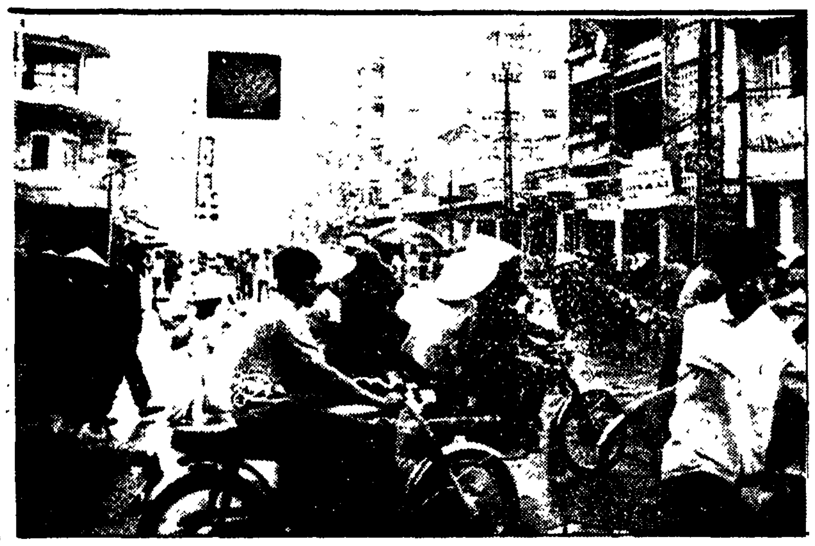
Nella città sud-vietnamita liberata

Figure di Danang

Gli ultimi giorni della resistenza, l'insurrezione popolare e l'arrivo dei partigiani nel racconto di un bonzo, di un commerciante, di un secondino e di un professore



DANANG — In una strada del centro

DANANG, *aprile*

Ho sotto gli occhi un volantino ciclostilato del «Fronte popolare contro la carestia», una delle più attive formazioni della «terza forza», datato 27 marzo, due giorni prima che le forze di liberazione entrassero a Danang. E' un appello accorato alla popolazione a «restare nel paese natale, per contribuire a far cessare la guerra ed edificare la pace, ad essere solidali, dividersi il pane e i vestiti durante la vacanza dell'amministrazione». E' anche una severa condanna della «irresponsabilità di Thieu, causa del panico dei nostri compatrioti che fuggono nella disperazione ... per andare incontro ad un destino di lutti e di miserie ... come già è stato nel caso della popolazione di Quang Tri costretta ad abbandonare negli anni precedenti la sua terra».

I cittadini di Danang conoscevano bene il destino che l'amministrazione di Saigon riservava a coloro che, ingannati dalla sua propaganda, abbandonavano le loro case per sfuggire al «comunismo». Tutto intorno alla città si possono ancora vedere i «campi», agglomerati informi di baracche di fortuna costruite sulle dune battute da tutti i venti, senza un albero che le protegga dal sole implacabile dei tropici. Tutto l'aiuto che l'amministrazione forniva per queste baracche erano quattro pezzi di lamiera ondulata. La visione quotidiana della disgrazia dei rifugiati deve avere certo contribuito a smussare la virulenza della propaganda di Thieu. L'autore del volantino che abbiamo citato è un bonzo, il venerabile Trich Tam Hy che da molto tempo partecipa alla lotta politica e «pacifica», precisa.

Ha cominciato nelle lotte contro Diem, che a Danang sono state particolarmente forti ed ha continuato nella opposizione ai vari personaggi del regime fino a Thieu. Danang non ha conosciuto mai direttamente la guerra aperta, si può dire, o perlomeno non tutti i suoi orrori. Base americana fortemente presidiata, non è stata attaccata dalle forze di liberazione nemmeno nel 1968, non ha dunque subito i bombardamenti americani come Hue o anche la periferia di Saigon. Certo, se si penetra solo qualche chilometro nell'entroterra le cose cambiano. Ma a Danang la lotta è stata soprattutto politica in tutti questi anni. Anche la liberazione della città è avvenuta praticamente senza combattimenti. Da un villaggio a trenta chilometri a sud di Danang abbiamo seguito l'itinerario percorso da una delle colonne delle forze di liberazione che hanno liberato la città.

