

NELL'ATTUALE crisi della nostra editoria, di cui tutti parlano per confermarla, negarla o nascondersela, ci sono fortunatamente quei piccoli editori, come si dice, che nella loro modestia un po' artigianale, senza troppo frastuono, hanno dato vita a collane di testi importanti ma poco conosciuti che molto spesso, per la serietà e la competenza con le quali sono curati, potrebbero benissimo figurare tra le produzioni degli editori più in voga. Ricordo qui, per un esempio, quei «Testi della cultura italiana» degli editori genovesi Costa & Nolan che, diretti da Edoardo Sanguineti, annoverano tra i loro titoli opere altrimenti difficili da reperire sul mercato librario e che, pur essendo entrate «di nome» nel normale patrimonio della persona colta, è pur vero che pochissimi hanno letto e ben pochi anche solo sfogliato. La scentesca «Dis-simulazione onesta» di Torquato Accetto, per dirne uno, o i medievali «Bestiari moralizzati».



Ippolito Nievo

Da angelo a demonio, da donna a donnaccia: così il romanziere non corrisposto insultò la sua amata

Nievo, confessioni di un maschilista

Autobiografico perché scritto per «raioni» almodiani di un amore andato in pezzi, quello del diciannovesimo secolo, il romanzo di Ippolito Nievo per Matilde Ferrarini, scandaloso per almeno due motivi. Uno letterario, come sottolinea anche l'eccellente curatore, Sergio Romagnoli, perché nel pieno dell'età del romanticismo idealizzante, l'idolo dell'amore spirituale cade sotto i colpi carnici, talora brutali, dell'amore tutto terreno, carne ed ossa (gli Scapigliati, dice sorridente il Romagnoli, ci sembreranno delle educande al confronto); ma scandaloso anche perché, subito dopo aver sfilato, o addirittura mentre sfilava, le sue lettere appassionate alla bella Matilde, il Nievo — nel suo scrittoio — ne andava componendo l'antidoto: pigliar l'amore senza astrazioni e volgere piuttosto lo spirito là dove troneggiava «un bel pezzo di carne».

Quando naturalmente questa materia in sé drammatica viene giocata letterariamente e da una mano esperta come fu certo quella del Nievo, ancorché giovanissimo, il risultato artistico è di piena soddisfazione. L'arma schernitrice del riso e dello sbeffeggiamento a nudo tutte le vane incrostazioni del facile entusiasmo e le sciocchezze estasi dell'ingenuo candore. Capovolgimento, ne esce il ritratto di un'età, di un ambiente, di un sentire che, a prima vista, ci pare tanto lontano. Ma poi, quando portati per mano dalla nostra coscienza, ci volgiamo un poco a osservare il nostro paesaggio quotidiano, chi di noi potrà davvero confessarsi, e di conseguenza dichiarare che quel «patrimonio di idee», quel «sentire» resta sempre lontano?

Lo stesso Nievo, del resto, finì per pentirsi d'aver tanto messo in ludibrio un palcoscenico femminista ispirato dal proprio maschile rancore. «Macte virtutem», onore al merito, ma la sua «storiella» a noi, lettori di oggi, ci dice anche che il cammino del femminismo è ancora molto lungo.

Ugo Dotti

Nella seconda metà degli anni Cinquanta, un personaggio davvero inconsueto si affacciò per alcune settimane sul palcoscenico di «Lascia o raddoppia». Il primo e ormai storico del quiz televisivo. La sua materia di specializzazione erano i funghi, ma tra una puntata e l'altra, della trasmissione, questo personaggio trovò il modo di eseguire davanti ad una platea numericamente d'eccezione un pezzo di musica da lui stesso composto: gli ingredienti erano una vasca da bagno, un frullatore, un vaso di rose, un anaffritolo, un grosso pesce di gomma e molti altri oggetti che in qualche modo avessero a che fare con l'acqua.

Il titolo del brano musicale era «Water Walk». E l'autore-personaggio John Cage, inviato proprio in quei giorni a Milano da Luciano Berio per eseguire alcuni suoi lavori negli studi radiofonici milanesi.

