Gli scrittori italiani e il referendum

Un principio di ragione

Abrogare una conquista civile come il divorzio sarebbe una violenza al sistema democratico italiano

Abbiamo chiesto ad alcuni scrittori italiani di illustrare la loro posizione sul referendum del 12 maggio. Pubblichiamo oggi un articolo di Maria Corti.

Scriveva Horvàtz che « ragionare è il principio della morale »; orbene, quanto più si vive, tanto più si constata come sia difficile ragionare, cioè collegare i pensieri intorno a qualcosa secondo un ordine puramente logico. Eccoci, per esempio, al referendum, suscitatore di una ridda di discorsi in cui clamorosamente si mescolano spinte sentimental-patetiche, tradizioni di comportamento, fatti ancestrali, convenzioni, ideali vari, un tutto con cui la logica ha ben poco a che fare.

Un discorso persuasivo sul tema del divorzio andrebbe condotto a due livelli, quello civile-politico e quello religioso. A livello civile-politico risulta chiaro che: 1) la legge a favore del divorzio è stata approvata dai due rami del Parlamento, per cui abrogarla è violenza al sistema democratico italiano; 2) il divorzio esiste in tutti i paesi civili e democratici del mondo; che cosa siamo noi di diverso? La risposta, ahimè, mette paura; 3) applicata ormai da qualche anno, la legge Fortuna-Baslini non ha inciso sul costume del paese se non in senso positivo, regolarizzando innumerevoli situazioni di fatto; forse che qualcuno ha notato frane intorno a sé?; 4) se due coniugi riconoscono impossibile la loro convivenza, fenomeno triste ma reale, non concedendo ad essi il divorzio, le conseguenze possono essere: *a*) i due convivono in modo del tutto negativo e infelice in quanto costretti, con grande danno per loro e soprattutto per i figli; *b*) si instaura il triangolo marito, moglie, amante, così diffuso, tollerato e quasi favorito nel costume italiano (tradizionalmente ipocrita), in quanto salva le apparenze del buon matrimonio; *c*) i due si separano legalmente e ricostituiscono, nel settanta per cento dei casi, delle coppie più o meno clandestine. Non esiste altra alternativa per nessuno strato sociale. 5) Abrogando la legge, si favorirebbe una grave ingiustizia sociale, giacché i ricchi continuerebbero a divorziare all'estero, mentre, ad esempio, le povere mogli meridionali degli emigranti resterebbero legate a un marito bigamo.

Al secondo livello del discorso, quello religioso, risulta altrettanto chiaro: 1) il cattolico convinto e praticante non deve divorziare perché l'impedimento al divorzio gli viene dai propri princìpi religiosi (credenza nel sacramento del matrimonio), non da una legge dello Stato. Se così non fosse, bisognerebbe supporre un fatto alquanto conturbante, e cioè che la Chiesa ha bisogno della legge civile a sostegno del proprio magistero, inefficace da solo. 2) Nella psicologia del religioso di tipo convenzionale si nota spesso che possibilità di divorzio si configura sinonimo di tentazione; eliminando la legge sul divorzio, non s'inducono le coppie in tentazione, si evita la cattiva occasione; il discorso avrebbe la sua logica interna se tale tentazione investisse coppie ben funzionanti, e non invece coppie malate come tali e d'un male proprio inguaribile finché dura il vecchio legame matrimoniale; in altre parole il concetto cattolico di tentazione si vanifica perché di fatto si è già vanificata l'indissolubilità, divenuta pura realtà formale, e non più sostanziale.

3) E' rilevante la circostanza che le personalità cattoliche più autenticamente religiose, a diversi livelli gerarchici, hanno preso posizione a favore del divorzio, come ai tempi di Galilei la presero a favore della rotazione della terra intorno al sole; se gli oggetti del contendere sono tanto diversi, l'intelligenza in qualsiasi momento si muove con lo stesso scatto, la stessa luce e la stessa legge.

Vien fatto alla fine di chiedersi: ma perché mai nel nostro paese si ha tanto da discutere su ciò che nei paesi più civili del mondo da tempo è ovvio e pacifico? Lasciamo che il lettore, in questi tempi tanto avvezzo a far di calcolo per il vivere quotidiano, tragga le somme da sé.

