

Appunti per un'analisi performativa del testo-sceneggiatura. Un *incipit* de *Il bell'Antonio* nella versione di Pier Paolo Pasolini

di Maurizio Ambrosini

Quella che propongo qui è l'analisi di un brano di una versione non definitiva della sceneggiatura de *Il bell'Antonio*, il film che Mauro Bolognini nel 1960 realizzò dal romanzo omonimo, del 1949, di Vitaliano Brancati, con Marcello Mastroianni, nella parte di Antonio Magnano (un giovane di Catania, bellissimo e affetto da una forma di impotenza), e Claudia Cardinale, nella parte di Barbara Puglisi (la moglie di Antonio che, scoperta la sua sindrome, lo abbandonerà con grande scandalo).

La versione definitiva della sceneggiatura è da attribuirsi a Pier Paolo Pasolini[1] e allo stesso Bolognini, con la collaborazione di Gino Visentini. La scena che mi accingo ad analizzare appartiene, invece, a una redazione provvisoria, quasi certamente da attribuirsi a Pier Paolo Pasolini: 192 pagine non rilegate, conservate presso il Gabinetto «Vieusseux» a Firenze. Si tratta di una copia e non di un dattiloscritto originale. Lino Micciché parla di una «lettura sceneggiatoriale che Pier Paolo Pasolini fa del testo letterario, non ignorando né l'autolettura (sceneggiatoriale) che ne aveva fatto Brancati (è lo stesso Pasolini a darci notizia di questo copione brancatiano), né gli apporti di Gino Visentini (che d'altro canto, anche durante il periodo della sceneggiatura pasoliniana, continuò a dare suggerimenti e a fare proposte, incontrando più volte lo scrittore)»[2]. L'unità scenica che analizzerò è estratta dalla prima delle tre versioni di *incipit* proposte da Pasolini. Si tratta del nucleo centrale dell'intero episodio dell'incontro fra Antonio e Ingeborg[3], una bellissima ragazza tedesca, che ha inizio, appena dopo i titoli di testa, con le scene dell'appuntamento a Villa Borghese e dell'attraversamento in auto delle strade del quartiere Parioli, per raggiungere finalmente l'appartamento di Antonio, e conosce poi una specie di doppio epilogo dislocato: prima con la scena della casa d'appuntamenti nella quale Antonio sfoga con una prostituta quel desiderio che non è riuscito a realizzare con la donna che ama (una scena simmetrica a quella con Inge, una specie di suo riflesso rovesciato, con al centro un'analogia ellissi temporale, che in questo caso però nasconde al proprio interno un rapporto sessuale compiuto); e poi con la scena dell'incontro al ristorante

con gli amici siciliani, ai quali rivela senza motivarla la decisione di tornare a Catania.

Il mio approccio analitico parte dalla considerazione della sceneggiatura come testo volto a prefigurare il film nei suoi diversi aspetti e dotato di un carattere performativo, come testo cioè che implica un fare, che contiene e assegna un programma operativo. Il discorso dello *script* fornisce un complesso di istruzioni dirette ad un operatore della messa in scena, ad un operatore della messa in quadro e ad un operatore della messa in concatenazione, tre istanze che rappresentano teoricamente quello che sarà poi il concreto lavoro del regista e dei suoi collaboratori nelle successive fasi della realizzazione cinematografica, dal lavoro con gli attori a quello con la macchina da presa e poi sul banco di montaggio (solo le ultime due sono istanze squisitamente filmografiche, avendo la messa in scena una natura pre-filmica). Ritengo che questo complesso di istruzioni sia fornito attraverso varie risorse linguistiche: ad esempio, attraverso tutte le varie forme di soggettività del discorso, che manifestano il gioco dei punti di vista e degli atteggiamenti in campo nel racconto filmico virtuale, o attraverso la considerazione del valore deittico-indicale di sguardi, gesti e movimenti prefigurati, cioè della loro capacità di indicare e istituire relazioni drammatiche e spazio-temporali, di fondare una scena e una visione. Questo approccio permette di suddividere ogni piccola unità di contenuto narrativo in unità di tipo performativo, discernibili in base all'impernarsi delle indicazioni operative intorno a un certo nodo o asse delle relazioni drammatiche e/o visive. Ogni singolo paragrafo didascalico costituisce poi una micro-unità indicale, attraverso la cui successione si trascorre da un personaggio all'altro, da un gesto o da uno sguardo all'altro, e così via, nella graduale costruzione di un certo assetto performativo.

Presenterò quindi l'unità scenica suddivisa nei quattro principali segmenti performativi in cui si articola:

1

Appartamento di Antonio. Interno. Giorno.

