NUOVI STUDI SULLA DRAMMATURGIA ITALIANA D'OGGI

PROSPETTIVE DEL TEATRO

Tra i non molti elementi positivi e stimolanti, che affiorano nel panorama incerto del nostro teatro di oggi, va senza dubbio rilevato l'interesse solidale che ad esso rivolgono studiosi e critici militanti delle generazioni più recenti. Agli sforzi, ai tentativi e alle esperienze, diversi tra loro e spesso contrastanti, che conducono i drammaturghi giovani (anche di età, ma soprattutto di idee), si accompagna, sebbene ancora timidamente, un lavoro di documentazione e di sintesi concettuale, i cui primi frutti sono da prendere in attenta considerazione.

Giorgio Pullini ha riunito in un denso volume (*Teatro italiano fra due secoli, 1850-1950*, editore Parenti, pagg. 461, L. 2.000) i risultati di una sua organica ricerca, della quale alcuni saggi erano apparsi già in riviste come *Arena, Belfagor* e altre: ricerca volta, dice l'autore, alla «indicazione di temi e figure centrali nella evoluzione del nostro teatro moderno, con particolare riguardo a momenti e passaggi, che siano stati trascurati finora dalla critica, o che meritino una valorizzazione». Non una storia del teatro italiano nell'ultimo secolo, dunque, ma un profilo di scrittori e di opere, disposti secondo una originale linea di pensiero. E a noi preme qui specialmente riferire e dibattere la parte conclusiva del libro, quella che tocca appunto i commediografi attuali, le loro tendenze, le prospettive della attività loro e di quanti si andranno ad essi affiancando in questi anni.

Il Pullini prende avvio dalla constatazione del rinnovamento parziale operatosi nella cultura italiana (segnatamente nel cinema, in misura minore nella letteratura), a seguito di quel tragico esame di coscienza, cui l'intera nazione è stata spinta dai disastri della guerra e dal doloroso travaglio del dopoguerra. Nel teatro questi fermenti si manifestano attraverso maggiori difficoltà, per via indiretta e in forme talvolta velleitarie. Si delinea tuttavia con sufficiente precisione, in drammaturghi di varia origine e differente orientamento, l'istinto della problematicità morale, «quell'istinto drammatico che ha condotto Pirandello a illuminare gli angoli più reconditi della natura umana nel contrasto di vita e pensiero, di sentimento e intelligenza». Ma, se in quasi tutti vi è, più o meno evidente, questo vincolo di formazione morale con il massimo scrittore teatrale italiano del secolo ventesimo, «questi giovani autori hanno saputo trasferire la problematica pirandelliana sul piano di interessi e dilemmi nuovi, del loro tempo»; e perciò: «La scena si trasforma in un banco d'accusa della società contemporanea: i personaggi si mettono di fronte alla propria coscienza e ne registrano i movimenti con una severa introspezione; diventano essi i giudici di se stessi, giudici imparziali e irremissibili». Un simile atteggiamento processuale, inquisitorio, comprende autori quali Fabbri, Terron, Bompiani, Giovaninetti, Trieste, Bassano, Callegari, ed altri più anziani, come lo scomparso Ugo Betti. Da punti di vista in genere assai distanti, e con approdi poetici, o semplicemente culturali, di oscillante livello, essi pongono pesanti domande al mondo uscito dal conflitto, e cercano di dare anche qualche risposta. Il Pullini si addentra in una analisi acuta, e non di rado illuminante, dei singoli testi che argomentano la sua generale classificazione; giungendo a definire il fenomeno nei suoi limiti essenziali: limiti che sono, da un lato, l'oggettivismo della cronaca, la riduzione della indagine sociale alla pura denuncia o, per restare nel linguaggio giuridico, alla sola fase istruttoria, che precede l'accertamento delle responsabilità; dall'altro lato, il ritorto intellettualismo nel quale si vanifica troppo sovente la verbale dialettica dei nuovi drammaturghi.

