

# Spettacoli



**Alla scoperta del «minimal» commerciale: tournée italiana di «Polyrock»**

MILANO — La critica più estasiata li definì «i nuovi Talking Heads», benché il loro genere si richiami maggiormente al «vechh» Talking Heads, prima della svolta funk. Di sicuro a ancora New York a fare moda attraverso le atmosfere rarefatte e nevrotiche di «Polyrock». La band, sponsorizzata in un primo tempo niente meno che da Phillip Glass, in veste di produttori e di «matre a pensar», a distanza di tre anni offre un prodotto musicale forse meno d'avanguardia ma più persuasivo e intrigante. Non a caso il luglio scorso a Bologna non meno di diecimila fans hanno assistito al concerto di «Polyrock», che questa settimana si riteresse in Italia sicuri di fare centro.

Billy Robertson (chitarra e voce) ha cominciato con i «Modern Citizen», capostipiti del minimal-rock (o rock ripetitivo, nel senso di Terry Riley), newyorkese da cui i «vechh» nati più tardi «The Dance», «Two you», e, appunto, «Polyrock». Il minimal-rock — ovviamente — è un'etichetta inventata dai critici. La band è di scena a Bologna (Teatro Tenda) stasera, Milano (Odyssey 2001) il 6, Roma (Piper) il 7, Bari (Palasport) l'8, Pescara (Le Naldi) il 9. «Polyrock» schiera alle spalle del front-man Billy Robertson, ben tre tastiere (Lanny Aaron, Curt Cosentino) e la vocalista Kathy Oblasney e a la sezione ritmica affidata a Joseph Yancee (batteria) e Ronald Rescigno (basso).

Fabio Malagnini

## È morto uno sceneggiatore di Wajda

VARSAVIA — È morto ieri l'altro Aleksandr Seibor-Lyski, cinquantacinquenne regista cinematografico e sceneggiatore polacco che, tra l'altro, aveva firmato le sceneggiature dell'«Uomo di marmo» e dell'«Uomo di ferro» di Andrzej Wajda. Aveva collaborato con Wajda anche in occasione del film «Ceneri», del 1965, tratto dal romanzo di Stefan Zeromski. Dietro la macchina da presa aveva lavorato Seibor-Lyski a veva debuttato nel 1963 con il film «La loro vita quotidiana».

Le dichiarazioni del ministro Vernola sul problema del Foro e le varie prese di posizione, spesso aspramente polemiche, si stanno succedendo con tale intensità che rischiano di far perdere di vista proprio i punti essenziali del problema. Prima di tutto: Vernola ha accolto dagli oppositori del progetto l'obiezione che i fondi della legge speciale per Roma non sono destinati a scavi, ma a interventi di urgenza; e lo scavo non essendo tale, il progetto di scavare nell'area del Foro sarebbe contro la legge. Ma il punto è: primo, che nessuno ha mai proposto di caricare il ventennale programma di scavi e recupero del Foro sulla legge speciale, della quale solo 4 miliardi (su 190 erano previsti per saggi di scavo nei Fori. Secondo, che i saggi da finanziarsi non quei quattro miliardi ma quelli di cui si parla nei saggi di scavo o contraddice se stesso (ammettendo che la legge speciale si possa usare per saggi di scavo, o mostra di non voler capire che gli interventi d'urgenza devono necessariamente essere seguiti da una politica ordinaria di ricerca, protezione e fruizione.

In questo quadro, è difficile comprendere chi paventa l'apertura di una «vagina» nel centro di Roma, o chi minaccia peggioramenti nella distribuzione del traffico. Gli scavi programmati in questa prima fase non aprono voragini, non alterano il traffico: le fasi successive, e la sistemazione intera dell'area, vanno s'intende accuratamente programmate e studiate. Nessuno vuole evocarle come conseguenza inevitabile di ogni possibile sistemazione dell'area: vuol dire rifiutare per partito preso ogni possibilità di intervento, cioè condannare i monumenti della Roma antica a morte certa. Il problema è come organizzare, in quell'area che sta al centro di Roma, percorsi e raccordi che