Pochi segni di combattimento

La piazzetta del villaggio è dominata da un «monumento al combattente» fatto edificare dall'amministrazione Thieu. Ne restano solo i piedi, il resto della statua in gesso colorato la ritroveremo più tardi nella campagna. E' l'unico segno di distruzione delle vestigia del passato che ritroveremo nel nostro itinerario. Continuiamo verso Danang seguendo la strada delle dune, una litoranea che si affianca alla nazionale numero 1. Al villaggio della «Montagna di marmo», dominato da uno sperone roccioso ritroviamo i soli segni di combattimento: un camion delle forze di liberazione da un lato, dall'altro due o tre *jeeps*, un carro armato americano M.48 bruciato ed addossato ad un fortino, in mezzo alla strada i cingoli di un altro carro armato.

Poi la strada corre libera attraverso le dune di sabbia, la campagna incolta e pelata, su ogni rilievo del terreno una posizione fortificata, con tutto il suo insieme di reticolati concentrici, casematte, trincee. Ma tutto è intatto. L'immensa base di Nuoc Man («dell'acqua salata», a causa delle saline che la circondano) è anch'essa intatta. Segni di abbandono, di distruzione non sono dovuti, ci dicono, alla battaglia che non c'è stata, ma alla incuria con la quale i soldati di Saigon trattavano il materiale lasciato dagli americani. Possiamo vedere qua e là le tracce degli eserciti in fuga: scarpe abbandonate, elmetti, qualche giubbotto o pantaloni militari.

Un lungo ponte ci porta a Danang, intatto come tutti quelli che abbiamo attraversato. E' un'altra ragione di stupore per chi conosce le terre martoriate del nord e di Quang Tri. Alle porte della città, dopo il ponte, un'ennesima posizione fortificata che doveva difendere la strada di accesso. Anche questa è intatta. E' più o meno a questo punto che giovani e studenti sono venuti incontro alle prime pattuglie delle forze di liberazione.

Molti hanno messo in dubbio l'insurrezione popolare all'interno della città o ne hanno considerato il ruolo inferiore a quello effettivo. Il bonzo Thich Tam Hy, che ci ha parlato del volantino diffuso il 27, due giorni prima dell'ingresso delle truppe di liberazione in città, ci ha dato una testimonianza. «Il nostro "Fronte contro la carestia" era stato costituito per la lotta politica e pacifica contro Thieu. Avevamo molto seguito nelle scuole che costituivano la rete che ci permetteva di diffondere il nostro materiale di propaganda in modo capillare. Avevamo anche organizzato dei gruppi "d'urto" di studenti che sotto il regime Thieu lottavano contro la coscrizione obbligatoria e cercavano con ogni mezzo di sfuggire all'arruolamento». Sono questi studenti che sono andati incontro alle forze di liberazione per guidarle in città.

«A mezzogiorno del 29, Danang era una città morta — racconta la commerciante Nguyen Thi Hong — tutti erano chiusi nelle case e non osavano più uscire. Solo colpi di arma da fuoco, di tanto in tanto, rompevano il silenzio. Poi, quando le forze di liberazione sono giunte, la gente ha cominciato ad uscire, la città era finalmente tranquilla. E' stato, questo, un momento di grande sollievo per tutti.»

Ma non tutti i cittadini erano chiusi nelle loro case. Altri lavoravano attivamente per accelerare la liberazione o per salvaguardare il patrimonio della città, come Huyn Kim Hoan, un taxista che prima ancora che le forze di liberazione entrassero aveva issato sulla sua auto la bandiera rossa e blu del Fronte, chiamando i concittadini a restare tranquilli e le truppe di Saigon ad arrendersi.

Abbiamo anche incontrato Trung Van Chah operaio delle ferrovie che, con i suoi compagni di lavoro, ha difeso le macchine e il materiale della stazione di Danang. E ancora Nguyen Van Phao, un trasportatore, che ha mobilitato i suoi compagni di lavoro per andare incontro alle forze di liberazione con i loro camions e i loro autobus per portarli il più rapidamente possibile in città.

Oppure Nguyen Ha, carceriere di professione, dopo essere stato soldato dell'esercito di Thieu. Il 27 aveva ricevuto l'ordine di far saltare la prigione con dentro tutti i «politici» che allora erano circa 240. Le mine erano già predisposte e Nguyen Ha doveva limitarsi a farle saltare. Ma non eseguì l'ordine, disinnescò le mine e aprì le celle ai prigionieri. Adesso Nguyen Ha, che ci dice di non aver mai partecipato ad attività politiche, è stato accettato nell'apparato amministrativo del Comitato popolare rivoluzionario del suo villaggio.

