

fa così densa, così ovunque diffusa, da trovar paragone solo nel « Caffè di notte » e nel « Corridoio dell'asilo Saint-Paul » di Van Gogh. Per arrivare fino a quelle grandi tele degli ultimi anni dove nello spazio squinternato, in una prospettiva che è quasi solo psicologica, tutto è desolazione, dai colori e dalla materia al consistere dei personaggi, al disordine degli oggetti e all'atmosfera che gli uni e gli altri avvolge.

Ciò che impressiona in questi quadri è il tono della desolazione, le grandi distese di grigio, di pallido ocre, di bruno sporco, o di tela non dipinta, appena velata con un indefinibile umore, ma ancora grezza, ruvida, vuota; e a galleggiare dentro questi toni gli oggetti più sconnessi e i personaggi più disperati, la poltrona sventrata, la valigia contorta e quel letto così misero, quel materasso così sordito, la sorella Erna stralunata come un miserevole fantasma, la prostituta Leni repellente come mai neanche Dix era riuscito a fare, lo scrittore Testori come una folle, ma quanto umana, divinità di tutto questo squallore. Ma se esce dal regno infernale dello studio e della casa, Varlin, nel paese che lo circonda, vede solo l'inverno, l'assedio del bianco, del grigio e dello spoglio, il gelo disfatto non cristallino, l'aria greve, annebbiata.

Questo è l'ultimo periodo di Varlin, gli anni della sua vecchiaia sprofondata in un tale dramma, ciò che Testori, suo amico, scopritore in Italia, e ispiratore della mostra, ha voluto presentare; ma il modo che ho tenuto finora nel descriverlo non gli rende che parziale giustizia, perché non ho ancora fatto parole della bellezza che questo mondo, miracolosamente, contiene. Varlin è un grande maestro della pittura perché sa spargere, sulla brutalità delle forme e sullo squallore degli spazi la sua sottile bellezza, di luce, di accordi cromatici, di rossi e bianchi splendori e soprattutto di stretto accordo tra questa geniale sapienza e le ferite o lacerazioni del tutto. Gli splendori della sua forma pittorica e la profondità espressiva di questo accordo erano già nelle opere degli anni precedenti e basta guardare il « Ritratto della madre » del 1952, messo qui alla mostra con pochi altri capolavori a rappresentare quegli anni, per capirne la misura.

Ma non mi sembra che nella dissipazione e nell'oscuro passaggio dei grandi quadri recenti quelle cose vengano meno, non credo che il pittore le abbandoni e le dispregi, solo le porta con sé nelle buie regioni dell'esistenza dove ora ha fissato la sua abitazione e internandole, le vela, le occulta, è costretto a renderle manifeste solo a chi voglia, con lui, addentrarsi in quelle regioni e sia disposto a sollevare quei veli.

Testori accompagna la mostra con uno scritto che non è un saggio critico, né una presentazione, ma un esempio, dei più strabilianti, anche per lui, di narrativa e fantasia ad esito critico. Testori, che della pittura di Varlin fa parte, non solo perché la sua immagine vi entra materialmente come protagonista di numerosi quadri, ma per coincidenza di visione e di linguaggio, offre con quello scritto un ritratto di se stesso come ritratto da Varlin, compie cioè uno scoprimento di tante sue passioni, ombre e segreti attraverso le passioni, le ombre e i segreti della pittura di Varlin.

La mostra di Mandelli a Reggio Emilia

Davanti a tutta l'opera di Mandelli, dai suoi inizi fino alla « Collina verde » del 1975, come si può vedere nella grande mostra organizzata dal Comune di Reggio Emilia, si coglie un elemento che mi sembra fondamentale per la sua comprensione e che può avviare a una certa novità interpretativa. La forma di Mandelli non è mai netta, chiusa, plastica o tonale. Tra lui e la generazione che l'ha preceduto, quella dei maestri del primo Novecento, c'è, su questo punto, e non solo su questo, un netto distacco, una frattura senza passaggi. Arcangeli già aveva messo in luce la differente sostanza spirituale e morale, la diversa idea del mondo, di rapporto con la vita e con la realtà. Anche la concezione formale dell'opera è molto diversa. Se non si tien conto del leggero moralismo tutto di superficie che velava alcune opere dei primi anni ed era solo un'adesione giovanile a un grande poeta presente e tanto vicino, allora la pittura di Mandelli non ha niente a che fare con Morandi e quasi niente con Guidi, suoi maestri, né con gli altri di

quella generazione. Riferendosi ad un giudizio iroso di Carrà su un'opera del 1949 di Mandelli, citato da Arcangeli che lo ascoltò, dice molto bene Aneschi: « Così l'irritazione di Carrà proprio per i suoi motivi generali contribuisce ad istituire Mandelli come un maestro nuovo e diverso ».

