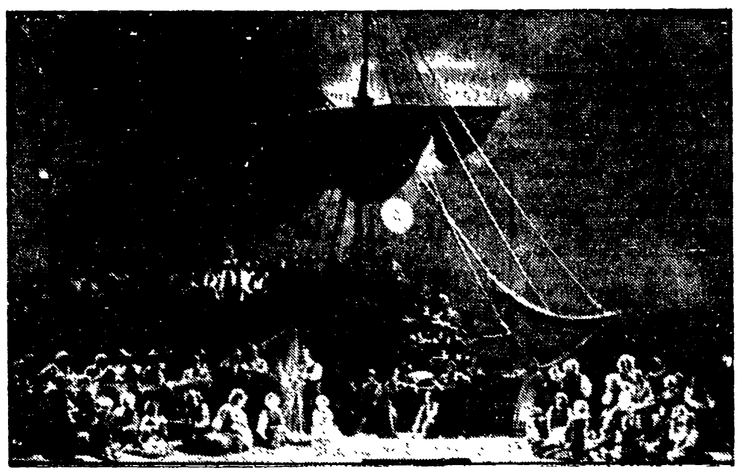
Celebrazioni al Comunale di Genova con «Edipo Re» e «Persefone»

Stravinski: cento anni per «musicare» la crisi

A un secolo dalla nascita è ancora più significativa la testimonianza del grande musicista



Nostro servizio

GENOVA — Cent'anni or sono, a Oranienbaum, una cittadina metà turistica e metà industriale sul golfo di Finlandia, nasceva Igor Stravinski. Di là a Pietroburgo, dove il ragazzo andò a scuola di musica da Rimskij-Korsakov c'è appena una trentina di chilometri. Ce ne sono invece oltre duemila per Parigi dove il giovane Stravinski, scoperto da Sergej Djagilev, cominciava nel 1910 la folgorante carriera che per settant'anni doveva fare di lui un indefesso divoratore di stili e fantasioso fabbricante di mode. Russo, cubista, neoclassico, weberniano, Stravinski è sempre al centro dell'attenzione, sempre pronto a deludere il pubblico che, appena digerita una *maniera*, se ne vede presentare un'altra, non meno affascinante ed effimera. Si vedrà poi che, sotto il perpetuo mutare, vi è una necessità: la logica della crisi della nostra epoca, incapace di trovare un punto fermo cui ancorarsi.

In quest'ottica è assai felice la scelta del Comunale di Genova che — per celebrare il centenario — ha allestito due lavori del periodo centrale del maestro: vicini nel tempo, ma opposti nel gusto: *Edipo Re* e *Persefone*, rappresentati ambedue a Parigi (nel 1927 e nel '34), tratti, del pari, dai miti della Grecia e avvolti dalla geometria neoclassica tipica di Stravinski tra le due guerre. Queste le affinità. Le differenze sono ancora maggiori.

La tragedia di Edipo — vittima degli Dei che lo spingono a uccidere il padre e a sposare la madre — è avvolta in una luce solare: melodia e ritmo si accendono in un ininterrotto fuoco d'artificio, trascinando l'ascoltatore in un clima che esalta (pur volendo negarlo) il modello del melodramma italiano.

Persefone è l'opposto. L'opera, se è lecita l'immagine, è tutta bagnata dai raggi lunari. Per la storia di Persefone — la dea della Primavera attirata negli inferi dove resterà nei mesi invernali per poi tornare sulla terra — Stravinski accantona il mondo italianò e si volge a quello francese. Il testo parnassiano di André Gide, le sonorità sospese e trasparenti, il parlato della protagonista (recitante-danzatrice) ci riportano al clima del *Martirio di San Sebastiano* di D'Annunzio-Debussy, con meno eloquenza verbale e meno iridescenza sonora. Nel quarto di secolo trascorso, l'enfasi poetica e la preziosità musicale si sono cristallizzate e irrigidite. La farfalla è ancora la stessa, ma è stata catturata, bucata da uno spillo e chiusa nella bacheca di un museo. In *Persefone* la bellezza di un mondo lontano riappare come un sogno impossibile, un fantasma che può soltanto mimare la vita.