Ma la testimonianza più completa e più significativa è quella di un professore di matematica, Vinh Linh, che ora è presidente dell'associazione dei professori patrioti di Danang. Vinh Linh è un cattolico e ci racconta come si è poco alla volta convinto della necessità di lottare contro il regime di Thieu. «Noi professori e intellettuali potevamo forse più di altri renderci conto del marcio del regime. Ci parlavano molto di libertà, patriottismo e dignità umana. Tutti valori che il regime diceva di sostenere e di difendere, ma la realtà era diversa. Tutto contraddiceva nei fatti le belle parole dei discorsi ufficiali e dei libri di testo. Poco alla volta mi sono reso conto che bisognava agire, fare qualcosa. Con molti dei miei studenti, abbiamo organizzato delle manifestazioni per protestare contro le elezioni truffa del 1971. Fummo tutti arrestati perché accusati di «comunismo», benché non lo fossimo. Ma chiunque facesse opposizione seriamente al regime era automaticamente accusato di comunismo. Io in seguito fui rilasciato ma molti dei miei studenti sono ancora in prigione a Con Son (Poulo Condore). Abbiamo continuato nel nostro lavoro di agitazione, soprattutto dopo gli accordi di Parigi, con il movimento della «terza forza». Poi il grande giorno è arrivato».

Gli studenti e i partigiani

«Noi professori e studenti ci siamo resi conto che bisognava agire immediatamente, abbiamo costituito un comitato insurrezionale e siamo passati all'azione. I soldati saccheggiavano tutto, senza curarsi di altro che di distruggere o di accumulare un bottino (per farne che cosa?, viene da chiedersi). La popolazione era presa dal panico. Gruppi di studenti si erano armati, raccoglievano le armi abbandonate dappertutto e cercavano di evitare i saccheggi. Delle personalità della città andavano per le strade cercando di convincere i soldati di Saigon a deporre le armi, a calmarsi e a concentrarsi allo stadio della città. Gli studenti erano andati incontro alle forze di liberazione con le moto e le auto che erano riusciti a trovare. Io, con un mio amico, avevo deciso di piantare la bandiera del Fronte sull'edificio del "Centro del rinnovamento", cioè dell'ufficio che si occupava dei "vietcong convertiti".

«Quando abbiamo messo la bandiera, abbiamo visto comparire il primo carro armato delle forze di liberazione. Pieni di entusiasmo abbiamo deciso allora di mettere una seconda bandiera nel punto più alto della città, al Hotel d'Orient, in modo che tutti potessero vederla. Con l'arrivo delle forze di liberazione la calma è ritornata, le fucilate sono cessate all'improvviso. La gente ha cominciato ad uscire dalle case esprimendo la gioia e il sollievo per il pericolo finito».

Il Comitato degli studenti e professori si è messo subito al lavoro in collaborazione con l'amministrazione militare della città. Si trattava di riorganizzare rapidamente i servizi pubblici, di ripulire le strade, di raccogliere le armi, di concentrare i soldati sparsi un poco dappertutto, nello stadio assieme a tutto il materiale recuperato.

«Dopo tutto questo, abbiamo organizzato una riunione alla quale hanno partecipato tremila studenti, dalla quale è uscita la «Federazione della gioventù per la liberazione di Danang» che ora collabora con le forze di liberazione per il mantenimento dell'ordine. I giovani erano stufi del regime corrotto di Thieu, hanno capito molto rapidamente che bisognava collaborare con le forze di liberazione e lavorare a costruire una nuova società».