In effetti, il Pullini avverte chiaramente la necessità (a nostro avviso fondamentale) che si operi «una sutura tra i due infelici tronconi di un teatro da rappresentare e di scarso valore artistico, e un teatro da leggersi e di nessuna forza rappresentativa»: l'esigenza, cioè, che si ricrei l'unità vitale dello spettacolo di prosa. E largo spazio egli dedica, nella sua trattazione, al teatro di Eduardo De Filippo, il commediografo cui precipuamente spetta il merito di aver ristabilito una comunicatività tra palcoscenico e pubblico, negli anni del dopoguerra. Esaminando il personaggio tipico dei drammi di Eduardo, il Pullini sottolinea non senza ragione il pericolo insito in quello che egli chiama l'*autobiografismo lirico* dell'autore napoletano; ma non valuta tuttavia appieno, ci sembra, la dimensione collettiva in cui quel personaggio si muove e agisce, e che nei casi migliori non può davvero esser ridotta a uno sfondo folcloristico e pittoresco.

Così, quella struttura morale del dramma cui gli scrittori sopra menzionati avrebbero dedicato il loro lavoro — e che risulterebbe afflosciata in De Filippo (secondo il Pullini) proprio a cagione della vivezza e spontaneità del suo linguaggio — troppo spesso ci si manifesta come un'ossatura cerebrale precostituita, alla quale si connettono, non sempre agevolmente, brandelli di realtà. In sostanza, certi commediografi ci son sembrati correre subito alle ultime conclusioni, in sede etica ed estetica, anziché tentare prima una paziente opera di documentazione sui fatti e sulle persone ai quali, in definitiva, risalivano i loro angosciati ed astratti interrogativi. L'esigenza di uno stimolante «teatro di costume» è del resto lucidamente avvertita dal Pullini stesso, che nella introduzione al suo studio annota i nomi più indicativi in tal senso: Callegari, Guido Rocca e soprattutto Federico Zardi. Altri nomi mancano, o sono appena citati nel volume: Squarzina, Dursi, Patroni Griffi, Calendoli... Ma essi già ci portano alla attualità in senso stretto, superano i confini di tempo e anche d'impostazione che il Pullini ha voluto porre alla sua fatica.

Proprio a questa più pressante attualità si è rifatto un giovane critico, M. R. Cimnaghi, tracciando un consuntivo della passata stagione ed enucleando quelle che sono a suo giudizio le linee di sviluppo di una nuova drammaturgia (*Prospettive del teatro italiano d'oggi*, Edizioni Radio Italiana, pagg. 181, lire 900), attraverso l'esame di alcuni testi e di alcuni autori tipici. Soprattutto comprensiva, tra le altre, l'analisi che egli fa della personalità e dell'opera di Federico Zardi, ritrovando le origini del suo radicalismo intransigente già nel primo lavoro teatrale, *E chi lo sa?*, che è del '37, e sottolineandone lo svolgimento fino ai *Giacobini*, ai *Tromboni*, a *Serata di gala*, all'atto unico *Alla periferia*. Della «protesta» di Zardi, Cimnaghi mette in luce esattamente le ragioni ideali, riscontrabili tutte nel famoso testamento di Robespierre, che costituisce il punto culminante dei *Giacobini*: e segna con ciò anche i limiti storici della concezione da cui procede la critica di Zardi al mondo contemporaneo. Limiti che però, secondo noi, vengono superati proprio quando prevalga nello scrittore la forza d'ispirazione alla realtà di questo mondo: che è realtà sociale, vita e dramma di una società divisa in classi.

