

# ZERENGHI

ROMA

Negozi vendita:

VIA COLA DI RIENZO 233 - TEL. 351564

Uffici e magazzini:

VIA BOEZIO 37 - TELEFONO 375485



la più moderna e completa organizzazione nel campo delle

## APPLICAZIONI ELETTRICHE

### SEZIONE VENDITA

REPARTO: *Forniture elettriche*

Materiale per installazione — Conduttori — Apparecchiature elettrotecniche di comando e controllo — Lampade fluorescenti originali americane « Sylvania » importazione diretta — Strumenti di misura.

REPARTO: *Elettrodomestici e gas*

Cucine elettriche e a gas — Scaldabagni — Lavatrici elettriche — Frigoriferi — Freezer — Radiatori — Ventilatori « Marelli » — Arredamenti metallici per cucine americane « Philco », « Homelight ».

REPARTO: *Radio - televisione*

Radiorecettori e Televisori delle primarie marche nazionali ed estere — Registratori magnetici monaurali e stereofonici — Ripetitori di messaggi — Amplificatori — Valvole termioniche — Ricambi — Dischi.

REPARTO: *Lampadari*

Grandiosa scelta in tutti gli stili (in numerosa Sale di Esposizione).

### SEZIONE TECNICA

REPARTO: *Aerotecnica*

Apparecchi ed impianti per i trattamenti dell'aria: Condizionamento — Ventilazione — Deumidificazione — Umidificazione — Termoventilazione — Sterilizzazione — Concessionari « Philco » e « Mitchell (USA) ».

REPARTO: *Illuminotecnica*

Impianti di illuminazione razionale — Applicazioni tecniche dei Raggi infrarossi ed ultravioletti — Luce di Wood — Apparecchi per illuminazione Sale operatorie — Concessionari della Quarzlampen GmbH GMB — Hanau (Germania).

REPARTO: *Elettro - acustica*

Impianti sonori di amplificazione — Impianti interfonici mono e bicanale — Impianti traduzione simultanea.

UFFICIO VENDITA MARELLI - Concessionari di vendita ed installatori — macchine elettriche:

MOTORI - SIRENE - GRUPPI ELETROPOMPA E MOTOPOMPA - VENTILATORI ELICOIDALI E CENTRIFUGHI.

Studio tecnico specializzato - Progetti e Preventivi gratis

## Il Contemporaneo

21

gennaio 1960

Comitato Direttivo

Renato Guttuso, Carlo Melograni, Velso Mucci, Carlo Salinari, Albe Steiner, Antonello Trombadori

Redattore

Rino Dal Sasso

Direttore Responsabile

Antonello Trombadori

Direzione e Redazione

Roma, Via Nazionale 243 Tel. 478532

Amministrazione

Milano, Via Borgonuovo 1 Tel. 896338

Una copia L. 300, estero L. 600. Abbonamento annuo: Italia, L. 3000, estero L. 6000. Sped. gruppo III, C.C.P. n. 3/7504. I manoscritti, i disegni, le fotografie non pubblicati non si restituiscono. Tutti i diritti riservati. Reg. Tribunale di Roma n. 3695 del 25 gennaio 1954. Distribuzione UDRI, Milano, Via Borgonuovo 1.

Proprietà Editoriale

Parenti Editore

Tipografia

Stella Alpina s.r.l. Novara  
Via Birolli, 2/4

Concessionaria Pubblicità.

ORAP s.r.l. Via Ripetta 226 Roma  
tel. 674079.

