UN RACCONTO

# La Befana

di FAUSTA TERNI CIALENTE

I marchesi abitavano il primo piano di una casa nobile, semibarocca, che aveva le stalle signorili nel grande cortile interno. Erano stalle silenziose e pulitissime. I due cavalli, neri e pesanti, con le loro gualdrappe sembravano un servizio di pompe funebri. Il garzone di stalla li copriva al ritorno dalla passeggiata e li lasciava un poco all'aperto, attaccati a un grosso anello infisso nel muro, sopra la fontanella. I cavalli si abbeveravano, alzavano e abbassavano la grossa testa, scrollando le orecchie, raspando con gli zoccoli. Non nitrivano quasi mai. Al secondo piano del palazzo i bambini dei nuovi locatari udivano la notte quel raspare soffocato dalla paglia e svegliandosi sussultavano. Ma poi si abituarono. Il garzone di stalla era un buon ragazzo mite e rispettoso e si chiamava Carnevale.

I bambini non vedevano mai i padroni di casa. Essi andavano su e giù dalle scale di servizio, preceduti dal can barbone che reggeva in bocca le cartelle e tutto felice le sbavucchiava. Il cane adorava quei bambini che appassionatamente lo martirizzavano. Nelle scale di servizio si poteva fare un po' di chiasso. Ma alla soglia dell'appartamento bisognava presto togliere le scarpe di scuola e infilare quelle con la suola di panno. La marchesa soffriva di emicranie violentissime ed aveva accettato i bambini dei locatari a condizione che portassero quelle scarpette. Essi si divertivano un mondo a fare gran scivolate silenziose sulle piastrelle del corridoio, in barba alla marchesa. Se la figuravano di vecchia cartilagine, col naso aquilino, i polsi e le dita carichi di gioielli

Quando la marchesa non aveva l'emicrania veniva gente a visitarla, le figlie e i figli già sposati, le nuore e i generi, le governanti con i bambini. Lo scalone si animava a un tratto. Le signore giovani, con quei graziosi cappelli di nastri e fiori, color foglia morta, viola fucsia o verde smeraldo, i signori, gli ufficiali di guarnigione riempivano i salotti. Qualche volta un'onda leggera di musica giungeva attraverso le porte e le persiane chiuse, e così si sapeva che ballavano. La madre dei bambini veniva su con le guance rosa, avvolta nel boa di piume. Dio sa come scappò detto a qualcuno, davanti ai bambini, che la marchesa era un'ex-ballerina.

Di colpo la figura perdette quel viso nobile e arcigno e si trasformò in una figurina leggera leggera, con l'ampia gonna di tulle bianco sparsa di lustrini. Ritta sulle punte delle scarpette di raso tremolava e luccicava come una goccia di pioggia appesa a un filo. I bambini presero a sorvegliare ansiosamente le finestre, a frequentare lo scalone tenendo il cane dal collare e appena sentivano scricchiolare una porta acchiappavano la bestia dal muso, con le due mani, perchè non abbaiasse. Il cane soffiava mugolando e dibattendosi scivolava con le grosse unghie sul marmo. Bisognava pur cogliere la marchesa al passaggio, una volta o l'altra. Ella aveva chiesto di vedere i bambini, in principio, quando avevano avuto la rosolia, e non era stato possibile, per il contagio. Aveva nome di essere autoritaria e quando uno di quei figli scapestrati aveva passato la notte al gioco oppure si sapeva che faceva dei torti alla moglie ella lo mandava a chiamare e lo teneva chiuso nelle sue stanze, ore ed ore. Erano stanze calde, come imbottite, e senza respiro. I domestici raccontavano poi che il cattivo soggetto usciva di là dentro sudato pallido stravolto. Così le figlie, svagatelle e capricciose. Alle loro lagrime, agli svenimenti per cui si abbandonavano sui cuscini dopo aver ben pestato i piedi e lacerato i fazzoletti di batista, la marchesa opponeva una resistenza beffarda e tutti dicevano che avesse il cuore duro e avaro.

Com'era possibile immaginarsi, in tutto questo, la ballerina vestita di vaporose piume di cigno, con le mezzelune di diamanti nei capelli e i polpaccetti rosa e muscolosi tenuti su dalle inflessibili punte? Durante la notte i grandi cavalli neri ra-pavano nella paglia e i bambini vedevano in sogno la ballerina in equilibrio sulla spalliera delle seggiole, in punta di piedi sull'orlo delle mensole; scivolava leggerissima, spiccando salti che la sollevavano fino ai lampadari, ricadeva come una falda di neve, con un palpito di tulle, scintillante di gemme.

