

# Spettacolo Cultura

C'è voluto un quarto di secolo, ma quale salto qualitativo dallo stordimento di quell'ignavo pubblico festivaliero di Cannes che nella primavera del 1960 si chiedeva dove mai fosse andata a finire Anna nel film *L'avventura* e fischia. Il regista perché non glielo diceva, a questi due imponenti e un po' imbarazzanti volumi chiusi in un elegante cofanetto dal titolo Michelangelo Antonioni architettura della visione in cui invece si computano, anzi si computerizzano tutte le spaziali e tutti i possibili misteri riguardanti l'intero percorso del cinema in quarant'anni e oltre di sperimentazione artistica.

Ecco, nelle pagine 76 e 77 del primo volume c'è la spiegazione in otto fotogrammi: personaggio, o quest'ultima, il disteso su uno scoglio di Liscia Bianca, l'isolotto siciliano in cui era ambientata la prima parte del film, risulta gradualmente cancellato, viene cioè fatto sparire e reso per così dire fantasma da

ritorni sulla schiena, e alla quale si è unito lo stesso Antonioni che ha girato nove minuti e mezzo di rimmembranze problematiche senza attori.

E senza contare i contributi coloristici, a partire da singole immagini proposte come stimolo, di un gruppo di studenti d'arte di Palermo, oppure i disegni «subliminali» in bianco e nero vergati da soggetti in terapia analitica, o ancora le libere fantasie (dette «profanazioni») di centocinquanta tra pittori, poeti, intellettuali e tecnologi di varia estrazione, invitati a loro volta a manipolare, reinventare, rielaborare i materiali antonioniani, così da offrire un ulteriore spettro interpretativo alla già sterminata iconografia. Ragionando quest'ultima, in diverse migliaia di fotogrammi d'autore, accostati, indagati, manovrati e perfino stralciati con scientificità strutturale e talvolta maniacale: pagine intere con personaggi che volgono la



Il più costoso dei libri di cinema si chiama «Architetture della visione»: è un viaggio nelle immagini mostrate in 40 anni di cinema dal più sperimentale dei nostri registi

## Gli occhi di Antonioni

una dissolvenza che può significare forse suicidio, forse caduta in mare nel sonno, certamente «omicidio» da parte della cinepresa. Crudeltà gratuita dell'autore? La risposta è negli altri personaggi, che lo implacano ancora per esempio in *Blow-up*, facendo «dissolvere» il protagonista nel verde di un prato inglese; ma questa volta nel finale è dunque con minor disappunto del pubblico, il quale ha già visto un cadavere che forse non c'era, perché era soltanto il prodotto d'una macchina fotografica, e una partita a tennis giocata appunto da fantasmi, senza pelle e senza racchette.

E una monografia colossale, illustratissima, costosissima, edita da Conedtor Consonza Coop., su iniziativa della Lega delle Cooperative e col patrocinio della presidenza del Consiglio, e pubblicata in due lingue ossessivamente ravvicinate, italiana e inglese, con non poche difficoltà della seconda a rendere la complessità linguistica e concettuale dei testi originali, ma spesso con qualche benefico effetto di semplificazione. Hanno curato e illustrato l'opera Michele Mancini e Giuseppe Perrella, già autori nel 1981 di *Pierpaolopasolini* corpi e luoghi, alla testa di uno staff impressionante di redattori e collaboratori, interni ed esterni, e non soltanto critici o teorici del gruppo «Alpha» grafici, impaginatori, fotografici, stilisti. Nel secondo volume un'intera sezione è dedicata ai rapporti tra Antonioni e la moda e naturalmente anche architetti.

Senza contare gli interventi (sempre nel secondo volume) di una troupe televisiva formata archeologicamente a Liscia Bianca per inventare il set di allora, in tutte le gale con scritto «Falsi

schiena all'obiettivo, che si appoggiano a pareti o fanno l'apoteosi, dettagli di mani che cercano un contatto di telefoni che «chiamano fuori» in esterno...