AGGEO SAVIOLI

Ilse Peterson, la bella svedese da due anni a Roma, fa le valigie, ha firmato un contratto per due film a Hollywood

UN NUOVO APPARECCHIO ANNUNCIATO DA RADIO MOSCA

Gli ultrasuoni all'attacco delle artriti e dei tumori

Per la malattia di Foster Dulles — Dalle vibrazioni elettriche a quelle meccaniche — Effetti sicuri e decisivi per alcuni morbi, ancora deludenti per altri — Uno spiraglio nuovo

Si è appreso da Radio Mosca che l'URSS è pronta a fornire un nuovo ed originale apparecchio da ultrasuoni per un ulteriore trattamento della grave malattia di Foster Dulles, qualora l'applicazione di raggi adesso in corso non fornisca l'effetto sperato. A parte il valore profondamente umano del gesto, che non ha bisogno di commenti, ci si domanderà di che cosa si tratti in realtà e che cosa siano questi famosi «ultrasuoni». E' quello che cercheremo di chiarire in breve, incominciando, per poterci meglio intendere, da qualche reminiscenza scolastica.

Il suono è prodotto dalle vibrazioni dei corpi, quando però queste vibrazioni superino il numero di 16 al secondo. Al di sotto di 16 si ha il cosiddetto infrasuono, come accade nel terremoto, in cui le vibrazioni telluriche vengono registrate dai sismografi ma non sono percepibili dall'udito. Al di sopra di 20.000 vibrazioni al secondo si ha invece l'ultrasuono, e si riesce oggi ad ottenere ultrasuoni con un massimo di 500 milioni di vibrazioni al secondo.

Come riuscire a generare in un corpo un numero così grande di oscillazioni nell'unità di tempo è stato un problema difficile da risolvere, finché non si è pensato di sfruttare il quarzo piezoelettrico, cioè quarzo in lamine sottili, capace di mettersi in vibrazione quando tra le due superfici sia stata applicata una certa differenza di potenziale. Non si fa, dunque, che trasformare oscillazioni elettriche in oscillazioni meccaniche. Un apparecchio per produrre ultrasuoni è un generatore di vibrazioni elettriche, le quali vengono trasformate dal quarzo in vibrazioni meccaniche e poi condotte, attraverso un cavo, sul posto ove si desidera applicarle.

Quando gli ultrasuoni incontrano un corpo solido rimbalzano. Tale caratteristica venne sfruttata per la ricerca di sommergibili e per calcolare le profondità marine mediante un sistema di *radar* sonoro. Fu durante simili esperienze che si osservò per la prima volta l'effetto degli ultrasuoni sui fenomeni vitali: i pesci che entravano nel fascio delle onde ultrasonore subivano disturbi di vario tipo e successivamente morivano.

Si passò allora a numerose sperimentazioni in diversi campi: in chimica, in microbiologia, in diagnostica ed anche in terapia. In quest'ultimo settore sono in corso da alcuni anni una serie di tentativi per utilizzare il nuovo mezzo nella cura di diverse malattie, con risultati che sono finora molto incoraggianti. La lunghezza d'onda degli ultrasuoni usati in terapia è piccolissima (dell'ordine di due millimetri), al fine di ottenere una enorme densità di energia per unità di volume.

La trasmissione degli ultrasuoni nel corpo umano avviene per una profondità che può essere variata variando il diametro dell'irradiatore. Il meccanismo con cui essi agiscono è complesso e non ancora tutto ben chiaro. Si hanno effetti fisici, effetti chimici ed effetti meccanici. Quelli fisici consistono in un aumento di temperatura il quale però è insufficiente a spiegare da solo taluni risultati curativi, che pure non si ottengono con l'aumento di temperatura provocato da altri mezzi. Gli effetti chimici sono vari, e di essi si cerca di provocare solo quelli utili, soprattutto la stimolazione dei processi ossidativi.

Ma più originali ed interessanti, perchè esclusivi degli ultrasuoni, appaiono gli effetti meccanici. Si sa che ad ogni oscillazione completa si determina nei tessuti una superpressione, seguita poi da una sottopressione, con un cambiamento di pressione di circa 8 atmosfere per centimetro cubico, cambiamento di pressione che avviene un milione di volte al secondo. Questo rapido alternarsi di pressione positiva e negativa equivale a una specie di «massaggio cellulare» o a una pulsazione estremamente rapida della cellula, nella quale ogni più piccola parte viene così sottoposta ad una accelerazione enorme, paragonabile solo a quella che si ottiene con le più potenti macchine centrifughe.