Una sera che la bambina vagava in silenzio da un pianerottolo all'altro si trovò davanti, ad un tratto, il marchese che le porse la mano e la salutò amabilmente; poi mandò su Carnevale a dire che la «signorina» era invitata a cena e la condusse per mano, al buio, a traverso una sfilata di salotti che avevano le fodere sui mobili e luci misteriose in fondo ai vetri ed agli specchi. La ballerina!, pensava con una grande agitazione nel cuore, sembrandole di penetrare in una caverna senza uscita. Tendaggi cupi soffocavano porte e finestre, i tappeti rendevano silenziosi i passi. Il vecchio le parlava amichevolmente della scuola, del fratellino, della malattia che avevano avuto. «Mia moglie non esce dalle stanze quando ha l'emicrania...» disse. «Dannata marchesa! — pensò la bambina — ce la sogniamo di notte...».

La piccola stufa soffiava nell'angolo del salottino e le mostrò le sue viscere incandescenti attraverso la bocca di vetro che sembrò accoglierla con un infernale sorriso. L'aria era quasi irrespirabile. La marchesa stava seduta nell'angolo, i piedi sollevati da uno sgabello, le gambe avvolte in una grossa coperta. Una pelle d'orso bianco era distesa sul tappeto e alla bambina sembrò di non poter più camminare, si arrestò di botto, affondata sino alle caviglie nella densa pelliccia. Ma non fu questo soltanto: i cuscini, le cornici dorate, i candelabri accesi, la tavola... una piccola tavola imbandita per due, messa nell'angolo come se l'avessero preparata lì per lì con la tovaglia che toccava terra, le posate e i vetri scintillanti... Le gardenie ingiallivano sull'orlo di una coppa ed avevano impregnato l'aria del loro profumo oleoso e una bottiglia stava in terra vicino alla stufa, adagiata nel panierino di vimini, il vino che va bevuto tiepido... La marchesa alzò una mano e lo indicò al cameriere.

Era una mano piccola, esangue e fragilissima. La bambina seguì faticosamente la linea del braccio, la spalla, vide un piccolo doppio mento rugoso tremolare fuori dalla collaretta di martora bionda e quando il suo sguardo si posò sul volto della marchesa, il cuore cessò veramente di battere. Era giunta in fondo alla caverna.

La marchesa la guardò con i suoi chiari e gonfi occhi celesti che sembravano occupare tutto il piccolo viso triangolare. Sotto la cipria e il belletto la pelle finissima mostrava il fitto delle rughe. Non era un viso ammaccato dall'età, cadente in grosse pieghe o alterato, ma un visetto che conservava una linea giovanile a parte quel cencino di doppio mento gualcito che pendeva lì sotto e le mille rughe sottili che le arricciavano delicatamente la pelle facendola somigliare a un crespo roseo. I capelli tagliati corti e tinti in rosso si arricciolavano naturalmente e ricadendo in morbide anella formavano intorno alla vecchia fronte un'acconciatura infantile. Dalle palpebre vizze e senza ciglia le pupille cerulee, pungenti come due coltellini, immobilizzarono la bambina. E quando la marchesa cominciò a sorridere, ella si sentì rabbrividire. Non aveva pensato che quelle strette labbra dipinte potessero schiudersi: le rughe si infittirono, nuove grinze si formarono intorno alla bocca e comparvero i piccoli denti bianchi, perfettamente bianchi e freschi nelle gengive scolorite, come se ella avesse conservato in quella distrazione i suoi denti di latte.

Sedettero a tavola e il marchese si curvò a parlarle con affettuosa galanteria. Ed ella gli rispondeva agitandosi con vezzi e sorrisi, le dita ingioiellate penetravano nei riccioli, nascondeva le labbra nel fazzolettino, leggiadramente, e uno sguardo esperto filtrava dalle palpebre socchiuse. Alla bambina restavano i bocconi a metà gola: e cacciava lo sguardo dalla parte del cameriere che andava e veniva impassibile, il naso appuntito e l'occhio vitreo: non solo i bocconi non scendevano, ma cominciavano a risalire. Pensò atterrita: e se mi succede di vomitare?

