Tra polemiche e virtuosismi concluso il «Festival di Karajan»

Ascoltando Wagner con una platea di milionari

La rassegna pasquale di Salisburgo, prezzi altissimi e pubblico esclusivo, è in crisi economica - Intanto ha chiuso in bellezza con Mahler, Strauss e l'«Olandese Volante»

Nostro servizio

SALISBURGO — Si è concluso ieri a Salisburgo il Festival di Pasqua con la replica dell'*Olandese volante* che ne ha costituito l'avvenimento centrale, e su cui abbiamo riferito la settimana scorsa. Circolano con insistenza voci sulle crescenti difficoltà finanziarie che incontra la manifestazione, ma è già stampato il calendario della prossima edizione (in cui sarà ripreso *L'olandese volante* e saranno eseguite le sinfonie di Brahms e la *Nona* di Beethoven), e il carattere del Festival resta per ora immutato, con i due cicli di quattro sere ciascuno e con Karajan padrone e protagonista assoluto. Anche se si appoggia alle strutture del Festspielhaus salisburghese, anche se riceve un limitato finanziamento pubblico (che copre non più di un quarto o un quinto dei costi) il Festival di Pasqua è di natura sostanzialmente privata. Il maggiore contributo finanziario viene infatti dalla vendita dei biglietti e soprattutto dalla «Unione dei sostenitori del festival di Pasqua», i cui membri pagano annualmente una somma che da' loro diritto di prelazione negli abbonamenti e altri piccoli privilegi (per loro Karajan tiene una apposita prova in cui illustra brevemente la musica che dirige).

I prezzi dei biglietti sono elevati (l'anno prossimo il ciclo con l'opera e i tre concerti costerà tra le 250.000 e le 450.000 lire circa), non molto diversi, tuttavia, da quelli di manifestazioni analoghe in Austria o in Germania, come il più antico Festival di Salisburgo che si svolge d'estate. Anche nella manifestazione estiva Karajan è tra i protagonisti, ma non c'è alcun rapporto tra il breve ciclo pasquale e il festival estivo che, estendendosi per oltre un mese (e valendosi di contributi pubblici assai più consistenti) non si concentra ovviamente su un unico protagonista.

Nato in una dimensione più raccolta e un po' appartata, il Festival di Pasqua deve ogni anno respingere un numero crescente di richieste (la sala del grande Festspielhaus contiene 2200 spettatori: dunque i due cicli possono essere sentiti ogni Pasqua *solo* da 4400 persone, gli altri devono accontentarsi dei dischi). È naturale che aumentino gli aspiranti ad entrare nella cerchia dei fedeli di Karajan: il festival offre un'esperienza nel suo genere unica, indissolubilmente legata ad un grande protagonista che sarà sempre più difficile ascoltare dal vivo. Karajan ha compiuto il 5 aprile 74 anni, conserva intatte tutte le capacità intellettuali e musicali, ma il dirigere nelle sue attuali condizioni fisiche gli costa una fatica enorme, anche se quando è salito sul podio appare diverso dall'uomo che entra in sala lentamente zoppicando.

