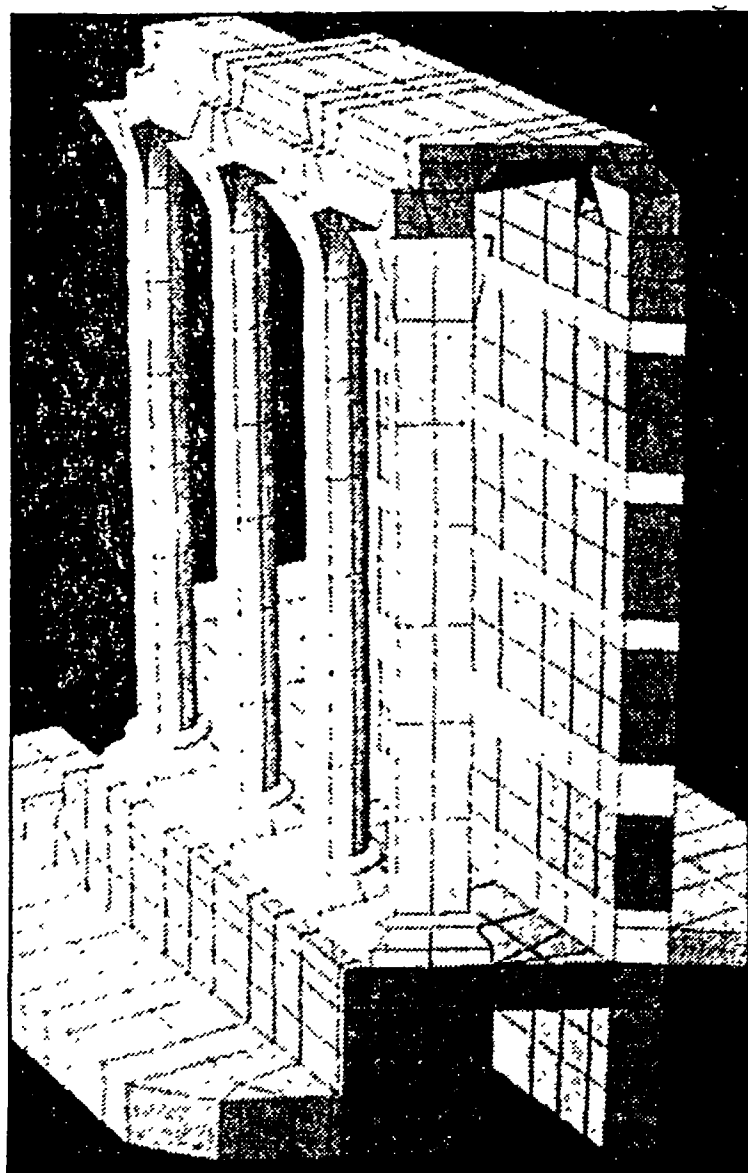


Spettacoli

Cultura

L'istituzione veneziana somiglia sempre di più a un superassessorato alla cultura; ecco «come» e «dove» va cambiata



Il Tempio di Marte Ultore al computer



di sviluppo della cultura nazionale. E s'intende che una preoccupazione simile non può non investire in primissimo luogo l'ente pubblico, come la Biennale, che trova o dovrebbe trovare la sua funzione specifica proprio nei porsì come sede privilegiata di indagini sui modi e ritmi dell'accumulazione complessiva del paese; non per nulla il suo statuto prevede una programmazione quadriennale delle attività.

Invece l'istituzione veneziana, con l'attuale gestione Portoghesi ma già in precedenza con quella Galasso, si è connotata sostanzialmente come una grande fabbrica di manifestazioni spettacolari, divise in una molteplicità di settori, che sarebbe arduo ricondurre a un disegno articolato unitariamente, secondo quel vincolo di elaborazione continuativa indicato dallo statuto come «attività permanente». Varie di queste iniziative sono state di buono o magari ottimo livello: basti pensare a quanto ha fatto per il settore cinema, tra il 1979 e il 1982, Carlo Lizzani, forse il direttore più sensibile alla esigenza di abbinare la dimensione di lavoro massificata e quella specialistica. Ma nell'insieme l'identità individuale della Biennale, invece di rafforzarsi, si è offuscata, sin quasi a confondersi con l'immagine di una sorta di super assessorato alla cultura.

