

IL VELTRO



*LA SOCIETÀ DANTE ALIGHIERI
PER L'AMICIZIA TRA L'ITALIA E LA NORVEGIA*

RASSEGNA DI VITA ITALIANA
PAGINE DELLA "DANTE"

6 ANNO IV - GIUGNO 1960

SCHEDA BIOGRAFICA

IL VELTRO - 6, 1960

ALF E. BJERKE è nato nel 1919. Cand. Philol. Studioso di lingue e letterature neo-latine. È autore dei corsi pratici di francese e di italiano alla Radio norvegese. È Lettore d'italiano presso l'Università di Oslo. È stato Presidente degli « Amici dell'Italia » di Oslo.

FRANCIS BULL è nato nel 1887. Dr. Philos. Dal 1920 al 1957 è stato ordinario di letterature nordiche presso l'Università di Oslo. Redattore della Rivista storico-letteraria *Edda*. È autore di numerosi saggi sulla letteratura norvegese dell'Ottocento.

KARE FOSS è nato nel 1895. Dr. Philos. È ordinario di storia della letteratura — in particolare francese e italiana — presso l'Università di Oslo. È Direttore del *Romansk Institutt* della stessa Università. Già incaricato di lingua norvegese alla Sorbonne. La sua opera principale verte sul diritto naturale in Holberg.

GIOVANNI GONNET è nato nel 1909. Laureato in Lettere. Libero docente di Storia del Cristianesimo presso l'Università di Roma, è ora incaricato di lingua e letteratura italiana presso l'Università di Oslo. Membro corrispondente della Société d'Histoire et d'Archéologie di Ginevra. È autore di numerose pubblicazioni sull'eresia medievale e sulla riforma in Italia e in Europa.

HALFDAN HEGTUN è nato nel 1918. Cand. Philol. Storico e pubblicitario. È collaboratore della Radio norvegese, per la quale cura le trasmissioni di politica estera, e di quella inglese. È autore di numerosi articoli in riviste e giornali.

BJÖRN HOUGEN è nato nel 1898. Dr. Philos. È ordinario di archeologia nordica presso l'Università di Oslo e Direttore del Museo Archeologico Norvegese della stessa Università. È autore di numerosi saggi di archeologia nordica. Ha pubblicato, insieme con altri studiosi, i risultati degli scavi di Oseberg.

ODD HØLAAS è nato nel 1898. Svolge attività di pubblicitario e di storico dell'arte. È stato addetto culturale presso le Ambasciate di Norvegia a Copenaghen e Washington. È autore di saggi sulla cultura e sull'arte norvegese.

ANNE SOFIE KIELLAND è nata nel 1901. Traduttrice autorizzata per la lingua italiana. È l'attuale Presidente del Comitato « Dante Alighieri » di Oslo.

FRITS VON DER LIPPE è nato nel 1901. Svolge attività di pubblicitario e di critico teatrale. È Direttore del Teatro nazionale ambulante.

HANS PETER L'ORANGE è nato nel 1903. Dr. Philos. Ordinario di archeologia classica e di storia dell'arte presso l'Università di Oslo. È Direttore dell'Istituto di Norvegia a Roma. Membro corrispondente di numerose Società e Accademie straniere. È stato il primo Presidente del Comitato della « Dante Alighieri » di Oslo. È autore di numerose opere sulla tarda antichità e sul primo medioevo. Sta ora preparando un'opera di grande rilievo sulla Chiesa di Cividale nel Friuli.

EINAR MOLLAND è nato nel 1908. Dr. Theol. È ordinario di storia del cristianesimo presso l'Università di Oslo. È autore di opere fondamentali per la conoscenza del Nuovo Testamento, della Patristica e della storia della Chiesa in tutti i tempi. Nel 1959 ha pubblicato un'opera intitolata *Christendom*, in cui sono presentate le dottrine e le forme costituzionali e liturgiche di tutte le chiese e confessioni cristiane.

BØRRE QVAMME è nato nel 1911. Cand. Philol. Docente di lingua e letteratura inglese nei Licei di Oslo. Svolge attività di critico letterario e teatrale. È autore di varie opere, tra cui un *Libro di viaggio* dedicato all'Italia.

REIDAR REVOLD è nato nel 1918. Mag. Art. Svolge attività di critico d'arte. Già Direttore della Casa degli Artisti di Oslo. È autore di numerose opere sulla storia della pittura e della scultura norvegese, tra cui una *Storia dell'arte norvegese*.

NIC STANG è nato nel 1908. Dr. Philos. Studioso di filologia classica. Svolge attività di pubblicitario e di critico letterario. Già redattore della rivista letteraria *Vinduet*. È stato Presidente del Comitato « Dante Alighieri » di Oslo. È autore di numerosi saggi, tra cui uno sulla *Vita quotidiana in Italia*. La sua opera principale è intitolata *Arte e Società nella Repubblica fiorentina del primo Rinascimento*.

RAGNA STANG è nata nel 1909. Dr. Philos. È Direttrice del Museo che raccoglie le opere di Vigeland. È autrice, oltre che di numerosi saggi sull'opera di Vigeland, di una *Storia universale dell'Arte* e del volume di prossima pubblicazione in lingua italiana *I grandi scultori e la Repubblica fiorentina del primo Rinascimento*.

IL VELTRO

RASSEGNA DI VITA ITALIANA
PAGINE DELLA « DANTE »

Far conoscere l'Italia e farla amare

SOMMARIO

HALVARD LANGE	Per l'amicizia tra Norvegia e Italia	3
ANTONIO SEGNI	Per l'amicizia tra Italia e Norvegia	4
IL VELTRO	Civiltà guerriera	5
<i>Letteratura classica e nuova</i>		
FRANCIS BULL	Björnson e Ibsen a Roma	7
ALF E. BJERKE	La letteratura italiana in Norvegia	13
K. FOSS, N. STANG	Cronache letterarie	17
<i>Arte, musica, teatro</i>		
REIDAR REVOLD	Edvard Munch	21
RAGNA STANG	Vigeland, il grande scultore norvegese	25
BJÖRN HOUGEN	Le navi dei Vichinghi	28
BÖRRE QVAMME	Grieg in Italia	30
FRITS VON DER LIPPE	Il teatro norvegese ambulante	33
VARI AUTORI	Arte, musica, teatro	36
<i>Storia e vita d'Italia</i>		
ODD HÖLAAS	La Norvegia oggi	48
EINAR MOLLAND	Cristianesimo e Chiesa nel Medioevo norvegese	53
HALFDAN HEGTUN	Gli anni 1814 e 1905 nella storia norvegese	56
GIOVANNI GONNET	Björnson e il caso Murri	61
ANNE S. KIELLAND	La « Dante Alighieri » in Norvegia	64
H. P. L'ORANGE	Gli « Amici dell'Italia »	69

Direzione, Redazione e Amministrazione
R O M A
Piazza Firenze, 27 - Tel. 687.261

★

Presidente della Società "Dante Alighieri"
ALDO FERRABINO

Consulenti del "Veltro"
AMEDEO MAIURI BINO SANMINIATELLI

Redattore responsabile
VINCENZO CAPPELLETTI

★

Quote di abbonamento annuo

Italia: Ordinario: Lire 2.500 - Soci della «Dante»*: Lire 1.250
Esteri: Ordinario: Dollari 7 - Soci della «Dante»*: Dollari 4

Abbonamento sostenitore: Lire 20.000

Conto corrente postale 1/4413

• Indicare Comitato e numero di tessera

Autorizzazione del Tribunale di Roma - N. 5643 in data 12-2-1957
SOCIETÀ GRAFICA ROMANA - Via Ignazio Pettinengo, 39 - Roma
Mensile - Spedizione in abbonamento postale; gruppo III

Sul frontespizio: Piccolo levriero dalla stampa di San Gioacchino, di Wolfgang Huber (1480-1549)

Notre pays est un petit Etat à la périphérie septentrionale de l'Europe. Cependant la Norvège, située au bord de la mer, est une maison ouverte à tous les vents. Dès l'époque des Vikings les Norvégiens ont parcouru les mers, et l'un des buts principaux de leurs voyages fut toujours l'Italie, pays central de la Méditerranée.

Des savants ont trouvé une ressemblance frappante entre les descriptions de la demeure des dieux, dans l'ancienne mythologie païenne des Vikings, et le Colisée des empereurs romains. Depuis cette ère lointaine jusqu'à nos jours, la « forteresse de Rome » exerça sur l'imagination des Norvégiens une influence toute spéciale.

L'amélioration progressive des moyens de communication rend possible aujourd'hui une collaboration de plus en plus étroite entre les nations européennes. Il m'a été un grand plaisir de pouvoir signer en 1955, de la part de mon pays, un accord culturel entre nos deux Etats, dans le cadre duquel plusieurs manifestations significatives ont déjà eu lieu.

Ce numéro spécial de la revue « Il Veltro » contribuera, j'en suis sûr, de façon heureuse à la connaissance mutuelle envisagée en premier lieu par notre accord culturel.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à la Direction Centrale de la Dante Alighieri, qui a pris l'initiative de la publication d'un numéro spécial dédié à mon pays.

HALVARD LANGE

Ministro degli Affari Esteri
del Regno di Norvegia

L'iniziativa della Redazione de « Il Veltro » di dedicare il presente numero alle relazioni che intercorrono nell'ambito della storia, della letteratura, delle arti fra la Norvegia e l'Italia, interviene opportunamente a mettere in luce i legami spirituali esistenti fra i due Paesi nonostante la distanza che li separa e la differenza delle condizioni ambientali in cui ha avuto luogo la loro evoluzione. Oggi che questa distanza è stata praticamente annullata, e che i movimenti di persone ed i traffici di merci e di servizi fra i due Paesi vanno sempre maggiormente intensificandosi, è augurabile che anche la conoscenza e la comprensione reciproca di antiche tradizioni e di moderne abitudini di vita, di problemi, di speranze, di obiettivi di sempre più elevata civiltà si approfondiscano e si estendano; e che tale conoscenza costituisca una base sempre più ferma per quella naturale, spontanea simpatia che esiste fra i due popoli, per quell'azione comune dalle due Nazioni intrapresa in difesa dei loro ideali di libertà, di giustizia e di pace.

Grande già, nel passato, è stato il contributo che ciascuna delle due civiltà ha dato all'altra, e basterebbe ricordare l'avvento dei principi cristiani nella filosofia religiosa del popolo norvegese, come l'apporto creativo di costumi e di nuova arte ad opera dei Normanni nell'Italia del Sud. Merita di rintracciare queste lontane origini di forme di vita ed istituti divenuti parte viva ed operante nel costume dei nostri due Paesi, atti a trarne lievito per nuovi fermenti di civiltà.

In quanto valido apporto e stimolo a questa migliore conoscenza, il numero italo-norvegese de « Il Veltro », ed i collaboratori che vi hanno contribuito, meritano un vivo elogio, e l'augurio del più grande successo.

ANTONIO SEGNI
Ministro degli Affari Esteri
della Repubblica Italiana

CIVILTÀ GUERRIERA

Appagato il sentimento patrio dalla conquistata unità nazionale; i popoli avendo intrapreso a cercare e coltivare l'affinità delle istituzioni e delle culture oltre i confini statuali, entro immense aree geografiche; una rinnovata Società Dante Alighieri scopri, nell'ultimo dopoguerra, il profondo significato della presenza italiana, che essa continuava ad auspicare e promuovere in ogni parte del mondo. Quale significato? Provocare la conoscenza, suscitare l'ossequio e l'emulazione della civiltà classica e cristiana, che dal culmine dell'evo antico alla fioritura moderna, attraverso gli alti concepimenti dell'evo medio, aveva mutato la propria sembianza, sempre aspirando all'equilibrio dei valori. Le virtù della razza dividono le genti; i valori ideali e spirituali — dei quali non è consentita l'appropriazione esclusiva — possono unirle o ravvicinarle. Il messaggio della «Dante Alighieri» fu, consapevolmente messaggio di unione.

Nel 1957 la rinnovata Società Dante Alighieri fondò «Il Veltro», per la conoscenza odierna di quella civiltà classica e cristiana, di cui tanta parte s'è svolta in Italia: e l'Italia tuttora ne conserva germi di vita rigogliosa oltre che mostrarne le vestigia. Sorretta da liberi consensi e forte soltanto di spontanee contribuzioni, la «Dante Alighieri» vide la sua Rivista diffondersi nei quarantacinque Paesi del mondo, ove essa annovera soci e simpatizzanti. In quarantacinque Paesi del mondo «Il Veltro» porta oggi un messaggio di civiltà e parole sincere di pace.

Confermati e divenuti più chiari i programmi, «Il Veltro» dedicò il primo numero dell'anno quarto (1960) alle relazioni passate e presenti tra la cultura italiana e quella degli Stati Uniti d'America. Pur senza periodicità era dato inizio ad una serie di numeri unici, destinata a «colloqui» tra la cultura e la civiltà italiane ed ogni altra cultura e civiltà, che mostrasse di avere sembianza ed anima peculiari: acquisi-

te con i miracoli della scoperta del vero e della creazione di forme, che sono a fondamento della storia umana.

Civiltà dell'homo faber è quella degli Stati Uniti d'America; la cultura di quel Paese desume dalla scienza sperimentale metodi, certezze, speranze. Civiltà e cultura congiunte con un costume individuale ed una maniera di convivenza: l'uno alieno dalla introspezione, l'altra orientata alla solidarietà delle forze, che cospirano alla meta: il dominio della natura.

Civiltà guerriera è da dirsi la civiltà delle genti, cui appartiene il popolo della Norvegia. Dalle saghe dei navigatori Vichinghi e dei conquistatori Normanni, che popolarono di gesta audaci i mari e le terre dal Circolo polare al Mediterraneo ed alla Sicilia, al dramma di Brand, l'asceta inconciliato con gli affetti ed il dolore, avverso ad ogni simbolo corporeo di Dio, la civiltà dell'estremo nord d'Europa ha prescelto a suo ideale il vivere di una umanità pugnace ed eroica. Prode guerriero è colui che più non tema di morire e comunque sia certo di una sopravvivenza; e perciò preferisca alla vita corporea quella diversa vita, che segue alla morte.

La civiltà classica e cristiana dell'Italia sempre ha conosciuto l'homo faber e il guerriero. Nella cultura e nella civiltà degli Stati Uniti d'America scoprimmo un segno dell'umanità nostra; altro segno scorgiamo oggi nell'ideale del popolo amico di Norvegia. L'armonia è l'interiore fermento di ogni cultura, e muove le culture e le civiltà, così che l'homo faber non sia privo dell'anima eroica del guerriero ed il guerriero non disdegni la necessità dell'umile quotidiana fatica; e tutte le genti si riconoscano nell'unico destino dell'uomo: individuo e persona, evento e idea, cosmo e spirito, uomo destinato nella storia alla guerra e redento alla speranza d'una comunione oltremondana.

La Società Dante Alighieri e « Il Veltro », in nome di comuni valori, salutano il popolo amico di Norvegia. L'Italia conserva non pochi monumenti della gente normanna e li venera come vestigia di prodi; la Norvegia delle brume guarda alle sponde assolate del Mediterraneo; Brand, folgorato dalla carità, ha donato il presagio dell'armonia classica e cristiana ai figli di una civiltà guerriera.

S'aggiungano agli altri segni viventi di reciproca comprensione e di reciproco ossequio le parole qui pubblicate.

IL VELTRO

(*) La Redazione del « Veltro » ringrazia l'Ambasciatore d'Italia presso Sua Maestà Norvegese, Guido Colonna di Paliano, che auspicò un numero unico sulle relazioni tra Italia e Norvegia, e ne favorì l'attuazione con consiglio ed aiuto generosi.

BJÖRNSON E IBSEN A ROMA

Ibsen e Björnson appartenevano a quella generazione di artisti che furono di transizione tra i romantici e i realisti: se i primi si affezionarono specialmente al colore locale di Roma e i secondi negheranno addirittura l'utilità di un soggiorno in Italia, i due scrittori norvegesi vi andarono, al seguito di molti altri artisti scandinavi tra gli anni 1850-1870, per tentare di chiarire, in mezzo ai tesori artistici dell'Antichità e del Rinascimento, le loro idee sulla natura del bello e sull'arte.

In una lettera scritta nel 1865 a Ibsen, Björnson diceva che «l'Italia è un sanatorio per Germani dai capelli rizzati sul cranio e dalle menti confuse», e, ammonendolo che, se fosse tornato senza essere diventato un po' classico né avere sviluppato in sé il senso del generale, il viaggio sarebbe stato del tutto inutile, esprimeva tuttavia il dubbio che tutto ciò avvenisse bruscamente in lui come una conversione, ancorché egli avesse «per fonte battesimale la Basilica di S. Pietro».

Quando Björnson gli rivolgeva quel monito, Ibsen era a Roma da soli pochi mesi, mentre l'autore della lettera vi si era fermato, pochi anni prima, quasi un biennio, dal 1860 al 1862. Le parole citate ci danno un'idea generale di quel che Björnson avesse provato e appreso sotto il cielo d'Italia, ma, per saper qualcosa di più concreto su quel soggiorno, occorre dare un'occhiata alle numerose lettere scritte nei primi mesi di permanenza a Roma.

Una settimana dopo il suo arrivo a Roma, Björnson scriveva alla moglie che stava ancora «come un uomo steso a terra, sotto il peso di mille impressioni». Da ogni dove lo assalgono cose sconosciute, da ogni dove spunta gente che vuol fargli conoscere qualcosa di nuovo, e il suo timore costante è di ricevere una impressione nuova prima ancora di essersi rimesso da quella precedente! Però egli ammette che Roma, più di ogni altra città da lui visitata, potrà essere un riposo per lo spirito. «Qui, ogni opera d'arte — aggiunge — sembra piccola e naturale. Le proporzioni sono dappertutto così bene osservate, che niente stride; ma l'occhio è attratto dal tutto contemporaneamente e in ogni parte, di guisa che non si rimane né soffocato né stordito». L'intuizione di un nuovo concetto dell'arte, egli l'ebbe in piazza S. Pietro, davanti a quella Basilica. Si era aspettata una impressione forte e schiacciante, ma sulle prime rimase piuttosto sconcertato; sennonché, a poco a poco, cominciò a rendersi conto dell'armoniosa costruzione della piazza, e scrisse che, se ogni animo laborioso ricaverà conforto da quella visione, gli spiriti belli, avidi solo di trionfo, ne risulteranno schiacciati.

Vi sono sempre uomini che s'interessano maggiormente ad un abbozzo ricco di aspettative che ad un'opera d'arte in sé compiuta e perfetta. In Norvegia Björnson era vissuto in un ambiente dove ci si entusiasmava volentieri per tentativi semi-geniali e debutti artistici che parevano promettere qualcosa di buono. A Copenaghen, però, prima della sua partenza per Roma, aveva frequentato per un pò di tempo un circolo di amici che adoravano Raffaello. Ma l'impressione più forte, Björnson non doveva riceverla dai quadri di Raffaello, bensì dall'arte di Michelangelo, nella Cappella Sistina, di cui parlò in un celebre discorso, oggi perduto. Il punto culminante ne era, a ricordo di un uditore, la descrizione del profeta Geremia, seduto come una montagna sopra un paesaggio ed intento a meditare per millenni e millenni: « Sapete cosa sia realmente un profeta? Immaginatelo bambino e vediamolo poi crescere, di giorno in giorno, di mese in mese, di anno in anno, finché diventi uomo. Allora supponiamo che continui a crescere, crescere, crescere... Ecco il profeta! » Poco dopo Björnson formulò il suo programma: « La missione del poeta è simile a quella del profeta ».

Ma Björnson era più un creatore plastico di figure umane che uno scrittore colorista: così è logico che nutrisse minor interesse per la pittura — eccettuata quella di Michelangelo, in sé piuttosto plastica — che per le opere di architettura e di scultura. Si mise a studiare l'architettura, e fu ben presto colpito dalla serenità della scultura greca. I suoi studi nei musei furono completati dalla lettura delle tragedie di Euripide e di Sofocle. Ma un giorno disse: « Qui leggerò Goethe, l'uomo che potrebbe indubbiamente predicare in tal posto ». È evidente che Goethe ha « predicato » bene per Björnson: oltre a tutte le impressioni di architettura e di scultura ricevute a Roma, la lettura di Goethe aiutò Björnson a conquistare una coscienza artistica più sicura, preparandogli il periodo lirico forse più ricco della sua vita. Tuttavia, tra le « piccole » poesie scritte da Björnson durante il suo primo soggiorno romano, non si trova alcuna imitazione di Goethe. Parimenti un solo poema (*Il Monte Pincio*), e una parte del poema su P. A. Munch, s'ispirano ad un soggetto direttamente romano. La maggior parte delle poesie che Björnson compose a Roma contengono — come quelle di Goethe — idee generali o personali; ma alcune, tra le più importanti, traggono i loro temi dalla storia norvegese. Uno dei gioielli della nostra poesia è dato da una *Romanza*, ove Björnson evoca in cinque strofette l'immagine dello splendore dell'epoca delle Saghe, il ricordo della morte tragica del re-eroe Olav Tryggvason, nonché il silenzio malinconico degli oscuri secoli che seguirono: un intero scorcio della nostra storia nazionale, accompagnato da un ritornello che riecheggia come grandi onde sulle coste norvegesi. Lo stile è sereno, semplice, con poche immagini, pochi aggettivi, ma le parole sono scelte in modo che la loro risonanza dà ad ogni strofa una musica diversa. Nel ritornello, in cui ogni successiva strofa esprime un sentimento nuovo, c'è forse il ricordo dell'impressione fatta sul poeta dalla musica sacra di Palestrina, nella quale i motivi musicali ritornavano sempre con un timbro nuovo. La romanza fu scritta un giorno che Björnson andava con la famiglia in carrozza da Ariccia a Roma: faceva caldo, il bimbo s'addormentò come pure la moglie, e poco dopo anche il cocchiere e persino i muli! Björnson solo era sveglio, e allora, in mezzo alla Campagna romana la sua immaginazione diventò creatrice:

*Larghe vele vanno sul mare del Nord,
Alto sul castello della nave si erge nel mattino
Erling Skjalgsson di Sole,
Stando in agguato verso la Danimarca oltre il mare.*

« Oso dire — raccontò più tardi il poeta — che non sarei stato capace di scrivere le poesie e canzoni di quel tempo (come *Larghe vele*) se non avessi visto le due statue dei Dioscuri sul piazzale del Quirinale a Roma ». Il rapporto tra quelle statue e il poema sembra strano, ma Björnson ha spiegato lui stesso come i Dioscuri lo avessero impressionato: « Il dominio dell'uomo sul cavallo, espresso in modo visibile e plastico, cioè nel fare l'uomo più grande del cavallo: quale esempio per ogni artista creatore! » Ora l'inizio del poema non ci fa forse vedere l'uomo più grande delle vele e della stessa nave?

Tuttavia, quelle canzoni non costituiscono il solo o più bel risultato del primo soggiorno di Björnson a Roma: « Quando si è dissetata l'anima a quella sorgente di bellezza — disse in una lettera di quell'epoca — ne risulta una tale facilità nel trattare i nostri vecchi temi che li vediamo per la prima volta senza quelle macchie nebulose, dove temevamo o sospettavamo figure strane ». Il dramma sul re Sverre fu interamente cambiato sotto il cielo italiano, « dinanzi alla calma dell'antichità ». Ma in questa opera Björnson era ancora un cercatore che si avventura su una via nuova, sicché soltanto nell'opera seguente, nella trilogia drammatica di Sigurd Slembe — il capolavoro della sua giovinezza —, si concentrano le varie impressioni ricevute a Roma e lo aiutano a sviluppare tutte le sue qualità.

Roma era ancora la città papale. Vi aveva visto le cerimonie cattoliche, i monaci, le processioni, che in un certo senso influenzarono la sua concezione del medioevo cattolico in Norvegia. Dalla vita trascorsa a Roma, dove aveva incontrato P. A. Munch, il maggiore storico della Norvegia, Björnson capì meglio di prima l'importanza dell'esatto colore storico nei drammi che trattano del passato. Sigurd Slembe era un pretendente alla corona norvegese nel secolo XII e, nella prima parte della sua trilogia, Björnson aveva posto in evidenza il conflitto psicologico su di uno sfondo storico riccamente colorato: vi si sentiva l'anelito dell'epoca delle Crociate! Ma la forma era ancora l'antica: il *blank verse* di Shakespeare, di Schiller e di Oehlenschläger. Nell'estate del 1861, ad Ariccia, Björnson subì una crisi di fermento, causata dalle varie impressioni e dagli studi artistici dell'inverno precedente; come si può vedere da parecchie lettere di quel tempo dove discusse il problema della forma della tragedia classica, e illustrò i suoi studi e i principi di composizione e di stile a cui ormai si andava attenendo.

La sua espansività ed il genio traboccante gli avevano causato varie difficoltà, per il suo continuo ingolfarsi in ogni specie di discussione, politica, insegnamento, religione, teatro ecc.; cosicché, causa le molte amare esperienze fatte, scelse frequentemente il tema della padronanza di sé come argomento delle sue opere giovanili. In Italia, però, comprese che a quel problema personale corrispondeva un problema artistico, quello della padronanza della forma. Un tempo, aveva spesso scritto le sue opere spontaneamente, nei momenti d'ispirazione; ora, gli sembrano talmente essenziali, di un'opera d'arte, le giuste proporzioni e la logica interna, che agli inizi temeva talvolta di esagerare in questo senso: ce ne fa fede una sua

lettera scritta da Ariccia nella quale, parlando della seconda parte del *Sigurd Slembe*, dice che spesso doveva interrompersi per chiedersi se stesse occupandosi di matematica piuttosto che di poesia.

Quando Björnson, ormai trentenne, ebbe finito la sua grande trilogia e tornò in patria dal suo viaggio in Italia, lo Storting (Parlamento) gli votò uno stipendio di poeta, e *Sigurd Slembe* fu subito riconosciuto come una opera classica della letteratura norvegese. Björnson stesso era diventato un classico a Roma; ma, più che di una conversione vera e propria o di un mutamento delle sue idee, si deve parlare di una loro chiarificazione, inalterati rimanendo il fondo nazionale e il tono personale della sua poesia. Ma a Roma il suo sviluppo artistico era stato accelerato e arricchito, trovandosi conforme allo spirito dell'arte classica. Egli era per così dire un anti-romantico, un apostolo dell'umanità, un poeta che preferiva al cielo la terra, la vita ai sogni, che amava la realtà e gli amici, ma detestava i teorici, gli individualisti e quanto fosse « superiore alla forza umana ».

Consapevole dell'importanza che aveva avuto per lui il soggiorno a Roma, Björnson, pochi anni dopo, fece del suo meglio per aiutare l'amico, Enrico Ibsen, allora povero e infelice, ad intraprendere un viaggio in Italia. Björnson aveva lasciato la Norvegia nel 1860, appena ventottenne, dopo una disavventura politica, che gli aveva causato la perdita improvvisa e penosa di una popolarità vieppiù crescente. Lì per lì ne soffrì molto, ma tosto si riprese, e riebbe fiducia nelle proprie forze e nel proprio avvenire. Ibsen, invece, fece il viaggio solo nel suo trentottesimo anno, dopo un periodo di povertà e una serie di delusioni letterarie e teatrali che gli avevano fatto perdere talvolta ogni fiducia in sé e nel proprio talento poetico. Quando, nel 1864, vide la Norvegia astenersi dal prendere parte al conflitto tedesco-danese, la sua fede nazionale ne fu scossa e l'amarezza non scomparve che molto a rilento, non possedendo egli — e non lo possedette mai — il potere ricettivo del Björnson.