## Sommario

- p. 3 Premessa
- 6 Poesie di Maiakovski, Albramo, Saba.
- 16 Umberto Cerroni  
*Appunti sui problemi della libertà e del socialismo*
- 45 Poesie inedite di Brecht
- 52 Velso Mucci  
*Un italiano*
- 62 Poesie di Neruda, Hikmet, Aragon, Eluard
- 69 Gian Carlo Ferretti  
*Nerd e Sud nell'ultima narrativa italiana*
- 93 Poesie di Vapzarov, Tuñón
- 101 Antonio Del Guercio  
*Note sulla VIII Quadriennale d'arte*
- 125 Poesie di Esenin, Khlebnikov, Tikhonov, Dolmatovski, Martynov
- 135 Rassegne: Romanzi e racconti del mese di Carlo Salinari
- 143 Poesie di József e Hernández
- 147 Inchieste: *Ritratto di Carbonia* di Ignazio De-logu
- 179 Segnalazioni

*Quando sfilano le guardie d'assalto,  
quando il prete benedice le truppe,  
quando il minatore è picchiato dal boia,  
ella, agitando la tunica rossa,  
vuole uscir dalla tomba del vento,  
vuole uscire e chiamarvi fratelli  
e ridarvi coraggio e speranza  
e ricordarvi la data di Ottobre,  
quando caddero i frutti di acciaio  
e stava tutta macchiata di Spagna,  
e stava tutta sposa di Ottobre,  
e stava tutta rosa di Ottobre  
e stava tutta madre di Spagna.*

## Note sulla VIII Quadriennale d'Arte

di Antonio Del Guercio

Non vuol essere, questa, una rassegna puntuale delle molte cose che, spesso abusivamente, occupano le molte sale del Palazzo delle Esposizioni, per giunta in un allestimento confuso che riflette la gran confusione d'idee dei dirigenti della Quadriennale d'Arte di Roma! confusione che è documentata anche nella breve prefazione al catalogo — firmata da Antonio Baldini e Fortunato Bellonzi — laddove si dice che « la Quadriennale è ordinata... in due grandi settori, chiamiamoli pure, della figuratività e della non figuratività: un criterio di distinzione discutibile finché si vuole, ma utile a porre un certo ordine... »; per aggiungere, subito dopo, che « la figuratività e il suo contrario non significa nulla, perché solo la presenza umana conta, la presenza, o no, dell'uomo artista ». Comoda confusione, oltretutto, perché permette di far fuori allegramente il problema critico costituito dalla scelta figurativa di artisti che, impegnati appassionatamente nella contemporaneità, rifiutano le soluzioni elusive dell'astrattismo e propongono esperienze che nulla hanno in comune col figurativismo zuccheroso dei molti "ignari" largamente accolti nella mostra romana. Si dovranno dunque trascurare i folli battaglioni dei presenti ingiustificati, per seguire il filo d'un discorso su quegli artisti e quelle opere che abbiano una qualche reale incidenza sui problemi reali dell'arte d'oggi in Italia. E, per seguire quel filo con la speranza di raggiungere un minimo di chiarezza, sarà necessario anche lasciar da parte molte cose in se stesse degne d'attenzione, perché sono state recentemente l'oggetto — su queste colonne — d'una considerazione critica, o perché sono eccentriche rispetto alle questioni attuali più brucianti, o anche perché si porranno tra i pochi temi interessanti della prossima Biennale di Venezia.

D'altra parte, al di là della sua gran confusione, la Quadriennale, nelle sue pareti più felici (e, come vedremo, non ne mancano: al punto



diversifica liberamente nel suo svolgersi sia nel tempo sia al livello delle personalità parallelamente operanti, restando nel suo complesso identificabile con una comune responsabilità verso la vita e la storia (e il termine di *scuola romana* è, a questa luce, profondamente erroneo, e da abbandonare). Ognuno poi resta con la sua scelta espressivo-formale, o con la sua ossessione, o con la sua fissazione qualche volta, e la svolge conseguentemente dando in essa e per essa la misura di sé, maggiore o minore. È questo, da Scipione a Mafai, da Pirandello a Guttuso e a Ziveri, il senso forse più attuale dell'esperienza di quegli artisti. La qualità delle loro opere, dunque, è così il frutto, oltretutto della concentrazione di talenti notevoli in uno stesso luogo, d'una veramente sorprendente autonomia dalla tradizione moderna delle tendenze; per essere più precisi, dalla tradizione delle avanguardie. Lo stesso Guttuso, che più da vicino cercò di misurarsi con i problemi espressivi delle più vitali avanguardie, estrasse da quell'avvicinamento un succo tutto suo che ne fece, a un certo punto, il più consapevole dei valori europei dell'arte contemporanea e al contempo un rappresentante tipico della migliore situazione italiana: il *Cappello rosso* o la *Natura morta col drappo rosso*, del 1940 e del 1942, per non dire delle opere anteriori, sono inconcepibili al di fuori di quella situazione.