Si dice che vorrebbe portare a termine almeno la serie delle dieci opere di Wagner ammesse a Bayreuth (manca solo il *Tannhauser*): probabilmente non senza una implicita volontà polemica verso Bayreuth. Fin dal 1967 Wagner è stato al centro delle edizioni del Festival di Pasqua, che sembra creato in funzione del bisogno di Karajan di una nuova riflessione globale su partiture che almeno in parte non affrontava da tempo (all'*Olandese volante* è tornato dopo 47 anni). Le interpretazioni wagneriane del Festival di Pasqua appartengono già alla sua storia ma non ne hanno costituito i soli eventi memorabili. Anche quest'anno i concerti offrivano un'occasione affascinante per riflettere sulle ragioni del «mito» Karajan e sulle meravigliose qualità dell'Orchestra Filarmonica di Berlino. Poteva suscitare riserve e perplessità il concerto corale, dove la sublime *Messa in do minore* di Mozart veniva eseguita con lo stesso organico del *Te Deum* di Bruckner, quasi mirando a collegare i due lavori in una simile prospettiva grandiosa: anche prescindendo dai limiti di alcune prestazioni solistiche (ma va citato il magnifico coro viennese del «Singverein») faceva discutere il sofisticato manierismo e l'arcano romanticismo con cui Karajan proponeva il capolavoro mozartiano. E tuttavia almeno in certe sezioni era difficile sottrarsi al fascino di una interpretazione che riusciva ad esaltare alcuni caratteri stilisticamente peculiari della *Messa in do minore*, segnata da una severa gravità e da asprezze contrappuntistiche che non appartengono all'immagine più nota di Mozart. Karajan mantiene una continua tensione, abbandonandosi però a tenerissime dolcezze nelle zone più liriche della partitura e puntando su un suono personalissimo, che avvolge tutto in un'aura arcana.

Proprio la qualità personalissima del suono, delle intuizioni timbriche, la sensuale manieristica trasfigurazione dei colori orchestrali assumevano un rilievo particolare nei concerti dedicati a Mahler e a Strauss, i due programmi prendevano oltre alla straussiana *Alpensinfonie* le opere ultime da loro portate a termine, la *Nona sinfonia* di Mahler e i quattro ultimi «lieder» di Strauss, pagine separate da un quarantennio, ma tutte segnate dal carattere del congedo supremo, sentito ovviamente nelle prospettive delle poetiche, lontanissime, dei due compositori. Nello straziato congedo mahleriano Karajan sembra veder l'esito ultimo di una grande tradizione sinfonica e traduce in un clima di spettrale trasparenza e distruggente, estenuata dolcezza l'indugiare del *Lungo sguardo* dell'addio, conferendo poi una evidenza quasi virtuosistica alle lacerazioni, alle crudeli immagini grottesche della *Burlesca*. Nei Lieder di Strauss (cantati con finezza dalla Tomowa-Sintow) pone in luce da autentico maestro gli accenti di pacata e rasserenata malinconia, i brividi sospesi, i sommessi sussurrati interrogativi. Non meno perfettamente congeniale appare per Karajan la *Alpensinfonie*: in questa pagina di difficile e rara esecuzione, che forse non appartiene completamente allo Strauss maggiore, ma che certamente è in genere sottovalutata, il direttore austriaco ha imposto i poteri magicamente trasfiguranti di una interpretazione dal respiro esaltante, che dava vita alla virtuosistica scrittura straussiana.

Paolo Petazzi

Una novità dei Santella

I futuristi? Gli ospiti «d'onore» del varietà

ROMA — Tra il café-chantant e il varietà futurista ci sono moltissimi punti di raccordo, senza dubbio. O meglio: è innegabile che Marinetti e compagni, applicando i loro principi del «dinamismo» e della lotta alla tradizione al teatro, trovarono nel varietà e nell'avanspettacolo una materia già viva da studiare, da prendere a modello. Per questo il nuovo lavoro di Maria Luisa e Mario Santella — intitolato *Il teatro della sorpresa* — basato tutto sulle forti analogie tra il café-chantant e il varietà futurista ha una legittima ragione d'essere. Del resto proprio Marinetti e i marinettiani furono i primi a glorificare le capacità e l'arte scenica di personaggi quali Fregoli, Petrolini, ma anche Viviani. Eppoi lo spirito di cambiamento, di polemica ironica di questa «gente di teatro» era tanto fine e sottile da non risultare troppo manifesta a «certi» contemporanei, a quei politici e a quei bigotti cui l'ironia di Fregoli, Petrolini o Viviani era rivolta.