Maria Corti

Nella mostra della «Fondazione Agnelli» la mistificazione di un periodo decisivo della città

UNA FALSA TORINO ANNI 20

Una selezione di fotografie inedite usata per alimentare la nostalgia di un tempo mai esistito, attraverso una vera e propria contraffazione - L'avvento del fascismo, il ripristino dell'« ordine » nelle officine, lo scontro di classe di allora sono cancellati da una ricostruzione arbitraria

Torino mezzo secolo fa: via Pietro Micca

Dalla nostra redazione

TORINO, *aprile*

« Torino è oggi uno dei centri industriali più potenti di Europa. In un ramo dell'industria meccanica, quello della automobile, Torino ha raggiunto un primato mondiale. Ora gli artefici di questa trasformazione prodigiosa sono gli uomini dell'AMMA: uomini di iniziativa, di coraggio, di audacia, che non si sono fermati a Torino, ma che hanno fondato fabbriche a Varsavia, comperato montagne di miniere in Austria, rilevato stabilimenti in Ungheria e Romania (personalmente non conosciamo nessuno di questi signori). Ora, questi industriali « moderni » non hanno resistito alle maestranze per un capriccio, peggio per annullare la conquista delle otto ore di lavoro o peggio ancora per diminuire i salari; hanno resistito per ristabilire il necessario imperio della disciplina durante il lavoro e hanno fatto benissimo. La nazione ha bisogno che Torino lavori. Se Torino non lavora, il danno non si limita alla popolazione tra il Po e le colline di Superga, ma si estende a quaranta milioni di italiani ».

La rivincita

Così Benito Mussolini, sul *Popolo d'Italia* del 27 aprile 1920 salutava la prima grossa sconfitta della classe operaia torinese, dopo il lungo e travagliato «sciopero delle lancette» proclamato dalla FIOM di fronte alla richiesta degli operai della sezione metallurgica di spostare l'inizio del lavoro, in seguito alla decisione assunta dal governo di ristabilire l'ora legale.

La rivincita di Agnelli e degli industriali torinesi sui consigli di fabbrica covava da tempo.

Quale soluzione di forza Agnelli proponeva la « serrata ». I delegati operai implicati nell'operazione di arretramento di un'ora delle lancette dell'orologio di controllo dello stabilimento (la sezione industrie metallurgiche) per adeguarle all'ora solare venivano licenziati in tronco. La rappresaglia rientrava nel disegno di Agnelli per giungere alla serrata quale risposta allo sciopero proclamato immediatamente dalle maestranze in segno di solidarietà con i compagni licenziati.

L'agitazione si protraeva dal 29 marzo al 23 aprile e coinvolgeva all'inizio 50 mila metalmeccanici, per interessare nell'ultima fase, quando venne proclamato lo sciopero generale, 120 mila lavoratori torinesi di tutte le categorie. L'«ordine» veniva in questo modo ripristinato alla FIAT: il 24 aprile si sigla un accordo che sancisce l'esautoramento dei Consigli di fabbrica, mentre all'interno del movimento sindacale e socialista si producono gravi polemiche destinate a pesare negativamente sul futuro. Sempre Mussolini, per accattivarsi le simpatie degli industriali, (quegli stessi che di lì a pochi mesi lo avrebbero lautamente finanziato) esaltava la vittoria dei padroni il giorno dopo la sigla dell'accordo che sanciva la sconfitta operaia.

Il 1920 è un anno importante per la storia di Torino, per il movimento operaio di questa città, non solo ma anche per la storia del nostro paese. L'economia era in ripresa malgrado i continui allarmistici presagi di crisi, la produzione aumentava, così i profitti per i padroni.

Con il ritorno di Giolitti a capo del governo si parla in quei mesi di riforme finanziarie: progetto di legge per la nominatività dei titoli azionari e l'estensione dell'applicazione del progetto sulla confisca dei profitti di guerra.

