

L'aspirazione verso una sensibilità barocca, nella quale s'identifica il suo amore verso una Roma magica, sensuale, notturna, cardinalizia, non diviene mai nostalgia di gusto letterario ma si salda in quel suo intimo tormento che non ha sfogo se non nell'evasione della sua fantasia. Non credo per questo che l'arte di Scipione si debba riferire ad una « costante barocca », espressione che sa troppo di metodologia d'orsiana e che, come tale, rischia di cadere nell'astratto. Anche il Marchiori è portato a considerare quella presunta antinomia, divenuta un poco un luogo comune della critica, che scaturirebbe dal tono figurativo di alcune opere dove « l'immagine si precisa in una definizione serena, equilibrata, ordinata, sia per la struttura e la proporzione delle forme, sia per il contenuto vigore della materia colorica » e da quello di altre più estrose ed allucinate. Se il Marchiori è portato a scrivere che quelle prime opere gli sembrano essere le più complete, le analisi così impegnative che egli ci dà di altre, dove l'audacia dell'invenzione sembra aver accentuato il tormento del pittoricismo, di Scipione colorandolo talvolta di un tono profondamente drammatico (*Ritratto del Cardinal Decano, Gli Uomini che si voltano*, ecc.), dimostrano come l'autore abbia intuito tutta la validità poetica di queste creazioni. Infatti il Marchiori scrive che « ... se egli realizza di più nelle pause serene dei ritratti e dei bozzetti... con un dominio della forma e con una bravura che stupisce, nondimeno l'arte di Scipione s'identifica meglio con quella inquietudine, che gli bruciava nel sangue e nell'anima, come la fiamma d'un desiderio insaziabile di conoscenza e di scoperta, più in là d'ogni termine umano ». Dove è implicitamente ammessa una unità di visione, di ispirazione, che non si scheggia in due piani contraddittori, ma che si colora diversamente a seconda dell'atteggiamento momentaneo dell'artista: anche in quelle che apparentemente sembrano opere di maggior equilibrio, la pittura di Scipione è pur sempre carica di sottintesi, piena di quel misterioso fluido che è la spia del suo tormento e della sua ansia.

Il Marchiori si dimostra attento critico di ogni interesse estetico di Scipione: seguendo il percorso del suo fare, scrutando cioè ogni atteggiamento del suo linguaggio figurativo, ne distingue l'antefatto letterario, sul quale troppi hanno insistito, giungendo con illuminazioni critiche felicissime al nucleo vitale della poesia di Scipione.

RODOLFO PALLUCCHINI.

ADRIANO LUALDI, *L'arte di dirigere l'orchestra*. Antologia e guida, preceduta da una lettera dedicatoria a S. A. R. la Principessa Maria di Piemonte. Con 120 esempi musicali. Ed. Hoepli, Milano, 1940-XVIII, pp. xv-912.

