«Esoterik-Satie» conclude la stagione dell'Opera di Roma

Angeli, Pere e Diavoli nel folle circo di Satie

Un balletto schioppettante di fantasia inventato da Lorca Massine - La brillante interpretazione di Margherita Parrilla e del corpo di ballo

Una scena del balletto «Esoterik Satie» (a destra Margherita Parrilla)

ROMA — Un balletto fresco? Un balletto frizzante? E garbato, vivace, sorridente? Un balletto inventato dalla a alla zeta, bello, tutto sospeso tra sogno e realtà? E' facile, questa volta. Prendete per il Teatro dell'Opera, e infilatevi dentro. Come nei grandi empori — compresi quelli della fantasia — «all'Opera c'è». Diciamo di un *est-est-est* della danza, trionfante per l'*Esoterik Satie*, ultimo spettacolo della stagione.

Detto fra noi: era ora di liberarsi un poco della *giselleria*. I giochi sulla danza sono sempre aperti, e chi li ha chiusi, li riapra. Occorre farlo, per metterci dentro anche Lorca Massine, il figlio di Léonid. Un po' di spazio si trova sempre, per far posto all'intelligenza e all'invenzione. E nei giochi entra a meraviglia la scontrosa, appartata musica di Erik Satie. Aggiungiamo, anzi — ma sottovoce, altrimenti gli accademici si offendono — che è questa musica, pungentemente suonata al pianoforte da Massimiliano Damerini e, spesso, anche da Augusto Parodi, che sostiene splendidamente lo spettacolo fresco, frizzante e vivace di cui dicevamo.

E' una *fantaisie sérieuse*, stravagante però come un *Hellzapoppin* della danza.

Le situazioni più bizzarre, più dolenti e drammatiche, più spietate ed ironiche si avvicendano, si sovrappongono, si scompongono con un ritmo indiavolato. Lo spettacolo passa in rassegna — appoggiato ad una malinconia di fondo, che quasi porta Satie in braccio al più nostalgico romanticismo — momenti salienti della cultura europea, quale si è svolta nel primo quarto del nostro secolo: cubismo, surrealismo, dadaismo, ma non espressionismo. Sulla musica di Satie la scenografia di Raimonda Gaetani, fa cadere, a volte, le cuffie dei palazzi obliqui, incombenti, sulle figure umane, come quelli di famosi film dell'epoca. Ma Satie non è Berg, e *Wozzeck* non c'entra.

Satie non grida: il suo urlo passa attraverso ritorte canne e si addolcisce trasformandosi in una nenia disperata e pur consolatrice. La nenia, magari, dei *Tre pezzi in forma di pera* (una risposta a Debussy che gli raccomandava la forma) — e appaiono le tre Pere che fanno un certo «Movimento Peraio» — che dànno sempre una straordinaria sospensione. Qualcosa del genere accade con la Barcarola dei *Racconti di Hoffmann*, di Offenbach.

Questo miscuglio di sensazioni, emozioni ed espressioni si registra in *Esoterik Satie*. Lorca Massine appare anche nei panni del musicista: un personaggio in bilico tra Charlot e una invenzione di Zavattini. C'è anche il Diavolo e ci sono gli Angeli barbuti, le scimmie («Attento a quel che fai — diceva Satie — perché le scimmie ti stanno guardando»), i cavalli, i giochi, i bambini (miracolosi: quelli della Scuola di ballo del Teatro dell'Opera), ma soprattutto c'è una grande voglia di far bene le cose, di impegnarsi in uno spettacolo nuovo. Ed è una voglia che ha la sua principale carica nella brillante partecipazione di Margherita Parrilla. E' straordinario come la ballerina superi i confini accademici per dilagare nella ebbrezza coreutica più fantasiosa e nello stesso tempo più rigorosa.