È mancata una definizione di compiti e obiettivi a lungo termine, concepiti secondo una scala di priorità irrinunciabile: non si è consolidata una struttura stabile e robusta, che facesse da supporto a tutte le attività, quale avrebbe potuto e dovuto incentrarsi sull'Archivio di cultura contemporanea, purtroppo oggi prossimo allo sfascio. Certo, su questa situazione hanno pesato e pesano negativamente fattori d'ordine burocratico-legislativo: una revisione statutaria è ormai improcrastinabile. Non c'è dubbio però che le responsabilità primarie sono d'ordine politica: riguardano cioè le forze che hanno voluto imporre a un ente di cultura un regime di tipo paragonativo, puntando sulla formula pentapartitica e spartendosi le cariche gestionali più rilevanti, a partire dalla presidenza e la segreteria.

A esser chiamata in causa è dunque anzitutto la Democrazia cristiana, la cui rappresentanza nel Consiglio direttivo è stata artificiosamente, e scandalosamente gonfiata: sei consiglieri su diciannove, di fronte ai tre comunisti. Ma anche il Partito socialista ha fatto la sua parte, giacché pur di mantenere l'incarico presidenziale ha accettato ogni sorta di compromessi. Così l'ente è stato retto da una maggioranza debole, incerta, litigiosa, di tutto preoccupata tranne che di una elaborazione programmatica a valere come quadro di riferimento generale per le varie attività dei troppi settori in funzione. Semmai, va detto, l'assillo dominante è stato di controllare il più occlusivamente possibile ogni mossa dei direttori di settore, mortificandone l'autonomia e intralciandone il dinamismo.

Non c'è allora da stupirsi se nel discorso della Biennale bisogna distinguere bene tra il giudizio da dare sulle sue intraprese culturali, secondo il merito o eventualmente il demerito dei singoli direttori; e la valutazione dei criteri globali di conduzione politico-amministrativa dell'ente, che non può non essere nettamente negativa.

Da questa necessità di non confondere due diversi piani di discorso, un altro nodo problematico fondamentale si impone all'attenzione: quello del rapporto sempre difficile e ambiguo tra politica e cultura. Ovviamente, la sua portata va assai oltre le vicende biennalesche, che pure lo esemplificano con evidenza particolare. Passati ormai i tempi in cui fra le due sfere si poteva, ideologicamente, ipotizzare una identità senza residui o un'opposizione antagonista, sarebbe oggi il caso di riesaminare pragmaticamente le forme di mediazione più opportune fra l'una e l'altra: nella convinzione che si tratti di due ambiti di lavoro a dignità paritetica, ma reciprocamente coesistenti. Va purtroppo constatato che il dibattito su questi temi è attualmente ancora lontano dall'avere l'ampiezza e il rigore auspicabili.

Vittorio Spinazzola



Dopo l'era-spettacolo, il genere ritrova due vecchi filoni: quello letterario e quello popolare. Ed è subito Premio

Nuovi versi della poesia

È raro che un premio letterario segna libri o autori che non siano già famosi e ampiamente pubblicizzati. Ancora più difficile che ad essere premiati siano autori «difficili» o libri che trattino argomenti «out», fuori dalle mode culturali. Nel perverso meccanismo promozionale che domina i mass-media la pubblicità chiama pubblicità. Piove sempre sul bagnato e sono ormai pochissimi ad avventurarsi per strade poco battute, inesplorato.