104

Ora, dal problema del non-avanguardismo della scuola romana si passa necessariamente al concetto che essa ebbe della tradizione. Si possono fare i due casi — del tutto opposti — di Scipione e di Cagli, tanto più dimostrativi quanto più chiaramente contrastanti. Nel primo, la tradizione compare — sotto forma di seicentismo — non come compare nel museo il Modello da imitare, ma come compare nella strada, in un volto di passante, in un atteggiamento di persona modesta o autorevole, la profonda risonanza del flusso della storia: insomma, la Roma di oggi è anche la Roma dei pesanti secoli vaticanesi, e l'attualità di quei secoli è il dissolvimento o la putrefazione delle loro peggiori eredità. Nel secondo, la tradizione (che poi si dilata come mito) compare come stimolo perpetuo a un'intelligenza irritata, per così dire, dalla mancanza d'una moderna tradizione figurativa italiana. È, quello di Cagli, un caso-limite, che in parte esorbita dal concetto di tradizione che ebbe, nel suo complesso, la scuola romana: un patrimonio storico, espressione dell'Italia reale del passato, ancora vivo nella misura in cui è vivo ancora il passato, e da mettere a frutto per la riscoperta dell'Italia presente. Ma al disotto di quel caso-limite, e anche grazie ad esso, fu ritrovata la gran libertà di operare una profonda rottura nei riguardi delle mistificazioni culturali contemporanee senza pagare (o senza pagare troppo) lo sconto avanguardistico della rinuncia al *genius loci*. E si può immaginare una lettura della maggior parte delle

opere qui esposte nella chiave d'un lungo, alto, racconto romano, mentalmente contrappuntato agli eventi, alla storia ideale e sentimentale dei singoli e della collettività, e fatto di cose e personaggi restituiti nella loro più pungente evidenza e di simboli o emblemi che condensano situazioni di cultura e valori morali: *Sara e il Cardinal decano* di Scipione, la *Natura morta con lucerna a 9 bracci* e le *Demolizioni* di Mafai, la *Gardenia allo specchio* di Antonietta Raphael, l'*Interno al mattino* e le *Scale* di Pirandello, la *Rissa* e la *Lettura* di Ziveri, la *Crocifissione* di Guttuso (ancor oggi onorata dall'odio dei clerico-fascisti), il *Notturmo sulla Salaria* di Stradone, il *Fucilato* di Fazzini... e sono solo alcune delle opere che si potrebbero mettere in fila, anche a restar nei limiti della sintesi offerta dalla mostra allestita nel Palazzo delle Esposizioni. Gli anni di Roma, insomma, il tempo vero di Roma, dall'indomani delle leggi eccezionali al terribile inverno '43-'44, restituiti in una luce non vicina a spegnersi.

Un movimento reale di rinnovamento; cioè, l'inizio d'una nuova, moderna, tradizione dell'arte italiana. Nei confronti della quale non è forse più possibile rinviare ancora — da parte di coloro che maggiormente sono sensibili al problema di restituire l'arte d'oggi alla realtà del mondo d'oggi — un confronto, un'emulazione non superficiale. Comunque lo si voglia motivare (con necessità di aggiornamenti culturalistici sui neo-avanguardismi, o con interiori esitazioni ideali), quel rinvio appare sempre meno plausibile. Dovrebbe esser vicino il momento della nascita d'una Italia artistica veramente nuova: nuova nel senso che per essa non sia più perduto nessun punto che sia stato segnato all'attivo di un'arte della realtà.

