

larità che stringe in un'unica sequenza, in un unico grande movimento, oltre il tempo, artisti ed autore e le loro opere unite e complementari, nasce, e vien suggellata, la profonda sostanza vitale, la posizione di rapporto, in una parola la moralità dell'opera longhiana.

Il libro riguarda due secoli di pittura, il Trecento e il Quattrocento, nell'Italia Settentrionale, ed è per metà nuovo, poiché accoglie le lezioni tenute da Longhi a Bologna dal '34 al '36, che circolavano finora solo per le stanze universitarie. Così si presenta, nella sua qualità di capitolo o parte della grande opera ininterrotta, come un tessuto omogeneo, orizzontale, di grande spessore, ricco di fatti, di idee, di scoperte, di immagini, di metafore, di invenzioni stilistiche e di poesia, dal quale emergono due vertici, i « Momenti della pittura bolognese » e il « Carlo Braccesco », dove son toccate le punte alte della creatività del secolo in Italia.

Un simile libro, che porta in sé il destino di una grande tradizione, parrebbe il più adatto a suscitare entusiasmi e soprattutto nuove azioni e reazioni culturali (oltre tutte quelle che ha già suscitato), a indicare il volto di una civiltà; passa invece come una navicella solitaria nella triste Italia del 1974. La divaricazione tra la potenza del testo e lo squallore dei tempi è massima in ogni punto. Longhi, ad apertura del saggio su Braccesco nomina i musei come « amatissimi paesaggi della nostra vicenda particolare », e infatti il libro nasce dai « viaggi senza meta », dagli « incontri fortuiti », dai « lunghi approcci con le opere » in essi avvenuti. E pensiamo cosa si vuol fare oggi dei musei, dissaccarli, sventrarli, modernizzarli, aprirli o chiuderli, sulla traccia di quel detto di Mussolini, che si vantava di non essere mai entrato in un museo.

Mostra di Schlichter

Dei grandi realisti che lavorarono in Germania tra la fine della Prima Guerra Mondiale e l'avvento di Hitler, Rudolf Schlichter è uno dei più conseguenti; la sua « nuova oggettività » è forse la più precisa, la più chiara e specifica manifestazione dell'entità che va sotto quel nome. Già fin dall'inizio

la sua presenza nel 1920 alla Fiera Dada di Berlino è non solo politica e provocatoria, ma realistica pur in un rigoroso spirito dadaista; del resto egli era molto amico di Heartfield. Era anche amico di Brecht che, attratto dalla situazione di Berlino, a partire dal 1921 vi compie numerosi soggiorni. Nel 1919 Brecht aveva scritto « Tamburi nella notte », nel 1921 « Nella giungla della città », in poco tempo era passato da un residuo di espressionismo, inserito però in una struttura già realista, a una netta impostazione « oggettivista »; « Tamburi nella notte » fu rappresentato a Berlino nel 1922. Il luogo dove più facilmente si poteva incontrarlo era lo studio di Schlichter; ci resta di quella frequentazione un bellissimo ritratto, in cui più intensamente fan prova le doti di solidità, di precisione, di ricerca introspettiva e di forza familiare, di semplicità, di chiarezza che Schlichter profondeva in quegli anni nel suo lavoro.

Due mostre molto belle di Schlichter sono state organizzate: una a Milano dalla « Compagnia del Disegno » l'altra a Bologna dalla Galleria Stivani.

Tutti gli elementi che formano la dorsale, il più vero fondamento, del realismo degli Anni Venti, sono presenti nell'opera di Schlichter. E anzitutto gli elementi politici; quel realismo infatti si identifica in buona parte con la « linke Flügel » della Nuova Oggettività, poiché risulta chiaro un nesso profondo tra protesta, denuncia, impegno sociale, visione realistica, è questa una concatenazione di fatti cui sembra difficile sfuggire. Schlichter appartiene fin dal 1918 al Novembergruppe, eterogenea raccolta di artisti che si era formata proprio in quell'anno come conseguenza diretta e immediata alla rivoluzione e che sembrava svilupparsi sulle membra sparse dell'espressionismo; ma quando, cadute le speranze rivoluzionarie, ha inizio un periodo « cinico e disperato », Schlichter continua la sua lotta e fonda nel 1924 con Heartfield e Grosz l'associazione degli artisti comunisti « Il Gruppo Rosso ». Il suo impegno rimarrà ininterrotto fino all'avvento del nazismo, quando per rappresentare i mostri che cominciavano a invadere la Germania introdurrà nella sua arte degli elementi metaforici e simbolici, che hanno fatto parlare di un suo esito surrealista.