Un esempio di anticonformismo ci viene da Empoli, dall'ultima edizione, la 34esima, del premio letterario Pozzale-Luigi Russo, una manifestazione dalle origini popolari ormai mitiche che sembra non voler rinnegare il suo tradizionale gusto per le «scoperte» e la sua fedeltà al primato dei valori letterari.

Quest'anno l'accoppiata vincente del Pozzale è formata da due libri agli antipodi (quasi un tentativo di mettere d'accordo anima popolare e anima letteraria): il primo è «La nera co-

stanza» di Cosimo Ortesta, pubblicato da Acquario-La nuova Guanda, è una raccolta di versi che è come il capolinea di una altissima tradizione letteraria (Petrarca, i poeti trobadorici); il secondo è «Veglie a Forcigiano» di Reginaldo Cianferoni, pubblicato dalle edizioni «B & G», trascrizione al magnetofono delle narrazioni attorno al fuoco dei contadini del Chianti.

Apprezzato e lodato tra gli intenditori di poesia, Cosimo Ortesta, 47 anni, nato a Taranto ma trasferitosi da tempo a Milano, alla sua seconda raccolta di versi (la prima, «Il bagno degli occhi», vinse nell'80 il Viareggio), è quello che si dice un poeta colto e difficile, con un repertorio di simboli e di immagini che non si concede a una lettura distratta. Ma al lettore non superficiale Ortesta riserva i preziosi doni e le molte sorprese di un elegante talento e di una grande sapienza stilistica. In occasione della cerimonia conclusiva del Pozzale abbiamo rivolto al poeta alcune domande sul suo li-

bro e sullo scrivere versi in generale. E abbiamo cominciato da una sensazione precisa comunicata dalla lettura della «Nera costanza», che è un libro dove fa freddo, dove ricorrono immagini ispirate alla neve, al gelo, al ghiaccio. Cosa significa? Il freddo serve a farnare, a fissare, a incantare. È un modo di catturare per sempre, di congelare pensieri, sentimenti, scene. Un modo anche per prefigurare il momento della perdita, della separazione. Scrivere poesia è per me, in questo senso, come fare uno scongiuro.

Cosa è la «nera costanza» del titolo? È quella che Freud chiama la pulsione di morte, una pulsione che a volte percorre tutta la vita di una persona, tanto che la vita stessa se ne nutre. Forse, mi sono detto, anche un libro può nutrirsi. Così è nata la raccolta. I versi della «Nera costanza», passano da un mondo fiabesco (incantato e polare) con scene cortesi a un universo metropolitano che è il paesaggio di Milano. «Il sapore fiabesco è

dato anche dalla presenza di molti animali, c'è il gatto Pamina, c'è Olga, che è un cane samoleto, ci sono pantere e torrelli. Ho cercato di guardare il mondo dal punto di vista degli animali che è poi il punto di vista dei bambini e anche quello delle favole. Ma questi animali, Olga, per fare un esempio, si muovono sullo sfondo di Milano, il parco Forianini, le fermate del tram. Una città violenta e avvelenata, dove però sto bene. Ortesta ha vissuto la stagione della poesia-spettacolo, i tempi di Castelporziano e delle centinaia di letture poetiche che si svolgevano per la penisola. Che cosa rimane di allora? «Non so dire quale è la figura del poeta oggi». Allora, negli anni Settanta, molti hanno creduto di identificare la poesia con la creatività e dell'immaginazione, un mito che veniva dal '68. Ma quell'entusiasmo è poi venuto meno, probabilmente questo è accaduto quando si è capito che a quella forte richiesta di liberazione la poesia non poteva dare

risposte. La poesia è rigore, consapevolezza, disciplina, fatica. La figura del poeta, in realtà, assume significato in cerchie ristrette, come è accaduto per Luzi, Einaudi e L'Espresso per Vittorio Sereni a Milano. L'ambito è di solito abbastanza circoscritto.

