

kel des Odysseus (Claassen, Hamburg), che si svolge anch'esso sotto il segno di Rommel. Non più d'un tentativo condotto su modelli anglosassoni (Dos Passos e Hemingway) è *Weiss du warum?* (Rowohlt, Hamburg) di Dieter Meichsner, nato nel 1928. Pagine del diario di Felix Hartlaub, apparse sul penultimo numero della *Neue Rundschau* sono da aggiungere a quelle raccolte in *Von unten gesehen* (Koelehr, Stuttgart): fino ad oggi, il libro più alto, forse, sulla guerra nazista. Un lungo discorso meriterebbero i *Kriegsbriefe gefallener Studenten* (R. Wunderlich, Tübingen), serie di documenti ove in filigrana si rivela, oltre al carattere d'una guerra mostruosa, la prefigurazione di tanti tragici destini; come pure la raccolta di testi della resistenza tedesca, di recente apparsa col titolo di *Das Gewissen steht auf* (Mosaik Verlag, Berlin): la letteratura non ci ha dato ancora nulla di più eloquente di tali testimonianze.

L'impresa cui Max Brod s'è consacrato da trent'anni, destinata a far conoscere la totalità dell'opera di Kafka, si può ormai dire conclusa. I volumi dei *Tagebücher*, i *Briefe an Milena*, gli appunti e frammenti riuniti con il titolo di *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* e infine la nuova edizione della *Biografia* kaffiana, apparsi nel giro degli ultimi due anni presso l'editore Fischer, se hanno rappresentato occasione per alcuni articoli e saggi interessanti, (citiamo, tra gli altri: *Aufzeichnungen zu Kafka*, di T. W. Adorno, *Neue Rundschau*, Drittes Heft, 1953: *Franz Kafkas Humour* e *Kafkas Briefe an Milena*, di F. Weltsch, *Der Monat*, 57 e 65; *Kafka, romancier de l'aliénation*, di J. Gabel, *Critique*, novem-

bre 1953), non ci hanno però dato la monografia su Kafka che ancora ci manca, disinteressata e lontana da ogni estremo.

Con la pubblicazione di un volume di lettere, l'*opera omnia* sarà completa; difficilmente potranno essere scoperti altri inediti, dopo le distruzioni operate dalla *Gestapo* e dalla guerra. Dobbiamo quindi contare sui testi a disposizione e non aspettare più rivelazioni; forse appariranno altre lettere, ma ormai gli elementi essenziali ci sono tutti dati.

Nel volume di frammenti sono contenuti, oltre al capitolo del romanzo che dà il titolo al volume, le *Considerazioni sul peccato, il dolore, la speranza e il vero cammino*, cui Brod attribuisce tanta importanza per la sua interpretazione mistico-religiosa di Kafka (interessante è al riguardo la polemica con Günther Anders, autore di un libello intelligente, *Kafka pro und contra*), e soprattutto la *Lettera al Padre*, chiave di volta di ogni esegesi. Una buona metà del volume è occupata da frammenti inediti che attendono d'essere interpretati e opportunamente inseriti nel contesto dell'opera.

La *Biografia*, in parecchi punti ritoccata, è accresciuta d'un lungo capitolo, l'ottavo, dove si commentano e discutono i contributi più recenti. Parecchie pagine sono dedicate agli appunti di Janouch e alle lettere a Milena: Brod giustamente vede tra gli uni e le altre una stretta relazione. Interessanti sono le considerazioni sullo *Schloss*, un romanzo che, nato come caricaturale imitazione della *Nonna* di Bozena Nemcovà, una scrittrice ceca molto amata da Kafka, divenne poi la trasposizione, su un piano grottesco-demoniaco, della vicenda con la Jessenska.