Antonio e Ingeborg entrano nell'appartamento deserto e assolato di Antonio. Accanto una finestra, controluce, Ingeborg, la sua dolce figura, i suoi capelli biondi, palpitano di nuovo, come poco prima a Villa Borghese^[4], di una bellezza angelica.

Antonio è lì che guarda, estasiato, staccato, appunto come si guarda una apparizione.

Ingeborg è turbata da quello sguardo, che la rende disumana, la smaterializza...

Ingeborg: «Cos'hai?»

Antonio (balbettante, estasiato): «Tu non sei una donna... sei un angelo...»

Le si avvicina e comincia a baciarle le mani, le guance: ma sempre un po' come si bacia un'immagine...

Come si può vedere, la prima unità deittico-performativa della scena è incentrata sull'interazione drammatica fra Antonio e Inge, un'interazione incardinata al luogo in cui essi agiscono. Antonio, con le sue parole, i suoi gesti, gli sguardi e i movimenti, rappresenta il perno indicale strutturante la scena e la visione.

Il primo paragrafo didascalico evoca un'atmosfera e indica nella finestra accanto alla quale va a sistemarsi Ingeborg un provvisorio traguardo dell'azione e del percorso visivo dello spettatore, dal generale al particolare: dal vano, «deserto e assolato», in cui si addentrano i personaggi, alla fonte luminosa che determina quella stessa temperie e l'effetto di controluce sulla figura femminile. Pur senza alcun riferimento tecnico-filmografico (e quindi in modo non ancora del tutto cinematograficamente determinato), si abbozza lo scheletro di una visione possibile e la si riconduce al personaggio maschile: la dolcezza e il palpito della figura di Inge, la luminosità che quasi la disincarna compongono la sostanza di quello stesso sguardo che ne rende «angelica» la bellezza. Il soggetto del discorso scritturale attinge questa parola-chiave, un aggettivo di tipo assiologico, al linguaggio e all'atteggiamento di Antonio, il quale poco più avanti si riferirà alla ragazza negli stessi termini.

Il paragrafo successivo precisa l'atto di contemplazione che trasforma Inge in «una apparizione». L'avverbio di luogo «lì» sembrerebbe indicare una relazione di prossimità tra il soggetto e l'oggetto della relazione visiva ma, legato agli elementi verbali successivi, esso funziona come al contrario, attribuendo al senso locativo una sfumatura coercitiva: Antonio è inchiodato al proprio atteggiamento, confinato nel proprio *qui*; e, in effetti, l'aggettivo «staccato» si riferisce propriamente a questa condizione di separazione estatica e completa il senso della relazione spaziale fra i personaggi.

Il terzo paragrafo chiude il nesso soggetto-oggetto, svolgendo la sensazione di Inge con una valutazione dell'operazione compiuta dal personaggio maschile: uno sguardo che dissolve la carnalità della figura femminile. La connessa battuta di dialogo, anche a partire dalle indicazioni paralinguistiche – Antonio pare «(balbettante, estasiato)» –, conferma il senso della didascalia: «Tu non sei una donna... sei un angelo...».

Infine, nell'ultimo paragrafo, si raffigura la trasformazione solo apparente della relazione prossemica fra i personaggi: Antonio colma la distanza fisica fra sé e Inge, ma quasi solo per sincerarsi della riuscita della sua opera di smaterializzazione: «ma sempre un po' come si bacia un'immagine...».

2

Breve Dissolvenza

Appartamento Antonio. Interno. Giorno

È passato un po' di tempo, un quarto d'ora, mezz'ora, un'ora: di poco la luce del sole che entra dalla finestra si è spostata sul parchè... Ingeborg e Antonio sono nella stessa identica posizione di prima: Ingeborg del tutto vestita, solo appena un po' in disordine, e Antonio la bacia disperatamente...

Dopo ancora qualche ormai inutile bacio, Ingeborg si stacca da Antonio come un po' smarrita, imbarazzata. Va a sedersi sull'orlo del letto, e si mette a un tratto a piangere, con dolce isterismo.

Antonio: «Ingeborg... perché piangi?» Le si siede accanto imbarazzato, angosciato:

Antonio: «Perché piangi?»

Ingeborg (alzando la testa di scatto e appoggiandogli una guancia contro il petto) : «Ti voglio bene... (quasi singhiozzando) Ti voglio bene...» Antonio le accarezza la testa, guardando angosciato, al di fuori della finestra.

Ingeborg: «Io non voglio nulla da te... Non voglio essere sposata... Hai dimenticato l'altro giorno sulla mia macchina una lettera di tuo padre. L'ho letta...»

