

Tre spettacoli al «Goldoni» e un convegno di studio



Dal nostro inviato VENEZIA — Nell'avanzato scorcio di questa fantastica primavera, la laguna ribolle 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 Sultuzza 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.

Metti una sera a teatro nella Venezia del Cinquecento

Il teatro veneto cinquecentesco non risulta poi tanto univoco e lineare come potrebbe sembrare, poiché si sa che in quel secolo pur sfiorando 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 Sultuzza), il Giancarli (La Zingana) e il Ruzante (La Pastoral) i quali, sebbene

«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 permutata, insieme di un avveduto rigore filologico e di suggestioni della più aggiornata, efficace spettacolarità.

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 ipotesizza il convenzionale gioco degli equivoci e delle «rivelazioni» di stratificate allusioni e polivalenze. Ma quelle moventi e cadenze dell'azione scenica, dotate di contropuntate dagli inserti musicali di un piccolo complesso approntato ad hoc con l'impiego di strumenti e brani tipicamente rinascimentali, quell'incombente astrolabio (una sfera, un tetraedro, un'altra sfera inseriti l'uno nell'altro), quel labirintico disegno sottostante, quel fondale svariante di luminosità ora

vivide ora smozzate sono lì per far balenare, tra razionalità e magia, realtà e favola, agrodolci contrasti d'amore, «ridicolose» infatuazioni senili ed incoercibili ardori giovanili. Se poi si aggiunge a questo, la generosa eppur sorvegliatissima prestazione di un gruppo di affiatatissimi interpreti — dal sempre trascinate Gian Campi all'autorevole Sara Momo, dall'elegante pienezza espressiva di Barbara Poli alla fervida intensità di Sabina Sacchi, dalla grazia «buranella» di Laura Rioda all'infida doppietta di Roberto Milani — siamo alle soglie del piccolo e tutto godibile capolavoro.

Originale rilettura critica

Meno lucidamente risolta ci è parsa, per contro, l'operazione tentata da Dario e Franco Vengimiglia — l'uno regista, l'altro scenografo — con un fin troppo leziosa rielaborazione del Sultuzza 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-

sitivo scenografico arrieggiante ora ad abusati giochi prospettici, ora alle più rarefatte atmosfere metafisiche della pittura di De Chirico. Eppoi, benché potenzialmente folta di collaudati «colpi di teatro», la vicenda non si è quasi mai dispiegata in una convincente progressione drammatica a causa di vistosi errori nel corso della rappresentazione («attacchi» fuori tempo, entrate sbagliate, luci approssimate), ma anche, per l'eterogenea «resa» degli interpreti. Così l'esito globale è sfociato — privo del necessario ritmo — in una macchinosa e lambiccata trasposizione che, in fin

dei conti, ha vanificato persino quella vena di crepitante allegria tipica delle commedie del Calmo.

Una considerazione particolare esige, infine, la ruzantiana Pastoral allestita con la regia di Toni De Gregorio, le scene di Renzo Milan, i costumi di Stefano Nicolao — e massimamente — l'interpretazione di Virgilio Zermiz (nei panni, appunto, del villano Ruzante). La Pastoral, prima prova del Beolco quale «dichiarazione d'intenti» per i suoi successivi ciamenti in lingua pavana e nel soleo di quella proterva filosofia detta della «snaturalità», resta l'esempio più evidente del momento di transizione dai modelli manieristici della commedia classicheggiante a quelli trasgressivi e irruenti della teatralità di turgore popolare. Congegnata e sorretta per metà con la parodistica contraffazione delle «pastorelle» allora in voga nelle corti signorili e per metà con la torva, terragna rozzezza dei villani, la stessa commedia palese, immediato, quel suo piglio «programmatico» proventorio. Anche se, nelle sue componenti, rivela altresì diseguali strutturali e asperità lessicali notevoli.

Quale 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 riesumata, 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, sovverchianti 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 «medicastro») 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 acritica sortita.

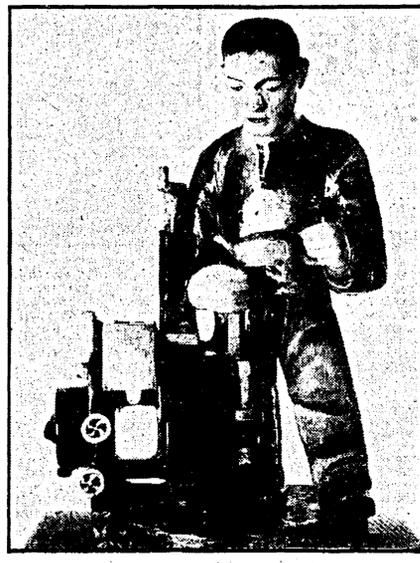
Sauro Borelli

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

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 vengono rivolte. Biennale del riflusso, Biennale degli epizoi, Biennale dei nostalgici delle 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 teoricizzazioni. E' 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 si dia di molto.



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 sorprende 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 antiazista, 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 sbrigliato 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 oltre, accompagnando dalle opere sorprendenti di tredici generazioni, 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 grafio». 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» o 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 che 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 accapto popolare per la pittura.

Pittore probo 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-

scino 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-Pierre Fort Severini) 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 d'avanguardia di Severini nonché la limpida e

Dario Micacchi

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

Un «comizio» a Palagonia con le ballate di Franco Trincale

«'Sta vergogna s'avi a lavari»

Dalla nostra redazione PALERMO — Nella piazza di Palagonia, il paese siciliano asatato 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 Trincale, cantastorie, ha scritto di getto una ballata sulla «rivolta della piazza». E l'ha cantata in sette qualche giorno fa. E' stata una specie di assemblea popolare, la prima che si tenesse nel centro del «cattano», dopo i giorni dei «morti». Il Corriere della sera l'ha festeggiato per il ritorno dell'acqua. Invece il dramma resta. E, semmai, quella e questa — ha scritto lo stesso Trincale 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 Trincale ha cantato a Palagonia

cessità di proseguire la lotta con precisi obiettivi. Con le lacrime di chi non cride (di chi non crede) «sta vergogna s'avi a lavari», canta Trincale. «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, Trincale, pragmatico, una risposta cerca di ricavarla dai fatti. «Ed i fatti so-

no — dice — tutta quella gente in piazza a disinterne, a Palagonia, dopo le mie canzoni, coi compagni della federazione, in quel clima così difficile. Altri esempi? Quella di Palagonia, per Trincale, era solo una tappa di un instancabile «giro» lungo l'itinerario sempre più impegnativo delle lotte dei bisogni di un pubblico che viene scelto per «campioni» emblematici. Ora, per esempio, Trincale è di passaggio a Palermo, dopo Palagonia. Adesso va a Colonia ed a Walburg, in Germania, tra gli operai italiani — moltissimi i siciliani — che lavorano alla Volkswagen. Poi torna a nuovo a Catania. Poi, chissà. L'ultima ballata è sulla pace e quasi non c'è bisogno di tradurla in italiano: La genti voli paci e non la guerra, perché di fatto alla chitarra... per all'umanità di tutti i paesi, ca cu voli la guerra sunnu pozzi.