E' il trionfo di uno stile, che, dalla Parrilla passa a coinvolgere via via la danza di Patrizia Loggobrigida, Daniela Migliacci, Lucia Colognato, Tiziana Lauri, Raffaele Paganini, Mauro Maiorani, Guido Pistoni, Salvatore Capozzi (magnifico nella raffigurazione del Diavolo e in quella di Picasso). Ottime le tre Pere (Maria Grazia Parisi, Patrizia Coronati e Anna Terziani), e felicissimi tutti gli altri nel riempire e qualificare lo spettacolo.

Diremmo che sia un'occasione da non perdere. C'è chi dice: «Satie ha lasciato un nome celebre, ma è rimasto sconosciuto». Bene, lo spettacolo incoraggia la conoscenza di questo musicista ritenuto «unico», «indispensabile», «enigmatico». Cocteau diceva: «L'opera di Satie è piccola come il buco di una serratura: tutto cambia quando vi si avvicini l'occhio o l'orecchio». E l'orecchio, a proposito, è riconoscente anche a Rosalina Neri, *chansonnière* del cabaret *Le chat Noire* (e Satie, come dice Ornella Volta, «è il sorriso del gatto, senza il gatto»).

Erasmo Valente

«L'attore è un mostro senz'anima che suda e ha mille voci buie»

Così lo ha definito Vittorio Gassman nel convegno di Riccione sulle scuole teatrali Tesi contrapposte sulla formazione dell'interprete

Nostro servizio

RICCIONE — *Interrogativi pressanti sembrano aggirarsi per il mondo teatrale: come deve essere l'attore di domani? E' possibile insegnare a recitare? E se sì, per quale teatro? Domande realistiche, certamente, che denotano una profonda preoccupazione e che pongono proprio nella formazione dell'attore il momento più importante del teatro di oggi e, presumibilmente, di domani.*

Per rispondere a questi, ma anche ad altri quesiti, a Riccione sotto il patrocinio del Comune, dell'Azienda di Soggiorno e dell'Ater ci si è riuniti per ben tre giorni (dall'11 al 13 giugno) nei quali il teatro ha parlato quasi tutte le lingue. Con i tedeschi e gli inglesi come assenti ingiustificati.

Ma malgrado queste defezioni il convegno una sua utilità ce l'ha avuta perché era la prima volta che in Italia si organizzava una manifestazione di questo tipo che, pur tra polemiche e insanabili contrapposizioni, ha avuto secondo noi il merito di dare utili informazioni.

Subito, infatti, all'interno del convegno si delineavano alcune linee di tendenza: e la ricerca sul realismo dell'interpretazione si contrapponeva a chi ipotizzava nel movimento del corpo il «cuore» del fare teatro. Anche l'attore «testimone» di Grotowski era presente per bocca del fedelissimo Flaszen; e accanto a lui l'idea caldeggiata da Ettore Capriolo e da Roberto Leydi della Scuola d'arte drammatica di Milano che ipotizzavano una didattica aperta all'esterno, in grado di offrire, aldilà dell'insegnamento, la possibilità da parte degli allievi di una verifica del mestiere del recitare, a diretto contatto con il pubblico.

Una cosa, comunque, Riccione l'ha detta chiaramente: che non esiste un solo tipo d'attore, ma che invece, ce ne sono diversi come diversi sono i teatri. L'attore? Bisogna scorticarlo vivo, ha ipotizzato qualcuno. Altri invece hanno chiesto l'eliminazione delle scuole tradizionali che sfornano «attori inamidati».

Vittorio Gassman

A questo punto, come è ovvio la querelle si è fatta inarrestabile, anche se le dimostrazioni — spettacolo che si tenevano alla sera facevano giustizia di fame poco meritate, sottolineando ancora una volta, che il lavoro dell'attore andava come sempre verificato sul palcoscenico. E in questo ambito le prove più interessanti ci sono parse quelle dei rumeni, degli americani di San Francisco., della Scuola d'arte drammatica di Milano come pure la esibizione sul café chantant di Nuova Scena.