Accanto a Ortesta, sul palco dei vincitori del Pozzale, c'era Reginaldo Cianferoni, professore universitario (insegna economia), che è improvvisamente antropologo per raccogliere una «Mille e una notte» contadina, quella narrata attorno al fuoco nelle sere d'inverno da Marcello Vanni, un contadino del Chianti protagonista di memorabili performance narrative di quel genere in via d'estinzione che è il racconto orale, il racconto a veglia. Ne è venuto fuori un libro che narra mezzo secolo di vita chiantigiana attraverso le vicende di personaggi bizzarri (come Cinque e Sei, un calcolatore normale e anarchico), bocacceschi (il classico prete donnaiolo) o storici (il Barone di ferro Bettino Riccaresi). Accanto al piacere

del testo orale il libro offre anche suggestioni antropologiche riproponendo usi e parole ormai scomparsi. Ma il fascino maggiore sta, forse, nella ricostruzione delle tecniche della narrazione orale. Vanni fornisce anche la regola base del narrare a veglia: «A veglia non si raccontano cose edificanti. Perché, spiega, annoiano, non divertono, non interessano. E tra le storie che per antonomasia divertono e non annoiano ci sono naturalmente quelle di spiriti, i racconti di fantasmi dei quali il libro di Cianferoni fornisce gusto, saggi in gran parte riguardanti la dannazione di Bettino Riccaresi. Sorprendenti ancora le storie di sesso. Vanterie, esibizionismi, adulteri e, anche, l'abozzo di un piccolo galateo amoroso. Per imparare a far bene la corteo non c'è maestro migliore del galletto mugellese, da lui i giovanotti del Chianti imparavano l'abc della seduzione.

Antonio D'Orrico

Dipinti etruschi a Tarquinia

ROMA — Fra oggi e domani la tomba etrusca dipinta detta del «Demoni blu», scoperta nella metropoli di Tarquinia, sarà liberata dai materiali che conteneva da 2400 anni. Sono circa duemila frammenti di ridotte dimensioni: ceramiche, bronzi, legni bruciati (forse del rogo funebre), parti in legno e in ferro di un carro (forse una biga) — pezzi di chiodi che combaciano con i chiodi (una trentina) infissi alle pareti. I chiodi erano destinati a sorreggere gli infanti di fiori ed oggetti del corredo funebre; sono stati trovati an-

che due dadi da gioco con i numeri incisi, da uno a sei. Il frammento più grande, è parte del cerchio di una ruota del carro. Superiori ai duemila sono i frammenti piccoli e grandi dipinti che sono stati recuperati. Lo stato delle pitture — hanno osservato gli etruscologi Rodolfo Carmagnola e Gloria Adinolfi, i collaboratori esterni della soprintendenza archeologica dell'Etruria meridionale addetti allo scavo — non è pessimo, ma il recupero si presenta molto complesso per la presenza di crepe profonde. E soprattutto per la tecnica usata dai tecnici etruschi: fra l'intonaco e il calcare della parete è stato infatti steso un impasto di piccole scaglie di calcare e argilla che rende molto debole la parete dipinta, non si fa presa direttamente sul banco di calcare.



1979: a Castelporziano la poesia era di «massa». E ora?

Perché la Biennale fa solo spettacolo

Negli ultimi mesi hanno avuto luogo a Venezia due eccezionali mostre d'arte. L'una, Futurismo e futurismi, è stata promossa da un ente privato, Palazzo Grassi; l'altra, Arte e scienza, è stata ordinata da Maurizio Calvesi per un'istituzione culturale pubblica, la Biennale. A voler parlare in termini agonistici, si potrebbe dire che la seconda ha costituito una replica adeguata e vincente alla prima: adeguata per grandiosità d'impianto, vincente per maggior energia progettuale e significato propositivo, giacché la prima non a ricapitolare lo stato degli studi su un episodio storico trascorso ma a mettere a fuoco l'attualità permanente di una questione decisiva per il divenire della civiltà artistica, di ieri e di oggi.

