Spettacoli Cultura

Sopra: Emilio Vedova, «Scontro di situazioni», 1951. Accanto: Mattia Moreni, «L'urlo del sole», 1954. In basso Alberto Burri

Concettuali, arte povera, happening e avanguardie degli anni Cinquanta: 300 opere raccolte ed esposte nella mostra bolognese sull'«Informale in Italia». Eppure mancano tanti grossi nomi e gli altri danno l'impressione di un ammasso di macerie e di un caos senza senso. Perché?

Il pasticciaccio

Nostro servizio

BOLOGNA — Sterminata e caotica nonostante le molte ripartizioni ed etichettature, sovraffollata fino al groviglio d'opere e d'autori, inestricabile, questa mostra «L'informale in Italia», che ha avuto una lunga gestazione e che resterà aperta fino al 20 settembre su i due piani della Galleria d'Arte Moderna, è stata dedicata al critico e storico dell'arte Francesco Arcangeli la cui ipotesi di «ultimo naturalismo» dentro l'esperienza informale risulta ancora cuore, respiro e grido d'amore e di morte autentici dentro la foresta del percorso allestito. Ma non credo che Arcangeli, che era tanto appassionato ma anche così intransigente culturalmente e portato alla furia, avrebbe gradito questo pasticciaccio. In catalogo, ricco e documentato, ci sono due saggi introduttivi di Renato Barilli e di Franco Solmi e una serie molto articolata di contributi su correnti, autori e luoghi dell'informale italiano. Le opere sono più di 300 e gli artisti, pittori, scultori, operatori vari, sono più di 120. Al primo piano della galleria sono stati sistemati gli informali primari, «caldi» o «freddi» che fossero, spaziali e nucleari; ultimi naturalisti; artisti del segno e della materia. Al secondo piano hanno trovato posto gli sviluppi dell'informale in un allargamento smisurato e di mercato della sua influenza fino ai giorni nostri, inglobando e riciclando ricerche e opere che sono, invece, di radice comportamentale, concettuale, di arte povera e di happening; l'aggancio, in corsa, estremo è fatto con la transavanguardia qui presente con uno squallido telero a trittico di Mimmo Paladino, «Cena» del 1978, e con una nebulosa di colore a metraggio di Nicola De Maria.

A che servono tante schede ed etichette quando, in questo fittissimo secondo piano ritroviamo, come in un mercato delle pulci, gli scampoli neoavanguardistici di tutto quel che è successo, o quasi, dopo l'informale degli anni Cinquanta? E dove Mario Schifano, che è di radice metafisica-pop, con la sua luce smaltata tra cielo e mare strizza l'occhio alla fiamma del gas che esce dal fiore di fuoco, di radice arte povera e happening, di Jannis Kounellis? È un esempio ma si potrebbe andare avanti a lungo. Parlando dell'informale, che non si può chiudere in un manifesto o in una dichiarazione di poetica, Renato Barilli dice che di esso è tipica la forma sfrangiata, «aperta». Giusto. Ma quanto aperta e fino dove?

Nel 1963, a Livorno, vidi una mostra dedicata all'informale fino al 1957, curata da Maurizio Calvesi e da Dario Durbé che bloccava temporalmente idee, ricerche, esperienze, opere e autori con rispetto della verità esistenziale dell'informale anni Cinquanta e con estrema chiarezza, non disdegnando di rendere il «clima», il fiato caldo di quegli anni grandi e terribili, di trascinanti passioni politiche e sociali e di paurosi scoramenti e isolamenti nel mondo. Dice ancora Barilli che l'informale nasce, sull'orrore atomico, dal rifiuto delle ideologie e del geometrismo razionale legato all'espansione della società industriale; ma che nei grovigli atomici dell'entusiasmo nucleare dei milanesi Baj e Crippa e, soprattutto, nei geniali ambienti freddi modellati dalla luce spazialista di Lucio Fontana, vede oggi, non lo vedeva ieri, la premonizione dell'odierna e futuribile dimensione elettronica.

Sostiene anche che le pietruzze e i fori e i minerali disposti a spirali, a orbita, a raggiera sulle sue superfici da Lucio Fontana hanno costituito gli spartiti suonati da un protagonista della «land art», come il nordamericano Robert Smithson che scava, raccoglie, trasporta e spiana col trattore gigantesche spirali su giganteschi territori (al culmine dell'informale freddo e tecnologico) Con una veloce immaginazione critica di questo tipo si può stravolgere tutto e trovare spartiti anche dove musica non c'è.