In altri termini, è come se venisse centrifugata la parte dell'organismo sottoposta all'applicazione degli ultrasuoni: ciò dovrebbe determinare, come in ogni centrifugazione, il distacco della materia, il che invece non avviene perchè il forte acceleramento cui la materia è costretta si inverte di continuo, essendovi, come si è detto, un continuo alternarsi di pressione. Ma è chiaro che l'effetto è in rapporto al dosaggio degli ultrasuoni: con dosi moderate l'energico micro-massaggio prodotto sulla cellula ne stimola il ricambio e l'attività, tende cioè a migliorarne la funzione, con dosi alte si arriva invece alla distruzione della cellula stessa.

L'applicazione nelle varie malattie si regola quindi secondo lo scopo che si intende ottenere: irradiazioni modeste nei processi morbosi la cui guarigione è condizionata ad una maggiore efficienza delle cellule e dei tessuti, irradiazioni intense in quei malanni che possono solo guarire con la distruzione del tessuto ammalato (tumori). L'esperienza della terapia ultrasonica è ancora in corso, dato che, mentre per alcune malattie si può parlare senz'altro di effetti sicuri e decisivi, per altre i risultati conseguiti finora sono incerti o francamente negativi.

Il consenso, per esempio, è unanime per quanto riguarda la cura delle nevralgie e delle neviti, nonchè delle artriti e delle artrosi, non escluse le ostinate e penose malattie reumatiche della colonna vertebrale: in tutte queste affezioni si verifica una rapida e completa scomparsa del dolore, che consente agli infermi una maggiore facilità di movimenti e un ritorno alla loro quotidiana attività. Discordi invece sono i vari sperimentatori sugli effetti che si otterrebbero nella cura dell'asma bronchiale e dell'enfisema polmonare, nelle ulcere gastriche e duodenali, nelle malattie cutanee, ecc.

Delusivo, purtroppo, sembrava essere stato finora ogni intervento con gli ultrasuoni contro i tumori, il che appare particolarmente sconfortante se si pensa che con questo mezzo non si sarebbe avuto il danno che di consueto si accompagna all'uso dei raggi, specie nei soggetti più malandati. Ora l'annunzio di Radio Mosca apre uno spiraglio nuovo, fa sperare cioè che gli scienziati sovietici siano riusciti a realizzare un congegno tale da rendere gli ultrasuoni efficaci anche contro il cancro.

GAETANO LISI

Un dibattito sulla "Romagnola,,

Si è svolto ieri pomeriggio a cura del Centro d'iniziative per un nuovo teatro

Il Centro d'iniziative per un nuovo teatro, della cui costituzione abbiamo già dato ampia notizia, ha felicemente inaugurato la sua attività ieri pomeriggio a Palazzo Marignoli, con un dibattito a inviti sul dramma di Luigi Squarzina *Romagnola*, che si rappresenta attualmente al Valle. La discussione, svoltasi sotto la presidenza di Giancarlo Vigorelli, che vi è intervenuto egli stesso più volte e con calore, è stata introdotta dai critici teatrali del *Popolo*, Cimnaghi, dell'*Avanti!*, De Chiara, dell'*Unità*, Savioli, e dal critico letterario Marcello Camilucci. Hanno successivamente preso la parola, esprimendo con spregiudicatezza pareri anche fortemente contrastanti, Vladimiro Cajoli, Ugo Moretti, Mino Roli, Alberto Lecco, Gian Paolo Callegari, Vallauri (uno tra i promotori del Centro d'iniziative) ed altri.

Pur nella diversità delle opinioni, dal dibattito sono emersi con sufficiente chiarezza i motivi de[illegible] interesse polemico che [illegible] oggi non soltanto la *Romagnola*, ma anche altri testi nuovi del nostro teatro [illegible] che sono da ricercare [illegible] Vigorelli [illegible] le conclusioni [illegible] del nostro tempo, proponendo al pubblico temi e problemi che toccano la coscienza [illegible] Vigorelli ha anche vigorosamente posto in rilievo la necessità che il teatro [illegible] libertà [illegible] società.

