

Tre spettacoli al «Goldoni» e un convegno di studio



Dal nostro inviato

VENEZIA — Nell'avanzato scorcio di questa fantastica primavera, la laguna ricolpe di avvenimenti culturali. Mentre l'inaugurazione della Biennale d'arte visive sta già innescando l'incrocio di variabili valutazioni critiche (e di prevedibili polemiche), a Venezia, seppur con meno eclatante eco, non s'è ancora finito di parlare, di discutere sulla più recente, ormai compiuta, iniziativa promossa congiuntamente dall'assessorato comunale alla Cultura, dal Teatro Goldoni, dall'Università e dall'Ateneo veneto: le recite (appunto, al «Goldoni») del Salluzza di Andrea Calmo, della Zingana di Artemio Giancarli, della Pastoral di Angelo Beolco (Ruzante) e il concomitante convegno di studio dedicato al teatro veneto cinquecentesco.

Manifestatamente, non l'organica convergenza d'intenti per vagliare esaurientemente la complessa, articolata materia cui si è voluto porre mano, ma piuttosto l'informale occasione di confronto tra storici, critici e teatranti per fare il punto sullo « stato dei lavori » degli studi sulla particolarissima temperie culturale nella quale, per tutto il 1500, la dinamica teatrale andò caratterizzandosi sempre più come elemento paradigmatico di un'epoca di acute tensioni civili (non meno che sociali e politiche) strettamente correlate a una fase di profonda trasformazione.

In tale contesto, il dato preliminare subito avvertibile — e acutamente posto in evidenza nel corso del convegno dal professor Mario Baratto e poi via via da Giorgio Padoan, Silvia Monti, Franco Fido — è che proprio nel folto dell'ancor scorso secolo veneto cinquecentesco, tutto pensante e diviso come esso appare ancora tra i canoni dell'accademismo classicheggiante e gli scarti o le rotture plurilinguistiche (pogliesse, impasti dialettali, ecc.) verso approdi stilistici-espansivi sovvertitori, emergono già in atto i modi e le forme di una mutazione morfologica. Mutazione che riguarda sia la pratica drammaturgica (specie in autori-attori quali il Calmo, il Ruzante, il Giancarli, cioè protagonisti per intero del fatto scenico), sia la referenza primaria con un pubblico radicalmente diverso: non più (o non soltanto) l'udienza « gastronomica » seppur gratificante delle dimore patrizie, ma il più rischioso, immediato confronto con gli spettatori borghesi che pagano il biglietto ed esigono un preciso corrispettivo. E, anche così sommaria-mente configurato, l'itinerario

Metti una sera a teatro nella Venezia del Cinquecento

rio del teatro veneto cinquecentesco non risulta poi tanto univoco e lineare come potrebbe sembrare, poiché si sa che in quel secolo pur sfiorante di splendori d'arte e di cultura sopravvivono contigui vecchio e nuovo e che, soprattutto, ogni decennio della stessa epoca vede misurarsi con pari talento e maestria i più fervidi e contrapposti ingegni. Proprio a questo proposito assume senso concreto l'iniziativa veneziana di far scendere in campo, in una sorta di tenzone comparata tra le rispettive commedie, autori come il Calmo (Il Salluzza), il Giancarli (La Zingana) e il Ruzante (La Pastoral) i quali, sebbene

Gustoso gioco degli equivoci

Certo, tanto nella regia di Momo quanto nelle scene (e ancor più nei preziosi, pertinenti costumi di Socolo) la presenza di segnali e simboli ippesissici del convenzionale gioco degli equivoci e delle « rivelazioni » di stratificate allusioni e polivalenze. Ma quelle moventi e cadenze dell'azione scenica, dotatamente contrappuntate dagli inserti musicali di un piccolo complesso approntato ad hoc con l'impiego di strumenti e brani tipicamente rinascimentali, quell'incombente astro-labio (una sfera, un tetraedro, un'altra sfera inseriti l'uno nell'altro), quel labirintico disegno sostanzioso, quel fondatevole svariante di luminosità ora