In un clima politico incerto e turbato da alcuni scandali finanziari oggetto di accesi dibattiti e inchieste parlamentari si giungeva nell'agosto all'occupazione delle fabbriche (terminata nel settembre) e alle elezioni amministrative del 7 novembre che a Torino segnavano una vittoria di stretttissima misura del « blocco d'ordine » formato dai liberal-popolari (con 48.742 voti) contro la lista socialista (48.499). Era l'avvio della restaurazione che di lì a pochi mesi attraverso la violenza fascista, organizzata e foraggiata dalla grande industria e dalla grande proprietà agraria, troverà il suo consolidamento.

Questo 1920 è dunque, come abbiamo visto, un anno importante anzi decisivo per chiunque lo voglia esaminare, tranne che per gli intellettuali della « Fondazione Agnelli» che presentano in queste settimane una mostra fotografica dal suggestivo titolo « Torino anni 20 ». Nei magazzini polverosi del municipio sono state rinvenute tempo fa alcune migliaia di lastre fotografiche impresse da un appassionato fotografo torinese, Mario Gabinio, funzionario delle ferrovie dello stato, nato a Torino nel 1871 e morto nel 1938. Di lui si sa ben poco, si conoscono soprattutto le sue opere, il suo talento, il suo amore per un certo tipo di immagine della città. Selezionare tra tanto materiale 78 fotografie da presentare in mostra quale documentazione per il discorso « Immagini per un dibattito », avviato dalla « Fondazione Agnelli » con la precedente rassegna «Entrare a Torino » (di cui ci siamo occupati a suo tempo su queste colonne) non era una impresa certamente facile. Il rischio maggiore (divenuto realtà) era quello di richiamare alla memoria dei visitatori, attraverso le immagini del passato, la nostalgia di un tempo che non è mai esistito, di operare al livello dei sentimenti lasciando tranquille le coscienze. Ed è ciò che puntualmente si è verificato.

Ha pianto «La Stampa» nel presentare la rassegna, si emozionano i torinesi « purosangue » che sfilano numerosi in questi giorni davanti alle fotografie di Gabinio, alla ricerca di un angolo o di una bottega che non c'è più. Le pagine del libro riservato al giudizio dei visitatori si vanno riempiendo di struggenti ricordi « d'la nostra bela Turin ca esist pi nen ». Ma i « moderni stregoni » della « Fondazione », i così detti operatori culturali, hanno messo le mani avanti: nella presentazione del catalogo, Enrico Nori e Giorgio Bertoldi affermano che si tratta di « una ricostruzione, arbitraria ma probabile, della Torino negli anni 20 », effettuata su materiale il cui autore viene definito « un testimone inquieto del suo tempo ».

Mario Gabinio assurge a simbolo di una mentalità e di una cultura tipicamente torinese che «sente che è arrivata una nuova riforma, che non capisce ma che avverte oscuramente, spesso con animo perturbato e commosso ». Questa « nuova riforma » sarebbe l'industrializzazione. « In questo senso, la corsa solitaria di Mario Gabinio — complice e vittima del vittimismo dei torinesi — sarebbe il simbolo del rifiuto di una città e dell'occasione di essere, in un modo diverso, una diversa capitale d'Italia. La corsa si svolge su linee parallele e Gabinio, fissando il passato che resiste e l'industrializzazione che muta il passato, coglie sulle lastre il loro momento di convergenze. Due percorsi senza vincitori: che si schianteranno contro l'argine della controriforma fascista ».

Qui casca l'asino. Non saremmo certamente noi a negare l'esistenza di un clima vagamente gozzaniano, imperante in quegli anni a Torino contro il quale sia Gramsci che Gobetti condussero una costante battaglia ideale e politica. Ma gli artefici della «riforma industriale », che i torinesi messi tutti in un sol fascio non avrebbero compreso, chi erano mai? La classe dirigente cittadina, i protagonisti di quello sviluppo industriale che nel volgere di pochi anni (1927) portò a 45 mila il numero degli addetti nel settore metalmeccanico: gli stessi uomini e le stesse forze economiche e politiche che sin dall'inizio del secolo avevano avviato quel processo di disgregazione urbanistica la cui sanzione ufficiale è rappresentata dal piano regolatore della città varato nel 1908 e divenuto operante nel 1911.