Da questo, forse, discende l'idea di Giacomo Manzù — scenografo e costumista di *Persefone* — di chiudere il lavoro in una grande cassa di legno bianco, con sagome di colonne, di rami nudi, di pietre informi. Una cornice di oggetti morti, tra cui dovrebbero fluttuare i veli e i barbagli di costumi vagamente impressionisti. Ma poi, le esili intenzioni, realizzate, si fanno grevi e l'illusione scompare tra il logoro manierismo della regia di Beppe Menegatti, l'accademismo scolastico delle danze di Alfred Rodriguez, le pose plastiche dell'uno e dell'altro: polverosa parodia della classicità. In questa cornice, si salva a fatica la grazia di Carla Fracci che ricrea un clima preraffaellita un tantino fané, accennando qualche passo di danza e recitando, con garbo scolastico, i versi di Gide involgariti dalla traduzione italiana.

Per necessità tecniche, la scatola di Manzù serve anche — con opportuni adattamenti di Renzo Giaccheri — a contenere l'*Edipo*. E qui, nella immobilità dell'opera-oratorio, funziona meglio, con la regia dello stesso Giaccheri.

Tutte e due le opere, comunque, hanno avuto una decorosa esecuzione musicale, sotto la direzione nervosa e attenta di Bruno Bartoletti, con l'orchestra impegnata a dare il meglio in partiture assai ardue, e il coro che raggiunge risultati pregevoli, affiancato, in *Persefone*, da un gruppo di voci bianche ben disciplinate. Tra i solisti emergono, in *Persefone* Jan Caley e, nell'*Edipo*, Patricia Payne (Giocasta) e Josef Hopferwiesser (protagonista un po' esile), assieme a Alexander Zagrebeini, Carlo De Bortoli, Domenico Zora, Armando Caforio e al recitante Massimo Foschi.

Nell'assieme, insomma, uno spettacolo (nato in collaborazione col Massimo di Palermo) che conferma la volontà del teatro genovese di uscire dal repertorio consunto, e che il pubblico — accorso foltissimo — ha giustamente accolto con calore, tributando a tutti gli interpreti un vivissimo successo.

Rubens Tedeschi

A Roma la «Gioconda»

L'Opera? Un libretto che luccica di strass

ROMA — Il guaio della *Gioconda* (1876) — ma è anche la sua fortuna — è di essere incappata in una ricerca di rinnovamento melodrammatico, intesa prevalentemente come affinamento del testo letterario e ammorbidimento dello «zum pa-pà» verdiano. Via via, nel corso dell'Ottocento, Verdi aveva schiacciato tutti, e l'obiettivo dei più giovani fu quello di contrapporgli un teatro musicale, ripulito, «nobilitato» nel libretto e nella veste orchestrale.

Propulsore di tale atteggiamento fu soprattutto Arrigo Boito che, lavorando in proprio, aveva opposto alla «tirannia» verdiana il suo *Mefistofele* (sottoposto tra il 1868 e il 1875 a continue varianti), cercando poi di trascinare dalla sua parte altri compositori. Boito approntò *Amleto* per Franco Faccio, aggrappandosi quindi ad Amilcare Ponchielli (1834-1886), che aveva in testa qualcosa. come dimostravano le sue opere *I promessi sposi* (da Manzoni) e *I Lituani* (da Mickiewicz). Così, con la complicità di Casa Ricordi (un rivale di Verdi che non fosse Wagner faceva comodo per smuovere le acque), Boito distillò e cesellò con mille cure e artifici letterari il libretto della *Gioconda* (da Victor Hugo). È indubbiamente un vertice nel campo dei libretti d'opera, dal quale Ponchielli dovette soprattutto cercare scampo. E più volte fu sul punto di smettere e di ritirarsi a fare l'organista in qualche chiesa sperduta. Aveva, Ponchielli, il candore e l'umiltà di un Bruckner. Boito ebbe la debolezza di appagarsi di un preziosismo esteriore, che non mutava la sostanza delle cose. Lui stesso, del resto, che si chiamava bonariamente Enrico, si ribattezzò in Arrigo, sembrandogli con ciò di essere diventato tutt'altra persona.