105

## Ricerca realistica, oggi

I concetti incomprensibili che hanno presieduto all'allestimento di questa Quadriennale costringono il visitatore a una notevole fatica, se vuole rendersi conto, con obiettività di giudizio, del modo nel quale si articola oggi in Italia la ricerca realistica. Tanto più che tale ricerca si presenta — ed è questo uno dei punti che vanno segnati al suo attivo — estremamente varia e differenziata; la realtà viene per così dire accerchiata da varie parti e, superata nella maggior parte dei casi la tendenza all'inerzia espressiva (che, nel passato, si tradusse come inseguimento di modelli esemplari, individuati in questo o quel momento della storia dell'arte), anche l'ausilio che viene chiesto, nelle più diverse direzioni, ad esperienze artistiche di ieri e di oggi assume un valore di libera affinità, di rapporto creativo. Insomma, la ricerca realistica sembra essere — più che in ogni



altro momento del dopoguerra — assai vicina ad acquistare la natura che le è propria: ripetutamente affermato in teoria, il carattere non formale del realismo moderno — la sua compatibilità con un raggio di esperienze espressive la cui ampiezza scardinerebbe qualsiasi altra tendenza — diventa ora la condizione naturale di questo settore dell'arte d'oggi. Ma, affermare il carattere non formale della tendenza realistica, significa, al tempo stesso, affermarne la varietà dei contenuti e degli atteggiamenti ideali: si negherebbe altrimenti, e in modo assai sorprendente, l'assunto fondamentale della tendenza circa il carattere sempre ideologicamente impegnativo d'ogni scelta formale. Posta la questione in questi termini, è evidente che le linee di confine tra ciò che esprime un'istanza realistica e ciò che tale istanza non esprime, rischiano di annebbiarsi, e, al limite, di scomparire. E, nella pratica infatti, s'è assistito negli ultimi anni (nell'ambito d'un travaglio autocritico che tendeva a corrodere quanto vi era di più apparente che reale nell'omogeneità formale-contenutistica della tendenza) a un certo offuscamento di quelle linee di confine: penetrava così, in particolare, in alcune zone della tendenza la suggestione di richiami decadentistici ed esistenziali. Fatti di questo genere non possono essere interpretati esclusivamente in chiave di sedimento ideale; anche se, crediamo, fu giusto da parte nostra insistere negli ultimi anni su quest'aspetto della questione: in polemica, più che col lavoro degli artisti, con l'eventualità di nuove frettolose teorizzazioni, con il possibile insorgere di nuovi schematismi di segno opposto ai vecchi schematismi ma non meno superficiali (del resto, le recenti vicende di alcuni giovani artisti documentano, come si vedrà, la persistente attualità di quella polemica). Ma, in complesso, si deve prendere atto delle ragioni di quegli artisti più maturi che hanno saputo affrontare a viso aperto il travaglio e i ripensamenti che si resero necessari dopo i primi anni dell'affermazione tumultuosa dell'istanza realistica; nonché delle ragioni di coloro che hanno iniziato il proprio percorso o raggiunto la propria maturità nei duri anni della guerra fredda, dovendo recuperare ogni giorno le ragioni della speranza e la certezza d'una prospettiva contro l'assalto di asprezze, meschinità, grigiore, pesantezze, che non era sempre facile collocare nella luce d'una razionale analisi storica. E si deve prendere atto altresì dell'esito complessivo dello sforzo dei più sensibili e impegnati: la conferma o riconferma del loro impegno, attraverso una lunga, spesso dolorosa, verifica delle speranze, attraverso un dialogo anche con la non-speranza; dialogo che, nel momento in cui s'avvia a una prima conclusione positiva, lascia in eredità una maggiore capacità d'intendere la complessità e la contraddittorietà del mondo. Di qui, la diversificazione degli atteggiamenti

ideali, pur nell'unità sostanziale dell'intento comune. I risultati cui si è giunti oggi sono dunque il frutto d'un processo radicato nell'esperienza reale, anche se vi ha certamente contribuito una più duttile concretezza critica.