Ma a «Lascia o raddoppia» Cage non si limitò ad eseguire brani di musica, al contrario riuscì anche a raggranellare circa seimila dollari con i quiz, per poi tornarsene negli Stati Uniti, addirittura dopo aver rifiutato la proposta di Federico Fellini di recitare nell'ormai imminente «La dolce vita».

Questo ed altri episodi, al limite tra l'aneddoto e la cronaca di fatti reali, sono riportati in un libro molto accattivante e per diversi aspetti anche utile, «Vite d'avanguardia» di Calvin Tompkins, pubblicato di recente presso le genovesi edizioni Costa & Nolan, un libro composto da una partitura generale (la scena artistica nordamericana tra gli anni Cinquanta e Settanta) e una sequenza di sei variazioni, le «vite», cioè, di un musicista, appunto Cage, di un danzatore e coreografo, Merce Cunningham, di un artista visivo, Christo ed Andy Warhol, di un architetto di successo, Philip Johnson, e del gallerista di punta di questi ultimi decenni, Leo Castelli.

Vite, dunque, dedicate ad alcuni dei protagonisti della avanguardia statunitense, vite che tuttavia riguardano particolari momenti dell'esistenza di questi personaggi e che quindi niente o ben poco mantengono della biografia sistematica, del ritratto compiuto, tanto è vero che resterebbe abbondantemente deluso chi avesse l'intenzione di trovare in queste pagine dati e riferimenti rispondenti alle necessità di una filologia esaustiva. D'altro canto, per meglio cogliere il taglio del libro, va anche ricordato che Calvin Tompkins non è uno storico dell'arte ma un critico militante, fra l'altro collaboratore di «The New Yorker», roman-

OSpettacoli

Cultura



Merce Cunningham durante le prove di un balletto e sotto John Cage e Andy Warhol

Un critico americano racconta in un libro la vita di sei artisti d'avanguardia fra gli anni Cinquanta e Settanta: fra gli aneddoti la partecipazione di uno di loro al quiz di Mike Bongiorno

Mr. Cage, lascia o raddoppia?



ziera e soprattutto uno dei più accreditati «art reporter» di questi anni; insomma più che un esegeta ed un interprete, Tompkins si presenta nelle vesti di un compagno di strada dei personaggi verso i quali di volta in volta ha rivolto il suo interessamento, personaggi analizzati e commentati in alcuni dei momenti cardine se non addirittura epici della loro attività professionale (è il caso del balletto «Scramble» per Cunningham o delle ciclopica impresa di «Running Fence» per Christo). Certo il materiale a disposizione di Tompkins resta un materiale di grande rilievo e sul quale poter lavorare con innegabile soddisfazione: ai di là degli individui, il fondale è quello fervido ed artisticamente rivoluzionario di parte della società nordamericana negli anni che vanno dalla ripresa postbellica allo slancio ottimismo della politica kennediana della nuova frontiera, nel corso di una protratta congiuntura storico-antropologica all'interno della quale tutto sembrava ancora possibile, con una scena artistica in pieno movimento e sviluppo. Per intendersi, basterà dire che siamo più o meno nel momento in cui alla generazione promettente degli Espressionisti astratti

(da Pollock a De Kooning) succede un manipolo di artisti diversi e nuovi, sia nel modo di porsi rispetto al loro tempo che negli esteri formali della loro ricerca; è il momento insomma dell'irruzione sul palcoscenico newyorchese degli artisti pop, Robert Rauschenberg e Jasper Johns in prima linea e con l'abilissimo gallerista Castelli a tirare le fila, degli happening di Cage in stretta collaborazione con gli artisti visivi, della nuova danza e della nuova coreografia di Merce Cunningham, un antico seguace di Martha Graham che allora ritenne opportuno imbroccare inusuali e meno accademici sentieri espressivi. Ancora per quanto riguarda i singoli personaggi, la gamma delle varie personalità e dei molteplici modi di essere è quanto mai ampia, così che, forse, da un lato si potrebbero collocare gli artisti-eroi (Cage e Cunningham) e dall'altro gli artisti-managers (Christo e Warhol), tenendo comunque presente che in questo secondo caso la professionalità, la capacità organizzativa ed operativa, la strabiliante energia riservata alle pubbliche relazioni sono spesso tutt'uno con l'opera realizzata, se non addirittura lo scopo primo dell'impegno e del-