Ponchielli badò alla sostanza, trascurando gli orpelli che già anticipavano il leziosismo dannunziano. Lo spione della Repubblica Veneta, Barnaba, ha «ad armacollo» una chitarra che sarà da lui chiamata non strumento, ma «apparecchio» (dirà, infatti: «Le corde di quest'apparecchio»). E piacciono a Barnaba le «tenèbre» orrende, gli anatemi «lugùbri». Ai marinai piacerà definirsi «scoiattoli del mar», in corsa fra l'«alghe e l'argento». Le due donne rivali amano il Grimaldi, l'una, come «il fulgor del creato», l'altra «come il leone ama il sangue». Si mescolano nell'enfasi e nella retorica il «bacio che il pianto innonda», il «metro» (sta per ritmo) dei remi, lo «spetro» del pensier, i «torneamenti», una scapigliatura fuori posto: «Fidenti, ridenti, fuggenti / gittiamo la vita e il destin».

Povero Ponchielli! La meraviglia per certe musiche nate da libretti scalcinati è largamente sopravanzata da quella di una musica che sia riuscita tuttavia a trovare un varco nella rete poetica di Boito. La cosa più sorprendente fu, alla fine, che Boito riuscì nella sua impresa antiverdiana, facendo compiere l'operazione addirittura a Verdi (*Otello* e *Falstaff*). Il quale Verdi seppe accogliere dall'opera di Ponchielli, come suggerimento, certe svolte melodiche attuate poi per suo conto. Sarà un'opera «sbagliata», ma non un'opera da buttar via, registrandosi in essa un punto d'incontro tra i più vecchi e i più giovani. Verdi s'impadronirà di certe finezze orchestrali e vocali, che poi rispuntano nel *Falstaff* più che nell'*Otello*, mentre i giovani, Mascagni e Leoncavallo, ad esempio, faranno tesoro di certi turgori fonici ponchielliani, travasati nella *Cavalleria rusticana* e nei *Pagliacci*.

Sbagliata *La Gioconda*, perché stucchevolmente «nobilitata» da una parte e meccanicamente appesantita, dall'altra, di tutto l'armamentario del «Grand-opéra», con ballo nel primo atto (una *Furlana*) e, nel terzo, la cosiddetta «Danza delle ore», qui al Teatro dell'Opera svolta con prestigio coreutico da Raffaele Paganini (Il sole), Margherita Parrilla (La luna), Gabriella Tessitore (L'aurora), Salvatore Capozzi (Orione).

Giuseppe Patané, direttore d'orchestra, preso da una prevalente intenzione di assicurare ad ogni costo la vitalità dello spettacolo (dura cinque ore, ma più di due trascorrono in intervalli), ha ugualmente accentuato i momenti lievi e delicati come quelli più fonicamente spiritati.

La regìa di Antonello Madau Diaz, è stata, invece, esemplare nel contenere più che nell'esasperare un gesto teatrale, aderente alla intensa e sicura vocalità di Galia Savova (Gioconda), Stefania Toczyska (Laura), Stella Silva (la madre), Giorgio Merighi (Grimaldi), Franco Bordoni (Barnaba), Ferruccio Furlanetto (Alvise): cantanti tutti applauditissimi, e impegnati, come direbbe Enrico Boito, *pardon* Arrigo, a «tuffare la testa in mezzo ai fulmini della tempesta».

La coreografia di Isabella Govacka, i costumi di Massimo Bolongaro e le vecchie scene (1933) di Camillo Pallavicini (nel *foyer* c'è una mostra che illustra i trent'anni di scenografia per il Teatro dell'Opera), nonché lo smalto del coro e la generosità dell'orchestra concorrono a far pendere il piatto della bilancia dalla parte del positivo. Si replica.