Era il caldo o erano le gardenie. Strano mondo, dove fate e ballerine invecchiano a modo loro! E non era ben certa che invecchiando non diventassero streghe o befane. A tavola con la befana i bocconi non vanno giù... La bambina sentiva un gran formicolio nei piedi, anelava all'aria fresca dello scalone, dove liberi e solleticanti venticelli fischiano sui pianerottoli. Appena fuori dalla caverna se la sarebbe data a gambe, su per le scale: e pensava al fratellino, a come avrebbe abbracciato il can barbone, in ginocchio, stringendosi la grossa testa sul petto, il viso tuffato nei lunghi riccioli neri in cui avrebbe ritrovato quel confortante odore di giovane bestia.

UNA ECCEZIONALE PRIMA CINEMATOGRAFICA IERI A ROMA

# "Bellissima„ di Visconti

Anna Magnani e Gastone Renzelli nella scena finale del film

La «prima» di *Bellissima* costituisce un avvenimento di grandissima risonanza culturale. Soprattutto si impone per la personalità del regista: Luchino Visconti, da molti considerato come il migliore regista italiano e uno dei più grandi che possa vantare il cinema di tutto il mondo, accanto a Chaplin e a Pudovchin Eppure Luchino Visconti non ha avuto grandi mezzi per farsi conoscere. La sua filmologia è sparuta: due film a lungo metraggio (*Bellissima* è il terzo), e poche diecine di metri di materiale documentario su una borgata romana quella Primavalle di cui si ritorna a parlare per il processo Annarella Bracci. Due film: il primo, *Ossessione*, è del 1942, e può considerarsi, sotto ogni punto di vista, come il primo importante e necessario film di quel realismo italiano, che pure doveva attendere ancora qualche anno per esplodere. Il secondo, *La terra trema* è del '47: prima parte di un grandioso affresco sul popolo siciliano, ispirato ad una rielaborazione della epopea verghiana, premiato a Venezia con un Gran Premio Internazionale, e poi insabbiato, contrastato, combattuto, tagliato, doppiato, e tolto dalla circolazione dopo una frettolosa programmazione. Ed eccoci a *Bellissima*.

Visconti non ha realizzato nè il secondo nè il terzo episodio de *La terra trema*. Non gli è stato permesso. Non gli è stato permesso neanche di realizzare *Cronache di poveri amanti*, che voleva trarre dal bel romanzo di Pratolini sulla Firenze popolare di fronte alla aggressione fascista del 1921. Nè ha potuto realizzare *La carrozza d'oro* (da Mérimée) che poteva avere per lui il valore della prima esperienza italiana di film a colori. Il soggetto di Cesare Zavattini, da cui è stato tratto *Bellissima*, non offriva, a prima vista, alcuna delle suggestioni di questi altri film. Ma il risultato sbalorditivo di fronte al quale ci troviamo dice che Visconti ha saputo andare al fondo del mondo poetico embrionale di Zavattini — di questo prolifico angelo custode del cinema neorealista italiano — ha saputo enucleare la realtà nascosta, scavare e drammatizzare come già — in altra direzione — aveva fatto De Sica.

### La storia

Quattro sono i personaggi di *Bellissima*: una madre, un padre, una figlia, ed il cinema. La madre: Maddalena Cecconi, solida donna romana, vitale, ricca di sentimenti e di emozioni, semplice nelle sue reazioni, costante nel desiderio: per lei il desiderio più grande è l'avvenire della figlia Maria, una spaurita bambina dai grandi occhi, una bimba anonima, ma per lei *bellissima*. Maddalena vuole che la figlia sia felice, che non viva come lei, nelle strettoie della miseria. L'unica possibilità di ottenere ciò, Maddalena la vede nel cinema, che la sovrasta dall'enorme telone installato in una maleolente arena nel cortile di casa sua. Maddalena, la sera, si siede e guarda il film, il film americano, il *western*, l'oppio. E sogna di questo mondo fascinoso e lontano. Sarà più vicino, quel mondo, il giorno in cui una casa produttrice lancerà un concorso per una bambina che deve interpretare il film: *Oggi, domani, mai*. Maddalena stravede, e quando la figlia sarà ammessa alla prima prova — come lo sono tutte le bimbe che si presentano — tocca il cielo. In questo stato beato la donna cade vittima di un giovincello, di quelli tristanzuoli che vivono ai margini del cinema, che non si sa bene cosa siano, che cercano soltanto un posticino comodo. Il piccolo sfruttatore estorce a Maddalena i pochi risparmi che servivano a pagare la rata di una cooperativa edilizia, quella per cui il marito della donna, Spartaco, sputa sangue ogni giorno, cercando di raggiungere un ideale più modesto, ma certo più duro e angoscioso.

