

OSpettacoli Cultura



ne del catalogo, riccamente illustrato. E chissà se le insolite attenzioni rivolte a questa mostra, e un successo che ci auguriamo pieno, non convincono qualcuno a tentare l'impresa di portare finalmente in Italia una retrospettiva completa dell'opera di De Kooning, di cui questa mostra della Galleria Marconi può essere considerata soltanto un'anticipazione, dato che vi sono presentate opere degli ultimi anni, dal 1975 ad oggi: tre sculture, alcuni disegni e una quindicina di dipinti a olio.

Willem De Kooning «esplose» come pittore nei tardi anni Quaranta, coniugando i ricordi dell'Espressionismo - di Kirchner, Kandinski, Soutine - che s'era portato dall'Europa (era giunto infatti a New York, dall'Olanda, a ventidue anni, nel 1928) con le tecniche dell'automatismo messe a punto dai Surrealisti, anch'essi approdati negli Stati Uniti per scappare ai Fascismi e alla Guerra; il tutto fecondato da contatti diretti con Arshile Gorky, il «deus ex machina» dell'astrattismo americano, anch'egli un immigrato (dall'Armenia) conosciuto da De Kooning dal 1930 e dal quale il nostro pittore ha sempre ammesso di «avere imparato tutto»; e con gli altri pittori attivi a New York, poi riuniti da Harold Rosenberg sotto l'etichetta dell'«action painting» (o espressionismo astratto).

Ricordiamo, dopo le prime ricerche astratte di De Kooning (1945-46), ancora molto legate ai Surrealisti e a Picasso, la magnifica stagione dei monocromi in bianco e nero,

brulicanti di forme tracciate ossessivamente per tutta la tela: l'affannoso incastro di segni, forme aperte, pennellate, grumi e sgocciolamenti, culminanti nei celebri «Attic» (1949) del Metropolitan Museum di New York e «Excavation» (1950) dello Art Institute di Chicago.

La successiva stagione di De Kooning, ormai acclamato come il «Picasso d'America» (ma da Picasso, di fatto, egli s'allontanò sempre più), è nella serie delle «Woman» del 1950-53, incentrate su monumentali figure femminili digrignanti, dai seni e dalle spalle enormi (non tardò l'accusa di misoginia), disperse in un caleidoscopio di tinte acide tracciate con violenza sulla tela: pennellate verdi, rosse, gialle, sporcate tra loro e mischiate a rudi segni neri. In queste donne mostruose, nelle quali l'America riconosce una sarcastica trasposizione delle ridenti modelle e pin-up campeggianti sulle copertine delle Riviste, trionfanti nei film e nei cartelloni pubblicitari, De Kooning si accostò alle fonti tedesche del primo Espressionismo, esasperandone l'indifferenza verso la «bella forma», quella umana in particolare, ma intensificando il calore della combustione dei colori e la gestualità dinamica del lavoro pittorico, ben evidenziato nelle tele finite (ma l'idea del quadro «finito», ha detto una volta De Kooning, tipica della pittura europea, è a lui estranea: un quadro non è mai finito, bensì soltanto arbitrariamente interrotto in una fase della lavorazione).

La seconda metà degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta videro una sterzata del nostro pittore verso un intenso lirismo cromatico: la pennellata era sempre evidenziata e violenta, ma si ricomponeva in larghe campiture dominate dal blu, dai gialli, ad esprimere il corrispettivo pittorico del sentimento inteso suscitato dagli spettacoli della natura. Fu una fase di accostamento alla corrente più contemplativa dell'«action painting», quella rappresentata da Still o da Rothko, venata di cultura orientaleggiante. Fu un momento, il turbinoso vaso di Pandora, temporaneamente chiuso, non tardò a riaprirsi nuovamente, per liberare l'enfasi primitiva, alla Nolde, alla Ensor, che urgeva in De Kooning. Le tele si sfaldavano in un caleidoscopio di pennellate energetiche, simili a colpi di frusta; qua e là lasciava affiorare parvenze scrovolte di membra umane, a ricordare il lontano fondamento naturalistico di questi quadri in cui ritornavano le accensioni coloristiche, le tinte sporcate, i segni neri già sperimentati nelle «donne» dei primi anni Cinquanta, ora più

artificiosamente controllati. A questo modulo pittorico, reiterato per una quindicina d'anni, si rifanno i grandi oli del 1976-1977 esposti al primo piano della Galleria Marconi: creazioni di un gran vecchio ormai settantatreenne che ancora riesce a scatenare un cozzo stridente di forze dinamiche, ma anche a domarle sapientemente, in vista di un'equilibrata sintesi finale. De Kooning non dipinge, bensì combatte una battaglia contro la tela, o meglio, trasforma la tela in un campo di battaglia, incidendola con percorsi a zig-zag, serpentine, ghirigori, frammenti di esplosioni segnanti con colpi di spatola, al contempo togliendo e aggiungendo strati di colore che si mischiano e si striano gli uni con gli altri e che, dove sono più densi, determinano, secondandosi, una superficie increspata da raggrinzimenti e minuscoli buchi che reagiscono variamente all'impatto con la luce, animando ulteriormente il quadro.