Dalla lettura di questo recente libro di Adriano Lualdi - come del resto da quella degli altri che lo hanno preceduto come il *Viaggio Musicale in Italia* e il *Viaggio Musicale in Europa* - usciamo con la convinzione che l'autore è un uomo di fede aperta e di coraggio sicuro. L'argomento del libro poteva indurre a costruire una rigida teoria, una trattazione a carattere rigorosamente tecnico; ma Lualdi, che è squisito artista militante e poliedrico e spirito combattivo, non poteva limitarsi ad un compito di astratta pedagogia in una materia che non comporta generalizzazioni teoretiche essendo di natura essenzialmente elastica. Così egli, oltre a cedere la parola ai più autorevoli maestri dell'arte direttoriale, di che si arricchisce la seconda metà del volume, nella prima metà ha sentito il bisogno non solo di illuminare con la sua personale veduta i criteri e gli insegnamenti dei suoi illustri scrittori chiamati a raccolta, ma ha trovato modo di prendere posizione netta e inequivocabile nel vivo del problema che interessa l'arte contemporanea. E in un momento, come il presente, in cui la musica, dopo l'incrociarsi di tendenze diverse ed opposte, dovrà quanto prima, nella sistemazione definitiva della civiltà nuova, chiarificarsi in una decisa direzione consona agli ideali di un rinnovamento integrale, una parola chiara e coraggiosa come quella pronunciata dal Lualdi, non può non essere di grande utilità per sbarazzare il terreno dagli equivoci e dagli pseudo-concetti estetici. Alcuno potrà discutere qualche cruda affermazione, far riserva su qualche assolutezza di giudizio; ma infine si avrà in Lualdi un termine di riferimento che non patisce torbide interpretazioni nè false schermaglie. In lui c'è l'artista, che ha « l'ardore della passione, l'incrollabilità della fede, il coraggio delle proprie opinioni, la forza e la capacità di difenderle e di sostenerle con l'azione e con la parola »: doti che, secondo lui, « debbono essere di tutti coloro che aspirano a mèta non mediocri ». In fondo sarà lecito ad un artista attuale trarre le conclusioni di un periodo di esperienze, di lotte, di diatribe, che è durato troppo a lungo e che tutti sentono la necessità di risolvere in una sintesi definitiva. Lualdi - prendendo motivo dal tempo wagneriano di cui vede le somiglianze col nostro tempo nei due capitoli

vivi e interessanti *Dagherrotipo* 1869 e *Passo ridotto* 1939 - batte in breccia senza complimenti il peggior soggetto e il più dannoso all'arte, cioè il «genio incompreso e il superuomo» ed è d'avviso che «un richiamo all'ordine, al rispetto dell'arte, è necessario dinanzi alla confusione di idee, di valori, di interferenze che si è venuta creando». C'è stato un movimento cosiddetto neo-oggettivista, antiromantico, che in verità (lo stesso Lualdi in pacata sede riconoscerebbe senza dubbio), ebbe sul principio la sua funzione di reattivo contro degenerazioni deleterie. Ma il perpetuarsi di un tale indirizzo, portato ad estreme conseguenze, è lecito pensare possa condurre a danni peggiori per il pubblico e per l'arte. È contro questo pericolo che Lualdi si oppone condannando ogni «internazionalismo ateo e nichilista nel campo dell'arte» e «ogni musica che pretende rimanere al disopra, al difuori dell'umano sentimento e dell'umana sensibilità contro l'umanità». Tanto più egli è convinto di questa sua netta posizione in quanto constata che «la musica meccanica, quella di ferro,... e la sedicente neo-classica, quella obbiettiva, quella "puro gioco sonoro", quella cubista, quella antiespressiva, quella atonale per principio, quella per principio politonale, ecc.... risulta inequivocabilmente irrimediabilmente bocciata. Non un'opera che si ispiri a uno di questi "ideali" problematici o glaciali o antiumani, è rimasta». Non è a credere che Lualdi auspichi un ritorno all'ordine, alla giustizia nel campo dell'arte con richiamare a galla «tutti i vecchi rifiuti di trent'anni di selezione faticosa e severa, i vecchi dilettantismi, le pigrizie ritardatarie, le improvvisazioni senza passato e senza avvenire, gli eroi della sesta giornata, i professionisti della "crisi" perpetua». Per lui «non sono stati mai gli estremisti (né i codini né gli avveniristi) a far rivivere ed evolvere l'arte». In conclusione è nella via di mezzo che consiste non solo la virtù, ma anche la salvezza l'incremento dell'arte. Tutto sta a saper definire questo punto mediano e a mantenerlo in disciplina. Per noi anche gli estremisti, quando siano coscienti e sinceri, hanno la loro funzione storica: è compito della parte dirigente e responsabile di non sopravvalutare eccessivamente i valori e additare con fermezza il luogo dove si asside con chiaro rilievo la figura dell'artista che raggiunge la sintesi tra severo ossequio alle ragioni storiche ed intrinseche dell'arte e l'ansia di sicura conquista nuova.