L'«ambiguità»

Dalle stesse fotografie di Gabinio, esposte nei locali della «Fondazione Agnelli», appaiono infatti con drammatica evidenza le condizioni di fatiscenza in cui era stato lasciato cadere il centro storico (siamo nel 1920, e le « orde barbariche » dei meridionali, oggetto di tante velenose polemiche de «La Stampa», arriveranno trent'anni dopo).

I cosiddetti riformatori degli anni venti, gli « incompresi », nel momento in cui lo scontro di classe si fece più acuto (1919-1921) non esitarono un solo istante a buttare a mare la loro vocazione riformistica: primo fra tutti il «giolittiano » senatore Giovanni Agnelli, padrone della FIAT il quale in seno alla associazione degli industriali torinesi non ebbe alcun imbarazzo a sostenere la necessità di finanziare il sorgente fascismo, capeggiato a Torino dal famigerato Brandimarte, organizzatore della strage del dicembre 1922.

I riformatori, dunque, passarono con disinvoltura alla controriforma. Tanto che Agnelli, nel 1923, è pronto a ricevere con tutti gli onori nel nuovo stabilimento del Lingotto Benito Mussolini divenuto capo del governo.

Le stesse recenti dispute apparse sul « Corriere della sera » in merito alla trasmissione televisiva « Managers » curata da Nicola Caracciolo (per la cronaca cognato di Gianni Agnelli, nipote del senatore Giovanni) al di là del loro contenuto specifico confermano, se ancora ce ne fosse bisogno, l'intrinseca debolezza e lo storico opportunismo di una classe dirigente e imprenditoriale sempre pronta a cambiare cavallo, senza nemmeno guardargli in bocca.

Una operazione culturale — come la mostra « Torino anni 20 » — che elude questi problemi di fondo, beatamente sorvolando sulla storia vera di una città come Torino e della sua «grande industria», non corre il rischio, tutto letterario, paventato da Nori e Bertoldi di essere accusata di «ambiguità », ma quello invece, tutto politico, di rivelarsi gattopardescamente equivoca.

Diego Novelli

LA POLEMICA SUI CRITERI DI DIREZIONE DELL'IMPORTANTE MUSEO NAZIONALE

Le scelte contestate della Galleria d'arte moderna

In una risposta all'articolo del compagno Guttuso, la dott. Palma Bucarelli difende una politica disorganica e lacunosa - Ingiustificabile chiusura nei confronti dell'arte italiana contemporanea Rappresentati in modo irrisorio pittori come Boccioni, Morandi e De Chirico - Ne risulta un panorama difforme caratterizzato da disordine e sciatteria - Le responsabilità dell'alta burocrazia ministeriale

La direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, dott. Palma Bucarelli, ci ha inviato la seguente risposta all'articolo del compagno Guttuso, apparso sull'« Unità » del 14 aprile scorso.

Non c'è peggior sordo di chi non vuol sentire. Nel caso specifico Guttuso. A me pareva che fosse stato già tutto detto sul « Corriere ». Guttuso invece ha pensato di dover scrivere anche un articolo su queste pagine, il 14 scorso. Mi vedo dunque costretta a replicare ancora, punto per punto, e mi scusi il lettore la precisione da regesto

1) Guttuso insiste sull'« intervento privato ». Non gli è bastata la sentenza del magistrato, nè i dati di fatto esposti da Calvesi e da me. Evidentemente non può rinunciare alla carta portante, altrimenti gli cade tutto il castello.

2) Guttuso ha proprio detto che la mostra di Manzoni non era stata finanziata dallo Stato e non è vero che abbia detto che è stato dato « un contributo per l'allestimento e la sorveglianza » (strana idea dello Stato, che dia contributi a se stesso, e del funzionamento di un museo, i cui custodi non custodiscano le opere esposte).

3) Nella trasmissione televisiva l'obiettività di Guttuso non traspariva; traspariva invece benissimo quale sarebbe l'applicazione delle sue idee se fosse al mio posto.