Antonio: «Quale lettera...»

Ingeborg: «Quella in cui ti dice che devi mettere la testa a posto, cominciare a pensare a tua moglie...»

Antonio: «Non sai leggere la calligrafia di mio padre! Io stesso non riesco mai a decifrarla...»

Ingeborg: «Ma non è per questo che piango! Non ti voglio sposare, te l'ho detto... Sono già fidanzata...»

Antonio: «E allora?»

Ingeborg (stringendosi di nuovo a lui quasi con rabbia): «Ti voglio bene, ti voglio bene! Capiscimi santo Dio, ti voglio bene!» Antonio tace, chiuso in un cupo silenzio.

Ingeborg: «Non ti chiederò niente... Sta' sicuro, sta' tranquillo. Non avrai da me nessun fastidio. Sono una donna seria, non sono come le altre tue compatriote». Antonio diventa ancora più serio, quasi cattivo: le stringe i polsi, la scosta un po' da sé, e la guarda nel viso.

Antonio: «Eppure tu sei... come le altre...»

Ingeborg: «Cosa vuoi dire? Non sai quello che dici! Io sono una ragazza, cosa credi? Sono ragazza, sono ragazza!»

Antonio (con una smorfia incredula): «Sarà...»

Ingeborg (con impeto): «Il più gretto e ridicolo dei tuoi compaesani, se sposasse me, non avrebbe nulla da ridire... so che le donne della tua isola, quando vanno a passare la prima notte negli alberghi di Taormina, strillano come galline cui si tiri il collo. Io non strillerei nemmeno se tu mi ammazzassi, ma insomma...»

L'indicazione tecnica *Breve Dissolvenza* investe la gestione della durata dell'episodio attraverso un'istruzione diretta all'operatore della messa in concatenazione delle inquadrature, l'unica di carattere così esplicito e determinato.

La seconda parte della scena, dopo l'ellissi, si estende dall'imbarazzo e dall'incomprensione di Inge per l'atto sessuale mancato fino alla telefonata di Antonio alla casa di appuntamenti, e deve essere suddivisa in tre unità deittico-performative.

La prima ruota ancora attorno alla tensione cinesica e dialogica fra Inge e Antonio, con la ragazza che, senza comprendere la situazione, tenta di persuadere Antonio a possederla.

L'equilibrio prospettico del racconto resta sempre un poco sbilanciato dalla parte di Antonio, secondo un atteggiamento di interrogazione dei comportamenti di Inge. I verbi di apprensione percettiva sono riferiti ad Antonio: «le accarezza la testa, *guardando* angosciato, al di fuori della finestra», «le stringe i polsi, la scosta un po' da sé, e la *guarda* nel viso». Del resto, Inge, staccandosi da Antonio, oltre a mettere fine a una fusione inerte, obbliga, per così dire, Antonio a guardarla in volto e a interrogare la sua costernazione: «Ingeborg si stacca da Antonio come un po' smarrita, imbarazzata», fino a domandarle il motivo del suo pianto. In effetti, Inge governa la cinesica con i suoi spostamenti e anche con i suoi gesti, che eccezionalmente sono qui indicati dalla parte della colonna

sonora e tra parentesi, come tratti paralinguistici, rivelando in questo modo l'univocità significativa dei due canali comunicativi, verbale e gestuale, il loro amalgama espressivo.

Dunque, il testo pare proporre, in questo passaggio, una divaricazione dei ruoli indicali: sono i movimenti di Ingeborg che tentano di allestire un nuovo e più efficace spazio della seduzione e della congiunzione; è soprattutto con lo sguardo che Antonio vi interagisce: la guarda piangere; distrae lo sguardo oltre la finestra; la scosta da sé per fissarla dritta in volto.

3

Ma ecco che a un tratto, dalla porta che dà nell'altra stanza, è venuto un leggero rumore, come di una persona che vi fosse appoggiata dall'altra parte.

Ingeborg: «Perché impallidisci? Cos'hai? Aspetti qualcuno? (a voce più alta) Chi c'è dietro a quella porta?» Il rumore, più leggermente, si ripete, e cessa. Ingeborg guarda Antonio fissa negli occhi, e Antonio li abbassa.

Ingeborg: «C'è una donna di là?»

Antonio (con un filo di voce): «Sì...» Ingeborg si alza in piedi, di scatto.

Ingeborg: «Ecco perché m'insultavi... Ecco perché non hai fatto... nulla...» Lo guarda ancora un istante: poi, indurita, prende la borsetta da un tavolo, ne cava uno specchio, vi mira gli occhi diventati color ferro, asciuga e cancella le lacrime con due colpi di piumino.