Lo spettacolo dei Santella è diviso rigorosamente in due parti, la prima dedicata allora al varietà, la seconda alle roboanti serate futuriste. E già qui c'è qualcosa che non funziona. Se l'intenzione — legittima — è di avvicinare due tendenze piuttosto simili tra loro, meglio non chiuderle in due contenitori differenziati, piuttosto mescolarli abilmente in un tutt'unico dove similitudini e differenze possano saltare subito all'occhio. Da una parte ci sono Viviani, Petrolini, Gustavo De Marco (quell'attore napoletano studiato fino nei minimi movimenti dal giovane Totò, che proprio con delle macchiette di De Marco esordì sulle scene) e altri ancora; dall'altra Cangiullo, De Angelis e lo stesso Marinetti. Due universi culturali e ideologici sicuramente diversi, ma che sarebbe stato più interessante miscelare all'interno di uno stesso ritmo scenico.

Infatti *Il teatro della sorpresa* diventa solo un titolo per due spettacoli, due rappresentazioni con ragioni e principi differenti all'interno e ciò non offre certo delle novità smaccate se si considera che negli ultimi anni lo studio scenico del futurismo e quello del café-chantant hanno decisamente ripreso di interesse, ora per un verso, ora per un altro. E poi, se il tratto unificante doveva essere il ritmo, il susseguirsi sfrenato delle scenette e delle macchiette, dobbiamo dire che qui la regia di Mario Santella non offre buoni risultati.

Alla ribalta, oltre a Maria Luisa e Mario Santella (francamente non sempre del tutto convincenti nei loro ruoli) ci sono Gianni Abbate, Letizia Netti, Antonio Taiuti e Franco Silvestri, oltre che Gabriella De Carlo e Salvatore Luciano per la parte musicale. Le scene sono di Gaetano Di Riso, i costumi di Francesco Silvestri. Dopo le rappresentazioni veneziane (nell'ambito della recente Biennale Teatro dedicata a Napoli), lo spettacolo è passato per Roma (all'Aurora) da dove è partito per una lunga tournée in varie piazze della penisola.

n. fa.

Nel chiostro stasera si santifica l'Osceno

Evoca una pazza e profana recita da collegiali nel rigore dell'Inquisizione il «Candelaio» di Bruno in scena per la regia di Trionfo

ROMA — È giunto qui al Valle, a già quattro mesi dalla sua «prima» (a Prato, cfr. l'*Unità* del 10 dicembre 1981) e dopo lunga *tournée*, *Il Candelaio* di Giordano Bruno, allestito da Aldo Trionfo per lo Stabile dell'Aquila. Della geniale e sregolata, unica commedia del grande filosofo, arso sul rogo in Campo de' Fiori (cioè a breve distanza dalla sala dove adesso si rappresenta la sua opera) il 17 febbraio 1600, il regista offre un'edizione ampia, nonostante i tagli — siamo sulle tre ore, incluso il rapido intervallo —, intellettualmente sofferta, folta di spunti suggestivi, impegnativa per gli attori e anche per gli spettatori.

Tre vicende parallele e connesse costituiscono l'intrigo; ne sono protagonisti un «insipido amante», Bonifacio, un «sordido avaro», Bartolomeo, un «goffo pedante», Manfurio. Il primo, trascurando la moglie Carubina, tenta di conquistar Vittoria mediante le finte arti magiche dell'imbroglione Scaramurè, oltre che attraverso le solite ruffianerie e mascherature, le quali si rivolgono poi contro di lui. Il secondo, piuttosto avido che taccagno, insegue il sogno dei metalli preziosi, ed è gabbato da un falso alchimista. Il terzo è vittima, più semplicemente e direttamente, del proprio stesso idioma erudito, fitto di strampalate latinerie, che, mentre lo espone al dileggio del prossimo, lo isola, all'atto pratico, in una sorta di incomunicabilità. Tutti e tre, comunque, finiranno svillaneggiati da una banda di mariuoli, che nelle fasi culminanti dell'azione (ambientata a Napoli) si camufferanno da sbirri.