Per fortuna in questa Babele di linguaggi attorali c'era chi aveva le idee chiare: fra questi Aldo Trionfo, regista fra i più noti nel panorama teatrale italiano e direttore dell'Accademia d'arte drammatica di Roma. «Una scuola — ci ha detto — deve essere diretta da un regista che abbia le qualità del maestro. Chi mi convince che sono sulla strada giusta sono proprio i giovani, che vogliono lavorare seriamente e che mi fanno sperare che è possibile cercare un nuovo attore».

Ma che qualità deve avere quest'attore? Su che cosa deve basare la sua preparazione? L'importante è la recitazione, dicono alcuni. Per altri, come Alessandro Fersen per esempio, fondamentale è lo stato di disponibilità assoluta da parte dell'allievo a scendere nel profondo di se stesso. Per Vittorio Gassman, invece, presente al convegno come professore e fondatore della Bottega dell'attore di Firenze, (che quest'anno si gioverà della collaborazione di Giorgio Albertazzi) l'importante per un futuro interprete «è il talento che è innato e profondamente ingiusto». Così le scuole sono inutili; servono solo a chi il talento ce l'ha già. Un attore poi è meglio che non sappia cosa sia l'anima. Deve invece essere il più «rompicoglioni» possibile. Deve lavorare molto e sudare altrettanto. Non cercare solo la bella voce, ma averne tante, come un personaggio di Dostoievski. Anche voci brute e brutte».

Ma questo attore esiste? — gli chiediamo. «Mi piacerebbe trovarne tre o quattro per potermi divertire con loro. Sia chiaro poi, che chi non ha talento deve sparire. Non dobbiamo avere paura delle perdite umane».

Intanto a Riccione, per qualche giorno città del teatro, si sono trovati anche i critici a discutere sull'intervento pubblico ed è stato assegnato il premio Riccione vinto quest'anno dal Testamento dell'orso schermidore di Ugo Leonzio e da Lezioni d'amore di Dacia Maraini; mentre il premio per il progetto di spettacolo è andato alla Cooperativa Teatro-Musica con La confessione di Isadora... *fatta a pezzi di Aldo Selleri.*

M. Grazia Gregori

Nuvole nere sulle città del mondo

Rivelazione di un grande pittore esistenziale, William Congdon, che ha voltato le spalle al modo di vita USA

William Congdon: «Bombay n. 19», 1973

FERRARA — Portatrice di una vera angoscia dello sguardo e dell'immaginazione, ossessivamente nomade come se fuggisse o cercasse un «suo» luogo umano, enigmatica, affascinante personalità di pittore quella dell'americano William Congdon che espone oltre cento, tra dipinti e disegni, al Palazzo dei Diamanti fino al 21 giugno, presentato con ben fondato trasporto emotivo da Giuseppe Mazzariol e accompagnato da una bella e capillare biografia di Rodolfo Balzarotti.

Nato nel 1912 a Providence, nel Rhode Island, da famiglia molto esclusiva della aristocrazia economica e sociale della Nuova Inghilterra, cresce e si forma come un tipico rappresentante del suo ceto, studi e viaggi, università e sport: «vita di pecora» sembra che definisca con nausea il pittore questa lunga educazione dei sentimenti molto borghesi.

La guerra è la prima rottura e la prima liberazione. Si arruola nell'American Field Service, un servizio sanitario volontario, e, nel '42, a El-Alamein e ha il primo impatto con l'orrore della guerra e con la morte. Fa i suoi primi disegni allucinati e disperatamente analitici di soldati morenti. Risale poi l'Italia con l'esercito alleato e scopre la «sua» prima città, Napoli e ancora Roma e quel suo fantastico cuore che è il Pantheon. Un secondo, forse decisivo impatto per la formazione dell'uomo e, del pittore lo ha con la morte nel campo di sterminio nazista di Belsen dove si prodiga a salvare quante più vite umane può. E fa molti disegni spauriti e fantasmici di corpi in disfacimento. E' con questo secondo choc che Congdon prende coscienza del suo vero destino di pittore e proprio con l'orrida presenza della morte libera le sue migliori energie.

