TEOREMA

di Pier Paolo Pasolini

Il mostro sacro nel deserto borghese

Eros e religiosità: una parabola sulla civiltà del tempo nostro che esaurisce i propri motivi nell'ipotesi di una immobilità dei rapporti fra la classi

Nel nuovo libro, *Teorema* (ed. Garzanti, pp. 200, L. 2000), Pier Paolo Pasolini si è preoccupato di prescrivere, con una nota, *« come leggere nel modo giusto »* questa sua opera. Dunque, una lettura con regola fissa, opera chiusa in lettura chiusa. Per presentare *Teorema* non si può trascurare l'interpretazione che l'autore suggerisce, diciamo pure l'ideologia ch'egli sovrappone al prodotto della sua ricerca. *« Il nostro »* egli dice, *« più che un racconto è quello che nelle scienze si chiama "referto": esso è dunque molto informativo; perciò, tecnicamente, il suo aspetto, più che quello del* messaggio *è quello del* codice... ». Ma anche questa spiegazione, difficilmente comprensibile per chi non è « informato » sulle definizioni elaborate fra teoria dell'informazione e strutturalismo, appare insufficiente. Difatti l'autore aggiunge che la « storia » meglio si potrebbe dire « una parabola »: *« una prosa leggermente "d'arte" provvede a far sì che si tratti, appunto, di una parabola, anziché di un puro e semplice studio sulla "crisi del comportamento" (è questa la formula con cui vorrei definire il presente volumetto) »*. Infine, una spiegazione sulla genesi dell'opera: « Teorema *è nato su fondo oro, dipinto con la mano destra, mentre con la mano sinistra lavoravo ad affrescare una grande parete (il film omonimo) »*. Cosicché la stessa storia — il cui primo nucleo era dato da un componimento in versi — è narrata parallelamente in questo libro e in un film di prossima programmazione che, però, non abbiamo ancora visto.

Fin qui le spiegazioni. Ci troviamo chiusi in un triangolo i cui vertici sono: teorema, referto, parabola. Ma veniamo, infine, alla « storia ». Apre una presentazione generica dei personaggi: Paolo, industriale milanese, torna a casa (naturalmente in macchina panciuta, confermando quell'immagine della « prestigiosa » grossolanità degli industrialoni milanesi e dei loro imitatori che tutti conosciamo e che ispirò, in modo più articolato e irritato, l'ultimo Hemingway). A casa torna, sullo scampanare del mezzogiorno anche il figlio Pietro, scolaro del famoso liceo « Parini » (ma, a colpo d'occhio, non si direbbe). Si passa alla figlia Odetta, alla moglie Lucia, alla servetta Emilia. E, mentre la famiglia è a tavola, nella lussuosa villa, arriva l'Angiolino, volgarmente detto postino, con un telegramma o « annunciazione ». Difatti, annuncia l'arrivo di un ospite.

Il quale, da quanto poi si scopre, ha il « sesso sacro », ed è un personaggio la cui divinità è più pagana che di altra religione. Ai fini della « parabola » egli intreccia rapporti erotici con tutti gli altri personaggi, Angiolino escluso e servetta inclusa, donne e uomini. Finché dura, l'evento fa tutti felici, ciascuno con la propria felicità solitaria, tutti però partecipi di quella presenza divina o « paterna » che li determina, li trascende, e fa trionfare sulle loro carni — in scene costruite con sapiente compiacimento morboso — un'ambivalenza divina.

Ma la felicità si esaurisce. Torna Angiolino, nuova annunciazione, e questa volta il sacro animale va via. Dalla premessa si passa alle conseguenze, alla seconda parte del libro preceduta da un intermezzo di rime. Qui si segue il « comportamento » di ogni personaggio. Ciascuno è affranto, a suo modo. La sottoproletaria Emilia scende al suo paesino, nella « Bassa », si nutre di ortiche, fa miracoli, trasmette agli altri il messaggio mistico della sua avventura. Siamo in un mondo che non è di parole ma di atti, corrotto e innocente. Diverso è il destino dei « borghesi », che ripiombano nel « deserto » delle loro alienazioni: Odetta chiusa in clinica; Pietro dipinge frenetico quadri informali; il padre Paolo cede a tal punto che si denuda in piena stazione centrale; Lucia va in giro raccogliendo ragazzini per ritrovare, invano, l'azzurro degli occhi « sacri ».

