Incontro con la celebre cantante inglese in tournée in Italia

Signora Tippett, ci dica qualcosa di Julie Driscoll

Sono passati 13 anni dal periodo d'oro con Brian Auger - La sperimentazione di nuove forme vocali e il sodalizio artistico con Keith Tippett - La famiglia

ROMA — Come eravamo? La risposta in questo caso è semplice. Noi, in platea, eravamo tutti assolutamente innamorati, letteralmente incantati da quella figura esile che si muoveva con una grazia incredibile, e anche da quella musica così inconsueta. Lei, sul palco, era bella come il sole, aveva una voce stupenda, i capelli completamente ricci (non si erano mai visti!), tanti stracci colorati addosso, una personalità e un fascino indiscutibili. Noi eravamo i «piperini», occasionalmente in trasferta al Titan club.

Lei era Julie Driscoll, la cantante più hippy in circolazione, venuta ad esportare qualche scampolo della mitica *swingin' London*, per la gioia dei «beat» romani. Era il 1968, e il primo l.p. di Julie Driscoll, Brian Auger & Trinity era in testa alle classifiche dei più importanti mercati del mondo.

Tredici anni dopo, la diva torna a Roma, ma non è più una diva. Non si chiama nemmeno più Driscoll, perché ha assunto il nome di suo marito, il pianista «d'avanguardia» Keith Tippett, col quale si esibisce in un duo di musica semi-improvvisata. E', come lei stessa sottolinea, una madre di famiglia che vive in campagna, e solo da qualche mese si è decisa a ritornare in palcoscenico. Non domina più le hit parade discografiche, ma è sempre un'eccellente virtuosa. Conserva un aspetto e una voce di grande dolcezza, e di assoluta originalità.

Nel momento di maggior successo, è stata lei stessa a decidere di passare dai fasti dello *show business* ad una ricerca vocale meno remunerativa ma ben più affascinante. Come tutti gli spettatori dell'Olimpico, siamo andati a vederla e sentirla con poca nostalgia e tanta curiosità.

Che cosa è successo in questi tredici anni, signora Tippett? Qual è la strada che dalla pop music porta alla free music?

«Quello che facevamo con Brian negli anni 60 noi non l'abbiamo mai considerato pop music. Certo, pop deriva da popolare, e siccome avevamo molto successo e vendevamo molti dischi fummo etichettati come musica pop. In realtà suonavamo una musica molto influenzata dal jazz e dal blues. Trinity si sciolse nel '69, e nello stesso periodo ho incontrato Keith, che aveva un sestetto prodotto dal mio stesso manager, Giorgio Gomelski (lo scopritore dei mitici Yardbirds).

«Gomelski voleva che io cantassi col sestetto di Keith. Voleva farne una sorta di Blood Sweath & Tears europei, e dal punto di vista commerciale aveva assolutamente ragione. Solo che noi volevamo fare altre cose. Fu proprio Gomelski a farmi conoscere gente come John Stevens e Maggie Nichols, ed è stato con loro che ho iniziato a praticare l'improvvisazione libera.

«Una volta mi sono trovata in uno studio con Stevens e Trevor Watts, e quello che ho cominciato a intravedere allora ha stimolato il mio appetito, e mi ha fatto capire che avevo anche molta compatibilità con quello che faceva Keith. Ho scoperto un campo che non conoscevo e che mi pareva aprisse delle possibilità enormi. Io ascoltavo molto allora i dischi di Nina Simone, Aretha Franklin e di tutte le grandissime cantanti che si sentivano in quegli anni, e suonavo anche le loro canzoni. Lo facevo a modo mio, ovviamente, ma ero molto influenzata da loro. Poi ho capito che dovevo cercare la mia personalità. Così ho cominciato a scrivere le mie canzoni, e anche ad improvvisare, a cercare di tirare fuori le possibilità espressive che c'erano nella mia voce.