Ingeborg: «Addio...»

Si allontana verso la porta, ed esce.

Ingeborg (dal corridoio): «Addio, e scusami»

Se ne va.

La seconda unità deittico-performativa del segmento scenico in questione si impernia sulla rottura del carattere duale dell'interazione ad opera di un terzo elemento, misterioso, rottura dalla quale scaturisce l'uscita di scena di Inge e che proviene da un segmento dello spazio profilmico posto come diaframma fra il visibile e l'invisibile. L'espressione modale di tipo dubitativo - «Ma ecco che a un tratto, dalla porta che dà nell'altra stanza, è venuto un leggero rumore, *come di una persona che vi fosse appoggiata dall'altra parte*» – stabilisce in

questo caso un accento prospettico spostato sulla ragazza, che non sa davvero quale sia la fonte del rumore. Così, il destinatario della domanda è Antonio, ma l'oggetto della deissi spaziale è il segmento dello spazio profilmico in cui si trova la porta: «Perché impallidisci? Cos'hai? Aspetti qualcuno? (a voce più alta) Chi c'è *dietro quella* porta?»; eppoi: «C'è una donna *di là?*». In effetti, in questo segmento i verbi di apprensione percettiva (e intellettuale) sono riferiti a Inge, come si può notare subito nei paragrafi seguenti: «Ingeborg *guarda* Antonio fissa negli occhi», «Lo *guarda* ancora un istante», «*mira* [nello specchio] gli occhi diventati color ferro». Inge, in questa unità, è divenuta il fuoco principale dell'attività percettiva e cognitiva in atto nell'interazione e il perno totale della indicialità, con i suoi atti verso Antonio, la porta misteriosa e infine verso la porta dell'appartamento. Antonio, in questo senso, sembra una massa inerte al centro dell'azione, ma è piuttosto il suo motore immobile.

4

Antonio resta solo: è distrutto. Guarda fisso davanti a sé, senz'altra espressione che quella dell'angoscia e dell'avvilimento. Poi piano si alza, va alla porta dell'altra stanza, la spalanca e riceve quasi sulla bocca un bacio del can barbone che, impaziente di rivederlo, ha spiccato un salto verso di lui con un guaito strozzato nella gola.

Antonio lo prende tra le braccia e si siede s'una poltrona, accarezzandolo: lo accarezza a lungo, sempre col viso soffuso di un dolore che lo rende ancora più bello.

Poi a un tratto prende il telefono e forma un numero, come preso da una improvvisa bruciante necessità.

Antonio: «Pronto... sono Antonio... C'è Olga in casa, per piacere...»

Voce femminile: «No, Olga è uscita... Cosa devo dire?»

Antonio: «Che io... Che Antonio... Beh, niente, niente, non importa, grazie, non importa...» Ripone il ricevitore, lo rialza e forma un altro numero, con una specie di orgasmo.

Antonio: «Pronto... parlo in casa D'Amico? C'è la signora...»

Voce femminile: «Sì, ecco...»

Voce della signora: «Pronto... con chi parlo?»

Antonio: «Con Antonio»

Voce della signora (con volgare gentilezza): «Ah, Antonio... Dica, dica...»

Antonio: «C'è da fare? Chi c'è lì?»

Voce della signora: «L'Alma e la Carla... Pinuccia è andata a mangiare...»

Antonio: «Allora... La Carla! Sì la Carla, vengo subito subito...»

Voce della signora (allegrotta): «Eeeh, come va di prescia! Beata gioventù...»

Antonio (riponendo i ricevitori): «A fra poco...»

L'ultima unità performativa fa ovviamente di Antonio il centro dell'indicalità. Il discorso è introdotto da un verdetto indiscutibile che illumina il seguito: «Antonio resta solo: è distrutto», e si connette al gesto che ne costituisce una sorta di correlativo comportamentale: «Guarda fisso davanti a sé, senza altra espressione che quella dell'angoscia e dell'avvilimento», stabilendo, da qui in poi, una compatta consonanza tra dentro e fuori, essere e apparire (in opposizione alla lacerante simulazione giocata in precedenza).