Circa quattro mesi dopo il suo arrivo a Roma, Ibsen scrive al suo amico che è contentissimo di aver lasciato la Norvegia per vivere un pò di questo ambiente romano, così ricco d'impressioni di bellezza; ma non può ancora assuefarsi all'antichità, di cui non intende il rapporto coi nostri tempi; vi lamenta l'assenza dell'illusione e soprattutto dell'espressione individuale, non solo nelle opere d'arte ma anche presso gli artisti. La scultura greca gli appare come la produzione di un'epoca, non di singole personalità, che sole potrebbero interessarlo profondamente: « Comprendo meglio — dice — Michelangelo, il Bernini e la sua scuola: quei tipi avevano il coraggio di far talvolta follie! ». Preferisce l'architettura gotica a quella classica, ed ha provato vivissima ammirazione per il Duomo di Milano: « All'uomo che è stato capace di concepire il piano di tanta opera sarebbe benissimo potuto nascere l'idea di creare, volendolo, una luna e di lanciarla negli spazi! ».

Björnson cercò invano, nelle sue lettere di istruirlo e di renderlo « un po' classico », ma solo dopo qualche tempo Ibsen cominciò a vedere il bello, a lampi, nelle sculture antiche. In lettere del suo secondo anno di soggiorno a Roma, egli parla di tanto in tanto della gioia che prova in questa natura italiana, così ricca di armonie di forme e colori, dicendo che si sente a poco a poco capace di apprezzare meglio di prima la bellezza delle statue greche. « Ma se dovessi ora indicare in che

cosa consista il vantaggio più essenziale del mio viaggio — scrive a Björnson — direi che sta nel fatto che ho espulso da me l'estetica, isolata e desiderosa di valere in sé e per sé, che un tempo mi dominava. L'estetica in quel senso mi sembra ora tanto funesta per la poesia, quanto la teologia per la religione ».

Björnson non ne era, e giustamente, del tutto convinto e si chiedeva se la guarigione sarebbe stata completa. Eppure è evidente che, tutto sommato, Ibsen avesse ragione: il suo esteticismo non avrebbe più avuto la stessa forza o lo stesso carattere che ai tempi della *Commedia dell'amore*, scritta qualche anno prima della partenza per Roma. Se Björnson fu solo relativamente influenzato dall'estetica del grande critico e scrittore danese J. L. Heiberg, la quale era finita per diventare una teologia poetica, piena di dogmi e di dottrine, Ibsen invece lo era stato profondamente. Cosicché è naturalissimo che, se Björnson cercò a Roma le leggi dell'arte, Ibsen desiderò essere liberato da qualsiasi legame lo avesse precedentemente avvinto. Un tempo la forma delle sue opere drammatiche era stata regolare e meramente corretta, il che invece non risulta dai due capolavori scritti in questo primo soggiorno in Italia, *Brand* e *Peer Gynt*: il primo termina con un atto di lunghezza smisurata, l'altro contiene scene che — come dice l'autore stesso — sono inserite per puro capriccio. Quando un critico danese giudicò *Peer Gynt* contrario alle regole poetiche, Ibsen dichiarò fieramente che in questo caso toccava alla poesia regolarsi sulla sua opera! L'arte contemplata a Roma gli aveva dato un coraggio non posseduto prima, grazie anche qui a Michelangelo, al Bernini e alla sua scuola, che rimasero sempre gli artisti da lui maggiormente apprezzati. In una lettera scritta a Georg Brandes nel 1869, dopo il soggiorno romano, Ibsen proclamava che egli si prostrava, sì, davanti alle leggi della bellezza, ma non si curava punto delle sue « mode »: « Voi citate Michelangelo; ma, a mio modo di vedere, nessuno ha più di lui peccato contro la « moda »; eppure, tutto quanto egli fa è bello perché denota carattere. Invece l'arte di Raffaello non mi ha mai riempito d'entusiasmo; le sue figure datano da prima del peccato originale! Del resto l'abitante del sud ha un'estetica diversa dalla nostra: egli vuole il bello riferito alla forma, per noi invece anche ciò che non è bello formalmente può esserlo per la verità che vi si trova contenuta ».

Un amico danese del Brandes, il noto storico dell'arte Julius Lange, si irritò nel vedere nelle opere di Ibsen di quel tempo « un eccessivo *ritegno* morale »: « Se quell'uomo non avesse in qualche modo il diavolo in corpo, sarebbe assai migliore di quanto non sia. Se dovessi guarirlo, gli prescriveri letteratura e arte greca, dapprima a piccole dosi, perché non le rigetti, poi a dosi sempre più forti, finché il senso della forma e della misura non sia corretto ». Un trattamento simile non avrebbe forse ottenuto un risultato immediato, poiché Ibsen, che per vari anni aveva praticato la pittura e si interessava sempre all'arte in generale e alle teorie artistiche, su cui volentieri intavolava la discussione, aveva poca esperienza delle arti in concreto e non provò mai in Italia a raffinare il suo gusto con studi sistematici. Eppure le statue greche lo hanno progressivamente aiutato a farsi un concetto dell'imperituro nel bello, ma solo dopo il suo soggiorno in Germania gli si rivelarono feconde le impressioni di Roma e dell'arte antica. Solo allora poté scrivere l'opera *Cesare e il Galileo*, il cui piano aveva concepito nel suo primo soggiorno romano

e che considerò sempre come il suo capolavoro. In questo grande dramma, come più tardi negli *Spettri* e in *Edda Gabler*, che vuole « morire in bellezza » con « pampini nei capelli » — come la statua del Museo Vaticano che si chiama Musa tragica —, si vede come l'Ibsen, poeta dai propositi austeri e ascetici, abbia talvolta compianto profondamente la gioia di vivere, il culto della bellezza e tutto quel mondo pieno di sole e senza preoccupazioni quale s'immaginava fosse l'antichità classica. Certo, ricordiamo il pensiero espresso da Maximos sui tre regni, di cui il terzo, il futuro, è « il regno che dev'essere fondato ad un tempo sull'albero della conoscenza e su quello della croce, perché li odia e li ama entrambi e perché le fonti del suo vivere sono del paradiso di Adamo e sul Gulgota ». È evidente che Ibsen ha subito qui l'influenza, sia pure indirettamente, del neoplatonismo e della filosofia hegeliana; ma siffatti pensieri sono resi vivi dalle impressioni artistiche ricevute a Roma e dalla consapevolezza del contrasto esistente tra la religione severa, che conosceva fin da bambino, e il modo d'intendere la vita proprio degli antichi.

L'unica impressione artistica ricevuta a Roma e che abbia avuto effetto immediato e insieme estremamente importante, fu quella delle opere di Michelangelo. Ibsen possedeva una personalità simile a quella di Michelangelo: un individualista solitario, impassibile e integrale, testardo e singolare, un uomo e un artista che vuole essere « sé stesso », senza riguardi e fino all'estremo. Per caratterizzare Michelangelo, Georg Brandes ha citato un poema di Ibsen, il *Minatore*, che però ebbe origine molti anni prima del viaggio a Roma. Ma il grande poema drammatico *Brand*, che creò la celebrità di Ibsen e fu l'inizio del suo primato, fu scritto sotto l'influenza diretta di Michelangelo. Per mesi egli aveva lottato con il suo soggetto, senza ottenere risultati soddisfacenti, quando « un giorno — come scrive a Björnson — entrato nella Basilica di S. Pietro, mi venne ad un tratto una forma forte e chiara per quel che avevo in mente ». È del tutto caratteristico come quell'opera sia nata sotto la cupola costruita da Michelangelo, l'affinità è evidente, e degna di attenzione è la funzione che hanno in quel grandioso poema drammatico la pittura e l'architettura. Contro il balivo, che vuol costruire case pratiche e ordinarie, Brand si fa il costruttore di una nuova chiesa grandiosa come quelle dei paesi meridionali e, nella prima conversazione avuta col pittore Einar, Brand parla con disprezzo del vecchio Dio, che si potrebbe dipingere con papalina e testa calva:

Quel Dio non è mio;

Il mio è tempesta, mentre il tuo è solo soffio.

In quel Dio di Brand, un giudice giovane come Ercole, riconoscerà facilmente il Dio creato da Michelangelo nella Cappella Sistina, il dio-creatore, simile ad una tempesta, e il giudice erculeo del Giudizio Universale.

Björnson e Ibsen ritornarono più volte in Italia e vi scrissero molte delle loro opere migliori, alcune delle quali — come gli *Spettri* di Ibsen e *Al di là delle forze* di Björnson — sono state paragonate alle tragedie attiche. Ma se vi siano state, e in quale misura, influenze dirette della letteratura e dell'arte antica, è un altro discorso: il mio intento era solo di far vedere a grandi linee come quei due Dioscuri della letteratura norvegese avessero reagito di fronte all'arte classica, e di dare due esempi dell'influenza che sulla poesia hanno le arti.

FRANCIS BULL

LA LETTERATURA ITALIANA IN NORVEGIA

Chi esamina una lista delle opere più importanti della letteratura italiana tradotte in norvegese rimane colpito dalla relativa scarsezza delle opere tradotte. Le traduzioni sono di data relativamente recente ed in gran parte di carattere frammentario.

Ma questo non vuol dire che il pubblico colto norvegese non abbia letto e studiato le opere classiche della letteratura italiana. Esaminando i cataloghi delle biblioteche private norvegesi si rileva che le opere del Tasso, dell'Ariosto, del Boccaccio, fanno parte di queste collezioni in numero discreto. Specialmente all'epoca dell'Illuminismo esisteva una piccola « élite » che aveva conoscenza sufficiente dell'italiano per poter leggere le opere nella lingua originale.

Della « Divina Commedia » non esiste — che si sappia — nessun esemplare nelle biblioteche private dell'epoca, ma Dante era molto letto nel XVII secolo. Il primo incontro del pubblico norvegese con il grande poeta fiorentino data dal 1891 con la traduzione in danese del 3° Canto dell'Inferno di F. Schmidt. Nel 1851 vengono tradotti pure in danese i sette primi ed il 33° Canto dell'Inferno da Carl Muller. Nel nostro secolo, nel periodo tra le due guerre, escono alcuni frammenti della « Divina Commedia » a cura del poeta Kristen Gundelach in due piccole raccolte di versi italiana: *Dra Dante til D'Annunzio* (« Da Dante a D'Annunzio ») e *Kjaerlighetens Lyre* (« La lira dell'amore »). Infine lo stesso poeta ha pubblicato una piccola antologia della « Divina Commedia » (*Den Guddommelige Komedie i utvalg*, Oslo, 1953).

Ora qui è necessario aprire una parentesi filologico-storica. La data che segna l'evoluzione della vita culturale in Norvegia è l'anno 1814. In quell'anno la Norvegia, in virtù del trattato di Kiel, sciolse l'unione personale con il Regno di Danimarca, con il quale era stata associata per ben quattrocento anni. In questa unione la Norvegia aveva sempre avuto la parte del parente povero, cosicché non poté fondare la propria Università ad Oslo prima del 1811. Quindi tutte le manifestazioni della cultura norvegese erano rivolte alla Danimarca. Gli studenti norvegesi dovevano recarsi a Copenaghen per i loro studi, e le opere degli scrittori norvegesi venivano quasi sempre pubblicate in Danimarca. La lingua comune ai due Paesi era il danese. In questo modo il pubblico norvegese si trovava riallacciato alla cultura europea tramite traduzioni danesi.

Dal 1814 la Norvegia fu unita al Regno di Svezia, situazione che durò fino al

1905, quando la Norvegia divenne paese indipendente con il proprio Re, la propria amministrazione e la propria lingua, il norvegese. Ora, il norvegese è molto vicino al danese, ma tende vieppiù ad allontanarsene, sulla base dei dialetti locali.

Orbene, durante il secolo di unione con la Svezia (1814-1905), il pubblico colto norvegese continuò a leggere opere scritte in danese ed è per questa ragione che la traduzione integrale della « Divina Commedia », uscita per la prima volta nel 1851 a Copenaghen in danese, fu introdotta in Norvegia e letta da molti. Di questa traduzione esistono quattro versioni delle quali l'ultima del 1929 è la migliore e la più facilmente comprensibile per il pubblico norvegese. Ma siccome è scritta in danese, è riservata a coloro che vogliono fare lo sforzo intellettuale di adattarsi alla lettura del testo in danese.

Quindi solo le traduzioni frammentarie del poeta Kristen Gundelach possono essere accettate come vere e proprie traduzioni in lingua norvegese. Ma non si deve per questo dimenticare la parte importante che ebbero nella vita culturale della Norvegia le traduzioni in danese.

Per queste ragioni non esiste in Norvegia una tradizione di studi danteschi. Solo in articoli sparsi su varie riviste letterarie troviamo commentari di alcuni passi della « Divina Commedia ». Per esempio il libro su Dante di Benedetto Croce fu recensito nel 1922 dal professore di lingue romanze Peter Rockseth. L'unico posto nella « Divina Commedia » dove è nominata la Norvegia, il verso 139 del canto XIX del Paradiso, « quel... di Norvegia », è stato commentato nel 1915 in un articolo di Ove Vangsten (1).

L'oscurità nella quale Dante e gli studi danteschi si sono trovati — e purtroppo ancora si trovano — è dovuta in parte al fatto che il mondo della cultura in Norvegia, prima e dopo lo scisma con la Danimarca, nel 1814, era rivolto piuttosto alle letterature francese ed inglese, a causa degli scambi commerciali con questi due paesi. Si deve anche aggiungere che, dopo tale data, tutto lo sforzo culturale del paese era orientato verso questo problema: o continuare i rapporti culturali con la Danimarca, e conservare la lingua danese come espressione della lingua colta in Norvegia, o liberarsi completamente dalla soggezione culturale della Danimarca e creare una forma schiettamente norvegese basata sull'antica cultura nordica dei vichinghi e delle « saghe ».

Quel che si è detto di Dante è vero anche per gli altri grandi poeti italiani. Solo nel 1891 viene tradotto un frammento del « Decamerò », ma sempre in una lingua che è praticamente identica al danese. Nel 1934 esce la traduzione completa di questa opera a cura di Henrik Rytter, in un norvegese moderno. Ma l'evoluzione della lingua norvegese è stata così esplosiva e radicale, che oggi, dopo solo trenta anni, la lingua di quest'ultima traduzione ha l'apparenza di una lingua vecchiotta anzi che no, e fuori dell'uso comune.

(1) Nei commenti danteschi che vanno per la maggiore (Scartazzini, Martini etc.), per « quel... di Norvegia » viene normalmente indicato Acone VII detto il Gambalunga, re dal 1299 al 1319. Il prof. Einar Molland (cf. il saggio « Cristianesimo e Chiesa nel Medioevo norvegese ») ammette — forse più esattamente per ovvie ragioni cronologiche — si tratti del suo predecessore Eirik Magnusson, re dal 1280 al 1299.

Il Petrarca si trova nella stessa situazione. La prima traduzione di alcuni brani del « Canzoniere » esce a Copenaghen, sempre in danese, nel 1802.

In conclusione si può dire che le sole traduzioni dei grandi poeti italiani che oggi possono essere lette con profitto dal pubblico norvegese sono le due piccole raccolte di versi italiani di Kristen Gundelach e l'antologia « Den Guddommelige Komedie ».

Verso la fine del secolo scorso si approfondiscono i rapporti culturali con l'Italia sul piano letterario, ed il pubblico norvegese viene con competenza informato della situazione letteraria in Italia. Gli scrittori dell'epoca d'oro della letteratura norvegese, Ibsen e Björnson, vanno spesso in Italia dove scrivono alcune delle loro opere maggiori.

Ma fu un altro letterato, sconosciuto al di fuori della Scandinavia, Hans E. Kinck, che per primo studiò la letteratura italiana del principio del ventesimo secolo, i veristi in particolare, e li introdusse con saggi critici e traduzioni tra i lettori norvegesi. Occorre anche qui ricordare che Hans E. Kinck scriveva un norvegese molto vicino al danese.

La situazione paradossale è quindi questa: esistono buone traduzioni di autori italiani in Norvegia, anzi dei maggiori autori, ma a causa dell'evoluzione della lingua norvegese vengono poco lette, salvo da specialisti e studiosi di letteratura italiana.

Comunque il grande merito di Hans E. Kinck è stato quello di aver introdotto e di aver fatto conoscere la letteratura moderna italiana in Norvegia, e di aver fatto opera di diffusione della cultura italiana nel nostro paese. Inoltre nella propria produzione si è ispirato a temi della storia italiana, come per esempio nella commedia « Den siste gjest » (« L'ultimo ospite ») data al Teatro Nazionale di Oslo nel 1914, opera sulla vita di Pietro Aretino, e nel dramma machiavellico « Mot Karneval » (« Verso carnevale », 1915).

Hans E. Kinck, nativo del nord della Norvegia, parte del paese che ancora recentemente occupava un posto nella vita culturale ed economica norvegese corrispondente press'a poco al Mezzogiorno d'Italia, si interessava particolarmente a quelle differenze di carattere e di spirito esistenti fra le parti settentrionali e meridionali sia dell'Italia che della Norvegia, e vedeva una certa somiglianza tra i due problemi. Nel 1925 fece una conferenza alla Dante Alighieri di Oslo dal titolo *Italien og vi* (« L'Italia e noi »), nella quale sviluppò proprio questa somiglianza tra i due paesi. Tale conferenza è stata poi stampata in un libretto illustrato, che è oggi una preziosa testimonianza del suo interesse e del suo amore per l'Italia.

Esistono traduzioni di d'Annunzio, della Deledda, di Fogazzaro e di molti altri autori italiani. Ma sono sempre scritte in questa lingua ibrida che non è né danese, né norvegese moderno. Bisogna quindi aspettare il secondo dopoguerra per poter parlare di vera e propria presenza della letteratura italiana in Norvegia, cioè di una letteratura viva che viene letta dalla grande massa. Questa letteratura moderna italiana ha tra l'altro il compito di dare con il suo realismo un complemento necessario per la conoscenza dell'Italia di oggi, in quanto un numero sempre maggiore di norvegesi si recano ogni anno in Italia, e nei loro viaggi relativamente brevi non possono naturalmente vedere che uno scorcio del paese.

Lo scrittore italiano più conosciuto in Norvegia è indubbiamente Alberto Moravia. *La Romana, Storia di un matrimonio, La Ciociara* sono opere ben note in Norvegia. Ignazio Silone viene al secondo posto con i suoi libri: *Vino e Pane, Fontamara, Il segreto di Luca*. Elsa Morante, Mario Soldati, Alba de Céspedes, Elio Vittorini, Carlo Levi, e alcuni altri sono anche nomi ormai ben familiari al pubblico norvegese. Certo gli scrittori letti non sono numerosi, né forse si possono dire i più rappresentativi del livello letterario moderno italiano, ma questo latente disinteresse si può spiegare ricordando che la Norvegia è tradizionalmente rivolta ai paesi di cultura anglo-sassone, e che la concorrenza tra la letteratura in lingue neo-latine ed in inglese vi è sempre stata molto forte. Tuttavia si delinea ora una corrente di maggiore interesse per la letteratura italiana, corrente che in gran parte si concretizza nel notevole aumento di studiosi di letteratura e di lingua italiana presso l'Università di Oslo.

È dunque lecito sperare ed auspicare un rinascimento nel campo delle relazioni culturali fra l'Italia e la Norvegia. Al tempo di Hans E. Kinck si era fatto quel che era possibile, tenendo conto delle condizioni locali e materiali. Quest'opera di diffusione aveva come veicolo una lingua che ormai non si scrive più e che richiede uno sforzo per essere letta dalla grande massa. Ora la lingua norvegese è entrata in una fase molto più stabile ed è certo che gli anni a venire vedranno un importante incremento del numero di opere tradotte, e classiche e moderne, e un maggior interesse per lo studio della letteratura italiana negli ambienti universitari norvegesi.

ALF E. BJERKE

Cronache letterarie

L'Istituto Italiano dell'Università di Oslo

Il 17 marzo 1960 fu inaugurato ufficialmente l'Istituto Italiano dell'Università di Oslo. A nome del suo Governo l'Ambasciatore d'Italia, Guido Colonna di Paliano, consegnò al Prof. Kare Foss, Direttore dell'Istituto di Lingue Romanze di cui l'Istituto Italiano è parte integrante, una collezione di circa 400 opere sulla letteratura e l'arte italiane. Al discorso pronunziato dal Prof. Foss, del quale sotto diamo il testo, il Signor Ambasciatore d'Italia rispose in lingua norvegese, ringraziando le Autorità accademiche per il loro fattivo contributo all'attuazione dell'importante opera.

« Da parte degli studenti e dei ricercatori, ringrazio della donazione fatta dal Governo italiano. Essa è magnifica! Guardiamo i libri: una stampa chiara e accurata, artistica, e — quel che più conta — la riproduzione esatta di testi di gran valore. Invero, quasi tutti sono l'espressione più autentica della luminosa letteratura italiana. Gli altri ci illustrano l'arte, la vita e la storia della nazione, nonché la natura del paese. Infatti, vincoli stretti, ma segreti, legano la poesia all'arte, alla vita, alla natura.

« Spesso gli artisti si fanno poeti. Anche Michelangelo, pittore e scultore dotato di una espressività senza pari, quando era tormentato nella sua vita interiore, abbandonava pennello e scalpello, colori e marmo, e tentava la sua forza espressiva nelle parole e nel verso. Alcune delle sue poesie producono un'impressione paragonabile a quella che si prova davanti

a certe sue celebri sculture. Così il sonetto alla poetessa Vittoria Colonna — gentil-donna romana di austera vita e di alto intelletto, e antenata dell'Ambasciatore d'Italia in Norvegia.

« Un grande politico, di nome Machiavelli, ricreava il suo spirito scrivendo una commedia — la *Mandragola* — che iniziò la commedia d'arte moderna.

« D'altra parte i poeti si fanno politici. Il drammaturgo Vittorio Alfieri ha scritto un famoso trattato politico sulla tirannide e la libertà.

« I poeti erano i precursori dell'indipendenza e hanno preparato il Risorgimento. Il poeta Gabriele D'Annunzio conquistò Fiume. Croce, critico letterario e filosofo, è stato il più fiero rappresentante del popolo contro un dittatore: grande esempio da imitare in tutti i paesi!

« Lasciamo pur da parte la letteratura programmatica, la "littérature engagée", quasi la stessa dappertutto. Proviamo a porre in rilievo la letteratura in sé e per sé. Croce si chiedeva: "Che cosa è l'arte?". Cercava una definizione soprattutto per l'arte poetica. Carlo du Bos disse: "Bisogna prima definire la vita", e un altro estetico francese aggiungeva: "Bisogna prima definire la natura".

« Ugo Betti, parlando della letteratura autentica, scrisse che essa deve ispirarsi unicamente alla vita. Si tratta di mettere in luce tutto quanto ci sta a cuore: gli istinti, i bisogni, "la nostra fatica, il nostro amore, e la gioia — che talvolta sentiamo allargarsi dentro di noi come una sorsata calda — e soprattutto il dolore, così reale..." (Prefazione a *La Padrona*, Roma 1927).

« Ugualmente Quasimodo mette in rilievo il dolore, "dolore attivo", a guisa di ispirazione fondamentale. Michelangelo avrebbe corretto dolore creatore, e aggiunto da natura creatrice, cioè la "Natura naturans" degli Scolastici. Ma anche Quasimodo aggiunge la natura: "Potrei dire — egli scrive — che la mia terra è dolore attivo, al quale si richiama una parte della memoria quando nasce un dialogo interiore con una persona amata lontana o passata all'altra riva degli affetti...". Con una chiara allusione al Leopardi Quasimodo ci spiega: "La mia siepe è Sicilia".

« Siamo tornati alla natura. Già Petrarca era consapevole dell'ispirazione che gli davano queste inutili montagne, e colline, e laghi, fontane e torrenti.

« Mentre la vita — cioè gli istinti, i bisogni, la gioia e l'amore — è universale, la natura che circonda gli uomini cambia da un paese all'altro.

« La particolarità del paese al sud delle Alpi è una varietà estrema. Cito il Carducci: "Italia! Dalle Alpi per l'Appennino a' due mari, su la riviera ligure, in riva ai fiumi e ai laghi piemontesi e lombardi; via per i colli d'Emilia e Toscana; e per il Piceno ridente, ... e per li rigidi e floridi Abruzzi; ... per la selvosa Calabria..." (da *Prose*, Bologna 1905). E Angioletti: "Lunga e stretta come un ponte, l'Italia porta tutto quanto la natura ha inventato di più geniale... Le colline scendono sui golfi. I laghi, come i mari, sono popolati di isole, le nevi guardano i palmizi ai piedi dei monti..." (da *Ritratto del mio paese*, Milano 1929).

« Come rivelare le relazioni quasi segrete fra la letteratura e la natura italiana? Per ogni dove si scoprono delle forme fantastiche e dei colori affascinanti! Qui, e più precisamente nel Golfo di Napoli, il 4 ed il 5 giugno dell'anno 1821, il pittore norvegese I. C. Dahl creò in due giorni due autentici capolavori, che segnarono l'inizio della sua brillante carriera.

« Come gli artisti, i poeti sono persone emotive. Hanno generalmente un forte sentimento delle bellezze e degli orrori dei fenomeni naturali. La fantasia temeraria che distingue la letteratura italiana deriva dalla natura del paese. Taluni

s'identificano volentieri con essa. La sinistra era un Leopardi trapiantato, il colle era il suo amico.

« La poesia di Giacomo Leopardi — degna de "i nostri padri antichi" — preparò nell'anima dei suoi compatrioti il Risorgimento, e nello stesso tempo contribuì all'onore, alla gloria, dell'Italia moderna.

« Riconosciamo il contributo che gli Italiani hanno reso alla cultura e alla civiltà del mondo. Ho parlato solamente d'un raggio del "lumen naturale" degli Italiani. Il nuovo Istituto degli Studi Italiani ne contiene tanti altri e i loro riflessi ».

KARE FOSS

Il nuovo Istituto Norvegese a Roma

« Periferia e centro » era il titolo del primo appello pubblico lanciato dal Prof. H. P. L'Orange per la fondazione di un Istituto Norvegese a Roma. Molti anni sono passati da allora, ma l'anno scorso fummo testimoni dell'apertura dell'Istituto da lui sognato e per il quale tanto si era prodigato. Per il suo contributo agli studi norvegesi L'Orange, insieme ai suoi assistenti, rappresenta il termine di un processo e l'inizio di un altro. La Norvegia viene infine rappresentata nella famiglia degli istituti nazionali di ricerca, ben quarantatre, che lavorano in questa meravigliosa città.

Anticamente Roma fu per cinque secoli il centro politico e culturale del mondo. Durante l'intero Medioevo Roma continuò ad essere il centro religioso e spirituale della nostra cultura, oltre ad essere per lunghi periodi quello politico, se non altro simbolicamente. Sin dal tempo di Carlo Magno l'incoronazione nella « Roma Eterna » dell'imperatore e del papa legittimava il potere secolare. Nominalmente il Sacro Romano Impero sussistette fino all'arrivo di Napoleone. Attraverso vittorie e sconfitte, anche durante l'esilio papale ad Avignone, Roma fu il centro della Cristianità, la meta dei pellegrini. In seguito divenne la città del post-Rinascimento e del Barocco, creatrice di un nuovo stile e rinnovatrice spirituale di tutta la cultura occidentale. E a questo vecchio

contro, Roma aeterna, quando l'antichità divenne una sorgente di rinnovazione, l'attenzione fu attirata di nuovo da parte di artisti e poeti, di scienziati e amatori, di amatori e dilettanti nel vero senso della parola: persone che amavano e provavano interesse nelle loro ricerche.

Per secoli, l'ambiente internazionale intorno al Sacro Seggio è stato sorgente di rinnovazione religiosa ed unione cattolica in tutto il nostro campo culturale. Questo centro ha arricchito, rinnovato ed ispirato i paesi periferici. E la provincia ha partecipato e contribuito modestamente agli avvenimenti dell'ispirato e ispiratore centro. Nonostante la Riforma, la Contro-riforma e la separazione dalla madre chiesa, non furono recisi del tutto i legami né soppressi i raggi che univano la periferia ed il centro: ne trovarono la via gli artisti, i grandi e i modesti nel mondo della letteratura, e gli studiosi. Tutti cercarono la sorgente di rinnovazione che Roma era ed è. È precisamente qui che riscontriamo una continua tradizione occidentale in tutti i campi della vita spirituale. L'anno scorso l'Italia ricevette il suo quarto premio Nobel per la letteratura.