PROROGATA AL 30 GIUGNO LA MESSA FUORI LEGGE DEI "FLIPPERS,,

Le macchine dal braccio d'oro dovrebbero avere il destino segnato

Storia e origini dei famosi biliardini elettrici - Attraverso quali intrighi il gioco è giunto in Italia? - La parte di Costello e i guadagni degli speculatori - Non è ancora detta l'ultima parola sulla "chiusura,,

Il mondo dei noleggiatori e degli importatori di flippers è riuscito ad ottenere la proroga al 30 giugno delle licenze che dovevano scadere il 28 febbraio. Ma anche con la nuova proroga di qualche mese il destino dei flippers è ormai segnato nel nostro Paese e siamo giunti al momento di doverne rifare la storia.

Le maggiori ditte produttrici sono la «Gottliet» e la «William», entrambe di Chicago. La prima occupa 5000 operai e la seconda circa 3000. L'una e l'altra sono collegate col mondo del gangsterismo americano e sono tra le maggiori fabbriche che gettarono sul mercato americano il grande genitore del flipper, la famigerata «slot-machine». La lotta contro questi diabolici apparecchi raggiunse la fase più acuta negli Stati Uniti all'epoca dell'inchiesta Kefauver.

A quell'epoca, intorno al 1950, i legami tra l'industria delle macchine a gettone (comprendenti gli flippers e i juke-box) e il mondo della malavita erano tanto chiari, che Estes Kefauver convocò innanzi alla commissione senatoriale di inchiesta lo stesso Frank Costello, per chiedergli conto dell'attività sua e delle sue organizzazioni in questo campo. Il bandito rispose parlando attraverso le telecamere a 150 milioni di cittadini americani, in questa precisa maniera:

«In questa azione ci eravamo proposti filantropici. Anzitutto bisogna pure fare qualche cosa per assecondare l'istinto delle scommesse che è innato perfino nei bambini. E poi ero convinto che i giovani contrabbandieri, una volta perduta la speranza di fare quattrini con l'alcool, sarebbero diventati ladri, o, anche peggio si sarebbero facilmente arruolati nelle bande dei gangsters. Facendoli lavorare come agenti ricevitori delle macchine a gettone li ho messi in condizione di condurre una vita quasi completamente legale».

Gioco d'azzardo?

Ma evidentemente la argomentazione del famoso re dell'Anonima Assassini, trasformatosi per l'occasione in organizzatore di «iniziative filantropiche», anche se non prive di attinenza con i problemi e le caratteristiche di una parte della società americana, non bastarono a dare una patente di legittimità alla attività dei noleggiatori e dei gestori delle macchine a gettone.

Non possiamo ovviamente dilungarci nella descrizione tecnica dell'apparecchio, ma questa è pressappoco la meccanica del gioco: si introduce una moneta nell'apposita fessura e si abbassa una leva — che gli americani chiamano «the golden arm», ossia «il braccio d'oro» — la quale, imprimendo un moto discontinuo ai cilindri del congegno provoca l'illuminazione di alcune figure (donnine seminude, cavalli, cow-boy, ecc.), che si trovano sul quadro. Per vincere occorre realizzare una fila di cinque illuminazioni. Se tale condizione si verifica il giocatore può ritirare il compenso in danaro che la macchina lascia cadere in un apposito scaffale.