Non un libro sic et simpliciter, dunque, e che non cataloga sia pur doviziosamente illustrato, e d'altronde, per dir cose analoghe su Antonioni, Pasolini in *Empireo* eretico o Gilles Deleuze in *L'immagine-movimento* non facevano ricorso a una sola immagine. Piuttosto un archivio, una mostra itinerante (e che infatti viaggerà, come già quella di Pasolini), un magazzino per correre e scandagliare in varie direzioni, o, come piace agli autori, un libro-macchina. Macchina che produce visioni e ne studia, appunto, le architetture, raccogliendole ed elaborandole dall'immaginario del cinema depositato nel corso della sua opera omnia, ordinandole per temi e suggestioni, misurandole in tempi e spazi, in frequenze e ritmi con l'aiuto di grafici e di ragazzini.

Attraverso otto film, per esempio, si cronometra il permanere del personaggio negli interni pubblici e privati, in bar e stazioni di passaggio, nelle case proprie o altrui, giungendo alla conclusione che i protagonisti nevrotici di Antonioni, uomini e donne, in casa ci stanno poco e male, tant'è che i loro gesti e movimenti sembrano aperti e perenni contraddizione con lo spazio e gli arredi organizzati nel set. Basta pensare all'inizio dell'ultimo film di lungometraggio, l'identificazione di una donna, in cui l'appartamento fa di tutto per respingere il protagonista (un regista di cinema) che vi rientra. E in una recente ripresa dell'Eclisse da parte di una televisione privata si sarà constatato che l'atto come Vittoria (Monica Vitti) non si trova a suo agio nell'appartamento dell'amante Francisco Rabal che lascia, né in quello di Aino Deloni che trova, e tanto meno in casa propria, né alla Borsa che è diventata la casa



Archeologie del set: ecco tre sequenze oggetto di studio da parte dell'equipe. In alto, Michelangelo Antonioni

della madre (Lilla Brignone). Ma la stessa analisi, questa volta di visu e su carta, spezzata e rivoltata in ogni dettaglio, può essere fatta ora sulla macchina-libro di Mancini e Perrella, e particolarmente nella sezione intitolata «Desertificazione del set», dove i «vuoti» dell'Eclisse vengono riordinati e riorganizzati in sequenza cronologica, con le didascalie di ciò che fanno i personaggi inscritte in quadri neri: nero o bianco assoluto, infatti essendo il limite massimo di rarefazione del fotogramma idealmente e costantemente perduto da Antonioni. E il senso di precarietà esistenziale e sociale che i suoi film creano deriva proprio dalla frequenza e «esistenza» di questi spazi vuoti, di quei tempi morti, che si pongono come soglie di attesa tra l'apparizione e la sparizione dei personaggi nell'ambiente (proletario o più sovente borghese) che li sovrasta, il condimento di un'atmosfera. Ed ecco la loro crisi di identità, l'incertezza o l'impossibilità della loro «identificazione».

L'inquadratura è lì, bellissima e glaciale, per essere riempita o svuotata dalla loro insicurezza, che li spinge, uomini e soprattutto donne (le più vivaci e vitalistiche, nonostante tutto), a un eterno errare, a un nomadismo in deserti metropolitani, in paesaggi oscuri dalle nebbie, in un microcosmo — o in un cosmo — egualmente inafferrabile o accettabile. Che è infine la cifra stilistica dominante nel cinema di questo grande architetto del disagio contemporaneo.

E l'inquadratura è lì, bellissima e glaciale, per essere riempita o svuotata dalla loro insicurezza, che li spinge, uomini e soprattutto donne (le più vivaci e vitalistiche, nonostante tutto), a un eterno errare, a un nomadismo in deserti metropolitani, in paesaggi oscuri dalle nebbie, in un microcosmo — o in un cosmo — egualmente inafferrabile o accettabile. Che è infine la cifra stilistica dominante nel cinema di questo grande architetto del disagio contemporaneo.

cora che da artista, si trova immerso da tentazioni metaforiche, da qualsiasi voglia di determinismo ideologico. La sua naturale inclinazione gli consente un'analisi esemplare delle società avanzate, senza anatemi e senza preghiere. Il suo sguardo sembra freddo, disincantato, ma niente di meno vero. È proprio dalla trasparenza stilistica delle sue immagini, dal nitore dell'inquadratura che si fa strada il calor solare della sua intelligenza, e una tenerezza nuova, intensissima, per l'uomo che gli è compagno d'avventura.