Massimo Loche

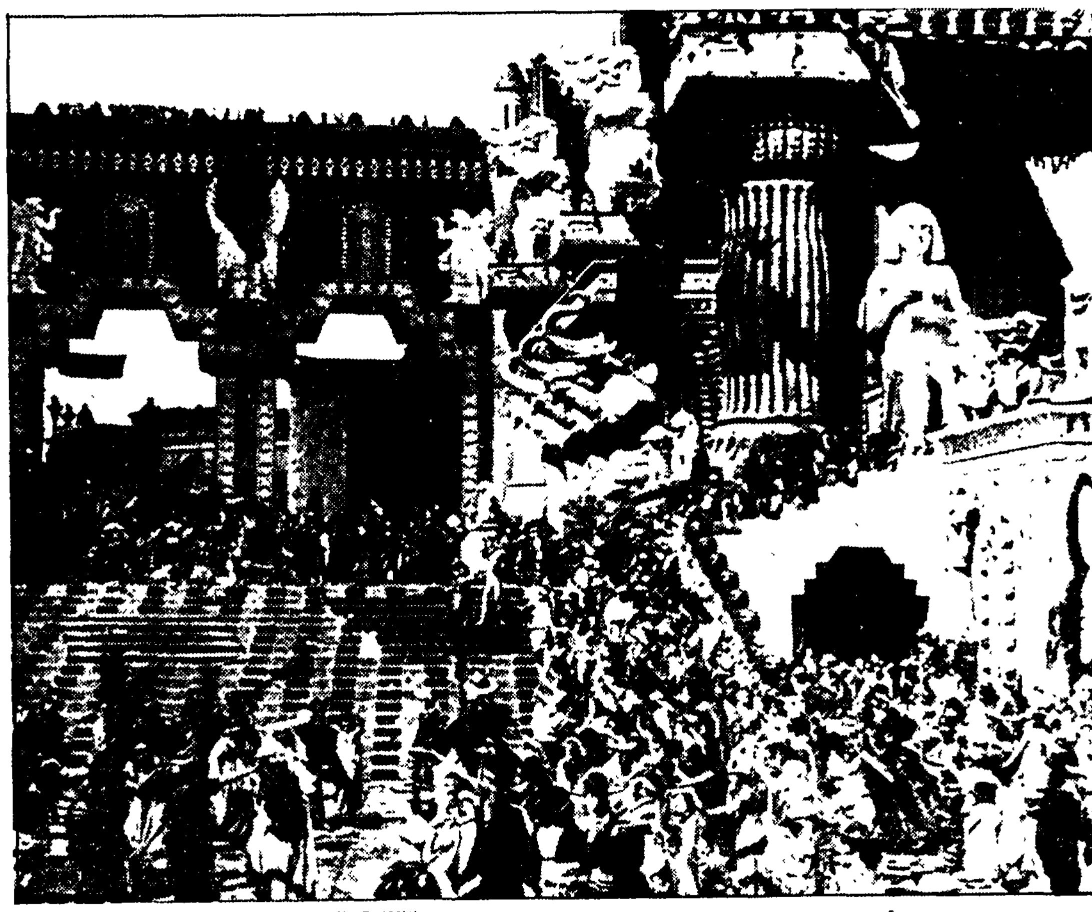
Il centenario della nascita di David Wark Griffith

L'uomo che inventò Hollywood

La riscoperta di un grande maestro che seppe aprire la via al cinema come linguaggio indipendente e come forma autonoma d'espressione — A lui si devono centinaia di film tra cui il monumentale « Nascita di una nazione » e « Intolleranza » — L'omaggio di Charlie Chaplin e il ricordo di Erich von Stroheim

Difficilmente David Wark Griffith sarà commemorato quest'anno, nel centenario della nascita, da personalità della statura di un Chaplin che lo definiva «genio» e lo paragonava ad Eisenstein — o di un Dos Passos, che narrò in una pagina famosa i fanatismi e i tumulti del pubblico all'uscita di «Nascita di una nazione», o di uno Stroheim, che quando il vecchio pioniere morì nel 1948 tenne il discorso celebrativo dai microfoni della BBC. I testimoni dell'attività griffithiana si sono diradati ed è andata perduta col tempo anche una parte della sua gigantesca opera. Pure è sostanzialmente ai film che dobbiamo rivolgerci per cercare di approfondire i tratti ancora poco noti e per nulla codificati di un magistero immenso, che seppe aprire la via al cinema come linguaggio indipendente e come forma autonoma di espressione, influenzando in via diretta o indiretta i più svariati cineasti d'America e di tutto il mondo.

Manifestazioni su Griffith si stanno organizzando dovunque: negli Stati Uniti, anche per la risorta passione dei nuovi pubblici verso il cinema nazionale del passato; nelle cineteche francesi, inglesi, sovietiche; e in Italia, dove la mostra di Venezia prepara una retrospettiva griffithiana per il mese di luglio, la TV dedica all'antico maestro una puntata del ciclo attualmente in corso sul cinema delle origini (ma speriamo in altre iniziative), e la neocostituita cineteca di Genova — che a Griffith si intitola — fa circolare in diverse città un cospicuo programma-omaggio di oltre cinquanta pellicole. Come notano i solerti ragazzi della «Cappella Underground» di Trieste, da cui questa rassegna itinerante ha preso le mosse, non si tratta tanto di un omaggio quanto d'una scoperta vera e propria, della consultazione di un materiale di studio ripreso per la prima volta dopo un salto di quasi due generazioni.