4) La trasmissione sulla mostra del Cubismo non era una critica alla mostra ma un gratuito dileggio del Cubismo. Le riprese nei musei debbono essere autorizzate dal direttore, il quale è tenuto a garantire la serietà dell'informazione, ovviamente nel rispetto della libertà di critica.

5) Nel 1960 il ministro Medici stanziò un fondo speciale di 500 milioni per cominciare una serie di acquisti che colmassero le più gravi lacune della Galleria. La questione non fu demandata al Consiglio Superiore ma ad un'apposita commissione. Furono comprati: Van Gogh, Monet, Degas, Cézanne, Modigliani, il bronzo di Moore (di cui la Galleria aveva fatto proprio allora la prima grande mostra in Italia) oltre ad una scultura di Martini. Si spesero in tutto soltanto 350 milioni. Antonello Trombadori mi attaccò nel bollettino della Galleria « La Nuova Pesa » dicendo che si dovevano comprare solo artisti italiani. Come nel 1938. La polemica s'intrecciò con quella che era scoppiata qualche mese prima per l'esposizione nella Galleria del « Grande sacco » di Burri. Gli altri 150 milioni non furono più dati. Così perdemmo la stupenda « Femme à l'épingle » di Manet e non fu più possibile pensar di comprare nè il « Cabanon de Jourdan » (messo in vendita più tardi) nè altro. Della mia proposta di rendere normali e annuali quei fondi speciali, e che sembrava essere stata accolta, non si parlò più.

6) « Parade » non costava 1.800.000 lire ma 10 milioni e in quei primi anni (era il 1954) il Ministero stanziava per gli acquisti ancora meno di quanto non abbia fatto in seguito. Chi ha detto a Guttuso la sciocchezza che la opera fu rifiutata perchè non era « tutta di mano di Picasso »? Nella mia lettera a Cardazzo si accetta l'offerta e si chiede il prezzo per la proposta d'acquisto al Ministero.

Fotografie e mostre

7) La « Crocifissione » di Guttuso, che vinse il Premio Bergamo nel 1941, è un'opera che avrei visto volentieri nelle collezioni della Galleria, soprattutto per il significato che ebbe allora. Alberto Della Ragione, che già, su mia richiesta, aveva donato il «Nudo col velo nero » del periodo di « Corrente » di Birolli e a cui avevo fatto dare la medaglia d'oro del Ministero della P.I., offrì alla Galleria tutta la sua collezione; ma quando già mi apprestavo a collocarla nelle sale della Galleria che le avevo riservate, essa fu dirottata (ne sa niente Guttuso?) a Firenze. Quanto alla fotografia, è regola che ogni proposta di acquisto e di dono al Ministero abbia, oltre alla motivazione storico critica, un corredo di fotografie.

8) Guttuso elenca mostre che avremmo dovuto fare: Léger, Matisse, Soutine, Giacometti (è stata fatta), Balthus, Munch. Ne potrebbe aggiungere tante altre E' facile elencare. Altri potrebbe elencare Kandinsky, Mondrian, Ben Shahn, Modigliani, Gorky, Pollock, Klee, Moore, che infatti abbiamo fatto. E' ozioso. Col tempo si finirà per averle fatte tutte. La Galleria ha fatto dal 1945 ad oggi 135 mostre (senza contare le « didattiche »); una media di 4 e più l'anno. Se si pensa alla cronica indigenza di mezzi e di personale, sembra prodigioso.

9) Che la mostra dei Cubisti, compresa negli accordi culturali, non fosse perfetta l'ho adombrato anch'io nel catalogo. S'era fatto quel che si era potuto, da parte francese, e anche dalla nostra. Del resto, più ristretta, era forse meglio di quella di Parigi, e intanto il pubblico ha potuto vedere alcuni bei Picasso, eccellenti Léger e Laurens, stupendi Braque. Ha avuto fino a più di 5000 visitatori in un giorno e 116 scuole di ogni parte d'Italia.

10) So bene che la mostra di Picasso mi fu proposta dal senatore comunista Eugenio Reale, e sa meglio di Guttuso con quanto entusiasmo la accettai. Era il 1953 e la Galleria aveva da poco cominciato la sua nuova vita. Il Ministero era impreparato a una simile attività e non aveva ancora in bilancio denaro per mostre. Fui ben contenta di poter fare la mostra anche se finanziata da altri. Perchè, in questo caso, Guttuso non protesta?