«Già un album come Streetnoise, che è del '69, conteneva i presupposti del lavoro che faccio adesso. Le composizioni che avevo scritto per quel disco erano molto diverse dal lavoro che avevo fatto fino ad allora. Passando molto tempo da sola, a scrivere, ho cominciato a intuire che stavo cercando di fare la mia musica, non di copiare quello che facevano altri. Questo mi ha spinto naturalmente, direi, in un'area musicale che consentiva di assecondare questa tendenza: non puoi copiare nessuno nella free music, sei così totalmente esposto...».

Come hai cominciato?

«Mio padre era un musicista, ed è stato lui a scoprire che in me c'era qualcosa di musicale. Il primo ingaggio professionale me l'ha trovato lui, in un night club del West End londinese. Facevo la cantante in un'orchestra da ballo, nella quale lui suonava la tromba. Cantavo una specie di musica latino-americana, tutta truccata, coi capelli biondoplatino e il vestito da sera. In realtà non avrei nemmeno potuto lavorare in un club, perché avevo solo sedici anni, e questa è la ragione per cui dopo un paio di mesi fui licenziata. Poi, a diciassette anni, ho conosciuto Brian Auger, con gli Steampacket, un gruppo dal quale è uscita gente come Rod Stewart, Long John Baldry e Micky Waller. Non so che fine abbiano fatto adesso...».

Ascolti molto, oltre al lavoro di colleghi con cui collabori, come Phil Minton e Maggie Nichols, quello che si fa nel campo della musica vocale? Penso a cose tanto diverse quanto le opere di Luigi Nono e i monaci tibetani...

«Certo, ascolto quello che posso, ma mi interessa molto, mi piacerebbe avere più tempo a disposizione per studiare quello che fanno gli altri, per arricchire il mio bagaglio di conoscenze tecniche. Oggi, però, la mia occupazione principale è la mia famiglia, i miei due figli, che sono ancora molto piccoli e assorbono gran parte della mia giornata. Pensa che questa tournée è la prima occasione in cui Keith ed io ci esibiamo in pubblico come duo. Eppure sono dodici anni che viviamo e suoniamo insieme».

Filippo Bianchi

Julie Driscoll durante l'intervista e in concerto

Parlando con Robert Sturua, regista georgiano

Non fa male il teatro se scoppia di fantasia

ROMA — La Compagnia Stabile del Teatro Accademico Georgiano «Rustaveli» di Tblisi è in questi giorni a Roma, dove rappresenterà, all'Argentina, *Il cerchio di gesso del Caucaso* di Bertolt Brecht e *Riccardo III* di Shakespeare, spettacoli che, dopo aver toccato Firenze, Torino e Genova, la prossima settimana saranno replicati a Milano, al Teatro dell'Arte.

La Georgia è una delle Repubbliche componenti la Unione Sovietica e si estende dal Mar Nero alle alture del Caucaso. Terra dalle molteplici caratteristiche anche geografiche, dunque, popolata da appena 4 milioni di abitanti, pure conta ben 27 teatri pubblici. «La storia sociale e culturale della Georgia — spiega Robert Sturua, regista del «Rustaveli» — ha origini antichissime, precedenti l'èra cristiana. La Georgia, poi, conobbe il suo momento di massima fioritura culturale e artistica, tra il XII e il XIII secolo, epoca nella quale visse anche il poeta Sciosta Rustaveli, una sorta di Dante Alighieri dei georgiani, cui è intitolato il teatro di Tblisi».

La cultura georgiana, oggi, vive un vibrante rinascimento complessivo, nel teatro, come nel cinema e nella poesia. E ciò è confermato anche dal caloroso successo che la *tournée* europea del «Rustaveli» sta ottenendo in questi giorni. Quale eco, abbiamo chiesto a Robert Sturua, ha la cultura teatrale dell'Europa occidentale in Georgia?

«La posizione geografica della Georgia, ai confini tra l'Europa e l'Asia, si è sempre tradotta in un'estrema permeabilità sia agli stimoli europei, sia a quelli asiatici. In tale contesto la Georgia, in un certo senso, ha saputo trarre dalle due differenti culture le rispettive cose "migliori", rielaborandole poi autonomamente, pure raggiungendo, naturalmente, risultati completamente autonomi».