Teorema, referto, parabola: da un termine matematico (linguaggio preciso almeno per ipotesi) si passa a un termine « scientifico » (linguaggio approssimativo); e si approda a un sottogenere letterario fra i più ambigui e compromessi (una favola in cui non si parla di animali ma di casi umani, con un « senso » o « significato » morale dato come esempio al popolo). Il « fondo oro », come nel Perugino, c'è, ed è non tanto nel procedimento che i francesi chiamano *affabulation*, e cioè soluzione in moralità di ogni episodio narrato, quanto nella trasposizione lirico-descrittiva, a volte anche straordinaria, di quello che per essere « teorema » o « referto », dovrebbe essere solo dimostrativo. Non è un saggio; è la traduzione in favola di un dubbio assunto trattatistico.

Ora è qui lo spartiacque del libro. Se diciamo « straordinaria », dovremmo condividere l'ammirazione che alcune di queste pagine susciteranno certamente negli esteti. Alcune descrizioni paesaggistiche, ad es., sono fra le più suggestive che ci siano sulla campagna lombarda. Si tratta allora di una raccolta di belle figurine? Lasciamo agli esteti il compito di fermarsi sulla « pagina », e badiamo alla « trama », come del resto consiglia Pasolini, fra tante « prescrizioni ». Si arriva allora a una sinbologia di tesi culturali in cui passa un po' di tutto, da Freud a Marcuse al rimpianto del Cristo ch'è morto in occidente per approdare al referto secondo cui « la *Borghesia è lucida, e adora la ragione: / eppure a causa della propria nera coscienza, / manovra per punirsi e per distruggersi* ». Si arriva fino alla cronaca spicciola, e il movimento studentesco scelto come bersaglio di punte polemiche che stanno fra il profetico e l'ostentamento becero, da marinista in ritardo.

Riportando le cose sul terreno del giudizio, orientati vero la « trama » o intreccio di elementi dimostrativi, si osserverà anzitutto il vizio di determinismo, o ideologico, che ogni parabola — e questa più di altre — contiene. Lo scrittore traduce in visione statica, da « vecchio materialismo », i rapporti di classe. Gli sfugge, direbbe Marx, il « lato attivo » dell'oggetto. Astrae nel « religioso » (e nella sua manifestazione lirico-elegiaca) quello che si riconduce alla « attività umana sensibile ». Solo in quest'ottica, la « lotta intestina » può rimanere staccata dalla lotta di classe, nei suoi aspetti soprastrutturali. Non so fino a quale punto non intervenga qui l'ipotesi per cui il mondo d'oggi è ormai assorbito nel quadro tecnocratico o neo-capitalistico. Gli interventi irritati dell'autore non turbano la sostanza lirica e ambigua di questo assunto. Qui più che altrove Pasolini resta imprigionato in quella che, in un'occasione precedente, ho definito « l'immagine del suo personaggio ». La « provocazione » è ormai troppo carica di narcisismo e di sconsolati rimpianti di una propria stagione. Troppo al di fuori di una critica che preliminarmente sappia applicarsi a chi la esercita. Eppure proprio questo Pasolini ci aveva fatto intravvedere nei primi libri, quando scavava a fondo per recuperare il massimo di « obiettività » raggiungibile attraverso i materiali dei linguaggi popolari.

Michele Rago

In Italia lo scrittore colombiano Garcia Marquez

A metà giugno arriverà in Italia lo scrittore colombiano Garcia Marquez autore di « Cent'anni di solitudine » (Feltrinelli editore) un romanzo salutato in molti paesi come il « Don Chisciotte del nuovo mondo ». Garcia Marquez è nato nel 1918 e ha avuto una vita intensa e movimentata divisa tra il paese di origine, Roma, Parigi, Cuba, gli Stati Uniti, la Spagna

Ferma protesta contro l'intervento poliziesco alla Triennale di Milano

La Federazione artisti per la riforma dell'Ente

La *Federazione nazionale artisti, pittori e scultori*, aderente alla CGIL, riguardo alla situazione determinatasi in seguito all'occupazione della XIV Triennale d'arte, ribadisce i motivi di fondo della sua adesione all'occupazione stessa, sottolinea cioè il valore contestativo di una protesta rivolta a trasformare le strutture culturali del nostro paese mediante una partecipazione determinante degli artisti e degli operatori di cultura alla gestione degli enti culturali ed artistici.