E nelle sale della Galleria di Bologna opere come supporti di materia informe, non informale, ce ne sono tante, ma musica assai poca. È strano che a dei critici di occhio così attento e pronto, come sono Barilli e Solmi, sembra sfuggire, in questa mostra, che proprio la qualità e l'energia esistenziali della materia fanno «l'opera», cui giustamente tanto teneva da vecchio europeo e bolognese, Arcangeli; e che quando questa qualità e questa energia non ci sono le opere formano un ammasso senza senso e nauseante come se il corpo vivo e sanguinante della ragione esistenziale e storica si decomponesse per violenza fatta davanti ai nostri occhi. Per motivi che sono in parte quelli di Arcangeli e in parte assai diversi, il nucleo centrale e ancora vitale e appassionante di questa mostra ancora oggi m'è sembrato quello che è fatto dagli ultimi naturalisti, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Sergio Vacchi, Pompilio Mandelli, Leoncillo; dalla materia poverissima che Alberto Burri restituisce alla coscienza come disseppellendola sotto strati e spressori abitudinari e inconsci, dagli «scontri di situazioni» di un informale come Emilio Vedova che non si rassegna alla «fine della storia», anzi, cerca coraggiosamente, disperatamente di colmare il vuoto, o gli orrori della storia, in un corpo a corpo nello spazio che scarica sulla tela, in un grande combattimento di segni, un'energia che non trova concretamente nella società i canali dove scorrere come energia rivoluzionaria.

Anzi, giacché si sono voluti documentare gli sviluppi dell'informale perché non far vedere proprio quelle strade o quei cunicoli che fino ad oggi hanno scavato proprio gli informali primari, ultimi naturalisti magari fino al ritrovamento della storia? E, poi, perché non far vedere meglio e più distesamente un Cagli, un Afro, un De Vita, un Santomaso, un Arnaldo Pomodoro, un Novelli che sta al principio informale segnico, lui sì, di tante cose, un Perilli, un Gio' Pomodoro, uno Spazzapan, un Mastroianni? Perché non mettere Matai, Corpora, Francese, Fieschi, Zigaina che hanno avuto momenti e situazioni informali di straordinaria qualità?

Arcangeli dedicò agli ultimi naturalisti della Padania — e ultimo valeva come un'ultima possibilità umana —, oltre a numerosi saggi in cataloghi, due testi fondamentali: il primo, nel 1954, apparso in «Paragone» col titolo «Gli ultimi naturalisti»; il secondo, sempre in «Paragone», nel 1957, «Una situazione non improbabile» dove il critico apriva il nucleo iniziale ma allungava l'occhio alla «action painting» americana di Pollock, De Kooning, Gorky, Tobey e all'europeo Wols. Dire che molti pensieri di Arcangeli siano non solo formati ma cresciuti, con partecipazione sentimentale struggente e patetica, sul lavoro di Ennio Morlotti è cosa ben nota. Oggi, a rivedere le opere dipinte da Morlotti, nel suo amoroso e drammatico incontro-scontro con la natura (lombarda), quel che colpisce è la tensione esistenziale, il tuffo nella materia fino a lasciarci l'impronta.

Diceva Arcangeli di Morlotti: «Un suo quadro è un grande periodo immediato, emozionante, che preme su di noi, subito». E ancora: «Il pittore sta dentro la vita senza esser costretto a definirla, se non tacitamente». In Morlotti, e in vario modo in tutti gli informali naturalisti primari, c'è il senso del «due», dell'«altro da sé». Il pittore ha la sensazione angosciosa di essere soltanto in minima parte padrone del proprio destino. È in rivolta anarchica; il suo operare è indefinito. L'opera è un continuo, angosciosamente libero, aperto farsi. C'è stata l'atomica, c'è la guerra fredda, ci sono in Italia tremendi scontri sociali. E sono anche gli anni, in Francia, degli interventi di Sartre. Il pittore informale naturalista sa tutto questo, ma vive la sua esistenza in una angosciosa sospensione della storia, in una fuga così eurocentrista dalla storia, dal suo costo e dai suoi orrori. È anche una posizione fortemente ostile al neocubismo e al neorealismo. Si può dire della natura nei nostri informali quel che diceva Michel Tapié: «La forma o la figura metamorfica della natura si fa "inafferrabile formale", diventa presenza "autre"».