Per contrasto, negli «Untitled» (senza titolo) del 1982-83 esposti al secondo piano della galleria, la foga si placa. Il magma cromatico si ricompone nell'uso di poche, pulite tinte. Il contorcimento e i ritmi spezzati lasciano il posto a un lento ed elegante ritmo di steli filanti; blu e rosso, che si snodano a onde pacate attraverso la tela, sopra fondali insistentemente bianchi o gialli. S'acquieta anche la vitalità dinamica-gestuale dei segni, i quali divengono cioè campiture di colore, non tracce di un percorso in movimento sulla tela. Per quanto si possa essere colpiti dall'eleganza del ritmo sinuoso, questi quadri hanno perduto l'animale energia che ha sempre sorretto le opere di De Kooning, anche nelle fasi di abbandono lirico. Qui, per la prima volta, fermiamo di vedere uno scemare della tensione caratteristica di questo irridente pittore-titano, e di misurare il peso degli anni, degli ottant'anni trascorsi in gran parte a calare fendenti colorati e a segnare nervosamente le tele; e abbiamo il sospetto che difficilmente De Kooning avrà la forza e il tempo di scoperciare ancora una volta quell'infornale vaso di Pandora a cui si è abbeverato per tutta la sua carriera: di liberare, cioè, e dominare il caos convulso e dissonante dei segni e dei colori espressionisti. Se ciò è vero, ricorderemo in futuro questa mostra della Galleria Marconi anche per la sottile malinconia che ci ha colto di fronte alle ultime opere di De Kooning ivi esposte.

Nello Forti Grazzini

A Milano una piccola ma preziosa mostra del grande pittore, che è uno dei padri dell'espressionismo astratto americano, offre un primo sguardo su questo artista, fra i più importanti del Ventesimo secolo

De Kooning nell'inferno del colore

MILANO — Willem De Kooning, uno dei padri storici dell'espressionismo astratto americano, non è pittore che necessiti di «recuperi» o «rivalutazioni». Le sue opere sono conosciute dai maggiori musei d'arte moderna del mondo; raggiungono alle aste prezzi stratosferici. Anzi, proprio a un suo dipinto si riferisce la cifra più alta mai pagata per un'opera d'arte eseguita nel XX secolo (oltre quattro miliardi). Eppure al pubblico italiano, al di là della notorietà del nome, l'opera di De Kooning è rimasta in larga parte sconosciuta. Si ricordano soltanto alcune partecipazioni alla Biennale di Venezia e, nell'ormai lontano 1969, la presentazione dei suoi disegni al Festival dei Due

Mondi di Spoleto. Fu follia sperare che potesse passare anche da noi la bella ed esauriente retrospettiva giunta da New York, allestita lo scorso anno a Berlino e a Parigi. Per chi, dunque, non ha la ventura di ammirare i dipinti di De Kooning raccolti, in Europa, soprattutto allo Stedelijk Museum di Amsterdam (poiché il pittore era olandese di nascita), o di approdare alle collezioni d'oltreoceano, non rimane altra possibilità se non ricorrere alle riproduzioni fotografiche.

Esse purtroppo non sono particolarmente adatte a far apprezzare un pittore che teneva spesso in affidato a tele di grandi dimensioni e nelle cui campiture il colore, rilevato,

raggrumato, irregolarmente stesso, ha un valore anche tattile che solo la visione diretta può valorizzare, assieme al dinamismo del disegno, nervosamente spalmatto, strisciato con larghi e nervosi colpi zigzaganti di spatola e di pennello sulla superficie del quadro.

Soltanto grazie alla non adeguata conoscenza dell'opera di De Kooning (e, assieme alla sua, di quella di Matta, Gorky, Pollock) possono trovare tanto seguito, da noi, quei ritardatari fenomeni americani di recupero dell'espressionismo astratto

venduto a tanto al metro (tipo Keith Haring, o i vari decoratori di metropolitana) che una critica d'arte più seria avrebbe dovuto per tempo relegare tra i fenomeni di moda e di costume

me e, da un punto di vista «artistico», riconoscere come scimmiettature, più o meno ricche, di esperienze tanto più vecchie ormai di quasi mezzo secolo (quanto a Haring, sembra che, in occasione della prossima edizione di «Documenta» a Kassel, gli verrà affidata la decorazione dei gabinetti: forse i suoi omini troveranno là, finalmente, l'ambientazione più adatta).