I legami con l'America, e soprattutto con la famiglia, sono quasi tutti tagliati. Torna a New York e prende uno studiolo proprio in Stanton Street, nel Bowery, quel quartiere-voragine che inghiotte devianti ed emarginati dal modo di vita americano. E' il 1948 e nascono le prime immagini molto materiche e graffite di New York. Conosce Betty Parsons e viene aggiunto al gruppo dei pittori della «Action Painting» che qui fanno capo. Pollock e Rothko gli entrano negli occhi, nell'immaginazione e nella mano.

Potrebbe essere un pittore arrivato e di grande successo con un mercato formidabile dietro. Ha dipinto alcune immagini reticolari, labirintiche, orride secondo un tracciato del segno-colore che sembra creato dal battere e ribattere suicida di un insetto accecato da una grande luce: «New York» del '48, «Red City» del '49 e «Black City and gold river» sono già dei piccoli capolavori: immagini germinali di un panico della città americana.

Ma a questo punto di approdo esce fuori la vera natura umana e poetica di Congdon che lascia tutto e si stabilisce a Venezia che aveva già conosciuto. Tra il '50 e il '52 dipinge ossessivamente, ma come liberato, le pietre di Venezia e riprende a viaggiare per il Mediterraneo. Da questa data è sempre più un nomade che si sposta da città a città come in preda al panico. Non credo ci sia altro pittore contemporaneo che abbia viaggiato come e quanto lui e che abbia visto città e dolore «dal basso» come trascinandosi strisciando. Dopo Venezia, Bombay è un altro luogo «suo»: vede la gente morire nelle strade e lasciarsi scivolare senza un lamento nella morte alla stazione di Calcutta.

Torna in Italia, si stabilisce ad Assisi che dipinge in immagini telluriche e dove resta lunghi anni: è di questo momento la sua conversione al cattolicesimo. Ora Congdon vive e lavora in una cascina della Bassa Milanese abbastanza emarginato ma energico, creativo però non liberato di quel panico esistenziale che sembra crescere ad ogni contatto con un luogo nuovo del mondo.

La sua pittura materica, magmatica, distesa con la spatola a spessi strati di colore cupo e tragico che spesso sembra spurgo di una ferita che non si chiude e dentro cui fa baluginare la luce di un'ora, di una stagione, di un luogo, fa pensare in qualche momento a Permeke, De Staël, Soutine, all'ultimo van Gogh.

William Congdon è un raro, forse grande, pittore esistenziale fuori stagione e fuori moda, dotato di un'incredibile immaginazione che cerca la morte e quando la trova libera un misterioso, struggente amore per la vita come se stesse per perderla. La sua materia-colore spesso è impastata con la cenere raccolta sui davanzali delle case lombarde: lo orrore del mondo esterno sempre si impasta con l'orrore e il panico che Congdon si porta dentro; ed ogni nuovo dipinto è soltanto una provvisoria liberazione. America e «Action Painting» sono lontane, il mondo l'ha visto quasi tutto, ma non c'è luogo per Congdon sul quale non incomba una nuvola nera.

Dario Micacchi

Riscoperta e amore delle cose

Con una lenta crescita dello sguardo e dei sentimenti Sergio Saroni ha costruito una strategia e una tecnica raffinatissime di penetrazione nella realtà

TORINO — La mostra che Sergio Saroni ha allestito nelle sale della galleria Documenta, che ha sede nel palazzo Villanis di via Santa Maria 2, dopo quasi quindici anni di silenzio appena interrotto da rare e sporadiche apparizioni con piccoli saggi in mostre collettive, contiene elementi di grande interesse.

La città lo ha percepito immediatamente e il clima che ha circondato l'avvenimento ha subito assunto i caratteri delle occasioni importanti: vale a dire di quando una intera comunità si sente in qualche misura espressa da uno dei suoi figli più amati.