Trionfo, con lo scenografo Emanuele Luzzati e la costumista Santuzza Calì, colloca la materia bruniana un quadro claustrale: sia seminario, o scuola, o chiesa, come ci indicano i banchi che, variamente spostati, divisi o raccolti secondo geometriche figurazioni, inducono anche un sospetto di gioco cabalistico; e come ribadiscono i neri abiti, le tonache soprammesse ai pantaloni, le zazzere corte, i copricapi indossati dai personaggi (quelli femminili assumono prevalente aspetto di beghine). Ma, sul fondo, un muto schieramento di dieci occhiuti osservatori, in vesti severe, seduti su un largo scranno elevato, ci rammenta, con la passata esperienza monacale del Bruno, quella, futura, di imputato dinanzi al tribunale dell'Inquisizione (e c'erano già, alle sue spalle, dei processi per eresia).

Più in generale, dovremmo sentir gravare, sui licenziosi sviluppi della trama satirico- farsesca, l'ombra via via schiacciante della Controriforma, o di una Riforma divenuta essa stessa sistema oppressivo (le musiche di Bach, elaborate da Paolo Terni, possono accennare a un ambiguo richiamo). E insomma è come se assistessimo a una recita di collegio, sfuggita al controllo «dei Superiori»; o a una pazza ora (moltiplicata per tre) di «ricreazione»: sfogo ribaldo, ma costretto poi a seguire tempi, gesti, cadenze della liturgia religiosa e pedagogica, sia pur oscenamente riatteggiati.

Il lato erotico (d'un erotismo perverso, tendenzialmente solitario) è quello che lo spettacolo esalta di più, con cupo rigore. Non sarà, a ogni modo, un sano incontro di corpi, ma un orgasmo verbale. E al clima d'impotenza diffusa non riesce a scampare nemmeno il pittore Gioan Bernardo, portavoce, quasi controfigura del Nolano.

Del resto, Bruno irrideva e parodiava, in Bonifacio, in Bartolomeo, in Manfurio, tre diverse specie di degerazione linguistica (quindi culturale, quindi sociale), non senza interferenze reciproche: un petrarchismo ridotto a caricatura, il vaneggiare d'una scienza infetta di stregoneria, l'umanesimo sclerotizzato in vuoto formulario. Nella riproposta di Trionfo, si avvertono i rischi d'un appiattimento di suono e di senso, d'una eccessiva intercambiabilità di ruoli e di espressioni. Mentre il mondo «basso» che l'autore effigiava, a contrasto di quello «alto», viene ad esso assimilato, nella parola non meno che nel costume. Eppure, non sarebbe forse illegittimo, oggi, voltare in napoletano quelle parti antagonistiche...

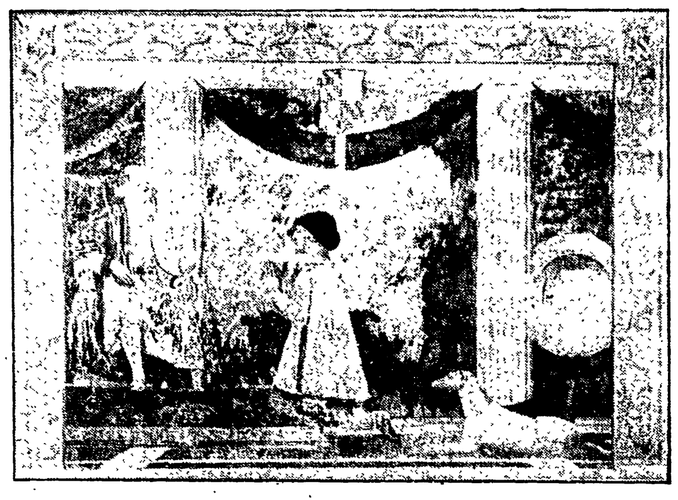
Il lavoro risulta peraltro, nell'insieme, tra i più interessanti d'una stagione abbastanza povera di idee. E lodevole lo sforzo degli interpreti: da citare almeno Giampiero Fortebraccio, Osvaldo Ruggeri, Aldo Puglisi, Castellitto, Bonucci, Bortolani, la Gregolo, la Javicoli.