Una scena del film « Intolerance » di Griffith

Perché è un fatto che Griffith, tanto citato e teorizzato, rimane a tutt'oggi indefinibile per diverse ragioni: l'estensione e la multiformità del suo cinema, la doppia psicologia dell'innovatore e dell'organizzatore, l'incerta formazione culturale e la fantasia avventurosamente provocatrice, l'ansia di essere sempre il braccio e la mente nei suoi «studios» (tipico del cinema primitivo specialmente americano, dove bisognava essere pronti a fare contemporaneamente il regista e il portaceste), e soprattutto la volontà di pubblicizzarsi fino allo spasimo nel bene e nel male.

A mitizzare Griffith, cioè a renderlo spesso inafferrabile come ci è stato tramandato sullo schermo e fuori, ha contribuito lo stesso Griffith disseminando più volte la propria biografia di dati inesatti o falsi «tout court». Possedeva al massimo grado la capacità di essere un uomo di spettacolo nel senso più ampio, fiutando il successo, riconoscendo «lo spettacolo» in attori esordienti e oscuri, rivalorizzando le idee altrui, enfatizzando le proprie. Da giovane recitò per dieci anni, prima sulle scene poi in cinema, ma attore rimase tutta la vita, nel ruolo del Grande Regista. «Faceva e diceva certe cose sapendo che cento occhi lo guardavano e cento orecchie lo ascoltavano» è il ricordo di Erich von Stroheim, suo giovane aiuto regista nel 1916. «La sua voce era profonda e melodiosa, ed egli parlava lentamente, fermandosi fra una parola e l'altra, come se le cercasse a una a una. Tutti i suoi discepoli si sforzavano di somigliargli quanto più potevano e alcuni di noi riuscivano ad abbozzare una mediocre imitazione della sua voce e dei suoi modi...». Tra le tante nuove formule inventate per il cinema, Griffith, anticipando i suoi attori, aveva inventato il divismo. Se non avessimo appena detto che le definizioni sono impossibili, capovolgeremmo volentieri per lui quella che un altro grande «sudista», William Faulkner, si era dato, e lo chiameremmo «aristocratico ricostruito».

Kentuckiano, proveniente da una famiglia rovinata dalla guerra di secessione, Griffith fu un innovatore con le irruenze, gli sbagli e il potere visionario dell'avventuriero in una terra inesplorata. Ma non proveniva dal nulla. I dieci anni di teatro gli erano serviti, gli avevano fatto toccare il polso del pubblico, avevano stimolato il suo gusto versatile, le sue capacità di iperbole.

Nei primi anni del Novecento New York annoverava già cinquanta sale di rappresentazione, che davano un po' tutto, dalle commedie francesi ai drammi sulla Guerra Civile, da Shakespeare alle riduzioni bibliche. Il pubblico, folto ma non esigente, vezzeggia gli attori e li considera più importanti del testo. Ciò spiega la contaminazione dei generi, la fortuna delle riscrizioni di romanzi popolari (il «Ben Hur», il «Quo Vadis?»), la preferenza accordata agli interpreti più eclettici, da William Gillette a Lillian Russel. E' già in auge la Famiglia Reale di Broadway, tramite Maurice e Lionel Barrymore. Recita in teatro William Surrey Hart, destinato a diventare presto il primo eroe del «western» cinematografico. E con gli attori rinomati, dividono gli allori alcuni produttori dinamici e dispotici, curiosi zar del teatro, autodidatti di grande intraprendenza, non ancora registi e non più imbonitori, ma che si battono a seconda del momento in ambedue i campi. Bisogna notare questa pittoresca legione perché ne escono alcuni nomi del futuro cinema, e in buona misura lo stesso spirito riformatore, la smania per lo «show» sempre più vistoso. Il cinema americano, formandosi a questi lupi di palcoscenico, americani o profondamente americanizzati, assume rapidamente un color nazionale. Nel Frohman c'è l'avvertimento di Griffith e di Ince, in Weber e Fields il germe di Mack Sennett, nell'enciclopedico furore produttivo di David Belasco tutte le premesse di Cecil De Mille.

Ecco il primissimo Griffith e il suo retroterra artistico. D'altronde, facendo teatro, ha lavorato anche come poeta, drammaturgo, uomo d'affari, e ha fatto il carpentiere e il commesso. Assunto dalla casa di produzione Biograph, dirige il suo primo film, «Le avventure di Dolly» (1908) pochi mesi dopo aver messo per la prima volta piede in uno stabilimento cinematografico; e lo finisce in quarantott'ore. Si apre poi la cateratta. Griffith realizza un film dopo l'altro, con infaticabile entusiasmo, improvvisando e inventando di continuo. Nei cinque anni trascorsi alla Biograph non meno di 500 pellicole escono dalle sue mani (138 nel solo anno 1909). Sebbene si tratti di film di uno o due rulli al massimo, è sempre una cifra da capogiro Griffith scaraventa nel gran mare del cinema ballate popolari e favole americane, episodi storici, soggetti desunti indifferentemente da Tennyson e da Poe.