La forma di Mandelli contraddice la tradizione italiana, o meglio la continua in modo originale e inaspettato; è una forma non rigida, ma frantumata, interrotta, nervosa; tendente sempre a uscire dai limiti, o addirittura a non avere limiti; tutti gli elementi che la costituiscono, materia, colore, segno, struttura e spazio, non sono mai dati nella loro interezza o in un'assoluta fondazione, ma restano vibranti, aperti, deformati da lieve violenza, non fissi, soggetti a una sottile vertigine, a un tremore, a un'ansia. È come se agisse dentro la forma una forza disgregante o la muovessero attrazioni molteplici, non centrate. Ciò avviene sempre; in modo diverso secondo i diversi periodi e momenti, ma secondo una univoca tendenza e un solo significato.

La pennellata è sparsa, immediata, emotiva, come vivente per se stessa; il colore non è mai continuo, a blocchi o a superfici, né tonale, né fauve, ma vibratile, luminoso, emozionale e stupendamente impastato; la materia è aggrumata, stretta in intrecci, in una sottile e complicata trama, percorsa da increspature, incisioni, tenui veli di mobile luce, talvolta più densa, talvolta tremula per infinite fibrille. La forma di Mandelli è fatta di lacerti, frammenti di contorni, brandelli, segni, grumi, tessiture disarmoniche; così la sua figura fondamentale è la lacerazione; quanto però trattenta, controllata, da una naturale tendenza al tono sommerso, non gridato, alla poesia sottile del silenzio, al pudore di limitar gli impulsi entro i confini di un mondo dell'interiorità, del rapporto discreto. Cosicché questa lacerazione non finisce mai in espressionismo; neanche nelle opere degli ultimi anni in cui essa si fa più violenta e più drammatica.

Questa condizione della forma in Mandelli spiega non soltanto il suo distacco dai precedenti a lui, ma la sua diversità di cammino dai coetanei. Quando infatti, negli anni tra il 1946 e il 1952, l'inseri-

mento della cultura figurativa italiana in quella europea, dopo fascismo e guerra, avvenne nel nome quasi esclusivo del neo-cubismo, Mandelli faticò molto ad accogliere il linguaggio delle strutture, anzi si può dire che non l'accolse ma ne subì solo un attenuato contraccolpo. La sua forma rimase lacerata, e accettò solamente quel tanto di rigore, di schematicità chiusa, di spazio certificato che la sua disgregazione formale poteva permettere. Ecco invece che, passato qualche anno, quella forma poté trovare la sua naturale patria nella nuova poetica dell'informale. Sembrò allora che Mandelli fosse stato informale, o incamminato sulla via che vi conduceva, anche prima che se ne avesse notizia in Italia; e certo si vide che vi rimase fedele anche dopo che le nuove ondate di poetiche diverse ne ebbero provocato l'arresto, se non la morte.

Ma cosa rivela la costituzione formale che si è cercato di descrivere? Ad essa non può che corrispondere una instabilità, una incertezza, una lacerazione interiore, psicologica; non si è mai pensato molto a questo; la sottigliezza di stile propria di Mandelli ha spesso velato i travagli profondi. Non vedo quiete, non felicità, tanto meno idillio nell'opera di Mandelli; se una vena lirica la sostiene, è un lirismo turbato. Il ricordo, sia pur lontanissimo, degli impressionisti risulta stinto. Piuttosto vien da pensare ad alcuni grandi artisti della forma lacerata, a Soutine, a un certo Van Gogh, sebbene quella violenza che era unita in loro a un dramma così estremo da essere insostenibile, si attenui in Mandelli in una più sommersa agitazione.

