

in questa *Messa*, condotta fedelmente su testo tradizionale, un così singolare impasto di orchestra e coro è — proprio da un punto di vista strettamente sonoro e non melodico o altro — di sapore stranamente arcaico, e perciò realizza in pieno quell'aspirazione di nudità e di iteraticità che era proprio dell'artista.

Considerata in sede puramente estetica, appare chiaro come questa *Messa* riaffermi l'antica aspirazione di Strawinsky ad una « musicalità pura »; e realmente bisogna ancora una volta rendere atto al grande musicista dell'indipendenza effettiva della sua arte dai residui psicologici dell'epoca trascorsa. Ma ciò non toglie che suo malgrado, la « sostanza » artistica che gli è propria, la personalità spiccatissima che lo contraddistingue si esprima in questo lavoro e ne faccia uno dei più validi documenti dell'umanità sua. Umanità naturalmente non intesa in senso volgare e superficiale, ma invece in quell'accezione di cui con tanta intelligenza il Mila ci parla in un suo saggio, cioè come « qualità » umana sua propria.

Insomma è chiaro che se l'estetica oggettivistica ha servito a Strawinsky per tenerlo lontano dagli equivoci della musica concepita come sfogo di passioni e quindi da un espressionismo male inteso, non è però riuscita a limitarlo in una sfera di radicale anonimità: *quell'espressione involontaria e inconsapevole* che sempre secondo il Mila sarebbe al fondamento della creazione artistica, trova in Strawinsky la sua migliore conferma.

All'ascoltatore inesperto, potrà sembrare strana la figura di un artista come Strawinsky, che raccoglie nella sua produzione opere così differenti nel motivo ispiratore e nel significato, come *La Sagra della primavera*, *L'histoire du soldat*, *Oedipus rex*, certa musica da camera, ed infine questa *Messa*: ma ripeto, chi voglia trovare in tutta l'opera strawinskyana un denominatore comune estetico ed umano (qui non parliamo di valori strettamente musicali), deve tener presente l'idea che egli ha della musica, e che giustifica l'assenza quasi costante di una partecipazione emozionale dell'artista, che spiega il suo « enigma ». Idea che peraltro, si tenga ben presente, non è finita — come si è visto — a realizzarsi totalmente, ma che gli ha senza dubbio servito da criterio e orientamento creativo. « Io considero la musica nella sua essenza — scrive Strawinsky — incapace di esprimere qualche cosa: un sentimento, una attitudine, uno stato psicologico, un fenomeno naturale. *L'espressione* non è mai stata la proprietà immanente della musica... Se, come nella maggior parte dei casi, la musica sembra esprimere qualche cosa, ciò non è che un'illusione e non una realtà ».

Queste chiare parole — da prendersi però con cautela poiché abbiamo visto come nemmeno in Strawinsky *l'espressione* sia assente — spiegano la personalità artistica del musicista, e la sua aspirazione verso una « musica pura », nella quale il « fatto » compaia se mai come motivo ispiratore puramente occasionale, ma dove « l'azione nasce dalla musica, che la contiene in divenire »; che si giustifichi solo nel valore artistico del musicista e non si riduca su un piano biografico. Cioè dire spiegano l'umiltà dell'uomo, di fronte all'arte.

L.P.

Tipografia Popolare: E. Manet - « Esecuzione dell'Imperatore Massimiliano - Manifesto (Tip. Bresciana 1860).

NOTA A KAFKA

Kafka è forse più noto e amato oggi di quanto non sia compreso: non so se si possano ragionevolmente scindere le due cose, ma sembra in effetto che la sua poesia sia assai più limpida e schiva di sensi riposti di quel che comunemente si ritiene. E' anche vero, a rigore, che la sua opera è tutta allo stesso modo indicativa di una abitudine di fantasia che perdura eguale. Tuttavia c'è in *America* un discorso che pare offrire nel complesso numeri alquanto meno accessibili. Ed è proprio di questo volume che conviene parlare, per denunciare il fondamentale tono del linguaggio kafkiano e avvertirne in pari tempo la intensa rispondenza a non so che celate parole a noi continuamente vive.

Verrebbe da affermare, ad una disattenta lettura, la mancanza nel libro d'un filo conduttore, un vivacissimo balzare di colori in primo piano con strani e sempre nuovi giuochi luministici: sarebbe, questa, accusa di superficialità, del resto smentita immediatamente dal fascino intenso che esercita quel cangiante campo cromatico. E' chiaro che la ricerca nell'opera di Kafka di un ordinato discorso che abbia esplicita o implicita risposta non può che risultare negativa: può essere che la ragione precipua della magica vaghezza della sua musica sia appunto nel semplicissimo proporsi d'una immaginativa che lascia intravedere con l'interrogativo la spiegazione, sebbene questo non sia ancora denunciarne la profondità e l'autentico valore. Eppure tale profondità è visibile non solo nel ritornare frequente di moduli e ritmi, ma nella fedeltà costante che Kafka tiene al personaggio, una attenzione persino minuta e pedantesca: in *America*, la presenza del protagonista, Carlo Rossmann, è essa stessa qualcosa di allucinante, tanto riempie ogni pagina: anche le altre figure deformano pianamente le loro fattezze e la luce che le investe è la luce speciale del protagonista, è il suo sguardo che fa gli umani gesti, il moto della città, gli oggetti tutti, ritmati secondo una sconcertante e insieme sorridente deformità.