Ma a differenza dei suoi predecessori Porter e Blackton, che avevano dato analoga prova di eclettismo e fecondità, Griffith non si rivela solo un mestierante in preda al demone della velocità. A ogni nuovo film escogita nuove trovate tecniche, approfondisce le doti di linguaggio, arrischia audaci esperimenti espressivi. Avvicina la macchina da presa agli attori perfezionando così il primo piano già suggerito da Porter. Mette in opera i carrelli. Usa l'illuminazione in funzione drammatica (la cosiddetta «Rembrandt lightning»), procede personalmente al montaggio. In «La villa solitaria» (1909) introduce il primo finale «suspense» che da lui si chiamerà «finale alla Griffith», un effetto poi spessissimo impiegato, che consta del montaggio a pezzi brevi di due azioni parallele, l'una destinata a risolvere l'altra, che tendono pertanto a congiungersi prima che un determinato fatto drammatico si compia. Dalla ripetuta contrapposizione (riusciranno «i nostri» a salvare la ragazza in pericolo?) si crea una sensazione di ansiosa attesa.

A quell'epoca — 1910 — nasce sulla Costa Occidentale Hollywood, il «bosco di agrifogli». La città sorge praticamente da una risoluzione di Griffith che induce alleati e concorrenti a spostarsi sul Pacifico per ragioni non meno pratiche di quelle degli emigranti del secolo precedente. La guerra dei brevetti che allora gli muoveva la Motion Picture Patent Company di New York stava diventando insostenibile e comportava una lunga catena di processi, confische ed espropri. Così la gente del cinema si trasferisce nello Stato di California; ma Griffith continua a tenersi aggiornato su ciò che accade altrove e ha modo di conoscere i film europei (soprattutto italiani) che arrivano in massa. Tutte le indicazioni in linea di soggetto e di tecnica vengono da lui utilizzate senza ritardo e si tramutano in una valanga di film storici, biblici eccetera. Uno dei più importanti è nel 1913 «Judith di Bethulia» che si vuole suggerito dai modelli di Enrico Guazzoni. L'elevato costo del film porta però a un dissidio tra Griffith e la Biograph, che si conclude con la rottura del contratto e il passaggio del regista alla Reliance, per la quale gira poco dopo il suo film più celebre, «La nascita di una nazione» (1915).

E' un'impresa monumentale: le dodici rulli, accompagnamento musicale, comparse a migliaia, battaglie e passioni. La guerra di secessione è raccontata dalla parte del Sud, e forse con riferimenti ad umori autobiografici, ossia nel ricordo del padre di Griffith, ufficiale confederato. Vengono a maturazione nel grande affresco tutte le esperienze del regista, il montaggio accelerato, la molteplicità degli ambienti, l'affascinante sapienza compositiva. Ma l'inveterato «sudismo» di fondo volge il film a conclusioni reazionarie e faziose. E' ben vero che la vicenda termina con un doppio matrimonio tra famiglie del Nord e del Sud, simbolo della riconciliazione avvenuta; ma il regista si sofferma a lungo sugli anni della «ricostruzione» nella Carolina, descrivendo la prepotenza dei negri affrancati dalla schiavitù, ed esalta l'intervento armato dei cavalieri del Ku Klux Klan contro la gente di colore. Il Klan ricopre nel film la funzione dell'«arrivano i nostri» e vuol rappresentare lo strumento di definitiva giustizia dopo gli errori d'una pace imperfetta. «Tutto il film in realtà non fa che affermare appassionatamente la necessità di una netta separazione tra bianchi e negri, culminante in uno Stato dominato dai primi.. A un certo punto una didascalia affermava francamente che il Sud doveva essere "assicurato" ai bianchi» (Lewis Jacobs).