Com'è ovvio, considerazioni simili non cancellano, anzi presuppongono l'apprezzamento positivo per il fatto che il capitale privato abbia deciso di effettuare investimenti massicci in campo culturale. Su questo terreno infatti l'emulazione non può non essere sempre e comunque feconda. Difficile tuttavia non cominciare a constatare che la struttura pubblica sa tenere bene il confronto anche di fronte ad iniziative sorrette dalle forze più poderose dell'imprenditoria industriale, addirittura la Fiat.

La cosa può apparire persino mrlaccolosa, a chi conosca la condizione in cui versa la Biennale: penuria relativa di mezzi e assoluta di personale, precarietà organizzativa, passioie burocratiche, oltre beninteso alle spinte lottizzatrici, ai condizionamenti e prevaricazioni esercitati dal potere politico. D'altra parte, va rilevato che la riflessione più significativa occasionata dalle due mostre veneziane oltrepassa la diversità dei rispettivi risultati per appuntarsi sull' analogia della loro indole.

Sia Palazzo Grassi sia, già da assai prima, la Biennale hanno scelto di dedicare l'impegno di gran lunga maggiore a manifestazioni con un alto

indice di spettacolarità, rivolte a un pubblico predefinito. In sostanza, si tratta di forme di prosecuzione della via aperta dalle amministrazioni locali di sinistra nel decennio scorso, quando una serie di assessori intelligenti ed estrosi scoprono la vastità d'una domanda di cultura in fase di crescita impetuosa, dal basso. Proprio in concomitanza all'insorgere della nuova rivoluzione tecnico-scientifica sotto l'insegna dell'informatica, prendeva corpo un bisogno diffuso di accedere ai valori della cultura, dell'invenzione estetica. E le barriere secolari dell'elitismo intellettuale apparivano rimesse in discussione, in nome d'una esigenza di larghezza di accesso ai criteri di fruizione dei beni artistici.

Gli anni Ottanta hanno segnato una battuta d'arresto al riguardo, sancita dal mutamento di colore politico di molte giunte. Maggior rilievo assume dunque il fatto che istituzioni operanti su scala nazionale perseverino sulla linea di un'ampia promozione culturale, attraverso iniziative concepite come eventi di forte richiamo, tali da trovare eco assai oltre la cerchia degli intenditori professionisti.

Naturalmente però occorre anche rendersi conto dei limiti intrinseci a una strategia di questo tipo, specie quando le si assegnano una prevalenza troppo assoluta. Il rischio è che si subisca la tentazione di commisurare le iniziative essenzialmente sul metro dell'interesse immediato che siano in grado di suscitare, del successo quantitativo cui possono aspirare. Da ciò, una minor propensione nei riguardi dei progetti e ricerche più proiettati nel futuro, meno direttamente partecipi dell'attualità.

A emergere è insomma il nodo problematico del rapporto fra divulgazione e sperimentazione: tema di fondo, cui è impossibile sottrarsi se si vuol impostare davvero organicamente una prospettiva



Due autocritture di Toulouse Lautrec

A Ferrara una mostra di disegni dell'«affichiste» Toulouse Lautrec

Un cronista d'eccezione a Montmartre

Del nostro inviato

FERRARA — Un Toulouse Lautrec inedito, quello in mostra fino al 6 agosto al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, dopo essere stato a Bologna per iniziativa della Pinacoteca Nazionale in collaborazione con l'Associazione Italo-francese e la Buton, Cinquanta, tra disegni ed acquerelli, che il più grande «affichiste» del mondo, ha realizzato dall'adolescenza sino al 1891, anno della sua prematura scomparsa.

