

RICERCA

Nuova serie di Azione Fucina

Quindicinale della Federazione Universitaria
Cattolica Italiana - Anno decimo - n. 20 - 15 ottobre 1954

Direttore: Romolo Pietrobelli — Condirettore: Paolo Trionfi.
Direzione, Redazione e Amministrazione: Via Conciliazione, 4-d - Roma (Tel. 555.621-561.948) - c.e.p. 1/11870 - Spediz. in abbonamento postale Gruppo III - Arti Grafiche Italiane - Piazza Navona 56 - Roma.
Abbonamento semplice L. 600 - speciale L. 400, un numero L. 30, arretrato L. 50. La collaborazione è aperta a tutti gli studenti universitari; gli articoli non pubblicati non si restituiscono.

Il Pellegrinaggio della Fuci a Lourdes, svoltosi alla fine di settembre, forma l'oggetto dell'articolo di fondo di questo numero, in cui Sitia Sassudelli individua nella aderenza al significato soprannaturale di questa esperienza, il suo senso più vero.

Iniziamo in seconda pagina una serie di note su "il costume cristiano", in cui cercheremo di dare un aiuto alla formazione di ciascuno attraverso l'esame di molti atteggiamenti «minimi», per così dire, che, nella vita di ogni giorno, formano il tessuto, spesso invisibile alla coscienza, ma non per questo meno operante dei nostri atteggiamenti generali.

La terza, quarta, quinta e sesta pagina contengono il resoconto del XIII convegno d'arte della Fuci, svoltosi a Vicenza nella seconda metà di settembre, su "l'artista nella società contemporanea". Il significato di questo convegno va ricercato nella serietà dell'impostazione, che ha affrontato uno dei problemi fondamentali che stanno di fronte all'artista oggi, nello sforzo che egli fa per adempiere la sua vocazione: problema che ha le sue manifestazioni più vistose nell'isolamento in cui oggi versa l'artista nella società, ma che trae le sue origini dagli atteggiamenti culturali e morali fondamentali che sono alla base della civiltà moderna.

Proseguiamo successivamente nella presentazione dei films del XV festival internazionale di Venezia occupandoci in questo numero della selezione anglo-americana.

L'imminente riapertura dei corsi accademici fa acconciamente cadere, specie per i più giovani, un richiamo ai motivi fondamentali del metodo formativo della Fuci in ordine all'attività più strettamente di studio e di preparazione in genere. Può infatti facilmente avvenire che, da parte della Fuci, si insista sull'aspetto religioso, su quello culturale all'interno dei circoli o negli OO. RR., su quello assistenziale, caritativo ecc., dando l'errata impressione che l'invito ad una puntualità e ad uno sforzo di studio delle materie d'insegnamento non faccia parte del suo metodo formativo. E' chiaro che nulla è più alieno da ciò che la Fuci si propone: l'impegno regolare di studio rappresenta di per sé un elemento formativo di prim'ordine ed inoltre, per uno studente cristiano, la risposta ad un invito preciso che la Provvidenza fa.

A questo proposito, anzi, va fatta una importante distinzione tra lo studio delle scuole medie e quello universitario: mentre il primo, pur possedendo le stesse qualità di impegno morale e formativo, ha evidentemente un carattere di preparazione generica, per cui non sollecita lo studente ad un impegno personale di vocazione e di inclinazione, il secondo è già più una risposta alla propria vocazione, una sua concreta attuazione, che una preparazione più o meno remota. In pratica lo studente di giurisprudenza è già un giurista, e, se egli ha intrapreso quegli studi sulla base di una vera vocazione, già negli anni universitari sentirà di corrispondervi. In tal caso, se la vocazione è il compito che la Provvidenza ci ha assegnato, è cioè in sostanza il senso del nostro essere nel mondo, è chiaro quale importanza e quale responsabilità ne derivi per il periodo universitario.

Così questi anni si presentano fecondi di sempre migliori espressioni della propria personalità nell'approfondimento della propria vocazione, e fecondi, d'altra parte, di un approfondimento religioso che è legato ad ogni crescita umana.

Un altro accenno va fatto, di carattere più concreto, sul modo di studiare. Occorre convincersi, fin da principio, che lo studio deve essere una continua occasione di meditazione, di ricerca, di lettura personale, vorrei dire di inquietudine, nello sforzo continuo di comprendere fino in fondo, di chiarire, di confrontare, di criticare. Occorre giungere al più presto alla maturazione di una capacità autonoma di giudizio che lievitano continuamente lo studio meccanico. Possiamo concludere con un augurio, rivolto specialmente ai più giovani: che l'università non sia per essi né un periodo di evasione e di disimpegno, né una amorfa continuazione degli studi medi, ma sia un periodo di vita piena, con la chiarezza raggiunta del proprio luogo nel mondo, e con la faticosa costruzione della propria personalità in una coerenza cristiana. (p. 1).

Il pellegrinaggio fucino a Lourdes

Se l'andare pellegrini ai luoghi dove in qualche modo il soprannaturale si è rivelato in questa terra agli uomini è, per ciascuno che lo faccia, un segno del senso definitivo e riconosciuto che ha la sua vita — andare verso Dio — l'aver fatto la Fuci un pellegrinaggio a Lourdes è avvenimento pieno di significato, non solo per chi materialmente vi ha preso parte, ma per tutto il nostro movimento. A Lourdes la presenza della Madonna che sappiamo viva e reale nel mondo è apparsa in forma sensibile, alla stregua dei nostri sensi e della nostra ragione. E' apparsa a una ragazzetta d'una poverissima famiglia del paese — abbiamo visto il buco dove abitava — senza doti particolari di natura, anzi in tante cose tardiva e chiusa, ma semplice, senza malizia, senza ombra d'orgoglio.

Tutto questo nell'epoca meno disposta ad accogliere fenomeni così decisamente fuori del controllo della scienza, nel tempo d'oro del positivismo e del razionalismo; così che la ragazza dovrà lottare tutta la vita, forse solo della sua sincerità, del suo amore, con i dotti, i borghesi, gli ecclesiastici, finché la sua testimonianza sarà riconosciuta così pura da lasciar confuse le più presuntuose argomentazioni umane.

La storia di Lourdes è solo iniziata allora e si continua da un secolo nella storia dei cristiani. E' la storia delle anime che di là si santificano per la mediazione di Maria — prima tra tutti Bernardette —, che dalla Madonna ricevono l'amore per Dio e la forza di superare per esso le più pesanti condi-

zioni umane. E' la storia del male fisico che a Lourdes ha trovato per molti risanamento e per tutti rassegnazione e speranza, potendo divenire così prezioso strumento di redenzione; e del male morale là vinto da una sublime misericordia. E' la storia della rivelazione a tanti spiriti del supremo valore della preghiera, della bontà e della fecondità della penitenza, la scoperta del dono infinito che è nella fede a cui solo l'amore è risposta degna.

Anche la Fuci è entrata in questa storia di grazia (nessun fucino, penso, ha potuto a Lourdes sentirsi fucino «privato»); ha cercato di leggere e di partecipare il significato essenziale di questo messaggio soprannaturale; di vedere alla sua luce i suoi problemi, i suoi propositi, le sue difficoltà attuali, di invocare, nella coscienza della sua impotenza umana, al suo compito cristiano e apostolico, l'aiuto della onnipotente provvidenza di Dio.

A me pare che alcuni richiami ci siano venuti in particolare.

Il richiamo anzitutto al fatto che Dio sceglie per le sue opere più grandi gli strumenti umani più poveri. Bisogna meditare a fondo su Bernardette, nella sua assenza di presunzione, di senso di sé, di velleità: nella pura docilità a chi la chiama, diventa una personalità fortissima, esercita un'influenza enorme, diviene soprattutto occasione perché Dio agisca. E' un richiamo contro il rischio di credere buoni per Dio i mezzi potenti che hanno inventato gli uomini per far riuscire le cose loro, o di confidare prevalentemente

nello sforzo umano, sia pure il più intelligente. Dio ci chiede il massimo impegno delle nostre facoltà nella vita, perché la perfezione non si consuma fuori di qui anche se non è solo qui, ma vuole che non perdiamo di vista un istante Lui come fonte e centro di ogni valore e sentiamo che la nostra massima grandezza sta nel riconoscere la grandezza Sua.

C'è venuto il richiamo a meditare sul dolore che c'è nel mondo, nelle sue infinite penosissime forme, spesso brutale nella sua apparente irrazionalità. Se qualche volta ci venisse la tentazione di voler risolvere i problemi della vita su un facile piano intellettualistico, confrontiamo i nostri schemi con questa realtà sconcertante.

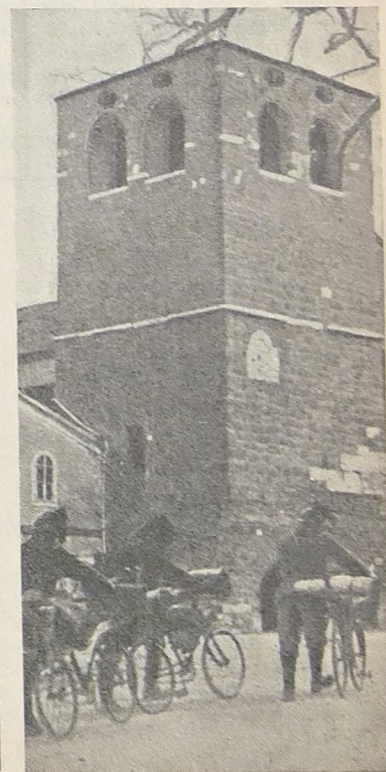
E infine il richiamo alla contemplazione. Le apparizioni della Madonna a Bernardette si consumarono in grandissima parte in un amoroso guardarsi tra la ragazza e Lei. Per questo Bernardette seppe amare così appassionatamente tutta la vita: aveva colto qualcosa della realtà altissima di Maria. Così per noi. A mano a mano che l'anima andrà riconoscendo il volto di Dio e andrà familiarizzandosi col mondo dei Santi, l'amore sarà un moto vero, personale, irresistibile e crescente e la vita nell'amore troverà la sua pienezza.

A Lourdes bisognerà che la Fuci ogni tanto ritorni, e con più fucini, con più universitari, con i suoi malati: è un bagno di purificazione e di rinascita, nella fede, in un luogo dove è presente straordinariamente efficace l'invito a Dio.

Sitia Sassudelli

Trieste torna all'Italia

Nella foto: a destra, entrata di bersaglieri a Trieste il 4 novembre 1918; sotto manifestazioni del 6 ottobre 1954



Il II Congresso della G. S. femminile

Siamo state al II Congresso nazionale della Gioventù Studentesca Femminile e ne abbiamo riportato un'impressione molto buona. Buona per la cura e la profondità con cui era stato preparato, ma soprattutto per l'interesse, l'impegno, la vivacità con cui è stato seguito, meglio, vissuto dalle numerose studentesse convenute.

Il tema «La scuola come società» era interessante; buona la impostazione; alcune relazioni generali tenute da insegnanti, e uno studio approfondito su problemi particolari, fatto per commissioni.

Il problema della scuola come società, si è rivelato subito fondamentale, sia per lo sviluppo della personalità della studentessa, sia perché la scuola risponda sempre meglio alla sua funzione educativa di preparare degli uomini alla vita sociale. La scuola è di fatto una società, sia per la sua natura giuridica, sia per la convivenza in uno stesso ambiente di un certo numero di persone che svolgono un'attività in comune. Ma affinché sia veramente una società e non una coabitazione forzata, questa realtà non deve essere subita, ma accettata con la chiara coscienza dei diritti e dei doveri che ne derivano. Ogni suo membro deve capire che la scuola non è un ente astratto, ma una realtà concreta, che il buon andamento di questa società dipende dalla collaborazione di ciascuno, dal modo come ognuno stabilisce i suoi rapporti umani, non con una collettività più o meno qualificata, ma con delle persone. E' possibile creare una comunità scolastica — è stato detto al Congresso — solo sul piano delle relazioni umane; quando gli alunni vedranno l'uomo completo nell'insegnante e questi sarà rispettoso al massimo della loro personalità. In caso contrario, quando gli studenti si troveranno in un atteggiamento di "difesa" e di "ostilità" verso i professori, la scuola come società, e quindi anche per se stessa, sarà un fallimento.

La scuola non attua inoltre una vita di comunità perché è anch'essa dominata da interessi e da ideologie diverse che si sviluppano nell'ambito di gruppi particolari. Logica conseguenza è che da questo ambiente di classe, escono dei giovani impreparati a vivere socialmente.

Tale situazione della scuola può dipendere dall'inadeguatezza delle strutture, ma, in modo maggiore, dipende dallo scarso impegno di chi dovrebbe "fare" la comunità. Questo hanno capito le studentesse: che ci sarà molto da fare per migliorare le strutture scolastiche, ma che ancor di più la scuola si rinnoverà, diverrà veramente una comunità in misura di quanto quelli che la compongono (studenti, professori e, in certo modo, genitori) si preoccupano di costruirla, in misura del loro impegno per la formazione di una vera cultura, del modo con cui imposteranno i loro rapporti personali, di come saranno elementi vivi nella società. Questo impegno avrà delle basi molto solide, da un lato in un approfondimento religioso, in una vera vita cristiana, dall'altro, in una aderenza ai problemi della scuola, non solo, ma ai problemi della società.

Accanto all'impegno personale, ci sarà l'azione di gruppo. La G. S. tende, mediante l'apporto di studio di ciascuna, e la collaborazione di tutte, a formare la comunità nella classe.

La G.S. si preoccupa che la scuola contribuisca alla formazione di una cultura completa, che tenga conto che l'uomo ha dei valori razionali e spirituali insieme. Essa sente il diritto per la giovane donna alla cultura e si preoccupa dell'orientamento e della preparazione alla professione, mentre d'altra parte vuol far capire alle giovani studente le loro responsabilità di fronte alla società.

"La sua opera però non può essere schematizzata", ha detto nella sua relazione la segretaria centrale, non si possono usare schemi quando si ha a che fare con persone.

Il Congresso ha manifestato aspetti negativi della scuola odierna, ma anche tanti aspetti positivi da parte delle studente: il loro vivo senso di responsabilità, la loro impegnata ricerca delle cause di una situazione di crisi, la loro chiara convinzione di dover fare la comunità.