Il flipper risponde in maniera altrettanto inequivocabile alle caratteristiche di un gioco d'azzardo? A questo proposito occorre dire subito che esso è registrato presso l'Ufficio Tecnico Erariale del Ministero delle Finanze come «gioco d'abilità» alla stessa stregua, ad esempio, del gioco del biliardo in cui è più che evidente lo spirito agonistico basato essenzialmente sulla capacità dei contendenti. Al flipper, infatti, non si riesce a vincere: si perde soltanto, cioè si paga il piacere di trascorrere un po' di tempo vicino all'apparecchio. Ormai è sufficientemente diffuso in Italia questo gioco anche se gli stimoli dell'entusiasmo iniziale si sono notevolmente affievoliti. Innanzitutto occorre dire che, se negli Stati Uniti i flippers (la parola «flipper» significa in inglese «pinna del pinguino») il cui movimento è abbastanza simile a quello delle «pinne» che si agitano quando si preme il pulsante dell'apparecchio di cui parliamo) hanno avuto come genitore la slot-machine, in Italia essi hanno avuto un genitore molto più innocuo e bonario, non certo creatura di banditi come Frank Costello: il calcio da tavolo.

Questo gioco, di cui erano abbondantemente forniti gli oratori e le sale parrocchiali sin dal 1938, venne autorizzato all'uso negli esercizi pubblici soltanto 11 anni dopo cioè nel 1949.

Tuttavia nel 1953, conseguentemente a una violenta campagna di stampa condotta dai giornali di ispirazione governativa, il calcio da tavolo venne abolito. Il ministero degli Interni prese questa decisione motivandola con ragioni di morale e di ordine pubblico, esattamente come sta avvenendo ora per i flippers.

Ma qui l'affare assume un aspetto poco chiaro, poco pulito forse, e di una certa scabrosità se si va ad esaminarne il fondo. Per esempio: fu proprio una caso che l'abolizione del calcio da tavolo di marca nazionale nei pubblici esercizi coincise con le prime apparizioni in Italia dei flippers precedendo di tre anni soltanto l'adozione ufficiale del nuovo gioco americano? E fu un caso che il ministero degli Interni decidesse che il flipper era un «gioco di abilità», e quindi lecito, proprio quando la passione per la pallina di argento era ormai scatenata facendo guadagnare ai proprietari o noleggiatori delle macchinette decine di milioni di lire quotidiane? E, infine, è un caso che si annunci proprio ora l'abolizione del gioco quando il gioco stesso sta declinando nell'interesse del pubblico e si prospetta il lancio di nuovi «giochi» fabbricati in Italia in sostituzione di quelli americani?

Ingenti capitali

Probabilmente non è un caso: i gruppi di speculatori più forti hanno nelle alte sfere dei cosiddetti appoggi e quelle che sembrano misure dettate da scrupolo morale ne condono, in fondo, talvolta, l'intrigo.

Comunque, per tornare alla nostra storia, sta di fatto che una decisione del ministero degli Interni, diramata con lettera circolare 26 novembre 1956 a tutte le Questure, ammette il flipper tra i giochi leciti.

Ingenti capitali vennero impegnati da parte di piccoli e di grossi operatori per lo acquisto dei flippers, che in un primo momento, venivano rilevati direttamente negli Stati Uniti e pagati in dollari. In un secondo momento la «Gottliet», la «William» e altre case di produzione concedettero licenze di fabbricazione a ditte europee prevalentemente tedesche e belghe.

Da un calcolo non certo esatto ma ben approssimativo risulta che dal 1956 sono stati importati 15.000 flippers con un impegno di capitali che si aggira intorno ai 45 miliardi. I noleggiatori, regolarmente organizzati nelle rispettive associazioni, sono circa 3000. In rapporto col numero di flippers funzionanti in Italia si ricava che ognuno di essi è proprietario in media di 5 apparecchi. A Milano, ad esempio, il rapporto è superiore poichè vi sono in città circa 1500 flippers i quali appartengono a 200 noleggiatori organizzati nel GIPIAPE. Si deduce così che ciascuno di questi è proprietario in media di 7-8 apparecchi.