Originale rilettura critica

Meno lucidamente risolta ci è persa, per contro, l'operazione tentata da Dario e Franco Vengimiglia — l'uno regista, l'altro scenografo — con una fin troppo leziosa rielaborazione del Salluzza di Andrea Calmo. Qui, anche se il proposito di un'originale rilettura critica del testo poteva sembrare per se stesso allettante, le intenzioni sono rimaste sostanzialmente inespressive. Forse perché ha nociuto allo spettacolo tanto il drastico ridimensionamento dei cinque atti originari (peraltro, contraddetto dall'intrusione di un brano dell'Amor costante del Piccolomini), quanto quell'ambizioso dispo-

« commedianti » di ispirazione ed estro creativo coevi, sono altresì largamente rappresentativi del sensibile divario di motivazioni e di scelte culturali che stanno alla base del « far teatro » nel Cinquecento, specie a Venezia. In primo luogo, La Zingana dell'autore-attore-pittore rovigotto Gigio Artemio Giancarli ha fornito, proprio in forza della sagace mediazione registica di Arnaldo Momo e del rilevante apporto scenografico di Giovanni Socolo, un'occasione di teatro permata, insieme di un avveduto rigore filologico e di suggestioni della più aggiornata, efficace spettacolarità.

Qualche poteva essere, dunque, il criterio più utile per rivisitare, oggi, la Pastoral?

Sicuramente un risolutivo scioglimento del testo, tanto cioè da recuperare con rinnovata dinamica gli essenziali obiettivi cui mirava verosimilmente Ruzante. Toni De Gregorio e tutti i suoi hanno scelto altrimenti, giungendo a un approdo che a noi pare — nonostante la buona accoglienza riscossa dal pubblico del « Goldoni » — largamente opinabile. In sostanza, è stata rismumata, tal quale si suppone fosse, la rappresentazione cinquecentesca: quando più produttiva, sul piano della ricerca e della sperimentazione, sarebbe stato puntare sulla stilizzazione, sull'astrazione dei processi, sovvertimenti, elementi descrittivi. Magari movimentando l'azione con invenzioni drammaturgiche davvero originali. Così, invece, soltanto la prodiga fatica e il sapiente professionismo di Zermiz e di qualche altro (Fabio Sartor, ad esempio, nel ruolo dell'esilarante « medecastro ») hanno sofferito alle molte zone d'ombra e alla statica convenzionalità dello spettacolo. E se a questi attori va dato obiettivamente atto dei loro meriti, bisogna parallelamente constatare la dubbia necessità di questa critica sortita.

SAURO BORELLI

NELLA FOTO: Virgilio Zermiz (al centro) in una scena della «Pastoral» del Ruzante

Un « comizio » a Palagonia con le ballate di Franco Trinciale « 'Sta vergogna s'avi a lavari »

Dalla nostra redazione PALERMO — Nella piazza di Palagonia, il paese siciliano asietato dove la gente il mese scorso appiccò incendi agli uffici pubblici e alle sedi dei partiti, il primo « comizio » l'ha tenuto lui, con la sua chitarra. Franco Trinciale, cantastorie, ha scritto di getto una ballata sulla « rivolta della piazza ». E l'ha cantata in sette qualche giorno fa. È stata una specie di assemblea popolare, la prima che si tenesse nel centro del « rione », dopo i giorni dei « moti ». Il Corriere della sera l'ha scambiato per un semplice e festeggiamento per il ritorno dell'acqua. Invece il dramma resta. E, semmai, quella e questa — ha scritto lo stesso Trinciale in una lettera di precisazione — che il giornale non ha mai pubblicato — ha rappresentato una prima occasione di massa sulla « lezione » di quei giorni. E per passare dalla rabbia, al ragionamento sulle precise colpe che stanno dietro alla siccità, e sulla ne-



