

Questa mostra è fatta di paesaggi, infatti anche le nature morte intitolate « dal Cestino del Caravaggio » sono paesaggi, e anche le immagini del Duomo di Parma sono paesaggi. Anzi proprio da questi ultimi si origina, come ha giustamente intuito Luigi Carluccio che presenta con passione la mostra, la scoperta del corpo della natura. Ora, dalla cattedrale che emerge sulla città, al grande albero solitario, al groviglio delle foglie è un'unica sostanza, un'unica ispirazione. È proprio questa unità dei vari temi sulla base del significato che ha permesso a Mattioli di cancellare le tracce dei suoi manierismi e del suo espressionismo.

Insieme al ricupero della natura le opere di questi ultimi anni portano il ricupero di una possibilità umana, di una commozione e in fondo di una fiducia umana. Nel gruppo di paesaggi del 1969 che chiudeva la mostra antologica di Parma sembrava che l'albero, la siepe, fossero « modelli » immutabili, archetipi emersi in un paese senza tempo, come se mancassero l'aria e la vita, e sul mondo fosse scesa la notte feroce ed eterna della distruzione; erano opere quasi paurose.

Poi sul cielo notturno è apparsa improvvisa, a render le nuvole vaghe e soffici come piume, la luce della luna; si è aperto uno squarcio drammatico, non più il buio terrificante dello spazio, ma cieli vaganti, notti d'estate, il cammino del piccolo astro rotondo per le colline dell'aria; sul paesaggio è sceso un fremito a riportarlo alla vita; nelle notti alitava un respiro leopardiano.

Da quel momento i paesaggi di Mattioli hanno trovato una nuova intensità: la cattedrale che sovravanza i tetti è apparsa stretta da un inverno in cui ogni lama di gelo provoca riflessi di luce azzurra, o si è fatta densa come bruna terra nei calori della tarda estate; le spiagge sono diventate ampi spazi abbacinati e immobili sotto cieli appena verdi o sfumanti nel rosso, con il fantasma di poco sporgente del capanno scuro d'ombra, antiche terre e pianure più che spiagge di mare; gli alberi immoti sotto la luna, macchie dense di materia e di foglie, gettano un'ombra impalpabile sulle messi e sul prato; le foglie del fico si accartocciano alla luce che riga i margini e le venature, fremono nell'aria scura come ali.

A dar più sostanza alla nuova poesia rimane, dell'ispirazione di Mattioli, il senso di spoliazione, di tristezza, un dramma soffocato e tutto interno all'immagine, come il deposito o la commozione del tempo che si accumula e sfugge; ed è ancora, vissuto con coscienza più vigile e rassegnata, un movimento di vita.

Di fronte a queste opere non è più possibile nessun riferimento; ogni rapporto apparirà forzato. Mattioli si è lasciato indietro tutto, ha segnato con sicurezza i confini del suo mondo; in esso vive la sua stagione più fulgida e profonda, la sua libera maturità.

### La mostra di *Ernesto Rayper* a Genova

Mostra sorprendente quella di Ernesto Rayper a Genova: poiché estrae dal buio della dimenticanza uno dei migliori pittori dell'Ottocento italiano. Non c'è dubbio che le storie vadano, se non riscritte, almeno periodicamente aggiornate e le prospettive mosse quel tanto da permettere il distendersi e infittirsi della trama complicata dei rapporti. Il nome di Rayper infatti poteva ascoltarsi ormai solo nei discorsi di alcuni giovani pittori liguri, che han dato vita in anni recenti a un tipo molto particolare di naturalismo informale: suonerà quindi nuovo a molte orecchie e la sua opera sarà una scoperta per tutti.

È un'opera non molto ampia, poiché il pittore morì a 33 anni per un carcinoma della lingua, ma di una grande intensità poetica e soprattutto, nonostante i rapporti, di volta in volta, con Fontanesi, con la « Scuola di Rivara » e con i macchiaioli, tutta fasciata dalle luci e dai fantasmi di una visione e di un linguaggio totalmente personali. E per esempio, per quel che riguarda i rapporti, anche stretti, con i piemontesi di Rivara, con i quali si sa che Rayper passò alcune estati a dipingere; se è vero che essi crearono, come diceva Longhi, una robusta « prosa del vero », e non è da dubitarne a giudicare dal maggiore di loro, Carlo Pittara, ecco, allora bisogna dire che Rayper invece dà luogo, e senza mai cedimenti, a una delicata « poesia del vero ».