Questo sguardo che trasforma è una delle cifre essenziali del discorso di Kafka ed è anche ciò che unisce le varie immagini e riduce la melodia ad uniforme intensità.

Vien da sorridere, come di ingenuità, del modo con cui taluno dà di questo libro una trama che vorrebbe raccogliere i motivi e le situazioni: in verità, c'è esteriormente qualcosa di simile, ma il renderla così, nuda e semplice, e ridurre a piattezza discorsiva una melodia suscettibile di infinita dilatazione e di varie rispondenze. Possiamo senza dubbio dire che Kafka parla di un ragazzo che emigra in America dopo subita una esperienza a suo modo sconvolgente; che là è costretto a lottare continuamente per la vita, nulla avendo da opporre alla malvagità, alla menzogna, alla violenza se non una propria ingenuità che diventa, a tratti, candore. Da qui è anche facile trarre per il libro il senso più superficiale. Ma con ciò non s'è detto nulla: non s'è detto, ad esempio, che il candore e l'ingenuità di Carlo Rossmann investono notazione tutta particolare, a volte oscillante tra pazzia e sorriso. In virtù di questo particolare le reazioni dei personaggi assumono la luminosità ora tagliente, ora mitevolissima, che non è più, si direbbe, terrena; quei personaggi si dividono in due schiere, quelli che aiutano e quelli

che perseguitano il protagonista. Ma la distinzione è esteriore: in realtà, tutte indistintamente le figure sono per Carlo una persecuzione, perchè da una parte la malvagità facilmente spezza la sua debolezza, d'altra parte la bontà non intende la sua timidezza e perciò, ad un certo punto, lo abbandona. Carlo è sospeso in una atmosfera stranita che gli preclude la possibilità di qualsiasi collaudo: la prigione stessa in questa specie di nebbia governa poi i suoi gesti e li fa spesso stranamente contrari alla volontà e all'utile. Sempre la sua vita è prigioniera di quella contraddizione; ma non si tratta neppure di una simbologia anzi è una situazione tremendamente reale. Il sentirsi legati, una ironia imprecisabile di eventi e di sensi che fa gli occhi paurosi e chiude ai gesti ogni possibilità di moto: il sentirsi impotenti a dare il pianto, il riso, la carezza. Resta finalmente solo la tristezza d'avere il viso chiuso e muto, una rigidità che si vorrebbe sciogliere fino ad una danza di gesti amorosi e chiari.

Questa è veramente la nota dominante di *America* e la fonte d'una immaginativa ricchissima, che si svolge per tramite di analogie semplici e sempre un poco stupite, sfumature che vogliono estrema attenzione. Ed è facile vedere come questo non sia un motivo sociale o umano (dandoci all'aggettivo la più ristretta accezione): è semmai una accortezza atta a trasportare il lettore in clima di fiaba.

Qui volevamo giungere per dimostrare che l'attenzione che normalmente si dà a Kafka non muove da comprensione fonda della sua poesia o della natura d'essa: non è insomma attenzione ad una virtù di musica, piuttosto abbaglio che consiste nello scambiare l'esperienza allucinante di una fantasia per umanitarismo o socialità. Abbiamo detto che non si può contestare la possibilità di parlare di Kafka anche in questo senso, ma si deve ammettere che l'ipotetico discorso umanitario che è nella sua opera, non avendo risposta, perde automaticamente ogni suscettività acquistando sapore di puro affetto fantastico o di pretesto al dispiegarsi di una sensibilità, quella stessa del protagonista: persino il simbolo (se di simbolo si trattasse) sarebbe vuoto e però non più tale: perchè qual valore si può riconoscere ad un simbolo che traduca una situazione o un mondo unicamente oggetto di preoccupazione visiva?

Bisogna effettivamente appagarsi, quando si legga *America*, d'una situazione sensitiva che, traducendosi in fantasia, assume tinte stranissime e allucinanti: *America* dunque può essere solo una favola, non mai una parabola o un discorso che trovi termini di coerenza razionale. L'autore, subito alle prime pagine, trasporta il lettore in un clima che si direbbe di follia, se non fosse la sua fantastica coerenza e l'amore del poeta a testimoniarne la sanità e la vita putissima.