L'atteggiamento di Griffith porta a una campagna di stampa e d'opinione che condanna il film ma non ne preclude il successo commerciale. Perciò il regista, nella scia di questo clamore, si dedica a un altro colosso, «Intolleranza» (1916), basato su quattro episodi dall'antichità ai giorni nostri. L'episodio moderno era già pronto perché Griffith lo aveva realizzato come film a sé stante non appena finito «La nascita di una nazione». Più avanti, avendo fondato la nuova società Triangle, con Ince e Sennett, pensa di inserirlo in un quadro più ampio sul tema dell'ingiustizia attraverso i secoli. «Intolleranza» si compone dunque di quattro capitoli: la caduta di Babilonia, la vita di Cristo, la notte di San Bartolomeo e uno sciopero operaio. Ricco come «La nascita di una nazione» per quanto riguarda l'impostazione recitativa, lo sfarzo della messinscena, l'originalità tecnica, incontra però scarsa risposta di pubblico e costituisce finanziariamente uno dei primi scacchi del regista. Inoltre nuoce a Griffith la presa di posizione pacifista nel momento in cui gli Stati Uniti si stanno risolvendo a favore dell'intervento nella guerra europea.

Probabilmente il ciclo creativo di Griffith a questo punto è già concluso. Il regista va in Inghilterra e sul fronte francese, dove prepara gli esterni di «Cuori del mondo» (1918) che, in omaggio all'ora, è tutto guerra e gloria, e accantona sia l'umanitarismo di «Intolleranza» che, persino, il razzismo di «La nascita di una nazione»: in battaglia, vediamo i soldati negri sacrificarsi per i commilitoni bianchi.

L'ultima fase della carriera del regista lo porta alla United Artists, da lui fondata insieme a Chaplin, Douglas Fairbanks e Mary Pickford. Ha messo in disparte le saghe bibliche e si dedica a film intimistici con le sorelle Lillian e Dorothy Gish, soffusi di dolcezza e di malinconia, ma non privi di cadute retoriche e di ingenuità grottesche (in «Le due orfanelle», del 1922, e Danton a cavallo che in un imprudente «finale alla Griffith» reca la grazia alle due protagoniste condannate a morte). Comunque il momento del pioniere è finito. I nuovi produttori non amano le invenzioni e vogliono giocare sul sicuro. Tra gli ultimi film di Griffith si notano una riduzione della «Francesca da Rimini» di D'Annunzio (1928), e un «Abramo Lincoln, il cavaliere della libertà» (1930), in cui il vecchio kentuckiano si riconcilia con il liberatore dei negri. Nel 1933 si ritira dagli «studios» e sopravvive a se stesso fino al 1948. I suoi film, almeno quelli del primo quindicennio di regia, sopravvivono diversamente, e possono ancora rettificare un giudizio o rischiarare un ricordo.

Tino Ranieri

A Bologna sarà inaugurata il 1° maggio con un interessante programma

Una nuova galleria d'arte moderna

E' collegata al palazzo dei congressi e della cultura - Si apre con una serie di mostre di particolare importanza - Una rassegna di dipinti e incisioni di Giorgio Morandi - Un convegno internazionale sul tema « Museo, città e territorio »

Quando si parla di musei, in Italia, purtroppo si finisce sempre per dire un triste rosario. Musei chiusi o semichiusi per mancanza di mezzi e di personale tecnico e di sorveglianza. Musei aperti, invece, ai furti più clamorosi e con un ritmo vertiginoso. Musei che non possono o non riescono a crescere e a fare una politica culturale che riguardi la città e il territorio. Musei lasciati a se stessi, in assenza di una politica culturale a livello nazionale che contempli assieme difesa, sviluppo e creazione di una coscienza pubblica e popolare. Ad ogni crisi si potenzia la burocrazia governativa e si lasciano studiosi, tecnici, personale e ambienti sempre più soli.

Ma per una volta, ecco una notizia buona, anzi eccezionale. Viene da quella Bologna dove si fa una politica culturale per un centro storico vivente, dove si promuovono fondamentali ricerche sulla funzione del museo moderno e si propongono per la cultura leggi regionali innovatrici, dove la parola regione, anche per le cose dell'arte, sta prendendo un valore assai concreto e di iniziativa.

Il 1° Maggio, a Bologna, non si chiude ma si apre. Verrà infatti inaugurata la nuova sede della Galleria comunale d'arte moderna che è stata realizzata sul progetto dell'architetto Leone Pancaldi in piazza della Costituzione ed è collegata al Palazzo dei congressi e della cultura. Franco Solmi direttore, M. Accame e Giorgio Celli, incaricati dalla commissione consultiva per la Galleria, hanno programmato l'avvio dell'attività con un ciclo di manifestazioni che durerà oltre tre mesi. Alle manifestazioni si accompagna un programma non meno importante, il riordino, la catalogazione e la sistemazione delle opere d'arte contemporanea di proprietà comunale. Le raccolte dell'Ottocento saranno trasferite a Villa delle Rose, vecchia sede, mentre nel nuovo edificio saranno sistemate le opere dal primo Novecento ad oggi e con la previsione di un sistematico arricchimento. Di tutto questo patrimonio artistico si sta preparando il catalogo.