GIORGIO ZAMPA

LE ARTI FIGURATIVE

Il séguito delle grandi e piccole mostre italiane si sta facendo così fitto e intricato da scoraggiare chi ha il compito, come il sottoscritto, di dir qualche cosa ai suoi eventuali lettori, quattro volte l'anno, sui principali avvenimenti della stagione figurativa. Siamo giunti al punto (e non sappiamo se sia un punto favorevole alla cultura) che tre mostre di gran rilievo si sono aperte contemporaneamente: a Firenze, quella dei

Quattro Pittori del Primo Rinascimento, a Torino quella dell'Arte Tedesca del xx secolo, a Milano quella di Rouault. Ma credete che non ci fossero motivi d'interesse alla Mostra del Paesaggio d'Italia, in Milano; alla retrospettiva di Scipione a Roma; alla Biennale d'Arte Sacra di Novara? Ora, all'esposizione commemorativa di Pellizza da Volpedo? E credete fosse una mostra da poco quella dedicata alle figure di De Pisis,

elaborata da Giuseppe Raimondi per Olivetti, e trasmigrata da Ivrea a Torino a Milano? E, lungo lo stesso itinerario, quella, pure olivettiana, del Guala di Casale Monferrato, un gustoso settecentista raccolto con vera intelligenza dal Testori? E ne dimentico certo, citando così a mente.

Ma teniamoci pure alle gerarchie, per così dire, ufficiali; né presumiamo ormai di chiedere un senso coerente, un piano alla successione delle mostre che si sono accalcate in questo trimestre primaverile. La vita è disordine, dopo tutto; è bella perché è varia, si dice anche. E d'altra parte i nostri orientamenti interni resisteranno al bombardamento di tante occasioni e suggestioni lontanissime e contraddittorie, se sono orientamenti fondati e profondi; resisteranno, se debbono resistere. Ma figuriamoci le angustie dei temperamenti introversi!

A Palazzo Strozzi, i Quattro Pittori del Primo Rinascimento. Quando si deve parlare a un pubblico che non si presume strettamente specializzato, l'imbarazzo è grande. Esaltando genericamente un avvenimento d'arte che merita senz'altro, da parte di tutti, una visita attenta, e che non può mancare di suscitare entusiasmi anche nel più incallito visitatore di mostre, si corre il rischio di far le lodi — quanto inutili! — di Masaccio o di Piero della Francesca, anche a chi di quelle lodi non sa che farsene, perché ha diritto di sapere altro. E d'altra parte, se si vogliono discutere con qualche serietà i problemi che la mostra solleva, problemi critici e filologici, si corre il rischio di passare per pedanti, per bastian contrari, per incontentabili; o per faziosi. Nei limiti che questo breve discorso comporta, preferiamo pur sempre correre il secondo rischio, e cominciare dalle riserve. La prima riguarda il piano della mostra, che, se doveva veramente iniziare una serie di mostre monografiche da tenersi in Firenze, intese a proporre « la conoscenza e la divulgazione di grandi maestri del Rinascimento » (come si avverte nella prefazione del Salmi), avrebbe dovuto puntare decisamente su Masaccio e sul suo primo seguito. Secondo opinioni critiche che si vanno via via divulgando, e che hanno trovato il più certo riferimento nei « Fatti di Masolino e di Masaccio » di Roberto Longhi, la prima ondata masacesca riguarda l'Angelico e il Lippi, e i senesi come il Sassetta, Domenico di Bartolo e il Vecchietta fin verso il 1440. La mostra di Palazzo Strozzi si potrebbe dire, piuttosto, la rassegna della seconda ondata masacesca; perché i suoi quattro campioni

