



Identikit

**La morte a 44 anni
mentre era ubriaco**



PAUL JACKSON POLLOCK

NATO A CODY, WYOMING NEL 1912
MORTO A LONG ISLAND NEL 1956

contorni, i perimetri di cose e persone non «tengono» più, bisogna darsi a una feroce opera di de-semantizzazione. Ebbene, su questa strada, ecco giungere un provvidenziale influsso dai nostri «vecchi parapeppi», grazie al movimento che anche da noi aveva provveduto a liquefare le icone descrittive, il Surrealismo, almeno in una sua faccia, attraverso le varianti firmate da Mirò, Masson, Tanguy. Qualche collega del Nostro aveva provveduto di persona a traghettare quei germi per impiantarli sul tronco sano e fecondo d'oltre Atlantico, si pensi all'olandese Willem De Kooning e all'armeno Arshile Gorky, che sono in prima linea con Jackson nel compiere una simile fusione dei corpi. È come dire che la ricezione delle figure subisce un ritmo accelerato, ovvero si passa a una sorta di steno-

L'Informale

**Le tele istoriate
con il dripping ancora
vincolate alla superficie**

grafia, spariscono le sembianze di senso compiuto, tradotte in una serie di tratti grafici impazziti.

C'è comunque una fase, nei primi anni '40, in cui il tormentato lavoro del nostro artista si presenta proprio come un combattimento tra immagini che tentano di resistere, magari abbarbicandosi all'andamento sintetico e riduttivo di un totem, e un processo di fusione che le sta sgretolando. Dipinto tipico di questa fase, *La lupa*, 1943, in cui la figura totemica tenta di resistere alle forze che la aggrediscono ai fianchi.

Ma finalmente, dal 1947 in poi, quella sorta di fusione, o forse più, di fisione delle ultime sopravvivenze iconiche, ha partita vinta, l'arti-

sta si ricorda degli insegnamenti ricevuti dai Navajos e come loro passa a sgocciolare direttamente il colore dal barattolo camminando sulla tela per essere sicuro di saturarne ogni tratto.

Nasce così la fase del «dripping», che è anche una piena intuizione di come il nostro universo sia solcato da un'infinita ridda di onde elettromagnetiche, da una ragnatela gigantesca, invisibile ad occhio nudo, ma compito di ogni artista è proprio di visualizzare quanto sarebbe invisibile ai sensi. Si pensi a certe rapine raffinate in cui il ladro si vale di un apparecchio che gli fa apparire appunto il reticolo dei raggi laser da cui scatterebbe l'allarme. Pollock visualizza per noi la fitta trama che ormai ci avvolge, e che del resto invita anche a risalire verso un universo di «nutrimenti terrestri», cioè verso una giungla vera e propria, stringente con le sue liane. Tutto questo viene redatto dall'artista in decine di esemplari, fino a una vetta suprema, i *Pali azzurri* del 1952.

LA STRADA DI FONTANA

Ci sono ancora dei limiti, in quel passeggiare sopra la tela e farvi colare in diretta il colore, non per nulla nell'etichetta che lo connota, «action painting», sussiste qualche contraddizione tra i due termini. L'azione di per sé non conoscerebbe confini e vorrebbe sottrarsi ai vincoli della pittura, condannata a stare entro una superficie. Questo fu allora il limite storico di Pollock, e con lui dei vari comprimari dell'«action painting», al pari dei colleghi europei, addetti a quanto venne anche detto Informale «caldo», cioè ribollente qui e ora, e dunque ingolfato in una residua sopravvivenza nel «quadro».