11) Guttuso loda come importanti soltanto le mostre di Ingres, di Coubert, di Giacometti (e, aggiungo io, di Rodin e di Bonnard), presentate a Villa Medici, perchè non sa che anche quelle sono state fatte dalla Galleria, allestimento e sorveglianza compresi, come si legge nei cataloghi, che portano anche, sempre, il mio saggio introduttivo. Che siano state fatte all'Accademia di Francia invece che a Valle Giulia fu una mia cortesia all'amico Balthus, direttore di quell'Accademia, che voleva dar lustro a locali recentemente restaurati. Ma la cosa non poteva non essere transitoria. Lo Stato italiano non può distaccare il proprio personale e finanziare mostre presso un istituto straniero (a parte il fatto che i custodi son già tanto pochi nei nostri musei e i fondi tanto scarsi). Sarebbe come dire che le manifestazioni del nostro Istituto di cultura a Parigi sono fatte dai tecnici del Museo Nazionale di Parigi e finanziate dal governo francese. E come faremmo se le altre Accademie e istituti stranieri chiedessero la stessa cosa? Comunque, il governo francese preferisce ovviamente che le grandi mostre dell'arte francese comprese negli accordi culturali siano presentate in sede italiana (e la Galleria nazionale ha inoltre il vantaggio della massima affluenza del pubblico). Perciò la mostra del Cubismo è stata fatta alla Galleria. E' forse per questo che Guttuso ne dice tanto male?

12) Le mostre di italiani Ho già detto nel « Corriere » che la nostra povertà di fondi non ci permette ripetizioni. Il Futurismo è stato presentato a Roma nel 1959 dall'Ente Premi Roma a Palazzo Barberini; Martini a Treviso nel 1967; De Chirico nel 1970 a Palazzo Reale a Milano. La Galleria ne ha fatte tante altre, altrettanto importanti (Scipione, Gino Rossi, Modigliani, Melli, Savinio, Prampolini, Colla, Pascali, Balla, Manzoni, Arte italiana contemporanea nelle collezioni americane, L'arte italiana dal futurismo ad oggi, ecc.). La Galleria si è preoccupata soprattutto dell'arricchimento delle sue collezioni. Le sale, dalle poche del 1945, sono oggi 75. I principali artisti e movimenti italiani (compresa naturalmente « Corrente ») sono rappresentati, anche se non quanto vorremmo. I denari sono sempre stati pochissimi: se le raccolte sono in alcuni casi cospicue, si deve soprattutto a doni (Modigliani, Burri, Capogrossi, Prampolini, Fontana, Magnelli, Corsi, Manzoni, Pascali, Manzù, ecc.) e a depositi che si spera col tempo di convertire in doni o acquisti. Potendo documentare nelle sue sale discretamente gli artisti italiani ma ben poco i maestri stranieri, troppo costosi, la Galleria ha supplito con le mostre, per offrire al pubblico almeno l'informazione essenziale di alcuni caposaldi della storia dell'arte moderna.

13) Acquisti di maestri italiani sono stati fatti anche negli ultimi anni (Boccioni, Balla, Severini, Prampolini, Scipione, Melli, Mafai, Soldati, ecc.) e alcuni sono recentissimi: un gruppo di sculture e ceramiche di Arturo Martini, tre quadri di Balla futurista, un dipinto del 1914 di Magnelli, «Piazza Navona» di Scipione, un Severini futurista, quadri di Diulgheroff e di Fillia, oltre a opere di Fattori, Abbati, Borrani, Camito per le collezioni dell'Ottocento. Un eccezionale quadro metafisico di De Chirico « Pomeriggio di Arianna », del 1913, già approvato dal Consiglio Superiore e dal Consiglio di Stato, è stato rifiutato dal ministro Scalfaro. Un famoso quadro di Scipione, « Profeta in vista di Gerusalemme », si è perduto per gli eccessivi ritardi delle pratiche burocratiche.