Così Maddalena, stretta da ogni parte da rapaci personaggi che, con il pretesto di preparare la bimba al cinema, le estorcono denari per inutili lezioni di recitazione, di ballo, e così via, giunge al giorno della visione del provino, cui assiste dalla finestrina della cabina di proiezione. E qui si ha il colpo, qui viene il trauma: di fronte alla bimba spaurita, che balbetta, che piange sullo schermo, i «cineasti» presenti, ridono, ridono senza ritegno. E Maddalena fugge per le strade, con in braccio la bimba, avvilita, battuta.

Quando torna a casa, la situazione è capovolta. La bimba è piaciuta al regista del film, a Blasetti, e i produttori son calati a tentare immediatamente di carpire un contratto vantaggioso. Spartaco, il marito, esita. Forse aveva ragione Maddalena. Ma Maddalena, stringendo la sua *bellissima* bimba al seno, caccia via tutti. Una parentesi triste, questo concorso. Il sogno della casa è svanito, si è perduto il denaro. Ma qualcosa resta: l'affetto, la famiglia, e soprattutto la coscienza della realtà dura, diversa dalle «favole» dei film.

Su *Bellissima* fervono già discussioni. Ogni opera di Visconti le suscita. Si dice in questo caso: ecco un film cinico. E' vero? E' vero che Visconti guarda con cinismo al mondo del cinema, che ne scopre le più riposte cattiverie, il cattivo odore, che solleva il velo sulle ipocrisie, sulle meschinità, sulle menzogne convenzionali. Ed è vero che questa stessa posizione Visconti assume quando dall'osservazione del mondo del cinema passa a guardare tutto il mondo del suo film, l'altro aspetto, il quartiere di Prenestino, la gente del popolo, Maddalena Cecconi, suo marito Spartaco e la bambina *bellissima*? Questo non è vero, anzi è vero il contrario. E' evidente cioè che i due mondi sono posti continuamente e dialetticamente in contrasto e che, se da un lato v'è del marcio, dall'altro vi è una bella sanità, la pulizia delle coscienze, che traspare anche dalla angustia, dalla indigenza degli ambienti, dai panni stesi ad asciugare, dall'opprimente caldo romano. Questo è il senso di *Bellissima*, e ce lo dice Maddalena Cecconi quando, al principio del suo amaro risveglio, getta in faccia a Cinecittà la frase crudele: «Voi non avete rispetto per i sentimenti della gente!». E' cinismo, questo, o è difesa audace e accorata dei «sentimenti» più belli, dell'amore materno, della famiglia, del lavoro?

C'è un film americano, *Viale del tramonto*, che si è posto di fronte al mondo del cinema con vero cinismo. In quel film, sì, tutto era in decomposizione, tutto era gelido. Ma Billy Wilder si accostava alla palude di Hollywood con compiacimento, con spirito di masochismo. Non c'era uscita, non c'era un personaggio positivo, coraggioso, libero. Noi non andiamo alla ricerca del personaggio positivo a tutti i costi, per giudicare soltanto da questo la validità di un film. Ma crediamo che ogni regista che si ponga ad osservare la realtà ed a descriverla o trasfigurarla, troverà che il mondo e la storia vanno avanti non perchè la sporcizia vi alligna, ma perchè c'è gente che schifa la sporcizia e vorrebbe spazzarla via. E Maddalena Cecconi è il simbolo di questa gente, della gente di Roma, del popolo sano che sa scoprire i propri errori e scontarli («Dammi questi quattro schiaffi!» — dice Maddalena al marito quando tutto sarà crollato), e che sa fare di ogni sconfitta una esperienza.