Una scena di «Riccardo III»

Dato l'alto numero dei teatri pubblici, è facile pensare che in Georgia lo spettacolo abbia un'importante funzione sociale. Quale ruolo dunque è affidato al teatro, nella vita del paese?

«Fondamentalmente da noi il teatro tende a ricordare al pubblico quelle che sono le "leggi eterne della vita". Ci si ricollega molto alle tradizioni secolari del nostro popolo, così la rappresentazione diventa quasi una festa, un carnevale dell'immaginario cui il pubblico assiste con l'intento di allontanarsi, in un primo momento, dalla realtà contemporanea, ma poi anche per meditare, complessivamente, sui problemi generali trattati. Insomma si discute del potere, dei rapporti umani, anche di gravi e scottanti questioni sociali ma sempre attraverso la mediazione della fantasia, del divertimento, della completa partecipazione emotiva».

Nelle rappresentazioni, quale rapporto si instaura fra il regista e i propri collaboratori: dagli attori ai tecnici?

«Quello della stretta collaborazione è un tema fondamentale. Credo anzi che un regista debba operare a stretto contatto con attori, autore, scenografo, musicista, e via dicendo, poiché tutti, insieme, tendono alla comunicazione di un'idea precisa. Solo in questo modo la messinscena potrà risultare, agli occhi dello spettatore, davvero coerente con se stessa, quindi favorire una "meditazione", un approfondimento in questo o quel senso».

La Georgia ha una lunga e intensa tradizione religiosa; quali sono i rapporti tra la vita e l'organizzazione sociale georgiani e gli indirizzi, anche politici, dell'Unione Sovietica in senso generale?

«In Georgia la Chiesa si occupa di fatti spirituali, e non di questioni politiche, pur essendosi trovata a condividere e favorire le scelte patriottiche e rivoluzionarie dei suoi seguaci in determinate occasioni storiche. Per questo, in fondo, non c'è incompatibilità tra la fede cristiana di molta gente e il potere politico di Mosca. Ma bisogna tenere presente, in termini più globali, che i comunisti tendono al progresso, al cambiamento della società, mentre la Chiesa spinge per la conservazione di alcuni valori».

Quali sono stati, infine, i motivi che hanno portato ad un successo così inequivocabile i due spettacoli presentati dal «Rustaveli», ma soprattutto la particolare interpretazione dello shakespeariano *Riccardo III*?

«Sicuramente i motivi sono diversi, ma credo prima di tutto sia da considerare l'elemento spiccatamente comico - satirico dei due allestimenti. Per quanto riguarda il *Riccardo III*, credo che Shakespeare, ancor oggi, offra parecchie chiavi di lettura. La nostra è una delle tante, un'interpretazione, però, che direi popolare, cioè tendente a ravvisare il tema del potere attraverso tutte le epoche e soprattutto attraverso tutte le tradizioni nazionali e sociali».

Nicola Fano

Comencini non riesce a girare il suo «Gesù»

ROMA — «La ricerca di Gesù fra gli uomini d'oggi» è il tema del mio nuovo film «Cercasi Gesù» che però non riesco a realizzare per la difficoltà di trovare un produttore. Lo ha detto all'ANSA Luigi Comencini alquanto deluso di non riuscire a concludere la combinazione produttiva a causa della mancanza di un attore famoso.

«Non si tratta della trasposizione in chiave moderna della vita di Gesù — ha proseguito il regista — bensì di un'incredibile vicenda, svolta in chiave satirica e ironica, incentrata su un Gesù che si muove fra gli uomini d'oggi compiendo anche, forse per sbaglio, un miracolo. Non sarà un film religioso nel senso stretto della parola ma piuttosto un film sulla religiosità». Quanto al protagonista, Comencini ha affermato di non aver voluto scegliere gli attori famosi proposti dalla distribuzione perché il personaggio di Gesù non sarebbe stato credibile.