Tutto ciò abbiamo detto anche per contrastare la sentenza di chi fa di *America* momento di maggior serenità nell'opera kafkiana: ci sembra che un giudizio simile possa muovere solo dal supporto nel libro una effettiva preoccupazione persuasiva o comunque un discorso con risposta più o meno ottimistica. Ma se riconosciamo essere il suo profondo tono in quell'atmosfera di sogno e di mirabile lume, non potremo farne cosa diversa dalla *Metamorfosi*, dal *Processo*: un momento normale nella eguale favola kafkiana.

Giancarlo BUZZI

A. de Lamartine - Méditations Poétiques (Parigi 1887)

“PITTURA MODERNA ITALIANA,”

(Orengo - Turati, Editori, Torino 1949)

A cura di Vladi Orengo è uscito, per gli editori Orengo e Turati di Torino, un lussuoso volume, tirato in 1000 esemplari, inteso ad illustrare l'opera di 8 artisti moderni italiani, scelti tra i più rappresentativi delle attuali correnti pittoriche. Una presentazione di Gino Ghiringhelli tende appunto a giustificare tale scelta, che coincide con l'orientamento più recente della Galleria del Milione, dallo stesso Ghiringhelli diretta.

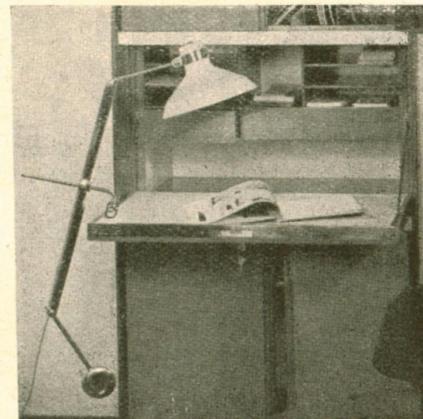
Quest'opera è degna di rilievo perchè, per la prima volta, raccoglie una serie d'artisti di tendenze varie, ma tutti decisamente rispondenti a un indirizzo decisamente aggiornato.

Osserviamo più da vicino gli otto artisti che ci vengono presentati. Oggi la pittura italiana — dopo la breve riaccensione neoclassica del '900 — si è andata riaccostando alle correnti oltremontane che — specie dopo la guerra — hanno più facilmente potuto filtrare attraverso le Alpi. A tale indirizzo è improntata soprattutto l'opera di Birolli, il più maturo degli otto artisti, ma forse il più asservito al verbo picassiano. All'opposto di Birolli, *Guttuso*, ha fatto un passo indietro verso una tendenza neorealista, ancora infarcita di ricordi cubisti. Mentre, sempre sulle orme del cubismo, accanto a Birolli troviamo *Morlotti*, più lombardo, più elementare del primo, ma forse più spontaneo nelle sue massicce figurazioni. *Pizzinato* invece — il più acuto e dotato degli artisti veneti — dopo essersi avvicinato all'astrattismo va oggi compromettendosi con una pittura « sociale » che può rappresentare un pericoloso bavaglio alle sue notevoli qualità.

Ed eccoci ai quattro artisti più francamente non-oggettivi: *Afro*, *Cagli*, *Moreni* e *Vedova*. Purtroppo a quest'ultimo dobbiamo rimproverare una ancor troppo evidente sottomissione a formule memori del futurismo e dell'aereopittura d'altri tempi. A *Cagli* invece — capo-scuola di quel settore d'astrattismo che è legato a ricerche tetradimensionali — dovremmo per contro rimproverare un compiacimento in suggerimenti plastico-figurativi che talvolta rendono le sue opere affini ad alcune esperienze surrealiste. Di *Afro* dobbiamo lodare il cammino percorso negli ultimi due anni, che lo ha portato, da un manierismo crepuscolare e romantico, ad una ricerca più precisa di ritmi compositivi e di valori cromatici, senza tuttavia fargli smarrire la sua personale caratteristica di pittore tonale. *Moreni*, il più giovane, è anche quello che si presenta come il più prossimo a dei principi di purezza costruttiva; è, vale a dire, il più « concreto » degli otto; e riteniamo che — ove egli sappia raffinare la sua materia pittorica e il suo gioco compositivo — non lasciandosi sedurre da ricordi volumetrici (memori, ahimè, di aure metafisiche) — potrà raggiungere una più alta maturità estetica.

GILLO DORFLES

CASSETTE
VUOTE E COMPL.
PENNELLI
STECHE
SPATOLE
TAVOLETTE
CAVALLETTI
SEGGIOLINI
CARBONCINI
SPRUZZATORI
ACCESSORI DIV.
PER BELLE ARTI
•
Prof. CARLO FERRARIO
ROVERETO



lampada **Libra-Lux** brevettata
produzione:
P. LAMPERTI & C. - MILANO
VIA LAMAR MORA, 6 - TELEF. 580-995
fabbrica apparecchi d'illuminazione
lampadari, diffusori, riflettori

CASA DEI COLORI

E. A. ALDI

vernici - colori - pennelli
articoli per belle arti
smalti nazionali e esteri

MILANO - C.so. Bg. AIRES, 77 - TEL. 278687