Il mestiere del direttore

14) Tutte le mostre della Galleria, comprese le numerose di arte italiana fatte per l'estero, sono state « studiate e preparate come veri e propri saggi critici » (e non, come altre altrove, con intenti turistici locali, o di chiassosa pubblicità per servire ad ambizioni personali o ad interessi di mercato). Si vedano i cataloghi redatti con cura filologica, e dove i miei saggi introduttivi non sono generici discorsi d'occasione, ma un contributo originale agli studi. Esemplare è la mostra di Morandi curata da Giorgio De Marchis. Ma tutta l'attività della Galleria si fonda sul più rigoroso metodo scientifico. Guttuso deve avere strane idee su quel che sia un soprintendente o un direttore di museo. Non sa che è uno storico dell'arte (o un archeologo) cui si richiedono, al concorso, e lungo tutta la carriera, preparazione scientifica e pubblicazioni come per la carriera universitaria. Con la differenza che dovendo anche amministrare, cosa che contrasta con la mentalità dello studioso (e tra le inenarrabili difficoltà causate dalla vergognosa carenza di mezzi e di personale in cui il nostro Stato lascia i suoi istituti e un così delicato settore come è quello della tutela del patrimonio artistico), il suo lavoro quotidiano è forse più faticoso e certo più ingrato. Tant'è vero che molti dei nostri funzionari tecnici sono passati (e più ne passeranno se continua così) all'Università.

15) La mostra attualmente aperta alla Galleria non è una mostra di grafica internazionale, ma di una donazione che viene ad arricchire le raccolte della Galleria ed ha anche un carattere didattico sull'« arte della stampa », come è detto nel catalogo.

PALMA BUCARELLI

Pubblichiamo per dovere di ospitalità la lunga replica della direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna ai rilievi avanzati dal compagno Guttuso e che le giungono, del resto, dagli ambienti più diversi della cultura italiana. Alla sostanza di quei rilievi la replica della dottoressa Bucarelli non fornisce alcuna risposta chiarificatrice poichè proprio sulle questioni di principio e di metodo o è evasiva o non fa che rendere più gravi i motivi del dissenso. Mentre, pertanto, siamo in grado di dare notizia che di tutta la vicenda sarà investito il Ministro della P.I. con la presentazione di una dettagliata interpellanza parlamentare, riassumiamo brevemente i punti essenziali della nostra riconfermata avversione al modo come durante quasi un trentennio è stato diretto il solo museo statale d'arte moderna, esistente nel nostro paese.

1) Un direttore di museo e, a maggior ragione, il direttore di un museo che tratta le questioni dell'operare artistico nel suo vivente divenire, non può godere e in effetti non gode nell'ordinamento amministrativo italiano, delle prerogative proprie della autonomia dei docenti universitari. Il suo ufficio è quello di attendere alla documentazione di tutto ciò che accade nel campo della creazione artistica senza distinzione di correnti e badando soltanto alla qualità delle scelte. Ciò è confermato dal fatto che neppure in tali suoi compiti un direttore di museo è autonomo ma deve sottostare ai controlli non soltanto amministrativi ma di merito di commissioni di esperti all'uopo previste dalla legge;