plenamente ne rispettino la «tribuità» e la storia: una grossa sfida, che non è facile vincere ma sarebbe irresponsabile condannare senza discussione nel merito. Ma l'aspetto più curioso di tutta la storia è la contrapposizione violenta fra archeologia e storia dell'arte. «Roma non è solo antica», ci ricorda Brandi dal Corriere della Sera, anzi, è soprattutto barocca. Non solo, ma l'architettura barocca è più bella di quella romana antica. Su questo punto, che si svolge quanti lettori del Corriere possano credere davvero a questa contrapposizione: nessuno ha proposto scavi sotto una chiesa barocca. Il «vuoto», che Brandi lamenta nel centro di Roma c'è già; e (a meno che non si voglia riempirlo con un qualche barocchismo postmoderno) l'alternativa è lasciarlo com'è (cioè illeggibile), oppure operarvi scientificamente, per recuperare piena leggibilità al senso monumentale di Roma antica. Chi ha visto con quanta pazienza e attenzione sono recuperati e studiati i monumenti romani per esempio in Inghilterra o in Germania ha il diritto di domandarsi perché, proprio nel luogo da cui quell'altissima civiltà architettonica si è diramata i principali monumenti debbano restare in eterno ignorati. Il Foro Traiano è indicato concordemente dagli antichi come il monumento più bello di Roma: ma è stato fatto sinora per studiarlo, è peculiare vergogna italiana che neppure i materiali recuperati dagli orrendi sterri degli anni '30 siano stati mai pubblicati.

**Attorno alla zona archeologica s'è aperta una violenta polemica e c'è anche chi ha voluto contrapporre la città antica a quella moderna, il «barocco» al «romano». Ma, al contrario, l'operazione di recupero punta proprio a ricucire queste due facce di Roma**

# I Fori della discordia

In una foto degli anni 20 le rovine romane circondano dalle case e questo il quartiere che gli avventurieri hanno rasato il suolo per fare posto a via dei Fori Imperiali

rovine, in cui naturalmente non bisogna calarsi. Altre frasi erratiche appartengono a uno strato più recente, la cultura del disprezzo per i frammenti e le antichità. Roma antica è per Brandi fatta di «colonne frantumate», «un rellitto», «frammenti inesistenti di una città morta», «cimitero di pietre».

Sullo stesso piano gli fa eco Brigranti: per lui, via dell'Impero è «una bellissima arteria di traffico». E la cultura dello sventramento, la più recente modernità che rivolge le inuttili e frammentate antichità. E la stessa cultura, del resto, che ha voluto via dell'Impero. Non sarà lo a voler sbrigativamente liquidare quella operazione urbanistica etichettandola per fascista: credo, al contrario, che ben più complesse ne siano le origini e le componenti, per le quali sarebbe facile trovare, in quegli stessi anni, paralleli in paesi non sospetti di fascismo. Ovviamente, le opinioni di Brigranti di Brandi (degli altri) devono essere considerate con rispetto, ma senza dimenticare il segno culturale e la data che danno.

Oggi le cose — mi sembra — stanno altrimenti. Quello che noi vogliamo non è contrapporre Roma antica a Roma barocca: vogliamo comprendere l'una e l'altra, e tutto quello che sta in mezzo, e tutto quello che è stato fatto per studiarlo, è peculiare vergogna italiana che neppure i materiali recuperati dagli orrendi sterri degli anni '30 siano stati mai pubblicati.

L'archeologia, si sa, è per sua natura attenta alle stratigrafie: perciò è facile reperire, nella prosa di un Brandi, «fossili-guida» che rimandano a una cultura vedutistica, ben databile a età pre-furbera. Per lui, il Colosseo è «una prospettiva», che è meglio guardare da lontano che da vicino; i Fori dell'Impero sono «grandi fondali», sbriolate

l'una, ma neppure luttiamo via il cocco per tenere le statue: crediamo che gli uni e le altre siano frammenti di uno stesso accadere storico, che è possibile riportare a ritroso, studiare e raccontare. Non vogliamo frugare nella terra ricercando una qualche «nostra» antichità, ma riproponiamo la stratificazione reale che la storia stessa ha costruito: dagli scavi del Foro Traiano ci aspettiamo anche notizie e informazioni sugli insediamenti monumentali che proprio in quella zona ci installarono nell'alto Medioevo. Cerchiamo incessantemente di mettere a punto metodologie sempre più accurate di analisi di ricerca perché crediamo che ci sia ancora molto da sapere, molto da capire.