Anche il contatto, in una posizione di sincerità e di fiducia reciproca, tra professori ed alunni è stato certamente uno degli aspetti più positivi del Congresso. I professori hanno sentito le aspirazioni delle studente: di una loro maggior preparazione scientifica, di una maggior formazione culturale ed umana, d'altra parte le studente si sono abituate a vedere l'uomo nel profes-

sore, si sono sforzate di capirlo, si sono accorte che tocca anche a loro essere più vicine ai professori perché l'insegnamento sia più aderente al loro desiderio di una cultura più umana.

Molti degli interventi delle ragazze alla discussione sono stati una richiesta viva alle compagne, e ai professori di un aiuto a risolvere i tanti problemi della scuola e i propri problemi personali.

In modo particolarmente insistente, è stato chiesto l'aiuto della F.U.C.I., delle fucine. Ci hanno chiesto di essere vicine a loro, di aiutarle a capire e ad impostare bene i loro problemi, ci hanno chiesto di collaborare alla loro attività di associazione, di aiutarle nello studio, personale e comunitario, su problemi scientifici specifici e sui grandi problemi umani, di essere con loro nell'impegno di una coerenza di vita.

Pensiamo all'importanza, dato il compito apostolico e formativo che la G. S. ha nella scuola, che ci siano persone generose e preparate che si mettano a disposizione del movimento G. S., che possano dare il loro contributo di studio, di formazione e di esperienza di vita cristiana. Pensiamo alla responsabilità di fronte alla società che la scuola sia sempre più scuola di vita (oltre che di nozioni), all'utilità che le nuove generazioni arrichino alle soglie dell'Università già con delle idee chiare, e che possano quindi contribuire con maggior efficacia all'azione di rinnovamento dell'Università. Pensiamo che è nostro compito far conoscere la Fuci perché si comprenda che essa potrebbe essere ambiente che garantisca la continuità dell'opera preziosa di formazione e di apostolato iniziata dalla G.S. Pensiamo a tutte queste cose e a molte altre ancora, e... facciamo qualche cosa!

Elisa Bianchi

Il ritorno di Trieste all'Italia

(r. l. v.) - Il ritorno di Trieste all'Italia chiude una lunga e dolorosa vicenda che non solo ha pesato sulla città adriatica, per tanti anni innaturalmente separata dalla Patria e sottomessa ad un regime di occupazione militare, ma che ha pesato negativamente su tutta la situazione italiana, dalla fine della guerra ad oggi.

La nostra gioia per il ritorno della città all'Italia, e della sua popolazione nell'ambito della vita italiana, è tanto più viva nel considerare che la soluzione, sia pure non definitiva, oggi raggiunta, è il frutto non di vane affermazioni di potenza o di pericolose prove di forza, ma di una tenace e lungimirante azione diplomatica e politica, tanto più difficile quanto più la vicina Repubblica si dimostrava lontana dalle nostre convinzioni democratiche. dal nostro metodo di libertà e di pace.

Era ormai tempo che una soluzione, anche non ottimale e de-

finitiva, fosse raggiunta. L'Italia era vincolata nella sua politica estera dalla priorità assoluta del problema di Trieste; nessun passo poteva essere compiuto nei rapporti internazionali, che non fosse condizionato da esso: ne derivava una minor libertà di iniziativa e di movimento, gravemente pregiudizievole non solo per l'Italia, ma per la situazione internazionale generale.

All'interno, il problema di Trieste, pur essendo la più diretta eredità del fascismo, veniva fatto ricadere, come capo d'imputazione, sui governi democratici; le destre vi trovavano facile terreno di proliferazione e di invettiva, le sinistre non erano meno abili nello sfruttarlo ai fini di una progressiva erosione dello Stato democratico; e in una opinione pubblica non ancora pienamente matura l'azione degli uni e degli altri favoriva le esplosioni di qualunquismo nazionalistico, e la facile evasione da tutti gli altri problemi, altrettanto gravi e dolorosi, della vita italiana.

Nel sistema europeo e mondiale l'anormale situazione di Trieste, rimasta come pietra di con-

Il costume cristiano

Modo di essere e modo di fare

La gente ha un modo d'essere e un modo di fare.

Il rapporto naturale tra questi due aspetti della vita dovrebbe essere quello di un modo di fare che vien su, con forza spontanea, dal modo d'essere, e che, proprio mentre traduce in episodio la situazione interiore di ognuno, la collauda, la controlla, se occorre, la riforma.

Perché il modo di fare è modo di vestire e di atteggiarsi, ma, prima ancora, è modo di pensare e di esprimersi, è mentalità.

E qui vengono naturali alcune osservazioni slegate.

Innanzi tutto nessuno di noi è tanto dissociato interiormente, da non far sì che, in fondo, sotto a tutti gli episodi della sua vita non corra una linea che si orienta secondo alcune idee, alcuni criteri di giudizio che ognuno ha scelto, ha scoperto, oppure, passivamente, ha fatto suoi prendendoli a prestito dal tono di ambiente nel quale vive. Anche se non di tutti si può dire che abbiano una vera personalità delineata, di tutti si può dire, quindi anche di ciascuno di noi, che hanno almeno una certa linea costante di comportamento.

E il costume pubblico (questo modo mescolato di pensare, di agire, di parlare, di vestirsi, di camminare) è molto spesso proprio più il risultato di questo materiale sommarsi di comportamenti quasi costanti, che non il prodotto dinamico di poderose personalità che vivono di suo.

D'altra parte, ed è questa la tremenda responsabilità dei nostri gesti, siano essi esteriori o interiori, ognuno di noi, anche in questo passivo muoversi di ogni giorno, fa costume, comunica modi di vedere, contagia mentalità: è un muoversi passivo che agisce sugli altri, e che,

proprio perché passivo e quasi meccanico, torna ad agire anche su chi ha cooperato al suo formarsi, e ognuno diviene al tempo stesso attore, spettatore e figlio del proprio mondo.

A volte sembra di poter accettare un andamento a doppia vita: interiormente cerco di salvare alcune idee, e, per la vita di relazione, per la vita che diviene poi costume di vita di un ambiente o di un ceto, accetto di adattarmi: ma questa decisione è semplicemente un tradire i fratelli: ogni idea che mi tengo dentro e che non solo non diventa parola (questo potrebbe ancora essere il minor male) ma non diventa, semplicemente, vita, a poco a poco cessa di essere verità, e diventa mio privato ricordo. Ho l'obbligo, di fronte ad ogni verità, di farla diventare vita mia e dei fratelli, oppure, per non profanarla, di abbandonarla, con peccato chiaro e sincero. D'altra parte, il passivo accettare ciò che è mentalità, costume, del mio ambiente o del mio ceto, l'adattarmi per evitare ogni stridore, ogni frizione, è un cooperare a che la vita di tutti diventi e si riduca ad un meccanico comunicarsi di spinte interessate, uniformi, monotone e giuste.

Il costume della società in cui viviamo diventerà cristiano quando si riuscirà, dal di dentro di ognuno, a rendere capite, amate, vissute le idee chiave del cristianesimo: solo allora la gente anche si vestirà da cristiano, scriverà da cristiano, produrrà film da cristiano. Il solo difendersi da modi di fare non cristiani, impedendoli, può avere solo giustificazione se questo atteggiamento è accompagnato dall'ansia quotidiana di dare, a coloro che si sono difesi, una profondità ed una vivacità di idee che li rendano cristiani dal di dentro: e questa dev'esser ansia di tutti.

Gianmaria Rotondi

situazione internazionale mutata, in una situazione interna gravemente instabile e precaria, negoziare con estrema fermezza, ma con non meno grande pazienza, per il ricongiungimento della città all'Italia e per il ritorno della pace ai suoi confini orientali.

Oggi questi risultati sono raggiunti: ed è bene dire che sono dei grandi risultati, che non sono frutto di facili rinunzie, ma di assai faticose conquiste.

E che ciò sia avvenuto proprio in coincidenza della felice conclusione della Conferenza di Londra, nella quale pure ha trionfato lo sforzo di collaborazione e di incontro dei popoli, non astrattamente praticato, ma affermato con prove di buona volontà non indifferenti, è profondamente significativo: sta a confermare che non c'è problema che non possa essere risolto nella pace, non c'è problema che non sia aggravato e compromesso dalla intransigenza, dalla violenza e dalla guerra.

In questo momento perciò non solo la nostra coscienza di italiani è commossa, ma la nostra coscienza di cristiani, di democratici, di europei.

Il discorso del Papa ai medici

Riportiamo un brano del discorso del Papa pronunciato in occasione della XIII Assemblea Medica Mondiale tenutasi a Roma alla fine di settembre e conclusasi il 1° ottobre con l'udienza concessa dal Santo Padre.

Riguardo alla morale medica, Noi vorremmo proporre alla vostra considerazione le tre idee-base seguenti:

1) La morale medica deve poggiare sopra l'essere e la natura.

E ciò, perché essa deve rispondere all'essenza della natura umana e alle sue leggi e ai rapporti immanenti. Tutte le norme morali, an-

che quelle della medicina, procedono necessariamente da principi ontologici corrispondenti. Ne deriva la massima: «Sii ciò che sei!». Ecco perché una morale medica puramente positivista si rinnega da sola.

2) La morale medica deve essere conforme alla ragione, alla finalità ed orientarsi a seconda dei valori.

La morale medica non vive nelle cose, bensì negli uomini, nelle persone, nei medici, nei loro giudizi, nella loro personalità, nella loro concezione e nella loro rea-

lizzazione dei valori. La morale del medico, riguarda le questioni di coscienza personale: «Cosa impone questa norma di azione?» (cioè quale finalità segue e quale si è prefissa?). «Quale valore essa esprime per se stessa, nei rapporti personali, nella struttura sociale?». In altre parole: «Di che si tratta?», «Perché? A quale scopo? Quanto vale?». Uomini morali non possono essere superficiali e, se lo sono, non possono rimanere tali.

3) La morale medica deve essere radicata nel trascendente.

Quello che, in ultima istanza, è stato stabilito da un uomo, un uomo può, in ultima istanza, sopprimerlo e quindi (se ciò risulta necessario e gli fa piacere) se ne può disimpegnare. Questo è in contraddizione con la costanza della natura umana, la costanza della sua destinazione e della sua finalità, e contraddice anche al carattere assoluto e imprescindibile delle sue esigenze essenziali. Infatti, queste non dicono: «Se, da medico, puoi giudicare bene ed agire bene, fallo!». Ma si manifestano nel più profondo della

coscienza umana, sotto un aspetto del tutto diverso: «Tu devi agire bene, ad ogni costo! Quindi tu devi agire così e non altrimenti!». Tale carattere assoluto delle esigenze morali persiste, sia che l'uomo voglia ascoltarle o meno. Il dovere morale non dipende dal beneplacito dell'uomo! L'azione morale sola lo riguarda. Questo fenomeno, che si riscontra in ogni tempo, del carattere assoluto dell'ordine morale obbliga a riconoscere che la morale del medico possiede, in ultima analisi, un fondamento e una regola trascendenti.

Il Convegno d'arte di quest'anno che si è svolto dal 18 al 21 settembre e che ha affrontato il tema: «L'artista nella società contemporanea» ha richiamato a Vicenza una cinquantina di artisti e di interessati ai fatti artistici. Ma il successo dell'incontro non può evidentemente misurarsi dal numero dei partecipanti: occorre pensare innanzitutto alla importanza ed alla novità, per il nostro ambiente, del tema scelto che rappresenta la traduzione, nell'ambito dei problemi artistici, della impostazione generale del Congresso di Bologna. Ed in effetti nella impostazione di questo convegno si può constatare la stessa radicalità: il problema del rapporto fra l'artista e la società che lo circonda, si presenta oggi davvero come asso-

L'artista di fronte alle tendenze dell'arte contemporanea

Dover parlare delle tendenze dell'arte contemporanea è ancora compito tutt'altro che facile per chiunque. Tanto meno per un pittore che per attività quotidiana non è un critico, essendo la critica dell'arte una scienza ben distinta e grave quanto ogni altra scienza. Però parlare oggi delle tendenze dell'arte moderna non è facile nemmeno ai critici; forse perché la critica è una scienza di recente fondazione. Fra tutto ciò che si può leggere intorno all'arte moderna oggi in Italia, e credo che l'Italia quanto a critica sia la nazione più avanzata, l'attenzione si concentra sugli scritti di Lionello Venturi, di Argan, di Ragghianti, di Brandi, e di pochi altri critici di valore. Ma anche gli scritti di questi profondi studiosi non danno ancora delle ragioni sufficienti a spiegare completamente le tendenze dell'arte moderna. Forse perché la materia stessa della scienza della critica, come ogni nuova materia di scienza è, di meno, infinita nella sua realtà.

Comunque, qualsiasi sia la ragione per cui anche la migliore critica può lasciare non del tutto convinti, certo è che tutti questi critici, sia pure attraverso anche un lungo sviluppo di coscienza, sia pure con momentanee sbilanciate preferenze, tutti questi critici e molti di noi artisti anche senza vere spiegazioni sufficienti «vediamo», dico vediamo, mediante gli occhi dove c'è bellezza e dove non c'è bellezza nelle opere d'arte moderna. E' indispensabile fare questa distinzione tra il «vedere» la bellezza e il potere spiegare le ragioni della sua presenza. Ricordo che quando volli capire la pittura di Picasso perché per me giovane pittore era indispensabile, lessi molto intorno a questa pittura; andavo in giro a chiedere spiegazioni; soffrivo nella incapacità di capire. Ma finalmente un giorno capii e fu al di fuori delle parole. Avevo appeso da tempo sulle pareti del mio studio delle riproduzioni di quadri di Picasso e da tempo le avevo sotto l'occhio ogni giorno. Capii all'improvviso vedendo, e ciò che vidi era bellezza, ineffabile bellezza.

Tutte le parole dette, le spiegazioni, le ragioni cercate scomparvero nello stupore del vedere la bellezza. Non avevo mai pensato prima che la bellezza potesse apparire come mi apparve, che esistesse in quel modo.

Scusatemi se mi sono riferito ad una mia esperienza ma ho voluto introdurre un sollievo all'apprensione che può dare la confessione che le parole che si dicono oggi intorno all'arte moderna non lasciano ancora del tutto soddisfatti. E' un sollievo decisivo mi pare. E se si obietterà che di quelli che dicono di capire questa arte moderna ognuno poi vede a modo suo quello che vuole, posso con sicurezza dire che infine i giudizi collimano; che la bellezza ove sia presente e anche la sua man-

canza sono definite e caratterizzate oggettivamente da ciascuna opera d'arte.