la strategia dimostrata dall'artista. A questo proposito basterà pensare a «Running Fence», una barriera di tela di ventiquattro miglia e mezzo innalzata per due settimane da Christo (e da un vero e proprio esercito di collaboratori) attraverso il territorio di due contee nel nord California, per un costo totale, nel 1976, di circa tre milioni di dollari. Al di là dell'esecuzione concreta dell'impresa, del prodotto finito, quello che più ha interessato Christo in questo ed in altri impegni di tal genere è stato soprattutto la processualità dell'evento, il coinvolgimento concettuale di un gran numero di persone e di mezzi, l'essere insomma, con l'indispensabile ausilio della moglie Jeanne-Claude, un effulgente artista-manager. Lo stesso discorso vale per Andy Warhol ancor prima della «Factory» (il grande studio nella Quarantasettesima Strada Est, pieno di collaboratori ed assistenti in ogni direzione), quando il pallido e spiritoso giovane disegnatore pubblicitario era presente a tutti i party, in ogni occasione dove era possibile incontrare la sempre ricercata persona giusta. Dall'altra parte, con in mezzo l'inimitabile Leo Castelli ad orchestrare la danza par suo, ci sono Christo e Cunningham che, per non eccedere nelle semplificazioni, più di una volta hanno collaborato con i pittori pop, Cage, allora, inventore straordinario, costantemente teso verso un'arte vigorosa ed irritante, secondo un'affermazione di Gertrude Stein, verso una musica che, sulla traccia della meditazione orientale, doveva avere una funzione ben precisa, quella di «aiutare uomini e donne ad ottenere una più intensa presa di coscienza delle loro vite». E poi Merce Cunningham, con la sua assoluta forza morale, con l'intensità dei propri convulsi, rivolto alla messa a punto di una nuova coreografia fondata su di una netta dissociazione fra danza e spettacolo, senza per questo perdere sul piano del risultato complessivo dei suoi lavori, sempre impeccabili per rigore intellettuale e resa espressiva.

Vanni Bramanti

ROMA — Manlio Santanelli è forse uno dei pochissimi autori teatrali italiani a tempo pieno. Non ha di fronte (almeno per il momento) lo spettro dei copioni che restano nel cassetto, anzi i suoi primi due testi (*Uscita di emergenza* portato in scena da Bruno Cirino e *Lisola di Sancho*, diretto da Gianfranco De Bosio e interpretato da Nello Mascia e Marina Confalone, in scena da stasera al Valle) hanno trovato ottime collocazioni nell'ambito della programmazione, riscuotendo anche un buon successo di pubblico. Un terzo copione (*Bellavia Carolina* e il titolo si concretizzerà quasi sicuramente in uno spettacolo della prossima stagione) e altri due progetti, hanno già fin d'ora una destinazione «quasi» sicura.

Il caso di Santanelli, dunque, appare paradossalmente stonato nell'ambito di questo nostro travagliato panorama della drammaturgia contemporanea. E i motivi di tale atipicità non è semplice trovarli: si sarebbe portati a parlare di un talento vivace e facilmente riconoscibile. Ma dicendo ciò si finirebbe per limitare il valore di altri autori e per costringere il lavoro dello stesso Santanelli in un circolo oscuro di extra-ordinarietà che proprio non gli si addice (e che comunque non dovrebbe caratterizzare l'incontro fra i nostri commediografi e le scene). Meglio, dunque, andare a cercare le ragioni di tale «novità» direttamente nei testi e nella loro teatralità.