Franco Trinciale ha cantato a Palagonia

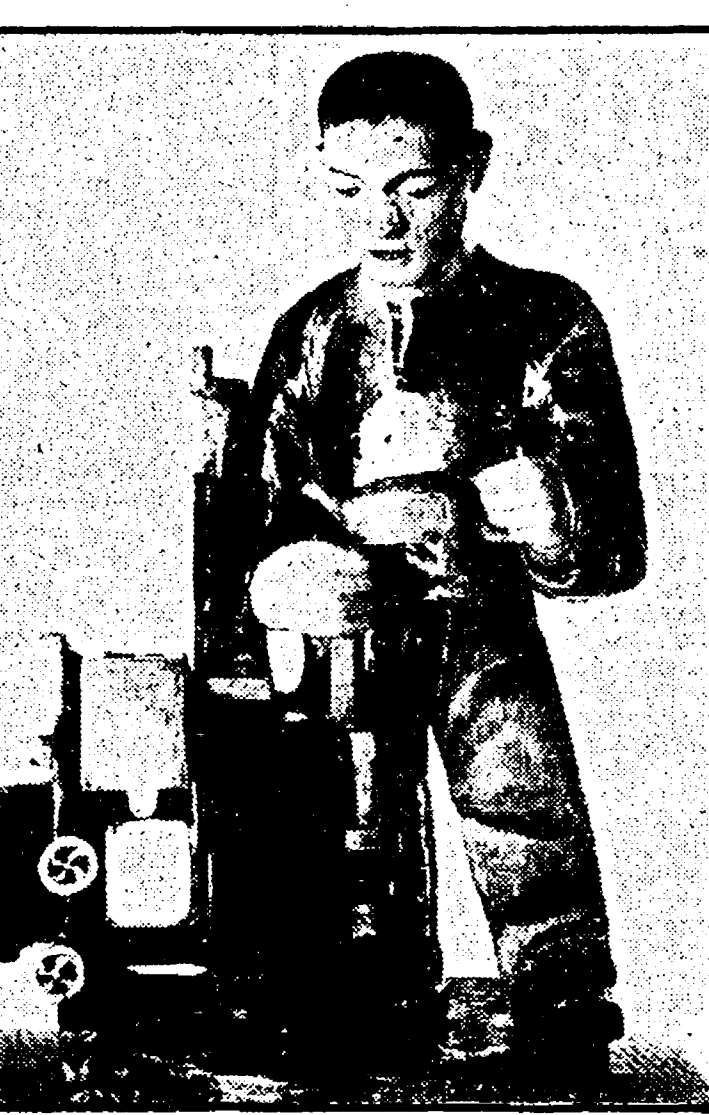
cessità di proseguire la lotta con precisi obiettivi. Con le lacrime di chi non cri di chi non crede « sta vergogna s'avi a lavari, canta Trinciale. E chi non crede » (alla forza e alla volontà di riscatto della gente, è sottin-

teso) ha nomi e partiti precisi, a Palagonia come altrove. Insomma, si può e far politica » con le canzoni? Allo scetticismo del cantautore di successo, Trinciale, pragmatico, una risposta cerca di ricavarla dai fatti. « Ed i fatti so-