maturano o nascono all'arte riprendendo e rinnovando i problemi d'origine masacesca proprio negli anni in cui stavano declinando nell'Angelico, nel Lippi, nei senesi. Dopo questa riserva al piano, l'esecuzione del piano. Intanto, non ci siamo ancora convinti che una più lunga preparazione, che una maggior pazienza non avesser potuto ottenere un numero maggiore di opere per un'impresa dall'insegna così eccelsa. La scarsissima presenza di Domenico Veneziano, ad esempio, l'assoluta mancanza di opere su tavola del Castagno (pur rarissime, lo sappiamo) finiscono con l'alterare i rapporti d'equilibrio fra i quattro grandi della mostra, cui non si è, giustamente, lasciata mancare una piccola prefazione masacesca. Non si resta tranquilli, insomma, dentro di noi, sul fatto che non si sia almeno un tantino « bruciata » una occasione così grande, che per molto tempo non si ripeterà. Ma la cosa più sconcertante della mostra ci è parso il criterio (che altri hanno trovato invece particolarmente serio, e onesto) di esporre le opere discusse col cartellino di « attribuito ». E' un cartellino che contrassegna opere attendibilissime e opere il cui avvicinamento a un determinato maestro suona pressoché preistorico; come è il caso della Madonna Villamarina a Piero della Francesca. Non crediamo perciò ne consegua chiarezza, né fiducia negli studi da parte del pubblico. Il quale, entrando senza il catalogo (e moltissimi per ragioni varie non lo acquistano), non può non esser sbalestrato da tante incertezze apertamente accusate. Sarà onesto, ma non è produttore per nessuno, che su 26 numeri di catalogo riguardanti Paolo Uccello, 13 siano esposti come « attribuzioni ». Non è assai più opportuno che di ogni grande mostra italiana la responsabilità se la assuma un solo studioso, presentando, con giusta fiducia nel suo lavoro, una determinata interpretazione di un autore? Che vuol dire, è ovvio, attribuirgli o meno certe opere. Questo si dice, naturalmente, ove intorno a un tavolo esecutivo d'una mostra non si possa realizzare quell'indispensabile minimo di concordia che può soltanto giustificare un'impresa collettiva; ma che è per ora, in Italia, cosa puramente chimerica. E' proprio il caso di Paolo Uccello il più problematico, appunto perché l'enorme variazione fra studioso e studioso nell'attribuirgli o togliergli una larga serie di opere dipende dal fatto che alcuni, intendendolo secondo un'idea altamente umanistica, e considerandolo ancora uno dei primi padri del Rinascimento, sono indotti a rite-

nere indegne di lui una serie di pitture che rappresentano invece, secondo altri, il portato naturale di una sua maturazione contraddittoria e abbastanza tardiva. Anch'io son piuttosto propenso a questa seconda soluzione, sembrandomi plausibile ammettere, in tutto il corso della sua arte, una specie di doppio cammino; l'uno più « eroico » e adatto alla grande decorazione, e uno più divertito, colorato, e fantasticamente popolare per le opere su tavola, soprattutto di minor formato. Avremmo dunque tolto (salvo che per il Cristo Portacroce di Parma) tutti i cartellini di « attribuito »; e come conclusione quasi logica ne avremmo dedotto che capolavori del maestro sono proprio quelle stupende Battaglie in cui le due maniere di Paolo si saldano come per incanto; e di cui fu scritto insuperabilmente che « ... tutto il mondo vi pare colto in una rete magica; dove la visione è inflessibile come una legge di cristallografia applicata al cosmo, e ad un tempo, fantastica come un sogno ».

Dopo esserci soffermati un poco sul grande bizzarro di questa mostra, anche perché vi si tocca il punto più dolente della questione, non ci resta dire che soltanto Piero della Francesca vi tiene decisamente il paragone con le poche opere di Masaccio presenti. Bellissimo, dolce, trepidante, diafano, Domenico Veneziano; ma anche, troppo scarsamente rappresentato. Andrea del Castagno, che certo volle fare, assai più di Paolo Uccello, di tutta la sua opera un monumento ricordevole alla grandezza dell'uomo, a un suo eroismo fisico e morale, declina abbastanza spesso in caricata asprezza stilistica o in una grandiosità un po' inane; e soltanto con i migliori affreschi di Santa Apollonia e con la seconda Crocefissione del convento degli Angeli ci lascia una grande idea di sé. Ma, al paragone di quel sublime rudere che è la tavoletta del Museo Horne, anche per noi certamente di Masaccio; al paragone di quella parte della predella di Berlino la cui presenza è una delle grandi consolazioni della mostra, soltanto la Flagellazione e la Madonna d'Urbino, soltanto l'Annunciazione del polittico di Perugia, solo questi capolavori di Piero della Francesca resistono. In Masaccio, nella breve dimensione è un universo di gesti drammatici e potenti, di pregnanti proporzioni spaziali; e, in pari tempo, una verità d'osservazione e un triste incanto d'atmosfera ch'era difficile immaginare. Ma in Piero, è ancora viva una stagione ormai favolosa dell'uomo, della sua mente, dei suoi rapporti col mondo, delle sue dominate emo-