Campagna «anti-fumo» censurata la Shields

DETROIT — Brooke Shields, la quindicenne attrice americana protagonista di *Pretty baby* e *Laguna blu*, può andar bene come simbolo di erotismo adolescenziale, ma non per indurre i suoi coetanei ad evitare i danni del fumo. Questo sembra essere stato il ragionamento dei responsabili governativi che hanno deciso venerdì scorso di annullare la campagna pubblicitaria contro il fumo per la quale la giovane modella appariva in manifesti con le sigarette nelle orecchie a significare che il fumo rende anche brutti.

La campagna federale antifumo è costata 68 mila dollari, ed è stata largamente pubblicizzata con fotografie di Brooke Shields che sono apparse su tutti i giornali. Ma venerdì, come si è detto, il capo del dipartimento sanità e servizi umani del ministero, David Newhall, ha spiegato che la decisione di annullare la campagna è venuta dopo che egli si era chiesto «se la signorina Shields fosse la modella più adatta».

Il rosso delle bandiere e il volo dei gabbiani nell'occhio di Pizzinato

Riproposto a Venezia l'originale percorso pittorico di un artista innovatore che nella visione moderna ha introdotto i temi del lavoro e il lirismo della libertà

Dal nostro inviato

VENEZIA — *Si possono passare ore fantastiche a fissare il volo dei gabbiani: misterioso giuoco mai eguale di saette nello spazio libero della laguna e magiche sospensioni a filo d'acqua. Chissà quante volte Armando Pizzinato avrà guardato i gabbiani ma li ha visti veramente per la prima volta in mare verso Odessa con l'amata Clari, nel '67, in occasione di una sua grande antologica in URSS. Sui voli dei gabbiani, poi, ha costruito una serie assai bella di dipinti che stanno all'origine di una nuova giovinezza della sua immaginazione.*

Al moto dei gabbiani ha affidato un suo bisogno di liberazione e lo ha costruito con splendidi ritmi, slanci e pause, di linee-forza portatrici di sensi e di idee di straordinaria e fresca levità, e sono queste linee-forza che strutturano spazi sconfinati a comunicarci il suo desiderio di liberazione. Voglio dire, in sostanza, che un pittore vede per la prima volta cose che ha guardato invano per anni soltanto quando il suo senso umano entra in armonia perfetta con le idee e con la cultura.

Ebbene, se si guardano con tutta l'attenzione che meritano i quadri che fanno questa bella antologica di Armando Pizzinato all'Ala Napoleonica di piazza S. Marco, con un catalogo che è una monografia e porta un'introduzione di Giovanni Carandente e una poesia di Andrea Zanzotto, si avrà una sorpresa. Linee-forza molto simili a quelle delle immagini con i gabbiani costruiscono anche i quadri più antichi di Pizzinato: dagli schizzi partigiani del 1944 al «Partigiano torturato» del 1943; dalla «Strage degli innocenti» del 1943 a «Per un seppellimento partigiano» del 1945; dagli studi di fabbriche a Marghera del 1946 ai cantieri e ai primi quadri politici del 1947-48; da «Canale della Giudecca» del 1948 a «Un fantasma percorre l'Europa» del 1949-50; e più segretamente i dipinti del periodo neorealista che in questa mostra non figura estesamente ma è ben rappresentato da «Terra e non guerra» del 1950.

Armando Pizzinato: «Un fantasma percorre l'Europa», 1948

E' destino, a trent'anni di distanza, che quella che fu un'esperienza italiana ma di portata internazionale non la si riesca a vedere serenamente, storicamente. Vecchie amarezze, vecchi rancori, vecchi errori di singoli compagni o di Partito (ma vogliamo cominciare a parlare degli errori degli altri?) sulle questioni artistiche ritornano continuamente (anche nel catalogo di questa mostra), avvelenano la bellezza che c'è e attaccano pesi massicci alle linee-forza di tanti quadri sociali e politici nei quali il desiderio di liberazione non è minore che nei quadri dei gabbiani ed ha portato nel dipingere moderno temi e motivi del lavoro che fanno la vera, grande energia delle immagini nuove. Ma guardiamo i quadri una buona volta davvero!