La Federazione prende atto delle dimissioni della giunta della Triennale e rileva, così come è stato sottolineato dal presidente dell'ente e dal comunicato di dimissioni emanato dalla giunta, la gravità dell'intervento della polizia non richiesto dalla Triennale ed inquadrato in una azione di repressione più generale. La Federazione fa proprie infine le proposte formulate dal Comitato direttivo del Centro studi della Triennale nella sua riunione del 3 giugno, nelle quali si richiede che il Centro studi Triennale venga allargato, costituendosi in assemblea permanente aperta alle forze che direttamente o indirettamente sono impegnate sui problemi di cui la Triennale si occupa.

Intervista con l'architetto Giancarlo De Carlo sulla situazione alla Triennale

Una «scalata» contro la cultura del sistema

I complessi motivi dell'occupazione — Significato della repressione poliziesca — Tre sbocchi possibili — Un problema drammatico che va risolto — Come « castelli di carta »

MILANO — Polizia e studenti davanti all'ingresso della Triennale il giorno dell'inaugurazione

Dopo l'operazione poliziesca con la quale è stata sgomberata la Triennale, occupata come è noto dal giorno della sua apertura, la giunta esecutiva si è dimessa in atto di protesta. Siamo lieti di pubblicare l'intervista che in proposito ci è stata rilasciata da uno dei componenti la Giunta, l'arch. Giancarlo De Carlo, al quale abbiamo chiesto, oltre che un intervento in una discussione che è tuttora aperta, anche un parere sui problemi più generali che si aprono dopo questa XIV edizione della Triennale.

Perchè si è dimesso dalla Giunta esecutiva della Triennale?

Mi sono dimesso dalla Giunta esecutiva, insieme a tutti gli amici che ne facevano parte perchè la polizia — non richiesta — ha sloggiato gli occupanti nel corso di una azione più generale di repressione che ha colpito varie strutture culturali e l'università. Noi non potevamo accettare che la nostra volontà di colloquio, manifesta fin dal primo momento sollecitando e ottenendo l'ingresso dei manifestanti nel palazzo dell'arte, venisse negata dalla violenza della polizia; anche se consideravamo violenza — ma di ben altra specie e comunque interna ad una contestazione lecita nei suoi motivi più profondi — l'ostinato rifiuto della maggioranza dell'assemblea degli occupanti di discutere nuovi modi per rendere pubblica l'esposizione.

Dimettendoci dalla Giunta siamo rientrati nel Centro-Studi che ci aveva designati e che costituisce l'organo più democratico (anche se imperfetto) della Triennale, fondato dopo una lunga lotta affrontata anni fa dalle forze migliori della cultura italiana. All'interno di questo organo noi intendiamo compiere ogni sforzo per aprire il colloquio sulla base di quanto il suo comitato direttivo aveva proposto fin dai primi giorni dell'occupazione:

1) trasferire all'assemblea degli occupanti i compiti che il Centro Studi svolge attualmente avviando immediatamente un dibattito sui tre temi della gestione culturale in Italia, della struttura dell'Ente Triennale e dei contenuti della XIV esposizione;

2) riaprire le mostre per assicurare la fondamentale libertà di espressione agli specialisti italiani e stranieri che le hanno ordinate e per garantire al pubblico l'altrettanto fondamentale libertà di giudizio e di critica.

Quali sono secondo lei i motivi che hanno portato all'occupazione della Triennale?