### L'interpretazione

*Bellissima* è Maddalena Cecconi. E' lei la protagonista. Questo è un film su una donna romana, non un film sul cinema. Perciò *Bellissima* non è un film satirico. Gli spunti di satira, che sono eccellenti, costituiscono motivi di contrappunto ad una storia realistica, umana, poetica: tutto quel che si vuole, ma non satirica. In questo senso, in senso contrappuntistico, va inteso il commento musicale, frutto dell'elaborazione di alcuni temi dell'*Elisir d'amore* di Donizetti: il cinema è un nuovo elisir, è oppio, e taluni uomini del cinema sono «ciarlatani» come spiega appunto l'aria di Dulcamara, che sottolinea ferocemente le prime sequenze di Cinecittà.

*Bellissima* è Maddalena Cecconi, dunque. *Bellissima* è Anna Magnani, *Bellissima*, perciò, è un film su Roma. Abbiamo detto che già Visconti si era avvicinato a Roma con alcuni «appunti su Primavalle». Ma va notato che questo film è il frutto di un costante e proficuo avvicinamento a Roma di tutto il cinema neorealista. Dopo *Ladri di biciclette*, *Bellissima* risolve pienamente i problemi di analisi della realtà romana che erano già stati posti da Zampa, da Castellani, da Emmer, e ancor più da Blasetti, e recentemente da due interessanti registi, Steno e Monicelli: avvicinamento alla Roma della «cintura di protezione», ai quartieri popolari, avvicinamento all'anima del popolo di Roma, senza sottigliezze, ma con calore umano. Sembra che il cinema neorealista voglia condurre a termine l'opera intrapresa da Belli, che voleva *innalzare un monumento alla plebe di Roma*. Eccolo, infatti, il popolano e la popolana di Belli, dall'eloquio ricco, sontuoso, dalla immagine icastica, dalla battuta pronta: eccolo nato da una sceneggiatura e da un dialogo esemplare (lo hanno steso Visconti, Suso Cecchi D'Amico e Francesco Rosi) eccolo vivo in alcuni dei più bei momenti del film: la scena di seduzione in riva al fiume, le liti tra moglie e marito, le discussioni sportive, che si inseriscono impercettibilmente nel tessuto unitario del film.

Questa compiuta unità, questa uniformità di alta ispirazione è uno dei dati più interessanti, anche dal punto di vista formale, di *Bellissima*. Ed è questo, anche, che permette di sceverare con grande tranquillità alcune scorie: sostanzialmente una lenta indulgenza alla macchietta in certi interni (dal fotografo, dal parrucchiere, alla scuola di danze, nelle anticamere di Cinecittà) o in certi personaggi femminili (la maestra di recitazione).

Eccoci, infine, alla recitazione. *Bellissima* si può dire il frutto della fatica comune di Visconti e di Anna Magnani. Questa nostra grande attrice è tornata al mirabile momento di *Roma città aperta*. Accanto a Titina De Filippo di *Filumena Marturano* Anna Magnani ha dato un'altra eccezionale interpretazione dell'anno cinematografico.

A questa interpretazione, si può dire, Anna Magnani si sta preparando da tempo, dal film di Roselliini, dall'epoca della *Onorevole Angelina*. E si può dire che «Nannarella» è qui grande, convincente, attenta e fantasiosa, perchè questo è il suo personaggio. Improvvisate da lei le battute di Maddalena Cecconi divengono sapide oltre il popolaresco, e il dramma della madre, narrato dai suoi occhi spalancati sulla bellezza della figlia, raggiunge l'intensità della commozione con mezzi quasi elementari e perciò largamente comprensibili, da ognuno.

Le lodi maggiori vanno anche a Walter Chiari, che si scopre come ottimo attore, non soltanto comico, all'operaio Gastone Renzelli, «Spartaco», preso dalla realtà come la *bellissima* Tina Apicella. Lode anche a tutti i «cinematografari» che si sono prestati a interpretare le parti di se stessi. Piero Portalupi e Paul Ronald hanno dato al film una fotografia pari a quella stupenda di Aldo ne *La terra trema*. Franco Mannino ha brillantemente condotto a termine l'arrangiamento musicale.