I quattro paragrafi in cui si articola l'unità performativa scandiscono l'azione del protagonista, con una scorta di locuzioni avverbiali e non solo modulanti il ritmo e la durata dei gesti e delle azioni e tutta una connotazione dell'azione sul piano mimico-espressivo mai prima così doviziosa, che indulge sul volto del personaggio come un paesaggio da indagare e investe la rappresentazione di una forte dose di affettività. Insomma, e per concludere, abbiamo visto svilupparsi un discorso che a tutta prima, privo com'è di dirette ed esplicite indicazioni circa l'impostazione delle inquadrature e la loro combinazione nel montaggio, sembrerebbe incapace di prefigurare il piano filmico della rappresentazione. In realtà ho cercato qua e là di far intendere che le cose non stanno proprio così. In primo luogo, per lo stesso statuto istituzionale di queste pagine: un testo-sceneggiatura accolto come tale invita per ciò stesso il proprio lettore ad un'operazione di visualizzazione in termini cinematografici possibili. In secondo luogo, il testo presenta una serie di istruzioni operative le quali, sebbene in modo indiretto e non tecnicamente esplicito (con l'eccezione dell'indicazione circa la dissolvenza che divide in due parti la scena), investono il piano della visione e della narrazione filmiche. Certamente le indicazioni direttive si indirizzano più immediatamente all'operatore della messa in scena, ma queste stesse possono orientare, sebbene in modo meno stringente, anche il lavoro dell'operatore della messa in quadro e della messa in concatenazione.

Così, ad esempio, nei primi due segmenti performativi si mette in gioco un discorso sulle modalità dello sguardo di Antonio che assegna alla soggettività del personaggio maschile un rilievo

bene definito, che la concreta costruzione della visione filmica (riguardo al rapporto tra sguardo del narratore filmico e sguardo del personaggio) non potrà ignorare. Così, nel quarto segmento performativo, la descrizione dei riflessi mimico-espressivi della condizione emotiva di Antonio prefigura una visione concentrata su questi segni. È come se la scrittura di Pasolini progettasse le direttrici dell'azione scenica e della visione che l'articolerà: robusti e condizionanti assi dell'interazione e della visione che poi toccherà al concreto lavoro registico di Bolognini, sul set e al tavolo di montaggio, determinare precisamente. Si tratta quindi di un testo dalla performatività forte e aperta ad un tempo, anche sul piano strettamente filmico.

Una degli aspetti più interessanti di questa scena sta nel fatto che, nonostante sia stata poi abbandonata e trovi un corrispettivo filmico assai lontano dalla propria impostazione, essa è non poco utile a illuminare questioni cruciali del film (in se stesso e in rapporto al romanzo di Brancati). Qui diventa più chiara la qualità dell'impotenza di Antonio e si rivela il suo carattere intermittente e non irreversibile. Nel film essa assume, infatti, un senso e un andamento più misteriosi, anche per rilanciare gli interrogativi del finale, con la servetta di famiglia incinta forse di Antonio o forse del cugino. Ma soprattutto serve a comprendere meglio perché la scena del romanzo che ricollega il primo incontro fra Antonio e Barbara Puglisi al *topos* letterario del poeta che incontra per strada la donna amata (e ne resta incantato in senso sublime o sensuale) nel film sia venuta meno e Antonio si innamori di Barbara ammirandola in una fotografia[5]. In questo caso, dunque, una parte di un paratesto abbandonato, aiuta a comprendere aspetti assai significativi del testo di riferimento.



La locandina francese del film *Il bell'Antonio* di Mauro Bolognini (1960)



La copertina del libro di Lino Micciché (a cura di), *Il bell'Antonio* di Mauro Bolognini. Dal romanzo al film (Lindau, Torino, 1996)

[1] Pasolini nel 1960, pur avendo alle spalle un lustro di esperienze come sceneggiatore, non ha ancora intrapreso la sua carriera di regista, che inizierà con *Accattone* nel 1961. Come è noto, egli si considerava una sorta di analfabeta della tecnica cinematografica, fra sincera professione di umiltà e civetteria.

[2] Lino Micciché (a cura di), *Il bell'Antonio* di Mauro Bolognini. Dal romanzo al film, Lindau, Torino, 1996, pp. 35-36. È da questo volume che ricavo il brano da analizzare.

[3] Nella situazione rappresentata Pasolini, come spesso accade nelle riduzioni cinematografiche di romanzi, condensa in uno solo due episodi e due personaggi femminili fondamentalmente simili e dotati della medesima funzione.

[4] Si tratta di una forma di deissi testuale. Il testo fa riferimento a una sua parte, in questo caso per indicare un'analogia esplicativa.

[5] L'osservazione si deve a Marco Dondero, durante una recente giornata di studio dedicata a Vitaliano Brancati e il cinema. Marco Dondero ha curato i due volumi dei *Meridiani*, Vitaliano Brancati. Romanzi e saggi, Mondadori, Milano, 2003.

L'arte di esporre.