Qui sta il *punctum saliens* del problema agitato con tanta passione e anche con chiaro

intuito da Lualdi nella prima parte, la più viva, del volume. Il quale anche contiene acute osservazioni sull'arte interpretativa, che egli vuole non solo esclusivo monopolio dei direttori professionisti, ma dominio del compositore stesso, oltre a ricordi personali, commenti ai saggi inclusi nel libro, e considerazioni ricche di esperienza sul melos, sul movimento, sulla dinamica, sul colorito, sull'interpretazione e l'espressione; su ogni questione Lualdi sa dire con bel garbo e spesso con vivacità la giusta parola, additare i comuni errori e suggerire i metodi più opportuni per correggerli.

Quanto alla parte antologica del volume Lualdi si è dovuto limitare agli autori più importanti e a quei saggi che, sconosciuti in generale dagli Italiani, hanno per altro un valore storico indubbio: e cioè a quelli di Berlioz (*Il direttore d'orchestra: teoria dell'arte*), di Gounod (*L'interpretazione della musica di Mozart*), di Weingartner (*Della direzione d'orchestra*), di Wagner (*L'arte di dirigere l'orchestra*), ai quali ha aggiunto tre capitoli appositamente scritti dai più celebrati direttori italiani come Vittorio Gui, Lazzare Saminski, Tullio Serafin. Così egli ha creduto opportuno trascurare altri scritti sull'argomento di Mattheson, Reichardt, Junker, Deldevez, Schröder, Kufferath, Dubois, Schunemann, Krebs, Chybinski, Weismann, Planchet, di cui forse si poteva citare qualche brano saliente ma che avrebbe appesantito di troppo il volume.

Il saggio di Berlioz interessa per la segnatura del tempo, la disposizione dell'orchestra e l'equilibrio dei coloriti. Quello di Gounod si occupa della musica di Mozart ma contiene anche utili considerazioni di indole generale, specialmente riguardo al canto. Weingartner oltre a citare particolari esperienze di Wagner, Habenech, Bülow, insiste sull'importanza della concezione unitaria del carattere fondamentale di un pezzo e combatte la insulsa mania dei coloriti, giungendo a dimostrare che il segno più nobile, caratteristico della grande personalità è precisamente il senso della misura consapevole, anche nelle maggiori arditezze; infine delimita con precisa cura le attribuzioni del regista, del macchinista e del direttore. Il saggio di Wagner è il più importante, sia per la personalità dello scrittore, sia per la documentazione storica e per la quantità di problemi agitati. Il nucleo centrale che ha indotto Lualdi al parallelo con l'epoca moderna è la rivolta di Wagner contro quel neo-classicismo falso e bugiardo, quella «società di temperanza musicale», quella «confraternita della continenza»,

quei « martiri della purezza musicale classica veramente canonizzati », quella « vernice dell'educazione » che si opponevano, secondo lui, ad ogni vera interpretazione dell'opera antica e moderna per l'obbedienza al principio: *soprattutto, niente effetto*, e che, secondo Lualdi, trovano corrispondenza con la corrente neo-classicista, oggettivista, dell'ultima moda. Il capitolo di Gui (*Come si studia una partitura*) oltre a segnare, con acutezza di uomo sperimentato, gli elementi che devono essere oggetto di un lavoro preliminare analitico e cioè il melos, l'armonia, il ritmo, s'intrattiene con profondo pensiero sul mistero della risonanza che quegli elementi devono produrre dentro l'anima dell'artista. Saminski (*L'arte del direttore d'orchestra*) richiama l'attenzione sul subcosciente degli strumentisti e studia la ritmica, la sonorità, l'interpretazione. Finalmente Tullio Serafin sintetizza, nel breve scritto, ogni sua esperienza nei tre requisiti che il direttore deve possedere: e cioè egli deve sapere quello che vuole, volere quello che è giusto, ottenere quello che vuole.

