

La prassi della lottizzazione partitica ha un aspetto particolarmente nefasto, che non sempre viene sottolineato abbastanza. Si lottizza l'esistente, cioè si spartiscono le cariche disponibili; magari le si frazionano, per agevolare la distribuzione fra un maggior numero di pretendenti; allo stesso scopo, capita che se ne inventino delle altre, del tutto inutili, quando lo richiede il dosaggio degli equilibri spartitori. Ma quello che la mentalità lottizzatrice impedisce, o almeno rende difficile, è la progettazione del futuro: ossia l'ideazione di programmi rinnovatori impostati organicamente.

Valga il caso delle ultime vicende attraversate dalla Biennale. L'Ente veneziano è venuto storicamente aggredendo man mano sempre nuovi settori di attività: dalle arti visive al cinema, al teatro, la musica, infine l'architettura. Una gamma così ampia di dimensioni di lavoro non può evidentemente non implicare un forte margine di dispersione, sia di energie umane che di mezzi finanziari. Di qui la necessità di prevedere per lo meno qualche forma di raccordo, di ricomposizione unitaria, non già a scapito dell'autonomia sui singoli campi di ricerca ma al contrario per valorizzare gli apporti reciproci.

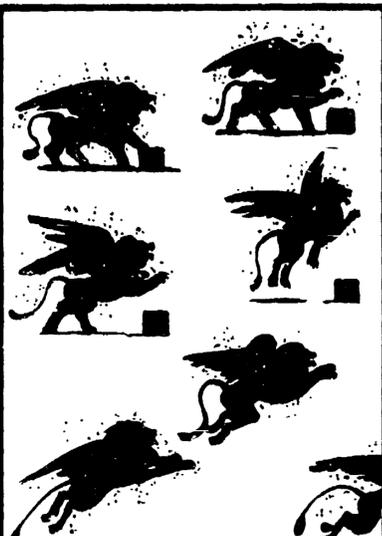
D'altronde, continuano a restare fuori o ai margini dell'iniziativa dell'Ente una serie di terreni d'esperienza con connotati di modernità accettati, ma che non rientrano bene nelle categorie classiche di divisione del lavoro intellettuale: generi misti, il avrebbe definiti la vecchia retorica, per il carattere sperimentale e l'incertezza di statuto teorico. Di più: nel nostro come in tutti i paesi, la civiltà industriale, o postindustriale, ci presenta una somma di imprese culturali ad alto o basso livello, d'avanguardia o di massa, che rimettono in causa lo stesso discrimine tradizionale fra creatività artistica e razionalità scientifica.

Dal punto di vista strutturale, la Biennale appare insomma impiantata secondo criteri alquanto veteroconsuetudini. Sarebbe del tutto ovvio prevedere a una rimediatazione complessiva del suo assetto istituzionale, che può essere largamente evasato anche nell'ambito delle disposizioni statutarie attuali. Invece, in questo primo scorcio del nuovo quadriennio, si è voluto dar subito luogo all'occupazione di questi spazi, anziché sui aspetti, accantonando ogni riflessione pacata sui risultati della gestione precedente, nei suoi aspetti apprezzati e nei suoi limiti palesi. Certo, il ritardo ingiustificabile con cui è stato insediato il nuovo Consiglio direttivo forniva la solita scusa: che l'Ente, almeno per alcuni settori. Ma i comunisti, e non solo essi, avevano da tempo denunciato l'opportunità di ripensare e aggiornare il ruolo dell'Ente, nella sua struttura e nelle sue funzioni.

Ciò non ha impedito loro di occupare la presidenza, e di gestire del tutto autonomamente, senza nessuna patrimonizzazione, come atto di stima per le doti di prestigio del candidato. Il tutto, si è detto, in vista che il presidente neoeletto era, forse fuori delle sue intenzioni, prigioniero di una logica di schivamento, di accoglimento di vertice romani, a carattere pentapartitico e con un forte privilegio per l'asse DC-PSI.