Manlio Santanelli, quale particolarità scaturisce, fin dal primo impatto, da una «Isola di Sancho» che ha suscitato una risposta tanto positiva da parte del pubblico? Probabilmente è ciò che più colpisce il pubblico è anche ciò che ha colpito me. Scrivendo *Lisola di Sancho* ho avuto come l'impressione di recuperare

«La drammaturgia ha perso la parola. E ora per ritrovarla bisogna recuperare il gusto di raccontare delle storie»: Manlio Santanelli ci spiega il suo «progetto teatrale»

Sancho salverà il teatro



Nello Mascia in un momento dell'isola di Sancho

un gusto profondo per la narrazione. La narrazione di una storia, per essere presa in considerazione delle avanguardie del nostro secolo (inoltre anche dei più avanzati movimenti teatrali) mi sembra abbiano un po' frantumato il concetto di storia. Storia della fantasia, ovviamente, non della realtà. Così noi siamo caduti nel «vecchio equivoco in base al quale la novità di impostazione linguistica comporta anche la distruzione della narrazione in quanto tale. Con *Lisola di Sancho*, invece, ho sentito la necessità di ritornare alla parola. Ad una parola intesa come soggetto artistico che fa nascere una vicenda umana complessa.

Eppure «*Lisola di Sancho*» non si può certo dire che abbia un impianto realistico. Certo! Il problema non sta nell'accettazione del realismo o no. *Lisola di Sancho* è una favola vera e propria, e al suo interno vivono personaggi molto diversi fra loro che crescono e cambiano giusto in virtù dell'evoluzione degli avvenimenti. Potrei dire, anzi, che il motore scatenante della psicologia dei caratteri, sta nel ritmo del succedersi dei fatti. La mia è stata anche una scommessa: volevo raccontare una storia senza sacrificare il valore del linguaggio; non so se ci sono riuscito fino in fondo, ma sono certo di essere arrivato al fulcro del

problema della creazione artistica dei nostri anni. Sperimentare una lingua, una tecnica espositiva non significa necessariamente sacrificare l'oggetto di quella lingua.

La tua storia di autore teatrale e per molti versi piuttosto singolare; ma, a tuo parere, un autore di teatro può vivere soltanto del proprio lavoro o deve essere sostenuto da un altro di autore di teatro? In termini economici, ovviamente.

Mi faresti la medesima domanda già due anni fa, all'inizio di questa tua «carriera». Mi fa piacere essere qui a risponderti di nuovo, perché vuole dire che in questo tempo, almeno,

sono riuscito a vivere del mio lavoro. Eppure devo ammettere che soltanto scrivendo commedie è difficile sopravvivere, bisogna magari accettare anche altri lavori. Per esempio per la televisione e per la radio. D'altra parte il mercato teatrale è molto strano. Quasi sempre è più redditizio una commedia anche brutta, recitata da un attore bravo ma poco popolare.

Ein ogni caso, poi, si finisce per essere tentati dal cinema. Per questo motivo, secondo te, gli autori teatrali finiscono per subire abbastanza prepotentemente il fascino del cinema? E questa volta lasciamo da parte le faccende economiche.

Il motivo credo sia abbastanza semplice. Il cinema dà la possibilità a un autore di raccontare, o meglio di far vedere allo spettatore tutto ciò che in teatro deve essere solo suggerito. È un peccato dover far entrare una persona da una porta senza mostrare al pubblico — per esempio — la scala che quel personaggio ha percorso prima di arrivare alla porta.

Ma per lo stesso motivo il commediografo potrebbe essere tentato dal romanzo, dalla pagina scritta che si sviluppa in se stessa, senza il supporto del palcoscenico.

Nicola Fano

NUOVA SCIENZA
RIVISTA DI STUDI DIRIGERE E DISCUPIRE

IN EDICOLA

La corsa sovietica all'Artico

Le interleucine

Autobiografia di Rita Levi-Montalcini

Alla ricerca dei pianeti fuori del sistema solare

Speranze di vita alla periferia di Vega

Le teorie della comunicazione

Giocattoli tecnologici

Il primo laboratorio spaziale