Non per nulla quelle enormi tele istoriate col «dripping» erano fatte per essere in seguito issate sulle pareti, attaccate al muro. Ma è bene che le cose siano andate così, la storia ha i suoi tempi e ritmi, doveva rimanere aperto lo spazio per generazioni future che dall'Informale «caldo» sarebbero passate a una versione «fredda», ovvero svincolata dalla superficie. Da noi, Fontana stava intuendo che occorreva squarciare la tela e andare oltre. Un limite di Pollock, invece, fu di rimanere prigioniero, ma di agitarvisi dentro come furioso animale in gabbia, consumandone in breve ogni potenzialità. Forse, raggiunto l'acme, egli cominciò a decelerare, e non sapremmo che cosa sarebbe successo se un malaugurato incidente d'auto, nel 1956, non ne avesse interrotto il percorso comunque fondamentale e decisivo. ●

Il nazismo e la Shoah nel «Faust» firmato da Gilliam

**Il primo impegno nel teatro lirico del regista britannico
ha inaugurato la stagione del Massimo di Palermo**

PAOLO PETAZZI

PALERMO

Ho pensato che si trattava di un incubo», ha dichiarato Terry Gilliam raccontando le prime impressioni di ascolto della *Damnation de Faust* di Berlioz, la «legenda drammatica» che è il suo primo impegno nel teatro lirico, nello spettacolo prodotto dal Teatro Massimo di Palermo (dove ha inaugurato la stagione), dalla English National Opera e dall'Opera di Anversa. Il capolavoro che Berlioz finì nel 1846 (usando anche materiali già composti nel 1828) non ha nulla che vedere con la drammaturgia di un'opera tradizionale, e ha caratteri onirici e visionari che giustificano pienamente l'impressione di «incubo» ricevuta da Gilliam. In Berlioz *Faust* non somiglia al personaggio di Goethe, ed è destinato alla dannazione come un tenebroso eroe byroniano. La forza evocativa e la tensione inventiva della musica non hanno bisogno della scena (cui giunsero solo dopo la morte dell'autore); ma hanno una teatralità realizzabile in molti modi diversi, anche perché la «legenda drammatica» di Berlioz non si può ricondurre ad alcun genere convenzionale.

CITAZIONI DA LENI RIEFENSTAHL

Gilliam ha scelto una chiave tragica e grottesca che aveva come filo conduttore l'incubo della Germania, il nazismo, e nella totale assenza di continuità narrativa della *Damnation* ha seguito come filo rosso la storia tedesca dall'età romantica (evocata con allusioni alla pittura di Friedrich) alla Prima guerra mondiale, agli orrori della Shoah. Durante la brillante *Marcia ungherese* i capi di diversi Paesi si accapigliano intorno a una torta-carta geografica e subito dopo si evoca con proiezioni la tragedia del primo conflitto mondiale. La voluta volgarità dei canti nella cantina di Auerbach diventa sinistra e terribile quando i crapuloni mostrano la divisa nazista e assassinano i marxisti che si riuniscono sotto un manifesto di Lenin. Altre immagini citano Leni Riefenstahl. Margherita è ebrea, inutilmente si maschera con una parruc-



Foto di scena dell'allestimento di Gilliam

ca bionda, e, prigioniera, canta la sua disperazione amorosa in mezzo ad altri deportati. Faust è trascinato da Mefistofele all'inferno non in una folle cavalcata, ma in una side-car (di cui un efficace gioco di proiezioni suggerisce la vorticosa corsa) e dai diavoli viene crocifisso a una svastica. Alla fine, quando si annuncia la salvezza di Margherita, si vede un cumulo di corpi di donne uccise dal gas: basterebbe questa toccante scena a far capire che l'insigne regista non si è limitato a una chiave grottesca e feroce, che pure è decisiva, in uno spettacolo in cui si accentua il carattere passivo del personaggio di Faust (in Gilliam decisamente imbranato) e l'ironico, sarcastico prevalere di Mefistofele.

L'incalzante ritmo delle immagini aderisce in modo perfetto alla musica, e pur alludendo a tragedie reali, suggerisce una paurosa fantasmagoria, un incubo appunto. La direzione di Roberto Abbado dava però l'impressione di ritrarsi di fronte al dirompente flusso delle immagini: non sembrava che ci fosse convergenza tra le visioni del direttore e del regista. Il coro appariva al di sotto delle sue potenzialità, Anke Vondung (Margherita) e Gianluca Terranova (Faust) erano corretti e garbati, ma un poco fragili, e Lucio Gallo (Mefistofele) appariva autorevole scenicamente quanto in difficoltà vocalmente. ●