## Guttuso

Le tre opere — due nature morte e un *Cane* — presentate da Guttuso confermano il coerente sviluppo del pittore. Il quale, negli ultimi anni, ha ripreso in esame alcuni aspetti della propria vocazione che in precedenti periodi si erano espressi in una sorta di dilatazione simbolica degli oggetti (si veda, ad esempio, nella rassegna della « scuola romana », *Natura morta con drappo rosso*, del 1942). Guttuso ha riproposto insomma un discorso secco, intenso e concentrato, nel quale la rinuncia a certi nessi narrativi, a certe precisazioni *discorsive*, libera la carica espressiva dell'immagine e ne accentua, appunto, il valore emblematico. Questa direzione di lavoro e di ricerca della pittura più recente di Guttuso non è casuale, né si è prodotta a freddo. Essa sorge da una particolare e originale meditazione sui problemi di fondo che si sono posti in questi anni alla ricerca realistica: dalla sentita necessità, cioè, di aprire nuove alternative, al di là di quelle che furono elaborate negli anni duri, appassionati, e difficili, attorno al 1950. E che è assai inesatto chiamare *neo-realistiche*, poiché tendevano semmai, al limite, a un rapporto con la realtà del nostro tempo *troppo* (e ingenuamente) mediato da certi esempi o modelli della storia dell'arte. La precisazione è necessaria se si vuole esercitare, nei confronti del movimento realista di quel periodo, una critica esatta, e perciò utile. Per tornare a Guttuso, si deve rilevare che la sua meditazione critica si è svolta proprio nella direzione di un rapporto più ricco e più immediato, con la vita a tutti i livelli. Le due nature morte che egli presenta qui si collocano in una serie fortissima di nature morte che rappresentano uno degli aspetti più evidenti di una visione sempre meno naturalistica ma sempre più oggettiva, ossia messa direttamente a fuoco sulla realtà. Questa oggettività è, in primo luogo, imponenza e aggressività della rappresentazione delle realtà fisiche attuata attraverso un notevole arricchimento dell'eloquenza del tessuto pittorico. Ma, come sempre nel pittore siciliano, la rappresentazione laica, intensamente oggettiva, delle realtà fisiche è premessa e base per una rappresentazione appassionata e partecipe di realtà ideali. Questo percorso e questo stretto rapporto tra verità fisica e costruzione di simboli ideali è esemplificato, qui alla Quadriennale, dal



*Cane*: indubbiamente, un'opera tra le sue più felici, ma, soprattutto, una pittura che si propone come uno dei più persuasivi e attuali esempi sul piano della tematica — da varie parti tentata — dei drammi moderni. L'animale che Guttuso ha dipinto è dotato d'una vitalità impressionante, cupa, infrenabile; ma siamo lontani dalla pigra, sensuale, ed estetica, vitalità delle belve del romanticismo francese; qui, s'è fatto sentire un peso di umiliazioni e di sofferenze, quotidiane, sofferenze che sottolineano il carattere emblematico della scelta d'un cane per un ritratto che di animale ha poco più che la tenue, pretestuale, apparenza. E quel peso di umiliazioni e di sofferenze è tutto implicito, si presenta al riguardante come un dato anteriore della vicenda del soggetto-uomo celato sotto il soggetto apparente dell'opera. Queste cose, ci sembra, la pittura ha espresso in un linguaggio secco e appassionato, duro e tenero, e privo di sbavature sentimentali. Un linguaggio che, tra l'altro, cerca le vie d'una sua articolazione prescindendo da qualsiasi ricorso non strettamente necessario a certi nessi narrativi, a certi mezzi *discorsivi*, dietro i quali si cela spesso l'agguato dell'aneddotismo. La via per giungere a questo *Cane* è certamente passata attraverso la folta serie di personaggi, isolati o a gruppi, coi quali Guttuso, negli ultimi anni, era intervenuto in modo originale sui temi della *città*: una città del tutto implicita (in quanto ad apparenze e *curiosità* esteriori), e tutta riassorbita nei volti di personaggi — variamente delineati come condizione sociale, e come individualità — che ne denunciavano la presenza e l'azione, corrosiva o stimolante, nei segni coi quali era narrata la loro storia di uomini comuni. Nell'opera ora presentata alla Quadriennale, il processo verso una soluzione emblematica si è accentuato: e la ricchezza di questa pittura sta nel suo raccogliere — filtrandoli alla luce d'una passione scabra — molti di quei significati di dignità, di vitalità, di umiliazione, di dolore, di fiducia consapevole nella vita, che i personaggi di cui si parlava esprimevano in modo a volte frammentario.