La riapertura del Palazzo delle Esposizioni a Roma: Mark Rothko

di Irene Buonazia

La storia del Palazzo delle Esposizioni di Roma non è mai stata facile. Nato dalle nuove esigenze autocelebrative di Roma capitale, tra la nuova stazione ferroviaria e il centro monumentale antico, condivide la sorte delle altre torte Saint Honorè italiane e non. Sale, scaloni e marmi pensati per un re che doveva scegliere la Venere più levigata o la Madonna più populista, ma dove oggi un curatore non saprebbe dove fissare un punto luce corretto o un visitatore come muoversi per

seguire un percorso espositivo. Il palazzo di Pio Piacentini (1880-1883) ha poi avuto in sorte anche di essere sede delle troppo spesso non memorabili Esposizioni Quadriennali d'Arte Nazionale, che, avviate nel 1931, esordirono a doppio filo intrecciate con la politica culturale fascista. Notevole e unica parentesi fu la mostra del Decennale nel 1932; rivoluzionaria sì, ma non per la rivoluzione fascista che voleva celebrare, quanto per aver mostrato – grazie alle opere di Nizzoli, Funi, e soprattutto Sironi, e agli allestimenti di Terragni e Libera (che coprì e rivoluzionò anche la facciata) – che a quella data l'Italia era al pari di Germania o Russia nella partecipazione a quel costruttivismo razionalista che si aggirava come uno spettro per l'Europa.

Poi le esposizioni si sono succedute sempre più spesso come cugine povere della Biennale di Venezia, con la crescente difficoltà di attestare un'arte nazionale in un contesto sempre più europeo e internazionale. Così, mentre negli anni Sessanta si segnalano personali o collettive importanti, come quella sull'arte messicana (1962-63), bisogna aspettare *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70* curata da Bonito Oliva nel 1970-71 per una mostra di rottura; e la X Quadriennale del 1972 per le prime riflessioni critiche sulla ricerca artistica in Italia nel Novecento, tenendo accuratamente distinti, dopo le ormai isterilite contrapposizioni, i figurativi e gli astratti, le ultime tendenze e le ultimissime, aprendo anche agli stranieri operanti in Italia.

Le cadute degli stucchi dal soffitto all'inizio degli anni Ottanta, che determinarono la chiusura per un ingente restauro fino al 1990, furono quasi la metafora di un palazzo che aveva ormai perso la sua funzione. Si riaprì uno spazio nuovo, una nuova *kunsthalle* per Roma. Ma nel 1990 ormai molto era cambiato, soprattutto era cresciuto esponenzialmente il pubblico, anzi il consumatore culturale, che preferisce gustarsi una mostra di arte antica che doversi esprimere sull'arte contemporanea: Rubens (1990) dipinge così bene, e Lisippo (1995) è sempre bello; pian piano si arriva anche a Burri (1996). Ma, di nuovo, quando ci si misura con le Quadriennali, anche il pur onesto tentativo di Lorenza Trucchi nel 1999, con la XIII edizione, fa emergere l'usura dell'istituto del concorso, e non si può che registrare tutte le tendenze in atto.

Ora, di nuovo, il Palazzo delle Esposizioni, dopo un altro lungo intervento a cura di Galdo e De Lucchi, ha cambiato aspetto: non solo sale e marmi, ma anche spazi per la didattica, laboratori per chi l'arte la fa oltre che guardarla, una libreria dove trovare libri difficili da scovare altrove e non più solo *bookshop* con cataloghi e borsette stampate Depero (Dio

benedica il *merchandising*, ma che tristezza se c'è solo quello!), una caffetteria molto *trendy* (e molto cara), auditorium per vedere cicli di film, magari in lingua originale. Insomma, uno spazio dove, come hanno spiegato le Tate inglesi o i vari MOMA di New York, si va perché tra le varie mostre ce n'è sempre una che può interessare, perché c'è sempre qualche evento in programma, dove, magari, si può semplicemente passare al coperto un pomeriggio di pioggia. Finalmente. Anche i marmi da Saint Honorè ormai li si può digerire: siamo tutti un po' postmoderni.

Il Palazzo delle Esposizioni poi ha mutato anche la sostanza, istituzionale: lo gestisce l'Azienda Speciale Palaexpo, ente strumentale dell'Assessorato alle Politiche Culturali del Comune di Roma. Il che vuol dire che la politica espositiva del Palazzo ha almeno due compiti: badare a un minimo di sostenibilità gestionale, anche se è finito il mito che dai beni culturali si ricavano utili, e non far sfigurare il sindaco. Parrebbero buone premesse: speriamo che la riapertura (il 6 ottobre scorso) non sia solo una mossa da preprimarie.