Pubblico scarsetto, all'esordio romano, ma plaudentissimo.

ag. sa.

Ecco Superman III dopo la pace tra Brando e produttori

LOS ANGELES — Marlon Brando e Mario Puzo da una parte e Alexander e Ilya Salkind dall'altra hanno fatto la pace. La contesa riguardava le vicende della serie di film «Superman»: la sceneggiatura originale di Mario Puzo era stata completamente riscritta, mentre, in occasione del secondo film, oltre a non esser stato richiamato Puzo, anche la parte di Brando era sparita. Per i due, insomma, era sfumata la possibilità di percepire quadagni. Di qui la guerra ai Salkind, e di qui la pace, siglata da un risarcimento di 12 miliardi di lire: insomma un peso in meno per il «Superman III», prossimamente in cantiere.



Ha ritrovato splendore di luce nello spazio il Sigismondo di Piero

In mostra a S. Giorgio in Poggiale capolavori restituiti alla visione dalla programmazione della Soprintendenza e dalla scuola bolognese di restauro

BOLOGNA — Una notevolissima mostra è aperta in questi giorni a S. Giorgio in Poggiale, sede delle Collezioni d'arte della Cassa di Risparmio, mostra che nonostante i pezzi forti che propone al pubblico — Piero della Francesca, Parmigianino, Vitale da Bologna, Lorenzo Costa e Felice Giani — non vuol essere un momento di enfasi e per così dire di catarsi, ma individua il suo fine in un momento di normale e opportuna informazione.

Si tratta infatti della prima esposizione al pubblico, dopo l'appena concluso restauro, di una serie di «*Dipinti restaurati di antichi maestri*», come annuncia il titolo della mostra organizzata dalla Soprintendenza ai Beni Artistici per le province di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna e realizzata dal conservatore delle Collezioni della Cassa, Franca Varignana, sui quali si ha l'agio di verificare i risultati di quella che, anche ad una visita superficiale, appare un'intensa, e improcrastinabile, attività di tutela e recupero. Questa abbastanza unica «assemblea» di capolavori tuttavia non è altro che uno dei tanti e ricchi frutti del metodo e della programmazione portata avanti ormai da decenni dalla Soprintendenza con l'ausilio dell'ottima scuola bolognese di restauro e dell'Istituto per i Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna, programmazione intesa, come ha più volte detto e scritto il soprintendente Andrea Emiliani, a giungere ad una sorta di medicina preventiva piuttosto che a cristallizzarsi in una drastica attività chirurgica, allo stato attuale delle cose spesso purtroppo divenuta unica soluzione.

Ma veniamo alla mostra, ospitata come accennato, nella sede delle Collezioni di un Istituto di credito che dimostra un lodevolissimo orientamento programmatico al dialogo su un concreto e fattivo piano culturale con le istituzioni pubbliche, quasi individuando per se stesso una vocazione alla divulgazione del patrimonio artistico restaurato (pensiamo infatti all'esposizione dello scorso anno del grande Tiziano appartenente alle Gallerie dell'Accademia veneziana).