Mi sembra che sullo sfondo dell'occupazione della Triennale ci siano almeno tre ordini di motivazioni. Il primo è quello delle rabbie personali, che non interessa anche se ha fornito all'operazione una carica di innesco così rilevante da condizionarla per tutta la sua traiettoria. Il secondo è quello dei contrasti di categoria, del risentimento corporativo di pittori e scultori per una presunta riduzione della presenza dell'arte nel palazzo dell'arte; è questo un argomento certo più interessante del primo ma ancora particolare e limitato. Il terzo è quello della negazione del modo in cui la cultura viene gestita in Italia, del rifiuto di una costellazione di istituzioni culturali inefficienti, distaccate dai reali problemi della società, corruttrici di ogni tensione innovativa che ne sia coinvolta e quindi garanti della conservazione del sistema che le tiene in vita (al limite dell'asfissia, per meglio controllarle).

Stabilito che questo terzo ordine di motivazioni è l'unico interessante perchè si inserisce nel moto di contestazione che oggi investe l'intera struttura della società, l'occupazione della Triennale va giudicata in rapporto ai modi in cui le motivazioni hanno saputo trasformarsi in obiettivi e strumenti di azione, per alimentare la lotta rivoluzionaria che già da tempo viene svolta in termini assai concreti dal movimento studentesco e da alcuni settori del movimento operaio. Purtroppo non sembra che l'assemblea occupante della Triennale abbia saputo trovare la chiarezza e la determinazione necessarie a trasformare gli elementi confusi di un dissenso generale in un sistema di scelte ideologiche e politiche che potesse servire da sostegno a una strategia. Questo insuccesso, che mi auguro sia temporaneo, può essere attribuito a due principali ragioni. In primo luogo, alla eterogenea composizione del gruppo dove il nucleo delle persone dotate di una chiara visione del processo che si veniva compiendo non era ancora riuscito a isolare i portatori di confusione.

In secondo luogo, alla irrilevanza dell'istituzione aggredita: la Triennale, che per quanta risonanza possa avere a livello internazionale, rappresenta tuttavia una estrema frangia della struttura culturale del paese. Un'azione contro la Triennale può assumere significato concreto solo se costituisce la prima tappa di una scalata verso centri più influenti e robusti dove si attuerebbe la convergenza con le forze più rivoluzionarie del paese. Invece l'attacco non è andato oltre l'occupazione della esposizione e la scritta tracciata nell'atrio del palazzo — Milano come Parigi — suonava ambigua fin dal primo istante, per il semplice fatto che a Parigi l'occupazione dell'Odeon era avvenuta dopo molti giorni di scontri sanguinosi per le strade, come riflesso di un processo rivoluzionario che aveva scosso le basi stesse del sistema.

Quali sono secondo lei gli sbocchi della situazione?

Mi sembra che la situazione abbia allo stato attuale tre possibili sbocchi: il primo è la riapertura dell'esposizione con protezione della polizia ai cancelli e nel palazzo. Oltre ad essere tecnicamente difficile, rappresenta uno sbocco assurdo. Non si può far finta che nulla sia accaduto perchè ormai l'occupazione ha modificato la coscienza e l'aspettativa nell'opinione pubblica: la XIV Triennale non è più una semplice mostra, ma l'occasione di uno scontro e, per avere un senso, deve assumere e riflettere i contenuti contestativi che questo scontro ha fatto emergere.

Il secondo sbocco è la chiusura definitiva dell'esposizione e lo scioglimento dell'ente Triennale. Questo sbocco è tecnicamente facile perchè la Triennale è retta dal « Bureau international des espositions » ed è noto che i delegati delle nazioni straniere che vi partecipano hanno già indetto una riunione a Helsinki per constatare che l'Italia non è in grado di assicurare lo svolgimento della manifestazione e per chiedere il suo trasferimento altrove. In linea di principio l'eventualità è accettabile, purchè sia inclusa in un piano di distruzione radicale di tutte le istituzioni che gestiscono la cultura in Italia — dalle esposizioni alle gallerie alle associazioni di categoria alle case editrici, ecc. — e perchè si elabori una strategia per il raggiungimento di questo fine, assumendone interamente la responsabilità politica.