zioni. Dai nostri duri tempi, è come affacciarsi a una distanza remota, a un eden dei sensi e della ragione: come contemplare una pace suprema, impossibile. A Palazzo Strozzi, è con queste tavolette che l'uomo moderno deve ancora fare i conti, qualsiasi idea egli abbia della vita; per prendere o per lasciare, forse. Basterebbe questa presenza a giustificare l'avvenimento fiorentino. A cui, per tornare alla filologia, aggiunge un numero splendido anche il ritratto di dama della raccolta Lehman, che, pur tanto abraso, a noi pare così supremamente posato, così incantato nell'intarsio formale, e così assorto nella sua umana distanza, da non essere indegno della paternità di Piero (cui del resto lo riferiva interrogativamente il Berenson); e da eccedere i caratteri, e fors'anche le possibilità del pur grande Domenico Veneziano.

Restano poi, all'attivo della prestigiosa mostra fiorentina, oltre queste rare e indimenticabili presenze, oltre al valido stimolo a rimeditare quei valori del Rinascimento che, apparentemente ancora veneratissimi, rischiano invece di passare in abitudine culturale, e in cognizione così convenuta che potrebbe addirittura preavvertire della decadenza di un intero gusto; restano all'attivo i restauri, i distacchi, i ripristini persino di interi cicli d'affreschi. Più o meno apprezzabili che siano i singoli risultati, nel loro complesso essi mi paiono notevoli; e sono stati anche documentati con cura. Non vorrò esprimere pareri troppo decisi in materia così delicata e che investe così grosse responsabilità, com'è il restauro. Anche perché, non mi vergogno a confessarlo, non so fino a che segno ne sarei in grado. E mi sorprendono sempre esaltazioni o denigrazioni frettolose fatte spesso da chi non sa nemmeno intendere la qualità generale d'un dipinto; figuriamoci poi se è capace di giudicare le variazioni del suo stato di conservazione, che son sempre d'ordine qualitativo. Giudizi che, per esser fondati, richiederebbero consuetudine paziente e amorosa con le opere, memoria eccezionale, discrezione estrema. « Grazie che a pochi il ciel largo destina ».

A Palazzo Madama, l'attività benemerita, infaticabile, generosa di Vittorio Viale ha ottenuto per il pubblico torinese, e italiano, la imponente collezione Haubrich, donata al Museo Wallraf-Richartz di Colonia; il che significa, una mostra dotata di 529 numeri di catalogo. Più che dell'espressionismo tedesco, che non vi è poi rappresentato con prevalenza così grande sulle altre correnti,

si può dire, come risulta anche dal sottotitolo ufficiale, una mostra dell'arte tedesca del xx secolo, in tutte le sue tecniche e in tutti i suoi momenti. Il limite di utilità della manifestazione, che non è certo oziosa, era inesorabilmente segnato, ai due maggiori studiosi impegnati nell'occasione, il Viale e il Reidemeister, dal fatto che non si è trattato di una scelta antologica voluta secondo un piano preordinato ma della presentazione d'una collezione già fatta, sia pure ampia e interessante. Si tratta insomma, per il nostro pubblico, di poter scorrere con rapidità, di informarsi bastantemente, su molti fatti dell'arte tedesca; manca forse la concentrazione sulle cose capitali. Cercherò di dire rapidamente al lettore che cosa se ne possa cavare, a mio avviso. Dopo un necessario, ma forse troppo rapido antefatto sul tardivo impressionista Liebermann, che non figura abbastanza, e sui postimpressionisti Corinth e Slevogt, il gruppo che dovrebbe essere il fulcro della mostra, quello espressionista del « Ponte », ne risulta ancora una volta assai modesto sotto l'aspetto della qualità. Importante quanto si vuole, barometrico addirittura per certe disposizioni dello spirito moderno, non mi pare nemmeno che possa darsi come vanto peculiare della nazione germanica, posto che ragioni di data e di qualità lo pongono decisamente al rimorchio dei « fauves » e di Munch; norvegese, ma anch'egli, singolare cavallo di ritorno della cultura parigina. Germanici, ma in un senso deteriore di forzatura formale, e di tavolozza greve, sono gli espressionisti quanto più si staccano dai modelli. Non fece parte del « Ponte », in sostanza, quello che, senza toccare grandi vette, ne sarebbe stato certo l'artista più elevato, e la personalità più compiuta, conclusa: Nolde. Nonostante che troppo spesso strafaccia, o resti greve, o cada, per volontà di sintesi, in una sorta di depauperazione formale, tuttavia egli preme con qualche autorità certi grossi tasti naturali: cieli cupi e inconclusi, vasti lembi fiammanti di volti e di maschere; dove, se le date non ci tradiscono, egli precorre l'affannata epicità di Permeke o dei messicani. Ma la cosa più chiara che risulta alla mostra torinese è il deciso sbalzo di livello tra il momento del « Ponte » e quello, di pochi anni posteriore, del « Cavaliere Azzurro ». Se il rapporto coi « fauves » non aveva portato gran fortuna all'arte tedesca, i contatti col cubismo e col cézannismo cubista portarono altri frutti. Dal Blaue Reiter sorte, oltre il caso singolare e, per noi, qualitativamente