Erasmo Valente

L'opera di Mannino torna dopo 25 anni al S. Carlo

Vivì, soubrette pucciniana

Nostro servizio

NAPOLI — Nella *Vivì* di Franco Mannino, ritornata al San Carlo dopo la prima rappresentazione avvenuta nello stesso teatro 25 anni or sono, non si può dire che per il critico esistano particolari problemi d'interpretazione e di giudizio. E tutto ciò, soprattutto perché l'autore, nel comporre l'opera, ha giocato, per così dire, a carte scoperte, manifestando ogni sua intenzione senza sotterfugi, fin dal primo momento. Vivì, la famosa soubrette, che in un grande amore cerca l'occasione per riscattarsi dalla sua frivola vita è personaggio che, nella letteratura e nel melodramma, ha precedenti illustri. Si possono infatti trovare per l'eroina di Mannino affinità che vanno dalla Violetta Valery verdiana, alla Manon e alla Rondine pucciniane volendo restare nell'ambito del melodramma. Quindi melodramma *tout-court*, quello di Mannino. Il musicista mostra di possedere un'assoluta fiducia nella fedeltà del pubblico a vecchi miti e non teme l'anacronismo della sua impresa. Ad una vicenda d'amore e morte tipicamente melodrammatica, s'accompagnano modi e soluzioni adeguate. Il ricorso a Puccini è d'obbligo quando si ha pretesa di voler liricamente esprimere le passioni della protagonista con forme tradizionali che vanno dalla romanza al duetto in cui gli amanti si promettono vicendevolmente eterna fedeltà. Puccinismo, dunque, a iosa, ma applicato con molta abilità, bisogna dire, fino a quando l'opera precipita verso una rapida soluzione di stampo prettamente verista, con una revolverata data al punto giusto e un morto in scena.

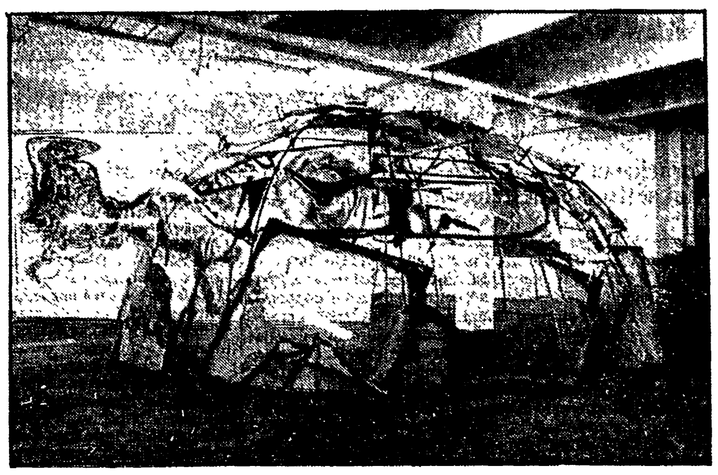
Formule melodrammatiche che l'autore tratta talvolta non senza spirito e ironia, quando imbastisce un concertato, un settimino per l'esattezza, sulle parole «La signora dorme ancora...» alludendo alla pigrizia della diva dopo una notte di festa. E sono queste le cose più godibili dell'opera insieme alla descrizione ambientale del *night*. I levigati timbri d'una raffinata orchestrazione, i ritmi dei ballabili sono quanto di meglio riesce a darci l'autore. Tutto ciò è inserito in uno spettacolo assai piacevole per il taglio e le soluzioni sceniche ed il gioco sapientissimo delle luci; uno spettacolo che reca la firma di Mario Garbuglia e Aldo Buti, rispettivamente autori delle scene e dei costumi, e di Beppe Menegatti per la regia che ci è sembrata perfettamente ritmata. Di buon gusto anche le coreografie di Carlos Palacios.

Nel cast si è particolarmente distinta nei panni della protagonista Elena Mauti Nunziata riconfermando una intelligenza d'interprete e musicalissime doti di cantante altre volte ammirate. Meno efficiente il suo partner, il baritono Angelo Romero, interprete del personaggio di Sinclair. Bravo Guido Mazzini (l'impresario). Si sono distinti inoltre Ezio Di Cesare, Valeria Mariconda, Anna Di Stasio, Vittoria Buccini. Ha diretto l'opera l'autore ottenendo una esecuzione puntualissima, limpidamente articolata, a riprova del suo versatile talento. Si replica.