Il terzo sbocco è quello proposto dal comitato direttivo del Centro-Studi, di cui ho già detto: avviare un dibattito aperto a tutte le forze impegnate direttamente o indirettamente nei problemi della cultura e parallelamente, nei modi più appropriati alle stesse ragioni del dibattito, aprire l'esposizione; garantire la libera circolazione delle idee e attraverso il loro confronto precisare i termini della contestazione per la messa a punto di una sua concreta strategia.

Come giudica la XIV esposizione?

Il programma della XIV Triennale voleva portare a conoscenza del pubblico un nucleo di ricerche compiute in vari paesi del mondo attorno a un tema di grande attualità generale. Si voleva così rivendicare il carattere popolare e internazionale dell'esposizione al contrario di quanto era stato fatto dalle edizioni precedenti che avevano puntato piuttosto alla costruzione di un discorso privato fondato sull'ispirazione e l'abilità personale degli architetti e degli artisti invitati. Per questo è stato scelto il tema del «Grande numero» e sono stati invitati a trattarlo operatori di tutti i paesi del mondo che da tempo e sistematicamente dedicano i loro sforzi a questo settore di ricerca. Il pubblico avrebbe potuto constatare che il mondo dispone di strumenti tecnologici e di progetti appropriati ad un corretto controllo delle grandi trasformazioni in corso; quindi avrebbe dovuto chiedersi perchè questo corretto controllo non avviene, perchè al contrario lo squilibrio cresce con l'accelerarsi delle trasformazioni.

L'assunto non è stato accolto con eguale coerenza da tutti ed è probabile che non risulti esplicito come avrebbe dovuto: indubbiamente il mezzo dell'esposizione sollecita all'uso di un linguaggio che non resiste alle tentazioni della decorazione. Tuttavia vari episodi della mostra del « Grande numero », e molto del materiale documentario raccolto, sembrano di grande interesse se non altro perchè è possibile, per la prima volta forse, verificare in concreto come in tutti i paesi — dall'URSS agli Stati Uniti — si perseguano con diverso atteggiamento identici interessi di ricerca

Le esposizioni sono però come castelli di carta e basta un soffio per farle crollare. Gli avvenimenti accaduti nel tempo passato tra la formulazione del programma e la sua traduzione in mostre hanno spostato i termini del problema ponendolo in un contesto assai più drammatico di quanto non si potesse immaginare all'inizio del lavoro. La protesta e l'occupazione avrebbero potuto — e possono ancora, se non si esauriscono nella violenza o nella rinuncia — fornire il ricupero dello slittamento avvenuto, riproponendo alla discussione ogni cosa: tema, mostre e la stessa Triennale.

Nel libro di Pierre Goubert una chiara immagine della Francia di Luigi XIV

IL «RE SOLE» E I SUOI SUDDITI

L'opera, frutto della famosa scuola delle «Annales», affronta con grande rigore scientifico, ma agilmente, una materia complessa, incentrata, oltre che sulla rilevante personalità del monarca, sulle strutture economiche, sociali e politiche della società francese del XVII secolo

Nell'opera di Pierre Goubert *Luigi XIV e venti milioni di francesi* (Bari, Laterza, 1968, pp. 308, L. 3.500) l'assoluta serietà scientifica della indagine, evidente nella vastità dell'informazione ed anche nella cautela con cui il Goubert se ne serve, si unisce ad una esposizione assai agile, del tutto priva di indugi di carattere erudito o specialistico. Eppure l'autore tratta di una materia estremamente complessa, giacchè non studia soltanto una delle più rilevanti personalità della storia di Francia, ma anche le strutture economiche, sociali e politiche della società francese di quegli anni. L'attività di Luigi XIV e gli aspetti del « secolo » sono delineati ed analizzati in modo convincente ed esauriente in meno di trecento pagine ed in esse (non solo nella nota bibliografica ma nel corso stesso della ricerca) il Goubert riesce anche a dare notizia critica dei più importanti studi riguardanti gli aspetti ed i problemi di quel periodo.