Possiamo arrestarci e pensare un poco. Periferia e centro sono anche dei concetti pratici, non soltanto matematici. In Norvegia si sono trovate tracce della vecchia « strada d'Europa »: la strada che il pellegrino seguiva da Trondheim, la città del re-santo Olav, fino a Roma. La dimensione del tempo, causa di tanti problemi per i filosofi, è un fattore da considerare. Per noi che apparteniamo alla provincia e alla periferia, il centro è diventato meno lontano. In principio venne la nave a vapore, la ferrovia, in seguito l'automobile e l'autobus, infine l'aereo. Oggigiorno la Compagnia Aerea Scandinava SAS trasporta norvegesi a Roma in meno di mezza giornata. Una vera favola, quando pensiamo al costo di un viaggio a Roma per i nostri predecessori e in tempo e in denaro (del prezioso denaro antico). Il tempo è anche denaro, se dobbiamo credere al vecchio Beniamino Franklin.

Ma gli Scandinavi hanno un vecchio, organizzato legame con Roma. Quest'anno il Circolo Scandinavo festeggia il suo

centenario e oggi l'immenso traffico ha creato un nuovo centro: la SAS inaugurò la sua agenzia con soli sette impiegati. Situata in questa importante stazione intermedia del traffico aereo internazionale, l'agenzia raggruppa intorno a sé circa 500 persone. La SAS ha creato anche una scuola elementare frequentata da 70 allievi. Quando riferiamo che l'anno scorso ben 14.000 Norvegesi hanno visitato l'Italia, la maggior parte sicuramente anche Roma, i miei lettori potranno avere un'idea di che cosa l'Italia e Roma rappresentino per noi nordici: secondo le statistiche si tratta del 4% dei Norvegesi.

Questo è dovuto alla facilità di viaggiare. Per noi in periferia questo significa un avvicinamento ai centri della nostra cultura occidentale, alle loro radici e alla loro continua evoluzione. Molteplici sono le aspirazioni che i Norvegesi intendono realizzare con il loro viaggio a Roma, dove, una volta, tutte le strade portavano. E l'afflusso continua, nonostante che le strade conducano a numerosi centri sia dell'antico che del nuovo mondo.

Ad eccezione dell'opera svolta dai membri dell'Ambasciata di Norvegia, la vita culturale norvegese non ha avuto nessun rappresentante a Roma. Mentre un lettore italiano ha una cattedra all'Università di Oslo, invano cercano gli studenti italiani nelle loro università qualcuno che insegni loro un po' di norvegese e sia loro di guida nella nostra vita culturale. Uno dei compiti futuri sarà di avere un lettore norvegese all'Università di Roma. Fino a poco tempo fa non è esistito nessuno scambio culturale con l'Italia in forme ben precise, ad eccezione del lavoro compiuto dalla « Dante Alighieri ». Questo scambio ebbe luogo solo dopo la creazione di un piccolo comitato, che, tra l'altro, ci ha procacciato delle rappresentazioni dell'Opera di Catania, mentre il coro norvegese di Cecilia si recò in Italia. Ma un serio sforzo da parte norvegese, con un cosciente ed organizzato studio della cultura e della storia italiana, non è stato fatto che l'anno scorso. Allora l'Istituto di Norvegia poté aprire i suoi locali e disporre di una propria biblioteca e di alcuni posti per borsisti. At-

tualmente, quindi, esiste una permanente istituzione culturale norvegese in Italia e a Roma.

Qual è l'importanza di un tale Istituto e in quali limiti, per ragioni pratiche, deve lavorare? Spesso tali istituti si interessano a troppe cose e sono quindi di scarsa utilità per uno che vuole studiare a fondo.

Obiettivamente l'Istituto Norvegese ha imposto come limiti alla sua biblioteca il periodo dalla fine dell'Impero all'anno 1000 circa. La scelta è naturale quando si pensi che L'Orange e i suoi assistenti si sono occupati prevalentemente di questo periodo, che è anche quello in cui la Norvegia ha svolto un lavoro indipendente. Tra poco sarà terminato lo studio su una piccola chiesa longobarda di Cividale, sui risultati del quale il Magister Artium Hjalmar Torp ha già pubblicato un primo articolo. La cronologia delle decorazioni è stata molto discussa e il lavoro di questo studioso, insieme a quello dell'architetto-archeologo danese Einar Dygve, saranno di un'importanza eccezionale per la conoscenza dell'arte longobarda.

Per un istituto che comincia ex novo, il limite, imposto alla biblioteca, offre molti vantaggi. La letteratura di questo periodo non è molto estesa, così vi è la possibilità di creare una biblioteca speciale, che sia di interesse anche per gli studiosi di altre nazioni.

Come noto, tutti gli istituti stranieri a Roma sono di grande ospitalità e si offrono aiuto reciproco. È una impresa notevole del segretario (Hjalmar Torp) l'aver già raccolto una biblioteca con circa

1300-1400 volumi, oltre ad incaricarsi dei lavori pratici. È evidente che si aggiunge a questa letteratura speciale una raccolta degli abituali e necessari manuali e dei libri più importanti sulla città di Roma e la sua topografia.

L'attività esterna consisterà soprattutto in corsi per borsisti (i primi nel maggio del 1960) e altri che abbiano una positiva preparazione per partecipare ai corsi: filologi, storici, architetti e artisti.

In un punto importante il nostro istituto è differente dagli altri: esso fa parte dell'Università di Oslo ed è considerato alla stessa stregua degli istituti in terra norvegese. In questo modo, sin dal principio, l'attività è organizzata in forme fisse in modo da avere stabilità e coerenza nel lavoro.

Così sobriamente come era stato progettato, l'Istituto si è costituito con l'aiuto di doni e le prime dotazioni ricevute dallo Stato e dal Consiglio delle ricerche scientifiche di Norvegia. È possibile che già quest'anno un annuario esponga i risultati degli studi compiuti dagli studiosi norvegesi in Italia. Perché in fondo, sono i risultati che contano. La ricerca che procura piacere soltanto allo studioso ha poco diritto di esigere aiuti economici dallo Stato e da volenterosi e generosi donatori.

La possibilità di poter pubblicare i nuovi risultati fu assicurata prima che l'Istituto divenisse una realtà.

Così noi della periferia abbiamo cominciato a creare a poco a poco qualcosa nel centro.

NIC STANG

EDVARD MUNCH

Edvard Munch è il pittore più notevole che la Norvegia abbia avuto e l'unico che esercitò un'influenza decisiva nello sviluppo dell'arte europea, soprattutto come pioniere dell'espressionismo, nella forma speciale che assunse in Germania, nell'Europa centrale e nei paesi scandinavi. Egli apparteneva ad una vecchia famiglia di funzionari che annoverava numerose personalità artistiche e di scienza. Suo zio era il più importante storiografo del tempo. Il padre era medico, e Munch crebbe in una famiglia molto colta ad Oslo, ma la sua natura fu segnata dal carattere melanconico del padre e dal dolore causato dalla morte prematura della madre e della sorella maggiore. Anche lui non era molto robusto.

Sin da bambino disegnava molto e con abilità e, dopo un breve periodo trascorso presso una scuola tecnica, nel 1880, decise di diventare pittore. Cominciò a frequentare una scuola di disegno ed ebbe come maestro Chr. Krohg, il più considerevole pittore del tempo. Egli fu influenzato, così, dal naturalismo francese praticato da Krohg con raffinato talento coloristico. Tale influenza è visibile nei primi quadri esposti da Munch. Dopo un soggiorno a Parigi nel 1885, Munch viene attratto dall'impressionismo. Le pennellate assumono una nuova estensione e libertà.

Contemporaneamente è possibile notare come egli cerchi di esprimere impressioni spirituali, a differenza della riproduzione della realtà, come i naturalisti. Caratteristico è il suo primo capolavoro *La bambina malata* (1885-1886) dove, mediante una estrema concentrazione del linguaggio formale egli esprime con un'intensa sensibilità il ricordo della morte della sorella avvenuta otto anni prima. Lo stesso radicale e scandalizzante effetto produssero sul pubblico i due quadri contemporanei *Pubertà* ed *Il giorno dopo*, non soltanto a causa dei motivi erotici trattati in maniera radicale dal movimento « bohème » norvegese, ma anche grazie alla nuova espressione formale col suo impiego nuovo ed efficace di linee morbide e condensate e forme d'ombra suggestive. Egli fa già uso di quei mezzi sfruttati in seguito dal sintetismo francese, e che egli curò durante il simbolismo neo-romantico degli anni posteriori al 1890.

Tuttavia Munch continua a dipingere quadri realistici come, per esempio, il ritratto dello scrittore Hans Jaeger, la personalità più eminente del movimento « bohème » e un grande, luminoso interno intitolato *Primavera* (tutti e due del

1889) nonché quadri di strade parigine e osloensi, luccicanti di sole e in parte influenzati dal « pointillisme ». Lentamente il romanticismo lo afferra sempre di più e si cristallizza in una serie di panorami e composizioni di figure legate alla natura del fiordo di Oslo, dove egli trascorse numerose estati. In quadri come *Notte d'estate* (1889), *Spiaggia mistica* (1892), *Tempesta*, *Plenilunio* (1893) e *Notte stellata* (1894), natura mistica e erotismo sono fusi in un'unità indissolubile, spesso in un profondo colorito blu di notte e con linee che si muovono in lunghi e melanconici ritmi, che si allacciano alla linea morbida della spiaggia, alle grandi forme delle case e alle cime degli alberi.

Negli anni 1890-92 e 1895-1897 Munch soggiornò a lungo in Francia, studiò per breve tempo presso l'accademico Bonnet, ma ricevette senza dubbio forti impressioni dagli impressionisti, da Gauguin, van Gogh, Toulouse-Lautrec e dai « pointillistes ». Egli venne in contatto coi simbolisti, col poeta Mallarmé e il gruppo intorno a « Art Nouveau », oltre a partecipare attivamente alla vita artistica francese, per es. con numerose esposizioni al « Salon des Indépendants ». È innegabile che tali impulsi influenzarono la sua espressione formale, ma di maggiore importanza furono quelli che ricevette in Germania durante un soggiorno a Berlino (1892-1895). Nel 1892 Munch fu invitato ad esporre alla « Berliner Künstlerverein », fatto che provocò una violenta polemica e si concluse con la chiusura dell'esposizione e con la creazione di una nuova e più radicale associazione di artisti: « Secessionen ». Nasce allora la fama di Munch in Germania, dove divenne fonte di ispirazione notevole per la nuova generazione di artisti, i futuri espressionisti. Egli frequentò il gruppo intorno alla rivista « Pan », e divenne amico dello scrittore svedese Strindberg, dello scrittore polacco Przybyszewski, dello storico d'arte Meier-Graefe, oltre ad essere fortemente interessato all'arte di Böcklin. Egli era in stretto contatto con questo gruppo letterario, interessato alla filosofia di Nietzsche e al simbolismo, a problemi erotici e fantasie macabre, un'atmosfera che consolidò notevolmente i motivi centrali della sensibilità e del carattere di Munch e che trovò la sua espressione artistica nel cosiddetto *Fregio della vita*. Esso era progettato come una continua serie di quadri con motivi della vita psichica umana, soprattutto motivi connessi con l'erotismo e con la morte, una sintesi caratteristica del tempo e dell'ambiente: *Bacio*, *Angoscia*, *Urlo*, *Vampiro*, *Madonna*, *Melanconia*, *Gelosia*, *Cenere*, *La danza della vita*, *La morte nella stanza del malato*, *Lotta mortale*, ecc. Tutti esprimono una profonda visione pessimistica della vita, in forma espressionistica violenta e concentrata. « Arte è cristallizzazione » diceva Munch. Nello stesso tempo egli dipingeva panorami e ritratti, ma anche questi hanno spesso lo stesso tono melanconico, come quando egli descrive la bellezza nella sera estiva norvegese in *Le ragazze sul ponte* (probabilmente 1899).

Nel 1894 Munch cominciò a interessarsi alla tecnica grafica, in origine soltanto come mezzo per provare e variare i motivi che voleva dipingere, ma ben presto come fine a sé stesso. Anche nel campo dell'arte grafica egli aprì nuove strade. Le sue incisioni e le sue litografie per la scelta del motivo sono in relazione alla sua pittura, dello stesso valore artistico, se non superiori. Grazie al suo perfetto possesso della tecnica grafica egli raggiunse in questo campo una singolare potenza

espressiva, così che, trascrivendo le sue stesse parole, si potrebbe dire che l'arte grafica è la cristallizzazione della sua arte. Negli anni seguenti all'inizio del nuovo secolo, durante il suo più o meno continuo soggiorno in Germania, egli eseguì una serie di monumentali ritratti a grandezza naturale, che caratterizzano in maniera condensata e espressiva i modelli. Inoltre dipinse numerosi ritratti di bambini, decorazioni per il mecenate di Lubecca dr. Max Linde (1906) e per il teatro di Max Reinhardt a Berlino *Kammerspiele* (1907), nonché panorami e composizioni con figure. Il capolavoro è un grande trittico *Uomini al mare* dipinto a Warnemünde nel 1908 e che è un inno pieno di sole alla forza e alla salute virile. Molti indizi indicano che in quegli anni egli acquistasse un atteggiamento estroverso più aperto che in passato. Nello stesso tempo Munch è psichicamente abbattuto e depresso, il che appare chiaramente in nervosi ed agitati quadri del *Fregio della vita* come *Concupiscenza*, *Gelosia* (1907), e il melanconico *Autoritratto con la bottiglia di vino* (1906).

Durante l'inverno 1908-1909 Munch soggiornò a Copenaghen in una clinica per malattie nervose e, dopo la guarigione, tornò in Norvegia. Ebbe quindi inizio un nuovo periodo nella sua vita e nella sua opera. Egli si mise subito al lavoro per creare gli abbozzi destinati al concorso per le decorazioni dell'Aula Magna dell'Università di Oslo. Dopo un'accanita resistenza egli vinse il concorso e terminò le decorazioni nel 1916. I quadri più importanti di questo capolavoro di Munch, *La storia*, *Il Sole*, e *Alma Mater*, indicano chiaramente un nuovo indirizzo nella sua arte. Evidente è l'influenza della natura norvegese, traspare una nuova armonia. I quadri mostrano una chiarezza classica nella loro composizione e sono dipinti con pennellate fresche e spontanee e con colori che sembrano rendere omaggio alla natura, alla luce ed al sole, mentre il loro significato esprime un'idea simbolica degna della sala decorata.

Lo stesso atteggiamento sano e estroverso caratterizza la maggior parte dei quadri di Munch degli anni seguenti, una serie di panorami invernali del fiordo di Oslo, quadri di bagnanti, ritratti e nudi di donne. Un'importante innovazione è rappresentata da una serie di quadri sulla vita lavorativa, specialmente la composizione *Lavoratori che ritornano a casa* (1916), simbolo genuino del progressivo evolversi della classe lavoratrice.

Negli anni posteriori al 1920 e 1930 Munch visse completamente isolato nella sua proprietà fuori di Oslo, tenendosi in contatto soltanto con pochissimi amici. In compenso si dedicò interamente al suo lavoro, producendo enormemente. Nel 1922 decorò il refettorio di una fabbrica di Oslo con una serie di quadri che riproducono parzialmente motivi del *Fregio della vita*, ma in tono lirico e armonico. In questi anni egli rielabora vecchi motivi in un atteggiamento retrospettivo, ma dipingendo anche panorami, ritratti e composizioni che rivelano con quanta intensità egli si interessi alla realtà circostante e che manifestano un continuo sviluppo formale. Le pennellate diventano più leggere, con un maggiore virtuosismo, mentre i colori diventano più chiari e acquistano una maggiore potenza espressiva. L'apice in questo sviluppo è dato dal grande autoritratto del 1940. Riproduce il vecchio artista che si sposta da una stanza piena di luce in una più oscura, in piedi tra un grande orologio ed il letto, simboli del tempo fugace e dell'eterno riposo. Questo

quadro significativo è dipinto con una intensità mai raggiunta prima nella sua opera, con puri e violenti colori, in libere viventi pennellate.

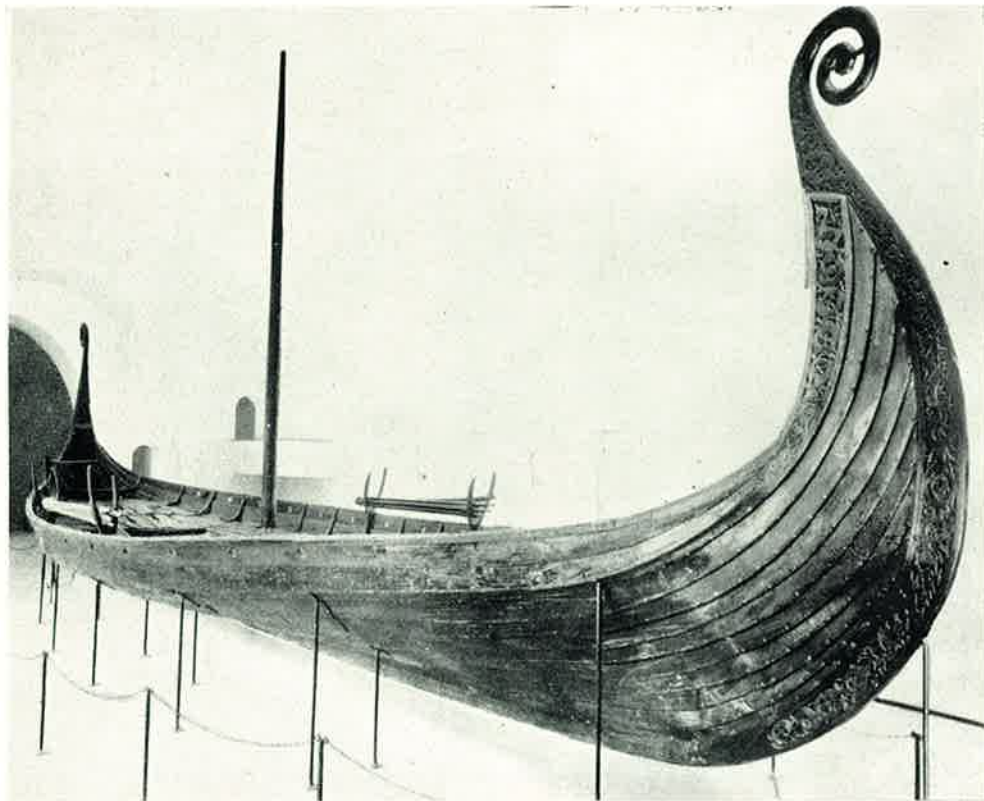
Alla sua morte Munch donò le opere in suo possesso alla città di Oslo. Ben 21.000 esemplari, di cui 1000 quadri di differenti periodi della sua vita e circa 15.000 opere grafiche. La città di Oslo sta attualmente costruendo un museo speciale per questa collezione unica, che sarà aperto tra un paio di anni e che offrirà la migliore occasione per coloro che desiderano conoscere più da vicino il più grande pittore della Norvegia.

REIDAR REVOLD

lla sua
o. Ben
e circa
museo
e che
cino il
VOLD



OSEBERG *Imbarcazione vichinga nel luogo del ritrovamento*



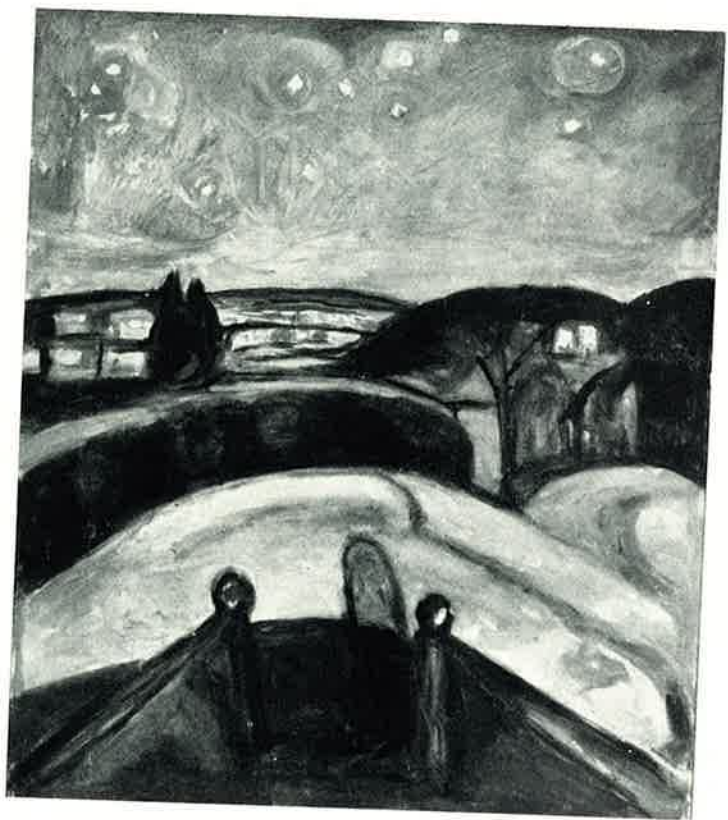
OSLO *La nave di Oseberg restaurata*



E. MUNCH *Pauro*



E. MUNCH *Autoritratto*



E. MUNCH *Notte stellata*



G. VIGELAND *Particolare del monumento
ad Abel*



G. VIGELAND *Camilla Collet*



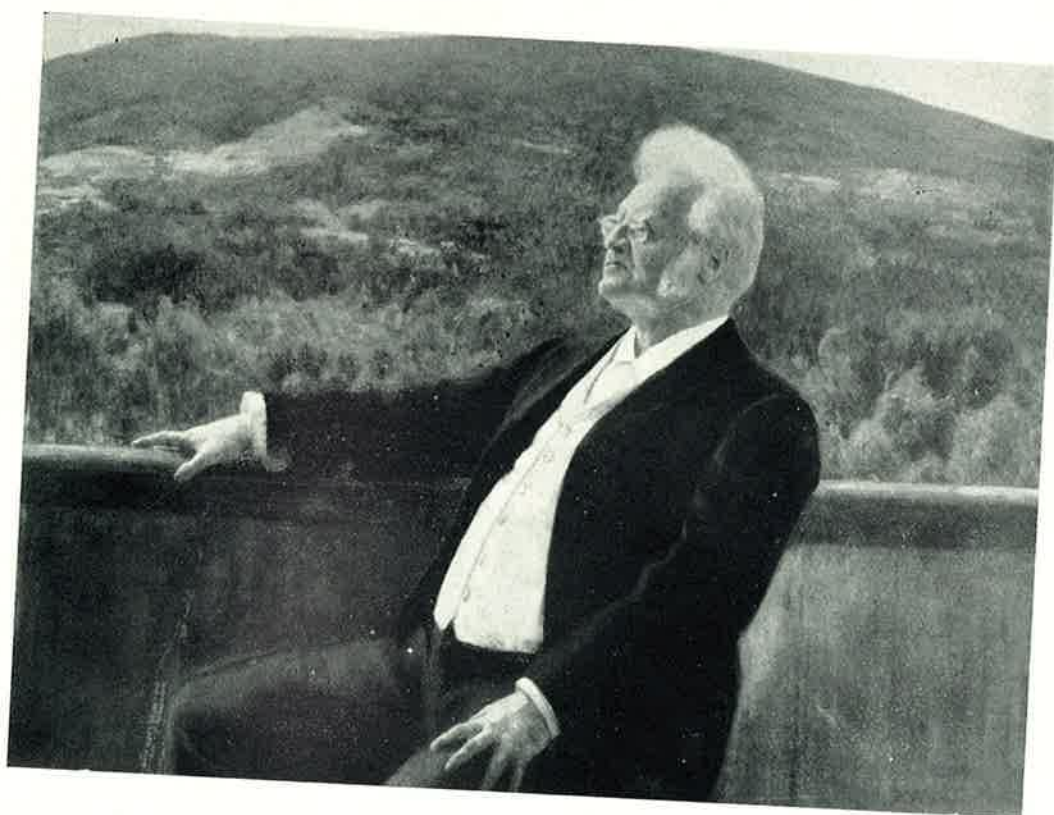
G. VIGELAND *Il monolite*



G. VIGELAND *Madre e bambino*



G. VIGELAND *Henrik Ibsen*



E. WERENSKIÖLD *Ritratto di Björnson*

VIGELAND, IL GRANDE SCULTORE NORVEGESE

Gustav Vigeland è ancora un artista molto discusso, calunniato e ammirato, stigmatizzato ed elogiato. Le varie opinioni sono state rigidamente contrapposte le une alle altre, ma nessuna indifferente verso la sua arte. Una lunga giornata di lavoro furono i 74 anni della vita di Vigeland. Egli ha lasciato un'enorme quantità di opere, che spesso portano il sigillo della genialità.

Che questa ingente opera diventasse realtà è dovuto alle eccezionali condizioni di lavoro che la città di Oslo gli offrì con il più strano contratto che sia stato firmato tra un artista e un'autorità pubblica. Fu firmato nel 1921 e stabiliva che tutto quello che Vigeland aveva creato e che creerebbe nel futuro dovesse diventare proprietà della città di Oslo. In compenso Oslo gli avrebbe costruito uno studio così grande da consentirgli di realizzare tutti i suoi progetti, tutte le opere che egli si sentisse capace di creare, con l'intesa che esso sarebbe diventato museo alla sua morte. Quanto gli necessitava per i suoi modesti bisogni, lo guadagnava con ordinazioni di busti, ma tutto il resto della sua opera apparteneva alla città di Oslo.

Difficilmente si troverebbe nella storia universale della scultura un altro artista che abbia avuto condizioni di lavoro simili a quelle che i cittadini di Oslo offrirono allora al cinquantaduenne Vigeland. Egli godeva della maggiore libertà, ed ebbe aiuti per fondere le sue statue in gesso e in bronzo o per scolpirle in pietra. Egli era cosciente che tutto ciò che creava sarebbe diventato proprietà della Capitale. Sarebbe potuto diventare ricco se avesse venduto privatamente le sue opere, ma il suo sogno era che tutte le sue opere fossero riunite in questa città. Pochissime sono le sue opere che si trovano in musei stranieri o in collezioni private. Quasi tutta l'enorme produzione di Vigeland si trova a Oslo.

Il capolavoro di Vigeland è il Parco di Frogner con le sue sculture. Ma è nel Museo di Vigeland che si apprende a conoscere la sua arte dagli strenui anni giovanili attorno al 1890 fino alla sua morte avvenuta nel 1943.

Il nucleo del parco è la grande fontana creata all'inizio del nuovo secolo. Consta di un enorme piatto, sostenuto da sei giganti, da dove l'acqua precipita in una vasca circondata da venti alberi di bronzo. Negli alberi si muovono uomini, dei quali Vigeland descrive la vita in tutte le sue fasi, a partire dalla nascita quando i bambini si appendono alla corona dell'albero della vita, ancora incoscienti, legati alla natura. Poi il ragazzo diventa cosciente, e meravigliato si guarda intorno. Vi-

geland descrive l'infanzia nei primi cinque alberi e termina con la giovane ragazza che non è né bambina né adulta, ma si getta nella vita senza sapere come andrà a finire. Noi l'incontriamo di nuovo come donna, in piedi, in attesa di quello che la vita le offrirà. Segue la descrizione del suo incontro con l'uomo, l'amore, la solitudine, i sogni, le delusioni e il bambino neonato. Noi vediamo la nonna e il nipotino, l'uomo vecchio che in violenta protesta urla e si attacca all'albero della vita, e infine la morte in agguato tra i suoi rami. Lo scheletro e l'albero diventano una unità e la linfa ritorna alla terra dalla quale proveniva. Questo poema sulla vita, dalla culla alla tomba, è accompagnato da sessanta rilievi con motivi simili sulle pareti della vasca.