Ora tenterò di riassumere i pensieri che le mie esperienze di pittore e di lettore di critica mi hanno formato, vagliato e riconfermato fino ad oggi intorno alle ragioni di quest'arte moderna della quale prima io stesso vidi nella bellezza la sua valida presenza.

Potrei fare un riassunto delle tesi dei critici o delle giustificazioni dei pittori, ma vi prego di accettare invece queste altre mie considerazioni per la discussione che ognuno vorrà farne.

Quando mi si iniziò attraverso gli occhi la scoperta dell'arte moderna, per una soluzione che avvenne per confronto potetti personalmente constatare ciò che la critica migliore stava già da tempo sostenendo: potei vedere cioè che la pittura moderna aveva inizio con gli impressionisti francesi e che questi avevano sui loro contemporanei un vantaggio netto nella presenza di bellezza nelle loro opere.

Gli impressionisti seguivano storicamente il celebre gruppo: Ingres, Delacroix, Courbet, Corot, e d'improvviso si differenziavano in modo completo da questi. Basta vedere nella attuale Biennale di Venezia come il Courbet appaia, fra l'arte moderna, un pittore molto antico, impressione che non fecero certo gli impressionisti quando alcuni anni fa vi furono esposti.

Bisogna fare eccezione per i piccoli paesaggi dal vero di Corot, quegli studi che egli faceva per poi fare dei paesaggi da mandare alle mostre, e fra questi studi primo fra tutti quello del ponte di Narni del 1827. Già in questi studi Corot inizia la pittura impressionista. Ma furono bozzetti tenuti nascosti e mostrati solo agli amici. L'opera che pubblicamente apre la storia della pittura moderna è segnalata da Venturi nell'«Olimpia» di Manet.

Che cosa c'è di essenzialmente nuovo in questa pittura? gli impressionisti dipingono direttamente dal vero i loro quadri. Cosa che non facevano i loro predecessori fino agli illustri romantici citati. Lo stesso Courbet non superò il metodo antico della fabbricazione del quadro. Cioè fino allora si componeva un quadro in base ad un soggetto per il quale si avevano studi dal vero o dal museo. L'attenzione era ancora decisamente concentrata sul soggetto; negli stessi paesaggi dei romantici o del realismo coubertiano ciò che interessava soprattutto è l'eccezione di un taglio paesaggistico, o l'eccezione di un oggetto di paesaggio. Questo vuol dire che anche il paesaggio è di volta in volta considerato sotto l'interesse del «soggetto» che esso presenta.

Per gli impressionisti sembra invece che il problema sia nel capire come sono veramente le cose, qualsiasi esse siano, le immagini delle quali erano prima usate per raccontare storie o per esprimere analogicamente giudizi non pittorici. Essi vogliono conoscere le cose dipingendo, vogliono conoscere come sono veramente lo spazio e la luce.

La evoluzione del passaggio dai romantici agli impressionisti è spesso voluta spiegare con ragioni tutte relative al cambiamento delle relazioni sociali avvenuto più decisamente in Fran-



cia. Può darsi che gli artisti migliori in quella nuova situazione abbiano avuto la forza di assumere una indipendenza dalla quale sia venuta una favorevole situazione allo studio, favorevole non certo però economicamente. Io non so fare un discorso approfondito su questo punto. Come pittore vedo nella pittura stessa romantica una crisi che determina la necessità degli impressionisti.

Nei quadri di Ingres, di Delacroix, di Courbet, e in quelli stessi che Corot espose c'è, mi sembra evidente, una quasi incapacità di far stare insieme le cose in un modo veramente vero, cioè poetico, cioè bello. C'è una povertà di scoperta dello spazio nel quale le cose esistono quasi vi fosse al fondo dell'atteggiamento di lavoro una erronea teoria intorno a questo problema.

Gli impressionisti invece pongono il problema dello spazio come un problema fondamentale e cercheranno nel visibile di scoprire la realtà dello spazio stesso. Inizia per questo un processo di studio attento, castigato, delle relazioni tra le parti delle cose e delle relazioni delle cose fra di loro, perché per il pittore lo spazio è determinato di volta in volta da queste relazioni tra le cose e delle parti tra di loro.

Da questa attenzione senza concessioni maturerà quella sensibilità che porterà alla visione della forma. Alla visione cioè di quella ragione ineffabile che si rivela nel visibile al pittore nel suo umile e faticato lavoro, quella ragione per cui le cose esistono ognuna nel suo particolare aspetto e per cui esistono assieme e per cui lo spazio e la luce si determinano e l'uomo può conoscerli.

Accadeva ai pittori impressionisti nel guardare la natura, nel guardare ogni cosa visibile o il visibile dell'essere assieme delle cose, o di come la luce si determini nell'esistente; accadeva di vedere all'improvviso la bellezza. La forma era bellezza.

La scoperta di questa bellezza è divenuta con gli impressionisti fine a se stessa, sufficiente compimento della naturale vocazione alla attività artistica e sufficiente compimento della responsabilità del dare per il bene comune il frutto della propria attività.

Ho l'impressione che questo aspetto del lavoro degli impressionisti sia l'aspetto che costituisce la spina dorsale di tutta la pittura moderna. Non è difficile vedere come con Cézanne questo tipo di lavoro pittorico diverrà solido senza incertezze. Egli è il più grande scopritore di forma nel mondo visibile che ha avuto l'arte moderna e credo si debba a questo la sua enorme influenza su tutta la pittura successiva. Perché con la sua opera Cézanne veniva a garantire lo sviluppo ai due filoni fondamentali alla pittura: il primo, quello della possibilità di continuare la scoperta di bellezza in ogni cosa visibile, nell'essere assieme delle cose. L'altro, quello dei «soggetti» per il quale egli forniva immagini delle cose, nuove e pregne di vitalità. L'espressionismo tedesco è stato l'esempio più autorevole di

lutamente fondamentale, non solo da un punto di vista teorico o, per un altro verso, materiale, ambedue estranei all'atteggiamento creativo, ma proprio da un punto di vista diciamo così «interno», di contenuto, come le lunghe polemiche sul realismo e l'astrattismo dimostrano. E ci pare si possa dire che alla coraggiosa scelta di un tema così impegnativo, abbia corrisposto un soddisfacente svolgimento da parte di tutti i convenuti: segno sicuro di una personale e continua meditazione sul problema. Conclusioni e giudizi è difficile darne: presentiamo un riassunto il più possibile comprensivo dei lavori. Fra un anno, al prossimo convegno d'arte, si potrà fare un bilancio delle iniziative e delle possibilità fatte scaturire da questo.

Le relazioni

L'artista di fronte alle tendenze dell'arte contemporanea. Relatore pittore ENZO ROSSI.

L'artista nella società contemporanea. Relatore dott. FRANCESCO DI PIAZZA.

Prospettive per una rispondenza dell'artista alla sua vocazione. Relatore dott. CLAUDIO LEONARDI.

come potesse essere utilizzata la scoperta di forma delle cose fatta da Cézanne per dar corpo a figure o soggetti che avessero invece l'obiettivo di esprimere istanze psicologicamente maturate da ragioni extrapittoriche.

Ma ciò che più può interessarci oggi è come dal movimento Cézanne si passi all'astrattismo. Bisogna riconoscere che il procedimento della conoscenza artistica astrattista è veramente diverso da quello impressionista. Il pittore astrattista non figurativo puro, immagina forme non suggerite da nessuna esperienza del visibile. Se fra l'opera degli astrattisti non vi fossero cose belle il problema della spiegazione di questi sarebbe meno incalzante e certamente più scoperto. Invece anche qui, qualsiasi parola si voglia dire e che non soddisfi, non distrugge il fatto che Mondrian, Kandinsky, e altri anziani e giovani ci abbiano dato o ci diano opere veramente belle.

All'origine dell'astrattismo è principalmente Cézanne. Perché soprattutto da Cézanne viene il cubismo e il fauvismo che con-

tinuano la scoperta della forma nel visibile ma proprio perché la scoperta dei rapporti tra le parti significa per il pittore nel dipingere pone la attenzione sui rapporti fra le linee, fra le zone, fra i colori, fra i valori, maturerà ben presto una coscienza della forma pittorica e della sua possibilità espressiva che indurrà molti artisti a continuare il discorso conoscitivo della forma pittorica pura.

Nella sua prima fase con l'astrattismo si va all'essenza dei temi di conoscenza posti dallo stesso impressionismo. La scoperta della forma che rende possibile il coesistere tra le parti, che fu alla origine della ricerca impressionista, fu portata da Mondrian sul piano della pura ricerca dell'equilibrio. Guardando infatti un quadro di Mondrian si ha la sensazione della bellezza dello spazio quotidiano del nostro esistere colto nella sua essenza più pura.

Viceversa Kandinsky esplorerà i regni della organicità delle strutture formali che pure l'impressionismo nella sua attenta osser-

La discussione

La relazione del pittore Rossi ha suscitato numerosi e vivaci interventi da parte dei convegnisti. Cantagalli di Siena, ha affermato la assoluta difficoltà a procedere nel lavoro creativo laddove vi sia una atmosfera problematica che impedisce alla spontanea ispirazione di manifestarsi.

La signorina Anna Mutinelli allieva dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, ha vivacemente sostenuto che la caratteristica determinante negli artisti contemporanei è costituita dall'eccessivo cerebralismo con cui amano esprimere i loro sentimenti. Cerebralismo che nuoce all'opera d'arte in modo da farla apparire priva di spiritualità. Un altro giovane artista Salvatore Sergio è intervenuto per dire quanto sia nocivo per un giudizio sull'opera d'arte affermarsi seguaci di una determinata corrente estetica, giacché il critico giudicherà in base ai canoni di quella corrente escludendo in tal modo la possibilità che all'opera creativa di livello artistico partecipino anche altre correnti.

Il pittore Enzo Rossi rispondendo, negava sia la possibilità di lavorare senza porsi dei problemi, sia la fecondità di un lavoro spontaneo, completamente estraneo a qualsiasi indirizzo estetico. Inoltre contestava alla signorina Mutinelli che le opere d'arte contemporanee si presentino prive di spiritualità.

Mons. Emilio Guano ha voluto sottolineare due aspetti fondamentali che caratterizzano l'impressionismo; da una parte cioè esso coglie la realtà in un punto, e nello stesso tempo tale scelta è determinata dall'interesse soggettivo dell'artista. Questi momenti hanno avuto un'influenza non indifferente su tutta l'arte contemporanea nel senso che l'han resa frammentaria ed alle volte volutamente priva della capacità di rispettare la realtà.

Ha replicato don Agostino Cacciavillan il quale ha detto che erroneamente si intende spesso l'arte astratta come un momento del tutto soggettivo dell'artista di fronte alla realtà, in modo che esprimerebbe uno stato d'animo particolare, ed in questo senso incomprensibile.

Da ultimo è intervenuto il dott. Francesco Di Piazza che riprendendo il tema dell'arte astratta, ha affermato che la sua natura problematica deriva fra l'altro dall'«invasione di autocoscienza» di cui il mondo contemporaneo è pervaso: in altre parole dalla possibilità e capacità dell'artista di vedersi vivere in ogni istante qual'è, senza peraltro essere capace di costituirsi come linguaggio e venendo perciò meno alla possibilità che ha lo spirito umano di comunicare realizzando le opere d'arte come «enti spirituali».

L'arte astratta è in certo senso sullo stesso piano di certa musica attuale che in ultima istanza vuole essere o è soppressione della melodia. Ora come la musica atonale ha generato, superandosi per qualche aspetto, i suoi grandi compositori, può aspettarsi che appaiano anche nell'arte figurativa astratta? Da Kandinsky a Mondrian, l'arte astratta ha trovato i suoi Alban Berg o Dalmatini?

Gli interventi come si potrà osservare hanno avuto il tono di voler cogliere aspetti singoli del tema previsto dalla relazione. Lo stesso relatore per rimanere coerente alla relazione ha tralasciato di polemizzare sugli aspetti particolari rifacendosi piuttosto al tema dell'artista di fronte alle tendenze dell'arte contemporanea. Non si ha che una unica possibilità, ha affermato il relatore, quella cioè di procedere nel proprio lavoro confortati da una severa autocritica che permetta di risolvere e superare singolarmente, per ora, i grossi errori che attraverso la storia hanno portato a questa situazione.

vazione pittorica del visibile aveva ripreso come uno dei temi fondamentali della conoscenza artistica.

Nel famoso uovo di Brancusi abbiamo l'espressione del principio stesso della forma: la ragione ineffabile per cui una cosa è in un determinato e particolare aspetto. Quest'uovo non è un sasso del fiume come si dice; è una materia pietrosa sulla quale è scorso il fiume dello spirito umano nel momento storico in cui la conoscenza ha potuto acquisire nella sua elementarità primordiale il senso della forma, della bellezza.

Nella seconda fase dell'astrattismo si passa alla espressione di avvertimenti più strettamente psicologici della condizione dell'uomo nel mondo. C'è una tensione all'ascoltazione delle reazioni profonde dell'anima al flusso delle correnti molteplici e misteriose della vita. Siamo cioè su posizioni di nuovo prevalentemente espressioniste. E' di grande interesse analizzare come queste

tensioni si incarnano dal momento che Cézanne sembra abbia dimostrato che ogni incarnazione di avvertimenti psicologici non è possibile se non esiste primariamente una conquista della forma nel visibile del mondo.

Su una linea che appare più omogenea a quella cezanniana si sono mosse invece le pitture di Picasso e di Matisse. Essi hanno continuato nella linea del dipingere dal vero (salvo certi momenti sperimentali di Picasso) e la potenza della loro opera, la bellezza che essi portano non è da meno di quella dei loro contemporanei Mondrian e Kandinsky. Anche in Picasso e in Matisse dobbiamo comunque notare la tendenza di cogliere sempre più a fondo le essenze delle cose. Spesso quando l'opera è bella, ciò che appare come « deformazione » è invece lo sforzo di concretare in una forma pittorica l'essenziale meravigliosa bellezza che improvvisa risplende da dentro le cose nella fatica della attenzione del lavoro dell'artista. Oggi



il mondo della pittura che sia valida per la presenza di bellezza è dominato da queste due correnti fondamentali: astrattismo e figurazione picassiana. A quali dei due dare le ragioni di esistenza non saprei dire. E' difficile scegliere dove c'è la bellez-

Nelle foto: a sinistra, un angolo della Mostra d'arte della Fuci a Vicenza. Sotto, il campanile dei greci a Venezia. Nella pagina di fronte, convegnisti alla Biennale di Venezia.

za. Personalmente mi trovo bene nelle linee di lavoro Matisse-Picasso, ma come escludere l'astrattismo dopo le sue testimonianze? Può darsi che tra le due linee vi siano più punti in comune di quanto non sembri.