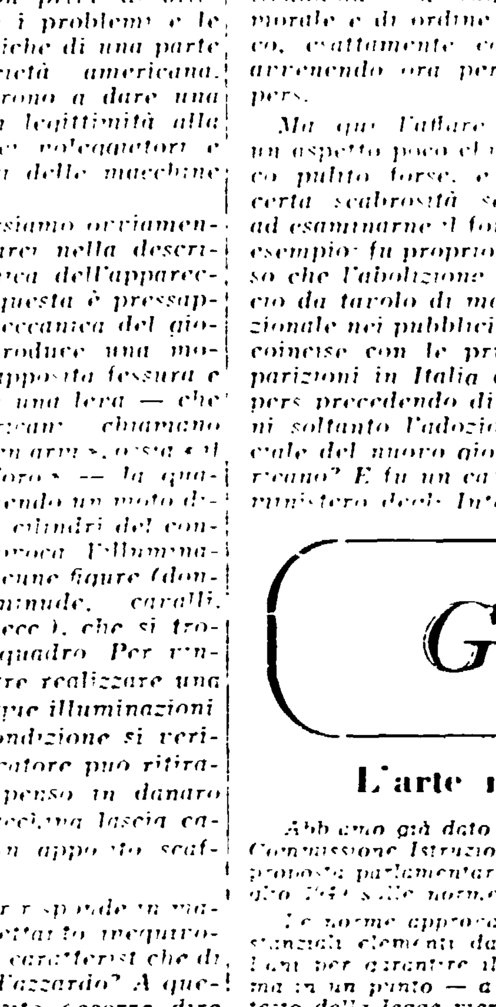
Il miraggio di grossi affari da parte degli speculatori e la necessità economica di inserirsi nel movimento da parte dei piccoli operatori provocò, come abbiamo già detto, la rapidissima divulgazione della macchina in migliaia e migliaia di esercizi pubblici nei grandi e nei piccoli centri di tutta la Repubblica. Ciascun esercente considera ormai inclusi nel proprio reddito continuativo i proventi delle macchine a gettone (compresi i juke-box).

Incasso giornaliero

Nei primi tempi l'incasso singolo giornaliero di un flipper piazzato in un locale del centro di una città come Milano oscillava veramente dalle 10 alle 15 mila lire (oggi, nello stesso locale, l'incasso non supera le 4 mila lire). Tenuto conto che il 50 per cento va all'esercente e l'altro 50 per cento al noleggiatore (sul quale gravano le spese di riparazione, manutenzione, ecc.), si può dedurre che per entrambi, ai tempi d'oro, dedotte anche le esigenze dell'erario, il ricavato era ingente.

Il flipper, dunque, se ne andrà il 30 giugno? Un momento: non è ancora detta l'ultima parola. E, in questo mondo piuttosto complesso di traffici, di palline impazzite e di affari vertiginosi, un'altra proroga può sempre scappare!

ANGELO MALVACCHIERA



Frank Costello, il gangster che è stato uno degli organizzatori del traffico dei «flippers»

GAZZETTINO DELLE ARTI

L'arte negli edifici pubblici

Abbiamo già dato notizia dell'approvazione da parte della Commissione Istruzione e Belle Arti in sede referente, dell[illegible] proposta parlamentare di modifica alla legge 717 del 29 luglio 1949 sulle norme per l'arte negli edifici pubblici.

Le norme approvate hanno finalmente introdotto quei sostanziali elementi da molti anni reclamati dagli artisti italiani per garantire il rispetto della legge e il suo controllo, ma in un punto — a nostro avviso fondamentale — il nuovo testo della legge viene meno alle aspettative degli artisti: la composizione delle commissioni che dovranno giudicare la assegnazione delle opere d'arte, il cui valore supera i due milioni di lire. Le norme precedenti prevedevano la possibilità di assegnare alla rappresentanza degli artisti più della metà dei componenti le commissioni, anche se in pratica erano state interpretate quasi sempre nel modo più restrittivo, suddividendo in parti eguali la rappresentanza dell'Amministrazione e quella degli artisti. Con le modifiche attuali viene aumentato il numero dei rappresentanti dell'Amministrazione e viene incluso il Soprintendente alle gallerie competente per il territorio, e viene sostanzialmente [illegible] la presenza degli artisti, modificando il quadro [illegible] fra l'Amministrazione committente e [illegible] artisti.