Sergio Saroni, attuale direttore dell'Accademia Albertina di Belle Arti, è stato personaggio di spicco nazionale ed europeo tra la fine degli anni '50 e l'inizio del decennio successivo come interprete tra i più convincenti con Ruggeri, Soffiantino e altri, della stagione «informale». Allora come ora il rapporto artista-realtà assunse il significato di un confronto tra l'uomo in generale e la realtà nella sua accezione integrale di natura più storia. Allora la sua azione pareva bruciarsi nella estrinsecazione dolorosa di angoscia esistenziale: apparente fuga ma, in realtà, raggiungimento del punto di autentica responsabilità storica e civile. Ora Saroni pone in essere un proprio progetto che riduce alla scala della microanalisi la propria indagine su natura e storia (e il discorrere di Edoardo Grendi in catalogo è a questo proposito illuminante).

Per anni Saroni ha lavorato in silenzio e solitudine, con caparbietà e con una sorta di «senso del dovere» squisitamente «torinese». Ora che può lui dettare le condizioni non ci sono più ragioni di sottrarsi al confronto con il pubblico. Gli esiti della ricerca sono provocatoriamente «esibiti» e, nel contempo, come sottratti allo spettatore, intimorito da tanta perizia tecnica e linguistica e da una sorta di reticenza che Gianni Romano in una affettuosa e pungente «lettera pittorica» chiama, senza mezzi termini, autocensura.

Questa mostra è anche un «saggio» dimostrativo, quasi un teorema elegantemente costruito da Saroni ripercorrendo tutti i «topos» del fare pittura: dal paesaggio al ritratto, dalla figura alla natura morta. Se esame ha da essere, par che dica l'artista, ogni genere di difficoltà che il pittore incontra nel non facile rapporto con il mondo deve essere affrontata e superata senza l'alibi di possibili appelli successivi.

Ma la forza di Saroni non sta solo nel riproporre oggi il significato del lavoro e della ricerca paziente, nell'oggi che vede il costruirsi di fortune critiche sulle sabbie mobili della improvvisazione e della «rapina» elevate al rango di «nuovi valori».

La sua forza persuasiva discende anche dal tipo di cultura figurativa che traspare dal lavoro, una cultura di respiro europeo che ha precisi legami con l'area anglosassone — e si pensi alla mostra dei «Paesaggi del Wels» di un artista come Michael Andrews tenutasi a Londra l'anno scorso; al modo di rapportarsi al problema della pittura di Patrick Procktor, di David Hockney e soprattutto di Peter Blake — e con quella viennese (Klimt) alla quale è sin troppo facile riferire l'esasperata e sapiente valenza grafica dei paesaggi del pittore torinese.

Il perfetto controllo degli oggetti sempre ben allineati nelle nature morte testimonia una frequentazione assidua e affettuosa ma anche provaricatrice e capace di porre le basi per un rapporto «pacificato» con le cose, in quanto ormai espropriate della loro stessa essenza e delle loro più intime peculiarità.

La ragnatela di segni che le imprigiona toglie corpo e sostanza alle cose e le trasforma in fantasmi di se stesse che la nevrotica carezza calligrafica dell'artista condanna alla immobilità eterna.

La «difficile strategia sentimentale» di Saroni nei confronti degli oggetti pur tanto amati, messi insieme da un «collezionista» raffinato che ama esibire il gusto delle proprie scelte, magari antropologicamente motivate, sembra essere sottesa da un così forte desiderio di possesso da lasciare interdetti. Ed è perché allo spettatore, a noi tutti, è dato essere solamente il muto testimone di un rapporto così intenso, nevrotico ed esclusivo da risultare, infine, doloroso.

Paride Chiapatti

NELLA FOTO, Sergio Saroni: «Studio per il grande cielo», 1979

Catania apre ai problemi degli artisti d'oggi

CATANIA — La Federazione degli Artisti CGIL-CISL-UIL di Catania, e l'Assessorato alla Pubblica Istruzione e ai Beni culturali della città, hanno proposto un nutrito programma di interventi sui seguenti temi: *Beni culturali, Istituzioni, città* (M. Labisi, P. Paolini, E. D. Sanfilippo, L. Zingarelli), *Artisti, intellettuali e Meridione* (G. Giarrizzo, N. Mineo, G. Pedicini, A. Volo), *Una legge per le arti visive* (P. Berretta, M. Penelope, A. Seroni), *Il linguaggio della critica* (C. Benincasa, F. Gallo, G. Di Genova, G. Dorfles, F. Menna, L. Vergine).