Nell'esposizione un posto d'onore tra i capolavori che, conclusa la mostra, torneranno alle loro sedi storiche, occupa l'affresco staccato (già dal 1943 in condizioni fortunose a causa della guerra) del Tempio Malatestiano a Rimini, opera di Piero della Francesca, con Sigismondo Malatesta orante davanti a S. Sigismondo di Borgogna. L'opera stava ingiallendo a causa della scadente qualità del caseato di calcio usato per lo strappo (alla calce viva erano state mescolate le croste, non il formaggio occorrente per un buon caseato di calcio), mentre lo sbriciolamento del supporto provocava il suo sfarinamento. Una paziente opera, da parte di Ottorino Nonfarmale e della sua équipe che ha restaurato anche le altre cose esposte, di consolidamento generale e di pulitura è dunque occorsa perché veramente — a dispetto delle irrimediabili antiche cadute di colore — su tutto il lavoro, nuovamente ben leggibile, tornasse «a splendere l'opalina, impalpabile qualità della suprema luce mentale di Piero». Veramente stupendo inoltre il braino intatto dei due levrieri accosciati, uno bianco e uno nero, in quasi ieratica immobilità, dietro ai quali si vede il tondo con lo sfondato sul cielo dei signori di Rimini. L'esposizione della recuperata sinopia (il disegno preparatorio condotto sui cartoni) rivela molto chiaramente le preoccupazioni di Piero per la collocazione spaziale della testa di Sigismondo, definita da una sorta di campo di frequenze ondulatorie mediante le quali l'artista, nella stesura definitiva, è giunto «ad ottenere questo riposato larghleggiare di campi» (Longhi).

Si possono ammirare inoltre il «polittico di S. Salvatore» di Vitale da Bologna (1353 circa) fondamentale per la conoscenza della tarda attività del maestro; le due grandi tempere del ferrarese Lorenzo Costa «Vergine con Bambino in trono e la famiglia Bentivoglio» e «Allegoria della morte», provenienti dalla Cappella Bentivoglio in S. Giacomo a Bologna (1488-1490), dove l'influenza della cultura ferrarese e segnatamente di Ercole De Roberti intride fortemente il ciclo mentre la netta individuazione fisionomica dei signori di Bologna sembrava a Roberto Longhi un richiamo alle «prime belt à profane dei leonardeschi di Lombardia»; l'enorme pala del «S. Rocco e il donatore» del Parmigianino, tuttora in corso di restauro per le particolari difficoltà che il lavoro richiede (tra l'altro una sedimentazione di numerosi e confusi interventi, fitte cadute del tessuto cromatico grossolanamente colmate nel secolo scorso durante il quale ci si avvalse anche di potenti e dannosamente irreversibili solventi di rimozione). Tuttavia il recupero dell'opera, che in mostra è documentato didatticamente con foto degli stati successivi del lavoro, preparato come sempre da indagini chimico-fisiche, radiografiche e riflettografiche, sta rivelandola come un vero capolavoro del Manierismo italiano. Infine, e siamo sempre sulle grandi dimensioni, tre tempere staccate da palazzo Gessi di Faenza, dipinte verso il 1813 da Felice Giani. La mostra è aperta al pubblico fino al 15 di aprile.

Dede Auregli

NELLE FOTO — Piero della Francesca: «Sigismondo Pandolfo Malatesta orante davanti a S. Sigismondo» (a sinistra); Lorenzo Costa: «La famiglia Bentivoglio», particolare (a destra).

Gli incontri di Bardi nei giardini siciliani

PALERMO — *Trasferitosi al nord con l'ondata migratoria degli anni cinquanta, Mario Bardi si è perfettamente ambientato a Milano, ha colto gli stimoli del nuovo clima, ha gradualmente trasformato la sua pittura da cruda e asciutta in ricca, esuberante, preziosa. E tuttavia la sua «memoria siciliana» (questa memoria fedele e pur trasfigurante dei siciliani di Milano, a cominciare da Vittorini e da Migneco) non ha mai cessato di funzionare, riaffiorando attraverso un processo di fermentazione e decantazione, attraverso un sistema di sottili allusioni dove luoghi, personaggi, oggetti assumono aspetti visionari e fantastici. Le chiese e i palazzi barocchi hanno incurvato cupole archi e volute oltre i limiti della statica; tra colonne e arredi sfarzosi larve di vicerè e inquisitori si sono installati sugli antichi troni ostentando porpore e ori, mentre dame in vesti seriche assieme a fanciulle ignude partecipano a feste sacre e profane: tutto ciò in una lievitazione della materia cromatica, in una ardita compenetrazione di figure ed ambiente, in un sottile equivoco tra reale e immaginario, tra la rievocazione compiaciuta di fasti tramontati e la satira di costumi sopravvissuti.*