Sul lavoro di «normale» amministrazione d'una galleria degna di questo nome, prende slancio un ventaglio di manifestazioni. E la prima fa subito centro. Nei giorni 2, 3 e 4 maggio si terrà un convegno internazionale in preparazione da tempo, che sarà preceduto da Cesare Gnudi e al quale parteciperanno con relazioni studiosi italiani e stranieri invitati. Il problema messo a fuoco è il problema del museo e che investe l'eredità artistica, le sue strutture, l'arte che oggi si fa, nonché un rapporto nuovo sia con i produttori artistici sia con il pubblico. «Museo città e territorio» è il tema del convegno, il primo del genere, credo, che si faccia in Italia.

Le manifestazioni comprendono mostre d'arte, teatrali, musicali, cinematografiche e rassegne didattiche cui si dà particolare importanza.

Le mostre in cantiere sono ben articolate: 1) Arte del Novecento a Bologna e in Emilia nelle raccolte comunali; 2) Francesco Arcangeli e gli ultimi naturalisti (a cura di Franco Solmi e Luigi Carluccio) e che ci sembra anche un giusto omaggio ad uno dei nostri maggiori conoscitori della pittura del Seicento e critici d'arte contemporanea, che tanto ha dato alla cultura artistica italiana ed è così prematuramente mancato a tutti noi; 3) una mostra, con 40 dipinti e 50 incisioni dal 1919 al '63, che verrà inaugurata il 1° Maggio, sulla figura e l'opera di Giorgio Morandi (a cura di Lamberto Vitali); 4) una mostra dello scultore Luciano Minguzzi (a cura di Marco Valsecchi); 5) una retrospettiva (anch'essa aperta dal 1° Maggio) di Nina Schlevensky sul lavoro di Bauhaus (a cura di Franco Solmi in collaborazione con un gruppo di studenti dell'Istituto d'arte e con il Teatro comunale); 6) un'altra che è una riscoperta di Luciano De Vita, uno dei nostri artisti più [illegible] (a cura di Andrea Emiliani in collaborazione per la sezione [illegible] al lavoro per «Turandot», «Otello» e «L'uccello di fuoco», con il Teatro comunale); 7) una mostra del pittore astratto Sergio Romiti (a cura di Marzio Calvesi).

Sono poi in programma mostre particolari come quella dedicata a «Avanguardia e cultura popolare: interventi, proposte e ricerche alternative dall'oggetto al territorio» curata da Giovanni M. Accame e Carlo Guenzi, che verrà inaugurata il 1° Maggio, quella de «L'inconscio cibernetico» curata da Giorgio Celli, Franco Ferri, Enrico Manelli e Vittorio Mascalchi; e infine quella dedicata alle «Origini dell'arte» che è una rassegna didattica realizzata in collaborazione con Max Serradet conservatore della famosa grotta di Lascaux di Perigues e curata da Giorgio Celli col concorso di studenti del Liceo artistico dell'Accademia, del corso di [illegible] di discipline delle arti e dello spettacolo dell'Università di Bologna. Come si vede, la stessa presentazione delle mostre rivela: si introducono forze e criteri nuovi, almeno per l'Italia, nella realizzazione di mostre. E anche questo è un buon principio.

Vedremo poi un'azione di Fabio Mauri e il ciclo pittorico «Tra due guerre» al quale Renzo Vespignani lavora dal 1972, ed è una mostra in collaborazione col comitato per le celebrazioni del 30° della Resistenza. Un largo spazio sarà fatto per le mostre e le sperimentazioni di gruppi e di singoli operatori culturali. Il nostro auspicio è che la Galleria d'arte moderna di Bologna possa diventare col tempo un «filtro» culturale e sociale per tanti artisti e critici del tutto diverso dal «filtro» che oggi offrono le gallerie private, il mercato d'arte e il monopolio privato delle iniziative culturali, monopolio così potente e drammatico che influenza pesantemente le iniziative pubbliche e rimette radici anche là dove sono avvenute riforme culturali in senso democratico.

Dario Micacchi

MANZONI/PESTALOZZA/PUECHER

PER MASSIMILIANO ROBESPIERRE

Testo e materiali per le scene musicali

«Arte» pp. 2?4, L. 3000

DE DONATO