Se molti artisti si ostinano a considerare il sindacato un semplice strumento di rivendicazione più o meno «espositive», l'iniziativa — coordinata da Elsa Emmy ed Enzo Indaco — rimanda alla necessità di aprire con gli intellettuali e con il pubblico un dibattito sul modo stesso di produrre, organizzare e fruire la cultura artistica contemporanea. E' significativo che la rassegna abbia come co-interlocutore il Comune, responsabile della qualità di una committenza oggi considerevole anche nelle città meridionali.

Non senza contrasti, il Sindacato si fa garante di spazi nuovi, come la via Crucifferi nel centro storico: ma è forse più opportuno sottolineare la mancanza, a Catania, di strutture permanenti per l'arte contemporanea, se si eccettua il Museo civico — nel bellissimo e in parte diruto Castello Ursini — che ospita ogni tanto mostre d'arte.

Nel vasto arco di problemi, uno mi sembra centrale: esiste una specificità meridionale anche nel campo dell'arte?

Alla tradizionale disgregazione degli artisti, alla scarsa incidenza di forme organizzate della cultura, alla dispersione del patrimonio anche intellettuale, si sta rispondendo, negli ultimi anni, con una diversa capacità propositiva, e con una maggiore volontà di collegamento fra centri e forme autogestite dell'area meridionale.

Ma alla crescita della domanda si accompagna una politica di equilibrio fra quanto si consuma e quanto si produce? Il problema che non sembra chiaro né ai committenti, né ai produttori, è che senza una programmazione della ricerca, e di nuove forme di professionalità (più del 50% delle Accademie è concentrato in area meridionale) il mercato che si va aprendo sarà occupato, nel sud, da proposte culturali competitive e meglio organizzate.

Luciana Zingarelli

«Dindirindella»: la ricerca musicale di Francesco Manente

Il brigante della libertà

C'è una dolcissima luna piena, sulle Serre della Calabria, che sta attendendo ansiosamente l'arrivo di un brigante che predica la libertà. Non sappiamo se questo fantastico incontro sia mai avvenuto, ma della sua attesa ci resta la testimonianza incantata di un giovane poeta e musicista calabrese.

E' forse questa la chiave di lettura del primo disco di Francesco Manente, *Dindirindella*, inciso (in meno di tre giorni, ci ha assicurato) per la casa discografica Madau di Milano.

Uno sforzo lirico che permette di riscoprire «sensazioni e momenti della vita nel Sud d'Italia che si credevano ormai definitivamente perduti», fa notare Lino Patruno in una brevissima introduzione riprodotta sulla copertina. E, viene spontaneo aggiungere, con la semplicità e la competenza di chi ama la propria terra ed ha dedicato una parte della vita a conoscerla nei suoi aspetti più nascosti e, forse per questo, più poetici.

Le canzoni di Francesco Manente appaiono, infatti, il frutto di una ricerca condotta sul campo della tradizione poetica e musicale calabrese e filtrato attraverso la sensibilità di un calabrese di oggi. «Ho guardato alla mia terra attraverso gli aspetti della tradizione che sono rimasti vivi nel mondo contadino ed anche provando a ricostruire i tanti ricordi ormai trasformati in miti. Ma è un recupero non archeologico — tiene a precisare Manente — La realtà di oggi, la nostra vita di ogni giorno e le sue contraddizioni si fondano su quel mondo, e solo tenendo conto di questo sviluppo noi le possiamo cantare».