negativo di Kandinsky, finalmente un grande germanico; quel Paul Klee per cui spirito della nazione non vuol già dire rozza fede in una violenza primordiale e inespressa, e sempre pronta, anche contro la volontà stessa degli artisti, a declinare verso miti sciagurati; ma fedeltà a una libera fantasia, a un umore trascendentale, a una penetrazione stilistica e umana indimenticabile. E non dimenticate, forse meglio che il più noto Marc, quell'August Macke che la guerra rapì, come l'altro, precocemente, e che prometteva da più opere di essere un pittore intenso e gentile; e nemmeno Feininger, e nemmeno Baumeister, riallacciandosi presto o tardi allo spirito sottile del « Blaue Reiter », sono sotto livello. Quando poi, anche col tramite di quel grosso temperamento che è stato Oscar Kokoschka, ma che purtroppo alla mostra torinese ci sembra mediocrementemente rappresentato, il dopoguerra del '20 vede aggiungersi agli altri moti, ancor vivi, la « Neue Sachlichkeit », la misura della complessità germanica, in questo nostro secolo, è piena. Questo modo decisamente antiaristocratico, anti-art pour l'art, e che si colorò di significati amaramente sociali, è ben noto soprattutto nei feroci disegni di Grosz. Ma, talvolta, anche Otto Dix si rivela artista da non trascurare; per esempio, in certi bianchi e neri funebri e ciechi come la morte, e in quell'autoritratto dove i neoclassicismi molteplici del decennio 1920-30 (così mediocri in Hofer) riacquistano una potenza quasi paurosa. Una discreta sorpresa, anche Xaver Fuhr; poco più che illustratore, e minutamente descrittivo, ma brillante e inventivo nell'usare mezzi che stanno quasi a mezza via tra la tipografia e la pittura. E verrebbero, infine, dopo il vuoto del tempo nazista, i giovani che si sono affacciati all'arte nell'ultimo dopoguerra. Scrive il Reidemeister: « Per quanto possiamo giudicare dagli avvenimenti di cui noi stessi siamo parte e che, nella loro multiformità, sconcertano, le forze creatrici del nostro tempo sono là dove l'ordinamento del Caos viene ricercato nell'Astrazione ». Non ci sentiremmo di condividere queste parole di sapore abbastanza oscuro; ma appunto per questo non sarebbe cauto, neppure, squalificare frettolosamente un'intera generazione.

Sgarbate stroncature da destra e da sinistra — l'ormai monotono gioco che si ripete, spesso con banalità d'argomenti e scarsa intelligenza specifica, in questo già decennale dopoguerra italiano, intorno ai maggiori artisti del nostro secolo — ci

