che conosceva Dante per approssimazione e sapemmo che era un giornalista mancato. Noi dunque non diciamo male della rivista, come abbiamo il massimo rispetto per alcuni scrittori di giornale. Aggiungiamo anzi che alla tradizione della rivista appartengono piccoli capolavori come ''Cavalcade'' di Noel Coward; e che nella attuale crisi del teatro molto può attendersi, anche dal punto di vista interpretativo, dalla forma popolare, libera e spregiudicata della rivista non foss'altro la buona usanza di tenere conto dello spettatore che siede in platea. Senonchè siamo lungi, per quanto in regime di libertà la rivista sia nel suo ambiente, dal toccare i limiti dell'intelligenza e del gusto; e tranne il famoso quadro della vacca nella rivista di Biancoli e Morbelli e qualcosa del primo tempo nella rivista di Garinei e Giovannini, il genere è ancora alla preistoria e vive ai margini del teatro come la borsa nera vive ai margini del normale commercio. Si dirà che la rivista è un teatro di crisi! Bene, ma sentiamola questa crisi, cerchiamo in qualche modo di oggettivarla, di guardarla in faccia. Altrimenti non di teatro di crisi, ma di crisi del teatro noi dovremo eternamente parlare, cioè non di crisi del costume, ma del gusto e dell'intelligenza italiana.

Giorgio Prosperi

IL CINEMA

“Scrivimi fermo posta,, - “La piccola ladra,,

ABBIAMO veduto, uno dopo l'altro, due film leggeri, di quelli che usa chiamare, sprezzantemente, ''commediole''; e questa volta crediamo si meritino veramente l'accento negativo che si suol mettere sulla parola; in quanto commedie non sono (nel senso antico e bello della parola, che vuol dire: satira, definizione schematica e allegra di personaggi, lirismo incisivo e sottile) e nemmeno son farse (ecco un ''genere'' per il quale abbiamo una profonda simpatia) — ma esili favolette borghesi, svuotate d'ogni morale, sorrette da un garbo tanto morbido e lieve da parere piuttosto disinteresse, indifferenza, mancanza d'impegno: commediole, insomma.

Sulla prima (*Scrivimi fermo posta*) sorvoleremo di proposito, per riguardo alla firma del regista, che si chiama, nientemeno, Ernst Lubitsch. Non che noi s'abbia per questo celebratissimo decoratore e favolista quell'ammirazione che gli tributano da tempo tutti i formalisti del cinema; comunque pensiamo che, almeno dal punto di vista del gusto, egli abbia, a suo tempo, fatto fare qualche notevole passo innanzi all'arte del cinema quando era ancora bambina; del che va ringraziato, e buona notte. Lubitsch cominciò ad affermarsi come autore d'operette, di quelle che da noi, ai tempi del ''muto'', faceva, con una certa grazietta pittorica e ritmica, Lucio d'Ambra; e non v'è dubbio che una trascinante ebbrezza tutta ''viennese'', di valzer e di festival, Lubitsch l'abbia trovata, anzi inventata e codificata, tanto da autorizzare la nascita d'un ''genere'' (ci siamo!) che ha camminato per anni ed anni sempre sugli stessi binari.

Più ancora che le veneri coloristiche (certe spartizioni smaltate del bianco e nero, sorta di blasoni fotografici) c'interessa, di tali film, un senso del ritmo che come non mai fece sentire, prima del sonoro, la presenza nel film di elementi di musica.

Poi cedette anche lui a tentazioni drammatiche, e Dio lo perdoni. Infine tornò a casa: tornò cioè a specializzarsi in operette (tra cui memorabile è *La vedova allegra*), alternandole con commedie moderne, favolette borghesi, di quelle che Herczeg o Coward hanno fatto circolare pel mondo a imperitura gloria di quel tabù del teatro che è l'adulterio. Tra questo *Angelo* e *Strettamente confidenziale* erano tanto spiritose e sinuose quanto, alla fine, inutili; ma certo d'una ''classe'' tecnica e psicologica che le poneva al di sopra di tutte o quasi le loro sbiadite consorelle.