In ogni modo a Roma dal 6 ottobre 2007 al 6 gennaio 2008 si sono viste due mostre straordinarie, quelle di Rothko e Kubrick, e una buona, quella di Ceroli (fino al 2 dicembre), benché schiacciata tra le altre due.

La mostra dedicata a Mark Rothko e curata da Oliver Wick è stata un'occasione unica per vedere l'intero *iter* dell'artista di origine lituana (1903-1970): unica nel vero senso della parola, perché sarà difficile poter rivedere, in Europa almeno, una tale concentrazione di opere significative di un artista le cui quotazioni hanno ormai raggiunto cifre da capogiro (come i fin troppo solerti e un po' molesti addetti di sala non permettono di far dimenticare, scorrazzando e vociando nei *walkie-talkie*).

La rotonda centrale accoglie il visitatore con questa frase: "per tutta la vita ho dipinto templi greci senza saperlo". E' vero. Si avverte, nelle opere della maturità, in quelle tele enormi, dove colori vibranti si richiamano e si accordano tra loro con sottili variazioni nelle partizioni orizzontali, un'armonia e una continua ricerca di equilibrio. Come se dal sedimentarsi delle contrastanti spinte cromatiche dell'*abstract expressionism* più violento e gestuale emergesse una nuova forma di classico, a suo modo. Ma il merito maggiore della mostra è condurre il visitatore attraverso tutto il percorso di Rothko, facendo comprendere come sia giunto a quei *color field paintings* ai quali oggi rischia di essere del tutto, e semplicisticamente, assimilato.

Le *Subway paintings* della prima sala, scene di vita urbana, di donne in metropolitana, dipinte tra il 1935 e il 1939, mostrano subito una voce diversa dal panorama americano del momento:

pitture gessose e opache, spazi compressi e claustrofobici, figure quasi come manichini ma prive di ogni lusso metafisico come di ogni intento espressionistico di satira o di denuncia. Se si fosse in Italia si penserebbe quasi a Sironi, o a Campigli; di certo non all'America, altrettanto solitaria, ma laccata e cinematografica di un Hopper. Non a caso nel 1935 Rothko entra a far parte del gruppo "The Ten", o meglio dei "Whitney Ten Dissenters", dissenzienti proprio da quel museo che due anni prima a Hopper aveva dedicato la prima completa retrospettiva.

Vicino a Gottlieb e rielaborando il suo primo maestro Gorky, Rothko attraversa negli anni Quaranta il suo passaggio nel surrealismo, tappa fondamentale, in America, per l'approdo all'astrazione. E' una fase di ricerca, tra figure picassiane e motivi fitomorfici e organici, alla Masson; ma a parte il *Tiresia*, il cieco veggente con cui l'artista si identifica, i dipinti sono pittoricamente non sempre risolti, mentre i disegni nella loro essenzialità sono più sicuri. (Si potevano vedere bene: il taccuino, aperto ad una delle pagine più significative, era però sfogliabile su un *touch screen* con le riproduzioni digitalizzate dell'intero volume). Già a queste date affiora nello sfondo delle figure quella tripartizione per campiture orizzontali, con colori rosacei e grigiastri, che, di lì a quindici anni, resterà sola protagonista delle tele di Rothko; e giustamente, quasi alla fine del percorso espositivo il confronto è esplicitato.

La sala dedicata agli anni 1947-49 attesta la progressiva rinuncia alla figura: si scorge l'aggiornamento sul dibattito europeo e sembra di vedere gli (ex) *Jeunes peintres de tradition française*, Bazaine, Manessier, o, in Italia, un Birolli di quelle date. Ma Rothko è meno geometrico, sempre "organico": non sarà un caso che tra i primi ad apprezzarlo in Italia all'inizio degli anni Cinquanta ci sia Gillo Dorfles.

Impressiona una riflessione di poetica artistica di Rothko, estratta dal testo del 1940 *The Artist's Reality*, a proposito del concetto di plasticità: "In pittura la plasticità scaturisce da una sensazione duplice di movimento, sia dentro la tela che nello spazio antistante ad essa. Di fatto l'artista invita l'osservatore a intraprendere un viaggio dentro l'universo del quadro.