Il lavoro del Goubert è una sintesi che trova solido fondamento in studi specifici e specialistici, dovuti anche allo stesso Goubert; è il frutto ultimo (e, come osserva lo stesso autore, provvisorio) di vaste ricerche condotte dagli storici francesi, ed in particolare da quelli appartenenti al gruppo delle « Annales ». Di particolare importanza sono state le indagini da essi svolte sulle strutture economiche e sociali ed il Goubert utilizza ampiamente le opere in cui gli studiosi francesi hanno analizzato il movimento commerciale di alcuni porti, l'attività di gruppi di mercanti, le strutture sociali di alcune regioni. Il Goubert però mette spesso sull'avviso il lettore, ricordando la provvisorietà della sua sintesi ed osservando che la vastità e ricchezza delle informazioni riguardanti questo o quel porto, questa o quella regione non significano che esse possano condurre a risultati e ad affermazioni valide per tutta la Francia.

Ma gli scrupoli scientifici non hanno impedito al Goubert di dare in quest'opera un'immagine assai chiara della società francese di quel periodo. Il Goubert non studia soltanto la personalità e l'attività del re, ma anche la situazione ed i problemi di venti milioni di francesi, suoi sudditi, ed il fatto che per la maggior parte di essi si tratti di problemi riguardanti soprattutto la sopravvivenza non ne diminuisce l'importanza e il peso. Un'influenza rilevante sulla vita degli uomini comuni ed anche sullo sviluppo della società francese ebbero in quegli anni la fame, la carestia, la pestilenza, la guerra.

L'immagine drammatica di una Francia sconvolta periodicamente da flagelli che ne mutavano profondamente i caratteri demografici ed avevano un'incidenza notevole anche sulle strutture sociali è resa con molta evidenza nelle pagine del Goubert, che, riecheggiando le cronache dei contemporanei, ricorda gli orrori della miseria e, ancor più, dell'abitudine ad essa, che faceva ritenere eccezionale non la fame ma soltanto una carestia particolarmente grave, così come erano ritenute eccezionali non le epidemie, assai frequenti, ma soltanto quelle che riducevano fortemente la popolazione.

L'attenzione portata a questi aspetti della vita economica e sociale spinge il Goubert a rivedere criticamente le tesi degli storici che hanno posto l'accento sulla ricchezza della Francia. Il contadino francese, su cui essa soprattutto si fondava (il Goubert mostra che, per quanto riguardava specifici settori dell'attività industriale e commerciale, il primato in Europa toccava ad altri paesi), stava forse meglio di quelli di altre regioni europee, ma stava comunque assai male. La comunità di villaggio era dominata dai potenti, le imposte erano assai pesanti ed i flagelli ricordati sopra colpivano con maggior violenza la popolazione delle campagne. Di fronte ai milioni di francesi malnutriti e tormentati dalle carestie, dalle malattie e dalla guerra c'erano il re e la sua corte (ma questa come semplice appendice ed ornamento del potere reale), e Luigi colloquiava solo con Dio e si preoccupava soprattutto di mantenere e accrescere la dignità, la gloria, la grandezza e la reputazione.

Il Goubert, però, pur mettendo in forte rilievo la rigidità della concezione che Luigi aveva della sua missione non ne fa una statua, un manichino. Il Luigi delle ultime pagine è diverso da quello delle prime, e con lui sono cambiate anche la Francia e la Europa. Tra i meriti di questa opera c'è, infatti, anche la capacità di rendere chiare le strette e molteplici connessioni tra avvenimenti francesi e europei. I piani del re, per quanto riguarda la politica interna, si scontrano con la realtà data dalla situazione del paese. Essa cambia profondamente nel corso del periodo ed il Goubert ne mette in rilievo i mutamenti fondamentali. Resta però un dato costante la « massa intricata dei poteri locali », la vita chiusa dei gruppi, dei paesi e delle regioni, una causa d'inerzia che non è facile vincere e che costituisce il maggior ostacolo incontrato da Luigi nella sua opera di accentramento politico ed amministrativo. I sogni di espansione territoriale in Europa si scontrano poi con la ferma resistenza degli altri popoli. La politica di Luigi riceve così un duplice condizionamento, interno ed esterno, e la storia di Luigi diventa, in molte pagine del Goubert, storia non solo della Francia ma anche dell'Europa.