TOMMASO CHIARETTI

ATTRAVERSO LA VI QUADRIENNALE D'ARTE

# Visitatori piegati in due per poter osservare i quadri

*Una riverenza obbligatoria - Disposizione caotica - Le perle del catalogo*
*Il lungo elenco degli assenti - Due tendenze dell'arte contemporanea*

*Nonostante la nera ingratitudine degli artisti e della critica (ma anche del pubblico), i quali hanno manifestato in molti modi la loro scontentezza, bisogna riconoscere francamente che questa VI Quadriennale ha innalzato per così dire sugli altari gli artisti pittori e bianconeristi che vi espongono. Quando mai infatti i visitatori sono stati obbligati così costantemente a inchinarsi (talvolta sarebbe necessario inginocchiarsi) allo scopo di eliminare la differenza di almeno quaranta centimetri esistente tra il livello medio degli occhi dei visitatori stessi e il livello al quale è stato situato il punto di vista dei quadri? Cosicchè, se non fosse poco riverente, potremmo chiamare questa Quadriennale, coniando una similitudine di tipo quasi omerico, «la Quadriennale dalle brache basse», ovvero «la Quadriennale dalle bretelle allentate».*

*La ragione di ciò mi è oscura. Chissà, forse era necessario osservare qualche «proporzione aurea» e pertanto allineare le opere in lunga fila, tutte così basse, infischiandosi solennemente del povero pubblico che deve guardare. Forse era più comodo far così per appiccare i quadri e ci si è semplicemente dimenticati che a un certo punto, bene o male, doveva pur venire qualcuno a vederli. E' un fatto che questo elemento caratterizza tutta la «presentazione» museografica della Quadriennale. Questo elemento non è però così esterno e marginale come può sembrare: in esso è implicita una perfetta noncuranza del pubblico e un perfetto ossequio a una astratta ed esteriore regolarità (esempio, le basi dei quadri tutte allo stesso livello).*

## Oblio del pubblico

*Oblio del pubblico e banale formalismo sono dunque le due bandiere che sventolano allegramente su tutta l'esposizione, quali che siano i lati buoni riconosciuti o reperibili. La conferma sta in altri dettagli denunciati dai nostri colleghi sulla stampa più varia, sta nella mancanza di diciture sotto le opere, cosa che obbliga ad acquistare il catalogo (lire mille), sta nella insufficiente illuminazione di moltissime sale (che «pulizia»... formale, ma quanta oscurità producono quei velari!), sta nella disposizione caotica di gran parte delle opere.*

*Ma la conferma più brillante si troverà nella prefazione al catalogo, leggendo la quale si apprende per esempio che «il naturalismo del «Pescatoriello» è tanto astratto nel suo rigore geometrico quanto nella sua astrazione formale è naturalistico il potente «Beritore» di Martini, la cui sete naturale par domandare l'acqua della Samaritana» (p. XXVII); oppure si apprende che il «Ritratto della cugina Argia» di Fattori appartiene all'Ottocento solo «per convenzione» (p. XXVIII); oppure che per alcuni maestri come Michetti «la freschezza dei primi impulsi, il vigore istintivo», una «felice incultura» avevano coinciso «nell'età giovane», con «immagini di poesia esatte» e «moduli espressivi avanzatissimi» (ibid.): oppure, ancora, che l'arte è fatta di «fantasia», «ingegno eccezionale» e «ispirazione» (ibid.). Davanti a simili lapidee definizioni, banali giochetti di parole e concettini da tema liceale, scritti per di più in una prefazione ufficiale, viene veramente da domandarsi se tutta questa gran macchina della Quadriennale non sia stata montata soltanto per permettere ad alcuni «letterati» di fare qualche bonaria divagazione da salotto nel campo delle arti. E' vero che le mostre di Viani e di Modigliani, parte delle retrospettive ottocentesche e un certo numero di opere dei viventi salvano la situazione, ma ciò accade soprattutto per virtù intrinseca e merito delle opere e dell'arte italiana e perchè la maggior parte del pubblico italiano non appartiene, fortunatamente, al genere «letterario» di cui sopra e possiede quindi altri occhi e altro giudizio.*

*E' stato già dato da Antonello Trombadori un rapido resoconto d'insieme dell'esposizione. Converrà ora cercar di passare in rassegna settori determinati, cominciando dalle opere degli artisti viventi. Stando al catalogo e alle affermazioni ufficiali, dovremmo incontrar tutti, dai giovanissimi ai maestri, «malgrado alcune assenze». E' una bugia. Mi scusi il lettore se dovrò mantenermi ancora sul piano polemico, ma come si fa a parlare con noncuranza di «alcune assenze» quando mancano, oltre i nomi già ricordati da Trombadori, (Guttuso, Pizzinato, Zigaina, Carlo Levi, Turcato, Omiccioli, Vespignani), nomi quali Campigli, De Pisis, Cascrati, Fontana, Gentilini, Martina, Mazzacurati, Melli, Mazzullo, Morandi, Marini, Moreni, Mucchi, Sironi, Santomaso, Stradone, Afro, Birolli, Capogrossi, Cagli, Leoncillo, Consagra, Cassinari, Corpora, Rosai, Usellini, Francesco Trombadori, Vagnetti, Vangelli, artisti, come si vede, di tutte le tendenze e di tutte le idee, ai quali potrebbero esserne aggiunti molti altri più giovani o meno noti? La verità è che il visitatore deve prepararsi a vedere in questa esposizione le tendenze dell'arte attuale italiana quasi esclusivamente attraverso i riflessi degli epigoni e i cattivi imitatori dei «maestri» che ho citato.*