Pregi e difetti della rassegna artistica veneziana

Torna timidamente la pittura in una Biennale che delude

VENEZIA — Non si può dire che questa trentanovesima Biennale veneziana si apra con la prospettiva di un facile consenso. Sono davvero troppe e giustificate le obiezioni che da ogni parte le vengono rivolte. Biennale del riflusso, Biennale degli epizoi, Biennale dei mostri nati dalle avanguardie: definizioni come queste circolavano da un critico all'altro nei giorni della « vernice ». Certo, la « vernice » è trascorsa in un'aria di generale indifferenza, senza segni di contrasti o di particolari interessi, come se ormai da questa manifestazione d'arte non ci si possa aspettare che delusioni. Naturalmente non è che ci si debba rassegnare, ma la constatazione va fatta. A questo punto si è giunti sulla base di ben precise « ideologie estetiche », che vanno dal concetto della « morte dell'arte » all'accettazione in sede artistica di una categoria economica come quella del consumismo. Non si può quindi ridare vita alla Biennale se non si esce da simili teorizzazioni. È un giudizio che viene abbastanza spontaneo girando soprattutto il padiglione centrale dei giardini e gli spazi dei Magazzini del sale, dove certe tesi critiche sono maggiormente esemplificate con una circostanziosa scelta di nomi. Solo i padiglioni stranieri, almeno in parte, si sottraggono a questa impressione generale. Tuttavia, anche in questo settore della rassegna, non è che il tono sia di molto. È difficile infatti individuare, anche nei padiglioni delle trentadue nazioni partecipanti, personalità che emergano con decisa fisionomia. Il fatto che alla Biennale continuano ad essere presenti tanti diversi paesi è certamente un segno che il suo prestigio continua ad avere un riscontro internazionale, ma al tempo stesso la « gracilità » effettiva delle presenze fa pensare che più di un paese s'impegni assai meno di prima a partecipare con rilievo, forse non interamente persuaso dalla impostazione che s'è voluta dare alla rassegna stessa. Basta pensare a quello che è oggi il padiglione americano in confronto a quello che fu in tante biennali passate. Che significa esporre poco più di sessantacinque opere grafiche di sessantacinque artisti sotto un titolo preazioso come « La decade del pluralismo ». La conseguenza è che non ci si può fare un'idea di nessun artista e che una tale fitta adunata di fogli risulta inevitabilmente anonima. Di solito, in altre biennali, si confrontava volentieri il padiglione americano con quello sovietico: era un confronto stridente ma senza dubbio interessante per tutte le implicazioni di natura estetica e politica che vi si esprimevano. Quest'anno però l'URSS non è intervenuta. È intervenuta invece la Cina, proponendo una serie di immagini ricamate su lana e seta: in genere immagini edificanti, che la perizia esecutiva non lascia dubbi su una scontata illustratività. Come ho detto, nel giro dei vari padiglioni, non è dato fare un incontro realmente emozionante. Forse ciò è dovuto anche al fatto di aver ristretto l'informazione agli artisti emersi o affermati solo nel corso degli anni settanta: un'informazione a cui quasi tutti si sono attenuti. Riferendosi a tale proposito alcuni padiglioni non dimostrano sempre una giusta capacità oggettiva d'informazione. Un maggiore equilibrio si può notare in quello francese, che espone quattro artisti quarantenni senz'altro chiari esponenti di quanto fondamentalmente di ricerca attuale, dalla ricerca figurativa (Morirys) a quella astratta (Morgerie), da quella post-informale (Yeru) a quella simbolico-espressionista (Kijino). Così, d'un uguale equilibrio sono composti i padiglioni dell'Australia, della Cecoslovacchia, del Perù, della Romania, della Svizzera, dell'Ungheria. E ciò sia detto senza entrare ancora nel merito del valore dei singoli artisti. Altre nazioni hanno invece fatto scelte diverse, più unilaterali: chi ha scelto soltanto artisti che si esprimono con la fotografia o il videotele, come il Canada e la Colombia, chi ha puntato unicamente su artisti legati alla rappresentazione per immagine, come il Belgio, coi ritratti violenti di Bursens e le composizioni ironico-narrative di Roobee o come la Spagna, con le tele di Martinez, Pascual, De



La Camera, ispirate ad una visione critica della società o, ancora, come la Germania, con le opere di Baselitz e Kiefer, informata a una cupa fatalità esistenziale. Ma annotazioni consimili si possono fare per gli altri paesi, tenendo presente le varie riprese dalle neoavanguardie precedenti gli anni settanta, dallo sperimentismo più tecnologico all'arte povera: vedi Olanda, Giappone. Gran Bretagna o paesi nordici, dove peraltro s'intende un pittore svedese come Knut Rose. Israele e Polonia hanno invece scelto artisti che agiscono con la creazione d'immagini ambientali: gli israeliani Gershuni e Ullman, e la polacca Abakanowicz, le cui opere hanno il valore di vere e proprie « scenografie » dell'angoscia, dello sgomento davanti ai drammi della storia recente. Una scelta diversa invece ha fatto la Jugoslavia, che ha preferito documentare, con gigantografie, le opere monumentali che scultori e architetti hanno progettato e costruito nei luoghi dove più aspra è stata la guerra di liberazione antifascista, e bisogna dire che si tratta di una documentazione di alto interesse, per la nuova idea della funzione civile del monumento contemporaneo. Va da sé che su questo sbrigativo elenco di nomi e di temi sarà necessario ritornare per darne un giudizio critico più compiuto, più adeguato a una materia per molti aspetti in discussione. Ma il panorama della Biennale non si ferma qui. Altre proposte sono presentate fuori dai giardini. La prima è