Nel punto più alto del parco si innalza una enorme colonna di granito alta 17 metri, chiamata « il monolito ». Come lo stesso nome rivela, essa è scolpita in un'unica pietra. Vigeland descrive qui la lotta degli uomini per elevarsi verso la luce, verso il sole e gli ideali. Alcuni si danno per vinti e vanno in rovina, altri vengono aiutati e il vertice della colonna termina con dei bambini.

Intorno al monolito sono eretti trentasei grandi gruppi statuari in granito. Qui non è più il Vigeland giovane che ci aveva dato negli alberi di bronzo della fontana un'interpretazione lirica della vita umana. Ora l'artista maturo ci offre un racconto epico sulla vita dell'uomo. Lo stile delle statue di granito è completamente diverso, sicché pare non siano state create dallo stesso artista. Esse poi non erano destinate a essere immortalate nel bronzo, come le opere precedenti, ma nel duro granito norvegese che, verso il 1915, era ancora un materiale sconosciuto agli scultori norvegesi. L'artista dovette fare i conti con l'inverno norvegese, in modo da non lasciare nessun buco che gelasse e spaccasse le statue.

Le statue di granito posseggono una forza primitiva e rinunziano alla snella eleganza che è data dal metallo fuso, ma quando Vigeland usa di nuovo il bronzo come materiale per i cinquantasei gruppi del ponte del parco, egli segue lo stile delle statue di granito. Il non essersi voluto piegare alla qualità del materiale è la causa per cui queste figure di bronzo qualitativamente non sono all'altezza delle opere precedenti.

Il parco col ponte, la fontana e il monolito circondato dalle statue di granito sono il capolavoro di Vigeland. Ma nel Museo si trovano i suoi lavori giovanili, busti e monumenti, tutte opere che indussero la città di Oslo a sottoscrivere un contratto con lui.

I lavori giovanili dal 1890 in poi rivelano uno spirito mite e sensibile, e molti esprimono angoscia e dubbio, peccato e rimpianto. Egli fu grandemente influenzato dal severo ambiente religioso dal quale proveniva. I suoi lavori furono creati in un tempo in cui la lotta quotidiana per la vita era dura lotta contro la fame e la miseria. D'altronde non era molto facile per un giovane essere scultore in Norvegia nel 1890, poiché non vi era nessun ambiente artistico, pochissime borse di studio e minime le possibilità di vendere le proprie opere. Occorreva possedere un grande coraggio e una irremovibile fede in sé stesso e nelle proprie opere.

Molti ingegni non furono in grado di sostenere la lotta, ma Vigeland ebbe tanto coraggio e fede che alla fine riuscì a imporsi. Nel 1891, all'età di 22 anni, egli ricevette una modesta borsa di studio e andò a Copenaghen dove le condizioni

erano migliori, ma già l'anno seguente egli si recava a Parigi dove l'arte di Rodin ebbe una decisiva influenza su di lui. Nel 1895 ritornò a Parigi e in seguito a Firenze, dove l'arte del Rinascimento, specialmente Donatello, fu una grande rivelazione.

Dell'inizio del secolo è il monumento più fantasioso di Oslo, la statua del grande matematico norvegese Niels Henrik Abel, in cui Vigeland ha voluto esprimere il genio, nella sua espansione nello spazio e nel tempo: in piedi, nudo, con lo sguardo fisso nel futuro, egli è trasportato da due figure che solcano l'aria come la prua di una nave.

Della stessa epoca sono una serie di eccellenti monumenti, i cui modelli originali si trovano nel Museo. La statua scolpita più spiritualmente è quella del poeta Wergeland, dove Vigeland ha afferrato il momento dell'ispirazione, del concepimento. La sorella di Wergeland, Camilla Collett, propugnatrice dei diritti della donna in Norvegia, non è descritta come una lottatrice per l'emancipazione femminile, ma l'artista ha accentuato la dolcezza, la femminilità della sua persona mediante la leggerezza del vestito dalle pieghe morbide e quasi tremanti. Eretta com'è nel parco reale, le soffia attorno un freddo vento autunnale, gelido, ed essa si avvolge lo scialle intorno alle esili spalle.

Vigeland creò anche una serie di ritratti delle personalità norvegesi più conosciute, contribuendo a tramandare alle generazioni future i ritratti degli uomini famosi del suo tempo. È soprattutto il carattere quel che egli vuol descrivere: il condottiero del popolo Björnson, aperto, attivo; Ibsen, il flagellatore, serio e contemplativo, che manda lampi dallo sguardo irato: la bocca è serrata con forza amara; il busto si erge con geniale e ispirata sicurezza. Con i suoi busti espressivi, arditi nel contenuto e nella forma, Vigeland ci ha dato una specie di Pantheon norvegese.

Ma il motivo principale della sua scultura è tuttavia il nucleo centrale della vita umana, il rapporto tra l'uomo e la donna. I suoi numerosi gruppi dal semplice titolo « uomo e donna » sono pieni di un intenso sentimento, di sensibilità o di violente passioni. Ma sempre un profondo tono minore serpeggia sotto il tutto, perché anche i due amanti vivono ciascuno in un proprio mondo, dove la solitudine è la sola loro condizione.

Certamente non tutto quello che Vigeland ha creato sopravvivrà al giudizio dei posteri: ma quale artista ha creato soltanto capolavori nel corso della sua vita, breve o lunga che sia? Vigeland ha un'enorme produzione. Anche se la sua forma non sempre è perfetta, anche se una parte della sua produzione non è completamente elaborata, nessun altro scultore norvegese ha posseduto simili capacità creative, la sua potente fantasia, la sua morbida e dolce sensibilità: in breve tutto ciò che caratterizza l'arte di Gustav Vigeland e fa sì che, nonostante critiche e discussioni, essa abbia molto da dare agli uomini.

RAGNA STANG

LE NAVI DEI VICHINGHI

Insieme alle testimonianze dell'archeologia, come è noto, Italia e Grecia hanno una storia letteraria che abbraccia numerosi secoli prima dell'inizio della nostra era. Nei paesi nordici le sorgenti letterarie non si riportano che all'800 d.c., e soltanto dopo l'introduzione del Cristianesimo, verso l'anno 1000, si hanno opere che descrivono gli avvenimenti contemporanei. Il risultato è che l'archeologia, come fonte di conoscenza nel Nord, si riporta più indietro nel tempo che nei paesi mediterranei o dell'Europa centrale.

Grazie all'usanza del tempo di addobbare riccamente i sepolcri, in Norvegia abbiamo dagli ultimi due secoli del paganesimo — l'epoca dei Vichinghi — un materiale maggiore di quello del tempo precedente. In alcune località della costa si riscontra la strana abitudine di seppellire il defunto in una imbarcazione o in una navicella. Generalmente il materiale ligneo è interamente marcito, e si può constatare che fosse una nave soltanto dai chiodi di ferro che univano le assi del ponte. Ma in tre casi fortunati l'intera nave è più o meno conservata. E tra tutte le scoperte brilla quella di Oseberg, la fiaba dell'archeologia norvegese.

Oseberg è una fattoria vicino alla città di Tönsberg, sull'orlo occidentale del fiordo di Oslo. Qui si trovava un grande tumulo funerario, con un diametro di circa 40 metri, e originariamente alto 6,5 metri ma abbassatosi nel corso dei secoli. Gli scavi ebbero luogo nel 1904 sotto la direzione del professor Gabriel Gustafson, durarono sei mesi e furono, senza dubbio, il più complicato lavoro archeologico eseguito in Norvegia.

Il tumulo constava di spessi strati di terra che formavano quasi un'ermetica copertura. La base era di creta azzurra, e gli spessi strati di terra insieme alla creta sono stati causa dell'eccezionale buona conservazione sia della nave che dei molteplici oggetti di legno del tesoro sepolcrale. Oltre agli strati di terra nella parte superiore del tumulo, la nave era coperta da un grande mucchio di pietre. A causa del peso della terra sovrastante e delle pietre, la nave era stata premuta nel morbido fondo di creta e, poiché la pressione era stata differente nelle diverse parti del tumulo, sia la nave che i numerosi oggetti di legno furono trovati in pezzi e si dovettero trarre alla luce uno per uno per poi essere messi insieme e restaurati. È evidente che, se gli scavi rappresentavano un arduo compito, maggiori dovevano essere le difficoltà per conservare migliaia di frammenti da riunirsi con

minuziosa cura. Diversi anni furono necessari prima di poter esporre al pubblico tutti gli oggetti così restaurati.

Dietro l'albero maestro della nave si trovava una camera mortuaria a forma di tenda con due scheletri di donna dentro, probabilmente una regina e una sua schiava. Nella camera v'erano ancora resti di letti, cuscini, coperte e infine frammenti di piccoli ma raffinati arazzi. Ma non fu trovato nessun gioiello, particolare sorprendente in una tomba così sontuosamente arredata. È probabile che la tomba fosse stata precedentemente saccheggiata.

Nella camera mortuaria ci saranno stati soprattutto gli oggetti personali della nobildonna, ma era troppo piccola per poter contenere tutto quello che essa avrebbe potuto avere. A poppa si trovavano svariati arnesi che permettono di conoscere meglio l'attrezzatura culinaria dell'epoca dei Vichinghi.

Ma soprattutto la prua della nave conteneva gli oggetti più ricchi. V'erano tre slitte finemente intarsiate e una grande carrozza a quattro ruote. Strade carrozzabili non esistevano in quel tempo in Norvegia, quindi la carrozza non poteva essere di uso pratico, ma impiegata soltanto in solenni processioni con carattere religioso.

La nave, lunga 25,5 metri, è costruita in quercia e può caratterizzarsi come una grande nave aperta, allestita sia per andare a vela che con remi, quindici per ogni lato. Una delle altre navi conservate dall'epoca dei Vichinghi, la nave di Gokstad, è veramente un'imbarcazione d'alto mare. La nave di Oseberg, invece, non si innalzava talmente sul pelo dell'acqua da poter affrontare il mare agitato. È una nave di lusso, utilizzata per navigare lungo le coste, e questo suo carattere viene rivelato dalle stilizzate figure intarsiate sulla prua e sulla poppa.

Gli ornamenti ci danno l'età della scoperta, non esattamente, ma all'incirca. Da un punto di vista stilistico-storico v'è una differenza di mezzo secolo tra il più recente e il più antico degli oggetti trovati. Il più recente rivela che la sepoltura ebbe luogo dopo la metà del nono secolo. Le decorazioni più antiche, intarsiate sulla carrozza e sulla stessa nave, ci riportano all'inizio del secolo. Se vogliamo situarla nella prospettiva storica dell'Europa medioevale, possiamo precisare che la nave di Oseberg fu costruita qualche anno dopo l'incoronazione di Carlo Magno da parte di Leone III, e che la nobile ma anonima donna vi fu sepolta un decennio o due dopo il Trattato di Verdun nell'843.

BJÖRN HOUGEN

GRIEG IN ITALIA

Allorché nel 1858 Grieg dovette pensare alla propria educazione musicale all'estero, fu naturale che egli si orientasse verso la Germania. Prima di allora la mèta comune era stata Parigi, ma dalla metà del secolo gli scandinavi avevano cominciato a subire sempre maggiormente l'attrazione della Germania. I Conservatori di Lipsia e Berlino erano non solo i più vicini per i musicisti scandinavi ma, grazie al livello raggiunto dalla musica tedesca, avevano acquisito una preminenza assoluta nell'Europa di quel tempo.

Tuttavia per gli artisti nordici l'Italia rimaneva il paese del sogno. Pittori e scultori danesi si recavano regolarmente in Italia, imitati dai Norvegesi. Anche i poeti — quando avevano sufficiente denaro — andavano a Roma. Così Andreas Munch e Welhaven della vecchia generazione, Ibsen e Björnson di quella più giovane. Si era creato a Roma un ambiente scandinavo, e la Città Eterna era divenuta un luogo di ritrovo per gli artisti scandinavi. Non vi è quindi nulla di strano che anche Grieg, nel 1865, all'età di ventidue anni, prendesse la via dell'Italia, « il delizioso paese del Sud ».

Grieg rimase, in quella sua prima visita, a Roma dal dicembre del 1865 fino all'aprile 1866. L'impressione che gli fece questo nuovo mondo fu così forte che non gli riuscì di concentrarsi su lavori di qualche rilievo. Visse l'esperienza del Carnevale romano e prese parte attiva alle feste popolari. Vide per la prima volta Franz Liszt, che dirigeva un concerto di musica sacra sul Campidoglio « con le dita guantate di nero che ora guizzavano nell'aria, ora agivano con straordinaria efficacia sulle tastiere dell'organo ». Fu a Roma durante le feste di Pasqua, e poté ammirare il giorno del Sabato Santo la luminaria a San Pietro « quando fiammelle rosse e gialle al tocco delle nove presero a saltellar giù dalla cupola e dai pilastri ». Si recò in vettura a Pompei e bevve alla salute della moglie il Lacrima Christi, « un vino — egli scrisse poi — che bevo ogni giorno per il mio piacere e la mia salute ».

A Roma Grieg si ritrovò spesso insieme a Henrik Ibsen. Fu a Roma che Ibsen scrisse nel diario di Grieg la sua famosa poesia su Orfeo che con le sue note dava anima alle fiere selvagge e sprigionava fiamme dalle rocce. Otto anni dopo Grieg scriveva l'opera sua più popolare basata sul dramma ibseniano Peer Gynt. Ma di quella sua prima permanenza a Roma è rimasto poco. L'ouverture *In*

autunno ebbe la sua prima stesura in quell'epoca ma venne rimaneggiata da Grieg più tardi. L'ispirazione più forte Grieg la trasse in quell'epoca non dalle sue impressioni italiane, ma dalla notizia che l'amico Rikard Nordraak era morto a Berlino il 20 marzo. Grieg lesse la notizia in un giornale tre settimane dopo l'evento e si dette a comporre la sua *Marcia funebre per Rikard Nordraak*: marcia che, secondo le ultime volontà di Grieg, doveva esser suonata all'atto del suo proprio funerale.

Nell'autunno del 1869 Grieg ottenne dal Governo una borsa di studio e ritornò in Italia. Questa volta lo accompagnava la moglie. Quell'inverno fu freddo e piovoso, e Grieg non si sentiva bene. Tuttavia i suoi contatti con il mondo musicale furono assai più intensi che non in occasione della sua prima visita. La sua *Sonata n. 1 per violino* venne eseguita da Ettore Pinelli e Giovanni Sgambati, due musicisti dei quali egli era divenuto amico.

Inoltre egli ebbe il grande incontro della sua vita con Franz Liszt, che con vero entusiasmo aveva preso ad occuparsi del giovane compositore norvegese ed aveva scritto per lui una calda lettera di presentazione. Nella relazione che, quale titolare di una borsa di studio, Grieg inviò alle autorità norvegesi, egli scrive: « Un tale trionfo dei miei sforzi e dei miei ideali patriottici vale da solo il viaggio ».

Grieg scrisse in quel periodo una composizione per pianoforte *Dal Carnevale* ed alcune canzoni. È tipico peraltro di Grieg che nel bel mezzo delle festività di carnevale il suo pensiero volasse al paese natìo e gli venissero ispirate le note di *Sfilata del corteo nuziale*. Delle canzoni, la più famosa è *Dal Monte Pincio* con parole di Björnson. La scena del tramonto dal famoso colle, gli episodi di vita popolare romana e la vista degli antichi monumenti agitano la fantasia dei due artisti: il poeta preannuncia il risorgere di una nuova Italia dalle rovine del tempo antico.

Grieg si trattenne in Italia dal gennaio al maggio del 1870, e anche questa volta riportò impressioni forti e varie; e nuovamente si recò nel Sud, a Napoli.

Dovevano passare quattordici anni prima che egli ritornasse per la terza volta in Italia. Egli si trovava in « tournée » di concerti in Olanda e avrebbe dovuto proseguire per Parigi e Londra: senonché cadde ammalato; dovette annullare i suoi impegni a Parigi e si recò invece con la moglie in Italia. Giunse a Roma nel gennaio del 1844 e vi rimase fino al 1° maggio. Le bellezze della Norvegia erano sempre al centro dei suoi pensieri: ma egli cominciò a meglio comprendere una principessa russa di cui era divenuto amico, che voleva vivere soltanto a Roma e a Roma morire, il cui amore per Roma nei vent'anni della sua permanenza era divenuto ogni giorno sempre più profondo.

Durante questo soggiorno romano venne eseguito il *Quartetto per archi* di Grieg, che riscosse un applauso interminabile. « Puoi tu comprendere — scriveva Grieg ad un amico — le reazioni degli Italiani a questo mio pezzo? Non potevo credere alle mie orecchie: la mia più intima vita spirituale, espressione del paesaggio dell'Hardanger, che giunge dritta al cuore degli Italiani! Ciò è incomprendibile ».

Un concerto in Campidoglio sotto gli auspici dell'Ambasciatore tedesco a Roma offrì a Grieg l'occasione di recarsi ancora una volta a Napoli. Questa volta egli andò ad abitare a Sorrento: visitò poi Salerno ed Amalfi, e si trattenne cinque

giorni a Napoli. Qui egli assistette alla rappresentazione del *Mefistofele* di Boito, e quest'opera gli fece una grande impressione. « È un'opera geniale, nuova, audace, piena di anima in tante sue parti. Con persone come Boito e Sgambati il futuro musicale della giovane Italia non si presenta davvero male ». Grieg ammirava Sgambati come uno dei primi musicisti del suo tempo e giudicava la sua *Sinfonia* un lavoro grande, pieno di contenuto spirituale, di temperamento e di intelligenza.

Durante l'aprile-maggio 1893 Grieg fu in riviera per riposarsi ed al ritorno traversò l'Italia del Nord. Nel marzo 1899 egli si recò nuovamente a Roma, dove doveva dirigere il 3 aprile il suo *Concerto per pianoforte*: vi partecipava il pianista Luigi Gulli, e Bergljot Ibsen vi cantò le sue romanze. Nuovamente egli sentì rinascere in sé la gioia dei suoi giovani anni al contatto con la genuina spontaneità del popolo italiano. « Sì, qui è veramente divino ed io sono pieno di riconoscenza per la mia buona stella che ancora una volta mi ha condotto in questo paese. No, questo mondo di luce e questa vita popolare non sopportano paragoni... ».

Questa fu l'ultima visita di Grieg in Italia. Da un punto di vista musicale, forse, questo suo viaggio italiano non ebbe grande influenza su di lui, ma egli si riposò e ringiovanì.

Fu grande ammiratore di Verdi e scrisse un articolo su di lui nel marzo del 1901 nella rivista « The Nineteenth Century ». Nel 1892 Grieg aveva assistito a Berlino alla *Malavita* di Giordano e ai *Pagliacci* di Leoncavallo e « divenne fuoco e fiamme ». Ma ciò che a lui piacque di più in Italia fu il calore che trovò presso questo popolo, e la gentilezza e la libertà di giudizio dei giovani artisti italiani.

BÖRRE QVAMME

IL TEATRO NORVEGESE AMBULANTE

Quando noi Norvegesi, rappresentanti di un teatro molto giovane, con soli centocinquant'anni di attività scenica, volgiamo il nostro sguardo verso tempi lontani ed altri paesi, involontariamente ed evidentemente lo fermiamo sull'Italia.

Conosciamo il *De architectura* di Vitruvio, del I secolo a.C., che è la fonte degli edifici teatrali moderni. Conosciamo i misteri religiosi, le rappresentazioni sacre del XV secolo e la commedia dell'arte. Sappiamo che l'opera lirica ha avuto la sua genesi ed elaborato la sua forma in Italia. Siamo a conoscenza dell'intensa, ma inutile lotta di Pirandello per edificare una scena nazionale sovvenzionata dallo Stato. Oggigiorno ancora abbiamo montato con entusiasmo qualche opera sua, come pure di nuovi drammaturghi come Ugo Betti e Diego Fabbri. La generazione a noi precedente fu testimone del genio di Eleonora Duse, che recitò al Teatro Nazionale della nostra capitale in un dramma di Ibsen. Personalmente conosciamo molte opere italiane, le marionette del Piccolo Teatro di Podrecca, nonché il Piccolo Teatro di Milano che durante due dei suoi giri mondiali è stato da noi. Il nostro Paese, con una lingua compresa da soli tre milioni e mezzo di persone e dai confinanti Paesi scandinavi, non ha nessuna possibilità di mandare all'estero simili complessi.

Ma anche il nostro Paese ha un suo Carro di Tespi, che copre grandi distanze, dentro le nostre estese frontiere, dal 58° di latitudine al sud fino al 71° al nord, al di là del Circolo Polare Artico. Tutte le nostre scene letterarie sono teatri sovvenzionati pubblicamente; mentre il nostro teatro ambulante, il Teatro Nazionale, è l'unico sovvenzionato completamente dallo Stato.

In un paese come l'Italia, in cui numerose sono le scene ambulanti, il nostro Teatro Nazionale, con la sua idea ed organizzazione, potrebbe probabilmente dare nuovi impulsi. Pur essendo sovvenzionato, recita quello che vuole, e il repertorio è scelto dal direttore del teatro senza alcuna pressione o tentativo di censura da parte del Ministero della Cultura dal quale dipende, dal Parlamento o dalle Province e Comuni che lo sovvenzionano. Esso fu creato legalmente nel 1948, e la sua prima rappresentazione ebbe luogo nel luglio del 1949: una rappresentazione in circostanze piuttosto eccezionali, all'estremo nord-est, quasi al confine con l'Unione Sovietica, in un villaggio ancora a metà in rovina, dopo le devastazioni dei Tedeschi.

Là al nord, dove il sole rende la notte estiva chiara come il giorno, afflù, una sera, il pubblico per essere presente all'apertura del Teatro con un serio spettacolo norvegese dal titolo, occasionalmente paradossale: « Un viaggio nella notte ».

In seguito il Teatro Nazionale discese la frastagliata costa norvegese, da un villaggio di pescatori all'altro, recitò nelle luminose notti estive per un pubblico, che a volte vedeva una rappresentazione teatrale per la prima volta.

Il primo anno, piccole compagnie solcarono l'intero paese, ma in seguito il complesso teatrale fu continuamente aumentato con attori muniti di un sicuro contratto annuale, con paga fissa per dodici mesi, e sei settimane di vacanze estive. Con il tempo, la scelta delle rappresentazioni comprese spettacoli maggiori, classici e moderni, come « Amleto » e « La dodicesima notte » di Shakespeare, « Morte di un commesso viaggiatore » di A. Miller, « L'opera da quattro soldi » di Ber Brecht e Kurt Weill, « Il diario di Anna Franck », « La casa da tè alla luna d'agosto » di Patrick, « Cristina, la figlia di Lavran » di Sigrid Undset.

Naturalmente gli spettacoli del nostro grande compatriota Henrik Ibsen dominarono, insieme a nuovi e vecchi autori norvegesi (come il nostro grande commediografo L. Holberg). Ma anche drammi stranieri hanno avuto un posto cospicuo, per esempio G. B. Shaw e Charles Morgan, i moderni drammaturghi americani, nordici e francesi, e l'italiano Diego Fabbri (« Processo a Gesù »).

La creazione del Teatro Nazionale ebbe luogo non senza polemiche. La proposta di un teatro nazionale da parte del Governo socialdemocratico fu accolta dall'opposizione con l'affermazione che l'arte scenica è magro cibo, che la sovvenzione di un teatro ambulante è un fatto stravagante, che, con ogni probabilità, un teatro ambulante non avrebbe potuto avere un alto livello artistico, ma sarebbe stato una deformazione. Molto meglio per il popolo — si proclamò — avere il telefono da poter usare ogni giorno, invece di un teatro nazionale di cui si sarebbe avuta la visita una volta all'anno. Si affermò anche che l'ispirazione non si crea con sussidi statali. Ma la stampa era di ben altra opinione: « La grande maggioranza del popolo norvegese accoglierà con gioia la nuova legge per un teatro nazionale, e curerà che questo venga realizzato in modo da deludere tutti i pessimisti ».

Da allora i sussidi statali per il Teatro Nazionale sono aumentati ogni anno. Il Teatro Nazionale riceve oggi un milione di corone, e le Province ed i Comuni offrono la loro quota che comprende cento modeste corone per un piccolo Comune e circa quindicimila per una grande cittadina. Complessivamente si tratta di un contributo di duecentomila corone dai Comuni e dalle Province.

Il teatro ha un suo quartier generale costruito dallo Stato, in connessione con una grande palestra. Esso comprende tre scene, alcuni uffici, una sala per le decorazioni e diversi laboratori ed officine. Da questo quartier generale partono in settembre tre compagnie che restano in giro per tre mesi, tre in gennaio per due mesi e mezzo, e due in primavera per due mesi.

A questo si deve aggiungere che sei teatri sovvenzionati dallo Stato, come compenso per il sussidio ricevuto, mandano in giro una compagnia per un periodo che si aggira dai quindici ai trenta giorni. In tutto, nei villaggi ed in città senza teatro, vengono date 700-800 rappresentazioni annuali, inoltre circa 200 rappresentazioni per bambini sono date in un teatro di marionette, ed infine una serie di rappresen-

tazioni annuali sono messe in scena dalla corrispondente organizzazione teatrale svedese (Teatro Nazionale svedese) che in compenso viene ricambiato con una visita del Teatro Nazionale norvegese.

La forza del Teatro Nazionale consiste nell'aver mantenuto un rispettabile livello artistico; la sua missione è evidente in un paese così esteso e poco abitato, dove la televisione, a causa del terreno montagnoso, è poco diffusa e dove soltanto quattro città hanno teatri fissi.

Oltre alla rappresentazione di buoni spettacoli, il Teatro Nazionale ha un'altra missione. Già nel 1949 il teatro prese al suo servizio come consulente un architetto, che negli anni seguenti ha avuto il suo da fare con consigli e progetti per le località che intendono costruire un proprio locale, oppure rimodernarlo. Il Consiglio della Sanità ed il Dipartimento statale per la sorveglianza dei lavori hanno elaborato delle norme fisse sul come un teatro deve essere per proteggere gli attori durante il lavoro. Grazie al desiderio di ricevere la visita del Teatro Nazionale, il nostro teatro incoraggia la costruzione di locali di riunione. Il risultato è che numerosi luoghi hanno un locale di qualità tale da dare una piacevole ed armonica cornice per le differenti attività culturali: questo non soltanto in piccole o grandi città, in villaggi sovrappopolati, ma anche nelle strette valli poco popolate, sulle coste dei fiordi e nelle isole lungo l'intera costa.

Il carro di Tespi ha viaggiato sulla terra per centinaia di anni. Nei paesi del sud lo fa attraverso campi lussureggianti ed aprichi, sostando nei teatri all'aperto. Ma da noi il Teatro Nazionale deve operare in un paese nordico dove d'inverno una tempesta di neve può fermare l'autobus della compagnia su una strada di montagna e costringere gli attori a spalare la neve per aprirsi la strada, e lungo la costa su navi passeggiere e su pescherecci, a dispetto delle difficoltà metereologiche. In quasi tutte le località si dà una sola rappresentazione. Ogni giorno gli attori debbono fare i loro bagagli per procedere oltre. Dopo 7000 rappresentazioni, dalla creazione nel 1949, noi pensiamo spesso alle famose parole di Amleto a Polonio: « Accogli bene gli attori; essi sono lo specchio del tempo e la sua cronaca concentrata ».

In verità, i nostri artisti sono accolti con entusiasmo nei duecentocinquanta posti dove le rappresentazioni hanno avuto luogo in locali affollati.