D'altra parte non vi sono ancora discorsi che dimostrino che veramente la pittura debba essere figurativa anche se io preferisco che lo sia. C'è nell'attività pittorica uno sviluppo storico che può maturare modi di estrinsecazione nuovi rispetto a quelli conosciuti. Oppure può esserci una crisi storica di lunga portata che investe tutta la civiltà e nella quale le forme attuali di estrinsecazione delle arti figurative siano le sole possibili per continuare la conoscenza e la testimonianza della bellezza.

Quello che è certo è che nell'arte moderna valida v'è la bellezza, una bellezza che per chi l'ha conosciuta è liberatrice, è salvifica.

Dalla relazione di
Enzo Rossi

in essa la « socialità » viene immediatamente coinvolta? (non maggiore anticipazione in statu viae, della ultraterrena « visione beatifica di Dio »).

Con ciò si « estetizza » la vita dell'uomo? E, per esempio, con ciò l'atto estetico vale più della conoscenza e della moralità (dell'amore)? Proprio in statu viae certamente no. Infatti per fermarci, ora, al rapporto fra atto estetico e moralità, è da osservare: che se nell'atto estetico l'essere si dà, l'azione invece (produce, fa) dà l'essere. E chi oserrebbe dire che entro l'esperienza del finito dare l'essere vale meno che ricevere l'essere?

9. - Sarebbero da esaminare i rapporti fra atto estetico e preghiera, atto estetico e mistica (e in modo che l'un termine, l'atto estetico, rimanga un termine del rapporto: in modo, cioè, che l'atto estetico non assorba o, peggio, nullifichi gli altri). Ed anzi sarebbe da esaminare in tutto il suo complesso questo punto: i rapporti fra l'attività estetica e tutte le altre « forme » dello spirito, con speciale riguardo, nell'ambito del nostro tema, alla funzione dell'attività estetica internamente allo sviluppo ed alla integrale espansione — diremmo alla piena « fisiologia » — di tutte le altre attività spirituali e della personalità umana nella sua vita sintetica.

10. - Il momento estetico (contemplativo) comprende ovviamente l'atto con cui ogni soggetto umano contempla un'opera d'arte.

11. - Il momento artistico è da vedere in relazione al momento estetico della vita spirituale.

Ed allora: l'arte è la creazione, se vogliamo, la fabbricazione

L'artista nella società contemporanea

Lo scritto che segue propone sotto forma di semplice traccia, e quindi con enunciazioni di solito non dimostrate, una parte dei punti svolti nella relazione.

1. - L'artista nella società contemporanea. Meglio: l'arte nella società contemporanea.

2. - E' necessaria preliminarmente una pur sommaria analisi della società contemporanea. Crisi di questa società: una delle più radicali della storia, e forse crisi che realizza, fin qui, un momento « unico » nell'intero corso umano (a parte ciò che è da dire sull'inserirsi nella storia del mondo di Cristo e del cristianesimo). Ma non crisi di decadenza, pur tra le acute forme di decadenza che la nostra società rivela. Oltre tutte le verificazioni di negatività, il mondo contemporaneo è, diremmo, esplosivo di valori, sconfinatamente ricco di motivi spirituali fecondi.

Accenni agli elementi che mostrano la crisi di crescita: e in generale e nel particolare dominio dell'arte.

3. - Nell'analisi della società contemporanea due « note caratteristiche » definiscono la sua *facies* patologica: quella che può raggruppare il complesso dei suoi fattori nel « terzismo » (o naturalismo) della vita e della cultura e quella che può indicarsi come « azione onnipotente della coscienza riflessa ». Il rapporto fra questi due elementi fondamentali della società odierna e tutte le implicazioni che da quegli aspetti e da quel rapporto discendono costituiscono in via principale (se pure non esclusiva) l'indubbia ed intima contraddittorietà del mondo contemporaneo: contraddittorietà che è punto cardinale nella fenomenologia della crisi contemporanea.

4. - Cause di questo doppio aspetto della società contemporanea e della relativa contraddittorietà.

Intorno a tali cause ed ai corrispondenti effetti, bisogna considerare, fra gli altri, i punti che seguono. Nella società contemporanea: frattura strutturalmente sistematizzata, e dunque pervenuta al limite, nel tessuto sociale; estrema dilatazione della non omogeneità nel tessuto spirituale della compagine umana; incombenza tragica dell'insicurezza (e conseguente senso dell'ignoto come oscurità mortificante e del provvisorio come effimero che dissolve tutti i vincoli).

5. - Alcuni aspetti immediati

— e contraddittori — di questa situazione nel dominio dell'arte e degli artisti, come della cultura in genere, sono: superficialità parossistica (e diletantismo); riduzione al minimo dell'autentica attitudine interiorizzante (essenziale estroversione della coscienza contemporanea); disposizione al problematizzare indiscriminato ed esasperato (e perciò stesso sostanzialmente acritico); produzione di una singola opera d'arte e procedere di tutta la storia creativa di un artista sotto il segno di una « ricerca » che tende ad assolutizzare se medesima (il che oggi fa fallire frequentemente anche i « grandi »). Esemplificazioni.

6. - Entro questo « dramma » diciamo pure abissale della società contemporanea ci sono cose, oltre ai veri creatori, due categorie di artisti. Da una parte, gli « impegnatissimi », definiti dalla loro volontà massiccia di risolvere il dramma; in essi l'atto creativo, o presunto tale, è inconsapevolmente aggrappato a tutte le forme possibili di « eteronomia estetica »: dalla politica alla religiosa, per fare due esempi tipici (con il tradimento, in ultima ed ovvia istanza, dei valori e politici e religiosi). Dall'altra parte, i « solipsisti », definiti dalla loro volontà di sottrarsi al dramma (comunitario) per salvare il solo salvabile: l'intimità dell'io — purtroppo non la sua interiorità; in essi questo ritirarsi, meglio contrarsi, della coscienza giunge fino al « decadentismo », nell'accezione più vasta del termine, che coincide al fondo con un rifiuto dell'essere e con un abbandonarsi all'occasione, all'atomismo psicologico, al frammento spirituale. Esemplificazioni.

7. - Da questa società intrinsecamente contraddittoria, e lacerata, può esprimersi oggi uno stile? E s'intende che l'interrogativo si ferma, in questa sede, alle arti plastiche e figurative (alle arti « visive »).

La risposta parrebbe oggi ambivalente: il che confermerebbe l'« ambivalenza » (che qui sostituisce il termine « contraddittorietà ») del mondo contemporaneo.

Consideriamo infatti la pittura, e scegliamo entro un certo criterio di rappresentatività, la quale non sempre coincide con la validità poetica, un gruppo qualsiasi di pittori contemporanei. In questo momento disponiamoli con semplice... ordine alfabetico, e, per condurre un esame efficace, ciascuno consideri fra essi solo quelli che ritiene pittori va-

lidi oltre che rappresentativi: Afro, Boeckl, Braque, Casorati, Chagall, Dali, De Chirico, Ernst, coesiste con la più individuante diversificazione delle personalità artistiche.

Proviamo invece a mettere in fila alcuni nomi dell'architettura contemporanea: Alvar Aalto, Garnier, Gropius, Le Corbusier, Neutra, Oud, il nostro Giuseppe Terragni, Wright, forse lo stesso periodo espressionista di Mendelsohn. Troveremo probabilmente che tutti questi adoperano, nelle loro opere mature, se non la stessa grammatica, almeno gli stessi elementi linguistici.

Nell'architettura parrebbe che la società contemporanea ha fin da oggi il suo stile. Forse perchè

La discussione

La discussione è stata aperta da un intervento di Don Guano, il quale rifacendosi ad alcuni accenni del relatore intorno alla posizione del problema trascendenza-immanenza nella crisi odierna del pensiero e della società, metteva in particolare rilievo come la crisi che si constata oggi tra artisti e nella stessa personalità dell'artista vada largamente riferita al dissidio trascendenza-immanenza, che è proprio alla base della cultura moderna. Questa crisi si manifesta concretamente nella fatica creativa dell'artista il quale, mancando di un essenziale punto di riferimento spirituale, non riesce ad assumere una posizione veramente feconda nei contrasti che lo premono da ogni parte. A ciò va ricollegato un altro problema, quello del contenuto dell'opera d'arte, che assicurerebbe, se scelto opportunamente secondo canoni extra artistici, la « contemporaneità » o l'aderenza dell'artista al mondo moderno. Ci si trova qui di fronte ad un equivoco: l'artista deve essere libero nel momento creativo; d'altra parte gli compete un dovere, quello di fare se stesso un uomo intero, cioè un uomo che conosce i problemi del suo mondo ed opera per risolverli. Solo allora, nell'unico modo non falso e posticcio, egli diverrà nell'unità della personalità, artista contemporaneo.

Un altro spunto è stato quello della gioia e della sofferenza connesse alla creazione artistica; la prima che nasce dalla commozione quasi soprannaturale che lega l'artista all'Eterno nel momento creativo, e che lo rende anche cosciente di farsi così dispensatore di gioia agli altri, e la seconda che lo colpisce ogni volta che deve constatare, nel momento storico attuale specialmente, la inadeguatezza del suo linguaggio ad esprimere ciò che egli ha intuito.

Queste considerazioni inducono ad accentuare l'importanza ed anzi la centralità della posizione dell'artista nella società contemporanea, dato che egli vive continuamente a contatto sofferto con i suoi più radicali problemi.

Interveniva infine Trionfi, ponendo il problema del contenuto dell'opera d'arte, il quale, in altri tempi (medioevo, rinascimento) era fissato da norme extra artistiche (religiose, celebrative, ecc.) e tuttavia permetteva la nascita di altissimi capolavori, mentre oggi, raggiunta la consapevolezza teorica dell'autonomia del momento estetico, si assiste ad una crisi grave delle vocazioni e delle operazioni artistiche, mentre sempre più l'artista è considerato al margine della società, come persona inutile, staccato com'è dall'antico impegno strumentale e artigianale.

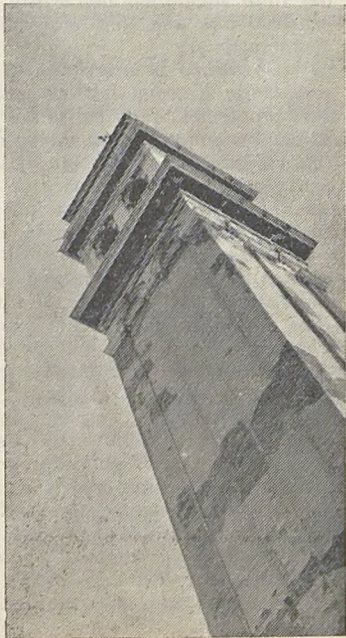
Di Piazza concludeva chiarendo i suoi punti di consenso nei confronti dell'osservazione di Don Guano ed avviando le linee risolutive per gli interrogativi enunciati da Trionfi.

Guttuso, Kandinsky, Klee, Koshka, Léger, Matisse, Mirò, Modigliani, Mondrian, Munch, Orozco, Permeke, Picasso, F. Pirandello, Pollock, Prampolini, Rouault, Scipione, Severini, Shahn, Siqueiros, Sironi, Soutine, Tosi, Utrillo, L. Viani, Villon. Ebbene, per quanto si possano allargare i confini di misura, non è possibile discernere una se pur ridotta identità di stile che accomuni tutti i pittori ora elencati, o, per esser precisi, tutti i pittori che ciascuno si sarà fra essi prescelto: ma al contrario sono spesso rilevanti le differenze di stile fra pittori che pur possiamo ravvicinare nella medesima « corrente ». Nel senso « minimo » che qui vuole avere il termine « stile » — per intenderci, quello che dà luogo al cosiddetto « stile di un'epoca » — è ben ovvio che l'unicità di esso

8. - Prima del momento « artistico » è da considerare il momento « estetico » dello spirito umano.

In ogni attività spirituale (ed in genere umana) il momento estetico è il momento della « contemplazione », che è il momento della « gioia pura »: un puro darsi a noi dell'essere, un folgorante accrescimento di essere nell'uomo. E' la massima « passività » o meglio « recettività » dello spirito: che suppone la massima « attività » (il massimo essere « io »). Momento estetico, momento contemplativo e momento della gioia pura sono qui termini equivalenti. E tutt'e tre confluiscono nell'atto estetico come « atto beatificante », e quindi come costituirsi rigoroso della « felicità »: cioè massima ricezione di Dio. Il momento estetico è per l'uomo la più specifica

ne di un oggetto, meglio, di una realtà in cui consapevolmente ed immediatamente « si concentra » l'assoluto nella sua diffusività, l'assoluto (l'Essere) nella sua forma irradiante. Concentrazione, è evidente, « sub specie finitudinis »: diciamo anche, « in forma di partecipazione », nella quale non si ha identificazione (o confusione) dell'infinito nel finito, dell'assoluto nel relativo. L'arte, cioè, è fabbricazione di « oggetti » la cui natura ed esistenza risiede esclusivamente nell'essere oggetti « che danno Dio beatificante ». L'arte come assoluto contemplabile puramente) è la « formula » che riteniamo possa ritrovarsi sotto tutti i sistemi di estetica teoreticamente considerabili; ed a questa formula sono da collegare le categorie di eternità (o sovratemporalità), uni-



versalità, eccetera, che si sogliono attribuire all'arte. E noi possiamo dire che l'attività artistica è la sola attività umana che ponga realtà assolutamente intemporali: realtà strutturalmente (e quindi definitivamente) sottratte al divenire, e, per quel che sono arte, alla perfezione. Ma tutto quanto si dice di arte ed esteticità si muove su un piano «naturale», che non può ovviamente inglobare o solo diminuire il «soprannaturale» in tutte le sue forme. Chè se rapporti, e molto complessi, sono da porre ed esaminare fra arte, estetica e soprannaturale, essi dovranno tutti ordinarsi a quella particolare «assolutezza» del soprannaturale, che in certo senso costituisce un *prins* di fronte ad ogni disporre di attività spirituali.