Sandro Rossi

E nel caos Merz fece un igloo e una folgore al neon giallo azzurro

Due mostre a Torino di un grande protagonista dell'arte povera che è penetrato alle radici dell'immaginazione



Mario Merz: «Installazione», 1981

TORINO — Il 1981 è stato per Mario Merz un anno importante tanto sul piano del lavoro che per le occasioni di mostrarlo ad un pubblico internazionale — una personale dedicatagli dal Museo d'Arte Moderna di Parigi; la parallela presenza, sempre a Parigi, nella discussa rassegna *Identité Italienne* curata da Germano Celant per il *Beaubourg*, l'ampia retrospettiva alla *Kunsthalle* di Basilea e l'elenco potrebbe allungarsi di molto. A chiudere in bellezza l'81 e ad aprire sotto i migliori auspici il nuovo anno, che tra l'altro vedrà l'artista tra i protagonisti di *Documenta 8* di Kassel, si sono inaugurate nella sua città, a Torino, due mostre in contemporanea: presso la galleria di *Tucci Russo* e nell'elegante appartamento-galleria di Christian Stein.

Le due mostre hanno connotazioni diverse. Da Tucci Russo l'energia creativa di Merz ha modo di dispiegarsi in piena libertà. Concorrono qui alcune favorevoli condizioni: le caratteristiche e le insolite dimensioni degli spazi espositivi, ricavati su due piani di un edificio industriale in disuso, e l'atteggiamento aperto e generoso di questo gallerista che usa porsi al servizio degli artisti affinché questi possano esprimere al meglio le loro potenzialità. Questi spazi e questo atteggiamento sono per l'artista un efficace stimolo alla realizzazione di idee ardite e totalizzanti quali la sua fantasia può accarezzare ma che raramente gli è concesso concretare.

In un primo ambiente Merz ha messo in atto una sorta di «rivisitazione» di temi precedenti. L'impatto è con l'ormai mitico *Igloo*, con questa magica *architettura totale* che individua uno spazio chiuso e aperto ad un tempo, che è presentata in una variante a suo modo «rivitalizzata» da un intervento pittorico sul diaframma di vetri rotti che ne costituisce l'involucro.

Lo *spazio-casa primordiale* è trafitto da una struttura metallica che è supporto di una grande tela sulla quale s'accampa, minacciosa, l'immagine di un mostro preistorico. Nel lavoro interviene la progressione numerica della *serie di Fibonacci*, costituita da numeri ognuno dei quali è ricavato dalla somma dei due precedenti, che ha il compito di scandire, mediante un razionale processo matematico, la vertiginosa proliferazione della natura e dell'universo intero.

Non poteva certo mancare l'intervento del *neon*, di questa sorta di lancia luminosa che squarcia lo spazio e ferisce l'immagine, mentre l'aspetto naturalistico è evidenziato da un gruppo di fascine che sembrano alludere ad un gigantesco nido per uno dei mostri che popolano il suo mondo fantastico. Con questa operazione Merz sembra voler ripensare globalmente i termini di un linguaggio che è andato costruendo in tanti anni di incessante attività creativa, raggiungendo un risultato denso di significati allusivi e di straordinaria efficacia poetica. In molte delle tele collocate in un'altra serie di ambienti ritorna ossessivo il tema del *cono* rovesciato che di volta in volta diventa struttura architettonica, metafora naturalistica, simbolo sessuale o elemento ludico. I neon si colorano intervenendo ad esaltare la festosità cromatica delle tele di vago sapore neo-futurista. Ritornano anche le immagini ormai mitiche di una fauna antidiluviana punteggiata dalla progressione numerale di Fibonacci e le stesse esperienze informali del primo Merz si possono cogliere nell'ironico mascherone contrapposto alla mostruosa rappresentazione di un enorme e ripugnante insetto/vagina, in una installazione completa da una bottiglia trafitta da un neon accecante che ripropone il tema vitalistico della copula.