Lo si è constatato anzitutto in riferimento alle nomine del segretario generale, cioè il funzionario di grado più alto dell'Ente. Nessuno può dubitare che la procedura del concorso pubblico sia la più adatta per garantire il rispetto dei requisiti professionali richiesti strettamente. Ma figuriamoci se la lottizzazione è disposta a passare attraverso le verifiche concorsuali. Seconda tappa, la nomina dei direttori di settore. Non è che i nomi sottoposti al Consiglio, ed approvati a maggioranza non fossero in generale degni o anche degnissimi di rispetto. Naturalmente, occorrerebbero dei distinguo. Ma il fatto è che il loro insieme configura soltanto un aggregato di vari specialisti, senza un filo conduttore, senza una ragione intrinseca, riconoscibile. In altre parole, è stata ancora mancata l'occasione per elaborare un'idea di Biennale nuova.

Un dato particolarmente incoraggiante riguarda poi il settore dei progetti speciali. La gestione passata lo aveva individuato come quello che avrebbe potuto dare impulso, almeno parziale, a uno sforzo per rimodellare le tante e rappresentative dell'Ente, organizzandole



Gli intellettuali che dirigeranno i settori della Biennale di Venezia saranno anche di prestigio. Ma la logica della spartizione ha prodotto ugualmente i suoi guasti. Ecco quali

Se i nomi son buoni si può lottizzare?

per temi e problemi, articolati e disciplinati. Ebbene, la direzione del settore è stata votata senza il minimo dibattito sui suoi compiti concreti, sulle iniziative che le spettava di promuovere: un vistoso passo indietro, rispetto a quanto era stato fatto quattro anni or sono.

Si, va notato che queste nomine segnano pure una diversità positiva, in confronto ai metodi più spudorati della prassi lottizzatrice corrente. Come già s'è detto, non è questione di polemizzare sui singoli nomi. Ma la lottizzazione di qualità va perciò stesso accettata per buona? Un altro rilievo analogo occorre aggiungere. L'organigramma deciso in sede pentapartitica lascia un certo spazio anche alle aree culturali che non si riconoscono nel sistema attuale di alleanze politiche governative: dunque, anzitutto ai comunisti. Ma questa benevola concessione di presenza, cioè questa offerta di un coinvolgimento in condizioni di subalternità, basta perché si possa parlare di un pluralismo autentico? E d'altronde, basterebbe per ovviare alla carenza di una progettazione culturale organica?

Qualche ultima considerazione, d'indole generale. I problemi semplificati nel caso Biennale non consentono troppe semplificazioni propagandistiche. Contro ogni equivoco e faciloneria, va ribadito che è non solo normale ma opportuno che i partiti, come grandi espressioni della volontà collettiva, si interessino del destino degli enti pubblici. La ripulsa globale del partitismo rischia aprire la strada incontrollata, e in parte incontrollata, alle camarille, i gruppi di pressione. L'operato dei partiti assicura almeno un principio di trasparenza e di rappresentatività: si sa chi ha avanzato certe

candidate, si sa a chi potremmo chiedere conto di quanto questa loro assunzione di responsabilità, la concepiscono come un servizio reso alla società civile, non come un atto di sopraffazione. Nessun privilegio può essere concesso agli iscritti, ai tesserauti, pena la convalida di una casta di nuovi intellettuali coraggiosi, che si stropiciano al moderno principio, appunto il Partito, in ossequio a calcoli di convenienza. Semmai, nella situazione in cui ci troviamo da decenni, per dare un taglio a tanti abusi e soprusi, bisognerebbe adottare un trattamento particolare proprio per coloro che non abbiano un'area di appartenenza partitica definita.

Infine però, la questione essenziale è che ogni designazione nominativa abbia luogo in rapporto alle esigenze di una politica culturale chiaramente delineata, pubblicamente esplicita, democraticamente discussa. In questo senso, non è nemmeno decisivo puntare tutto e sempre sui grandi nomi, di fama più diffusa. Beninteso, questa resta una garanzia di competenza importante. Ma ancora più importante è che i criteri di scelta siano funzionali a un progetto, a una strategia in sé compiuta, prima di ogni personalizzazione anche la più autorevole.

Questo è davvero l'unico mezzo per scongiurare la prassi lottizzatrice, che è di per sé stessa mortificazione della capacità progettuale, del dinamismo propositivo, quindi delle prospettive più rigorose e meno estemporanee di sviluppo e progresso della cultura nazionale.