La splendida mostra di Balthus I musei di Praga con i cubisti, Frantisek Kupka e gli scultori cecoslovacchi Ma in fatto di retrospettive prende risalto, in questa edizione della Biennale, quella dell'arte moderna cecoslovacca concordata coi musei di Praga, in cui appare come protagonista delle avanguardie storiche Frantisek Kupka, nella sua evoluzione dal liberty al cubismo e altre, accompagnando dalle opere sorprendenti di tredici scultori, come lui della prima generazione del Novecento, tra cui spiccano per originalità Karel Dvořak, Otto Gutfreund e Jan Lada. Tre le mostre retrospettive bisogna aggiungere tuttavia anche quella di Mario De Luigi, l'artista veneto morto lo scorso anno, a cui s'è voluto rendere omaggio, esponendo una ricca sequenza che va dal '30 al '73, sino cioè a quei dipinti misterici e rarefatti contemplazione di cui egli parlava come di una « orditura a grafico ». Questa è dunque una visione d'insieme della trentanovesima Biennale, su cui ora, certamente, il dibattito è destinato a crescere e prolungarsi nei prossimi mesi.

Mario De Micheli

NELLE FOTO: « Uomo alla macchina tessile » (1921) di Otto Gutfreund e « Grande paesaggio con albero » (1960) di Balthus

Pulcinella e la lezione ricostituente di cubismo

Una mostra di Gino Severini e il classicismo mediterraneo di una pittura luminosa costruita sull'armonia dei numeri e sulla gioia popolare delle maschere



ROMA — La grande avventura dell'arte moderna Gino Severini (Cortona 1883 - Perugia 1966) l'ha corsa tutta o quasi tutta, futurista con quella fantastica esplosione di gioia musicale che è il colore ritmato di « Dance du Pan-Pan au Monaco »; cubista di ben costruite armonie — ha un'esperienza fondamentale — tra oggetti e spazio in parallelo a Juan Gris: astratto-cubista con un senso sereno e splendente della decorazione e dei pochi astratti hanno: figurativo « tra le due guerre »: nel diffuso ritorno all'ordine (conservatore e reazionario), inventa un suo personale, favoloso classicismo mediterraneo animato, ancora una volta, dalla musica e dalle maschere della Commedia dell'Arte; pittore religioso che, affascinato da Maritain, cerca sui muri delle chiese di Sensales, di La Roche e di St. Pierre, una funzione di accapolo popolare per la pittura. Pittore probò di una tecnica e di un artigianato che pochi moderni hanno come e quanto lui dominato. Severini, anche nella sua illusione di una rinascita della pittura religiosa, ha un fa-

scoscio calmo e potente: si potrebbe dire quello di un antico, di un pittore molto italiano e toscano del Quattrocento. Viene opportuna questa mostra che gli dedica la galleria Giulia (via Giulia 148; fino al 15 giugno): « Gino Severini "Entre les deux guerres" 1919-1939 » con un catalogo prelevato (scritti di Maurizio Fagiolo, Ester Coen e Jean-Pol Sartre) più un'appendice di lettere di Severini tra il 1924 e il 1928 al suo mercante Rosenberg e che sono assai indicative dello stile dell'uomo e di un tipo civile di rapporto oggi impensabile. Un breve scritto di Carlo Belli, « L'angolo del numero d'oro », è dedicato alla illuminazione di quella segreta struttura portante di tutta la pittura di Severini, e in particolare del classicismo postcubista e mediterraneo, che è la superba disciplina di ferro dell'armonia del numero e della Sezione Aurea. Quando Severini torna in Italia esce in Francia. « Du cubisme au classicisme » dov'è raccolto tutta l'esperienza pittorica di anch'egli la limpida e se-

Dario Micacchi

NELLA FOTO: « Giocatori di carte » (1924) di Gino Severini