Non vogliamo creare (è questa un'altra accusa che è stata mossa) mucchi di immondizie e cumuli di rovine: crediamo possibile raccontare, mostrare la storia non chiudendosi nel proprio laboratorio di specialisti ma proponendola come un tema che può destare l'attenzione di tutti. Non vogliamo imballare una città, ma proporre e restituire consapevolezza piena del suo spessore storico e misurarci senza facilonerie ma anzi con massima attenzione, con tutti i serissimi problemi che comporta un intervento nel centro di Roma. Non abbiamo scelto una strada facile, ma ardua e seminata di battaglie, e lo abbiamo sempre saputo: gli interventi e gli schieramenti di questi giorni, sappiamo bene che disegnano una nuova realtà, una mappa culturale dell'Italia d'oggi, dove ognuno è libero di scegliere il posto che crede.

Crediamo, e sarà presunzione, che questa battaglia contro la falsa opposizione fra la storia di Roma e la sua «visibilità», e il suo uso come parcellizzazione che artificialmente contrappone (a Roma) «romano» a «barocco», valga la pena di essere vinta.

Salvatore Settis

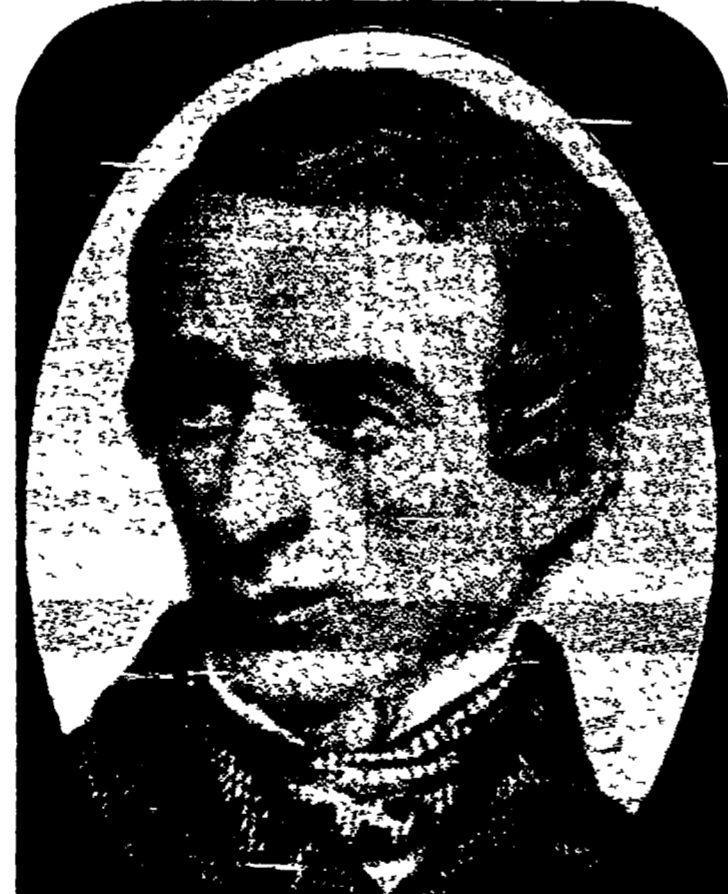
Confrontiamo l'epistolario del recanatese (pubblicato da Garzanti) e quello dell'autore dei «Promessi sposi»: perché i due si detestavano tanto apertamente?