Ecco, allora il gesto violento o dolce; i solchi, le impronte, gli strappi della materia pittorica che sono quelli del nostro essere: registrazione di una lettura in negativo della situazione storica; lo scacco umano è reso dal trattamento del magma materico; non c'è mai recupero consolatorio del progetto o dell'utopia; l'opacità della materia è irriducibile e continuo lo scontro con essa fino al punto che non la si può usare. Frammenti e frammenti, superframmenti, iperrealismo di frammenti. Paesaggi palesi, titolati e paesaggi occulti e mascherati. Essere nel quadro, dentro il quadro portandoci l'angoscia di essere nel mondo con furore, con continui gesti di cancellazione e di rimozione o all'opposto come mettendo terra sopra un corpo amato sepolto.

È alla metà degli anni Cinquanta che più si cercano brancolando quelle che Arcangeli diceva «larve umane» e che più e meglio il segno si fa prolungamento all'esterno dell'individualità dell'artista e che l'inconscio sembra la migliore riserva di energie vitali. Dopo interviene selvaggiamente il mercato e confeziona l'informale in pillole a piacere. Morlotti è più tradizionale, quasi morandiano — ma quanti sono qui i morandiani! — rispetto alla terribilità e al furore di Moreni; rispetto alla materia dissepolta nella memoria di Burri.

Si viene via dal caos di questa mostra bolognese dell'informale in Italia con alcuni quadri, negli occhi e nei pensieri: che sono pochi, pochissimi dentro un'immagine ben più vasta di macerie che li ingloba. Pensavo venendo via che Burri non ha più realizzato l'idea, formidabile, di dare una sistemazione d'immagine alle macerie di Gibellina. Perché non prova con le immani macerie dell'informale italiano?

Dario Micacchi

Domani Rod Steward a Misano

Rod Steward farà solo concerti «balneari». Per l'esattezza: Misano Adriatica (3 luglio) e Tirrenia (6). Il primo concerto si tiene nell'autodromo di Santamonica, in un parco di quarantamila metri quadrati, creato apposta per accogliere fino a 60 mila spettatori. Il palco (alto tre metri) comprende una passerella che attraversa le prime file, quattro scivoli, giganti, una donna nuda (40 metri per otto) raffigurata sul fondale. Il prezzo del biglietto è fissato a 15 mila lire.

Luca Canali

Ha vinto «Caffè specchi» di Giuliana Morandini contro Luca Canali che era favorito. Altri premi a Daniele del Giudice e Maurizio Cucchi

Colpo di scena a Viareggio: perde il «baro»

Nostro servizio

VIAREGGIO — Una ragazza di nome Giulia avrebbe dovuto ritirare il Premio Viareggio 1983 per la narrativa. L'avrebbe ritirato per conto del padre, Luca Canali, latinista, autore di «Autobiografia di un baro», romanzo spietato, ritratto di una generazione (quella degli ultra-cinquantenni impegnati politicamente nel dopoguerra e innamorati traditi di Stalin), ma anche impudica trascrizione di un caso clinico (u..a psiconevrosi ossessivo-coatta, la definisce lo stesso Canali), di un male oscuro che lo costringe a una vita di clausura scandita quotidianamente da piccoli riti assurdi.

«Molti cinquantenni o sessantenni si possono riconoscere nel romanzo di Canali — dice Giovanni Giudici, giurato del Viareggio —. Anche se non ha vinto il premio, «Autobiografia di un baro» è destinato, per le sue doti di scrittura, per la sua leggibilità, al grande pubblico, al grande pubblico pensante che ha vissuto un profondo dramma politico. Canali è riuscito a scrivere un autoritratto impietoso senza cadere nel tranello dell'apologia».

Il Viareggio 1983 per la narrativa è toccato contro le previsioni a Giuliana Morandini con «Caffè Specchi» (edito da Bompiani come il romanzo di Canali). La Morandini nel '77 aveva firmato con «. . E allora mi hanno rinchiusa» sua opera prima.

La formula che sintetizza lo stato d'animo di molti giurati la trova Alberto Bevilacqua. «Fa piacere per Giuliana Morandini ma dispiace per Canali». «Caffè Specchi» è il ritratto di una donna inquieta alla ricerca di se stessa tra pretesti psicoanalitici e effettivi disagi sessuali. Un romanzo che secondo molti incontrerà il gusto del pubblico.

Restando nel campo della narrativa, il Viareggio 1983 ha premiato per la sezione opera prima (e questa volta senza polemiche ma per decisione unanime) «Lo stadio di Wimbledon», felice esordio creativo di Daniele Del Giudice, 34 anni, critico letterario freelance. «Lo stadio di Wimbledon» è la cronaca di un romanzo mai scritto e ha per protagonista, sullo sfondo di Trieste e Londra, Bobi Bazlen, l'amico di Svevo e Montale, il suggeritore occulto e l'infaticabile importatore di novità culturali, che non fu mai decisamente scrittore in proprio, come invece tutti quelli che l'hanno conosciuto sospettavano.