E dunque importante la piccola, ma preziosa mostra di De Kooning allestita alla Galleria Marconi di via Tadino 15, con l'insolito concorso, per una galleria, degli sponsors privati e di un'affermata casa editrice (la Electa) per la pubblicazio-



Accanto, il pittore De Kooning, in una foto del 1953. Le sue opere più recenti sono esposte a Milano. In alto «Senza titolo» del 1980



Raffaele Viviani ripreso in due curiose immagini

Einaudi dovrebbe pubblicare una nuova edizione critica dei testi del grande autore napoletano, ma ancora non si sa né come né quando. Un altro editore si offre per stampare subito. Così quel teatro continua ad essere un mistero

Rinasce il caso Viviani

Si riapre il caso «Raffaele Viviani». Quante volte abbiamo lamentato la scarsa frequenza delle sue opere (scarsa, diciamo, in rapporto alla loro ricchezza e importanza) sulle scene italiane? Eppure, non è qui il punto dolente della faccenda. Grazie all'accanimento di attori e registi di successive generazioni (da Nino Taranto a Mariano Rigillo, da Giuseppe Patroni Griffi a Roberto De Simone, da Achille Millo ad Armando Pugliese, senza dimenticare certo il compianto Vittorio Viviani, figlio di Raffaele), diversi titoli del grande uomo di teatro napoletano sono potuti riapparire, negli ultimi due-tre decenni, alle ribatte della sua città e del suo paese. In spettacoli sempre dignitosi, spesso memorabili, bene accolti dalle platee, non di rado coronati da eccezionale successo. Viviani, dunque, da noi lo si può vedere e ascoltare, anche se non con la continuità necessaria e auspicabile. Ma non lo si può leggere, come ha polemicamente (e giustamente) annotato Giulio Baffi, giorni addietro, sulle colonne di un settimanale partenopeo.

In poche parole: da alcuni anni, dopo lunghe trattative, la casa editrice Einaudi ha firmato con la famiglia Viviani il contratto per la pubblicazione, in più volumi, del teatro vivianesco, oggi praticamente irripetibile, se non come pezzo d'antiquariato sempre più raro e costoso (i due favolosi tomi della Ite, datati 1957). La cura dei testi e del relativo apparato critico-filologico è stata affidata a uno studioso di fama, Michele Rak, che si è messo al lavoro con scrupolo e passione. Ma dal programma einaudiano (si è avuta intanto, è vero, la crisi della casa editrice) Viviani sembra scomparso. E le ripetute, documentate sollecitazioni della famiglia non hanno ottenuto nemmeno un accenno di risposta.

La situazione si è fatta paradossale. Le commedie di Viviani circolano ormai in fotocopia e dattiloscritte, come fogli semiclandestini, sebbene l'interesse di teatranti vecchi e giovani non sia venuto meno, anzi vada accrescendosi, in corrispondenza con un'accertata sensibilità del pubblico (in queste settimane, al Sannazaro di Napoli, con la regia di Genaro Magliulo, si rappresenta Lo Sposaglio, che ha tra i suoi interpreti il veterano Nino Taranto, un pioniere della riscoperta di Viviani, mentre Mariano Rigillo non ha accantonato il progetto di allestire —

dopo Pescatori e Zingari — la Festa di Montevergine. Nello Mascia pensa all'Ultimo Scugnizzo, e Luca De Filippo a 'O fatto' e cronaca, il cui protagonista gli andrebbe, secondo noi, a pennello...).

Certo, Viviani drammaturgo e poeta è una figura ancora «ingombrante», che spessa sulla coscienza di Napoli. Perché è «sanguigno, aspro, violento», ma il suo linguaggio è poi un'universale, ha una dimensione europea. Lo ha ribadito, con tutto il prestigio della sua autorità ed esperienza in materia, Paolo Ricci, in un'intervista al Mattino, sulle cui pagine il «caso Viviani» è rimbalzato (sempre sul Mattino, peraltro, Domenico Rea è riuscito a dir male di Viviani, di Eduardo De Filippo e di pressoché tutti gli scrittori napoletani, con l'eccezione di Giovan Battista Basile, che ha il vantaggio di essere morto da tre secoli e mezzo). Ricci afferma con forza la necessità di un'operazione di recupero di Viviani «non in chiave nostalgica e riduttiva, ma autentica, completa».