L'osservatore deve muoversi insieme alle forme realizzate dall'artista, dentro e fuori, in alto e in basso, in diagonale e in orizzontale; deve curvare in prossimità degli elementi sferici, attraversare tunnel, scivolare giù per i declivi, saltare da un punto ad un altro, come attratto da una calamita che lo spinge a percorrere lo spazio[...]" La fruizione dello spazio dipinto è un'esperienza che coinvolge non solo la vista dello spettatore, ma tutti i suoi sensi, il movimento soprattutto; verrebbe da

chiedersi se non ci sia l'eco della critica d'arte mitteleuropea, di un Hildebrandt, ad esempio; ma senza dubbio è da queste premesse che deriva sia la "tattilità" dei dipinti di Rothko, in cui i diversi modi di stendere le velature di colore creano velluti e rasi, o fodere scricchiolanti, da toccare, sia la visione di un'opera-spazio, che richiede grandi dimensioni per consentire l'azione tanto dell'artista che dell'osservatore.

Si arriva così alle prime mature formulazioni della fine degli anni Cinquanta, con i bozzetti per il Four Seasons Restaurant del Seagram Building di New York: grandi dimensioni non da affresco, come era stato per i murales messicani del New Deal roosveltiano, ma come ricreazione di uno spazio. E Rothko guarda, in questa idea di modificare lo spazio architettonico dato attraverso lo spazio della decorazione, all'Italia: all'amato vestibolo della Laurenziana di Michelangelo che queste sue tele richiamano nelle tripartizioni verticali, come le modanature e le cornici delle finte finestre. Le foto mostrano l'ambiente realizzato (peccato che alle foto non ci siano didascalie).

Ora il visitatore è pronto a capire "il" Rothko delle opere degli anni Sessanta, qui ben illuminate da una luce diffusa e mai riflettente, ben distanziate, ben scelte tra i maggiori musei e collezionisti privati del mondo (dalla National Gallery di Washington al Museo di Tel Aviv, dai Guggenheim di New York e Bilbao alla Kate Rothko Prizel Estate Collection). La grande dimensione della tela è una risposta contro la tendenza intimistica del mondo moderno, in cui anche l'arte si accontenta di uno spazio limitato. Al contrario per Rothko il quadro è uno spazio dentro cui si deve entrare, così come Pollock entrava e calpestava le sue tele. Anche questo è gesto.

Aggirandosi nelle sale che impongono il silenzio, quasi contemplativo, vengono in mente i Malevic presuprematisti, e perfino Mondrian; ma ancor di più i colori terrosi e mai lucidi (spesso Rothko aggiungeva polveri e sabbie ai colori, proprio per esaltare la matericità dell'olio) fanno pensare agli affreschi di Beato Angelico o alle proporzioni auree di Piero nell'equilibrio delle sezioni tripartite, che l'artista vede nei tre viaggi-soggiorni in Italia tra anni Cinquanta e Sessanta. Ma sempre il colore è vibrante, mai piatto o statico.

Splendida la sala che ricostruisce la "Rothko room" alla XXIX Biennale di Venezia del 1958, dove furono esposti dieci *Multiforms* realizzati tra 1957 e 1958 e già esposti in due personali alla Sidney Janis Gallery di New York, che, con uno dei primi acquirenti italiani, Giorgio Franchetti, premise anche la sala veneziana. Il colore si scurisce e le forme si semplificano ulteriormente, come se le vibrazioni cromatiche si andassero solificando, verso quella pittura nere e grigia (come non

pensare ai cellotex di Burri intorno agli anni 1968-70?) con cui Rothko chiude la sua carriera, e tragicamente, la sua vita. Nei lapidari aforismi che emergono dai suoi scritti, questa frase ben racchiude la sua concezione della pittura, al di là delle etichette critiche: "I am not an abstract painter. I am not interested in the relationship between form and color. The only thing I care about is the expression of man's basic emotions: tragedy, ecstasy, destiny."

L'Italia, per questo ebreo lituano trapiantato negli Stati Uniti, era la patria di elezione, il luogo della tradizione di Giotto, Angelico, Piero, in cui sentiva di potersi inserire. Avrebbe voluto esporre in uno spazio piccolo e raccolto come una cappella, dove il visitatore pellegrino potesse fermarsi e meditare senza pensare al tempo. E' straordinario come Rothko sia riuscito a creare questo spazio, lento, silenzioso, raccolto, anche nelle grandi sale del Palazzo delle Esposizioni di Roma. Il visitatore alla fine sente solo i *suoi* colori, entra nei *suoi* spazi, lontanissimo dal traffico di via Nazionale. Aveva ragione quando diceva: "Pictures must be miraculous".



Mark Rothko con, nella stanza alle sue spalle, *Tiresia*, ©2007 by Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko



Mark Rothko, No.12, 1949, Walker Art Center, Minneapolis, Gift of the Mark Rothko Foundation, Inc. © 1998 by Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko Repr.

Scarica in versione pdf