Le associazioni sindacali degli artisti sono prontamente intervenute perchè questo punto del provvedimento venisse migliorato in sede di approvazione definitiva. Ci associamo alla più che ragionevole richiesta, chiedendo ai parlamentari di condurre in porto felicemente e pienamente questo punto equivoco e pericoloso della nuova legge.

Colloqui senza messaggio di Consagra

Sono alcuni anni che lo scultore Pietro Consagra lavora su di un suo patetico motivo sentimentale e plastico, sempre sul filo equivoco dell'astrazione e dell'oggettività, su questo motivo — che egli chiama incontro e colloquio —, sovrapponendo le sempre nuove suggestioni di gusto astratto-cubista, astratto-concreto e astratto-informale, e rimanendo mal[illegible] [illegible] di giorno in giorno la soluzione di questioni essenziali. La sua idea, quando fu formulata la prima volta, aveva una sua suggestione e anche un fremito di vita e di ansia: partire da un certo punto di un'esperienza di linguaggio astratto-cubista, dalla corsa all'Europa, per calare di nuovo nel cuore dell'uomo, nel suo essere quotidiano. Il grande momento neo-cubista e narrativo di Guttuso era stimolante, e tutt'altro che oziose alcune indicazioni di Leon[illegible]. Non che la proposta di Consagra fosse propria rivoluzionaria, ma egli partiva da una contraddizione [illegible] reale nella cultura artistica contemporanea [illegible] aspra in quella [illegible] contraddizione [illegible]

[illegible] senza [illegible] la tradizione moderna [illegible] a livello internazionale [illegible] forma e contenuto nella pittura, approfondita [illegible] esperienze d'avanguardia [illegible]

D[illegible] punto di vista sentimentale e morale, Consagra [illegible] Dal punto di vista del suo mestiere di scultore, c'era in lui un atteggiamento antiromantico e antisensualistico, sensibilissimo, anzi, al destino [illegible] dello scultore, alle forme e ai modi del suo inserimento possibile nel carattere industriale della vita di oggi, e di qui naturalmente l'interesse e la collaborazione con l'architettura e certa base di lavoro «artigianale» e «industriale». C'è sicuramente qualcosa di [illegible] e di [illegible] nello scultore che si mette al banco con la fiamma ossidrica, il trapano, la sega elettrica, le [illegible] e prova a cominciare la sua giornata come un operaio.

Ma anche un equivoco [illegible] questo atteggiamento [illegible] [illegible] Consagra [illegible] programma contenutistico un programma tecnicistico.

Perchè l'ambizione di modernità volgeva in «avventura», va precipitando in un vitalismo erotico alla Vifredo Lam e in un evasivo e inconcludente «pittoricismo» della plastica, cresce in maniera abnorme sul vecchio osso di seppia di intimismo e di malinconia, è ancora e soltanto quella sua piccola idea di partenza, nata nell'avvertimento di una solitudine feroce nella condizione dell'ambiente borghese e nella timida volontà di tentare un colloquio, di metter di fronte due solitudini perchè si elevassero a coscienza. Questa mostra alla «Tartaruga» è forse la più impegnata e soverchiamente che Consagra abbia fatto a Roma, ma tecnicismo e stilemi, frantumando senza contropartita il suo formalismo, sembra che vadano molto pacandosi per conto loro e che l'idea di un tempo vada seccando sulle sue stesse radici per mancanza di messaggio. La qual cosa è quanto di peggio può capitare a uno scultore come Consagra con tutte le cose vecchie e nuove che gli uomini (ma quali poi?) hanno da dirsi. E naturalmente, perchè il dire non si trasformi in sterile accademia, anche da fare.

da. mi.

PIETRO CONSAGRA: «Colloquio nel sole» (1957). La scultura, in legno, è fra le più recenti dello scultore e fra le sue più indicative quanto a tecnica e stile