Qui giunti, è in dubbio che la questione della «stampa» delle opere di Viviani sia, se non preliminarmente, strettamente connessa a quella delle loro riproposte sceniche (anche al fine di evitare manipolazioni arbitra-

rie o arrangiamenti raffazzonati). E una soluzione ci sarebbe. Esiste un editore napoletano, Guida, che è in fase di espansione, e che sarebbe disposto a mettere in cantiere il Viviani teatrale (le poesie di Viviani sono già apparse per i suoi tipi, anche in versione economica). L'editrice Einaudi dovrebbe dire con chiarezza, ora, se e quando intende tener fede ai suoi impegni, o altrimenti rinunciare ai diritti acquisiti.

Sentiamo aleggiare un'obiezione: il napoletano di Raffaele Viviani è sì bellissimo, però arduo, di non facile fruibilità. Ma tanto più, allora, si dovrebbe poterlo leggere, conoscere, studiare e ristudiare. Non ci sono soltanto lingue, in Italia, ma dialetti da salvare, quali contesti e fondamenti di straordinarie espressioni artistiche. Insomma, quali beni culturali essi stessi.

Del resto, non si potrebbe fare una storia del teatro italiano ed europeo del Novecento omettendone il nome di Viviani. E questo lo ha detto, qualche giorno fa, a Milano, Giorgio Strehler, voce non sospetta di meridionalismo.

Aggeo Savioli



Nicola Fano

Strani casi, davvero, quelli che segnano l'editoria teatrale: e quella napoletana in particolare. Siamo ancora in attesa di poter leggere Viviani e, allo stesso tempo, siamo costretti a rincorrere, sulle bancarelle, le ultime testimonianze di un mondo (quello del varietà e dell'avanspettacolo napoletani fra le due guerre) oggi più che mai da studiare e da capire partendo da documenti precisi e attendibili. Così, per esempio, la celebre autobiografia di Nicola Maldacea (un prezioso breviario di arte teatrale), pubblicata negli anni Trenta da Bideri, ormai è una vera e propria chimera; così certe raccolte di macchiette (sempre Bideri ne ha ripubblicata una nel 1977), così le testimonianze dirette — che pure esistono — di spettacoli e passerelle memorabili. Ricominciano a comparire nelle librerie le opere di Eduardo Scarpetta (l'editore Guida ne ha pubblicate una decina, negli ultimi mesi, fra le quali capolavori come «O miedeco d' le paze» o «Miseria e nobilita»), ma per leggere le memorie di don Eduardo (pubblicate nel 1922 dall'editore napoletano Gennarelli) bisogna sperare negli archivi di qualche grande libreria specializzata (si trovano, per esempio, al Burcardo di Roma).

Eppure (come si diceva, succedono cose strane in questo singolare regno della scena napoletana. Succede, per esempio, che un piccolo editore, Luca Torre, pubblichi una ricchissima raccolta (quattro volumi in sette tomi), comprendente praticamente tutte le opere scritte per la scena da Antonio Petito. Un'opera letteralmente monumentale, questa, che grazie al lavoro critico di Ettore Massarese ripropone quei testi nella grafia originale, con le parole raggruppate per unità fonetiche. Partendo proprio dagli autografi di Petito,

infatti, Massarese ha ricostruito anche le vere e proprie regie che l'autore accompagnava ai suoi testi. Lì dove, per esempio, gli articoli vengono inglobati con gli aggettivi o i sostantivi si ritrovano indicazioni linguistiche che vanno ben oltre il semplice terreno delle esigenze delle rappresentazioni.

La scarsa confidenza di Petito con la grammatica italiana, infatti, gli diede la possibilità di costruire (anche graficamente, appunto) i propri lavori in base alle necessità di fonazione o — in virtù dei diversi accenti — in base al bisogno di costruire equilibri perfetti fra la narrazione e la reazione emotiva del pubblico. La scrittura di Petito, cioè, appare tutta protesa all'essenzialità e al maggior risalto degli elementi di sintesi che — si sa — a teatro danno la possibilità agli attori di mettere a frutto tutte le proprie esperienze e capacità interpretative.

Proprio a partire da Petito (ma, volendo, si potrebbe arrivare ben più lontano nel tempo) una delle caratteristiche portanti del teatro napoletano si può individuare giusto nella capacità di sintesi: funzionale, da una parte, ad un rapporto con il pubblico fondato su una reciproca «fiducia»; e dall'altra ad una continua esaltazione della specificità simbolica (e narrativa) dell'attore. Forse anche per delimitare meglio questo denominatore comune che attraversa gli autori-attori del teatro napoletano è sarebbe davvero utile poter disporre di sempre più numerosi taccuini di una mappa che, passando anche per Petito, Scarpetta, Viviani e Eduardo De Filippo arriva fino alla gran parte dei migliori spettacoli che oggi vediamo sulle nostre scene.