Gli operai, i contadini, i partigiani, i comunisti e le idee dei comunisti italiani, altri li avranno guardati senza veramente vederli ma Pizzinato li ha visti con la stessa purezza ed esattezza di pittore con cui ha visto i gabbiani. Il pittore ha titolato la sua mostra, o meglio tutta la sua ricerca di decenni, «L'arte come bisogno di libertà» ed è un titolo bello e giusto.

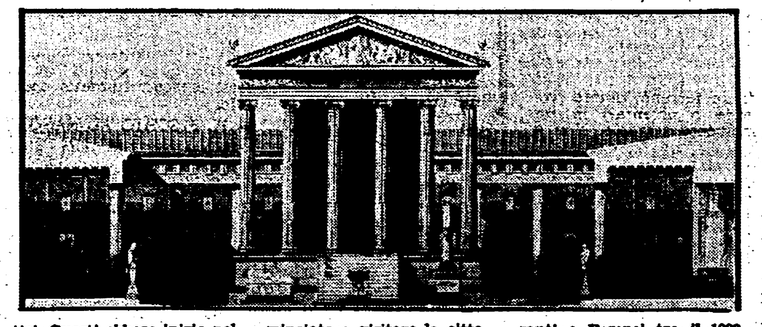
Ma quale è stato l'atto di pittore che ha deciso lo stacco di Pizzinato dalla tradizione e anche dall'abitudine della pittura italiana? Al di là di tutte le polemiche e le cose amare, e sono tante — ma attenzione a chi della amarezza vuol fare un veleno — mi sembra che la novità portata da Pizzinato, anche nei confronti di Vedova e con più chiarezza di questi nel «clima» del Fronte Nuovo delle Arti, sia stata l'introduzione profonda, strutturale, energetica delle idee comuniste — quanto ha contato l'amore per Majakowskji? — nello spazio del quadro facendole portare da quelle che erano state le linee-forza di Boccioni futurista della città che sale e anche un po' le linee-forza del cubo-futurismo russo e sovietico.

Se non fossero state attive queste idee di ristrutturazione dello spazio umano, forse Pizzinato non avrebbe mai volato sulle sue linee-forza ma sarebbe stato un diligente epigono del futurismo o del cubismo. Invece, lo si può amare o no, è un pittore che finalmente guarda e vede, e riesce a star dietro a quella libertà che gli è cara ma non è cara soltanto a lui: in moltissimi dipinti di struttura neofuturista o neocubista è chiaro che la libertà è un problema di tutti gli uomini, quanti più uomini è possibile.

I dipinti neorealisti saranno più didascalici, forse, sul problema della libertà ma nascono dalla stessa energia dei quadri neofuturisti o neocubisti che fanno dell'immagine pittorica un grande cantiere, un proiettarsi di una nuova energia del secolo, e questa volta proletaria, nello spazio della vita e del quadro. Guardare, ad esempio, un dipinto come «Canale della Giudecca» dimenticando o facendo opacità su tutto questo sarebbe un non vedere. Ma perché dura tanto e si insinua a saetta, proprio come un'ala di gabbiano, quel colore rosso che sempre ritorna in un quadro come «Festa popolare» del '74? Nel verde, nell'azzurro, nel bianco e nel viola dei voli di gabbiani Pizzinato finisce per trasferire nella natura una ossessione morale che è di lontana e tenace radice.

Dario Micacchi

Il culto di Pompei dopo che i francesi scoprirono le rovine



NAPOLI — Quando l'architetto Domenico Fontana sul finire del '500 si accinse a costruire un acquedotto presso Napoli, tutto preso come era dai problemi di idraulica, mai si sarebbe aspettato di doversi occupare di problemi che con l'idraulica non avevano niente a che vedere. Poiché ogni notizia di Pompei e di Ercolano nel corso del medioevo si era perduta, si credette che Fontana, per il cospicuo numero di statue, vasi, utensili da lavoro e oggetti quotidiani ritrovati, si fosse imbattuto in una villa romana.