Adesso in una mostra alla «Robinia» — dove Bardi torna ogni anno con la sua produzione — il tema ricorrente è quello dei giardini: le ville urbane e suburbane, già gloria del patriziato palermitano, circondate da parchi e da splendide flore, i Giardini d'Armida scomparsi, il ricordo dei favolosi «sollazzi» normanni e svevi. Fronde e cespugli, foglie multicolori disposte come corolle o gemme stellari, si spandono, scalano i muri, incorniciano brani di cielo, penetrano dalle finestre vivificando i riquadri metallici e i freddi cristalli, invadono le stanze, allacciano corpi nudi. Su questa serie di felici dipinti domina un grande quadro, «Il giardino», che di tutti gli altri assomma i motivi e i valori formali, arricchendosi intanto di più complessi contenuti. Qui le verzure che salgono dalla terra verso la veranda e la facciata del palazzo non fanno da fondale a statue barocche o ad antenati spagnoli o borbonici: personaggi in abiti moderni siedono o si muovono sul vasto scenario della villa siciliana che diviene l'ipotetico luogo d'incontro dei rappresentanti più tipici di una società contraddittoria, sospesa tra il vecchio e il nuovo. Da un lato, accanto a un'agave pungente, Guttuso e Sciascia siedono a un tavolo di pietra in riservato colloquio; dall'altro un venerabile massone scambia brindisi con un alto prelato; una vecchia aristocratica mette in mostra i gioielli di famiglia sulle carni disfatte; una grinta mafiosa troneggia tra due avvenenti fanciulle; completano la scena, in posa presso la balaustrata, altri ospiti di riguardo, uomini politici e dive del cinema.

In primo piano al centro, presso una selva di filodendri, lo stesso artista, tra l'ironico e il dubbioso, medita sugli effetti di questo improbabile incontro tra personaggi così disparati che la sua immaginazione ha attirato tra le insidie degli ambigui giardini.

Franco Grasso

NELLA FOTO: «Il giardino»

Le donne fiere e pietose di Mucchi dentro la storia

ROMA — Si sta lavorando, alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna, a una grossa ricognizione sull'esperienza neorealista italiana in pittura. Prima, in estate, vedremo la grande mostra dell'Informale o Ultimo Naturalismo (secondo Arcangeli). Dunque, ci sarà da tenere sguardo, sensi e idee ben desti. Oggi, che è in atto un ritorno alluvionale della pittura dipinta e figurata sarà di grande utilità rintracciare serenamente quanto in quella esperienza neorealista fu davvero nuovo, creativo e popolare, espressione pittorica autentica di una vitalità, di una moralità e di una spiritualità dell'Italia nuova; e quanto, invece propaganda pelle pelle, scorciatoia verso un futuro mitico verso il quale, assai ingenuamente e superficialmente, molti compagni hanno premuto l'acceleratore. Invita a queste ed altre riflessioni la piccola antologica di Gabriele Mucchi presentata, con un bel saggio di Roberto Tassi (dalla monografia del '75), dalla galleria «L'Indicatore» (largo Toniolo, 3) fino al 19 aprile. Credo che, nella ricognizione di Bologna, gli tocchi un posto particolare. Per tre motivi.

Primo: il suo realismo e il suo racconto popolare hanno radici assai profonde e forti nella fiera e intima pittura della vita e della dignità quotidiana fatta negli anni Trenta; basta vedere come magicamente «degano» la «Nuda con sottana rossa» del 1935 con le figure in barca ne «La rotta del Po» del 1951 e ancora con la «Donna incinta sulla spiaggia» del 1959 gracile e pura figura.