12. - Per restare a ciò che strettamente necessita allo svolgimento del tema, si è parlato qui, e si parlerà, soltanto della «sostanza» dell'arte (non si allude

al «contenuto») e non del suo «modo» (non si allude alla «tecnica»): di ciò che essa reca dentro di sé, non del come lo reca. La trattazione di questo secondo aspetto dell'arte, oltre ad essere qui impertinente, esigerebbe l'abbozzo di un'intera estetica.

13. - «Necessità» dell'arte (del momento artistico) di fronte all'esistere del generale momento estetico.

14. - L'opera d'arte (e la contemplazione di essa) come luogo assolutamente (universalizzante e) pacificante: capace cioè di realizzare l'«adesione» e la «comunità» di ogni e qualsiasi spirito singolo, oltre gli «interessi» individuali che possono essere nel singolo in antitesi rispetto alle posizioni emergenti dal «contenuto» di un'opera d'arte.

15. - Da tutto quanto sopra precede: l'arte è essenzialmente comunicazione. Attraverso la

creazione di realtà individue. Comunicazione a sé come altro, prima che all'altro: in questo è da vedere il primo elemento di intrinseca socialità dell'arte. I problemi del linguaggio sono tutti e sempre da porre nell'ambito dell'arte come comunicazione, a sé e all'altro.

16. - E nell'arte non c'è linguaggio di qualunque cosa, o peggio linguaggio di niente: ma linguaggio di Dio (intendiamo con questa formula, non linguaggio espresso da Dio, ma linguaggio espresso dall'uomo che esprime Dio); linguaggio che dà l'essere nel senso — s'è detto — che dà Dio; linguaggio che (si passi l'estrema ardittezza dell'immagine) «imprigiona Dio come folgorante se stesso». E l'arte come «dazione» (e linguaggio) di Dio non può che essere «totalità»: e ciò contro ogni decadentismo, contro il «peccato» all'interno dell'opera d'arte e del suo processo creativo, contro ogni forma di «frattura» all'interno dell'una e dell'altro. (In questo paragrafo, come in altri, vengono adoperate delle «immagini» schematizzanti, che non intendono certo essere arbitrarie, ma che sono però da considerare «formule» sintetiche — necessarie, perché occorre dire molto nelle poche parole qui disponibili — e dunque abissogevoli di larghe determinazioni ed esplicazioni).

17. - Se l'arte tende a comunicare Dio, e cioè tutto l'essere, ciò significa che l'arte tende a dare, deve dare, comunicando, tutta l'umanità dell'uomo.

Ed eccoci così — ed ora in maniera tutt'affatto evidente — alla «socialità» dell'arte. Da questo punto si sviluppano tutti i rapporti dell'arte con la storia e la società.

18. - Ed anche: l'uomo è uno (l'«umanità» di ogni uomo). E come uno non può che essere «dalla» società, che significa l'umanità storica (non certo nel senso di «determinato dalla» o «coincidente con la» società). Ed in questo senso l'uomo, cioè l'artista, non può assumere che dalla società (di cui per altro è «concreatore»), o, se vogliamo, nella società i suoi «contenuti ideali» ed anche le sue forme: in specie, dalla sua contemporaneità. Esempificazioni.

19. - E ciò, che in via generale accade «di diritto» (s'è visto), in via particolare accade «di fatto». Ma se questo «accadere di fatto» riafferma empiricamente l'inevitabilità delle intrinseche connessioni «sociali», d'altro canto mostra la contingente variabilità nella estensione con cui la «socialità» storica si attua in una singola opera od in un singolo artista: e così, varieranno i limiti nell'assunzione, ad esempio, dei «contenuti ideali» della propria contemporaneità. Esempificazioni.

20. - E quindi, perché si dia arte è solo necessario che una determinata opera attinga un aspetto della totale umanità dell'uomo (o un aspetto di Dio, che qui è analogicamente lo stesso): e con ciò, in ultima analisi, sarà sempre «sociale» e «contemporanea».

21. - Ma, appunto «di fatto», accadrà generalmente nell'opera d'arte l'assunzione *esplicita* e *multiforme* di quei contenuti ideali «contemporanei» (e talvolta... più che contemporanei: precorritori).

22. - Non l'arte ma l'artista (l'uomo nell'artista) è da esortare alla «politicità».

23. - La società che cosa vuole dall'arte e dall'artista? Ma l'arte! Questa semplicissima e tanto logica risposta dovrebbe avere, a questo punto, un senso preciso e pregnante. La società vuole dall'arte principalmente o, meglio, *esclusivamente* la contemplazione, che è la gioia pura. Tutti vogliono profondamente

questo dall'arte, anche coloro che dicono di volere il contrario o altro.

24. - E con la beatificazione dell'arte avranno tutto l'essere possibile: il che significa che avranno «in sovrappiù» tutta la contemporaneità, tutta la storia, tutta la... società possibile. Ma nell'eterno: (quasi) immediatamente in Dio.

25. - E se la società vuol proprio chiedere qualche altra cosa all'artista, gli chieda solo di essere più «uomo» che sia possibile, e per il resto più interiormente libero che sia possibile.

26. - Intorno a quel che la società vuole dall'arte e dall'artista, interessa oggi la questione dell'arte «moderna» come «popolare» o meno. Ma bisognerebbe anche esaminare *se e quando e come e in che senso* l'«arte» dei contemporanei o non contemporanei sia stata «popolare».

27. - E se la società vuole dall'arte soltanto l'arte, non si sbaglia neanche «agli effetti pratici». Ed allora bisogna qui esplicitare, seppure per accenni, qualcuno di quei rapporti tra la «forma» estetica e le altre «forme» dello spirito cui dianzi si alludeva.

Se il momento estetico, che tocca il suo apice nella visione dell'opera d'arte, è condizione dello spirito contemplativo e beatificante (e pacificante), che discende dal darsi totale e folgorante di Dio (dell'Essere, e dell'umano integrale), il momento estetico è momento di *sosta*, di *ordine*, di *armonia*, di *socialità*, di *convivenza*, di «società». E' momento che, fra l'altro, tende a respingere ed a sanare quella che del mondo contemporaneo è la sua ossessiva barbarie.

28. - E qui s'innesta il problema del rapporto fra «arte» e «artisticità». E' problema filosofico difficilissimo quello di fondare una categoria estetica per la quale possano essere «artistici» *oggetti* (e *atti*?) i quali non sono arte. Ma l'esistenza di oggetti — di realtà — che pur non essendo arte «attengono all'arte» appare indubbia.

29. - Per cui si può anzi volere (od almeno auspicare), con

primi paragrafi di questo scritto); 2) il «proletario» ed il «piccolissimo borghese» odierno, espresso dalla «frattura» di questa particolare società contemporanea, non può fare a meno di medici, di giuristi o di insegnanti, ma può fare a meno dell'arte e dell'artisticità.

31. - Da qui, attraverso una serie complessa di questioni, possiamo pervenire all'affermazione che la necessità di una «riforma» strutturale della società contemporanea è postulata dalle stesse ragioni estetiche ed artistiche.

32. - In proposito: oggi, che cosa ha da fare l'arte nello svolgimento della cultura e della storia, nella instaurazione di una nuova civiltà e di una nuova società? 1) Essere se stessa quanto più è possibile: e così l'arte contribuirà a fare la storia contemporanea nel modo più autentico (e costruttivo), e gli artisti si sforzeranno di depurarsi autonomamente, per interno impulso creativo, dalle contraddizioni del mondo contemporaneo; 2) come conseguenza di questo primo punto, tendere alla espansione massima di se stessa: sia comunicando grado a grado, come *arte*, con tutti gli spiriti umani, sia investendo grado a grado, come *artisticità*, tutte le forme della vita.

33. - Ma questo secondo punto l'arte e gli artisti non possono attuarlo — per quel che è attuabile — da soli (e alcuni motivi di questa impossibilità sono qua e là affiorati lungo lo scritto presente). Bisognerà fra l'altro che il mondo «proletario» e «piccolissimo borghese» entri fortemente nella direzione della storia (e della produttività sociale, se è troppo ristretto dire economica). E questo ripropone la considerazione dell'intero quadrante della storia contemporanea e delle sue «riformande» strutture sociali e culturali.

34. - Circa i punti toccati in questi paragrafi 28-31, possiamo solo concludere che nel momento in cui tutta la vita (o quasi) potrà essere «artistica», la frattura e la contraddittorietà del mondo contemporaneo saranno state superate, e tutti gli artisti avranno raggiunto il loro



Gropius e Argan, che *tutta la vita*, sociale e individuale, sia — se non arte — «artistica». Ed in tal caso l'intera società avrebbe raggiunto, per questo lato, la sua massima socialità, al termine di una parabola che per giungere al suo culmine tante condizioni presuppongono.

30. - E del resto, solo attraverso l'«artisticità» tutti gli artisti — e non soltanto i maggiori, non soltanto alcuni fra essi — vivrebbero di ciò per cui sono artisti.

Ed in merito si rileva un altro elemento di frattura nella società contemporanea. La norma della società contemporanea è che il «professionista» di qualunque professione viva della sua professione: ma l'artista no. Oltre le correnti spiegazioni marginali di questa differenza, le spiegazioni di fondo stanno forse qui: 1) il mondo contemporaneo non è «contemplativo», non ha la «contemplazione» fra le componenti stabili e generalizzate del suo atteggiamento vitale (vedi i

specifico inserimento anche nella compagine economica della società.

35. - E qui l'artista come tale possiede, all'origine del suo stesso impulso creativo, una forza esattamente adeguata, per la sua parte di artista, al superamento della frattura. Se l'arte è comunicazione di Dio dall'uomo all'uomo, l'arte non è solo generica comunione: l'arte è *amore*. Seppure non soltanto amore. E non poteva non esserlo, se l'arte è irrompente presenza, e «darsi», di Dio: anche *nell'ateo e all'ateo*.

Così potremmo dire agli artisti: «Se non conoscete Dio, amate l'uomo: ma *amato fino in fondo*. Potrete anche partire dall'amare soltanto voi stessi: *ma fino in fondo*. E ritroverete l'altro, e, come che sia, ritroverete Dio. Ed allora sceglietevi, o se preferite, trovate fra le mani qualunque linguaggio, e trovate sulle labbra qualunque cosa da dire».

Francesco Di Piazza

Prospettive per una rispondenza dell'artista alla sua vocazione

Una premessa è in certo modo indispensabile, almeno come chiarimento al titolo. Nel titolo infatti può nascondersi una tautologia, nel senso che l'artista risponde alla sua vocazione solamente quando è artista, e preoccuparsi di suggerire le strade su cui l'artista diventa artista, è lavoro che si legittima soltanto se l'artista stesso ce lo propone e lo dice. Veramente non spetta al critico e a nessun altro, se non all'artista, l'indicazione propria e pertinente di come raggiungere la poesia. In questo senso c'è un momento in cui l'artista è veramente solo, è veramente e totalmente responsabile del suo lavoro; e nessuna estrinseca indicazione è quindi possibile.

Perché allora affrontare un tema di questo tipo?

E io ritengo che il tema acquista un senso preciso e determinato se condotto non tanto rigorosamente su un piano di teoria estetica o di poetica storico programmatica, ma su un piano morale. In questa sede soltanto, anche indicazioni estetiche e storiche, hanno un senso. Allora ha un senso accettare la parola vocazione e il tema della rispondenza alla propria vocazione, perché questo tema ha un senso per ogni uomo come uomo. Se si vuole è un tema che comincia a farsi frequente e a indicare anzi una direzione che assume il problema morale. E si può notare l'equivoco nella stessa parola, perché a rigore, di vocazione si può parlare soltanto in senso religioso (solo Dio può *vocare*, chiamare). Ogni uomo ha in sé una capacità, meglio rappresentata il modo d'essere distinguibile e diverso da ogni altro uomo e il suo impegno nella vita è di manifestare questo suo modo; la sua vita è impegnata alla crescita di questa capacità. Se manca questo, c'è meno uomo. Tra l'altro l'umanità ha diritto a questa manifestazione e compiutezza dei vari modi di essere, perché solo così è possibile un riconoscimento dell'uomo con l'uomo; solo così nasce il dialogo, nasce la comunicabilità, in altri termini l'umanità diventa tale, diventa più umanità. Tra parentesi si coglie qui in radice la crisi dell'uomo moderno: l'isolamento individualistico che oggi ten-

ta e compromette la persona umana, nell'una e nell'altra parte.

Un'opera che si rivolga a considerare questo problema centrale per l'uomo di oggi, è certamente plausibile. Ed è quindi plausibile anche se il discorso è fatto a uomini interessati all'arte. Certo il discorso va tenuto in questa sede, come innanzi si diceva, ma andranno anche considerati, in questa prospettiva, quegli elementi che riguardano il mestiere di artista e la storia delle arti, considerati in quanto impediendo o meno una liberazione dell'uomo artista.

C'è anzi una ragione storica precisa che impone di trattare il problema. Siamo oggi di fronte ad una condizione storica per cui c'è una difficoltà permanente ad una liberazione delle capacità dell'uomo e dell'artista. Condizione che viene dalla situazione della civiltà, dominata dagli schemi dell'empirismo e del marxismo. In una condizione in cui viene a mancare il nucleo principale e centrale della stessa civiltà: l'atteggiamento unitario dello spirito, una posizione tipica dell'uomo di fronte ai problemi fondamentali della vita personale e della comunità.

Questo porta inevitabilmente l'artista a una compromissione con il criterio, nei suoi rapporti con la società, del mercato (e quindi della moda, dell'estetismo) o al criterio dell'ideologia (con i conseguenti criteri rivendicazionisti).

Si potrà osservare come particolarmente qui in Italia conti la tradizione idealistica-storistica mutuata dal crocianesimo. Questa tradizione culturale ha presieduto alla elaborazione del concetto di autonomia dell'arte, ed ha avuto in Italia una grande influenza. Ma se il problema culturale inevitabilmente è da porsi su un piano storicamente più vasto ed esatto, cioè in termini di empirismo e di marxismo (e la soluzione di questi problemi avverrà anche la soluzione del problema posto da Gramsci, del superamento dell'idealismo) è certo che anche il crocianesimo ha portato ad una condizione umana fondamentale, quella dell'isolamento individualistico e alla fine, inespressivo.