FRITS VON DER LIPPE

Arte, musica, teatro

CRONACHE TEATRALI

Fine di stagione

L'annata teatrale '59-60 s'è praticamente conclusa durante il mese di maggio, nel corso di questo mese, infatti, si sono a mano a mano diradate le rappresentazioni nei teatri stabili e in quelli abitualmente frequentati dalle principali compagnie di giro. Alcuni teatri stabili, esaurito il proprio programma, hanno cominciato ad effettuare brevi sortite nelle vicine città, mentre le compagnie di giro sono già vicine allo scioglimento e, dopo il Festival della Prosa di Bologna (rassegna annuale di quanto di meglio è stato fatto in Italia nella stagione prossima a concludersi), la regolare vita teatrale è ormai cessata e, in sua assenza, in attesa della nuova stagione che comincerà in ottobre, si verificano rappresentazioni straordinarie, spettacoli all'aperto in luoghi di particolare richiamo turistico.

Ben poco resta, quindi, ai cronisti da segnalare ai lettori; sulla « piazza » di Roma vi sono stati alcuni passaggi interessanti: la visita della Comédie Française che ha rappresentato *L'Electra* di Giraudoux all'Eliseo, una delle varie compagnie Cappelli che, con la regia di Ferrero, ha recitato *Picnic* di W. Inge (premio Pulitzer 1953) e la compagnia del Teatro S. Ferdinando di Napoli che ha dato, prima di recarsi a Parigi, a rappresentare l'Italia al Festival delle Nazioni, un vecchio testo napoletano di Pasquale Altavilla *Pulcinella in cerca della sua fortuna per Napoli* adattato da Eduino De Filippo.

Poche parole saranno sufficienti per *Picnic*, testo già rappresentato a Napoli con successo; la vicenda è nota, la stessa di un corale film di Kazan, anche se meno corposa sulla scena di quanto era sulla pellicola. Un giovanotto vigoroso e piacente è perseguitato dalla sfortuna, nonostante piaccia molto alle donne; capitato in un villaggio fa subito strage di cuori, si porta le più belle ragazze in campagna e alla fine se ne va con la più bella di tutte che rinuncia per lui a un grosso partito. Raccontata così la storia appare piuttosto sciocca e grossolana, come in effetti è ma bisogna aggiungere che essa, nel pensiero dell'autore ed evidentemente dei giudici che l'hanno a suo tempo premiata, cela sottili significati e profonde verità: il tema della responsabilità è qui infatti investito (anche se parzialmente) e di scorcio si sente l'allusione a certe concezioni freudiane che in America, in quella del Nord, sono assai popolari e raccolgono tuttora moltissimi adepti che giurano anche oggi « in verba magistri ». Al di là di questo esiste la indiscutibile abilità d'autore drammatico di Inge, la sua scioltezza di dialogatore piacevole e realistico, a livello popolare, il che spiega, oltre l'interesse comune per quella problematica che dicevamo, anche il successo.

La regia di Ferrero è apparsa adeguata, scorrevole e « piacevole » come l'intenzione dell'autore; graziose e convincenti le ragazze fra cui ricordiamo la Occhini e la Bacci, fra le anziane l'Angeleri, la Soligo, la Braccini; accettabile, come protagonista, Osvaldo Ruggeri.

ro

Quanto al *Pulcinella*, già rappresentato al Piccolo Teatro di Milano più d'un anno fa, noi l'abbiamo goduto in una fortunata ripresa che di questo spettacolo ha offerto il « Teatro Club ». Si tratta d'un canovaccio ricco di trovate e d'invenzioni visive d'un antico autore napoletano, l'Altavilla, operante come attore al leggendario Teatro San Carlino di Napoli prima del famoso Petito.

Pasquale Altavilla, nato nel 1806 e morto nel '72, fu un autore prolifico che dell'esperienza, più che quarantenne, di palcoscenico apprese tutti i segreti dell'arte comica che egli adottò in chiave ora parodistica, ora ironica, ispirandosi sempre, o quasi, ad avvenimenti d'attualità o a fatti ed esperienze di vita e di costume appresi nel gran teatro del mondo, in quella gran scena pittorresca ed animata che è la vita di Napoli.

De Filippo lavorando sul vecchio testo dell'Altavilla, non ha mutato nulla d'essenziale, né di tipico; ha soltanto tagliato, rucucito, montato, con la sua grande sensibilità ed esperienza, scena su scena un'edizione fresca, ritmata, giocosa e a tratti irresistibile, che del vecchio testo serba i valori coloristici e ambientali e tuttavia lievita d'un gusto tutto moderno ed accessibile al pubblico più elegante o distratto d'oggi.

Così, sulla farsa scatenata, sulla ridda allegra e inumana delle figure stilizzate, ha prevalso la storia umanissima d'un giovane Pulcinella, non più maschera ma figura d'un giovane calzolaio napoletano dal cuor generoso e dai modi sbadati, che ama una ragazza vanerella e leggera la quale è pronta ad accettare la corte d'un bullo più fortunato e ricco di Pulcinella. Alla fine tuttavia, scoprendo che Pulcinella è diventato erede d'un ricchissimo zio, lo aiuta a impadronirsi della contesa eredità (una polizza vincente nascosta in una tasca di vecchia palandrana), e se lo sposa allegramente, facendolo felice. Sopra i lazzi, i giochi assurdi d'un virtuosismo mimico e verbale senza uguali nel mondo, resta dunque, nella attuale edizione, il senso amaro d'una vita difficile, raramente felice; di questa vita sono simbolo le donne, grazio-

se e vitali ma spesso avido, interessate, egoiste.

La Compagnia del Teatro S. Ferdinando, che è stata creata da Eduardo appunto per rilanciare in modi attuali il glorioso repertorio napoletano dell'800, è stata all'altezza della sua fama: Achille Millo, attore ben noto per la sua sensibilità d'interprete, ha saputo dare un'eco umanissima al dramma di Pulcinella e insieme convincere anche nei momenti più folli e buffoneschi del giuoco, bravissimi come sempre Vera Nandi, Elena Tilena la graziosa fidanzata di Pulcinella, Ugo d'Alessio, Franco Sportelli e tutti gli altri. Bellissime le scene di Mario Chiari.

Dell'*Elettra* di Giraudoux non avremmo parlato, se non per darne una sommaria notizia, e perché il passaggio d'una Compagnia come quella della Comédie Française costituisce un avvenimento eccezionale per un pubblico d'élite, e perché il testo dell'illustre scrittore francese, suona oggi, ai nostri orecchi, un po' fastidioso. Mentre ammiriamo incondizionatamente il suo vigore fantastico in drammi di pura invenzione come *La folle di Chailot*, (ne ricordiamo una allucinante edizione di Strehler al Piccolo di Milano alcuni anni fa), mentre ci divertiamo ascoltando le innumerevoli finezze ironiche che egli ha saputo approfondire in testi come *La guerra di Troia non si farà*, non ci lasciamo irretire nel giuoco delle arguzie e dei concettini di cui si compiace appunto in testi che dovrebbero svolgere una tematica intensamente drammatica, una tematica colma d'una gravità religiosa e terribile che giunge a noi dopo secoli, retaggio d'una grande poesia, d'un immortale teatro, quello greco d'Eschilo. Il testo di Giraudoux, che è del '37, ci spiace forse proprio perché ci ricorda un certo modo, superficiale e in fondo presuntuoso, comune a molta parte dell'intelligenza europea fra le due guerre, un modo fondamentalmente scettico ed arido di ripensare a certe grandi figure della poesia, quindi un modo assurdo o impotente di affrontare la vita dei personaggi, cioè di noi tutti, ogni giorno.

Nella commedia francese, infatti, della grande, religiosa vicenda, della terribile vendetta d'Oreste, resta come una varia-

zione in tono minore, un esercizio fine a se stesso, esercizio sterile e compiaciuto dei propri virtuosismi dialettici e che oggi appare stanco, povero, inetto, a paragone di tanta eco illustre.

Il contrasto fra la commedia moderna e la grande tragedia antica si è fatto più sensibile nella nostra memoria proprio in questi giorni, in occasione dell'allestimento dell'intera trilogia eschilea da parte del Teatro Popolare Italiano diretto da Vittorio Gassman.

Questi, dopo la fortunata ma non meno fortunosa serie di rappresentazioni romane dell'*Adelchi* (dopo una prima record con un incasso eccezionale di 4.800.000 lire, il massimo incasso verificatosi per uno spettacolo di prosa dal dopoguerra ad oggi, il pubblico, nonostante il grandioso battage pubblicitario e forse a causa della pioggia insistente, ha tardato ad orientarsi, in seguito invece è accorso numeroso al teatro-circo e gli incassi hanno raggiunto una media di 1.200.000 per sera) ha spostato il suo complesso nel sud ove, nel teatro greco di Siracusa, ha messo in scena grandiosamente l'*Orestide*.

Per questa serie di rappresentazioni, che verrà replicata in Roma, in occasione dei giochi olimpici, Gassman, regista dello spettacolo insieme con Luciano Lucignani, ha commissionato scene originali all'illustre scenografo Theo Otto, speciali musiche di scena ad Angelo Musco e una nuova, inedita, traduzione dell'*Orestide* allo scrittore Pier Paolo Pasolini.

Con questo secondo spettacolo, che ha riscosso molti consensi dalla critica, il Teatro Nazionale Popolare ha confermato le sue chiare intenzioni, già affermate col l'allestimento dell'*Adelchi*, intenzioni di realizzare un contatto costante e vivace col pubblico, il più largo e popolare possibile, contatto che da parte degli attori si stabilisce in termini di chiarezza e di nobiltà quanto alle edizioni sceniche proposte, e da parte del pubblico deve disporsi in un senso cordiale d'accettazione d'eventi e di fatti che trovano ancora rispondenza umana e sentimentale nell'animo di tutti.

Alcuni critici hanno voluto obiettare che, mentre per l'*Adelchi* Gassman aveva tentato di valorizzare al massimo il significato

etico e poetico della parola manzoniana, nell'*Orestide* invece ha puntato soprattutto sull'evento spettacolare, mettendo in primo piano le scene, i movimenti di masse, certi ritrovati visivi e pittoreschi d'attrazione (i fuochi nella notte, gli schiavi negri, gli istrioni orientali ecc.). È questione opinabile ma resta il fatto che per intrattenere un pubblico largo e popolare non bisogna trascurare anche queste attenzioni riguardo agli aspetti più spettacolari del fenomeno teatrale.

FEDERICO DOGLIO

Cronache da Milano

Anche la Compagnia stabile del Convegno ha chiuso la propria stagione: ultimo ospite, Giovanni Guaita con i suoi *Compagni di viaggio*. Chi sono i «compagni di viaggio»? Siamo nel pieno di una rivoluzione, si può pensare a quella ungherese: un architetto fugge con la moglie, in territorio più sicuro con l'incarico di recapitare un messaggio al comando rivoluzionario. Gli viene anche affidata una ragazza, Maria, da ricondurre in salvo presso i genitori. In verità, ai coniugi è stato affidato un falso messaggio, quello vero è nelle mani di Maria che non ha più genitori e che è da tempo un'attiva rivoluzionaria. Il viaggio non è senza incidenti, né senza emozioni. Il carattere vibrante di Maria sconcerta via via la borghese ospitalità dei due coniugi. Anzi, fra Carlo, l'architetto, e Maria sembra nascere un idillio, naturale causa di gelosia per Giulia, moglie innamorata di Carlo.

Ma, se andiamo a fondo, non si tratta di un vero e proprio idillio, almeno per Carlo: Maria è piuttosto la nuova generazione, che chiama alla simpatia con la sua mancanza di convenzioni, con la sua generosità nascosta, con la sua semplicità primitiva. Anche Giulia lo comprenderà quando Maria, per rompere l'ultima e più difficile barriera nemica, si sacrificherà aprendo la strada: il vero messaggio verrà consegnato da Carlo e da Giulia.

È difficile cogliere il centro di questa

commedia: molti temi si intrecciano, quasi tutti solo abbozzati. L'attenzione dell'autore sembra convergere sulla figura di Maria, sulla sua funzione di rottura in un mondo ancora troppo borghese per essere rivoluzionario e già rivoluzionario per essere ancora borghese. Il sacrificio di Maria sembra, dunque, disvelare alle vecchie generazioni una nuova dimensione della vita e dell'amore. Ma come maturi questa conversione, quali siano i suoi termini più profondi, tutto questo è appena accennato e non si lascia precisare: il sipario è calato quando stava per nascere la riflessione. Un'opera, dunque, che sa di prova e che forse va ripresa e maturata. Anche perché Guaita si muove con sicura abilità, con una vivace essenzialità di dialogo. Degli interpreti ricorderemo soprattutto Marisa Fabbri, una Maria piena di semplice giovinezza e di vibrante generosità, a tratti forse un po' troppo nervosa. Ed ancora, Guido Lazzarini, nel suo tono patato e consapevole, Germana Paolieri, Marcello Bertini e Riccardo Mantani. La regia di Enzo Ferrieri ha giustamente puntato, spesso con successo, sul rilievo delle diverse parti: sull'incontro di questi compagni di viaggio tanto lontani e da lontano richiamati. Il pubblico ha applaudito gli interpreti con la loro vecchia automobile, sempre presente nella essenziale scena di Luca Sabatelli.

Al Sant'Erasmo « Il teatro delle novità » diretto da Maner Lualdi ha presentato una primaverile commedia di Elio Talarico, in prima assoluta. Talarico, oltre che scrittore, è medico. E, questa volta, gioca sulla medicina. Cosa accadrebbe, se si scoprisse l'immortalità, se i medici risultassero inutili e le malattie unico frutto di un'isterica volontà di morte? Prometeus, medico famoso, non crede più nella medicina e si ritira a vita privata. Ma un invadente cronista televisivo lo scova e lo intervista. Milioni di uomini apprendono il nuovo verbo: la medicina non serve, guarisce solo chi vuole guarire, muore solo chi vuole morire. Le conseguenze del nuovo vangelo sono incalcolabili: i malati guariscono e fuggono dalle cliniche, le cliniche devono trasformarsi in alberghi, le case farmaceutiche entrano in crisi ed in

crisi entra anche il governo, i funamboli si gettano dall'alto di un campanile senza ferirsi. Solo gli impresari di pompe funebri sembrano attendere impavidi una rivincita. E la rivincita verrà, perché senza la morte non è possibile vivere: i vecchi continueranno a sbarrare la strada dei giovani, i funamboli non saranno più applauditi da quando anche i bambini avranno imparato a sfidare i salti mortali, le mogli incommode non moriranno più e le speranze di un amore migliore svaniranno per i poveri mariti. Senza la morte non c'è più gusto di vittoria, non c'è più amore o fatica d'amore, non c'è più l'avventura della vita: gli uomini sono infelici. E Prometeus dovrà riconoscere d'aver strappato alla divinità un tragico segreto: in un'ennesima intervista televisiva dirà agli uomini che la morte è necessaria come la vita, e così parlando cadrà colpito da un infarto.

La paradossale vicenda è una buona occasione per la domanda sulla bontà degli uomini, sul disinteresse di coloro che curano e che amano: una prova per assurdo della signoria spietata del denaro e dell'egoismo. E forse questa prova, pur condotta sul filo dell'ironia brillante, avrebbe potuto toccare ben altra profondità. I discorsi di Prometeus a volte convincenti, altre volte non sono invece credibili e si adagiano nella facilità della battuta. Le reazioni degli uomini sono a volte spietatamente vere, a volte solo convenzionali (si pensi al ridicolo scandalo di cui mal si ricopre il padre Mor). In questo senso possiamo ripetere il parere di alcuni critici: non poniamoci problemi, la commedia è riuscita sul piano del divertimento. Ma non credo che Talarico volesse solo divertirci e credo che il suo discorso valga ben di più, anche se immaturo e spesso non convincente. Ernesto Calindri è stato un felice Prometeus, pieno di misura e di distacco. Gli hanno fatto buon coro Carla Macelloni, Aldo Pierantoni, Elio Jotta, Olga Gherardi, Guido Verdiani. Gli altri si son lasciati prendere la mano dal divertimento, forse assecondati da Maner Lualdi per altro giustamente consapevole nei toni brillanti e nel ritmo veloce della commedia.

Per quanto riguarda una cronaca più spicciola, diremo che questo maggio teatrale è stato denso di avvenimenti, un po' tutti già col sapore delle cose estive. E in tal senso ricorderemo soprattutto gli applauditi spettacoli de « La borsa di Arlecchino », ospite del Gerolamo. Com'è noto i giovani de « La borsa » hanno lanciato da qualche anno un nuovo tipo di spettacolo, il così detto *café-teatro*, vero *cocktail* di testi drammatici, di antiche canzoni, di gustosi varietà. Vorremmo, però, ritornare su questo punto. Il valore de « La borsa », il suo significato, l'impegno degli interpreti, la validità e i pericoli dello spettacolo meritano una più ampia riflessione.

Una nota di fresca poesia è passata con la compagnia siciliana, già applaudita a Roma. Abbiamo così ascoltato una felice interpretazione di un *Liola*, in edizione originaria, e de *L'aria del continente*, ideata da Martoglio per l'arte di Angelo Musco. E del grande attore ci siamo ricordati ascoltando la voce, ancora intensa e viva, di Rosina Anselmi, veneranda superstita (85 anni!) del tandem Anselmi-Musco. Intanto, al Teatro Nuovo, Gilberto Govi ha concluso felicemente quella che sembra la sua ultima fatica teatrale. Ma si concederà veramente il meritato riposo? Sempre al Nuovo è giunto Fantasio Piccoli, con la sua stabile di Bolzano. Prima rappresentazione: *Lo zoo di vetro* di Tennessee Williams. Dopo la famosa interpretazione dello zoo, allestita a suo tempo da Luchino Visconti, Fantasio Piccoli ha tentata una interpretazione tutta calata nel sogno, molto distante dalla platea anche per via di un trasparente velario che per tutti e tre gli atti ha ostinatamente diviso gli attori dal pubblico. Inevitabile il sospetto che, dietro questa trovata, si celi una ingiusta concezione del teatro, del rapporto fra il palcoscenico e il coro della platea. Dei giovani attori, presentati in questo lavoro, ricorderemo con simpatia la Romanoni ed il Terrani, pieni di freschezza anche se talora immaturi. Intelligente il Tom di Giaco Giachetti, pur con qualche monotonia.

VIRGILIO MELCHIORRE

CRONACHE CINEMATOGRAFICHE

L'Italia premiata a Cannes

Il primo festival dell'anno, quello di Cannes, si è risolto in una netta affermazione italiana: la giuria ha infatti assegnato all'unanimità il gran premio (« palma d'oro ») a *La dolce vita* di Federico Fellini (di cui abbiamo già scritto a lungo su questa rivista) e un premio internazionale a *L'avventura* di Michelangelo Antonioni. Il riconoscimento va particolarmente apprezzato perchè corona una buona stagione del nostro cinema, che sembra essersi ripreso dalla crisi che lo aveva paralizzato negli ultimi tempi, pur rimanendo ancora in una fase di esperienze e di ricerca di un nuovo stile. Iniziata col duplice premio veneziano a *Il generale della Rovere* ed a *La grande guerra*, la stagione termina con un altro e ugualmente importante premio.

Il festival di Cannes è stato nel complesso mediocre, anche se di dignitoso livello medio, e tuttavia un mazzetto di opere egregie, fuor della normalità commerciale, esisteva: il sovietico *Ballata di un soldato* di Grigori Ciukhrai, il francese *Moderato cantabile* di Peter Brook (dal romanzo di Marguerite Duras), lo svedese *La sorgente della vergine* di Ingmar Bergman. *La dolce vita* ha ottenuto, in proiezione, un successo più moderato che non in Italia, ma i pregi dell'opera si sono rivelati alla distanza, con le discussioni e l'interesse che continuava a suscitare ancora a parecchi giorni dalla « prima » e con la sempre maggiore frequenza con cui veniva indicato per il gran premio. *L'avventura*, invece, s'è scontrato con la piena ostilità del pubblico, ma è stato sostenuto a spada tratta dalla critica francese e dalla giuria. La stima di cui ancora una volta ha dimostrato d'essere circondato anche all'estero Antonioni non può che rallegrarci, come dobbiamo augurarci che l'autorevole premio di Cannes riapra le porte del cinema a questo regista di sicuro talento che per troppo tempo alcuni insuccessi commerciali hanno costretto all'inazione o peggio a dirigere senza firmarli film di nessun conto. Queste considerazioni non debbono far velo tuttavia al dovere del critico di in-

dividuare i limiti di un film che con noi la critica italiana al completo, pur col dovuto rispetto ed amicizia al regista, ha ritenuto sbagliato.

« L'avventura » di M. Antonioni

Il film procede bene — denso, cioè, omogeneo nelle sue parti, ben narrato — nella prima metà, dove Antonioni descrive i personaggi d'una sorta di « dolce vita » in chiave solo amara (senza l'ironia felliniana, vale a dire), colti durante una crociera in yacht nelle isole Eolie. Ad un tratto Anna, una ragazza dal carattere abbastanza complesso che aveva da poco manifestato un certo suo desiderio di solitudine, scompare mentre il gruppo è su un isolotto tutto scogli, senza un nascondiglio. È caduta in mare? È strano che nessuno se ne sia accorto, in così poco spazio. È fuggita? Ma come? L'unico collegamento alla terra ferma è lo yacht, che non s'è mai mosso. L'inchiesta non porta ad alcun risultato e le piste (una barca di contrabbandieri che aveva incrociato in quelle acque) si perdono via via finché le indagini non verranno praticamente archiviate. Allora il fidanzato, Sandro, ed un'amica di lei, Claudia, decidono di proseguire le ricerche da soli, girando i paesetti siciliani della costa alla ricerca di qualche indizio. La definizione psicologica dei pochi personaggi, la resa espressiva di un ambiente fisico — quello dell'isolotto — desolato e primitivo ed anche quel tanto arcano da creare una cornice di mistero, la tensione di racconto determinata dalla scomparsa formano un tutto ben amalgamato ed efficiente anche se un po' impoverito da dialoghi mediocri. Si è parlato, per questa prima parte, e non a sproposito, di tono hitchcockiano; le ambizioni di Antonioni erano però evidentemente altre che non quelle di un « giallo psicologico » sia pure di alto livello; ciò che gli importava era di entrare nel groviglio sentimentale di Sandro e di Claudia che, uniti dalla ricerca di Anna, finiscono per volersi bene e dimenticarla, seguendo sempre più pigramente le sbiadite tracce finché cessano del tutto di cercare e si abbandonano all'amore. Di Anna non si

parlerà più, non ci si dirà se è morta o viva: anche se fisicamente viva, ella è stata cancellata dal mondo dei suoi amici. Ritornano, come si vede, i motivi esistenziali dell'opera del regista, il suo scartare sia una prospettiva ideologica che una speranza metafisica, rinchiodano i suoi personaggi in angosciosi interrogativi senza risposta. Dal pessimismo pavesiano de *Le amiche* al suicidio che conclude *Il grido*, l'angoscia di Antonioni approda qui a più sottili implicazioni, pur perdurando il quadro culturale di fondo da cui traggono origine i suoi temi. V'è dunque in più il relativismo dell'esistenza affidato soltanto all'essere, al permanere, nella memoria di chi ci conosce o ci ama e la costruzione d'un delicato rapporto sentimentale a tre, di cui il terzo però è sin da principio un fantasma. Non mutano le conclusioni: se non v'è suicidio né distacco fra gli amanti, il loro sentimento, già sorto sulle ceneri d'un altro che pure doveva essere duraturo, si spezza alla prima occasione (Sandro passa la notte con una prostituta) nel modo più banale per ricomporsi senza più illusione di assoluto e di pienezza bensì solo come rassegnazione di vivere insieme disincantati, alla meno peggio. Grosso, difficile e rischioso film, *L'avventura*, che cade nella seconda parte proprio per le maggiori dimensioni che vuol raggiungere, perdendo quelle più lineari dell'inizio. Antonioni (ciò lo riguarda prima di tutto come autore del soggetto e, in collaborazione, della sceneggiatura) ha voluto affidare il senso della « presenza » invisibile di Anna fra i due amanti e poi della sua « assenza » a qualche battuta senza peraltro creare una atmosfera, una suggestione, senza cioè saper mettere in atto alcune situazioni che illuminino gli stati d'animo. Così il film scarta di tono e dà l'impressione alla fine di « girare a vuoto ». molta attenzione dedica il regista alla Sicilia, ben descritta come paesaggio (quel mondo assolato, quella stanchezza della calura, quello stare un poco a sé, serbano il meglio della capacità documentaristica di Antonioni) ma semplicistica come ritratto ambientale (in Sicilia c'è solo il gallismo?). Inoltre, non si coglie bene il perché di questa insistenza sulla cornice ambientale quando

il racconto non ha precisi legami geografici e potrebbe svolgersi benissimo in altro luogo o anche in luogo di fantasia, posto che le ragioni dei personaggi partono e terminano in se stessi, senza condizionamenti o incidenze esterne. Ultima menda, e purtroppo importante in un film psicologico, i personaggi principali, di cui solo uno, Claudia, a cui va evidentemente la preponderante attenzione del regista (e che Monica Vitti rende con buona maturità di attrice), è compiuto nella sua natura introversa, nel suo vano resistere agli scrupoli, alla propria educazione, alle proprie convenzioni. Sandro, invece, è niente più che una presenza, rimanendo sempre in superficie (l'attore è il pur bravo Gabriele Ferzetti). Vivissima, nelle poche battute di Anna, Lea Massari.

Libri di cinema

È impressione degli esperti che il mercato culturale vada interessandosi al cinema ben oltre la consueta cerchia degli specialisti. Gli editori italiani infatti vanno aumentando il numero dei volumi in materia, prima limitatissimi e intervallati l'uno dagli altri. Guido Aristarco ha ripubblicato (Einaudi, Torino) la sua *Storia delle teorie del film*, che rimane a distanza di anni l'unica opera al mondo che esponga in una organica visione storica e sistematica tutte le varie teorie sull'arte del film succedutesi dal tempo del «muto» ad oggi, occupandosi naturalmente anche delle posizioni sul problema di studiosi di estetica in generale. Un'opera preziosa, dunque, a chiunque si occupi seriamente di studi cinematografici e indispensabile a chi, con occhi moderni, si occupi di estetica. Più che una ristampa, quella attuale è un libro nuovo, tante e essenziali sono le integrazioni e aggiunte: si veda l'esame delle teorie di Hauser, di Moussinac, di Grierson, di Raghianti, la riscoperta del contributo di Antonello Gerbi e del gruppo del «Convegno» ecc. L'autore mantiene e approfondisce la sua posizione culturale, largamente influenzata dall'ungherese Lukacs.

ERNESTO G. LAURA

CRONACHE MUSICALI

Festival a Palermo

Dal 13 al 19 maggio si è svolta a Palermo la prima Settimana Internazionale Nuova Musica, festival organizzato dal Gruppo Universitario Nuova Musica sotto gli auspici della Azienda Autonoma di Turismo palermitana in collaborazione con la Società Italiana Musica Contemporanea e con l'Ente Autonomo Teatro Massimo. Principali realizzatori ne sono stati il presidente del Gruppo Universitario Nuova Musica Antonino Titone, il segretario Francesco Agnello e il direttore artistico Daniele Paris. Hanno partecipato al festival i direttori d'orchestra Daniele Paris e Andrzej Markowski, un gruppo strumentale formato dai solisti dell'Orchestra della R.A.I. di Roma, il Quartetto di Napoli, i cantanti Martha Mc. Culloch e Antonio Gronen-Kubizki, il flautista Severino Gazzelloni, i pianisti Massimo Bogianckino, Alberto Ciammarughi, Hans Hotte, Camillo Togni, la clavicembalista Mariolina De Robertis. Un concerto di musica elettronica è stato curato da Antonino Titone.