## Levi

Riteniamo — e non da oggi — che la pittura di Carlo Levi, costituisca, oltre al suo valore intrinseco, un ottimo *test* per un esame delle capacità d'un critico d'arte di oggi. Una pittura, infatti, che così poco concede ai diversi miti di cui si nutre la *media* cultura artistica contemporanea (dal mito dell'angoscia esistenziale a quello della felicità astratta delle forme pure), finisce per porsi in una condizione espressiva tale — pur nella sua diretta ed eloquente semplicità — da riuscire agli occhi di

molti assai *misteriosa*: e, come spesso accade, ciò che non quadra nei propri schemi prefabbricati lo si respinge, con le più diverse e contrastanti accuse. Qualche anno fa, ad esempio, era la rudezza anti-graziosa delle visioni di miseria e di fierezza del Meridione a spaventare. Oggi, forse, sarà questa nuova fase, colorita, gioiosa, luminosa, a sconcertare coloro che, attenti solo alla piccola vicenda del gusto predominante, si fanno prendere di contropiede dalle ricerche indipendenti degli artisti indipendenti. Ed effettivamente, Levi è oggi, di fronte al prevalere delle disperazioni facili, altrettanto estraneo agli schemi del gusto di quanto non lo fosse qualche anno fa, di fronte al prevalere dei facili ottimismo formali dell'astrattismo arcadico. La chiave per un'esatta lettura del gruppo di cinque opere recenti ch'egli ha presentato alla Quadriennale, è fornita dallo stesso Levi (nella breve presentazione scritta per il catalogo della mostra) laddove descrive *Appena nato*, un vitello dipinto in una stalla, una notte del settembre 1958 ad Alassio: « il soggetto è dunque un essere nuovo, un occhio che si apre la prima volta »; per trarre dall'esperienza di quel soggetto una conclusione più generale: « Questo è, per tutti, il senso dell'arte, se l'occhio nuovo che guarda il mondo, e lo distingue distinguendosi da esso, e facendone, di unità caotica, immagine e verità, lo vede e lo fa reale soltanto in un rapporto comprensivo di amore ». La freschezza, la luminosità, di queste pitture recenti di Levi si chiariscono così nel loro significato reale: non certo effusione d'una felicità spicciola e approssimativa, ma lucidità intellettuale, consapevole dominio del *caos* del reale attraverso l'esercizio d'una sapienza che è la vita stessa in tutte le sue gerarchie — dall'inconsapevole vitalità alla consapevolezza dell'esperienza. E non a caso la *natura* (il vitello, i paesaggi liguri) così com'è sentita ed espressa in queste tele, trova il suo coerente riscontro nella *cultura* che ha guidato la mano di Levi nei tre disegni coi quali ha contribuito all'*Omaggio a Dante* allestito in una sala del Palazzo delle Esposizioni.

## Vespignani

C'è, nel gruppo d'opere presentate da Vespignani, qualche novità di rilievo. È certo che un'opera come *Cronaca* — fogli di giornale accartocciati a formare quasi un fuoco bianco-sporco, fiammate *mentali* che par vogliano consumare lo stillicidio dei fatti caotici per estrarne una più ampia e alta ragione — si contrappone abbastanza nettamente a un'opera come *Ponte di ferro* — un tema del repertorio tipico del Vespignani più