Mandelli sarà il poeta delle stagioni, ma non c'è pienezza in quelle sue immagini, non una dolce linfa vi circola, o una gioia di luce, ma una profonda, a tratti amara, malinconia le sommerge tutte, un sentimento di instabilità le percorre; e non il tempo che trapassa, il volgere dei mesi, il ciclo naturale che ritorna e in fondo rassicura, ma quasi l'impossibilità di questo, il sapere che tutto è uguale, che varia solo per un rosa, per un verdeazzurro, un giallo o un bianco, tutto è uniformemente lacerato, sottilmente ferito. L'immersione non è panica, ma quasi impotenza di panicità, un

voler toccare, un voler essere a contatto per unire le due lacerazioni, quella interna e quella del mondo; non succede più che le felici stagioni passino sull'Emilia, e sul mondo, e l'uomo ne gioisca; non sente più l'uomo, l'artista, la malinconia vitale e struggente delle lontananze, non è più inserito in un ciclo, in un grande passaggio; ma solo vive

l'angoscia del contatto, del provvisorio, del limitato. È su questa base che avviene in Mandelli quell'identità del vivente, per cui tra figura e paesaggio non c'è più distinzione. Il naturalismo di Mandelli è un naturalismo d'ansia, d'angoscia; come diceva Arcangeli non è « neo », ma « ultimo ».

ROBERTO TASSI

TEATRO

“Il giardino dei ciliegi” all'Argentina di Roma

Il bianco è l'assenza di colore, ma è pure il concentrato di tutti i colori.

Come il nero, del resto, che può essere tutto e nulla, secondo la prospettiva da cui si guarda. Il nero ferisce il bianco, ma può anche esaltarlo. Il bianco dissipa, ma illumina al tempo stesso; scolorisce e ravviva: opprime e libera. Se ti circonda da tutte le parti, t'incarcerava nel vuoto. Se ne vedi un lembo che guizza nell'aria, è l'ala della colomba conciliatrice.

Il bianco è la speranza e il rimpianto. Giusto: può essere il segno d'una speranza capovolta. Come lo stupendo lenzuolo bianco che, levatosi dal sipario, resterà per tutto il tempo dello spettacolo a ridosso della scena, nel *Giardino dei ciliegi* diretto da Giorgio Strehler e rappresentato all'Argentina di Roma.

Su un tale lenzuolo, ventilato di continuo, scivolano di continuo, come travolte da una furia implacabile, le foglie secche di un autunno che inghiotte tutto ed apre la via all'inverno.

Già, il bianco è anche il colore della neve. Ma se si ricomincia la filastrocca, non si finisce più. Il bianco è il colore del candore: anzi, è il candore stesso. È il colore del latte, della biancheria intima, degli abiti che s'indossano nel giorno della prima comunione. Il bianco è il colore dei nenufari descritti da Mallarmé o delle nuvole descritte da Baudelaire, « *qui passent là-bas* ».

E Cechov è proprio l'autore del « passaggio », di ciò che passa irrimediabilmente e lascia una nostalgia profonda. Quand'anche passasse sopra colpe o abusi, non lascerebbe traccia di recriminazione, ma solo il segno d'un contrasto crudele tra la durezza della necessità e la docilità della comprensione. I personaggi di Cechov non si odiano; si rendono perfettamente accorti l'uno della situazione dell'altro. Ecco perché non succede (o sembra che non succeda) niente in questo teatro. Perché, appunto, ciò che accade, anche se accade per opera di qualcuno, non ha in costui la causa (egli ne è solo la condizione), ma ha la sua matrice nella realtà: una realtà oggettiva e comune a tutti, e di cui ciascuno, più che artefice, sembra essere una innocente vittima.

Trofimov non è più candido di Lopachin, sul piano delle ragioni, benché si osservi che costui è un affarista coi piedi d'elefante, mentre lui (Trofimov), se trascura di prendersi la laurea e inserirsi nella società costituita, non lo fa per pigrizia, ma per attendere con ardore alla costruzione di una società futura e più giusta. Del resto, Lopachin non è certamente più candido di Liuba e del fratello di costei Leonid, quantunque si pensi che egli è un uomo che si libera dal suo stato di servitù, a confronto degli altri due che sono degli oziosi *réntiers* declinanti sulle piume della loro indolenza.

Mi sembra infine attendibile che i personaggi di Cechov siano vittime delle loro rispettive classi.