2) nella situazione specifica della Galleria Nazionale di Arte Moderna, la quale dovette subire ancor prima della direzione della dottoressa Bucarelli un tipo di scelte spesso infelici e sempre chiuse al richiamo dei fatti artistici salienti del secolo, doveva risultare fin troppo chiaro che sarebbe stato illusorio pretendere di mettersi tardivamente al passo con altri musei di Europa e del mondo per quanto riguarda ad esempio la raccolta di opere impressioniste e postimpressioniste, e che molto più saggio e doveroso sarebbe stato elaborare un piano di larga documentazione almeno dei fatti salienti della produzione artistica italiana del secolo XX. Ciò non per ispirazione vanamente nazionalistica, ma perchè, se nel primo decennio del dopoguerra sono stati ad esempio i musei americani a procurarsi il massimo numero di opere futuriste o metafisiche italiane non si vede perchè altrettanto non avrebbe dovuto fare, e con spese a quel tempo ancora sostenibili, il museo italiano abilitato a tale fine. Si prendano i soli casi di Boccioni, Morandi e De Chirico, tre artisti di fama mondiale. Che cosa allinea la Galleria Nazionale d'Arte Moderna? Cinque opere di Boccioni, quattro di Morandi (delle quali due di proprietà della Galleria comunale di Roma), tre di De Chirico. Ma si deve aggiungere che grazie ad un'incontrollata pratica di acquisizione delle « donazioni » figurano nella Galleria 25 opere di Prampolini, 25 opere di Majai, 14 opere di Capogrossi, 12 opere di Manzù, 16 opere di De Pisis, dimmodochè il panorama ne risulta, per lo meno ispirato a difformità, disordine, sciatteria. E' bene che artisti come quelli citati siano degnamente e adeguatamente rappresentati nel museo ma è sommamente disdicevole che lo siano per puro caso e a confronto di presenze di scarso rilievo numerico, di qualità e di importanza di altri maestri, grandi e piccoli. Occorre continuare? Occorre ricordare che a Valle Giulia figurano due soli Campigli e un solo Licini? Sarà ricordato come si è detto, e perchè la situazione cambi nella sede opportuna;

3) quando mai la dottoressa Bucarelli ha accettato un costruttivo confronto su questioni di questo tipo? Ella ha preferito, quando questioni di questo tipo sono state sollevate, ricorrere ai tribunali, ritenendosi calunniata, ma i tribunali le hanno dato torto riconoscendo ai querelati (nella fattispecie Antonello Trombadori) il diritto di critica e mandandoli pienamente assolti. Una sola scusante la dottoressa Bucarelli merita: quella del pieno avallo e delle sanatorie quasi sempre ottenute da parte dell'alta burocrazia ministeriale negli ultimi vent'anni. Sarebbe stato preferibile che quell'autonomia così non correttamente invocata a giustificazione della sua gestione direttiva la dottoressa Bucarelli l'avesse messa in atto contro la politica ufficiale delle arti alleandosi da cittadina e da persona di cultura, libera e indipendente, alle forze politiche di tutti i partiti realmente impegnate sul fronte delle indispensabili riforme. No. La dottoressa Bucarelli ha preferito in cambio dell'ossequio burocratico, ottenere che tutti i suoi inoccultabili errori di principio e di metodo fossero lasciati passare senza i doverosi richiami e le tempestive, energiche correzioni.

Precisazione di Guttuso

Caro Tortorella,

la lunga elencazione della dottoressa Bucarelli non muta l'essenza della discussione, da me condotta su questioni di principio e non sulla base degli archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Debbo però respingere l'insinuazione della dottoressa Bucarelli a proposito dei « pentimenti » dell'ing. Della Ragione, sui quali dovrei « sapere qualcosa ». So, infatti, dallo stesso ing. Della Ragione che fu il tono altezzoso e autoritario della dottoressa Bucarelli a fargli mutare opinione

Chi mi conosce sa che parlo a viso aperto e non sono un intrigante avvezzo ai raggiri e agli sgambetti che sono invece familiari a tanti ministeriali.

Quanto alla mia « Crocifissione » che, bontà sua, la dottoressa avrebbe visto volentieri nella sua galleria, « soprattutto per quel che significò allora », debbo confermare quanto mi fu detto dall'ingegner Della Ragione, al quale fu chiesto (confermato dalla Bucarelli) un quadro di Birolli ma non la mia « Crocifissione ».

Il quadro fu in seguito restituito a me, generosamente, dall'ing. Della Ragione, e sono felice che sia presso di me e non nelle sale (o nei depositori) della Galleria Nazionale d'Arte Moderna; Galleria che è notoriamente considerata una delle meno interessanti d'Europa. Dato che non solo non vi si può ammirare quasi nessuna importante opera di artista europeo, (il Van Gogh è la meno felice delle repliche dell'Arlesiana, e si è trasferito di collezione in collezione prima di arrivare al porto di Valle Giulia), ma non vi si può riconoscere neppure l'arte italiana nelle sue correnti e nei suoi artisti di importanza mondiale.

Grazie e fraterni saluti.

RENATO GUTTUSO