Con l'andar del tempo gli oggetti trafugati dall'«iniziativa» privata erano talmente tanti che si pensò di intraprendere scavi sistematici. Questi ebbero inizio nel 1763 e tuttora proseguono. Una simile scoperta non rappresentò in sé una novità: nel Rinascimento si era lavorato molto in questo senso e statue e oggetti preziosi erano venuti alla luce in abbondanza. La novità straordinaria era il fatto che un'intera città, in pieno assetto di funzionamento, identica a quella che era stata nel giorno fatale del 79, quando la cenere e i lapilli l'avevano seppellita, riaffiorava ora dalla terra.

I tedeschi, sulle orme del Winckelmann, sempre assetati di classicismo, furono i primi ad essere attratti da Pompei, ma nutrite furono anche le rappresentanze intellettuali inglesi e francesi. Questi ultimi avevano cominciato a visitare la cittadina vesuviana già prima della rivoluzione, quando lo stile classico veniva affermandosi. Il governo francese, anzi, per favorire la ricerca in loco aveva indetto una borsa di studio che offriva la possibilità agli architetti vincitori del Grand Prix di soggiornare cinque anni a Villa Medici a Roma.

La mostra che si sta attualmente svolgendo all'Istituto di Cultura Francese di Napoli presenta appunto gli «envoies» di questi architetti, custoditi nella biblioteca della Scuola Nazionale di Parigi. E' divisa in tre sezioni: il *Foro*, i *Teatri* e le *Case* e le *Pitture*. Le opere esposte sono degli architetti Callet, Bonnet, Chiffiot, Chabrol e Joussely operanti a Pompei tra il 1823 e il 1910.

I disegni raffigurano lo «stato attuale» degli edifici rilevati; gli acquerelli, invece, sono ricostruzioni ideali molto vivaci per tutti quei particolari di scene quotidiane che vi sono profusi. Però, malgrado gli sforzi immaginativi degli architetti, che animando così fantasiosamente le rovine intendevano forse dimostrare l'attualità di una città romana in tempi moderni, e suggerire spunti ai loro colleghi in Francia e nell'Europa, le solari architetture mediterranee di Pompei dovevano contrastare notevolmente con i rigidi climi del settentrione, per cui le architetture delle grandi città del nord Europa che vi si sono ispirate hanno finito con l'assumere un aspetto cimiteriale e retorico. Questa mostra che ha un carattere critico ha anche un merito incontestabile: quello di rinverdire l'interesse del pubblico e delle forze politiche sul gravissimo problema che Pompei, nello stato in cui versa attualmente, costituisce. Infatti alla sfida del tempo, e all'usura delle intemperie, si è recentemente aggiunto lo sconquasso sismico, che ha messo in crisi il delicato equilibrio statico dei già fatiscenti edifici, compromettendone anche l'estetica. Superata la ricerca dei grandi complessi magniloquenti e trionfalistici, la ricerca oggi è rivolta allo studio della vita quotidiana che rappresenta la vera dimensione umana. Ma è un fatto che proprio nei confronti delle modeste abitazioni, meno si è manifestato l'interesse degli studiosi nel passato. Una doverosa meditazione dovrebbe oggi suggerire ai responsabili, politici e burocrati, di non ritenere chiuso il capitolo con l'approvazione della Legge Speciale, se non si vuole che Pompei venga seppellita per la seconda volta.

Maria Roccasalva

Nella foto: ricostruzione del tempio di Apollo dell'architetto Chabrol

A Bologna Tiziano ritrova i suoi colori dopo un buon restauro

Restituita alla storia dell'arte la celebre «Presentazione della Vergine»

BOLOGNA — Avvenimento d'eccezione quello che si sta svolgendo in questi giorni nel complesso di S. Giorgio in Poggiale, sede delle collezioni d'arte e di documentazione storica della Cassa di Risparmio: fino a domenica 17 infatti, per iniziativa delle soprintendenze per i Beni Artistici di Venezia e Bologna e della stessa Cassa, è esposta al pubblico una grande tela di Tiziano Vecellio, la «Presentazione della Vergine al tempio» della quale è stato appena ultimato il restauro. La manifestazione è in memoria di Cesare Gnudi, alla cui stimolazione è legata la scuola bolognese ed emiliana di restauro.