L'universo antonioniano pullula di segnali anche misteriosi di strada senza uscita e di presenze fantasmatiche, e tuttavia non c'è la previsione dell'autore né la sua giusta pretesa di giudizio con un solo sguardo decisivo ciò che invece è fluttuante, frammentario, «desolato» come la pace di cui parlava un titolo di giornale nel finale dell'Eclisse. Antonioni non ha, come dice benissimo il testo, «lo sguardo del cinico», ma è invece infallibile nel catturare — in bianco e nero o in colore, in un documentario o in un film di finzione, col formato normale o per grande schermo, col cinema tradizionale o con quello elettronico — quella terra di confine, anzi quella terra di nessuno in cui si dibattono tutte le sue creature.

In pagine e pagine, in fotogrammi e fotogrammi, in costumi e combinazioni, Architetture della visione mette in gioco, di questi contatti o di queste ripulse, di questi stupori o di queste infelicità, un campionario ubriacante, un'archiviazione perfino eccessiva dove nulla, proprio nulla sembra trascurato, e che si affida alle tecniche più sofisticate di ricerca e di assemblaggio. Forse la definizione più esatta è quella di libro-laboratorio. Anche le case di Antonioni, del resto, diventano abitabili, o almeno accettabili, soltanto quando si trasformano in laboratori, cioè in rifugi di analisi.

Ugo Casiraghi

Bufera al San Carlo dopo la «prima» contestata di martedì

## De Simone si dimette (ma non per i fischi)



Margherita Zimmerman in una scena del «Barbiere»

## Un «Barbiere» meno comico, quasi filologico

Nostro servizio

NAPOLI — Polemiche a parte, vediamo com'era questo *Barbiere* proposto al San Carlo sulla scorta dell'edizione critica di Alberto Zedda. C'è da dire subito che la partitura, liberata dalle incrostazioni di una pratica esecutiva che ne altera i più punti il disegno originario, riacquista una essenzialità di tratti e in qualche punto addirittura una castigatezza a lungo celata dietro le deformanti sovrapposizioni caricaturali di un buffoneria da Commedia dell'Arte. La revisione di Zedda si pone come primo traguardo quello di restituire al personaggio di Rosina il suo spesso d'origine sminuito dalla consuetudine, ancora oggi esistente, di ricorrere in sede di interpretazione ad un soprano leggero, inevitabilmente bambinesco, in luogo della più succosa e femminilmente matura voce di mezzo soprano voluta da Rossini. Il personaggio di Bartolo, inoltre riacquista una dignità e attendibilità umana mai emerse in passato, quando esso ci veniva presentato come un ridicolo vecchio al limite del rimbambimento.

L'invito alla misura, al rigoroso rispetto del testo originario, privilegiando il sorriso appena accennato alla fragorosa risata, come lo stesso Zedda suggerisce, è stato interpretato alla lettera dal direttore Bruno Bartoletti. Più realista del re, come si suol dire, Bartoletti ha esercitato il suo controllo sulla esecuzione stando sulla partitura un velo uniforme, una sorta di scudo protettivo costituito dallo slargamento dei tempi, mortificando i ritmi rossiniani come temerone, fino in fondo, l'indisturbabile vitalismo. Dall'equivoco filologico e dalle sue deprimenti conseguenze si sono salvati soltanto i parti e i cantati. Mikael Melbye, un Figo tenoreggiante, ha fatto del suo personaggio un accecato figurino, privandolo del suo spessore, dei risvolti anche inattesi e della sua popolare simpatia. Il tenore Josef Kundlak è uno dei tanti Almaviva ascoltati nel corso di anni irrimediabilmente inesperto con quel cantare d'un immacolato biancore. Intesa invece, in qualche momento anche troppo, la vocalità di Margherita Zimmerman, che ha interpretato il personaggio di Rosina. Perfettamente a suo agio c'è sempre Enzo Dara, nei panni di Bartolo. Efficace Nicola Ghiuselev, nelle vesti di don Basilio.

Rimarchevole la regia di Roberto De Simone nel tenere soprattutto conto delle ragioni della musica, che in un'opera come il *Barbiere* sono assolutamente preponderanti; i suoi interventi del regista si sono essenzialmente limitati ad evocare l'ambiente spagnolo in cui la vicenda si svolge con emblematiche presenze (delle donne con i loro amanti, preti e guardie) sullo sfondo dell'unica scena ideata con molto gusto da Mauro Carosi. Belli i costumi di Odette Nicoletti; e inappuntabile il coro istruito da Giacomo Maggioro.