A questo tipo di intervento corrisponde nel suo lavoro la necessità di tenersi costantemente a una rappresentazione diretta, precisa e netta del reale, mettendone a fuoco l'elemento che più di tutto lo interessa: l'uomo. La pittura di Schlichter è quasi solo una pittura di ritratti, quindi la pittura di un genere; ma di un genere che diventa caratteristico della Nuova Oggettività, e senz'altro quello in cui si fa evidente la contrapposizione all'espressionismo, che rappresentava l'uomo tipico, l'uomo unico, l'uomo ideale, nudo ed astratto. Schlichter è completamente refrattario a qualsiasi tipo di astrattismo, che considera disumano; egli dipinge ogni volta un uomo diverso con tutta la ricchezza delle sue determinazioni, i suoi traumi, la sua ideologia, la sua condizione, insomma con la psicologia che lo individua. Schlichter ha verso questo uomo un moto di simpatia, di pietà; la « freddezza » del nuovo oggettivismo, che a volte può essere quasi scientifica, come se il pittore fosse un entomologo, in lui si scioglie, lascia il posto a una umana comprensione, il distacco si riduce; la materia cristallina di Schad appare in lui frantumata; la sublime e terribile crudeltà di Dix si attenua, scende di tono, e certo di potenza, scompare, di quel grande, l'epica della corruzione. Schlichter è nitido, preciso; solido e forte nella pittura, taglien-

te e acuto nel disegno; ma sempre la sua linea è condotta da una mano commossa.

Anche in rapporto a un altro elemento tipico della Nuova Oggettività, l'elemento erotico, che scorre di continuo sotto pelle, a volte scoppia con violenza, con crudezza, a volte affiora con sottile viziosità e perversione, anche in rapporto a questo elemento Schlichter non sa mantenere il distacco; in lui l'erotismo si fa spesso torbida atmosfera, poiché egli non affronta la diretta e distante evidenza del nudo, ma mostra gli elementi laterali, i riflessi, gli oggetti, sfiora il feticismo. Si è coinvolti poiché si sente la partecipazione.

Ciò accade sempre di fronte all'uomo ritratto da Schlichter, sia un operaio o un intellettuale comunista, la prostituta Margot o una vecchia cocotte, Bertold Brecht o Eric Maria Remarque, Sylvia von Harden o un giornalista mediorientale, le donne che lottano o la ragazza con gli stivaletti. Ciò avviene anche di fronte ai pochissimi paesaggi che egli ha anche dipinto; al bellissimo, intitolato « Sera », per esempio, che unisce alla lucidità solida, acuta e precisa dei contorni e degli esatti particolari la commozione perplessa del gioco discorde delle luci, quella, che finisce, del cielo e quella, che si accende, della casa, e al realismo nitido delle cose la magia di un attimo sospeso.

ROBERTO TASSI

TEATRO

La vita che ti diedi al Quirino di Roma

In scena, al Quirino di Roma, *La vita che ti diedi* di Luigi Pirandello, nella regia di Mario Ferrero. Una eccezionale interpretazione di Sarah Ferrati (da tempo sulle nostre scene non ne vedevamo di simili), contrappuntata vigorosamente dalla recitazione di Edmonda Aldini.

Si dice che Pirandello amasse questo lavoro più

di tutti gli altri. La critica tuttavia, almeno fino a oggi, non ha mai condiviso questa predilezione. Personalmente, ho l'impressione che avesse ragione Pirandello. Al tempo in cui il lavoro fu scritto (1921) — pare, su richiesta della Duse, che poi rifiutò d'interpretarlo —, è anche comprensibile che esso non piacesse. Vi circolava un tema assai scottante, del quale non si riteneva lecito andare più in là della bassa rettorica. È il tema della « madre » che considera il figlio « carne della sua car-