inducono più volentieri a questo brevissimo omaggio alla pittura di Rouault; quale già conoscevamo, e quale ci è stata più interamente proposta nella bellissima mostra tuttora aperta alla Galleria d'Arte Moderna di Milano, per merito delle autorità milanesi, e di Costantino Baroni e Gian Alberto Dell'Acqua. C'è chi dice non fosse necessario, né opportuno in questa occasione, riproporci questo tema. A noi però sembra opportuno e necessario tutto ciò che è vero, e altamente umano. Perché, è certo che si dovranno discutere i limiti, e gli intralci che la potente e ossessivamente iterata ispirazione di Rouault ha incontrato nel suo prodursi; ma solo a patto di riconoscerne, preventivamente, l'autentica forza. Si discuta pure, in concreto, della sua retorica, della sua monotonia, del suo estetismo; e si vedrà ch'essi non sono che le forzature d'una qualità altamente positiva; che si chiamerà: vera eloquenza; fedeltà a un proprio mondo; vocazione alla affascinante bellezza del figurare, in vetro, in ismalto, in arazzo, in pittura ad acquarello, a olio, a tempera, a guazzo misto d'olio e di pastello, nel bianco e nero dell'acquarello e dell'incisione; e chi più tecniche ha, più ne metta. Il nodo della questione mi pare stia nel rapporto che ciascuno vedrà configurarsi, nell'opera, fra i due atteggiamenti contrastanti che il Fierens ricordava molti anni fa: l'uno riassunto nella risposta da pittore puro (da richiamare quella famosa del Veronese) che Rouault diede a chi gli chiedeva il perché di quei tribunali sinistri, di quei giudici da « guignol »: « Toque noire, robe rouge, font de belles taches de couleur »; l'altro, indicato nella sua frase che « l'oeuvre d'art est une confession autrement touchante qu'on ne saura jamais dire ». Forse talvolta, o anche spesso, la collimazione fra il compiacimento del

pittore e la passione dell'uomo non è perfetta; e allora nasceranno la retorica, o l'estetismo. Ma non dimenticate che si tratta sempre d'una grande retorica, degna dei misteri medievali, stranamente impastati di Daumier e forse d'Hugo; e non dimenticate che l'estetismo fiorisce sempre su una ricca dote di pittore. Potrete tacciare di sibaritismo certi « fiori decorativi », soltanto se saprete sentire come sian rapresi di crepuscolo e di polvere notturna; e se intenderete che, con le bordure appena di certi tardi Rouault c'è da nutrire tutti i Bissière e Manessier di Francia; questi sì, certamente estetisti. E avrà diritto di chiamar monotona l'epoca estrema di Rouault solo chi sia in grado di non trascurare il lampo o la sfumatura, « le feu personnel » che vi si può accendere d'un subito. Monotoni questi volti, sta bene; ma vi siete accorti che la stupida malinconia di « Gilles » è ben diversa dalla malizia di « Carmencita », e che lo squalore del « Petit Louis », agro limone spremuto, è tutt'altra cosa dall'ironica interiorità di « Onésime »? L'obiezione più grave, che Rouault è illegittimo nel trasporre in pittura il nero « cloisonné » delle vetrate, neppure questa può sempre valere; quando non si dimentichi che spesso è la naturale traduzione della sua antica vocazione chiaroscurale. Abbiam voluto scordare una volta tanto, e per breve tempo, che Rouault è un cattolico, sia pure esasperato, e che fa dell'arte sacra, sia pur da gradire più ai preti operai che alle sfere ufficiali della Chiesa. Lo abbiam fatto di proposito, perché si tenga presente ch'egli è anzitutto, inevitabilmente, pittore, e grande pittore; e c'è venuto fatto anche spontaneamente, perché ci sentiamo, noi pure, estranei a questa contesa.

FRANCESCO ARCANGELI

IL TEATRO

Nella commedia intitolata *Inchiesta su un adulterio* il navigatissimo giramondo e drammaturgo esordiente Virgilio Lilli ha voluto comunicare al pubblico una sua scoperta: che tutte le donne, di tutte le condizioni sociali, sono una donna sola; e che tutti i loro peccati si riducono a quelli d'una identica, unica peccatrice. Presentando tre casi d'adulterio, scoperti via via in tre atti

successivi — quello di Isabella, moglie d'un miliardario; quello di Irene, moglie d'un professore di liceo; e quello di Ida, moglie d'un operaio — l'autore fa domandare da una « annunciatrice » incaricata di commentar l'accaduto: perché mai queste tre donne hanno tradito il marito? Còlte in fallo una dopo l'altra, tutte e tre invocano, al proprio peccato, una scusa: che per la