Anche per questa condizione, di egemonia culturale dell'idealismo crociano nella corrente culturale artistica italiana, va posto ora in termini anche polemici, ma sicuramente gravi il problema. E la soluzione che si presenta è quella del marxismo, sia pure attraverso gli appunti di Gramsci (non quindi in forma sistematica), e attraverso le traduzioni di Lukács. Ma evidentemente il criterio di Lukács risulta alla fine estrinseco alla natura dell'arte, in quanto criterio che misura l'arte per l'incidenza in un contesto storico. Anche se questo gli permette una serie di indagini e di giudizi che non si possono non prendere in considerazione. D'altro

(Continua a pag. 6)

canto non va sottovalutata la forza teoretica del marxismo che propone un atteggiamento unitario anche nell'esperienza dell'artista. I risultati sono poi poco convincenti e molto illusori, a tal punto che si può forse affermare che la linea della tradizione non sta nel marxismo ma sta nell'astrattismo. Ma è una linea ferma e incapace di nuova vita. Un superamento di tutte le direzioni non potrà avvenire con la semplice ripresa dell'astrattismo, non con la negazione semplicistica dei problemi e delle soluzioni proposte dal marxismo.

Una liberazione verrà certo da una ripresa della civiltà umana come tale. Ma volevo sottolineare come la liberazione può venire dai filosofi, cioè da un criterio filosofico che riesca a fondare i problemi posti dall'arte moderna in una prospettiva filosofica superante l'empirismo e il marxismo. Ma certamente il lavoro del filosofo subisce una quota di ritardo rispetto ai problemi e ai desideri che l'umanità pone nella sua storia.

Le giornate del convegno

A Vicenza la Fuci ha tenuto il suo XIII Convegno nazionale d'arte. Vi ha partecipato una trentina di giovani artisti di tutta Italia assieme ad altri fucini della zona. La cosa può avere avuto scarsa risonanza specie per come tutto si è svolto nella semplicità e familiarità dell'ambiente (tanta semplicità che il giorno dell'apertura dei lavori, le autorità giunte in orario perfetto, trovando l'aula vuota si sono sostituite agli organizzatori nel fare i convenevoli), ma va notato che questo convegno non è stato una dimostrazione di accademia attorno ai temi dell'arte figurativa, ma un raduno di giovani per tentare di comprendere meglio i loro problemi. Ciò che è stato raggiunto o meno non si può dire; resta il fatto che tra i pochi Convegni d'arte che si svolgono al giorno d'oggi, questo voleva affrontare gli argomenti in modo veramente radicale.

Vicenza è stato un luogo ideale per tale convegno, dove l'ospitalità dei fucini si è accompagnata a quella dell'autorità che nelle persone del Prefetto, del vice Sindaco, del Delegato Vescovile hanno voluto recare ai lavori il crisma dell'autorità.

Affianco delle tre relazioni di cui riportiamo i riassunti in altra parte del giornale, Mons. Emilio Guano ha tenuto una relazione formativa sul tema « Spiritualità dell'artista ». Negli stessi giorni del Convegno è stata allestita nel Palazzo del Vescovado una Mostra di pittura, scultura e bianco e nero sulla scelta fatta tra le opere del concorso bandito dalla Fuci tra i giovani artisti, di cui riportiamo le conclusioni della Giuria:

La commissione, composta dal Presidente prof. Saetti, dal prof. Gigi Scarpa, dallo scultore Neri Pozza, dal pittore Enzo Rossi, dal pittore Giorgio Scalco, in rappresentanza della Fuci, da Fernando Bandini segretario, ha preso le seguenti deliberazioni:

La commissione ha dovuto constatare un livello di tenacia e di cultura assai basso tra le opere presentate, in parte incolpabile alla scarsa partecipazione degli studenti di Accademia, e perciò si è vista costretta a non assegnare il primo premio per il concorso nel tema, peraltro assai impegnativo e difficile, della Madonna, per cui ha voluto invece segnalare le seguenti opere coi seguenti premi: Per la pittura il quadro contrassegnato col motto « volo » che è risultato di Giordano Crestani abitante in v. F. Beltrami 25, Arsago Seprio (Varese).

Per il bianco e nero la xilografia contrassegnata col motto CAM P, opera di Pozzi Carmela, dell'Accademia di Belle Arti di Brera, abitante a Cassolnovo (Pavia) in via Roma 18. Titolo della

ria per cui all'artista compete sempre, e quindi anche oggi, e quindi massimamente oggi, nella situazione storica in cui l'umanità è arrivata, una possibilità di superamento non intellettuale ma artistico della situazione. Può cioè rappresentare, se l'artista riesce veramente a creare la bellezza, a svolgere pienamente ciò che gli è esclusivamente proprio, rappresentare i desideri dell'umanità di oggi, a darci cioè un fatto (non un criterio) che unisca in quanto comunicabile (in quanto fatto amoroso saremmo tentati di dire); può rappresentare un momento di liberazione per tutti gli uomini.

Per fare questo l'artista non può certo rinunciare al mercato, non può certo rinunciare alle

ideologie, ma deve soprattutto e innanzitutto costruirsi una moralità a livello della storia moderna. Costruire un atteggiamento morale, un contenuto etico è oggi il punto chiave dell'umanità, comprendere che tutta la realtà inizia ad aver significato solo quando questa tensione morale è presente e cresce, vuol dire porre finalmente la prima condizione per una crescita di tutta la umanità. L'artista certo non dovrà rinunciare alle scuole astrattiste o realiste o surrealiste ma dovrà anzi tutto e soprattutto puntare alla comprensione totale della natura dell'arte e alle giuste richieste ai filosofi e ai critici per questo.

Dalla relazione di

Claudio Leonardi

La discussione

Alla terza ed ultima relazione è seguita la discussione più interessante del convegno. Trionfi rompeva gli indugi ponendo una domanda sul problema dei contenuti; e cioè se, pur essendo l'artista libero di scegliere qualsiasi contenuto, tuttavia in una data epoca storica, si possa dire che certi contenuti non vengono accettati. In altri termini, perché veramente tra l'artista e la società esista una concordia ed una comunione di indirizzi, l'artista debba o no rifarsi, latu sensu, alle esigenze della società cui appartiene. Al che Mons. Emilio Guano replicava sottolineando che ove esista veramente questa scelta dei contenuti, deve essere intrinseca alla spiritualità dell'artista. Lo stesso relatore affrontava il problema nel modo più radicale dicendo che agli artisti contemporanei è dato di scegliere con indifferenza i contenuti delle loro opere perché è venuta a cadere una omogeneità. Tuttavia anche questa posizione ha l'aspetto della conquista, giacché ha portato a saper scoprire in tutte le cose (nel santo come nella pera) la realtà contenuta. E' certo che l'artista deve essere alla avanguardia dello spirito, il che significa mettersi nella condizione di capire il momento storico in cui vive, assumendo così tale atteggiamento come il criterio per la scelta dei contenuti. Un'altra verità, ha continuato il relatore consiste nel non poter l'artista fare a meno dell'ambiente dal quale riceve la ragione della sua esistenza, ma che egli stesso arricchisce con nuova realtà. E' questa la posizione di grande importanza che l'artista e l'arte occupano in seno alla società: per esplicitare questa affermazione valga l'esempio che come la religione è l'elemento più dinamico della storia in senso totale, nel piano dell'umano tale posto spetta all'arte.

Il dott. Francesco Di Piazza interveniva a sua volta riprendendo, fra l'altro, e capovolgendo l'affermazione del relatore secondo il quale sia il titolo che il convegno si giustifica in quanto esiste una corrente realista socialista che ha impostato il problema. A parer suo i termini vanno invertiti giacché il problema dei rapporti tra l'artista e la società non è determinato dal sorgere o meno di una data corrente, quanto dalla crisi in cui la società ha posto l'artista di fronte a se stesso. Pur accettando tale tesi, il dott. Leonardi faceva osservare che nonostante tutto il problema si risolve facendo appunto i conti con quella corrente, che nel caso specifico si amplia ad ideologia e pertanto assumendo una posizione in qualsiasi campo della attività umana (politico, economico, morale, religioso, estetico, ecc.).

La soluzione è legata al superamento di tale ideologia, nel senso che occorre creare l'interesse per una realtà, superiore a quello dettato dal comunismo e dal marxismo. A ciò non è sufficiente la conoscenza dell'errore, ma una tensione morale altissima che punti alla omogeneità dello spirito, non disgiunta dalla capacità storica di realizzare questa aspirazione. Concludendo, il relatore affermava che una legge storica stabilisce che ciascuna civiltà che giunga a livello storico deve fare i conti con la civiltà che l'hanno preceduta. Altra importante affermazione: l'artista possiede una enorme capacità di comunicare delle realtà che fanno crescere tutta l'umanità. A lui, particolarmente in questo momento storico è dato di contribuire eccezionalmente alla soluzione della crisi che la travaglia.

xilografia: Madonna col Bambino. Ha premiato con 30.000 il Crestani e con 10.000 la Pozzi.

Anche per il concorso a tema libero, la commissione ha ritenuto che nessuna delle opere presentate meritasse il primo premio e ha proposto invece che la somma venisse divisa nel seguente modo:

« Per la pittura due segnalazioni con premio di lire 20.000:

Aldo Pecoraino di Palermo, abitante in via Pascoli, 2, per l'opera « Cattedrale di Palermo »;

Celestino Simonini dell'Accademia Belle Arti di Bologna per l'opera « La popolana »;

Per il bianco e nero quattro segnalazioni premio:

L. 20.000 a Claudio Olivieri di Mantova, via Dottrina Cristiana, 13, per l'opera « Ritratto »;

L. 20.000 ad Annamaria Orlando, abitante a Roma, via Traccia, 2, per l'opera « L'adultera »;

L. 10.000 a Rina Bizioli di Bergamo, via L. Lotto, 34, per l'opera « Paesaggio »;

L. 10.000 a Marco Cantagalli per l'opera « Figure ».

Il Premio di scultura: tema libero di L. 40.000 è stato assegnato all'opera « Donna con bambino » di Nino Cassani, Brera, Milano.

La Commissione: BRUNO SAETTI - GIGI SCARPA - ENZO ROSSI - NERI POZZA - GIORGIO SCALCO

Il Segretario: F.LIO FERNANDO BANDINI

nota liturgica

La guarigione del figlio di un impiegato di corte

« Perché colui, che era venuto a domandare la guarigione di suo figlio, ottiene questa risposta: Se non vedete miracoli e prodigi, non credete? (Giov. 4,48) Chi domandava la guarigione del proprio figlio credeva senza dubbio; egli non avrebbe mai domandato la salvezza a chi non credeva essere il Salvatore. Perché mai, dunque, è detto a colui, che possedeva la fede prima di vedere il miracolo: Se non vedete miracoli e prodigi, non credete? »

Richiamate alla mente quanto egli domanda e capite chiaramente che la sua fede era esitante. Egli, infatti, pregò Gesù di venire a guarire suo figlio. Egli esitava la presenza fisica del Signore che è presente in tutti i luoghi col suo spirito. Egli credeva, perciò, imperfettamente in Lui, poiché non lo giudicava capace di restituire la sanità senza essere presente col corpo...

« A questo proposito osserviamo con cura quanto noi abbiamo imparato attraverso un altro evangelista. Un centurione viene un giorno dal Signore: Signore, il mio servo è a letto in casa, paralizzato e soffre molto. Gesù gli risponde subito: Verrò e lo guarirò (Matteo 8, 6-7). Perché il Signore, pregato da un ufficiale regio di recarsi presso suo figlio, rifiuta di andarci di persona, mentre, senza esserne invitato, promette di andare in persona presso un servo del centurione? Egli non si degnava di onorare con la sua presenza corporale il figlio di un ufficiale regio, d'altra parte non sdegnava di accorrere presso il servo del centurione. Perché Egli agisce in questo modo, se non per riprovare in noi l'orgoglio, che ci spinge ad onorare negli uomini non la loro natura, che è formata all'immagine stessa di Dio, ma le loro dignità e le loro ricchezze? Così, considerando solo quanto è esteriore in essi, non facciamo attenzione a quello che è in loro. Mentre consideriamo quanto hanno di spregevole nei loro corpi, trascuriamo di stimare quello che essi sono in realtà. Per mostrare che i santi devono disprezzare quello che è grande agli occhi degli uomini, mentre non devono disprezzare quanto sembra agli uomini degno di disprezzo, il nostro Redentore non volle andare dal figlio dell'ufficiale regio, mentre fu prontissimo ad accorrere presso il servo del centurione...

« Parlando degli umili, il Salomista (cfr. Sal. 11,6) dice: Il Signore protegge i piccoli. Egli chiama piccoli gli umili. E, dopo di avere enunciato questa sentenza, quasi per rispondere a quanti gli domandassero cosa avesse egli fatto in pratica, aggiunge: Io mi sono umiliato ed Egli mi ha salvato. Pensate a tali detti, miei fratelli; meditatele con tutta la vostra attenzione. Non vogliate onorare nel vostro prossimo i beni di questo mondo.

Per amore di Dio, onorate negli uomini, anche in quelli che non sono vostri superiori, il fatto che essi sono stati creati ad immagine di Dio. Questo è quanto voi osserverete veramente davanti al prossimo, se innanzi tutto il vostro cuore non è gonfiato di orgoglio. Poiché chi si gloria delle cose passeggerie è incapace di stimare nel suo prossimo quanto è destinato a rimanere per sempre. Adunque, nei vostri riguardi non badate a quanto voi possedete, bensì considerate quello che siete » (Dall'Omelia 28 di S. Gregorio Magno sul Vangelo di S. Giovanni 4, 46-53, che si legge nella XX Domenica dopo Pentecoste; Patrologia Latina 76, 1211-12).