Quel che manca, stavolta, è proprio, lo spirito, l'invenzione, un *humour* sufficiente; e sarebbe davvero inutile — perfino irriverente — mettersi ora a constatare che Lubitsch ''ha del mestiere''. Del resto, tutti gli artisti che mancano d'un serio impegno morale, d'un ''centro'' da cui si propaghi la loro visione del mondo, finiscono — presto o tardi — così. Amen.

* * *

Un fratello di Lubitsch (fratello minore in sede stilistica, ma forse fondamentalmente più serio) è il nostro Mario Camerini. Tra i suoi film più felici è certo da annoverare *Batticuore*, dove una fantasia tra il crepuscolare ed il surreale ricamava con malizia una storia non priva di una sua leggera moralità: la scuola dei ladri, la scena del furto in ascensore, la proiezione televisiva dell'incontro fra i due sovrani, il finale allucinato e allegorico (con Almirante aggrappato al cancello, che grida ''Restituire la roba rubata!'') sono certamente rimasti nella memoria dei nostri lettori.

Un rifacimento francese di *Batticuore* è il film di Henri Decoin, *Piccola ladra*, che abbiamo visto in questi giorni. Ma qui non c'è rimasto proprio nulla: tutto procede innanzi senza colore nè sapore, con molta moltissima sciatteria, tante da far pensare che il regista non si sia nemmeno reso conto dei valori insiti nel soggetto.

Protagonista è Danielle Darrieux; che tante ci piace quand'è lirica, immobile, ingenua e stupita (*Mayerling*, *Ritorno all'alba*), quanto viceversa ci spiace quando è smaliziata, vivace e — come suol dirsi — ''tutta pepe''. In fatto di pepe siamo esigentissimi; siamo per il Caienna, quello autentico.

Ruggero Jacobbi

★

MAE WEST IMPERATRICE. — Sfogliando le riviste americane, si nota con piacere che anche in America hanno fatto Carmen. *Non solo, ma Mae West calca in questo momento le tavole del palcoscenico impersonando nientedimeno che* Caterina *imperatrice di Russia. La sua voce come d'abitudine roca e il suo linguaggio non molto controllato hanno fatto arrossire più di un critico. "Caterina" s'è scusata Mae West in un ferverino la sera della prima "ebbe in vita sua trecento amanti. Io con sole due ore mi sono arrangiata".*

★

''MASCHERE'' è la nuova rivista di teatro diretta da Cesare Meano. A Bontempelli è affidata la critica teatrale, a Savinio le cronache musicali, Irene Brin si occuperà dei ridotti, e Luigi Bartolini del varietà e della rivista. Nel primo numero un articolo di Moravia.

LA MUSICA

Concerto Mendelssohn

PER completezza di cronaca sbrighiamo subito il caso Abussi. Se un violinista non possiede l'intonazione sempre giusta, se il suono non gli esce pulito e pronto, se i passi brillanti vengono fuori confusi, l'esecuzione la si sopporta ancora purchè si avverta comunque un accento vivo, un timbro lirico persuadente. Ma se il sentimento è tiepido, lo stile trascurato (quei brutti ''portamenti''!), il discorso uniforme, con tutte le attenuanti del caso l'indulgenza vien meno; specialmente in questo magnifico *Concerto* di Mendelssohn, dove manco a farlo apposta senti l'assoluto bisogno di un'arcata che sappia essere or netta e forte come acciaio or lieve come seta, e vorresti che il violino stesso quasi svaporasse tra le dita dell'esecutore, sublimato in quel virtuosismo ch'è così squisitamente connaturato alla struttura, alla voce, all'anima dello strumento. Anche in questo senso Mendelssohn è la quintessenza dell'eleganza.