Leggendo il programma, si aveva subito un'idea dei criteri che presiedono alla nuova iniziativa musicale. Mentre al Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia domina la propensione verso un atteggiamento *au-dessus de la mêlée*, che consente di porre accanto con quietistica indifferenza cose spesso inconciliabili, il festival di Palermo è chiaramente orientato, senza compromessi, verso la presentazione di musiche che, secondo la terminologia corrente, possono dirsi «di avanguardia», anche se tale parola agli organizzatori siciliani non piace. Ciò può far pensare ad una analogia tra la manifestazione palermitana ed i Corsi estivi di Darmstadt, che da alcuni anni costituiscono il centro di raccolta della nuova avanguardia musicale post-weberniana. In realtà, anche se le musiche sono in parte le stesse, l'atteggiamento degli organizzatori palermitani è diverso e, in un certo senso, contrapposto a quello dei promotori dei Corsi di Darmstadt. Già il fatto che il festival nasca in seno ad una organizzazione universitaria

ed in collaborazione con il Teatro Massimo sta a indicare l'aspirazione a non rinchiudersi nell'esoterica attività di circoli ristretti ed esclusivisti. Rifiutando il termine di « avanguardia » e mirando a sbloccare la situazione monopolistica della nuova musica, sia sul piano culturale sia su quello di consumo, il Gruppo Universitario palermitano vuole prospettare la possibilità di un superamento della concezione darmstadtiana, senza peraltro ripiegare su posizioni reazionarie. La musica cioè, secondo le intenzioni dei promotori del festival, deve essere « oggetto di consumo »: in un periodo di *clubs*, è loro desiderio portare la nuova musica a contatto diretto con il pubblico, per il quale bene o male essa deve esser fatta se vuole vivere.

L'orientamento per molti tratti comune che improntava le composizioni presentate alla Settimana palermitana rendeva spesso difficile la percezione degli elementi caratterizzanti e l'individuazione delle singole personalità. Come in certe mostre di quadri dipinti da autori rifacentisi ad uno stesso indirizzo estetico l'occhio prova difficoltà a percepire e a distinguere di primo acchito il senso delle varie immagini, così in una larga rassegna musicale di lavori più o meno procedenti nel campo delle esperienze post-weberniane l'orecchio è indotto ad affermare una media di moduli linguistici simili, dalla quale solo in alcuni casi si distaccano nettamente, o per particolare coerenza del discorso o al contrario per la presenza di residui non assimilati, i segni differenziali.

Nei due concerti al Teatro Massimo, diretti da Daniele Paris e Andrzej Markowski, i segni di una precisa personalità hanno avuto risalto in lavori già noti ed apprezzati, quali la *Serenata per cinque strumenti* di Goffredo Petrassi, e in brani in prima esecuzione assoluta, come gli *Ideogrammi n. 1* di Aldo Clementi. Quasi tutte le composizioni, in prima esecuzione o meno, presentavano peraltro, su diversi piani, motivi di interesse. Il concerto diretto da Daniele Paris comprendeva, accanto alla *Serenata* di Petrassi ed al pregevole *Movimento per clavicembalo, pianoforte e nove strumenti* di Franco Donatoni del quale

scrivemmo in occasione di una recente audizione a Roma, tre lavori in prima esecuzione assoluta, rispettivamente di Zbigniew Wiszniewski, Domenico Guaccero e Aldo Clementi. Del primo (*Concentrazioni espressive*), che fra l'altro è di brevissima durata, non è agevole indicare aspetti uscenti dalla genericità di un linguaggio di derivazione weberniana, mentre nel secondo (...un *iter segnato*) si avverte il desiderio dell'autore di conciliare lo sperimentalismo spinto sino alla adozione dei moderni procedimenti elettroacustici con una esigenza di immediata comunicativa, desiderio che determina, fra l'andamento fluido dell'efficace movimento iniziale, il sapore jazzistico di alcuni passaggi successivi ed il senso di corale del *cantabile finale*, un certo squilibrio stilistico. Gli *Ideogrammi n. 1* di Clementi, composizione preordinata strutturalmente per sedici strumenti divisi in sei gruppi, confermano l'impressione favorevole suscitata da questo musicista con altri suoi lavori: anche qui il linguaggio è scarno, volutamente antibarocco, fatto di gesti quasi visivi, di rudi scatti, di pause cariche di tensione, di improvvisi grovigli di note secche e taglienti, succedentisi in una continua mobilità ritmica; un temperamento aspro ed introverso si estrinseca attraverso una serrata realizzazione sonora.

Nel concerto diretto da Andrzej Markowski figuravano brani in prima esecuzione assoluta di Egisto Macchi e Toni Belfiore, un brano in prima esecuzione per l'Italia di Krzysztof Penderecki, lavori di Maxwell Davies e di Luigi Nono. Non ci sembra che i *Canti per tredici* di Luigi Nono, del 1955, contribuiscano positivamente alla fama del compositore, allineando in maniera sostanzialmente monocorde e privi di carica drammatica i procedimenti usuali del suo stile. Nella *Composizione 3* per dodici strumenti di Egisto Macchi, ad una prima parte di intonazione assorta succede una seconda parte caratterizzata da vivaci effetti strumentali; il discorso musicale si svolge con scorrevolezza, alternando zone in cui sono messi in maggiore evidenza i valori di altezza con altre in cui l'interesse si concentra sui valori di durata e di intensità. Le *Dimensioni* di Toni Belfiore presentano un linguaggio afonistico, con il quale il musicista, partito da esperienze

neoclassiche, aderisce per la prima volta alle concezioni postweberniane, muovendosi nel nuovo stile con sobrietà ed eleganza. Un aspetto piuttosto composito ha il lavoro *Strophy* di Krzysztof Penderecki, scritto su diversi testi in lingua originale che vanno da Menandro a Omar Khayam; nella composizione *Alma Redemptoris Mater* di Peter Maxwell Davies un legame tra le moderne strutture e le arcaiche scritture è dignitosamente realizzato.

Le musiche della nuova avanguardia oscillano fra la struttura rigorosa e i procedimenti aleatori. Da quando nel 1957 Karlheinz Stockhausen pubblicò il suo *Klavierstück II*, al processo di disposizione obiettiva, aritmeticamente ineccepibile di altezze, timbri, valori ritmici e gradi dinamici si sostituisce spesso il criterio della casualità. « Caso », « alea », « hasard » sono termini che ora ricorrono di frequente nelle discussioni che si fanno attorno alle nuove musiche. Ed è stata utile la messa a punto fatta a Palermo dal critico Mario Bortolotto, il quale, in una scintillante conversazione tenuta in una sala dell'Albergo Villa Igea, ha sostenuto, contro le aspirazioni alla « casualità assoluta » dei seguaci di John Cage, le possibilità di un « caso controllato », cui soltanto va attribuito valore artistico.

Alla Settimana di Palermo, procedimenti aleatori comparivano in diversi pezzi, quali *...un iter segnato* di Domenico Guaccero, *Tropismen* di Hans Hotte, *Zwanzig Gruppen* di Bo Nilsson, *Composizione 3* di Egisto Macchi, *Bianco e nero* di Antonino Titone, *Proporzioni-Strutture per flauto solo* di Franco Evangelisti. Nei brani pianistici di Hans Hotte e Antonino Titone, eseguiti rispettivamente dall'autore e da Massimo Bogianckino, varie strutture sono presentate nella successione che l'esecutore ritiene di volta in volta più opportuna, potendosi anche in Titone sovrapporre l'una all'altra alcune delle strutture. L'effetto che si ricava dalle esecuzioni palermitane era in Hotte quello di una abbondanza di effetti pianistici, magistralmente resi dall'autore-esecutore, ma diluiti in una successione di suoni troppo lunga e non esente da ripetizioni, mentre in Titone i giochi sulla tastiera effettuati dalle mani e dagli avam-

bracci, uniti ai decisi colpi di pedale, davano un senso di brillante euforia.

Vere e proprie scudisciate sonore realizzata invece Franco Evangelisti nelle sue *Proporzioni-Strutture per flauto solo* eseguite dal flautista Severino Gazzelloni: distorsioni di suono, chiavi ribattute, note doppie ottenute mediante l'uso di armonici, trilli, suoni frullati, contrapposizioni repentine di note in *pianissimo* e in *fortissimo* tolgono al flauto qualsiasi residuo bucolico, per farne uno strumento aspro ed aggressivo. Il concerto di Gazzelloni, iniziato con una *Sonata per flauto e pianoforte* dal sapore piuttosto tradizionalista di Robert W. Mann, comprendeva, oltre alla novità per l'Italia di Evangelisti, brani del repertorio del celebre flautista di Edgar Varèse, Luciano Berio, Olivier Messiaen e Camillo Togni; di quest'ultimo, che era il collaboratore al pianoforte del concerto, è stata eseguita una *Sonata* in tre movimenti, costruita su un'unica serie dodecafonica e formata nel secondo tempo quasi esclusivamente da suoni armonici.

Fra le altre composizioni in prima esecuzione assoluta o per l'Italia date a Palermo figuravano tre *Studi per clarinetto, viola e corno* di Mauro Bortolotti, in cui l'autore si vale con nitidezza e discrezione delle acquisizioni postweberniane, un ampio *Trio per archi* di Girolamo Arrigo, rifacentesi al modello della musica di Alban Berg, dei fitti e scabrosi *Exercices pour piano* di Henry Pousseur, che sono stati eseguiti con bravura da Massimo Bogianckino. Una marcata personalità rivela nella composizione *Spektren* il giovane musicista tedesco Roland Kayn, il quale si serve del quartetto d'archi per una realizzazione strutturale assai complessa, in cui emergono suoni taglienti, incisivi, rifrangentisi in molteplici sfaccettature.

In un panorama delle più recenti esperienze musicali, non poteva mancare un concerto di musica elettronica. Era la prima volta che una manifestazione del genere aveva luogo a Palermo: accanto a brani noti di Herbert Eimert, Karlheinz Stockhausen, John Cage, Bruno Maderna e Luciano Berio, sono stati presentati anche un lavoro del giapponese Toshiro Mayuzumi e due lavori degli italiani Vittorio Gelmetti ed Antonio De Blasio, rea-

lizzati con mezzi di fortuna al di fuori degli studi non facilmente accessibili di Colonia o di Milano. La musica concreta è stata rappresentata da due brani di Amelia Rosselli, dei quali il primo appariva più vicino alla musica strumentale ed il secondo più autonomo.

Il livello delle esecuzioni è stato generalmente buono. In particolare, nei due concerti al Teatro Massimo è stata apprezzata l'attenta e scrupolosa concertazione dei maestri Daniele Paris, efficientissimo direttore artistico del festival nonché direttore d'orchestra assai sicuro nella presentazione di difficili partiture contemporanee, e Andrzej Markowski. Un successo personale ha ottenuto, nel concerto a lui interamente affidato, il flautista Gazzelloni.

ALBERTO PIRONTI

CRONACHE D'ARTE

La XXX Biennale di Venezia

La XXX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia espone nel padiglione italiano 33 artisti, una retrospettiva del futurismo e degli ospiti d'onore; i padiglioni stranieri sommano a 32. Dobbiamo subito dire, dopo un primo sguardo d'insieme, che la manifestazione ha in complesso raggiunto il suo «scopo», cioè i risultati rispondono abbastanza alle premesse. Solo la retrospettiva del futurismo, su cui poggiavano molte speranze degli organizzatori, non ha potuto avere lo sviluppo desiderato («La mostra del futurismo — scrive il senatore Ponti — non si è potuta realizzare, per obiettive difficoltà di varia natura, conformemente all'ampio e complesso piano studiato e presentato dal prof. C. L. Ragghianti»). L'insieme delle opere esposte immiserisce il futurismo anche come piccolo movimento autoctono; e non serve a lumeggiare le recenti retrospettive futuriste che abbiamo avuto recentemente occasione di vedere a Palazzo Barberini a Roma e nel Palazzo Reale di Milano.

Notato il piccolo neo (piccolo, ché di mostre futuriste ne abbiamo avute fin troppe; e questa di Venezia non era, a nostro avviso, indispensabile), dobbiamo aggiungere che gli astrattisti, se vogliamo, posso-

no fare a meno di una paternità italiana: in primo luogo perché il futurismo deforma ma non rinnega l'oggetto; in secondo luogo perché le premesse accertate dell'astrattismo sono estranee all'Italia; in terzo luogo perché è sufficiente il sempre più diffuso conformismo astratto a denunciare i suoi antecedenti e a proclamare la sua legittimità, sia pure come fatto di cronaca.

La sottocommissione per gli inviti agli italiani s'era ovviamente prefissa di abolire ogni dialettica, facendo accedere alla Biennale solo un gruppo fra i degni dell'Olimpo astrattista; ma questo è avvenuto sino a un certo punto per qualche cedimento di cui non riusciamo a trovare una plausibile giustificazione. Che c'entrano, per esempio, Cassinari, Guttuso e Maccari (artisti impegnati a risolvere la pittura con la pittura); che c'entra la scultura post-incendio e decadentistica di Perez in una Biennale che espone i sacchi strappati di Burri, le geometrie di Magnelli, gli arbitrari cromatismi di Moreni, le incongruenze di Francese e Music (neoterici dell'astrattismo), le ossessive ripetizioni monocrome di Vedova (primo premio per l'Italia) o un Afro senza scatto e trascandato?

Anche fra gli astrattisti, però, non mancano temperamenti di un non trascurabile interesse: accenneremo in proposito a Romiti per la gustosa delicatezza con cui tratta le sue invenzioni di schietta vena decorativa; a Spinosa che vela e sottrae allo sguardo consuete e inconsuete forme patinandole unitariamente; a Corpora per gli azzurri caratteristicamente mediterranei. Per Sadun e per Dorazio il normale metro critico non è davvero indicabile.

La situazione si ripete per la scultura: abbiamo un Consagra (primo premio) che si adegua a un Burri; un Lardera paurosamente spigoloso; Minguzzi di un gusto sempre più fine a se stesso; Somaini i cui acciai sanno di frammenti di obici scoppiati. Nel bianco e nero, a prescindere dal morandismo astratteggiante di Korompay, la bilancia pende dalla parte del buon costume artistico col realismo di Guerreschi e con l'inesauribile vitalità di Maccari il quale, battendo in breccia contro tutti i convenzionalismi, non cessa mai di essere altamente poetico nella realizzazione delle sue estrose immagini.

Ecco il problema della partecipazione italiana alla Biennale di quest'anno, salvo le retrospettive di Birolli e di Spazzapan. Il primo è presente tanto come figurativo quanto come astratto: impacciato, mediocre, senza un orecchio attento ai ritmi cromatici nel figurativo; presuntuoso, voluto, monocorde nell'astratto: il suo dipingere si rivela determinato da una vocazione pompiertistica. Spazzapan, che alla Quadriennale di Roma era presente come figurativo, a Venezia è tutto astratto: modesto, garbato anche se illustrativo nel primo caso; immodesto, sbandato, senza mordente nel secondo caso.

I padiglioni stranieri si adeguano quasi tutti alla strutturazione astrattistica della mostra; ed è in essi possibile vedere non quello che di meglio producono i paesi stranieri ma l'attività della corrente astratta. L'Islanda ci fa conoscere un pittore figurativo (Kjarval) e uno scultore astratto (Sveinsson); astratti sono i due pittori portoghesi; idem gli artisti iraniani. Notevoli le presenze di buoni artisti nei padiglioni del Belgio, del Canada, del Giappone, della Gran Bretagna (complessa la scultura di Eduardo Paolozzi), della Francia (che con Fautrier e Hartun ha vinto due primi premi per pittori stranieri, impedendo la premiazione di uno scultore).

Il « Maggio di Bari »

Oltre all'annuale mostra del « Maggio di Bari » — per celebrare il decennale della manifestazione — è stato indetto un convegno sul tema « L'arte e le mostre in Italia », relatori i professori Argan e Ballo. La mostra, a dire il vero, ci sembra in crisi; e la parata dei vincitori del ramoscello d'oro in linea di massima conferma che anche nella capitale della Puglia i premi spesso sono stati dati conformisticamente ai « soliti ». Di più: il primo premio di quest'anno a Menzio non aggiunge nulla alla fama dell'artista (su per giù lo stesso sarebbe stato per Saetti; quindi il nostro compiacimento si limita al premio dato a De Robertis, mentre il premiuccio a Vespignani è piuttosto mortificante). Non parliamo poi degli altri premi, distribuiti quasi tutti a dilettanti e a produttori di croste: non si capisce, ragionando obiettivamente, perché la giuria

di Bari — indubbiamente qualificata — abbia potuto trascurare artisti come Calvari, Cugurra, Magnolato, Posabella, Rossini e Tabusso che hanno forse gli unici quadri validi della mostra (si presentano bene i giovani Apuleo e Trivelloni).

Come ogni membro di giuria, a cose fatte, giura di non aver votato a favore di Tizio o di Caio, così gli artisti autentici finiranno col vergognarsi di aver ottenuto un premio. Ecco dove siamo arrivati; ed ecco perché si va verso l'abolizione dei premi: ne abbiamo tante volte parlato, abbiamo fatto anche un'inchiesta su un settimanale alla quale hanno partecipato artisti come Bartolini, Ceracchini, Ciardo, Paulucci, Soffici, ecc.; e sulla necessità di abolire i premi verte il punto primo della mozione approvata da artisti e da critici al Convegno di Bari. Tale voto perché si esca dal ridicolo *impasse*, valga almeno come augurio.

Tornando alla mostra, onde meglio spiegarne e deplorarne i difetti, dobbiamo aggiungere che i regolamenti, quando non rispondono alle esigenze della buona organizzazione, debbono essere modificati, cioè si deve avere l'intelligenza e la modestia di raddrizzarli. È da anni che lo diciamo: invitare alla mostra di Bari soltanto i premiati della Biennale e della Quadriennale vuol dire rinunciare a dare alla mostra una sua fisionomia; e vien fuori l'assurdo quando s'invitano con due quadri ciascuno Giuseppe Camale, Giuseppe Cobiainco, Gemma D'Amico, Saro Mirabella e si accettano sotto giuria un solo quadro di Eliano Fantuzzi, di Emilio Notte e di Franco Villoresi. Senza dire che qualcuno è stato invitato alla mostra di Bari perché alla Quadriennale aveva avuto come « premio acquisto » un obolo della Cassa Assistenza degli Artisti.

Anche per chi abbia una certa infarinatura dell'odierna situazione artistica tutto ciò diventa discutibile. Aggiungiamo: la generazione di mezzo, che non ha sovente i requisiti formali richiesti dal regolamento, non viene invitata, pur essendo artisticamente la più interessante; e in generale non manda sotto giuria, togliendo a una mostra come questa di Bari la possibilità di reggersi con armonia.

La verità è che, quando una mostra si

burocratizza, fatalmente si svuota; i burocrati, persone egregie e sotto molti aspetti rispettabili, bisogna lasciarli al loro improbo lavoro di evadere le pratiche di ufficio. Non è consigliabile immischiarli nelle mostre e, come a Bari, tentar di farne i protagonisti di convegni.

Ci auguriamo, dunque, che al Maggio di Bari per il venturo anno si possano avere delle novità: la mostra del decennale denuncia la maturata crisi del sistema (presenze caotiche pesantemente impaginate, premi che si risolvono in uno sciupio di denaro, ecc.); ed i responsabili sono persone in grado di accorgersene e d'intervenire perché l'acuta crisi di oggi non si muti domani in un definitivo e doloroso fallimento. Una mostra d'arte dev'essere affidata agli artisti o ai critici perché abbia buona probabilità di riuscita.

La Mostra della Figura

Proseguendo il proficuo avvicinarsi di mostre che hanno suscitato un interesse nazionale ed alzato il livello artistico dell'ambiente più di quanto non si riscontri in altre maggiori città del Mezzogiorno, l'E.P.T. di Taranto ha inaugurato in questi giorni una Mostra della Figura.

La presentazione, sotto molti aspetti interessante, di Leonardo Borgese forse vorrebbe accentuare il significato in un certo senso polemico della manifestazione che in realtà riunisce un bel gruppo di pittori di diverse tendenze, unitamente a una piccola schiera di pittori poco o punto interessanti che sarebbe stato meglio escludere per mantenere a buon livello tutta la mostra.

Tre ritratti di Germana Zanini (uno dipinto da Campigli con singolare delicatezza, uno da De Chirico caratteristicamente baroccheggiante e uno da Anzil con tinte esteriori ad effetto fotografico) sono al centro della mostra. Di una bellezza aulica, staccata è *Fanciulla che riposa* di Casorati; fra le cose sue più compiute metteremo le due opere di Gentilini; ha movimento e luminosità *la Ragazza che cammina* di Guttuso; di una semplice sciccheria, tra

il serio e il caricaturale, è *la Cavallerizza* di Maccari; Melli e Menzio hanno delle figure di maggior interesse rispetto ai quadri esposti a Bari; deciso il segno in *Contadino di Purificato*; della migliore qualità le due opere di Sironi; poco persuasivo De Pisis, idem Rosci.

Biasion, Borgese, Guzzi e Miele, cioè i critici-pittori, hanno una loro parentela; fra i pittori più noti si presentano bene Borra, Cantatore, Cassinari, Fantuzzi, Gigotti; fra i giovani segnaliamo Conversano, Manni, Picinni; e dopo... il vuoto. Almeno un terzo della mostra è fatto di nomi poco o punto noti e di opere più o meno insignificanti. Al posto dei Carneadi o quasi sarebbe stato più opportuno collocare opere di Carrà, Ceracchini, Nobbe, Pirandello, Semeghini, Ziveri; se c'è De Pisis non si spiega l'assenza di Gino Rossi; se ci sono Banchieri, Muccini, Celiberti non si giustifica l'assenza di Cugurra, Rju, la Salvatore, Sarra, ecc.

Trattandosi di mostra documentaria e artistica, la scelta avrebbe dovuto essere più ampia nei nomi e più rigorosa nella selezione delle opere: escludendo una ventina di quasi anonimi e inserendo al loro posto pittori ben qualificati, la manifestazione avrebbe avuto un altro interesse e sarebbe stato anche più giustificato l'accento polemico.

La mostra, tuttavia, così com'è non cessa di essere interessante, sia dal punto di vista estetico che da quello rappresentativo (anche se i surrealisti, per esempio, invece che da uno Sciltian vengono rappresentati da imitatori). Vi sono indubbiamente parecchi esponenti delle tre ultime generazioni, con opere quasi sempre ben scelte.

Sentiamo di non errare affermando che Taranto oggi porta il suo contributo al nuovo corso dell'arte, destinato ovviamente ad accrescersi. La resistenza dei migliori artisti, dei più pensosi giovani e dei più responsabili critici alle facili suggestioni informatiche ha portato i non-conformisti a prendere una strada seria, cioè a impegnarsi per l'avvento di un'arte che abbia la sua grammatica e che sia espressione umana di stimoli e di empiti decisamente estetici.

GIUSEPPE SCIORTINO

LA NORVEGIA OGGI

Chiunque potesse scegliere una patria che rispondesse a condizioni ideali di vita sceglierebbe probabilmente, a causa del clima, un paese a sud delle Alpi, un paese fertile, facile ad amministrare, e con clima temperato in tutte le stagioni. Ma nessuno, senza dubbio, sceglierebbe la Norvegia.

In fondo, noi Norvegesi possiamo considerarci felici e rallegrarci che il *caso* sia stato più forte del *sapere*. Non è difficile mostrare gli inconvenienti della nostra posizione geografica: non c'è « nulla » tra noi e il Polo Nord, come diceva uno dei nostri compatrioti in un momento di depressione. Una popolazione di circa tre milioni e mezzo di abitanti si trova disseminata in un paese montagnoso di 320.000 km² (quindi più grande dell'Italia) e, quel che è peggio, un tale paese così poco comodo si stende dallo Skagerrak al Mare Artico con una costa di 1700 km., la costa più lunga e più rude d'Europa. Naturalmente è costoso amministrare questo paese; le comunicazioni, porti, trasporti costieri, ferrovia e strade, sono dei pesi gravosi per una così piccola popolazione. Se tuttavia la Norvegia è un paese felice, se il suo standard di vita uguaglia quello degli altri paesi dell'Europa occidentale, ciò è dovuto ad un paradosso della natura: è come se la natura avesse voluto dare un compenso per le difficoltà da lei create, donando alla Norvegia la Corrente del Golfo.

Sorvolando in aereo quel paese selvaggio e montagnoso che è il centro della Norvegia, si crede a stento che quelle regioni siano fatte per gli uomini. Dappertutto si vedono cime aguzze, pendii di montagne argentate con ombre violette, laghi scintillanti e aridi ghiacciai, vaste distese verdi e tranquille dove pascolano le renne, alberi nani, e nebbie e brume. È la grande desolazione: all'ovest si scorge il mare e le fenditure blu cupo dei fjordi che penetrano tra le montagne massicce; all'est lo sguardo si perde in un orizzonte di dolci e pacifiche colline coperte di alberi. Non si può pretendere di conoscere gli abitanti di un paese di cui si ignorino le condizioni di vita. La Norvegia è vecchia. A volte, tra le montagne pietrose, si scorge una fattoria i cui contadini possiedono documenti affermanti che per ben novecento anni essi hanno vissuto in quel posto.

Ma se questa impressione di « vecchiaia » è, apparentemente, la stessa sin dalla notte dei tempi, le ultime generazioni hanno apportato al Paese delle trasformazioni notevoli. La terra resta immutabile, ma la struttura economica è un'altra.

Noi non citeremo che qualche esempio e, per primo, l'impiego del « carbone bianco » dei torrenti e dei fiumi; la Norvegia è probabilmente il paese che produce più elettricità per abitanti, e questa energia elettrica non alimenta soltanto l'industria pesante, ma migliora e facilita, tecnicamente, la vita quotidiana dei norvegesi.

In seguito la pesca, di cui si può ripetere quello che diceva un giorno uno dei nostri consiglieri di stato: « Il Signore ha ammassato dei tesori in Norvegia ». La pesca del merluzzo e dell'aringa che si pratica nelle acque norvegesi è una delle più remuneratrici del mondo; navi e macchinari moderni, centinaia di fabbriche di olio di pesce, sparse lungo l'intera costa, hanno fornito alla popolazione nuovi mezzi di esistenza. E poi, un quarto della superficie del paese è coperto di foreste produttive, facili a sfruttarsi grazie alla vicinanza dei fiumi. Questa ricchezza primitiva e naturale, il legno, si può trasformare oggigiorno, mediante processi industriali, nei prodotti più svariati. E non si dimentichi infine il mare, dal momento che la posizione favorevole tra il Mare del Nord e l'Atlantico ha fatto della Norvegia una delle prime nazioni marittime.

Le condizioni naturali sono qui più che altrove fattori decisivi per la vita del popolo. E dal momento che queste condizioni variano enormemente tra il nord e il sud, tra la costa e l'interno, esse causano trasformazioni sensibili non solamente nel modo di vita, ma anche nel temperamento degli abitanti delle diverse regioni.

Anche su un altro piano la Norvegia è un paradosso. È un regno millenario dalle tradizioni medioevali e, nello stesso tempo, un paese di pionieri. Anche questo contrasto ha lasciato tracce nel carattere del popolo.

Qui non faremo che dare un cenno della storia norvegese. Parliamo della « notte di quattrocento anni », ossia dei secoli che separano la grandezza medioevale dall'anno 1814, data in cui la Norvegia riprese il suo posto tra le nazioni libere. La testimonianza più imponente del periodo di grandezza è la maestosa cattedrale di Trondheim, una delle più belle costruzioni d'architettura religiosa dell'Europa settentrionale. Ma l'esempio più vivo e più caratteristico della vita e dell'attività della Norvegia medioevale è dato dalle meravigliose navi vichinghe, ritrovate qualche generazione fa in tombe sulle coste del fjordo di Oslo. Senza dubbio queste imbarcazioni debbono le loro superbe linee nette ed eleganti piuttosto all'istinto ed all'empirismo che ai calcoli sapienti di un cantiere navale; tutte testimoniano di una profonda conoscenza del mare, cosa del resto più che normale. Era su queste navi senza ponti che i Vichinghi partivano direttamente per la Groenlandia e da lì per il « paese del vino », ossia l'America, cinquecento anni prima di Cristoforo Colombo: noi sappiamo che una di queste navi fece quattro volte scalo al « paese del vino ».