Vittorio Spinazola

ROMA — Giusto un anno fa si chiudeva a Parigi la mostra di Jackson Pollock allestita al Beaubourg. Per qualità e bellezza e numero di dipinti era certo la più importante che si fosse mai allestita dopo la morte del grande e tragico pittore nordamericano creatore di quella «Action Painting» che aveva avuto dappertutto una moltiplicazione e una diffusione, come manierismo astratto-informale, davvero straordinario. Accompagnava la mostra, al Centro Georges Pompidou un catalogo assai importante, fresco di ricerche, studi e originali contributi critici, che testimoniava della serietà dell'impresa e di un risarcimento, in particolare modo francese, della cultura artistica europea nei confronti del contributo nordamericano e pollockiano al rinnovamento dell'arte con la seconda guerra mondiale.

La mostra inaugurata ieri a Roma nelle sale del Palazzo Venezia e che resterà aperta fino a tutto maggio, con il patrocinio del Ministero dei Beni Culturali e per iniziativa della Regione Lazio e della Regione Puglia (passerà in seguito al Castello Svevo di Bari) in collaborazione con il Metropolitan Museum di New York, curata da Carmine Benincasa non è accompagnata, invece da un catalogo che, in documenti ricercati, studi freschi come quello di Parigi. Anzi, risulta di una fragilità e di una fretta critica che unite agli altissimi costi di assicurazione delle opere di Pollock, una quarantina tra dipinti e bianchi e neri, fanno sorgere più di un interrogativo sull'utilità della mostra stessa. E non va dimenticato che, nel 1983, assai tempestivamente, fu tenuta una mostra esauriente di Pollock alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma che fece gran clamore e polemica e allentò profondamente le vicende e sviluppi della ricerca artistica italiana.

Oggi, non ci sono più in giro pittori d'azione alla maniera di Pollock e si può anche invitare il pubblico a vedere Pollock freddamente come un pittore da museo, come un classico dell'arte moderna. Ma è un errore, perché le immagini, col triplice e inconfondibile «dripping» materico, nacquero da una relazione del tutto nuova, vuoi di immersione dell'eros vuoi di tremendo panico esistenziale, tra un pittore del grande ambiente americano e la situazione di guerra, di sfacelo e di speranza che passò per il mondo tra il 1937 e i primi anni cinquanta, con quel radicale mutamento della dimensione del massacro era stata determinata e si era comparsa dall'uso dell'energia atomica.

Pollock non lasciò mai gli Stati Uniti, ma quando i suoi dipinti apparvero in Europa si fece un gran parlare di grado zero, di pittore maledetto, senza radici, disperato e brutale, alcoolizzato e di una città americana per generazione spontanea. Più giustamente, nel catalogo della recente mostra parigina, Giulio Carlo Argan, in un breve e intenso contributo critico, dice che Pollock «ha concluso l'antica arte europea e aperto la giovane arte americana».

Qualcosa è finito, qualcosa è cominciato, ma le radici ci



Pollock mentre dipinge nel suo studio di East Hampton: la tela è stesa in terra, e il pennello vi gocciola sopra. È il «vip-pinge»

Aperta a Roma la mostra di Jackson Pollock, il padre dell'«action painting». Nei suoi quadri una grande, disperata forza vitale risponde ad un'epoca drammatica: ma si può mettere in un museo?

Atomica, Analisi e Alcool



sono, eccome! In un giorno d'agosto del 1956, Pollock trovò la morte andando a sfaccellarsi con l'auto contro un albero. Perse il controllo perché gonfiò d'alcool? Fu suicidio? La morte sembrò a molti conseguente con la pittura vitalistica e disperata che faceva. Allan Kaprow la vide come un segno assai significativo per tutta una generazione quasi fosse l'estremo gesto tra i gesti del «pittore di azione» nel corpo a corpo con la tela-vita.

Pollock era nato nel 1912 a Cody nel Wyoming, ultimo di cinque fratelli. Fino al 17 anni visse in California e in Arizona. Nel '29 lasciò la scuola d'arte di Los Angeles per New York dove divenne allievo d'uno dei più famosi pittori della American Scene, il Thomas Benton rappresentante di quel regionalismo americano che, intorno al '30 e negli anni della grande crisi, tagliò le ali al realismo.

In un piccolo «Autoritratto» del 1933, assai tradizionalmente pittoricamente ma già patetico e altitante desiderio e ansia, Pollock rivela inconsciamente il suo gusto per la fiamma e per il simbolo romantico (aveva studiato e disegnato Michelangelo). Fu per breve tempo ammiratore del più oscuro e lunare romantico dell'Oceano americano, Albert Ryder. Poco dopo il salto di qualità.