Questo piccolo patrimonio artistico è una parte della copiosa eredità passata nelle mani di due fratelli pronipoti di Henri Toulouse Lautrec, Bertrand e Anne du Vignaud de Villefort che, tuttora, risiedono nella casa natale dell'artista ad Aibi, in Provenza. L'anno scorso i due fratelli videro la mostra che il sovrintendente Andrea Emiliani organizzò su Klumt e ne rimasero affascinati. Per questo decisero di offrire

a Bologna la «prima» europea dei disegni dell'avo (le 48 opere erano state viste solo a New York) e di seguire di persona gli ultimi preparativi della mostra.

Henri de Toulouse Lautrec, raccontano i due eredi, ha occupato la nostra vita fin dall'infanzia. Nella nostra casa di Aibi esiste una stanza, dello zio Henri, in cui giocavamo e scoprivamo ogni giorno lo straordinario patrimonio artistico e privato che l'avo ci lasciò. Questo piccolo uomo ci mostrava coi disegni volti, corpi, espressioni, ma i paesaggi erano «impressioni» da cronista, un cronista dalla matita fremente, crede della tradizione del grande disegno francese di Watteau e Fragonard e contemporaneo dei poeti maledetti Baudelaire e Mallarmé. Nella casa natale di Aibi restano i suoi cavalletti, i pennelli, le tavolozze, documenti e fotografie, giornali dell'epoca, ricordi nostalgici della Belle Époque.

Queste cinquanta opere, dice Andrea Emiliani, sono un contributo impegnativo per la complessa vicenda artistica di Lautrec ed aprono, nello stesso tempo, un più diretto spiraglio sulla sua vicenda biografica. In essa, e nell'espressione dell'artista, si scorge infatti un paesaggio più vasto, la Francia intera che dalla provincia erige il grande tema di Parigi. In quegli anni sul colle di Montmartre, che si viene popolando di una loquace e disperata società di artisti e di gente dello spettacolo, Toulouse Lautrec traccia un segmento indimenticabile nella storia della cultura e della società moderne. Questi fogli, dagli acquerelli spavaldi e incolpevoli della giovinezza a disegni e agli appunti della maturità parigina, aggiungono ora nuovo fascino ai personaggi ed ai luoghi indissolubili della memoria storica europea.

Piccolo di statura, colpito, nell'adolescenza, da una grave menomazione fisica, si trasferì a Parigi per dedicarsi interamente alla pittura. Ma già a dodici-tredici anni il segno era elegante e deciso e la sua vita artistica determinata. La manifestazione, dice Bertrand du Vignaud de Villefort, forse acui questa predisposizione che non fu affatto casuale. Lavorò forsennamente. Di lui si conoscono 5000 disegni, vale a dire un livello di produzione di circa 200 all'anno.

La mostra — accompagnata da un bel catalogo edito da Nuova Alfa — segue un percorso cronologico. Da adolescente Henri de Toulouse Lautrec disegnava la vita nelle tenute di campagna della famiglia, cavalieri, cacciatori, parenti. E già in questi primi lavori si scorge la capacità di schizzare in breve e con ironia l'umanità presa di mira. Mano a mano che passano gli anni perfeziona lo stile e il modo osservare la gente. Diventa pittore, pur mantenendo lo stesso tratto spontaneo e veloce dell'adolescenza.

Naturalmente, la sua vita artistica si interseca con le molte frequentazioni intellettuali parigine. E' la Belle Époque, sono Labarlin, le ballerine, gli artisti e i poeti della città più viva del mondo. E Lautrec annota e disegna da vivo, sul momento, schizza sui carnet impressioni che in un secondo momento si ritroveranno sui quadri e sui manifesti. Questa mostra è dunque una sorta di riepilogo della sua vita fantastica. Disegni a penna e inchiostro, rapidissimi, disegni in matita nera, più morbidi, a matite colorate, più pittorici e infine, gli acquerelli a cui si dedicò solo da adolescente.

Anche in queste piccolissime opere, dice Emiliani, Lautrec ci indica una possibile lingua dello spettacolo, anticipando la scoperta dei fratelli Lumière.

Andrea Guermandi