Sandro Rossi

Dalla nostra redazione  
NAPOLI — Non hanno aspettato neppure che calasse il sipario per manifestare il loro dissenso. Già alla fine del secondo atto una bordata di fischi ha fatto intuire gli umori di una parte del pubblico. Ma la contestazione vera e propria è scoppiata al termine della rappresentazione del *Barbiere* di Siviglia, andato in scena martedì sera al San Carlo. Fischi e schiamazzi hanno turbato una «prima» che già due volte — il 14 e il 17 maggio scorsi — era saltata per le tensioni che serpeggiavano tra il personale del teatro. «Erano una dozzina di persone, tutte individuate, mandate a far confusione», minimizzano i responsabili del teatro napoletano. Ma la contestazione ha avuto il suo punto sul vivo Roberto De Simone, da quattro anni direttore artistico del San Carlo, che di questo allestimento dell'opera rossiniana è il regista. Martedì sera è rientrato nel camerino furente: «Me ne vado — ha gridato — qui si vuole infangare il mio nome costruito in tanti anni di lavoro serio e appassionato. Questi fischi hanno proprio con me. Ma non intendo perdere la faccia per il San Carlo». E ieri mattina De Simone ha confermato la sua decisione di non accettare il rinnovo del mandato al cui scadenza è fissata al 30 giugno prossimo. Musicologo, regista, direttore artistico, Roberto De Simone ha firmato alcune tra le opere più interessanti prodotte dal lirico napoletano mettendo successi all'estero oltre che in Italia. Un esempio per tutti: il San Carlo ha rappresentato la *Servant* di G.B. Pergolesi a Bonn nel corso della recente visita del Presidente della Repubblica Cossiga in Germania.

In questi quattro anni abbiamo tentato di restituire a Napoli l'immagine di capitale culturale europea, si sfoga il sovrintendente Francesco Canessa, che con De Simone ha contrattato e incassato il nuovo corso del San Carlo. «Non drammatizzo i fischi ricevuti dal *Barbiere*, ciò che mi turba è che scaturiscono da tensioni interne al teatro».

Il sovrintendente ricorda che la rappresentazione del 14 maggio saltò per uno sciopero delle maestranze indetto da Cgil, Cisl, Uil e dagli autonomi del Sial. Nonostante un accordo raggiunto con le tre centrali sindacali, anche la recita del 17 maggio fu annullata per l'opposizione degli autonomi. Già da allora si sa che il *Romeo e Giulietta* con Carla Fracci, in cartellone per il 7 giugno, saltò per un'agitazione del corpo di ballo. «Si respira un clima di contestazione irrazionale e irresponsabile nei confronti di Roberto De Simone. Una follia che dura ormai da alcune settimane», afferma Canessa.

La verità è che De Simone trascurò il San Carlo per dedicarsi ai suoi spettacoli. La stessa prova generale del *Barbiere* era stata preparata in modo approssimativo, ribattono le voci critiche interne al teatro. Ma quella che appare come una querelle artistica ha alle spalle motivi molto meno nobili. Sono infatti venuti a scadenza i mandati per l'intero staff dirigenziale del teatro: nello scorso mese di settembre è scaduto il consiglio d'amministrazione; dieci giorni fa si è concluso l'incarico del sovrintendente Canessa mentre a fine giugno termina quello dello stesso De Simone.

E dunque in atto una guerra di posizione, logorante ed aspra. In particolare non è un mistero che nella De napoletana c'è chi nutre ambizioni di rivincita: il San Carlo fino a pochi anni fa è stato presieduto dal democristiano Roberto Pepe, poi costretto alle dimissioni a causa dello scandalo delle «fiori d'oro». Nell'ultimo biennio il teatro lirico ha saputo darci un'immagine rinnovata, corretta, trasparente. Se miglioramenti ci sono da fare, che siano in meglio e non in peggio.