A cavallo del 1930, i pittori della rivoluzione messicana, i grandi muralisti Orozco, Rivera e Siqueiros godono di un momento di grande fortuna negli Stati Uniti. Pollock ama Orozco e, forse, at-

traverso di lui, riesce a vedere il fiammeggiante El Greco che ebbe sempre su di lui un fascino profondo. Incontra Siqueiros e da lui apprende l'uso del duco, dei colori industriali dati con la pistola a spruzzo, l'«accidente materico» controllato. Sente i messicani nelle loro qualità di fondatori di nuove mitografie e più secondo il vissuto che secondo il social-storico.

Nel 1937 è già un uomo assai tormentato: consulta un neuropsichiatra per cercare di combattere l'alcolismo. Alla stessa data il grande incontro decisivo: Picasso e «Guernica», e poi, Masson e Miró e l'ambiente surrealista emigrato dall'Europa e che gravita intorno a Peggy Guggenheim. Al Picasso di «Guernica» poteva avvicinarsi la pittura su terra e su pelli degli Indiani d'America: «è come un ritrovamento primordiale. Un critico americano in tutti questi dipinti tra il 1946 e il 1953: l'assoluta autenticità dell'esperienza perseguita e conquistata attraverso la pratica e l'esperienza dell'arte guinea, e di bruciata, tutta al primo: un azzardo continuo contro la norma. A volte Pollock sembra cercare figure e moti sparsi, distrutti in una società che ha degradato il desiderio in bisogno di oggetti: è un pittore violento che reagisce, lirico e disperato, alla violenza ora suonando ora annegando nel suo dripping. Quasi fosse la volta del cielo che una civiltà pazza s'è messa sotto i piedi.

Con le «Composizioni» del '46 e con la «Cattedrale» del '47 (ma ancora nel '47

realizza la molto picassiana immagine di «Guerra») che Pollock trova se stesso e la sua maniera pittorica di espansione vitale e che durerà fino a «I azzurri» del 1953 per poi affievolirsi con lunghi, tragici vuoti di pittura. Pollock, nel '46, ha trovato la sua, e soltanto sua, maniera di dipingere allontanandosi dalla evidenza «tattile» della coerenza di Picasso e vivendo nel profondo il gesto in una dimensione fisica e corporea (è una pittura altra, rispetto anche all'espressionismo astratto di De Kooning, Kline, Rothko, Gorky). Stende le carte o le tele a terra, ci cammina sopra, ci poggia le ginocchia, scosta i colori dai barattoli e dai pennelli molto carichi con un ritmo vorticoso che cumula, l'uno sull'altro, strati e spessori.

Pollock era un uomo dalla corporatura bella e assai forte: la testa alta e calva ma potente ed espressiva; gli occhi, poi, sembrano quegli strani occhi che, fino all'ultimo, appaiono e scompaiono nel magma materico dei suoi quadri immensi, con l'energia di un corpo a corpo con la superficie, improvvisando sull'automatismo, organizza uno spazio pittorico su scala fisica. Talora è terribile; talora è dolce, polviscolare, luminoso come Monet (qualcuno ha scritto che è più vicino a Debussy che a Bartók, altri, invece, che è molto affine al jazz nero). L'immagine è il risultato di un ritmo inesorabile tra entusiasmo e angoscia.

A rivederlo questo Pollock dal grande eroi, mi sembra, come americano, uno che prendeva le sue distanze di uomo e di esistenza dal sistema. C'è un messaggio primario in tutti questi dipinti tra il 1946 e il 1953: l'assoluta autenticità dell'esperienza perseguita e conquistata attraverso la pratica e l'esperienza dell'arte guinea, e di bruciata, tutta al primo: un azzardo continuo contro la norma. A volte Pollock sembra cercare figure e moti sparsi, distrutti in una società che ha degradato il desiderio in bisogno di oggetti: è un pittore violento che reagisce, lirico e disperato, alla violenza ora suonando ora annegando nel suo dripping. Quasi fosse la volta del cielo che una civiltà pazza s'è messa sotto i piedi.

Dario Micacchi

Interrogatori, minacce, delitti: questi gli ingredienti dell'ultimo libro di Alcide Paolini «L'eterna finzione». Ricorrendo alla suspense gli autori cercano un pubblico più vasto di lettori oppure un mezzo per uscire dalla «crisi»?