# E Leopardi non scrisse a Manzoni

Garzanti pubblica nei suoi «Grandi Libri» un'ampia antologia dell'epistolario di Leopardi — «La vita e le lettere», 592 pp., 10.000 lire — e noi abbiamo avuto il gusto di rileggerle unitamente a quelle manzoniane, edite qualche anno fa da Mondadori, nei suoi «Classici». In tre splendidi volumi per l'attenta cura di Cesare Arieti (3210 pp., 120.000 lire). Lettura quanto mai istruttiva, tanto lampanti appaiono le differenze tra questi due grandi maestri dell'Ottocento e le divergenze. L'uno, il recanatese, tutto teso alla ribellione disperata — ribellione alla vita, alla storia, alla condizione stessa dell'uomo —, l'altro — il milanese — sempre ambigualmente disposto all'accettazione del reale quale che fosse, in uno stato di saggezza della quale non sa mai dire dove finisca la convinzione religiosa e dove cominci lo scetticismo dell'ironia. L'uno è come l'angelo vendicatore amato e vagheggiato dai giovani, l'altro il saggio intelligente e un po' enigmatico che può confortare la maturità e la vecchiaia.

Quando Leopardi morì, il 14 giugno del 1837, Manzoni, che già aveva tredici anni più di lui, cominciava la seconda parte della sua lunga esistenza. Aveva appena sposato la sua seconda moglie, Teresa Borri, e aveva da compiere altri trentasette anni, due in meno dell'intera vita di Giacomo O meglio: fu Leopardi, molto meno prudente, a esprimere la sua scarsa stima per il Manzoni: «Hai veduto il tuo romanzo, che fa tanto romore, e val tanto poco?», chiede più volte agli amici; e ne fa però la celebrazione al padre, con una sorta di gioia vendicativa, come se il libro di un bigotto per un bigotto.

Quanto a Manzoni — che incontrò Leopardi una sola volta, a Firenze, il 3 settembre del 1827, in un ricevimento di casa Vieusseux — il più assoluto silenzio. È vero che egli evitò sempre con scrupolo di salire su quello che chiamava «lo scranno del giudice», ma i «Promessi Sposi» uscirono lo stesso anno e lo stesso mese delle «Opere morali», entrambe le opere a Milano, nel giugno del '27. E alcune conoscenze, oltretutto, erano comuni: dal Monti al Tommaseo, dal Niccolini al Clont. Eppure si cercherebbe invano, nel vasto epistolario del Manzoni, anche l'ombra di una parola all'opera leopardiana. Incompatibilità? Indifferenza? O quella sorta di distacco che viene da un istintivo disprezzo, anche ideologico? Probabilmente un po' di tutto questo, insieme, beninteso, alla nota inservata manzoniana.



Giacomo Leopardi e (in basso) Alessandro Manzoni

testa che deve gridare al mondo — smascherandolo — l'assurdo delle sue pretese verità, e che c'è il sorriso della rassegnazione che si spegne nel silenzio. La scelta fra queste due posizioni, alla fine, potrebbe anche essere più difficile di quanto sembrano.

Non c'è dubbio, comunque, che l'ironia anche quella più leggera e più mite — sia sempre un segno dell'intelligenza. Togliete l'aura; rompete le gerarchie; contribuite alla conoscenza della verità di disprezzo. E Manzoni, come tutti sanno, ne fu dotatissimo. E il tratto ironico, assai spesso, esplose nelle sue lettere in incomparabile bellezza; qualche volta garbata persino con i passi più felici del romanzo. Ecco un esempio. «Le perdono» scrive nel '24 al canonico Tosi — gli scandali e i disturbi ch'ella si dà tutto giorno; Le perdono d'essersi cacciato in capo di distruggere e di sterpare, di disperdere e di disappare, d'edificare e di piantare; cose tutte che non hanno che far nulla col suo ministero, i doveri del quale consistono nel rinunziar all'uso delle gambe, nel dir Messa di soppiatto, e nell'ascoltare quelli che non hanno nulla da dire. Le perdono di non aver mai saputo intendere quella massima, così chiara però, che a voler rimediare si fa peggio. Le perdono quell'eccesso di esercitare le opere di misericordia. Le perdono... non par forse di sentire don Abbondio di fronte al cardinal Borromeo: «Oh che sant'uomo! ma che tormenti! purché frughi, rimesti, critichi, inquisisca? Ed ecco il punto: non c'è forse anche un poco di condiscendenza per questi aspetti meno nobili del fare dell'uomo? Un poco di comprensione per come vanno le cose del mondo dove i don Abbondio, infine, sono la maggioranza? E Pirona — allora — non diviene anche una forma di complicità?»