Qui il fare pittura raggiunge livelli di massima intensità e consente di afferrare il senso del recupero della rappresentazione figurale che informa anche il lavoro della nuova generazione di artisti. Questo di Merz è un mondo in progressiva espansione spazio-temporale, quasi una esplosione vitalistica di gesti, di segni e di colori; una sorta di affastellamento caotico di elementi con il quale l'artista testimonia di una natura in continua trasmutazione.

Alla Stein i temi sono i medesimi ma il clima è molto diverso. Anche qui ci sono le fascine, i neon e le grandi tele colorate ma all'operazione di Merz sembra essersi sovrapposto l'intervento di un arredatore di grande gusto. Il lavoro è come ingabbiato nell'elegante e raffinato ambiente a mezza strada fra la galleria d'arte molto esclusiva e l'appartamento molto borghese. Passeggiando tra le opere dell'artista lo sguardo del visitatore può seguire altri itinerari: quello suggerito dall'arredamento di gusto particolare e quello della sottostante piazza San Carlo, il salotto buono di Torino, che sembra di percorrere costeggiando le finestre delle molte stanze che vi si affacciano. Così Merz sembra fare il verso alla casa borghese: nel salotto del biliardo colloca una tela che riprende lo stesso oggetto e, in altro ambiente, inserisce come elemento di puro arredo uno dei suoi tavoli più calibrati ma pensato, ci sembra, per tutt'altro scopo. L'ambiente, in sostanza, si appropria del lavoro dell'artista esasperandone le valenze estetiche ma stemperando l'aggressività psicologica delle immagini così cariche di un ignoto terrore esistenziale.

Paride Chiapatti

Il «filosofo» di Porticello

Viene dal mare di Calabria una testa greca

Il bronzo A di Riace

REGGIO CALABRIA — La recente esposizione dei «bronzi di Riace» nel Museo Nazionale di Reggio Calabria con l'apertura della sezione dedicata all'archeologia subacquea, ha sollecitato i responsabili di quel museo a rispolverare altri oggetti antichi rinvenuti in mare e conservati da alcuni anni nei magazzini. Fra di essi spicca una testa in bronzo di vecchio con lunga barba appartenente ad una statua panneggiata: essa è sostenuta alla mostra di una sbarra di ferro che sembra averla trafitta e divisa dai frammenti della parte inferiore, che sono inspiegabilmente esposti in una vetrina appartata.

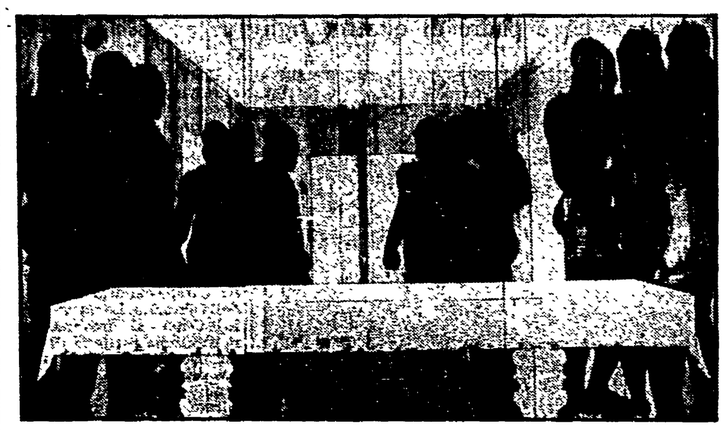
Il personaggio rappresentato è stato soprannominato il «filosofo» di Porticello da una definizione generica del tipo e dal luogo di rinvenimento sulla costa calabrese dello Stretto di Messina. La statua è opera di un artista greco non anteriore alla metà del quarto secolo a.C.; la testa del vecchio è infatti un raro esemplare originale di ritratto con caratteristiche fisionomiche individuali. L'esigenza di rappresentare questi aspetti della figura umana nasce da un lento mutamento dello spirito e della società greca. La prima affermazione teorica di questa esigenza — ricordava R. Bianchi Bandinelli — è messa in bocca a Socrate da Senofonte, in uno scritto della prima metà del quarto secolo a.C.