«Non si tratta — avvisa Ferdinando Camon, altro giurato del premio — del solito romanzo-saggio sull'impossibilità di essere scrittori, bensì del mistero di una vita che non c'è più».

Un Viareggio sorprendente anche per la poesia dove la sezione opera prima non ha registrato nessun vincitore per la manifesta insufficienza qualitativa delle opere presentate. Ma ci si può consolare e bene, con Maurizio Cucchi, vincitore per la sezione maggiore, con la raccolta «Glenn»: poche poesie («laceranti e costruttive» dice Bevilacqua) edite da una casa editrice (San Marco dei Giustiniani) raffinata e fuori dal grande giro, dedicate alla figura del padre del poeta, soprannominato Glenn perché somigliava fisicamente al mitico astronauta americano. «È il premio a un poeta che si affaccia alla maturità — commenta Giudici — con alle spalle libri come "Il disperso" e "Meraviglie dell'acqua"».

Gli altri premi sono andati a Benedetta Craveri, nipote di Benedetto Croce, autrice di «M. Du Deffand e il suo mondo» (saggistica opera prima) e, Gianfranco Folena, «L'italiano in Europa» (per la saggistica maggiore) e a Alberto Moravia, «Storie della preistoria», per la speciale sezione Viareggio Internazionale.

Antonio D'Orrico

Inutile andare nel «sottoscala», le contraddizioni del teatro milanese sono evidenti a tutti: trenta miliardi per solo sessanta recite annue...

Via i Faraoni dalla Scala!

ALL'INSEGNA del «sottoscala» il nostro giornale ha recentemente dedicato un servizio al tempio milanese della lirica. Il titolo è azzeccato. E infatti nel sottoscala che il collega Oreste Pivetta sembra aver raccolto, assieme ad opinioni più serie, anche certi pettegolezzi che dovrebbero contenere, a suo avviso, qualche verità.

Personalmente considero questo metodo giornalistico sbagliato. Sul teatro alla Scala, specialmente in tempi recenti, si è creata una sorta di unanimità del dissenso in cui confluiscono opinioni assai diverse. C'è il vociomane scontento perché non trova i suoi divi nelle sue opere preferite. C'è il divo che si lamenta perché il regista non lo fa figurare abbastanza. C'è il tradizionalista che gli tiene bordone fischiando l'«Ernani» perché è troppo «nuovo».

Opinioni di questo genere — sovente contrabbandate sotto la falsa etichetta del «loggionisti» per confondere i protestatari con i membri dell'omonima organizzazione milanese — sono legittime, ma non altrettanto stimabili. Così come non sono stimabili le campagne dei «legalitari», pronti ad accusare il nuovo direttore artistico (che ha ricoperto per anni la medesima carica alla RAI) di essere anche un laureato in chimica, invece di essere soltanto un diplomato di conservatorio. «Cattiverie, maldicenze» avverte Pivetta che avrebbe fatto meglio a non raccoglierle per non screditare le osservazioni pertinenti che pure fa. Vediamo quindi di distinguere chiaramente i fatti e, con essi, le nostre posizioni che non possono essere né quelle dei retrogradi nemici della cultura, né quelle degli intriganti che manovrano — dentro e fuori il teatro — per una fettina di potere.

Le critiche che noi muoviamo alla Scala sono di tutt'altro genere e si riassumono in un punto solo: la contraddizione tra la spesa pubblica che è la più elevata d'Italia e l'esiguità della produzione, tra le più ridotte d'Italia. Il problema è tutto qui: la Scala, che dieci o vent'anni fa criticavamo perché dava «soltanto» 120 recite annue, le ha ridotte alla metà.

Che cosa significa questo? Significa che una città di due milioni di abitanti, con un retroterra sino alla Svizzera, dispone — per l'opera — di un massimo di 100.000 biglietti all'anno, di cui i tre quarti sono venduti in abbonamento. In altre parole: la Scala è un teatro che riceve una trentina di miliardi dalla collettività per dare spettacoli d'opera riservati ai più ricchi. Il privilegio è considerato dalla direzione del teatro così «naturale» che, quando la prefettura fa chiudere mezzo loggione, la Scala non dà agli esclusi un congruo numero di serate popolari, ma mette in vendita 30 biglietti extra per quattro sere a fine stagione: 120 in totale! Ai non privilegiati, in compenso, resta la «cultura»: recital, concerti cameristici, qualche novità alla Piccola Scala e qualche concerto sinfonico, oltre ai balletti di largo richiamo.