E' una piccola parte della predica tenuta dal grande Pontefice nella Basilica Cimiteriale di S. Domitilla, nella Via Ardeatina, nel giorno del « natale » — cioè il 12 maggio quando si celebra il loro martirio — dei SS. Nereo ed Achilleo, sepolti nella catacomba vicina. Il brano evangelico, letto durante la liturgia, era uno di quelli che dovevano piacere moltissimo a S. Gregorio, tutto dedito ad un'intensa attività pastorale. Dall'episodio taumaturgico si potevano dedurre molte conclusioni a carattere parentetico. Il Pontefice si sofferma su quella che colpisce di più specialmente in forza del confronto col miracolo analogo del servo del centurione, narrato da Matteo (8, 5-13) e da Luca (7, 1-10). Un Papa che insiste sul rispetto dovuto al proprio prossimo, indipendentemente dalle sue qualità e dalla sua posizione sociale, non fa altro che ripetere la massima fondamentale dell'amore, quale fu proclamata dal Maestro.

Nella vita pratica ad un Sommo Pontefice meglio che ad altri si confanno le parole di Gesù: Sapete che quanti comandano sulle genti spadroneggiano su di loro. Fra voi non sarà così; ma piuttosto colui che volesse esser grande fra voi sia il vostro servo e colui che volesse esser il primo sia il servo di tutti. Poiché il Figlio dell'Uomo non venne per essere servito, ma per servire e per dare la sua vita a riscatto per molti (Marco 10, 42-44).

Chi è in autorità nella Chiesa di Gesù non solo deve rispettare ed onorare tutti i suoi sudditi, ma deve esserne il servo sotto molti riguardi. E' celebre il titolo di servo dei servi usato dai Sommi Pontefici. Su l'introduzione di tale appellativo abbiamo un'interessante notizia nella vita di S. Gregorio scritta da Giovanni Diacono (Libro II, 1; Patrologia Latina 75, 87); « Appena Gregorio — egli afferma —, dietro suggerimento del Cristo, ottenne il sommo pontificato della fortunatissima città di Roma, seguendo l'esempio dei suoi predecessori, condannò con una proibizione severissima il titolo vanitoso di ecumenico, che Giovanni, vescovo di Costantinopoli, allora insolentemente si arrogava. E, primo fra tutti, con molta umiltà stabilì che al principio delle sue lettere si usasse l'appellativo servus servorum Dei, dando così a tutti i suoi successori una prova della sua umiltà... perché se ne servissero come di un bene ereditario ».

Indagini storiche moderne hanno permesso di affermare l'uso, non riservato ad una determinata categoria di persone, del titolo « servo dei servi di Dio » prima di S. Gregorio Magno. Ma è certo che dal tempo di questo Pontefice esso divenne più che mai frequente nei documenti pontifici, mentre è evitato sempre più da altre persone della gerarchia ecclesiastica. Gli autori, che ne attribuirono a S. Gregorio l'introduzione come segno di umiltà, forse non rispettarono esattamente la realtà storica; ma senza dubbio mostrarono di avere compreso bene l'animo del grande Pontefice, di colui che nella bella chiesa del Cimitero di S. Domitilla in Roma, sapeva insistere tanto su l'onore, che ognuno deve al suo prossimo.

Angelo Penna



Il Casinò di S. Remo e la libertà della cultura

Il seminario internazionale di studio svoltosi a S. Remo sul tema della libertà della cultura, per iniziativa dell'UNURI, ha raccolto una cinquantina, più o meno, di partecipanti appartenenti alle più diverse nazionalità, dal Giappone al Sud Africa. Il tema era stato articolato in otto relazioni, di cui quattro non sono state svolte, per assenza dei relatori che l'UNESCO avrebbe dovuto inviare: in quei giorni ci siamo fatti il bagno. Anche negli altri giorni ci siamo fatti il bagno; dato che un'ora di relazione alla mattina ed una di discussione al pomeriggio rendevano la giornata un po' troppo proustiana per le nostre tempre attive.

E non è da dire che l'orga-

nizzazione fosse deficiente: c'era una festa o un ricevimento o qualcosa di simile quasi tutti i giorni e si facevano le ore piccole, erano state provviste tessere di entrata per il Casinò, c'era la cabina riservata al mare e c'erano anche nell'aula dei divertentissimi microfoni che servivano per le traduzioni contemporanee egregiamente compiute da tre ed in un secondo tempo da ben quattro interpreti.

Ma qualcosa si sarà anche fatto! è la esclamazione più spontanea di fronte a questo panorama: in effetti qualcosa si è fatto. La prima relazione, diciamo così, vivente, è stata quella del prof. Rossi, noto antesignano della goliardia nel dopoguerra, il quale dovendo trattare «La libertà della cultura nella storia delle università» o qualcosa di simile, ci ha dato un interessante saggio di aneddotica comparata sulle abitudini notturne degli antichi studenti e su altri inte-

ressanti particolari che disgraziatamente ho obliato.

In seguito toccò al prof. Prini, della cui relazione non ricordo il titolo (a dire il vero i titoli delle otto relazioni risultavano da otto diverse giustapposizioni delle parole: libertà, cultura, università, spiritualità, studenti e qualche altra, e solo dopo una accuratissima e ripetuta lettura, si poteva accertare — fra l'una e l'altra relazione — che il contenuto era assolutamente identico) e che in ogni modo se la cavò egregiamente, anche se un po' astrattamente.

Terzo relatore un esponente laico, Giovanni Ferrara, che, svolgendo con vero impegno il suo tema, riusciva a tirare un po' su le sorti della barca.

E' chiaro che qui non è nemmeno il caso di entrare nel merito delle relazioni, dato che si sta facendo la cronaca del Seminario di studio, rispetto al qua-

le le relazioni sono state elementi assolutamente eterogenei, per non dire strani. Ha concluso il nostro Vincenzo Cappelletti con la consueta maestosità caduta peraltro nelle terribili strette degli interpreti completamente smarriti fra l'eterogeneità dei linguaggi e l'inverarsi della problematica contemporanea.

Un cenno va dedicato alle discussioni, che toccavano alternativamente i più vari problemi, dal presalario agli studenti, all'oppressione clericale in Italia (su domanda di non ricordo che paese), a minute spiegazioni sui rispettivi sistemi scolastici. Qualche buon spunto naufragava quasi sempre nella diversità delle lingue e nella indeterminazione dei temi.

Le conclusioni, che avrebbero dovuto formare oggetto di un comunicato alla stampa, sono state campo di azione per violentissime polemiche, dibattiti, abbandoni dell'aula, etc. intorno a problemi della cui gravità non dubito ma che non riesco a ricordare. Cosicché del comunicato non si è fatto nulla, ed è stato forse meglio, e se ne è demandata la stesura ai quattro decenti, i quali, credo, siedono ancora in seduta permanente.

Se mi posso permettere un suggerimento, a mo' di conclusione, è che la prossima volta si organizzi un torneo di tennis, o una gara motonautica in modo che il tempo che si spreca, si sprechi con un certo charme.

Paolo Trionfi

Convegno degli studenti farmacisti

A Francoforte sul Meno (Germania), ha avuto luogo in agosto il quarto convegno culturale della International Pharmaceutical Students' Federation (IPSF).

Questa organizzazione internazionale riunisce le singole organizzazioni ufficiali degli studenti di farmacia dei singoli paesi di tutto il mondo, con lo scopo di intensificare gli scambi culturali tra gli studenti e la reciproca conoscenza e comprensione.

La IPSF è stata fondata a Londra nel 1949 da 24 studenti, nel 1950 è stato organizzato un raduno a Copenhagen con 100 partecipanti e nel 1953 un altro a Leiden con la partecipazione di 180 studenti di 23 paesi diversi. Quest'anno a Francoforte eravamo in 120 partecipanti, provenienti da 16 paesi: Belgio, Austria, Finlandia, Francia, Germania, India, Inghilterra, Irlanda, Italia, Jugoslavia, Olanda, Pakistan, Spagna, Svezia, Svizzera, Stati Uniti. Con la sola eccezione di uno studente residente a Saronno, che partecipò per suo conto al convegno di Londra, ai convegni della IPSF non si è mai visto uno studente italiano. Quest'anno l'Ordine dei Farmacisti della provincia di Varese, mi ha inviato, a sue spese, con una lettera di presentazione ufficiale. Del che il Comitato direttivo della conferenza ha approfittato nominandomi membro del Consiglio, con diritto di parola, ma non di voto, perché in Italia al contrario della maggior parte di altri paesi, non esiste una organizzazione tra gli studenti di Farmacia. La mia nomina comporta un lavoro di propaganda per tutta l'Italia, l'invio di informazioni per il bollettino dell'IPSF, l'organizzazione degli scambi di studenti di Farmacia con gli altri paesi interessati all'argomento, ed il tentativo di organizzare una Federazione Italiana degli Studenti di Farmacia. A proposito degli scambi di studenti malgrado le numerose evidenti difficoltà, il comitato direttivo ha incaricato il delegato olandese di organizzare tali scambi. A tale scopo dovrà inviare entro la fine di ottobre un elenco delle farmacie disposte ad accogliere studenti stranieri e degli studenti disposti a trasferirsi.

Per l'anno venturo il convegno internazionale si terrà a Vienna, nella prima metà d'agosto, con un nutrito programma di visite a stabilimenti, chiese, farmacie, luoghi turistici, gite in battello sul Danubio e gite a Salisburgo e alla regione del Salz Kammergut. Per il 1956 il convegno dovrebbe essere tenuto in Irlanda.

Per ogni informazione sugli scambi internazionali di Farmacia, potete scrivere al mio indirizzo: Marco Gerletti - Varese - Via Rucellai, 34.

Marco Gerletti



Notiziario fucino

Chi non credesse alla dinamicità della Fuci ed al suo continuo rinnovamento dovrebbe consultare, con maggior frequenza questa rubrica, che sintetizza, nel momento più doloroso del distacco gli aspetti umani della Federazione.

Il torto maggiore di questa rubrica è forse quello di ospitare sulle sue colonne i saluti e gli auguri ai fucini che per lauree o matrimoni non sono più tali, trascurando le matricole che vengono di volta in volta a rimpiazzare posti rimasti vuoti, ma una linea precisa ci guida nel nostro lavoro: non inimicarci il segretario amministrativo proponendogli di fare un giornale a dodici pagine. Amiamo una vita dinamica nella tranquillità.

Incontro con Lourdes

Incontro con Lourdes è incontro con la Vergine, incontro profondo là dove un'intelligenza più piena della virtù di Maria fa chiara all'anima l'urgenza della imitazione; incontro reale in un luogo che porta il segno tangibile di una manifestazione che quasi da un secolo continua a ripetersi. Questo è il miracolo di Lourdes, il miracolo che si rinnova per ogni persona: il sentirsi ricolmo di grazia, spogli automaticamente del peso dell'io, fusi e vibranti all'unisono nel coro di migliaia di fratelli, trascinati da una forza misteriosa a porsi in ogni momento alla presenza di Dio.

Lauree

Iniziamo questa volta con due fucini di Rovereto: Ivo Modena e Italo Prosser che si sono laureati rispettivamente a Padova discutendo una tesi di fisica col prof. Italo Filosofo dal titolo: "Studio di un dispositivo per la misura delle variazioni nel tempo della radiazione cosmica" e a Milano discutendo una tesi di medicina col prof. Pietrantonio: "Le malformazioni del collo". Felicitazioni vivissime, ma soprattutto un "bravo Berlanda!".

Ci è pervenuta un'altra preghiera di pubblicazione (si intende dagli amici): Fausto Grignani, già presidente del circolo di Cremona si è laureato (si ignora in che facoltà) a pieni voti. Congratulazioni.

Siamo lieti di annunciare che don Cino Papalini, assistente della Fuci di Senigallia è stato nominato Canonico.

Lutti

Purtroppo il nostro lavoro ci riserva il compito di annunciare la morte di Carluccio Villa, fu-

cino di Varese iscritto al terzo anno di medicina a Milano, avvenuta in seguito all'infezione tifoidea che ha colpito quella città.

Inoltre i fucini di Partinico raccomandano alle preghiere di tutti gli amici Carlo Sideli recentemente scomparso a Riva del Garda.

Esercizi spirituali

Il circolo della Fuci di Pisa organizza dal 20 al 23 novembre p. v. un corso di Esercizi Spirituali per fucini predicato dal sacerdote Giovanni Barra.

La sede è presso la Casa Sacro Cuore, CALCI (Pisa). Il trasporto avviene con corriere dell'ATIP (p. Repubblica) e della SITA (p. Dante). Prezzi: si pensa di non oltrepassare le complessive 1.800 lire per tutto il corso, pur con buon trattamento. I singoli circoli possono dare qualche aiuto ai bisognosi.

I posti disponibili sono 30. Chi ha intenzione di parteciparvi è pregato di inviare la propria adesione a don Pierluigi Toniolo, via Tavoliera, 11 - Pisa.

Il Convegno dell'UCIIM

Il 28. Convegno nazionale dell'Unione Cattolica Italiana Insegnanti Medi si è concluso recentemente a Castelnuovo Fogliani.

Circa un centinaio di presidi e professori era convenuto, alla vigilia dell'apertura dell'anno scolastico, per studiare e meditare sulle linee essenziali della spiritualità professionale dell'insegnante di scuola media.

Le applicazioni all'insegnamento nelle scuole medie sono state

tratte con singolare penetrazione dal prof. Nosengo.

Il rev.mo D. Vincenzo Sinistro ha delineato invece le linee essenziali della spiritualità dell'uomo dedito alla professione.

Un pratico esempio di spiritualizzazione di un momento della vita scolastica è stato presentato dal preside ing. Carlo Piscitelli di Roma: *L'esame secondo verità, giustizia e carità*.

Mons. Longo di Rovereto ha concluso il Convegno con una ricca meditazione.

Un Centro di Studi Pedagogici

Ad iniziativa della Società Editrice «La Scuola», dell'UCIIM e di alcuni docenti universitari si è costituito, con sede presso «La Scuola» stessa, in Brescia (Via Luigi Cadorna, 9), un Centro di studi pedagogici fra docenti universitari cristiani, denominato Scholé, il quale si propone di promuovere la cooperazione delle forze della pedagogia cristiana in Italia.

Scholè curerà l'organizzazione e lo svolgimento di incontri-convegni, di iniziative editoriali e di attività intese al raggiungimento delle proprie finalità.

Il Centro ha carattere specificamente universitario. Ai convegni sono invitati anche studiosi stranieri noti per i loro contributi nel campo delle scienze pedagogiche.

«Cantiamo», raccolta di canti fucini e della montagna.