Un tentativo di unificare due epoche della stessa storia che Francesco Manente ha tentato attraverso il tema della «libertà», simboleggiata dal brigante e ricercata dalle nuove generazioni negli atti consueti della vita quotidiana. Un tema caro a tutti gli autori impegnati nello sforzo di trascrisione della musica popolare del mezzogiorno e che trova una delle sue migliori realizzazioni proprio nelle canzoni sui briganti di Eugenio Bennato.

E a questo «capostipite» del rinnovamento si ispira spesso anche Manente, soprattutto in alcuni brani strumentali modulati sui ritmi velocissimi della chitarra battente o nella filastrocca in cui la libertà diventa un pesce che vuole volare.

Dindirindella, in definitiva, ci sembra un'ottima «prova d'autore», con testi molto incisivi e valorizzata da una base musicale accurata, in particolare negli assolo di violino del bravo Gianni Mataloni. Da segnalare anche Maria Giovanna Manente, l'altra voce solista del gruppo.

Angelo Melone

Martinelli e il ragazzo della speranza

MILANO — «Martinelli crede nella realtà, sparuta ed eccitante; crede nelle sue contraddizioni ed in esse, attivamente, si colloca. La sua è una poetica di attrito diretto con gli oggetti, coi gesti, cogli ambienti...». Queste parole di Mario De Micheli, scritte intorno al '60, sono ancora attuali e funzionano ottimamente come determinazione stilistica e insieme poetica per il lavoro recente di Giuseppe Martinelli, che ha inaugurato una folta rassegna presso la galleria «Fonte di Spade». Giunto giovane a Milano negli anni cinquanta dalla nativa Viareggio, Martinelli è stato, insieme a Banchieri, Vaglieri, Romagnoli, Ferroni e agli altri, uno dei protagonisti del «realismo esistenziale».

E c'è da dire che, tra i protagonisti di quella stagione, egli è rimasto il più fedele e il più coerente continuatore di una linea di ricerca pittorica sempre intensa e fervida. La sua è, infatti, una continuità tutta interna all'immagine; una continuità nel lucido ed appassionato sguardo di testimone degli ambienti e dei sentimenti quotidiani, di quel «privato» che è poi sostanza e connotazione della dimensione collettiva.

La mostra è imperniata sulla figura del figlioletto, sugli oggetti, ambienti, situazioni di un bambino nella città, eppure, da questo dato di esperienza individuale, egli estrae una visione più complessa, più articolata e problematica, giungendo a definire un «clima» accessitismo fatto di tensioni poetiche, di allusioni e ridondanze metaforiche, di palpabili spostamenti progressivi dell'emozione. Con una pittura asciutta, calibrata, precisa, quello che potrebbe anche essere solo il «diario» per immagini di una giornata infantile ci trasporta invece nell'ambito di trasalimenti ed inquietudini più generali in cui le figure, gli oggetti, lo spazio, le luci ci appaiono lentamente come ragioni di una vertigine insieme tenera e drammatica, che appartiene a noi tutti.

La sensazione, proprio per questo, è che questa mostra sia forse la più risolta, matura e, certamente, la più intenzionalmente coerente tra quelle di Martinelli in quest'ultimo decennio: una mostra in cui vengono a maturazione e insieme a sintesi gli snodi e gli elementi costitutivi di quello che si potrebbe chiamare il suo assorto e scabro lirismo dell'esistenza.

E bisogna dire che non è stato certamente facile, in tutti questi anni che ormai ci dividono dal tempo del Gramaica e del gruppo di via Procaccini, mantenere ben fermo lo sguardo sulle ragioni autentiche del proprio temperamento.

Non facile per Martinelli ma anche per tutti gli altri del «realismo esistenziale», da quelli oggi più noti a coloro che sono stati meno favoriti dalla sorte o dal mercato, quando si pensi che a Milano ormai da un tempo lunghissimo non c'è più una sola galleria che segua davvero, in maniera sistematica e razionale, con la serietà e l'impegno che sarebbero necessari, i protagonisti e gli esiti attuali di quella straordinaria stagione della pittura d'immagine.

Giorgio Seveso