La testa bronzea, sequestrata nel 1969 dalla Soprintendenza Archeologica, insieme ad alcune anfore, fa parte del materiale trafugato da subacquei clandestini nel mare dello Stretto di Messina. Nel 1970 una spedizione dell'Università di Pennsylvania fu incaricata di indagare sul relitto della nave che trasportava questa ed altre statue di bronzo (un'altra testa è finita sul mercato antiquario). Grazie a quella indagine fu identificata una barca lunga 15 metri con lo scafo rivestito in parte di piombo.

È però molto dubbia l'appartenenza allo stesso carico di tutti gli oggetti recuperati, sul fondo di quel frequentatissimo tratto di mare, da varie persone e in momenti diversi. La presunta associazione della statua del «filosofo» con alcuni oggetti più antichi ritrovati in quel modo induce però uno dei responsabili dalla Soprintendenza di Reggio a scrivere che essa appartiene al quinto secolo a.C., che quindi è «il più antico ritratto fisionomico greco» e che crea un contrasto, a dir poco sconcertante, con le statue di guerriero da Riace, che hanno invece tutte le caratteristiche dell'arte greca del quinto secolo a.C. (C. Sabbione in «Atlante» di novembre 1981 e nell'ennesimo libretto dedicato a «I bronzi di Riace» ed. De Agostini). È solo un esempio, fra tanti, del cattivo uso che si può fare delle indagini archeologiche.

Quanto alla mostra, essa costituisce una buona occasione per vedere degli oggetti, ma non certo per capirli: statue, anfore, ancore, vasellame ed altro, hanno in comune solo la sventura di essere, mano a mano, finiti in fondo ai mari della Calabria. Non è certo questo il modo di combattere lo spirito con il quale il privato cittadino si porta a casa un'anfora (possibilmente con le incrostazioni marine) o un altro qualunque oggetto antico. Infatti — al di là dell'aspetto legale — il privato capirà che il suo gesto non ha senso, se si renderà conto che un oggetto antico non è importante in sé, ma perché ha una storia ed un contesto, e che questi si cancellano quando si perdono i necessari punti di riferimento nel tempo e nello spazio.

Federica Cordano



Mario Ceroli: «I bronzi di Riace»

I bronzi di Riace cenano da Leonardo: il tavolo è fatto da Ceroli

Flusso di figure dalla memoria mediterranea

ROMA — Forse, son venuti dal mare al momento giusto, i bronzi di Riace, saltando dal V secolo avanti Cristo al nostro tempo tragico e orrido recando un messaggio di calma, di serenità, di potente vitalità, di energia erotica, di bellezza che occupa lo spazio terrestre e lo tiene con grazia, con levità, in atteggiamento di riposo sul punto che l'immane volumetria anatomica sta per «decollare» in un passo di danza. Qualche Cacasenno di professione ha sfottuto la gente, il popolo stupefatto e conquistato da tanta bellezza come se fosse stato preso, nella sua repressione, da una gran passione sessuale. La sbornia pubblicitaria è passata ma la bellezza serena che ha conquistato la gente, ora lentamente sta entrando nell'arte nostra a inquietarla. Gli artisti d'oggi ci ragionano sopra: ultimi o primi, in ordine di tempo, Robert Carroll, Renato Guttuso, Mario Ceroli. I due guerrieri, i due guardiani della bellezza, venuti dal tempo di Fidia stanno agendo sulla cultura di massa e su quella creatrice plastica infinitamente più che gli astronauti allunati o circumnaviganti la terra.

Perché? Forse, perché la spinta creatrice che viene al presente dalla scoperta delle proprie grandi radici nella storia dell'infanzia dell'umanità è maggiore di quella che può venire dal sondaggio dell'ignoto, dall'avventura nell'ignoto. Assai a proposito, nel catalogo di questa sorprendente mostra di Mario Ceroli, alla galleria «La Tartaruga» (piazza Mignanelli, 25), in contemporanea alla Galleria de' Foscherari a Bologna e allo Studio Marconi di Milano, Maurizio Calvesi parla di una critica della memoria e di una della smemoria: «La critica della smemoria insegue il nuovo come formula, impone, innanzi tutto a se stessa, ciò che "altri" ha già deliberato di imporre. Garba al mercato, quando esso si svuota di passione e pianifica le proprie azioni a tavolino, o la sua fioca temperatura incrocia la freddezza del gioco di borsa e il mondano tepore delle mode. Le mode, beninteso, partecipano della storia, fruiscono della sua dialettica: ma ne operano regolarmente una riduzione, o quasi ne fanno una caricatura. Ogni nuovo slogan è sempre più la riduzione caricaturale al semplice o al semplicistico di un'istanza che può avere motivazioni anche profonde...».