Luigi Vicinanza



«La signora della spiaggia» (1984) di Pignon

## In mostra a Milano i quadri del pittore francese, oggi ottantenne Pignon il picassiano

MILANO — Quello di Edouard Pignon è un nome quasi mitico della pittura francese del dopoguerra, uno di quei nomi forti che restano nella memoria delle immagini, anche se non li conosci a fondo, perché attraversano tutti i momenti più rilevanti e significativi della pittura europea di questi ultimi quarant'anni.

Qualunque biografia, qualunque storia dell'arte, ogni catalogo di grandi e importanti rassegne del periodo s'incrocia, infatti, con il suo nome o con le sue immagini poderose e palpanti. Dopo la grande antologica dell'anno scorso, nelle sale del Grand-Palais di Parigi, è la volta ora di questa mostra inaugurata a Milano nelle sale della Galleria Fante di Spade che, con opere dal '51 ad oggi, ripercorre efficacemente le diverse e più significative tappe della sua vicenda espressiva e poetica, dagli «Ulivi» ai «Combattimenti di galli», dai «Guerrieri» ai «Nudi sulle spiagge» ai «Tuffatori» ai «Blu marini», ecc.

E come si vede, una scelta curata con la consueta appassionata attenzione da Mario De Micheli, che in qualche modo privilegia il Pignon mediterraneo, solare, urticante e agitato come da un vento di luce e di colori, da una fluidità dell'esprimersi che tocca vertigini traboccanti, concretezze tattili che sanno però ogni volta fondersi

magicamente con le più ardite dilatazioni espressionistiche. Il Pignon, insomma, in qualche modo più «picassiano», più emozionato ed emozionante in modo diretto, immediato, fulminante.

E tuttavia questa immediatezza, questa impulsività quasi sensuale che può far pensare all'espressionismo e ai suoi slanci deformanti viene in qualche modo rifiutata — come definizione stilistica o come scelta di campo — dallo stesso Pignon che, difatti, ha scritto: «... Si ha la cattiva abitudine di spiegare la parola "espressionismo" a dritto e a rovescio... Ora, l'espressionismo non è che il sentimento traboccante e vittorioso sulla dialettica del quadro, sul suo movimento, sulla sua organizzazione. Il sentimento passa in primo piano, davanti a tutto il resto. E a partire dal momento in cui il sentimento diventa sentimentale diventa anche espressionista, traboccante e vittorioso... Io non ho voluto dipingere il lato tragico dell'ulivo. Io non gemo sulla caduta dei miei tuffatori facendo partecipare i loro grandi piedi ad un dramma. L'artista è tragico o drammatico suo malgrado. La vittoria dello spettacolo lo attira, ma, quando dipinge il suo quadro, non è permeabile al sentimento: lo è, invece, alla realtà».

Dunque, la realtà. Ecco il grande motore, il vero baricentro qualificante nell'ope-

ra di Pignon, che trasforma le sue immagini e le dilata, le sconvolge, le inquina all'interno di un realismo trasfigurato che si allontana, certo, dalla definizione oggettiva e «neutra» delle cose ma solo per meglio penetrarle.

Serve di nuovo Pignon: «Partendo dai combattimenti dei galli, quindi dalle trebbiatrici, mi sono mosso poi verso qualcosa di più fuggevole ancora. Mi sono interessato alle onde del mare, più fluide della stessa polvere del grano o della paglia turbinante, più difficili ancora da cogliere come ritmo. Mi sono messo a studiare le onde degli occhi che tirava un buon vento... Vedeva l'onda rompersi sugli scogli: si buttava avanti, cresceva in un certo modo verso il cielo e ricadeva in miriadi di gocce. Ma prima d'essere miriadi di gocce, era forma. Io cercavo di cogliere questa forma».

Ecco, questo artista che ha ormai felicemente passato il traguardo degli ottant'anni, è ancora oggi come ieri un vitalissimo e persuasivo ricercatore, tra le pieghe del reale, dei segreti della forma, del suo misterioso potere emozionante. Le sue immagini sono la registrazione sismica, sono la radiografia, il rasiato compatto delle energie e delle dinamiche che si agitano sotto la pelle della nostra storia quotidiana e nel flusso inesauro della natura.

Giorgio Seveso

QUESTA SETTIMANA

sorrisi e canzoni

TV

INSERTO REGALO

TUTTE LE SQUADRE E I CAMPIONI

MEXICO 86

GRANDE CONCORSO

VINCI 10 AUTO TURBO

Gillette