D'altronde non c'è bisogno né dell'archeologo, né dello storico d'arte per trovare un legame tra il passato e il presente. Basta scegliere la città di Bergen. Circondata dalle sue sette montagne, questa città, la più bella della Norvegia, ha rispecchiato sempre la storia del paese. È infatti una delle più antiche comunità dell'Europa del Nord. E oggi, sfilare davanti alle case del molo, coi loro pinnacoli caratteristici del tempo della Lega Anseatica, attraversare la piazza del mercato

del pesce, significa seguire la crescita della città sin dalle sue origini lontane: semplice punto di sbarco all'età della pietra, che a poco a poco diventa molo, luogo di traffico e di scambi, diventa città, uno dei centri di commercio del Mare del Nord. Così la nascita della città, il suo sviluppo, il suo declino, poi la sua nuova attuale ascensione, che ne fanno la città di commercio più gaia e più vivente, tutta questa storia dà un'immagine dell'evoluzione del paese intero attraverso i secoli.

I quattrocento anni durante i quali la Norvegia, unita alla Danimarca, cadde in uno stato di sonnambulismo hanno avuto tuttavia un effetto propizio, poiché in tutto questo lungo lasso di tempo il paese, ritirato e piegato su sé stesso, ha potuto accumulare le sue riserve culturali. Certo la Norvegia mancò completamente di eroismo all'epoca in cui la confinante Svezia s'affermava come la più grande nazione militare d'Europa: nondimeno il contadino norvegese viveva la sua vita propria, libero ed esente dal funzionarismo e dalla centralizzazione amministrativa. L'architettura rurale in legno, la pittura decorativa dai colori vivi, l'arte del tessere, tutto prova che la tradizione norvegese si sviluppava e fioriva liberamente. La poesia, i canti popolari, la musica folkloristica, le fiabe sembrano proliferare, durante quest'epoca di sogni, senza avere e subire nessuna distruzione esteriore, nessuna influenza straniera.

Forse questa situazione spiega la magnifica fioritura della Norvegia nel secolo scorso, forse queste forze nazionali rimaste latenti così a lungo si sono concretizzate con Henrik Ibsen, Bjørnstjerne Bjørnson, Edvard Grieg, Sigrid Undset e, fino a un certo punto, anche Knut Hamsun.

Chiedere ai nostri contemporanei di appassionarsi alla discordia che mise di fronte nel XIX secolo la Svezia e la Norvegia sarebbe eccessivo: se questa fu drammatica, tuttavia fu anche limitata. Dopo le guerre napoleoniche, la Norvegia, come semplice pedina dello scacchiere politico, si vide unita alla Svezia. Questo giogo che pesò sulla nostra sovranità provocò dispute frequenti, o piuttosto un lungo e penoso litigio di famiglia, che terminò in realtà con un divorzio nel 1905. Per la Norvegia, la difficoltà consistette allora di ritrovare sé stessa. Nel 1814 essa s'era data la più libera delle costituzioni, ispirata ai principi dell'indipendenza americana e della rivoluzione francese. Fu allora che Oslo fu scelta come capitale. Ma per una capitale era davvero un inizio ben esiguo: Oslo, a quel tempo, non era davvero che una piccola città di provincia, priva di qualsiasi vita intellettuale, senza teatro, senza nessuna collezione d'arte, senza una sola statua in tutta la città. Le strade erano vuote e deserte, di tanto in tanto un carretto passava traballando sul selciato ineguale o affondando in una strada fangosa. L'ambiente intellettuale, stretto da legami secolari a Copenaghen, capitale dei due paesi riuniti, risentì crudelmente della perdita di questa vecchia città, così ricca di tradizioni e di cultura. Ma, come spesso succede, la separazione agì in maniera stimolante e suscitò l'iniziativa. Forse si aggiunse la volontà di mostrare alla Svezia che sapevamo « cavarcela » da noi. Questi due fattori spiegano bene lo sviluppo rapido, anche se irregolare, di Oslo, situata ammirabilmente al bordo del suo fjordo e in mezzo alle sue colline. Di modo che la capitale, anche se manca della personalità e dell'atmosfera storica che si respira a Bergen, è oggi, col suo mezzo milione di abitanti, il centro della vita artistica e dell'attività culturale.

Qui visse Ibsen i primi anni della sua vita di scrittore, giovane diffidente, il cui difficile debutto fu pieno d'amarezza. Solo più tardi, quando si liberò dall'atmosfera meschina della provincia norvegese, osò concentrarsi su quello che divenne il motivo di tutta la sua opera: le relazioni con la patria. Soltanto dopo il suo soggiorno a Roma e in Italia egli riuscì ad allargare il suo orizzonte e a considerare la Norvegia dal di fuori. Ma l'opera di gioventù più ispirata, « Peer Gynt », testimonia un odio sanguinoso per i suoi compatrioti. Peer, questo personaggio di favola, scaturito dal parco nazionale del romanticismo norvegese, viene dipinto da Ibsen con tutti i difetti che si potevano imputare ai propri connazionali. Durante i ventisette anni vissuti in esilio volontario in Italia e in Germania, i suoi pensieri non si staccarono mai dalla piccola città di provincia, resa familiare da amare esperienze. Come i grandi poeti antichi avevano creato dei simboli con gli eroi e gli dei greci, così Ibsen libera l'essere delle piccole città, le spoglia del quotidiano per sollevarle fino al dramma della vita universale. D'altronde egli era talmente impegnato in questo stato di « hatelove », di odio amoroso e d'amore odioso per il paese (il quale, beninteso, glielo ricambiava), che durante il suo lungo esilio all'estero non ha mai scritto una riga che non si riferisse alla Norvegia. In definitiva egli è per essa una dura lezione, una lezione di « conosci te stesso ».

Ben differenti e più armoniche sono le relazioni di Björnson col suo paese. Se Ibsen rappresenta le ombre fredde e il dubbio lacerante, Björnson è il sole che scalda le terre fertili. Così rigurgitante di speranza, come Ibsen di dubbio, egli ha fede nella vita. In entrambi è come se si riflettessero i contrasti naturali della Norvegia, le vicissitudini della sua storia, la tensione interna del carattere nazionale.

È attraverso i grandi artisti che l'anima di un popolo si esprime, soprattutto se essi si ispirano alla natura e all'arte popolare. Giovane studente a Lipsia, Edvard Grieg, di Bergen, si sentiva oppresso dall'eredità dei grandi classici, fino al giorno in cui l'influsso della musica folkloristica norvegese gli dette la freschezza e l'originalità che fecero di lui uno dei più notevoli compositori del tempo. Più si accosta al folklore, e più si libera il suo lirismo. Studiò le melodie secolari, infondendo così alla musica europea un sangue nuovo, un'ispirazione giovane e vivente. Il suo temperamento e la sua fantasia scorrono nelle sue opere come l'acqua dei torrenti di montagna.

La scrittrice Sigrid Undset allaccia legami col passato, riunisce i fili della storia norvegese e tesse la sua grande opera: « Cristina, la figlia di Lavran ». Knut Hamsun è più spontaneo, è la sorgente, il genio nativo delle chiare notti estive, il pittore degli istinti che bollono in una natura irrequieta. Infine in Edvard Munch si ritrova la tensione interiore che si manifesta in tutta l'arte norvegese: i violenti contrasti d'ombra e di luce delle prime opere giovanili, la forza maestosa, l'equilibrio dei capolavori della maturità.

Ma l'arte non traduce soltanto il carattere e la personalità di un popolo; vi è anche la vita, la semplice vita quotidiana con le sue pene e le sue gioie. Quello che colpisce di più dopo la prima guerra mondiale è la maniera in cui le condizioni di vita si sono eguagliate. La seconda guerra mondiale si è abbattuta come una bomba su un popolo che era vissuto in pace per duecento anni. La regione che soffrì di più fu la Finmark, la parte settentrionale del paese, che copre un sesto

della superficie totale. I Tedeschi vi impiegarono la tattica della « terra bruciata », senza risparmiare niente, né una casa, né un molo, né un ponte, persino i pali telegrafici furono danneggiati. Una popolazione di 60.000-70.000 persone si vide espulsa dai suoi focolari, privata di ogni risorsa, e questa sua fuga nella notte polare è senza dubbio una delle più cupe tragedie della storia norvegese. Uno dei compiti della nazione, alla fine della guerra, fu di ricostruire questa regione devastata, edificare delle nuove città, mettere in efficienza i porti migliori, facilitare insomma con tutti i mezzi la vita di quella popolazione che da sempre lotta per la sua esistenza nel rude clima artico. Ma era un problema immenso, perché la Finmark è lontana da Oslo quanto Gibilterra, e metà del suo territorio è situato al di là del Circolo Polare Artico. Era un compito estremamente costoso riparare una regione così estesa, così duramente esposta, così scomoda in ogni senso. Questa impresa fu una magnifica testimonianza della collaborazione che è la prima condizione di esistenza per un popolo piccolo e povero. Lo sforzo compiuto per riunire una popolazione così disseminata è stato come una lezione di democrazia pratica. Grazie ai sacrifici generali e alla comprensione reciproca, si è riusciti a fondare una comunità moderna in un paese tanto esteso, in modo che la solidarietà creata dalla necessità è diventata un durevole istinto democratico.

In breve, condizioni di vita così varie come lo stesso paese hanno finito per generare un popolo sano e felice. Ogni norvegese si sente in contatto con la natura, e forse questo equilibrio tra la natura e una comunità moderna è l'immagine più caratteristica della Norvegia di oggi.

ODD HÖLAAS

CRISTIANESIMO E CHIESA NEL MEDIOEVO NORVEGESE

La posizione geografica della Norvegia, all'estremo nord, fu causa della tarda diffusione del Cristianesimo nel nostro paese. I Norvegesi furono l'ultima popolazione germanica a essere toccata dalla missione cristiana. I primi missionari arrivarono in Norvegia quando i paesi intorno al Mediterraneo avevano una tradizione ecclesiastica di novecento anni.

La conversione della Norvegia era stata preparata dai contatti che i Vichinghi avevano avuto con l'Europa cristiana, e da pacifiche relazioni commerciali. I Norvegesi, durante i loro viaggi all'estero, avevano sentito parlare del « Cristo bianco », e a volte si erano lasciati battezzare, oppure avevano ricevuto la « prima signatio » che li rendeva catecumeni; quest'ultima era preferita dagli incostanti, che potevano spacciarsi tra i cristiani per tali e negare di esserlo tra i pagani.

Come per gli altri popoli germanici, la conversione del re alla nuova fede fu un fattore decisivo. I tre missionari Haakon Adalsteinfostre (945-960), Olav Tryggvason (995-1000) e Olav Haraldsson (1015-1030) furono tutti e tre battezzati all'estero (Inghilterra e Francia). Il loro tentativo di diffondere la nuova religione provocò una forte resistenza, a causa anche di motivi politici, dal momento che la cristianizzazione era collegata allo sforzo di riunire l'intera nazione.

Mentre re Haakon e il primo re Olav dovettero rinunciare alla loro impresa, Olav Haraldsson fece uso di metodi violenti, che da Carlo Magno in poi erano stati praticati tra i Germani. Gli altari furono distrutti e bruciati, e i contadini furono costretti a farsi battezzare. Ben presto Olav fu tanto odiato che dovette rifugiarsi in Russia. Nell'estate 1030 ritornò per riconquistare il proprio paese, ma fu ucciso nella battaglia che ebbe luogo a Stiklestad (29 luglio). La morte del re provocò un grande cambiamento nella storia religiosa della Norvegia. Egli fu considerato dal popolo come un martire della fede cristiana. Si sparse la voce di miracoli verificatisi presso la sua tomba, ed egli fu dichiarato santo dalla gerarchia locale con l'adesione spontanea del popolo. Presso la sua tomba fu innalzata nel XII secolo la più bella cattedrale gotica del Nord, meta di pellegrini.

Dopo la morte di Olav non si ebbe nessuna reazione pagana. Resti della vecchia religione sussistettero ancora a lungo, sotto forma di riti magici eseguiti in segreto. Esteriormente vennero accettate le usanze cristiane. La costrizione per legge di farsi battezzare, di digiunare, di rispettare le feste e di confessarsi indica che vi fu una lotta per diffondere le abitudini cristiane, e una disciplina ecclesiastica.

Quanto profonda fosse l'accettazione della nuova fede da parte del popolo norvegese è una questione storica molto discussa. Le saghe reali, scritte nel XIII secolo, e la produzione poetica dei secoli XI e XII testimoniano come il modo di pensare cristiano cattivasse le menti. Adamo di Brema descrive verso il 1070 la religiosità dei Norvegesi con parole elogiative: « Mentre in principio praticavano nefande arti magiche, ora confessano semplicemente, con l'apostolo, Cristo crocefisso. Sono anche i più parchi tra tutti sia nel mangiare che nei costumi, e amano sommanente la decenza e la modestia. Inoltre hanno un tale rispetto per i sacerdoti e per le chiese che difficilmente viene considerato cristiano chi non partecipa quotidianamente alla messa. L'eccellenza delle loro virtù viene guastata soltanto, per ciò che ho potuto vedere, dall'avidità dei sacerdoti ».

Col Cristianesimo seguì anche la partecipazione alla cultura europea. La Norvegia fu incorporata nell'Europa cristiana. Palesi testimonianze sono i viaggi di Norvegesi a Roma come pellegrini o con incarichi politici. Il primo pellegrino di nostra conoscenza è Sigvat, scaldo di Olav il Santo, e il suo esempio fu seguito da molti.

Nel 1079 il papa Gregorio VII scrisse al Re di Norvegia e lo esortò a mandare giovani norvegesi a studiare a Roma. A causa della distanza soltanto pochi vi si recarono. Nel secolo XII non pochi ecclesiastici norvegesi studiarono a Parigi; nel tardo medioevo si preferì la Germania del Nord.

La Norvegia fu incorporata dalla Sede apostolica nel vescovato di Amburgo fino al 1104, allorché la Scandinavia fu considerata come provincia ecclesiastica a sé stante con Lund per sede metropolitana. Il desiderio dei religiosi e dei re norvegesi di avere una propria sede vescovile fu esaudito nel 1152 in occasione della visita del legato apostolico Nicolaus Brekespear, il futuro papa Adriano IV. La provincia comprendeva cinque vescovati in Norvegia e sei nelle colonie norvegesi al di là del mare: Islanda, Groenlandia, Faeröer, Orkney, Shetland con Man. I canoni ecclesiastici promulgati nel 1152 sono stati recentemente trovati. Essi rivelano in quale misura fosse possibile realizzare gli ideali ecclesiastici gregoriani in una nazione così lontana da Roma.

Nel medioevo, il conflitto tra il re e l'autorità ecclesiastica prese un carattere drammatico. Mentre gli uomini di chiesa si erano assicurati importanti privilegi in occasione dell'incoronazione del re Erling Magnusson nel 1164, il re Sverre (1184-1202) fu coinvolto in una violenta lotta con la Chiesa norvegese. L'arcivescovo di Nidaros andò in esilio in Inghilterra, ma ritornò a dovette accettare le condizioni di Sverre. L'arcivescovo seguente fu un ostinato gerarca: nel 1190 andò in Danimarca e con l'autorizzazione del Papa scomunicò Sverre. Gli altri vescovi abbandonarono il paese uno dopo l'altro, l'ultimo nel 1199, e il re scomunicato si trovò senza vescovi. Tra le più interessanti opere letterarie del medioevo norvegese si trova uno scritto programmatico religioso-politico fatto scrivere dal re, dove vengono difese le condizioni pre-gregoriane da un prete al servizio del re, e che si rivolge ai luminari del diritto a Bologna Haakon, figlio di Sverre (re nel 1202-1212), si pacificò coi vescovi. Il XIII secolo è un'epoca grandiosa per la Chiesa medioevale in Norvegia. I rapporti tra la Chiesa ed il re sono caratterizzati da una pacifica collaborazione, più che da lotta, anche se un conflitto tra l'anticlericale governo tutelare di Eirik Magnusson (1280-1299) e la Chiesa norvegese ha avuto come

risultato che Dante collocasse questo re tra i dannati (Paradiso, XIX, 139). Nel corso del XIII secolo furono costruite delle chiese in tutta la Norvegia, la vita monacale si sviluppò rapidamente e la letteratura ecclesiastica fiorì. L'opera più notevole è *Stjorn*, una traduzione della Bibbia in linguaggio popolare con commentario, in parte in forma di ripetizione della storia biblica.

Nel 1319 si estinse il ramo maschile della famiglia reale norvegese, e per il resto del medioevo la Norvegia fu unita a volte con la Svezia, altre volte con la Danimarca. La grande peste che devastò l'intera Europa nella metà del XIV secolo, da noi chiamata « la morte nera », raggiunse la Norvegia nel 1349 e ridusse la popolazione di almeno un terzo. Anche il clero fu colpito duramente. A Nidaros, prima della peste, vi erano trecento ecclesiastici; dopo la peste soltanto quaranta.

Gli ultimi due secoli del medioevo sono un'epoca cupa dal punto di vista nazionale e religioso. Gli ecclesiastici norvegesi non riuscirono ad imporsi internazionalmente. Nessun vescovo norvegese partecipò ai grandi Concili di Costanza o Basilea; a Costanza il re norvegese era rappresentato da un abate, e un paio di canonici norvegesi andarono al Concilio di Basilea, ma soltanto per presentare le scuse dei vescovi norvegesi assenti e per chiedere gravami meno onerosi. La nostra vita religiosa fu caratterizzata da lotte per procacciarsi cariche, e dalla decadenza della vita monastica. Uno degli avvenimenti degni di menzione è la riforma monastica che nel 1462 introdusse l'ordine dei Birgittini in Norvegia. Una nobile figura della fine del medioevo fu l'arcivescovo Erik Walkendorf (1510-1522), che visitò persino l'estremo Nord della Norvegia, si prodigò per la ricostruzione del suo duomo e fece pubblicare i libri liturgici della Chiesa norvegese. Sia il messale che il breviario furono pubblicati all'estero, perché la Norvegia non aveva alcuna tipografia.

Una simpatica descrizione della vita religiosa del popolo è data da un viaggiatore italiano. Il mercante veneziano Pietro Quirini naufragò nel gennaio del 1432 presso un'isola della Norvegia settentrionale. In seguito all'esortazione del proprio parroco, gli abitanti presero cura degli esausti marinai e li ospitarono nelle loro case per tre mesi fino alla loro partenza. Nella sua descrizione, che è degna di fede nei brani che possono essere controllati, Quirini dice: « Era il detto scoglio habitato d'anime 120, e alla Pasqua 72 si comunicarono come catholici fidelissimi e devoti. Non d'altro mantengono la lor vita che del pescare, peroché in quella estrema regione non vi nasce alcun frutto. Questi di detti scogli sono huomini purissimi e di bello aspetto, e così le donne sue, e tanta è la loro semplicità che non curano di chiuder alcuna sua roba... non perderiano la festa di veder messa, e quando sono in chiesa, sempre stanno in oratione inginocchiati, mai non mormorano, né bestemmiano santi, non nominano il demonio ».

Nel 1536 e negli anni seguenti si attuò la Riforma in Norvegia. Era stata preparata da contatti da parte del clero norvegese col movimento di riforma e da esigui accenni di movimenti riformatori popolari. La Norvegia non ebbe nessuna personalità riformatrice. La Riforma fu imposta dal Re e in tale situazione la gerarchia cattolica si oppose molto debolmente. Nel corso di una o due generazioni la Norvegia divenne quasi tutta protestante.

EINAR MOLLAND

GLI ANNI 1814 e 1905 NELLA STORIA NORVEGESE

Il 17 maggio è il giorno più bello ed importante dell'anno in Norvegia. È la stagione quando il verde chiaro, corteo della primavera, annunzia l'estate nel paese dell'inverno; è il giorno nazionale, il giorno di libertà, quando centinaia di migliaia di bambini sfilano e sventolano le loro bandiere in giubilante entusiasmo e con maggiore o minore comprensione ascoltano i discorsi degli adulti sulla importanza di quella data nella storia del paese.

Quello che accadde il 17 maggio del 1814 fu la solenne ratificazione della libera Costituzione del paese. La libertà nazionale e la sovranità del popolo furono stabilite come base per la vita statale e politica in Norvegia dopo un dominio straniero durato diversi secoli. Per questo, da quell'anno in poi, noi consideriamo la Norvegia come libera.

L'opera di liberazione del 1814 ha la sua causa diretta nella situazione straordinaria dovuta ai cambiamenti delle guerre napoleoniche, ma se ne riscontrano già nel passato i germi preparatori.

Alla fine del Medioevo la Norvegia era caduta sotto il dominio danese, e dal 1660 il re, a Copenaghen, divenne il monarca assoluto dei due « regni gemelli », la Danimarca e la Norvegia.

Nella seconda metà del XVIII secolo, durante l'Illuminismo, si poté notare che in diversi campi i due paesi non avevano sempre comuni interessi. L'aumento della cultura popolare, le condizioni tradizionali di libertà dei contadini norvegesi, lo sviluppo della navigazione e dello sfruttamento delle foreste, tutto questo provocò una evoluzione che stimolò alcune pretese norvegesi e fece sviluppare il sentimento nazionale.

La popolazione verso il 1800 non raggiungeva ancora il milione, di cui 100 mila nelle città. Tuttavia, insieme al progresso materiale, si era creato un certo ambiente culturale, con capacità e desiderio di seguire i grandi avvenimenti dell'epoca e in un certo grado acquisire le nuove idee liberali risultate dalla Guerra d'indipendenza americana e dalla Rivoluzione francese.

Simile preparazione permise l'opera di liberazione del 1814. Le guerre napoleoniche rivelarono ancora una volta che gli interessi nazionali ed economici della Norvegia non sempre coincidevano con quelli della Danimarca. Quando nel 1807 il re coinvolse i due paesi nell'isolamento marittimo del continente, per aiutare Napo-

leone contro l'Inghilterra, fu un terribile colpo per la navigazione norvegese e ancor peggio per la possibilità che il popolo si procurasse il pane quotidiano.

Le sofferenze di quegli anni critici non potevano che accentuare l'esigenza di speciali istituzioni norvegesi, e così furono create una commissione governativa norvegese, una Corte Suprema, una Università. Nondimeno il sentimento di fedeltà verso il re era ancora molto forte, cosicché soltanto gli avvenimenti del 1814 condussero alla separazione, e in tale circostanza la politica della Svezia fu decisiva per la fine dell'unione dano-norvegese.

Quella che nella storia della Svezia è già conosciuta come la « politica del 1812 » consiste, in breve, nel fatto che il nuovo monarca svedese Bernadotte, già generale di Napoleone, convinse il Governo di Stoccolma a rinunciare alla tradizionale politica antirussa e ad allearsi invece alla Russia e agli altri avversari di Napoleone. La Svezia rinunciava al suo dominio sulla Finlandia ed in compenso doveva ricevere, con l'accordo degli alleati, la Norvegia, la quale era sempre alleata con la Francia. Il re svedese Carlo Giovanni marciò il 1° gennaio 1814 con un esercito alleato contro la Danimarca, e con la Pace di Kiel obbligò il re danese a cedere la Norvegia alla corona svedese.

La Pace di Kiel fu accolta con indignazione negli ambienti politici norvegesi responsabili, ma chi liberò i latenti sentimenti nazionali e provocò l'opposizione dei Norvegesi fu il cugino e successore al trono del re danese, il principe Cristiano Federico, il quale era venuto in Norvegia l'anno precedente in qualità di reggente. Come tale, egli diventò ben presto l'antagonista del « francese » re svedese. In principio Cristiano Federico aveva pensato di farsi proclamare re in una Norvegia indipendente, in forza della vecchia legge reale, ma i « leaders » norvegesi lo distolsero da simile proposito, adducendo il motivo che fosse più opportuno procedere all'elezione dei rappresentanti per una Assemblea che avrebbe dovuto elaborare una Costituzione, che il popolo richiedeva, prima ancora di scegliere il nuovo re. Nel frattempo Cristiano Federico fungerebbe da reggente e rimarrebbe alla direzione del governo temporaneo del paese.

L'Assemblea Nazionale, che si riunì a Eidsvoll, a nord di Oslo, dal 10 aprile al 17 maggio, consisteva di centododici rappresentanti. Più della metà erano funzionari, ma vi erano anche trentasette contadini e sedici commercianti. I « genitori di Eidsvoll » erano quasi tutti molto giovani, specialmente i funzionari che dominarono con idee liberali assorbite dall'estero e con il loro forte sentimento nazionale: uomini senza paura, pieni di energia, che non si lasciarono influenzare dal fatto decisivo che le grandi nazioni appoggiavano la pretesa del re di Svezia di annettere la Norvegia.

Tuttavia, proprio a causa dei pericoli e delle prospettive della politica estera, si creò una scissione nell'Assemblea, poiché una minoranza sosteneva che avrebbe giovato al paese la possibilità di una unione con la Svezia. Senonché tutte e due le fazioni erano d'accordo nell'esigere soprattutto una Costituzione liberale.

La Costituzione, una delle più liberali d'Europa, stabilì una serie di principi che in seguito divennero una conseguenza naturale della vita sociale norvegese, come la garanzia del diritto, la libertà di religione, la libertà di stampa e di opinione, etc. Il voto non divenne generale, un concetto simile era inammissibile

a quel tempo, ma furono stabilite con esattezza le funzioni del potere legislativo e del Parlamento, del Governo con la sua autorità esecutiva e dei tribunali completamente indipendenti. Era il principio della divisione dei poteri, e settant'anni dovettero passare dal 1814 prima che il Parlamento riuscisse a prevalere e ad introdurre il « parlamentarismo ».

La Costituzione fu firmata il 1 maggio dai rappresentanti e nello stesso giorno Cristiano Federico fu eletto re all'unanimità. Se l'Assemblea riuscì ad assolvere il suo compito nelle poche settimane di quella fine di primavera, fu soprattutto perché aveva fretta. Ben presto risultò lampante, tra l'altro mediante i mandatarî delle grandi nazioni che avevano sconfitto Napoleone, che queste intendevano mantenere la promessa fatta a Carlo Giovanni. Nonostante vari tentativi norvegesi per far cambiare l'Inghilterra di opinione, ai primi di giugno Cristiano Federico si rese conto che non avrebbe potuto conservare la sua corona. I mandatarî delle grandi nazioni dichiararono che egli non era un usurpatore, ma che l'opera di Eidsvoll era il risultato di una forte opinione popolare. Ebbero luogo delle trattative che sfociarono in un compromesso tra le esigenze svedesi ed i problemi vitali norvegesi. Tuttavia i contrasti erano così forti da dar luogo ad una breve guerra tra le truppe svedesi e quelle norvegesi, campagna militare che Carlo Giovanni intendeva terminare al più presto, anche senza una vittoria definitiva. Egli non aveva nessun desiderio di iniziare il suo regno in Norvegia come conquistatore, e aveva anche timore che i suoi precedenti alleati lo piantassero all'ultimo momento. Si addivenne a delle trattative, e si ebbe come risultato la Convenzione del 14 agosto, che in realtà stabiliva una unione svedese-norvegese. Di estrema importanza fu che il Parlamento straordinario che si riunì lo stesso autunno si impuntò sulla Costituzione di Eidsvoll e si preoccupò perché l'unione non si effettuasse in base al Trattato di Kiel. La Norvegia fece parte dell'unione come Stato indipendente e con la sovranità del popolo come base per la sua vita sociale e statale.