Secondo: la Resistenza antifascista è stata davvero un crogiuolo e un lavacro dai quali sono uscite magari pitture mediocri ma senza dubbio sensi e idee che in Italia non esistevano prima nel fare pittura. Terzo: per Mucchi il neorealismo è stato un momento straordinario di una più solida idea e pratica del realismo — sviluppata tra Milano e Berlino — come immagine per il tempo lungo e non una stagione del gusto o della politica. È un pittore coerente, probo, a suo modo tenerissimo e duro. Il suo ricercare realista, ora vincente ora sconfitto, mi sembra che quasi mai perda coscienza di quali e quante fratture, anzi voragini, ci siano tra vita e arte. Quel tremore che c'è quasi sempre nelle forme sue, quel bruciare melanconico e struggente dei suoi colori espressionisti, quel suo voler stare limpido da una parte proletaria, in un modo assai trasparente un po' tedesco tra la Kollwitz e la Lea Grundig, ne fanno un pittore inconfondibile anche oggi che di pupazzi dipinti ce ne cominciano a essere troppi per essere veri.

Dario Micacchi

NELLA FOTO: «Donne incinte sulla spiaggia» (part.).

«L'opera dipinta, 1960-1980» mostra poco autogestita

Caro direttore, mi piacerebbe vedere pubblicata sull'«Unità» questa lettera che riguarda «L'opera dipinta 1960-1980» inaugurata alla galleria della Pilotta a Parma, e passata ora alla Rotonda di via Besana a Milano, dove con altri pittori io stesso sono protagonista (insoddisfatto). Infatti, dopo avere visto tale mostra, esprimo il mio dissenso e il mio ritiro dalla gestione della rassegna. Io ho dato la mia adesione ad una mostra dichiaratamente autogestita dagli artisti espositori. Per accordi presi chiaramente doveva esserci un catalogo con le varie prefazioni dei singoli pittori, seguite dal materiale fotografico e, solo in fine di catalogo, uno scritto del prof. Quintavalle a spiegare le ragioni dell'ospitalità data a questa iniziativa. Inoltre era ovviamente prevista la suddivisione paritaria degli spazi espositivi.

Le cose sono andate in modo del tutto diverso: il catalogo inizia infatti con un nutrito saggio del prof. Quintavalle, il quale vi espone la sua particolare visione della situazione, esplicitando in modo evidente le sue particolari scelte, creando una vera e propria classifica di valori all'interno dei 18 pittori aderenti alla mostra. Il critico, bontà sua, afferma che si tratta di una sua personale e particolare scelta, ma questo non toglie nulla al fatto che il suo saggio, una volta conquistato lo spazio, la funzione del saggio «di testa», di «guida» della mostra, perda le caratteristiche di «particolarità» e «limitatezza» personali dichiarate a parole, per acquistare, di fatto, le caratteristiche di autorevolezza «oggettiva» proprie di ogni saggio di qualsiasi catalogo. È questa imposizione di potere che rompe i patti iniziali e deforma completamente l'identità della mostra. Il prof. Quintavalle può scrivere le sue concezioni, le sue scelte, le sue classifiche dove vuole. Non doveva farlo sul catalogo della mostra.

Gli spazi espositivi poi sono stati distribuiti in modo vistosamente parziale come tutti hanno visto. A ben vedere questa distribuzione è omologa alle scelte e ai giudizi particolari del prof. Quintavalle nel saggio iniziale. Parlare di «autogestione tradita» qui e ora avrebbe un sapore di vana futilità. Resta però il fatto che l'adesione è stata data dai pittori, e comunque da me con assoluta certezza, ad una proposta di mostra autogestita. Come, quando e perché questa mostra autogestita sia diventata una mostra del prof. Quintavalle è da chiarire bene. E da chiarire comunque perché non sono stati correttamente avvertiti tutti gli artisti, me compreso, di questo sostanziale mutamento in modo che ognuno potesse scegliere se restare o andarsene.

TINO VAGLIERI