## Realtà ed arte

*Quali sono ad ogni modo tutte queste tendenze? A mio parere si possono ridurre sostanzialmente a due. Una di esse tende a degradare l'arte, a svuotarla di ogni valore e interesse, di ogni capacità di esprimere la vita nel suo perpetuo rinnovarsi e in definitiva di ogni contenuto rivoluzionario. Questa tendenza agisce attraverso l'intimismo decadentistico (il nudo lezioso, il paesaggio idillico, la natura morta melanconica, il ritrattino sentimentale), attraverso l'evasione nelle fantasie mistiche o arcaiche o assurde (i surrealisti) o infantili (i «primitivi»), attraverso il formalismo (la pittura per la pittura, la plastica per la plastica, l'astrattismo). La seconda, per quanto in germe, mira allo scopo opposto: esprimere le idee, i sentimenti, le sofferenze, le aspirazioni degli uomini di oggi, raccontarne i fatti, lottare per quanto vi è di meglio e di nuovo in quei sentimenti, idee, fatti, aspirazioni, restituire insomma all'arte la funzione che ebbe sempre nei momenti più belli.*

*La linea di demarcazione che divide le due tendenze non passa però esclusivamente tra un gruppo di artisti e un altro gruppo di artisti. Essa passa molto spesso all'interno di uno stesso artista, tra un'opera e l'altra, tra una oscillazione e l'altra della sua attività, oscillazione che è sempre possibile in un periodo storico tormentato e difficile, per il nostro Paese, come quello che attraversiamo. L'esame che mi propongo di fare è perciò difficile e delicato e va condotto con attenzione.*

CORRADO MALTESE

MARCELLO MUCCINI: «L'argano» (opera esposta alla VI Quadriennale)

LE PRIME A ROMA

# I piccoli di Podrecca

A leggere i giudizi più che lusinghieri che le più autorevoli personalità del mondo teatrale contemporaneo, da Shaw a Charlot, da Reinhardt a Toscanini, da Antoine a Chesterton, hanno espresso su queste famose marionette, verrebbe fatto di pensare che una tale fama possa essere esagerata. Ma una volta visto lo spettacolo (uno spettacolo che torna ora in Italia, dove era nato circa trentotto anni fa, nel secolo Odescalchi, poi ceduto alla compagnia di Pirandello) la spiegazione è spontanea. Si tratta di qualcosa di veramente eccezionale, in ogni senso. Eccezionale per la bravura dei tecnici, al punto che lo spettatore a volte ha l'illusione che non si tratti di marionette ma di minuscoli attori, bravissimi, eccezionale per il gusto finemente ironico e satirico con cui tutto lo spettacolo è presentato; ma soprattutto eccezionale per il carattere veramente popolare semplice, spontaneo che esso ha.

Chi conosce altri spettacoli di marionette (e particolarmente quelli di Italia) sa che in questo genere di teatro, sotto le false spoglie di rappresentazioni per i ragazzi, si contrabbandano i contenuti più decadenti, le storie più formalistiche preziose, intellettualistiche che si dato immaginare. L'insuccesso di tutti questi spettacoli, che hanno la pretesa di essere d'avanguardia e sono solamente provinciali e di cattivo gusto, e del resto una prova chiara della loro impopolarità.