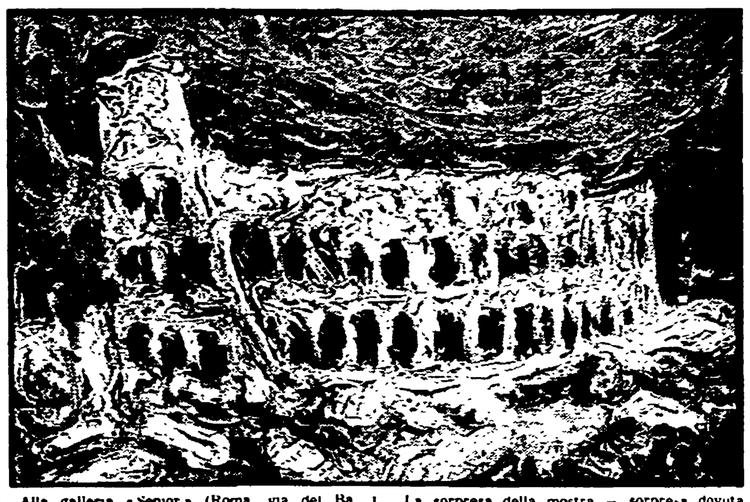
Alla domanda « quali furono esattamente la portata e i limiti dell'azione personale del re Luigi » il Goubert però non dà una risposta del tutto esauriente. Egli mette in rilievo gli aspetti positivi del regno di Luigi, ricordando che alla sua morte la Francia era più grande territorialmente, più forte militarmente, meglio amministrata e quasi del tutto pacificata. Ancora più positivo è il bilancio per quanto riguarda la diffusione della cultura e della lingua francese che acquistarono una posizione di predominio in Europa (ma occorrerebbe poi vedere fino a che punto l'acquisizione che ne fecero gli intellettuali cosmopolitici venne a modificarne i caratteri nazionali).

Ma in questo bilancio sostanzialmente positivo non appare poi chiaro quale fu il peso del re e dei suoi ministri (che al Goubert appaiono soprattutto dei diligenti esecutori) e quale il peso dei molti fattori che sono messi in rilievo nel corso dell'opera, e soprattutto quello dell'attività dei venti milioni di francesi. La ricerca del Goubert, in realtà, si svolge su due piani. Da una parte ci sono il re, i ministri, la corte, l'alta politica e l'alta diplomazia, e dall'altra i contadini, i mercanti, i proprietari. Nelle pagine in cui i due piani s'intersecano, si ha veramente un'immagine completa della società francese, con un'analisi che investe la quasi totalità dei fattori che sono a fondamento della sua evoluzione, mettendone in rilievo i nessi e gli elementi unitari. In altre pagine, invece, sembra che Luigi e la società francese si muovano lungo due strade diverse, secondo una diversa logica interna.

Aurelio Lepre

UNA MOSTRA A ROMA

Scipione, Mafai, Stradone



Alla galleria « Senior » (Roma, via del Babuino 114) sono esposti quadri di Scipione, Mario Mafai e Giovanni Stradone che per la rara qualità pittorica testimoniano l'apporto fondamentale della « scuola romana » al rinnovamento dell'arte italiana contemporanea. Figurano nella mostra un capolavoro qual è *Ponte Sant'Angelo* di Scipione; quadri famosi di Mafai come *Ponte Sisto* del 1943, *Veduta di Napoli* del 1944, *San Lorenzo* del 1945, *Autoritratto con peperoncini* del '51 e quadri meno noti ma subito indimenticabili come *Natura morta con orologio* e *Mazzo di fiori* del 1938.

La sorpresa della mostra — sorpresa dovuta sia all'operare solitario del pittore sia a una diffusa « distrazione » critica — è però costituita dagli otto dipinti di Stradone datati fra il 1942 e il 1946: opere come *Vaso e ombra* 1942, *Fiori e frutta* 1943, *Piazza del Popolo* 1944, *Il Colosseo* e *Vasetto con rose* del 1945, *Vasi bianchi* del 1946 sottolineano l'eccezionalità della ricerca espressionista condotta in quegli anni da Stradone (in parallelo con Leoncillo).

Nella foto un'opera di Giovanni Stradone: *Il Colosseo*, 1945.