Perchè Mendelssohn è senza dubbio il più elegante musicista romantico. Ma cos'è l'eleganza in musica? E' nè più nè meno che il ''vestir bene'' della musica, degli strumenti, dell'orchestra; anche con poco, chè, anzi, il vero segno dell'eleganza sta nel ''saper portare'', insomma più nel modo che nella qualità dell'abito. Il nostro lettore ricorderà la *Sinfonia italiana*. Un tema della *Quinta* o della *Settima* di Beethoven, per dire, come senso lirico, come pregnante energia dialettica e drammatica, vale da solo tutta quella, in cui l'aria immacolata e dolcissima della poesia la respiri, sì, ma soltanto un po' nell'*Andante*. L'*Allegro vivace* e il *Saltarello* infatti partono ambedue con idee non certo sublimi; ma, via via, che gusto nell'ornarle, che civilissimo modo di adattarle alle esigenze di sviluppo, che proprietà strumentale, che misura impeccabile nelle proporzioni, e che tatto nelle svolte, che scioltezza nelle fermate e nelle riprese! Beethoven, Shubert, Schumann, lo stesso Chopin, per non parlare di Berlioz, Liszt e Wagner, quante volte li sorprendiamo scompesti, sproporzionati o prolissi, quante volte perdono la testa! Lui mai: troppo squisito musicista e troppo poco poeta per perderla. Del resto, a quanto si dice, l'eleganza sarebbe virtù dei mediocri.

E il nostro Ferrara, così ''inelegante'', così incisivo e drammatico, cosa ha fatto di Mendelsson? L'incontro, per quanto svoltosi in condizioni anormali per le ben note ragioni, è risultato sempre interessante. Mendelssohn ha ben resistito alle tinture, alle vampate e agli strappi cui è stato sottoposto: chè *Le Grotte di Fingal* furono stirate in larghi indugi coloristici e la *Sinfonia Italiana*, nei due tempi allegri, subì forzature di tono e stacchi di un ''fatalismo'' più beethoveniano che mendelssohniano; e la felice galezza italica che v'aliti dentro ha avuto accenti qua e là di gioia demoniaca, quasi tragica. Ma la saldezza e l'elasticità di quella musica e la genuina forza espressiva dell'interpetre han fatto sì che l'equilibrio anche spostato, non si rompesse. Merito dunque dell'una e dell'altro.

* * *

Lunedì 15 si è inaugurata la Stagione di concerti all'Accademia Filarmonica Romana, Stagione che si annuncia quanto mai ricca e varia sia per le musiche, di cui molte di rara o di prima esecuzione, che per il valore degli interpreti. Ha aperto la serie delle manifestazioni Carlo Zecchi dirigendo l'Orchestra Italiana da Camera nella *Suite n. 3* di Bach, nella *Serenata in re magg.* di Mozart, nella *Serenata n. 16* di Brahms e nella Sinfonia della *Scala di seta* di Rossini. Quando questo complesso sarà stato ritoccato in alcune parti di rilievo e avrà acquistato un maggiore affiatamento saprà darci senza dubbio esecuzioni ottime.

Giorgio Graziosi

★

VEDREMO PROSSIMAMENT Rabagas *di Sardou e* La luna è tramo *tata, l'ultimo dramma di Steinbeck* *cui è stato ricavato il romanzo* La gua dia sul Reno *di Lillian Hellmann,* r *presentati dalla Compagnia del Tea* *d'Oggi, diretta da Biancoli, con Ru* *Gero Ruggeri, al Teatro delle Arti* *febbraio. — La Merlini riunirà la co* *pagnia, che sarà diretta da Ettore Gia* *nini, in marzo-aprile, con attor giova* *Brazzi. E' ancora vacante, dopo il* *fiuto di Sandro Ruffini, il posto di p* *mo attore. Nel repertorio, oltre ai d* *Sherwood che sono stati già annunc* (Annibale alle Porte, La foresta p trificata), *se ne aggiunge un terzo,* W terloo Bridge, *che Giannini e Baro* *son hanno tradotto appositamente.* *Merlini si riserva poi la rappresenta* *ne della nuova commedia di Thorn* *Wilder,* The Skin of Our Teeth *(la p* *le dei nostri denti).*

ALL'ELISEO, prossimamente gli *nunziati* Parents terribles, *regia di* *chino Visconti. E' in preparazione* *dei più recenti successi di Broadw* Arsenico e vecchi merletti, *di Jos* *Kesserling, una forsa sui gangster* *più di venti morti, interpretata a N* *York da Boris Karloff. Indi,* Tess *Margaret Kennedy e Basil Dean,* *l'edizione francese di Jean Giraud* *che andrà in scena con la regia di O* *zio Costa.*