Il libro di Lualdi dunque, oltre ad essere lavoro di una attualità viva in quanto agita problemi generali dei più inquietanti, è anche un esempio di onestà e di coraggio per la franca posizione assunta e sostenuta di fronte a quelle che egli chiama le « cabale » le « effimere mode e tendenze ». Inoltre è la prima trattazione - se non si vuol tener conto di un piccolo lavoro dello Scagli - intorno all'arte del dirigere, così difficile a chiudersi in canoni e categorie, ma pur così importante nella vita musicale. È un libro in conclusione utilissimo per i giovani che sentono in sé la possibilità di dedicarsi a quell'arte e vogliono seriamente formarsene una preparazione spirituale adeguata e per quanti debbono giudicarla o desiderano solo goderla.

ADELMO DAMERINI.

DISEGNI DI FONTANA.

Con una prefazione di Duilio Morosini (*Corrente*¹⁾) ha pubblicato venti disegni di Lucio Fontana. I disegni sono di valore assai ineguale; la prefazione di Morosini d'altronde vi accenna solo di riflesso alla compiutezza della figura dell'artista, che viene qui indagata con grande attenzione e affetto per l'opera. La quale opera, nel suo sviluppo pure tutt'altro che remoto, ha suscitato nella cri-

¹⁾ LUCIO FONTANA, *20 Disegni*, con una prefazione di Duilio Morosini in *Corrente*, 1940-XVIII.

tica interesse anche maggiore di quello che ora, con una visione riassuntiva, si penserebbe avesse potuto o dovuto incontrare. Ma certo la diversità delle esperienze, la miscela di gusto dell'opera di Fontana costituiva qualcosa di così generosamente offerto all'analisi che si comprende come questa consonanza confessata di tendenze opposte potesse apparire una sintesi anche dove era solo ibridazione. Comunque l'esame serrato e circospetto che ne fece, in questa stessa sede, Argan²⁾ chiariva molto opportunamente le condizioni formali presenti o latenti nell'opera di Fontana, riuscendo a cogliere « quella forma concreta di uno spazio senza profondità, aderente alle immagini come una seconda pelle » che è la caratterizzazione formale più originaria del modo plastico di Fontana. E quanto al particolare momento che sta alla base di quel fare, il Morosini accenna ad un « ripetere con la esasperante insistenza della grafia e del colore la sua volontà di porre con ogni mezzo sul terreno dell'esperienza tutti i possibili rapporti fra le cose ».

Tornando ora ai disegni, questi nella loro sequenza chiaramente illustrano i flussi e i riflussi, la prensilità, l'estro fugace e impaziente, passando con estrema disinvoltura da Braque a Matisse, dai fildiferri di Lipchitz alle interpretazioni di Delacroix. Ma il segno resta sempre vagante, ed ha un virtuosismo a rovescio, un virtuosismo che scansa ogni precisione formale, sdipanandosi in gugliate secche di refe nero. In questo suo rimanere quasi sospeso sul foglio, nell'attimo di ricadere e adagiarsi, ha tuttavia una sua particolare levità, che era giusto avvertire. C. B.

LUIGI VANVITELLI E IL NEOCLASSICO.

Poco dopo il volume del Chierici sulla Reggia di Caserta il Fichera pubblica una monografia su tutta l'attività del Vanvitelli (*Luigi Vanvitelli*. Con prefazione di Gustavo Giovannoni. Roma, Reale Accademia d'Italia, 1937).

L'A. ha diviso successivamente la sua monografia: disegni, concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano, critica d'arte, influenze francesi e italiane, opere d'architettura del Vanvitelli raggruppate cronologicamente in tanti capitoli, cenno bibliografico, note di documenti, rilievi, bibliografia. Dei disegni dell'ar-

²⁾ In *Le Arti*, Anno I, fasc. III (1939), pp. 293-295.