Quest'opera, dipinta dal maestro veneto tra il 1534 e il 1538 per la sala dell'Albergo della Scuola della Carità a Venezia, l'attuale Galleria dell'Accademia, dove ha sede ancor oggi, ha goduto nei secoli di scarsa fortuna critica ed è stata considerata, almeno a partire dalla seconda metà del settecento, come opera minore.

L'attuale restauro — condotto nel laboratorio bolognese di Ottorino Nonfarmale sotto la direzione del soprintendente alle Belle Arti Francesco Valcanover — ha messo in luce un'opera di alto livello offuscata, nel Settecento e nell'Ottocento, da incuie puliture e malintese ridipinture. Il lavoro sulla grande tela, che misura oltre 26 mq. è durato un anno e mezzo e nella prima fase sono state compiute indagini preparatorie consistenti in analisi di superficie e circa trecento radiografie per leggere in profondità le alterazioni e le rotture.

E' così risultato che, oltre ad essere un dipinto ripassato da altre mani — che avevano creato una smorzatura dei toni del cielo, l'appiattimento della nube, una lumeggiatura alla Tintoretto — fu molto sofferto dallo stesso Tiziano di cui la radiografia infrarossa ha rivelato numerosi ripensamenti.

La pulitura, che consente ora di apprezzarne l'intenso cromatismo, ha messo in luce una splendida fuga prospettica della piazza chiusa fra le quinte architettoniche nella quale si muove una folla animata eppur classicamente e maestosamente composta, e uno sfondato sull'ampio paesaggio delle Dolomiti (qui un particolare curioso: Tiziano aveva dipinto un incendio nei boschi che, male interpretato come una vera bruciatura, era stato coperto dipingendoci sopra un paese).

Si è voluta lasciare la parte a destra di rifacimento storico, secondo la tesi di Cesare Brandi per cui viene considerato «storico» tutto ciò che nel campo del restauro ha più di cinquanta anni e occorre valutarne sempre i pro e i contro di una eventuale rimozione o distruzione. Il dipinto è quindi apparso in nuova luce, tanto da poter prevedere per esso una nuova fortuna critica. Intanto il quadro è atteso con impazienza a Venezia dove occuperà un posto di rilievo nella mostra estiva, in preparazione proprio in questi mesi, «Dal Tiziano al Greco».

Dede Auregli

Nella foto - Tiziano: «Presentazione della Vergine» (particolare)

Ricordo di Emilio Bertonati

Della morte di Emilio Bertonati ho saputo con qualche giorno di ritardo. Ma è con commozione profonda e vera che lo ricordo. Aveva diretto per molti anni la «Galleria del Levante» a Milano, a Monaco e, per qualche tempo, a Roma. Era un gallerista raro che fondava la sua attività su quella del conoscitore e un critico d'arte originalissimo che aveva concentrato studi e ricerche sulla «Nuova Oggettività» tedesca degli anni venti.

L'ultima fatica di Bertonati era stata una splendida mostra «German Realism of the Twenties - The Artist As Social Critic» per il Minneapolis Institute of Arts alla fine del 1980. Sono innumerevoli gli studi e le mostre dedicate a Dix, Grosz, Radziwill, Schad, Schlichter, Hubbuch, Grosberg e agli altri.

L'avevo conosciuto nel lontano 1963, a Roma, in occasione di una mostra di disegni e incisioni di Otto Dix, credo la prima in Italia, che avevamo organizzato con gli amici del gruppo «Il pro e il contro» nella nostra galleria «Il fante di spade». Siamo in molti in debito con lui per i suoi studi e le sue scoperte sull'arte della «Nuova Oggettività». Dovremmo ricordarlo in qualche modo e presto a quanti dimenticano volentieri. (da. mi.)