E' in vendita presso la segreteria centrale al prezzo di L. 100; inviare richieste sul c.c.p. 1/11870, via della Conciliazione, 4-d - Roma.

prender luce e significato: «Signore, che la tua volontà sia fatta!».

Nel vibrare all'unisono di tutte le anime in questo grido, si ripete ogni giorno il miracolo di Lourdes; che non è sempre miracolo fisico, ma è aprirsi di menti alla Verità e aderire di volontà al voler di Dio, comunque si manifesti: è un amaro, un riconoscimento in ogni Croce, scegliendolo con l'esultanza che ha suggerito a Maria la lode piena del «Magnificat».

Maria Clotilde Canali

Father Brown

Quando G. K. Chesterton iniziava nel 1911 la serie dei racconti polizieschi che implicavano in una trama avvincente e drammatica un sano problema spirituale ed offriva i primi spunti tematici ai romanzi cattolici di G. Greene, non pensava certamente che il Padre Brown sarebbe diventato così popolare, specie nel mondo britannico, da sollecitare con la sua strana singolare figura i produttori ed i registi cinematografici; sembra infatti che anche Juvet abbia accarezzato a lungo l'idea di impersonare questa figura di prete-poliziotto, che lungi dal condannare il ladro tenta di imitarne la tecnica, pur di capirne lo spirito e rigenerarne i sentimenti. Ma forse la sua non sarebbe stata l'interpretazione più felice, perché Padre Brown è una immagine tipicamente inglese, il cui dialogo gustoso e brillante conosce la rapidità di O. Wilde e la causticità di S. S. Shaw e i cui gesti hanno un'iridescenza scoppettante e nervosa, provocati più dall'istinto che dalla ragione, motivi che solo un regista inglese « tout court » come Robert Hamer ed un attore prestigioso ed eccezionale come Alec Guinness avrebbero saputo risolvere in chiave cinematografica.

Robert Hamer è l'autore di « Kind Hearts and Coronets (Sangue blu) », presentato e premiato a Venezia nel 1949, un film spassosissimo che tra l'altro ha servito di pretesto al camaleontico Guinness per interpretare ben sette personaggi diversi, e si è venuto a poco a poco specializ-



stematica intonazione per uscire, salvo forse negli « Ealing Studios », da un'artigianale imitazione dei modelli hollywoodiani, talora ricalcati con una produzione compiacente e dispendiosa.

Rear Window

E perché non dimenticassimo ancora una volta che cosa sia il film di Hollywood, dozzinale e pletorico, la Mostra veneziana ha aperto e chiuso le proiezioni con

fontana di Trevi la felice soluzione delle loro pene affettive, né la tecnica stereoscopica e stereofonica, che negli interni frantuma e disperde i personaggi e negli esterni è usata senza alcuna funzionalità espressiva, né infine il colore, che ad immagini caramellose ed innocue alterna le sbavature di un cromatismo inchiostrato e brutto.

Mentre il cinema hollywoodiano ci stupisce dunque solo per la banalità con cui riduce a insipida e irritante spettacolarità anche il soggetto più drammatico, la produzione americana indipendente raggiunge risultati notevoli quando si lascia muovere dall'ambizione di penetrare nei recessi più oscuri e tenebrosi della vita contemporanea d'America.

The Caine mutiny

Non intendo con ciò alludere a « The Caine Mutiny », un film di Dmytryk, che racconta la rivolta degli ufficiali di una nave

l'ammutinamento, quando il colore asprigno e rossoviolaceo diventa sentimento dei personaggi in crisi, e per l'impegno corretto e dignitoso di una schiera di attori, H. Bogart, Van Johnson, Mac Murray, J. Ferrer, al limite delle loro possibilità espressive.

Executive Suite

Ed è stato un peccato che la giuria, volendo assegnare un premio speciale ad un film americano non per i suoi meriti specifici, ma per il suo « cast » di eccezione, abbia voluto segnalare invece « Executive Suite » di R. Wise, un film che non ci rivela l'interiore necessità del regista di offrirci l'analisi psicologica di una conquista presidenziale in una grande società americana o lo studio sociale del mondo familiare dei capitani di industria, quanto piuttosto il suo proposito di ridurre l'omonimo e fortunato libro di C. Hawley, nella speranza forse se non di conservarne la nitidezza stilistica e il forte rilievo umano, di strutturarne almeno e di ripeterne il successo finanziario. Così i due film, apparentemente realistici e rivoluzionari, di Dmytryk e di Wise non hanno nulla sostanzialmente di spregiudicato e ribelle e sono il tipico prodotto di una industria che resta anacronisticamente ostile all'idea della storicità e della validità umana del cinema e tenacemente attaccata al concetto per cui i film devono essere soltanto un roseo sedativo o una distrazione divertente che non deve mai prescindere dalla parzialità del lieto fine per

che le vicende erano già storicamente codificate e definite e la visione prospettica dell'argomento si rifaceva obiettivamente ad elementi e informazioni, offerti non solo dai ventiquattro articoli scandalistici sui delitti del porto pubblicati da Malcom Johnson o dalle indiscrezioni del parroco dei portuali newyorkesi, Padre Corridan, ma anche dalla stessa inchiesta ufficiale della Commissione Criminale dello Stato di New York. Kazan poteva così, in perfetta tranquillità, rivelare col bisturi di una visione cinematografica uno dei lati più oscuri della vita americana, quell'ambiente dei lavoratori portuali dominati dalla prepotenza di alcuni gangster, per i quali l'omertà e la paura erano più forti della ragione e della legge e, appiccicandosi alle persone e alle cose, avvolgevano tutto di un misterioso silenzio.

E perché la ripresa autentica della vita portuale non si smarrisse nella monotonia didattica di un documentario, era ovvio che Kazan, secondo una sensibilità occidentale e cristiana, cercasse di rendere il mondo rassegnato e succube dei lavoratori portuali attraverso la crisi di un uomo che si risveglia e matura per l'amore semplice di una ragazza e per l'influenza eccezionale di un prete irlandese che vuol rompere finalmente la disumana omertà e liberare gli scaricatori dall'incubo innaturale del gangster-aguzzino. Senonché, impostato il racconto da questo angolo particolare, ad un certo punto ci avvediamo che a noi interessa meno la vicenda, pur suggerita da informazioni autentiche, che la crisi personale di Terry, meravigliosamente interpretato da Marlon Brando: questi sembra addirittura divenire a tratti il regista di se stesso, della sua azione, delle sue parole; Kazan non lo sentiamo più, quasi nascosto dietro la camera a fissare anche lui il giovane Terry, che sa guidare l'obiettivo sul proprio volto fanciullesco e forte, limitando l'ambiente a pochi accenni frettolosi, a brevi notazioni documentaristiche. Non per niente le cose più belle del film sono le sequenze di Brando, specie il suo colloquio al caffè e la sua passeggiata con la ragazza nei pressi del porto e la rivelazione fatta a lei della sua complicità nell'assassinio del fratello, una scena cui partecipa con commozione esasperata tutto il porto con i rumori, i sibilli, le urla. Persino il famoso episodio (che è valso a « Waterfront » il premio dell'O.C.I.C. per il miglior film di ispirazione cristiana) del prete, che scende nella stiva della nave per benedire la salma di uno scaricatore, ucciso di proposito perché delatore alla polizia di tenebrosi retroscena del suo lavoro, ed ha il coraggio di parlare della carità dei fratelli in Cristo e contro la perversità criminale dei gangster, ha tutta una suggestione sottile e fremente perché vista con gli occhi di Terry, che nelle parole del prete sente lievitare i motivi della sua crisi spirituale.

Questa netta superiorità del Brando si riflette anche sulle impressioni che abbiamo avuto dell'opera, nel senso che la sua interpretazione è riuscita ad ottundere e diminuire il peso dei difetti strutturali, tanto che se non ci si sforza di vedere il film a distanza, fuori dell'influenza immediata e pregnante, non ci si accorge come le suture narrative facilmente s'incrinino e come qua e là riaffiorino spunti inconclusi o insufficientemente sviluppati, come l'azione e la personalità del prete e soprattutto le spiegazioni sociali del fenomeno mafioso nell'assunzione del lavoro portuale.

Nel complesso perciò, « Waterfront » non va al di là di « Boomerang »; e se riesce a superare i limiti artigianali degli altri film di Kazan, ciò è dovuto all'eco della sua vibrante problematica morale e ancor più alla prestazione dignitosamente classica e superiore di Marlon Brando.

Alberto Pesce

il XV festival del cinema a Venezia

zandosi nell'elaborazione di quei racconti tipicamente inglesi, dove l'accurata scenografia diventa trasposizione sentimentale dei personaggi in crisi e i fatti trovano sempre un sottile commento tra l'umoristico e l'ironico. Per questo l'Hamer avrebbe potuto affrontare con competenza e gusto la sceneggiatura di « Father Brown », che già G. K. Chesterton aveva filtrato e venato di un distaccato e paradossale « humour », e il Guinness calarsi con perfetta aderenza nei panni del prete-poliziotto che s'interessa dei criminali per salvarne le anime e si scontra più spesso con la polizia che egli intralcia, che con i delinquenti.

Senonché l'Hamer ha travisato in partenza il senso « chestertoniano » del racconto, staccando Padre Brown dal cerchio tipico e chiuso della sua parrocchia e facendolo prima girare per l'Europa per trasportare a Roma la preziosa Croce di S. Agostino e dare così esca indiretta al famoso ladro Flambeau, e poi facendolo correre ancora dall'Inghilterra alla Francia, e per giunta inseguito dalla polizia, alla disperata e cocciuta ricerca del ladro (uno strano ladro che sa tutto il Salterio a memoria!), che incontra, smarrisce, ritrova, riperde, rivedendolo finalmente, e davvero come un figliuolo prodigo, alla sua predicazione domenicale. E' perciò chiaro che in una simile vicenda, tutta movimento ed azione, senza indugi meditativi o approfondimenti tematici, l'umorismo abbia dovuto scaturire dalla coincidenza e dal contrasto delle situazioni più che dall'analisi psicologica dei personaggi, e che la spiritualità del parroco, che è viva e notevole nel racconto di Chesterton, si sia sfaldata nell'esagitato attivismo di un poliziotto che ha sbagliato evidentemente carriera, e che il Guinness ha saputo presentare con la solita poliedricità, fantasiosa e brillante, e vagamente paradossale.

Il cinema britannico non ci ha detto niente di più o di diverso; oscillante tra i due termini opposti di una raffinata trasposizione della letteratura teatrale e di una ricerca documentaria, di si-

due serate dedicate a « Rear Window » di Hitchcock e « Three coins in the Fountain » di Negulesco. Il primo è stato un malriuscito potpourri; Hitchcock ha tentato di mescolare infatti il

americana al proprio comandante esaurito e paranoico; il coraggio e l'autenticità del film sono relativi ed apparenti, perché, se di fronte all'effetto esplosivo di certe frasi e alle battute bril-

La selezione anglo-americana

frizzante umorismo di un Capra con il brivido del delitto, il gusto della notazione piccante degli sceneggiatori inglesi con il racconto di una convenzionale storia d'amore, travalicando quei limiti precisi della sua abilità, dati dalla struttura del film giallo-drammatico, dove il calcolo meticoloso del brivido nasce dall'errore e dal mistero di immagini angosciose e sinistre. « Rear Window » invece, che prende pretesto dall'immobilità di un noto fotografo, che di nulla s'appassiona quanto della degustazione petulante e curiosa di tutti i piccoli incidenti del vicinato, centellina e scioglie la tensione allucinata e cruda di alcuni momenti drammatici in una miniera di notazioni rapide e vivaci, che non approfondiscono mai l'umanità dei personaggi e spostano progressivamente l'attenzione dello spettatore sulle singole battute, vibranti e sapide, e sulle discrete prestazioni di J. Stewart e G. Kelly ed ancora sul virtuosismo di Hitchcock che giostra come un funambolista sulla corda sottesa dello scenario unico, che egli cerca invano di ravvivare con l'inserimento musivo di mille piccole vicende e con il gioco tutto tecnico di una appena sufficiente intonazione cromatica.

Three coins in the fountain

« Three coins in the fountain » invece non ha neppure quel minimo di interesse che potrebbe essere dato da un buon cinema-scopo; non c'è nulla che piaccia né il soggetto, la scontatissima storia di tre ragazze americane che a Roma trovano i loro amori e dopo crisi, ritorni, abbandoni, alla fine trovano presso la

lanti del luogotenente Keefer, si può sospettare che il regista abbia voluto tentare l'opera ribelle che illuminasse certi aspetti della vita militare americana, di fronte invece a tutti gli altri episodi, dove Dmytryk conformisticamente tende a distinguere gli uomini dalla Marina, gli errori di un capo dalla dignità della sua carriera, l'assoluzione degli ammutinati dalla loro intima colpevolezza, che sempre sussiste, e lo stesso avvocato di difesa si permette in un secondo tempo, sia pure in istato di ubriachezza, di svelare e stigmatizzare, allora ci si avvede come Dmytryk abbia dato sostanzialmente un colpo alla botte ed uno al cerchio e come il suo film non abbia valore per la carica di verità e di umanità (che pur sussistevano, e in forma spregiudicata, nel romanzo di H. Wook), ma per la perfezione tecnica, con cui è risolto il racconto, per il cromatismo espressivo di alcune indovinatissime sequenze, come l'episodio del tifone e del-

esistenza senza veli, anche nelle sue brutture e degenerazioni, si trova impastoiato tra le reti conformistiche di una esigenza ottimistica e inattuale. Anche Kazan infatti, che pur ha tentato, dall'antisemitismo di « Gentlemen's Agreement » al razzismo negro di « Pinky », di affrontare i difficili problemi della razza americana contemporanea, non è mai riuscito, salvo in « Boomerang », a tradurre in un linguaggio integro e vitale questo suo bisogno di verità, questa sua esigenza di comprensione umana e cristiana, ma ha dovuto sempre disattaccare e sciogliere la gravità o la durezza di certi scottanti problemi in un modulo narrativo conformistico e dolcissimo, anche se qua e là vagamente attuale e ribelle.

Waterfront

Se nel caso di « Waterfront » è riuscito ad essere consequenziale nella sua morbosa ricerca di verità, ciò è dovuto al fatto



La foto in alto: da Waterfront; in basso: da Father Brown.