Per questo sta dalla parte di Fontanesi, ma senza subire da lui alcuna pressione formale, se non in due o tre opere, e sostituendo anzi, o quasi contrapponendo, al suo sprofondamento terrestre, alla sua dissoluzione drammatica e triste, al suo cupo romanticismo, una passione di luce, un apparir meridiano di fantasmi, una sottigliezza tenera di valori cromatici, da risultar a un tempo fiducioso e straziante, gioioso e malinconico. La poesia di Rayper insomma è quanto di più delicato possa immaginarsi, tutta affidata a un miracoloso equilibrio di toni, di luci, di tocchi e di splendori, e basterebbe un niente a farla passare da quella sua suprema tenuta e atmosfera oltre la soglia che porta alla quotidiana veduta ottocentesca; ma Rayper non passa mai, proprio mai, quel limite; e si pone così tra i pittori più commoventi del suo tempo.

Una certa magrezza di toni, che restano però precisi, incantati, ricchi di una interna risonanza luminosa, e colgono infallibilmente l'intensità cromatica delle cose, ci ricorda che siamo in Liguria, alla luce della Liguria, secca e quasi furiosa sulla costa, ancora netta ma sempre più venata di dolcezza nei boschi e lungo le valli dell'interno. Mi sono improvvisamente ricordato due versi di Ceccardo, citati da Montale: « Chiara felicità della riviera / quando il melo si fa magro d'argenti ». Rayper apparteneva a un gruppo di pittori che è stato chiamato la « Scuola grigia » e ne era il massimo rappresentante; Benedetto Musso, Alberto Issel, Serafino De Avendano, Alfredo De Andrade

son gli altri: tutti asciutti, delicati e poetici, tutti affascinati dalla luce e dai fantasmi che la luce crea. « Scuola grigia » è un bel nome, se si intende poi, come è giusto, non nel senso della tristezza e della monotonia, dell'assenza cromatica, ma in quello dello splendore attenuato, spiritualmente e musicalmente in minore, quasi abbacinato dalla luce, nel senso dell'« argento » di Ceccardo.

Ma la grandezza di Rayper supera di molto quella dei suoi amici, poiché mai in lui troviamo la minima concessione al bozzettismo ottocentesco, da cui non si salvarono completamente nemmeno i macchiaioli, mai una caduta di gusto, mai un grammo di retorica. Prevale in ogni punto del suo lavoro una sincera e pudica commozione, un aderire vero alle cose e in fondo la sapienza di far vivere sempre al giusto punto di fusione poetica la sua materia. E l'ampiezza del suo mondo, di cui luce, fantasmi e poesia sono la base, arriva però anche da un lato al nitore stupefacente di quadri come « Marina. Capo Vado » e « Rocce sul mare », che sono immagini solide, oggettive, misteriose, nitidamente ritagliate dentro lo splendore del mondo, da ricordare, senza scapitarci, il primo Monet; e dall'altro all'ampia pace e all'affondamento naturale di opere vaste e profonde come « In cerca di legna » o « Bosco », vive di una luce corotiana. Dobbiamo ringraziare Gianfranco Bruno che con la sua solita bravura, e questa volta con una dedizione da innamorato, ha curato la mostra.

ROBERTO TASSI

## TEATRO

### **Re Lear di Giorgio Strehler al teatro Quirino di Roma**

Un *Re Lear* fra la tragedia e la farsa, potrebbe definirsi il tanto atteso *Re Lear* di Strehler che è andato in scena al Quirino di Roma. Come lo vuole — cioè — Jan Kott nel suo celebre libro *Shakespeare nostro contemporaneo*, pubblicato da Fel-

trinelli nel '64. Ma, in verità, Kott lo vorrebbe tutto « farsa », sottintendendo — io credo — che la tragedia oggi vive trasvalutata interamente nella farsa, e considerando il *Re Lear* come un precorritamento addirittura accecante di questa trasvalutazione. Non c'è dubbio, infatti, che in Shakespeare tragedia e commedia vadano per mano, scambiandosi sovente le loro vesti. Ma qui, in *Re*