Il romanzo chiede aiuto al giallo

Un magistrato scapolo e un po' misogino, Luca Mancini, dalla vita abituariamente divisa tra il suo lavoro, un lavoro inappetibile, un amante docile e sensuale, e una coppia di amici, Paolo e Giulia; un caso complicato da risolvere, con effetti assassini, minacciosi «avvertimenti» e dimanzioni imprevedibili, che sembra rimandare alla mafia e alla droga; una Milano intravista tra interni ed esterni, atmosfere e sfondi. Da questi motivi prende le mosse l'ultimo romanzo di Alcide Paolini («L'eterna finzione», Bompiani, pp. 198, L. 13.000), sviluppando subito alcune storie che faranno da accompagnamento e integrazione a quella del protagonista: le crisi di gelosie e rivalità, sospetti e finte suicidi, della coppia amici; l'incontro di Luca con una donna bella e decisa, Anna Ravera, indirettamente coinvolta in una causa di «luci rosse» dalle implicazioni sguaitanti; il diverso ruolo che Giulia e Anna avranno nella vita di Luca. Ma sarebbe inopportuno raccontare altre vicende di un romanzo che sembra fondarsi esplicitamente sulla trama di un «giallo», contemporaneo.

E già questa scelta richiama alcune considerazioni generali sul recente ritorno della narrativa italiana a stereotipi e meccanismi della tradizione «investigativa», realizzato spesso attraverso temi di attualità e livelli di scrittura «bassa». Che questo ritorno sia motivato e mosso dalla ricerca di un più vasto successo di lettura, o da una reazione

alla crisi del «giallo» classico, o da un tentativo invece di superamento dell'impasse del romanzo italiano oggi, o ancora da una tendenza del letterato italiano a farsi romanziere professionista, o per finire da un desiderio di divertimento e gioco dello scrittore, il fenomeno sembra comunque avere una sua consistenza.

Ora, è difficile dire che cosa abbia spinto Paolini a questa scelta. Cerchiamo di verificare piuttosto i risultati raggiunti. Che non sono da cercare tanto in una emblemizzazione del titolo, come leitmotiv di personaggi contraddittori o doppi (a cominciare dal protagonista, rigoroso nel pubblico e debole nel privato, incapace di corazzare le sue intenzioni nei confronti del mondo), quanto piuttosto nell'affiorare, in ciascuno dei personaggi, di un personale e inquietante segreto. Non, perciò, l'alone sfumato e misterioso pressapocher dell'antiquario, le debolezze pornografiche del maresciallo e per altri ancora.

Paolini sembra voler interessare questi segreti privati intorno al complesso caso da sciogliere, secondo modi narrativi da «giallo» collaudato, utilizzando anche questo scopo certe figure minori (tra le più riuscite del romanzo: quella del pa-

dra di Luca, per esempio), secondo le migliori tradizioni del genere e dei suoi predecessori. Una scelta, dunque, e coerente, qualunque giudizio limitativo se ne possa poi dare in sede critica. Ma va anche detto che Paolini cede nonostante tutto a qualche tentazione «letteraria» che quella scelta dovrebbe lasciarsi dietro le spalle, e che invece il romanzo vede affiorare dal suo interno come segno di contraddittorietà.

È la tendenza a riempire vuoti non sempre reali, a dilatare un po' troppo alcune storie private, a complicare alcune situazioni (i difficili rapporti di Anna con il marito, o l'equivoco «giro» pornografico in cui cade Giulia), a caricare i personaggi di tratti non del tutto essenziali: a dotare di una eccessiva autonomia, cioè, momenti che dovrebbero essere strettamente funzionali al caso; ai suoi sviluppi, alla sua suspense, e al suo scioglimento (sempre che, naturalmente, abbia qualche fondamento l'ipotesi di partenza sulla scelta da Paolini compiuta).

Si potrebbe dire insomma, forzando un po', che nell'«Eterna finzione» la sfumatura intenziva di quanto è necessario «falso realismo» della vicenda; che questo romanzo, come dice a un certo punto il magistrato protagonista, a proposito del caso da risolvere, sembra sempre di più un romanzo di «mafia» anziché esserlo fino in fondo.

Gian Carlo Ferrerri