Depresso e solo, Cristiano Federico partì dalla Norvegia alla fine dell'autunno. Carlo Giovanni, l'autore dell'unione, nonostante tutti i contrasti, si cattivò in seguito le simpatie del paese. Egli torreggia ancora a cavallo davanti al Castello reale di Oslo e la via principale della capitale porta il suo nome. Dovranno passare novant'anni, fino al 1905, prima che crolli la sua opera e si giunga alla separazione della Norvegia dall'unione con la Svezia.

L'unione tra i due paesi fu sottoposta a dure prove per tutto il XIX secolo. La causa di questi contrasti risiedeva nella differente valutazione della situazione fatta rispettivamente dalle due parti. La Norvegia, essendo più piccola e più debole, aveva interesse ad allentare il più possibile i rapporti, mentre gli Svedesi varie volte cercarono di consolidare l'unione. I Norvegesi, sfruttando varie occasioni, volevano cambiare le condizioni privilegiate di cui beneficiava la Svezia. Alla fine la questione assunse un tale carattere che portò alla separazione definitiva del 1905.

Anche questa volta vi erano delle cause storiche che risalivano nel tempo. Il XIX secolo fu un'epoca di ricco sviluppo per la Norvegia. Politicamente il Parlamento si basava su un continuo e sempre più esteso diritto di voto, e consolidò la sua posizione. Era una democratizzazione della vita politica, da non sottovalutarsi. Dal punto di vista economico il paese si sviluppò rapidamente, nell'agri-

coltura, nel commercio, nella navigazione, più tardi anche nell'industria. Questa evoluzione contribuì ad aumentare la coscienza nazionale, all'incremento della quale cooperarono anche i risultati conseguiti sul piano della scienza e della vita culturale del tempo, poiché si può ben dire che nomi come Ibsen, Björnson, Nansen, Grieg hanno avuto, per la genesi del 1905, una influenza pari a quella dello sviluppo materiale.

Il motivo concreto che condusse alla rottura era molto prosaico, cioè la pretesa da parte della Norvegia di propri Consolati, un vecchio problema che invano si era cercato di risolvere precedentemente. Fino a quel tempo i due paesi avevano avuto un organo per i rapporti con l'estero, e la richiesta di avere dei consolati norvegesi, oltre che per motivi pratici, era una manifestazione del desiderio di conseguire un'indipendenza completa anche in questo campo. L'opinione svedese era che i Norvegesi non avessero il diritto di avere dei Consolati per conto proprio, e, causa la forte pressione da parte svedese, il Parlamento dovette per il momento fare marcia indietro. Dieci anni dopo, tuttavia, la situazione politica e psicologica diveniva del tutto diversa. Dopo nuove deludenti trattative e rotture di promesse da parte svedese, così almeno opinavano i Norvegesi, i due partiti politici nazionali, la sinistra radicale e la destra conservatrice, furono d'accordo nell'esigere una pronta e rapida soluzione del problema. Il Primo Ministro Cristiano Michelsen era l'esponente di questa nuova e audace politica d'azione, che non sarebbe stata possibile senza una totale adesione popolare.

Alla fine di maggio del 1905, il Parlamento unanime emanò la legge che sanciva l'istituzione di propri Consolati. Il re svedese Oscar II rifiutò di approvare tale legge, ed il Governo norvegese dette immediatamente le dimissioni, ben sapendo che il re non sarebbe riuscito a formare un nuovo Governo che si piegasse ad accettare il suo rifiuto della nuova legge. Il 7 giugno il Governo ripose le sue funzioni nelle mani del Parlamento, il quale, all'unanimità, lo pregò di continuare ad esercitare le funzioni del re... « con quei cambiamenti che sono necessari per sciogliere l'unione con la Svezia dal momento in cui il re ha smesso di fungere come re norvegese ». Questo decreto, formulato in una semplice frase, era quasi una decisione rivoluzionaria. Suscitò entusiasmo nell'intero paese e corrispondente indignazione ed amarezza in Svezia. Il Parlamento svedese pose delle precise condizioni per accettare una rottura dell'unione e soprattutto una, la richiesta di un referendum popolare, fu accettata senza difficoltà dalla Norvegia. La votazione ebbe luogo il 13 agosto, e fu giorno di festa nell'intero paese. Soltanto 184 persone votarono contro la politica del 7 giugno, mentre 370 mila persone votarono a favore. Le altre condizioni svedesi furono discusse nelle prime settimane di settembre, trattative difficili, con il continuo pericolo di una rottura e con parziale mobilitazione da tutte e due le parti della frontiera. Ma la ragione ebbe il sopravvento, e giustamente si è detto che la maniera di risolvere questa crisi è un ottimo esempio di come due paesi confinanti possano risolvere pacificamente i più difficili disaccordi.

Dopo la separazione dalla Svezia, vi fu in Norvegia, per la prima volta nella storia della nazione, una forte opinione per introdurre la repubblica. Ma il Governo era favorevole ad una monarchia con il giovane principe danese Carlo come re, ed un nuovo referendum decise la controversia in favore di quest'ultima.

Il principe Carlo, che prese il vecchio nome reale norvegese di Haakon, aveva richiesto questo referendum, atteggiamento che fu in seguito di grande importanza per la sua posizione ed attività nel paese, soprattutto durante la seconda guerra mondiale. Dopo cinque anni di occupazione tedesca, con il re ed il Governo all'estero, re Haakon ritornò dal suo popolo libero e giubilante il 7 giugno 1945, per festeggiare insieme con lui il quarantesimo anniversario degli avvenimenti del 1905.

In sintesi possiamo dire che il 1814 rappresenta lo slancio primaverile e la liberazione nella storia moderna norvegese, mentre il 1905 significa il completamento finale dell'opera di Eidsvoll: e la lotta di resistenza, durante l'ultima guerra mondiale, e la gioia della liberazione sono la conferma che le nuove generazioni seguono la tradizione dei loro antenati.

HALFDAN HEGTUN

BJÖRNSON E IL CASO MURRI

In occasione del cinquantenario della morte di Björnstjerne Björnson (1832-1910), la Biblioteca Universitaria di Oslo ha allestito in questi giorni (fine aprile 1960) una interessante mostra di tutte le opere del grande scrittore norvegese, e di quanto si riferisca direttamente o indirettamente alla sua poliedrica attività di poeta, drammaturgo, romanziere, oratore, critico, giornalista e anche — *last but not least* — di esaltatore e difensore delle libertà conculcate. Accanto alle più belle edizioni delle sue *Opera omnia* sono esposti, in eleganti bacheche e vetrine, cimeli e documenti molto rari, lettere autografe, articoli di giornali, fotografie ecc. Ora, ciò che mi preme di mettere oggi in particolare rilievo è la raccolta di alcuni « pezzi » che testimoniano in modo eloquente la difesa diventata subito celebre — al pari di quella fatta dal Zola nell'affare Dreyfus — che Björnson fece dell'ancor notissima Linda Murri, e che ho potuto consultare un po' più da vicino grazie alla grande cortesia del bibliotecario e capo degli archivi Björnson, Dott. Øyvind Anker.

Björnson, grande ammiratore del Risorgimento italiano — come giustamente lo chiamò Mario Pensa (in « Studi Germanici », 1941, pp. 25-44 e 271-291) — autore dell'inno nazionale norvegese ispirato dalla guerra d'indipendenza italiana del 1859, aveva preso varie volte la penna per magnificare le impressioni ricevute in Italia, per descrivere siti e personaggi caratteristici, per rintuzzare giudizi affrettati e ingiusti, nei vari campi dell'arte, dell'istruzione, della giustizia, della religione, della politica ecc., che comunque egli ritenesse superficiali e in ultima analisi lesivi di quella « buona » opinione che lui, Björnson, si era fatta dell'Italia. Così, nel 1904, se la prese con un suo connazionale che aveva chiamato l'Italia e gli Italiani « paese del furto legale » e « popolo di carnevale », e in un articolo su « L'Européen » inneggiò a quella che riteneva la « vera » Italia, e ne individuò subito gli autentici corifei in S. Francesco d'Assisi e in Savonarola, in Galileo e in Giordano Bruno, in Cristoforo Colombo e in Palestrina e, tra gli eroi del Risorgimento, in Mazzini e nei suoi discepoli, in Daniele Manin e nei suoi Veneziani, in Garibaldi e nei suoi volontari, e in Cavour e nei suoi sostenitori! (cf. Pensa cit., pp. 285-289).

Che il caso Murri avesse per lui le stesse ripercussioni dell'affare Dreyfus, Björnson lo dichiarò esplicitamente in capo ad un articolo, intitolato *Linda Murri* nella rivista norvegese « Samtiden » e nel « Courrier Européen » di Parigi. Ma nell'articolo *Ai Giovani Italiani* sulla « Rivista di Roma », i cui numeri, usciti nel 1907,

il visitatore può vedere e leggere nelle vetrine della mostra Björnson: « Quando appresi dai giornali — egli scrive — la degradazione di Alfredo Dreyfus e l'eroico suo contegno durante quella crudele cerimonia, offerto come uno spettacolo al popolo francese, il mio istinto psicologico (ed è abbastanza sicuro!) mi disse: Quest'uomo è innocente. Quando seppi, nel tempo del mio ultimo soggiorno in Italia, quanto tenace, quanto nobile ed intelligente fosse la difesa che Linda Murri opponeva alle false testimonianze ed ai cavilli degli avvocati, mentre il presidente le rifiutava il proprio appoggio, io dissi a me stesso: Essa è innocente ». Il richiamo alla sicurezza del suo istinto psicologico, Björnson lo avvalorò e giustificò da un esame accurato delle « note prese giorno per giorno da Linda Murri nella sua prigione..., pagine sincere e commoventi fino all'ossessione »; e, forte della bontà della causa difesa, egli si rivolse a tutti coloro che « amano con tanta passione la Verità » da sobbarcarsi a studiare tutto quel processo nell'eccellente libro di Karl Federn..., non già per ottenere la revisione del processo — « questo punto concerne l'onore dell'Italia, ed esso è in buone mani » — ma per vedere ciò che si può fare in comune, « in Italia ed in tutti gli altri Stati civili », allo scopo di stroncare una buona volta il ripetersi di simili orribili ingiustizie.

L'appello *Ai giovani italiani*, posto poi come prefazione all'opera citata dell'avvocato austriaco Karl Federn (*La verità sul processo contro la Contessa Linda Murri-Bonmartini*, a cura dell'autore e di Angelo Raghianti pei tipi del Laterza di Bari), non andò perduto, e fu raccolto — tra l'altro — da un « giovane italiano » di Empoli, che scrisse il 13 aprile 1907 una lettera al Björnson piena di un rispetto e di una ammirazione che sentiamo crescere con pathos vieppiù vivo e commosso man mano che procediamo nella lettura: « Il vostro appello ai giovani italiani non poteva andar perduto e i giovani italiani che lo accolsero, a mezzo mio, Ve ne porgono le più vive grazie. Linda Murri, con la sua tristissima istoria di madre e di donna, è viva nella mente degli italiani, dei giovani in special modo, che, senza scuola e senza chiesa, san sempre amare ciò che è bello e nobile, soprattutto ciò che è puro: ed io ed i miei amici e compagni amiamo di gran cuore la Giustizia. Non è ultimo resto di *sentimentalismo borghesuccio* — come in Italia è stato detto — questo profondo senso di pietà che ci fa piangere in Linda una martire e una vittima, è coscienza salda di galantuomini e di onesti, di spregiudicati e di liberi, veramente liberi. Io e i miei compagni combatteremo (è la parola), non ascoltati grideremo, vinti risorgeremo, sicuri di final vittoria: è una *campagna* nobile più di una guerra, e la Gioventù studiosa italiana sa ben pugnare. Voi ci accennaste la via, ora Vi preghiamo di guidarci e di sorreggerci, nobilissimo e novissimo fra gli uomini. Noi domandiamo il Vostro aiuto morale, il Vostro incoraggiamento di Grande ».

Linda Murri non rimase insensibile di fronte alla nobiltà d'animo del suo illustre difensore, e capì subito che, per merito del Björnson, il suo caso particolare assumeva valore universale. Una sua lettera del 12 febbraio 1907 inizia così: « Io non so proprio con quali parole venirla a ringraziare tanto è il rispetto, la riverenza che ho per Lei! Io sento che è prendere con ristrettezza l'opera Sua nel mio solo riguardo personale, perché Ella, giovando a me infelice, avrebbe beneficiato illuminandoli tutti coloro che sentono l'ardore della Giustizia vera, il dolore di

una Ingiustizia! ». Anche il padre di Linda, Augusto, ringraziò lo scrittore norvegese con una lettera del 12 marzo 1907 che, tradotta in norvegese e in molte altre lingue, apparve nei principali giornali e periodici europei a cura del Björnson, a ciò esplicitamente autorizzato dal mittente: « Pubblichì pure — scrisse il Murri il 9 settembre dello stesso anno —, la mia religione è la verità, e certamente io devo averle scritto ciò che a me pareva la verità, tanto più che, scrivendo a lei, deve sentirsi più forte ogni aspirazione verso ciò che sta in alto. Se il dire la verità è sempre un piacere, il pensare ch'essa è ascoltata da un popolo nobilissimo, come il suo, esalta di più questo godimento della coscienza. E perciò io dovrò a lei, illustre e benefico Signore, anche questo altissimo conforto ».

Tra questi documenti, visibili oggi nell'ampio salone della Biblioteca Universitaria di Oslo, spicca anche un bel ritratto di Linda Murri con dedica autografa allo scrittore norvegese, che essa andò poi a visitare nel 1908 nella sua casa di Aulestad. Il poeta ricambiò con un grande ritratto ed il Dott. Anker, mio cortesissimo cicerone, pone termine al nostro colloquio col ricordarmi che quel ritratto, con dedica di Björnson a Linda Murri, si trova anch'esso in bella mostra nell'appartamento romano della grande beneficiata: segno tangibile della riconoscenza umana che legò allora e lega tutt'oggi i due popoli amici di Norvegia e Italia.

GIOVANNI GONNET

LA « DANTE ALIGHIERI » IN NORVEGIA

I Comitati « Dante Alighieri » di Stavanger, Bergen e Oslo desiderano rivolgere i più vivi ringraziamenti alla Società Nazionale « Dante Alighieri » e alla Direzione del « Veltro », per l'interesse e la gentilezza dimostrati col dedicare un numero speciale della rivista a temi e problemi norvegesi e italo-norvegesi. Siamo molto riconoscenti dell'occasione che ci è offerta di dare una visione del nostro paese e dei rapporti di carattere culturale che si sono svolti e si svolgono tra l'Italia e la Norvegia.

Il fatto che un popolo giovane come il nostro, che abita in una delle più settentrionali regioni del mondo, nutra tanto interesse per un paese così lontano come l'Italia, desta forse la meraviglia dei lettori italiani. Sono proprio le diversità di condizioni in cui si vive nei due paesi che aumentano l'interesse dei norvegesi per l'Italia. Oggidì non ci sono più impedimenti gravi che ostacolino i nostri viaggi nel bel paese del sole, e turisti e studiosi norvegesi in numero crescente si recano in Italia per conoscerla coi propri occhi e ammirarne l'arte e i monumenti. L'anno scorso ben 140.000 norvegesi visitarono l'Italia, cioè 1/25 degli abitanti, cifra questa che è abbastanza significativa. Ammirano le città antiche ed i paeselli affascinanti, ammirano i grandi e splendidi palazzi e le opere d'arte di cui abbonda l'Italia, e ritornano a casa vivamente impressionati dalla ricca cultura italiana, che ha molto influenzato anche lo sviluppo della cultura norvegese. Il numero degli ammiratori dell'Italia sta sempre aumentando, e molti, al ritorno in Norvegia, si dedicano allo studio della lingua italiana. Numerosi sono i frequentatori dei corsi d'italiano, l'interesse per la « Dante Alighieri » in Norvegia è considerevole, ed aumenta discretamente il numero dei soci iscritti ai Comitati di Stavanger, Bergen e Oslo. Anche nella città di Trondheim si sta costituendo un comitato « Dante Alighieri », e forse ne sorgerà uno pure a Halden.

I soci dei Comitati si riuniscono ogni tre o quattro settimane per sentire conferenzieri inviati in prevalenza dalla Sede Centrale della « Dante Alighieri » di Roma, e le conferenze, svolte in lingua italiana su temi vari, sono molto apprezzate dai soci. È un modo questo di sentirsi a contatto con l'amata Italia e di essere al corrente degli avvenimenti passati e presenti di carattere culturale.

I Comitati « Dante Alighieri » in Norvegia possono considerarsi piccoli centri di relazioni culturali italo-norvegesi, ma ci sono anche altre istituzioni che lavorano e cooperano nello stesso senso. In primo luogo porgiamo un sentito ringra-

ziamento ai Ministeri per gli Affari Esteri italiano e norvegese, che attraverso le loro Direzioni per le Relazioni Culturali con l'Estero diffondono la conoscenza della vita culturale nei rispettivi paesi. Quest'anno si è inaugurato l'Istituto Italiano dell'Università di Oslo, che avrà grande importanza per gli studiosi della letteratura, della lingua e della storia d'Italia, e l'anno scorso in Roma si è aperto l'Istituto di Norvegia dell'Università di Oslo: due fatti estremamente significativi e ricchi di promesse per l'amicizia tra l'Italia e la Norvegia.

Per ciò che concerne in concreto lo studio della lingua italiana, abbiamo in Oslo tre possibilità: la prima, di carattere prevalentemente accademico, è data dal Lettorato d'italiano presso l'Università, e le altre due, di livello più elementare e divulgativo, presso la « Dante Alighieri » e l'Università popolare (*Friundervisning*). Presso la « Dante Alighieri » i corsi sono in numero di tre: il primo, per i principianti; il secondo, di perfezionamento; ed il terzo, di conversazione. Corsi dello stesso genere sono tenuti anche a Bergen e a Stavanger, per iniziativa dei rispettivi Comitati « Dante Alighieri », e ci piace ricordare che persino a Halden e in altri centri minori, dove non esistono ancora i nostri comitati, lo studio della lingua italiana è praticato con interesse ad iniziativa di insegnanti norvegesi amanti dell'Italia e della sua cultura.

ANNE S. KIELLAND

GLI «AMICI DELL'ITALIA»

Nel giugno 1959 il Comitato della «Dante Alighieri» di Oslo festeggiò il decimo anniversario della fondazione dell'Associazione italo-norvegese «Amici dell'Italia». In tale occasione il Professore Hans Peter L'Orange prese la parola nella sua qualità di primo presidente del sodalizio, premettendo che il suo discorso sarebbe stato al tempo stesso *retro* ed *entrospeffivo*, che egli avrebbe parlato non solo della storia del primo decennio, ma anche del carattere e delle finalità dell'opera svolta. Riteniamo opportuno trascrivere i punti salienti del discorso del Prof. L'Orange sulla base degli appunti che egli ci ha cortesemente trasmessi.

« Il primo documento del decennio — egli ha detto — è il certificato di nascita dell'Associazione, cioè un invito rivolto a tutti coloro che dieci anni fa si potevano considerare amici dell'Italia, perché presenziassero ad una assemblea generale e costitutiva in vista della fondazione ad Oslo di una società italo-norvegese che avesse per scopo il rinnovo e il consolidamento delle relazioni italo-norvegesi nel campo dell'arte e della cultura. In esso si affermava esplicitamente che, essendo stata l'Italia sempre una forza ispiratrice, nelle varie fasi della vita europea, tanto nel mondo del pensiero quanto in quello della forma, quel rinnovo e quel consolidamento dovevano considerarsi non solo come uno stimolo, ma anche come una necessità squisitamente spirituale della vita artistica e culturale norvegese.

« L'Associazione "Amici dell'Italia" iniziò la sua vita l'8 marzo 1949 con 130 soci, e sin dal primo momento fu ricca di iniziative, di interessi, di speranze. Dopo la mia brevissima presidenza, che si potrebbe definire "episodica", seguì il *periodo eroico* del nostro sodalizio, periodo fondamentale, costruttivo, irto di difficoltà, che però vennero tutte superate. Già nel primo anno di vita ebbe pieno sviluppo l'attività didattica e culturale, con conferenze, in gran parte tenute da specialisti italiani, su argomenti di letteratura, arte, musica, archeologia, storia ecc. e talvolta anche su temi più profani come il turismo, l'alpinismo ecc. Nello stesso tempo venivano offerti ai soci contatti nuovi e più stretti con la lingua e la letteratura italiana, cosicché ben presto si tennero non solo corsi più o meno elementari di lingua, ma anche una serie di lezioni, e prima di tutto sulla "Divina Commedia". Intanto l'attività si allargava e si perfezionava con la creazione in seno agli "Amici" di un circolo di studi di cultura italiana (1952), con l'apertura di appositi locali prima nella Biblioteca Deichmann (1956) e poi in una propria sede al

centro della città, con la fondazione di un sottocomitato studentesco, e finalmente sempre nel 1956, con l'affiliazione alla grande e universale famiglia della "Dante Alighieri" e la conseguente trasformazione del nome ufficiale della nostra società in "Amici dell'Italia — Comitato Dante Alighieri". La partecipazione a questa nobile e generosa istituzione ci fruttò una quantità preziosa di vantaggi e favori: doni di libri alla nostra biblioteca, contatti nuovi con personalità eminenti del mondo culturale italiano, facilitazioni di natura economica tanto per la nostra Associazione quanto per i singoli soci: penso specialmente ai vantaggi derivati dal possesso della *tessera sociale*, che dà ingresso gratuito ai musei e alle gallerie d'arte dello Stato italiano.

« Forse più che sull'attività dei presidenti, la vita della nostra Associazione si regge sul lavoro giornaliero del segretariato: cioè di quella persona che per l'amore d'Italia si è sempre prodigata con disinteresse e nell'ombra, portando sulle spalle il corpo vieppiù pesante del sodalizio. E col ricordo dei Norvegesi, che in un modo o l'altro hanno contribuito alla fondazione e allo sviluppo della nostra società, va strettamente unita la gratitudine che nutriamo verso gli amici Italiani, e soprattutto verso le varie rappresentanze dello Stato italiano. Nomino in particolare gli Ambasciatori, il Console Generale, i Lettori d'italiano all'Università.

« Il rapido sviluppo degli "Amici" in questi ultimi anni — il numero dei soci è ora aumentato a trecento — è dovuto anche ad una forte corrente di simpatia del nostro popolo che, in tutti i campi della cultura e dell'arte, lo porta e lo avvicina sempre più all'Italia. Sintomatica a tale riguardo è la fondazione a Roma del nuovo Istituto di Norvegia dell'Università di Oslo, dedicato specialmente alle ricerche archeologiche e storico-artistiche nella grande tradizione greco-romana e cristiana. Ma l'immenso tesoro che ci sta davanti agli occhi nei monumenti di Roma non deve limitarsi e quasi "ermetizzarsi" in uno stretto cerchio di ricerche strettamente scientifiche, cosicché l'Istituto di Norvegia a Roma ha anche il compito di allestire corsi per studenti, architetti, artisti ed altri amatori, nonché di promuovere e istituire borse di studio per indagini e studi nel campo di quella immensa tradizione classica, cristiana e europea che si accentra e concentra in Roma.

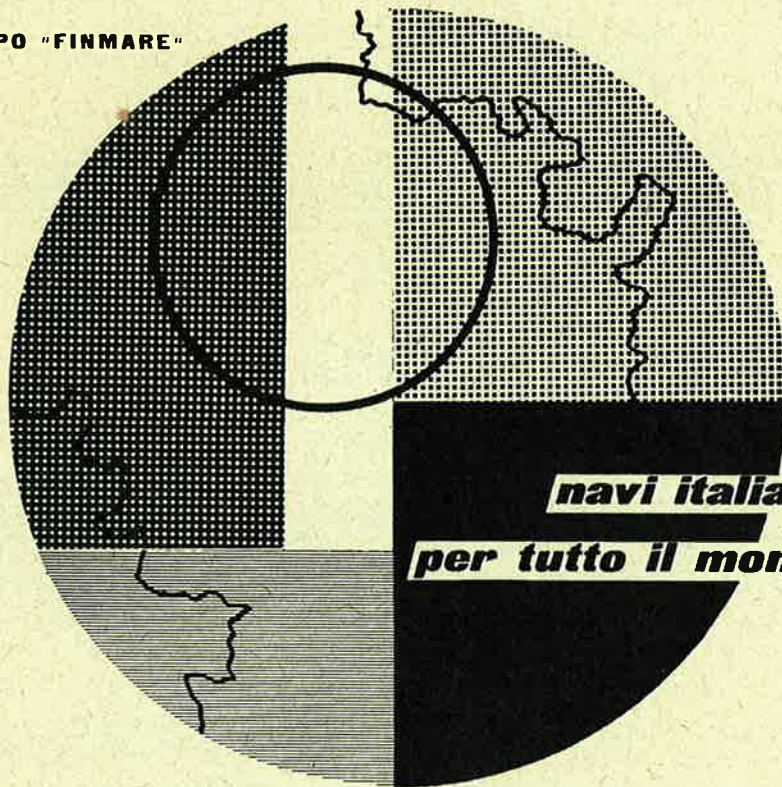
« Contemporaneamente nuovi comitati della "Dante Alighieri" si sono fondati a Bergen e a Stavanger, e forse si fonderanno prossimamente anche in altri centri norvegesi come Halden, Trondheim, Kristiansand ecc. Il lavoro in questi comitati viene coordinato, ed è in via di preparazione una collaborazione più stretta coi comitati danesi, svedesi e finlandesi.

« Per quanto riguarda il carattere e le finalità dell'opera svolta e da svolgere, ci si accorge subito, dalla composizione stessa del Consiglio degli "Amici" nei vari periodi, quanto sia forte la rappresentanza delle belle arti, artisti, scrittori e studiosi di *humaniora*. Questo fatto corrisponde appunto alla "essenza" della nostra associazione. La dedica all'Italia, espressa col nome "Amici dell'Italia", significa prima di tutto *consacrazione* a quella incomparabile bellezza delle espressioni umane in tutti i campi dello spirito che è l'Italia; *consacrazione* a quella maestosa tradizione romano-italiana che abbraccia i secoli ed i millenni e sempre si rinnova nel mondo del pensiero e dell'arte, sempre rifiorisce e si realizza di

nuovo; *consacrazione* a quella natura italiana che, come in nessun altro paese, è stata martellata e cesellata dall'arte e dalla storia scolpita dal forte scalpello della millenaria cultura romano-italiana. Infatti non vi è paese al mondo dove la natura abbia tanto assunto della forma dell'arte, e dove l'arte a sua volta si sia tanto rivestita della forma della natura: tutta la vita italiana si identifica con la bellezza dell'arte, e tutta l'arte italiana s'immedesima nella forza della vita! ».

H. P. L'ORANGE

GRUPPO "FINMARE"



*navi italiane
per tutto il mondo*

I T A L I A

Nord e Sud America - Centro America - Nord e Sud Pacifico

LLOYD TRIESTINO

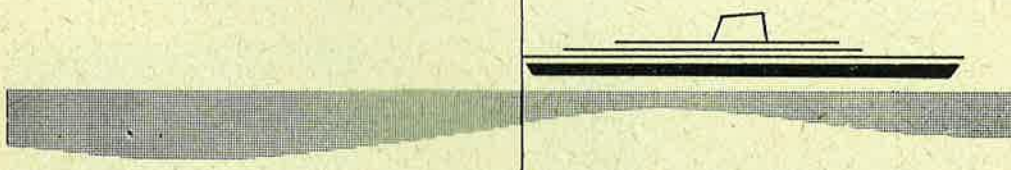
India - Pakistan - Estremo Oriente - Australia - Sud Africa - Somalia - Congo - Angola

A D R I A T I C A

Egitto - Israele - Libano - Siria - Grecia - Cipro - Turchia - Mar Nero - Dalmazia

T I R R E N I A

Libia - Tunisi - Sicilia - Sardegna - Corsica - Malta - Marsiglia - Spagna - Nord Europa



L. 400

PRINTED IN ITALY