Ma forse Manzoni, sorridendo, ci risponderebbe come la sua Perpetua: «Io non posso dir niente, perché non so niente; o meglio ancora, come in un biglietto del 1840 a Francesco Gonin: «L'è inutile; quand'io non so, pos di niente». Ecco una lettera e una battuta che fanno presagire un altro grande lombardo: Carlo Emilio Gadda.

Ugo Dotti



## In una bella mostra antologica espone a Ravenna le opere di Carla Accardi Bianco su nero

RAVENNA — Il lavoro che Carla Accardi sta conducendo da alcuni decenni — un'arte a strati, in cui il bianco e il nero in continua sperimentazione e aggiornamento — ha finalmente, e per la prima volta, trovato adeguata attenzione da parte di un museo pubblico, la Pinacoteca comunale, che ha allestito alla Loggia Lombardesca una bella mostra antologica curata da Vanni Bramanti.

«Adesso la novità è di avere spicciatamente cosa uno può produrre togliendo ancora delle emozioni che sembrano insite nell'arte, che forse sono per certi periodi... arrivare a togliere togliere mi pare un segno della maturità, una parte molto raffinata della maturità» così diceva l'artista, alla metà degli anni Sessanta, parlando dei suoi lavori. Ma lo stesso si può dire ancora adesso, il concetto anzi si può estendere a tutta la sua ricerca: fin dalle prove degli esordi la preferenza di Accardi va infatti verso una «riduzione» costante dell'arte anche per quanto riguarda i mezzi pittorici.

Fatti propri e poi superati i postulati del gruppo Forma Uno — nel 1947 con Consagra, Dorazio, Perilli, Turcato ed altri ne aveva firmato il manifesto — già verso il '53-'54 imboccava la strada che la manterrà sempre ad operare secondo un estrettissimo purismo fatto di colore e segno. Un astrattismo che va nel senso di una stretta osservanza bidimensionale, di una totale assenza della profondità e che si configura in una sorta di «scrittura» (ma il termine va usato con cautela, Accardi lo rifiuta, anzi sulle prime scelse proprio di operare con il bianco su una nera per evitare confusioni) fluida e tutta giocata in superficie.

Altro rifiuto, certamente coerente e, per i tempi, impegnativo, fu quello verso la materia — proprio negli anni in cui l'Informale sorreggeva e andava a farla da padrone in tutta la pittura portando come una grande colata lavica di materia, spessori, impasti alti, magni terrosi — che in lei rimase: sempre tutta intellettuale. La scelta primitiva di lavorare solo con due non-colori, il bianco e il nero (il nero come diceva a fare da supporto sul quale i percorsi quasi d'arabesco del bianco ritagliavano lo spazio), è poi approdata ad alcuni periodi nei quali ha usato altri colori provandone gli accostamenti più sperimentati (e facendo ampio uso di colori industriali, magari fosforescenti).

La ricerca per via di sottrazione ha toccato il vertice tra la fine degli anni Sessanta e il decennio successivo, quando l'artista ha sperimentato soluzioni originalissime «togliendo» il supporto visibile e il segno/colore per lasciare questo, non più comprimario, ma protagonista puro dello spazio. Infatti con i «fotoliti», i «Cilindri» e le «Tende» realizzati in fogli di plastica trasparente, il segno, ripetuto in infinite vibrazioni ottiche, acquistava importanza da solo, gioca al massimo con le sue variazioni (rossi, verdi, arancio, rosa...) senza il «disturbo» della superficie su cui è dipinto.

Ancora, il colore puro sembra così immerso nello spazio, entra con esso in contatto diretto consentendo all'artista nuove sperimentazioni anche ambientali. Per l'arte di Accardi sono stati fatti volta a volta precisi riferimenti — maestri come Klee, Tobey, Mathieu, Twombly... — o si sono riscontrate analogie con movimenti visibili e segni/colore per lasciare un ricordo, qualcosa che ci fa venire alla mente qualcosa d'altro, ma che pure rimane come un'eco lontana: talmente eccellente è la reinvenzione da diventare cifra originale.

Dede Auregi