Il successo che ha salutato lo spettacolo in due tempi dei «Piccoli di Podrecca» ieri sera al Quattro Fontane è stato grandissimo, e molti quadri sono stati ripetutamente applauditi a scena aperta. Lo spazio non ci permette di esaminare come vorremmo le singole parti dello spettacolo nè di fare quelle osservazioni che vorremmo. Ma ci consente di dire che il virtuosismo accoppiato alla carica satira danno a tutta la rappresentazione un ritmo felice, continuo. Divisa in due parti essa è composta di brevi *sketch*, come una rivista: alcuni sono recitati (e i personaggi allora sono i clowns, gli altri danzatori); altri sono invece più musicali (parodie di opere liriche rappresentazioni folkloristiche napoletane, viennesi, cubane) Gli applausi maggiori sono stati soprattutto per quei quadri dove più riuscita era la verosimiglianza tecnica; così la «rumba» finale della prima parte, la *Gioita azzurra* i quadri ispirati all'America (*Lo zio Tom, Oh, Susanna! La partenza del battello del Mississippi*), il ritratto del famoso «pianista». Ma converrà, in altro momento tornare a discorrere di queste marionette; per ora vi garantiamo, invitandovi ad andarle a vedere, due ore di buon divertimento

I. I.

MUSICA

## Pierluigi Sampietro

Con un concerto dedicato unicamente a musiche mozartiane, ieri, nella Sala di Via dei Greci, ha avuto inizio la stagione «da camera» dell'Accademia di S. Cecilia. Direttore: Pierluigi Sampietro, che (come dal programmino) ha studiato con Viduseo, Silvestri, Caporali, Wurer, diplomandosi quindi in pianoforte e direzione di orchestra con Carlo Zecchi ed in composizione con Bernard Paumgartner. Inoltre il suddetto giovane direttore si è diplomato in organo ed ha compiuto contemporaneamente agli studi musicali «i suoi studi di teologia e filosofia». Certamente da uno dei suoi numerosi maestri, il Paumgartner, Sampietro ha ereditato la «specializzazione» mozartiana, della quale ieri ci ha dato un saggio non raggiungendo però, in nessuna delle opere in programma, una giusta temperatura d'interpretazione. Il pubblico poco numeroso ha applaudito senza eccessivo entusiasmo il direttore, mentre ha accolto caldamente Graziella Sciutti, ottima solista nelle due magnifiche arie da concerto: *Basta, rincotti* e *Chi sa, chi sa, qual sia*.

Vice

LA POESIA II CLASSIFICATA AL PREMIO DELL'UNITA'

# L'infanzia dei poveri

Elio Filippo Accrocca è nato a Cori (Latina) nel 1923. Ha pubblicato «Portonaccio» (Ed. Scheiwiller, 1947) e «Caserma 1951» (Ed. del «Canzoniere», 1951). Co'l'abora all'*Avanti!*, al *Lavoro Nuovo*, a *Quaderni delle Olimpiadi*, ecc. Con la poesia che pubblichiamo, è risultato secondo classificato nel concorso indetto dall'Unità di Genova.

*E' costruito di memoria, l'uomo,*
*come una casa, un picolo. Il mio nome*
*lo sanno i falchi e l'acqua dei fossati.*
*Abbandonai l'infanzia quando l'erba*
*dei campi si mutò in colore grigio*
*di vecchie case: Roma San Lorenzo*
*imparai a memoria. Dietro il fumo*
*delle locomotive rincorrevo*
*la libera criniera dei ricordi.*
*Le piazze del quartiere proletario*
*sono le nostre aiuole calpestate.*
*Non è vietato cogliere tra i sassi*
*l'erba scarna dei vicoli, l'asfalto*
*è una lusinga dei quartieri nobili.*
*Con la speranza dell'ignoto il giorno*
*ci rotolava a gruppi per le strade*
*randage, cercatori di mestiere.*
*Nella miseria anonima di questo*
*quartiere ho ritrovato la mia gente.*
*L'origine mi resta dentro il sangue*
*come un'eredità da tramandare.*

ELIO FILIPPO ACCROCCA

## Peggiora in Grecia la situazione economica

SOFIA, 4 (*Tass*) — L'*Agenzia telegrafica bulgara* informa che il giornale greco *Embros* paragona la presente situazione economica della Grecia ad un vulcano che può cominciare ad eruttare in ogni momento.

Il giornale scrive che tutti i settori dell'industria, del commercio e della agricoltura stanno attraversando una crisi. Gli artigiani non riescono a sbarcare il lunario. Ancora più difficile è la posizione dei contadini, che vendono i loro prodotti a prezzi estremamente bassi. Il costante aumento del numero dei disoccupati è l'aspetto caratteristico della crisi economica — osserva il giornale.