Perché la Scala è oggi il teatro più esclusivo del mondo? Pivetta dice, giustamente, che la responsabilità risale a tutti i sovraintendenti — da Ghiringhelli a Badini — che han sempre privilegiato una politica di prestigio. Gli spettacoli della Scala dovevano, debbono anzi, essere i più prestigiosi spettacoli del mondo. Questo non è mai stato interamente vero. Oggi lo è meno che mai. La politica delle grandi voci — il regno Callas & C. — è finito col boom. Poi l'aumento delle spese, la concorrenza internazionale, la scarsità di divi hanno spezzato questa linea. Oggi nessun teatro al mondo ha disponibilità finanziarie sufficienti per dare sempre e soltanto recite d'eccezione. Se non riducendo le serate al minimo numero, come accade alla Scala dove la «qualità» dovrebbe compensare la «quantità». Dico «dovrebbe» perché neppure questo è sempre possibile: anche la qualità è incerta e parziale, affidata sovente a un unico nome di richiamo, con relativo disastro se questo fa cilecca.

IN ALTRE parole: i fini e i mezzi della Scala non combaciano più. L'enorme macchina, diretta ad una politica di «grandeur», si è gonfiata, e diventata sempre più difficile da manovrare, troppo complicata per le capacità (o le incapacità) dei dirigenti. Il risultato è la «casualità» divenuta regola nelle stagioni scaligere. Nel corso dell'anno, si badi, non sono mancate le serate di alto livello; ma sono arrivate per fortuna, abborracciate spesso all'ultimo momento, soggette a tutte le insidie di una organizzazione saltuaria.

È possibile correggere questo stato di cose? Non v'è dubbio. Vi sono teatri, come la Fenice di Venezia, che, tra gestioni democristiane e commissariali, avevano toccato il fondo e che hanno poi risalito la china con l'intelligenza e la fantasia nel campo della programmazione e con l'apertura al pubblico nel campo organizzativo.

Il problema, quindi, è quello di un cambiamento radicale di politica. Ciò non significa fare un teatro di mediocre qualità, ma fare un teatro razionale, capace di funzionare normalmente per un pubblico che non sia il più esiguo e il più esclusivo d'Italia. Non parliamo qui di una riforma radicale, capace di trasformare la Scala di un «teatro a repertorio», con 300 recite annue come il Covent Garden o l'Opera di Monaco. Limitiamoci ad un obiettivo più vicino: quello della «razionalizzazione» degli spettacoli. Ossia: spettacoli agili, adatti al palcoscenico, organizzati secondo una programmazione predisposta a tempo e realizzata puntualmente.

Alla Scala questo non avviene da anni perché la politica di malinteso prestigio confonde la qualità con l'imponenza faraonica. Dalle scene colossali, costruite in modo da impedire altri allestimenti contemporanei, alle presenze divistiche senza le quali «non si può fare» spettacolo. Con simili criteri persino le riprese si riducono a 4-5 sere, insufficienti per il pubblico ma sufficienti a paralizzare il teatro. O, addirittura, non si fanno neppure, arrivando all'assurdo di allestire i «Troiani» di Berlioz, con mesi di sforzi per quattro sere e basta! Diconsi quattro! Poi, per uscire da questa spirale, si monta una serata divistica in cui il gran soprano o il gran tenore fan le spese di tutto, compreso — come è avvenuto — dell'indecorosa gazzarra.

CONCLUDENDO, tutto si lega: non si spende troppo, ma si spende male. Il vero scandalo non è che l'allestimento incida per centinaia di milioni sul bilancio, ma che questa spesa non possa venir recuperata dividendola per decine di repliche. La soluzione non sta nel far economia sul nuovo, come predica il maestro Rattalino del pulpito torinese, ma di investire nel nuovo in modo razionale: un allestimento da 400 milioni diviso per quaranta repliche è una spesa più che accettabile; diviso per quattro è una follia.

Riusciranno i nostri eroi — come dice il titolo stupido di un film stupido — a realizzare queste fondamentali riforme? La faccenda è nelle mani del nuovo direttore artistico Mazzonis e del vecchio sovraintendente Badini? Il primo, appena eletto, ha diritto di venir giudicato per quello che farà. Il sovraintendente, in carica da molti anni, ha invece il dovere di creare una situazione che permetta al neo-direttore di lavorare e di produrre. Il periodo delle promesse fasulle, dei piani quadriennali annunciati e inesistenti, delle cifre manipolate per simulare una produzione decente, delle polemiche a vanvera è finito. Non c'è più margine per il credito. Tutti, ormai, debbono rendersene conto.

Rubens Tedeschi