Ceroli, che nella sua scultura lignea per un nuovo teatro del mondo, ha già provato a convocare come «convitati di pietra» nel presente Botticelli, Leonardo, Michelangiolo e Paolo Uccello deve essere stato intimamente preso dalle due incredibili forme dei corpi dei bronzi di Riace.

Gli son cresciute dentro come certe statue antiche appena scavate crebbero nell'intimo della fantasia degli artisti rinascimentali; lui, che di scene di teatro se ne intende, le ha provate, con un sottile gioco della memoria, in movimento per le stanze e prima, forse, son state quelle famigliari o della mente e poi quelle storiche, plastiche della geometria esatta e stupefacente di Piero della Francesca la «Flagellazione» di Urbino) e di Leonardo («L'ultima Cena»). Ma stanno anche a guardia del romano arco di Siano.

E questa volta Ceroli, con le sue ben connesse tavole grezze di abete, si è provato nella pittura e nello spazio cercato sul piano. I bronzi son nere sagome in moto o che conversano; una di esse è tinteggiata talora in rosso mattone caldo; oppure il bellissimo dei due bronzi è una sagoma bianca, una testa raffrontata alla prospettiva pierfrancescana della «Flagellazione». Insomma, Ceroli ha bloccato sulla strada che porta al presente, i due bronzi greci, e li ha messi ad ibernare nelle stanze del Rinascimento.

È un'operazione di gran gusto e condotta con buon dominio dei materiali. Ne vengono fuori immagini morbide, un po' troppo tranquille e che non generano nessuno choc; alla fine di splendida decorazione. Ceroli deve essere stato colpito dalla serenità davvero impressionante con cui i due bronzi di Riace abitano gli spazi rinascimentali; ma era assai più affascinante e sconvolgente verificare come possono abitare i nostri e mettere in evidenza quegli strati profondi dell'io e del comportamento di massa che la loro apparizione «eroica» o «divina» ha rotto.

Insomma, io credo, che l'ascesa della bellezza dei bronzi greci dal passato del V secolo a.C. abbia toccato i nervi scoperti di un nostro desiderio e bisogno di bellezza, di serenità, di calmo dominio terrestre in un tempo vorticoso, orrido e che non vuole avere memoria.

Dario Micacchi

Dal 14 febbraio alla Pinacoteca di Ravenna una ricca rassegna della pittura di Turcato

RAVENNA — La Pinacoteca Comunale, alla Loggetta Lombardesca, inaugura un nuovo ciclo di mostre: Giulio Turcato, Mario Schifano, Vittorio Mascalchi e Gilberto Zorio per il 1982. La mostra di Giulio Turcato si aprirà il 13 febbraio alle ore 18. Verranno presentati 20 grandi dipinti di diversa data e tutti assai tipici del ricco percorso di Turcato come pittore astratto non geometrico e fantastico colorista lirico. Per l'occasione verrà pubblicato un volume monografico a cura di Flaminio Gualdoni (tutte le mostre saranno accompagnate da una monografia in sostituzione della rivista «La tradizione del Nuovo»). Giulio Turcato è nato a Mantova nel 1912, ha vissuto a Venezia, vive e lavora a Roma. Nel 1946 ha firmato il manifesto della «Nuova secessione artistica italiana», ha poi aderito al Fronte Nuovo delle Arti, a Forma I, al «Gruppo degli Otto» di Lionello Venturi e da questo momento si è imposto come uno dei pittori di punta del nuovo astrattismo italiano. La mostra resterà aperta fino al 4 aprile.