Più attualità e informazione, nomine ogni 2 anni, un ufficio studi permanente: ecco qualche proposta per cambiare l'Ente

Biennale, l'arte può fare cronaca

COL CONVEGNO dello scorso novembre a Venezia il Pci ha aperto il confronto delle idee per la Biennale. È subito emerso che il problema non è di statuti e regolamenti, ma di strutture e finalità.

Per le arti visive le alternative sembrano tre: mostre informative, tematiche, critiche. Di fatto sono due perché, se non fatte criticamente, le mostre tematiche come le informative sono soltanto ammassi di manufatti artistici. Anche le rassegne in parte informative e in parte tematiche sono da escludere: è giusto presentare al pubblico una molteplicità di fenomeni purché sia unico e chiaro il punto di vista. Le mostre tematiche sono forse più attraenti, ma non possono fare sistema: i temi di vera attualità, come quest'anno era «Arte e scienza», sono relativamente pochi e non ripetibili. Il taglio informativo è più conforme ai compiti istituzionali dell'Ente e ai desideri del pubblico, ma se non abbia base scientifica è empirico, occasionale e tendenzioso: l'informazione corrotta è nociva e ripugnante come il pesce andato a male. E il fatto che la Biennale serva anche al mercato non legittima un intervento palese od occulto del mercato negli orientamenti e nelle scelte della Biennale. Ma un'informazione correttamente scientifica non è possibile senza la riforma delle attuali e la creazione di nuove strutture operative.

Oggi c'è un padiglione centrale italiano in una costellazione di piccoli padiglioni stranieri: una struttura che riflette un modo di rapporto internazionale vecchio di cent'anni. Oggi l'internazionalità non è fatta di rappresentanze, ma di scambi e collaborazione. I padiglioni esteri hanno una funzione puramente rappresentativa, come i diplomatici che assistono alle parate, ma sono altrettanto ineliminabili. Sono proprietà extraterritoriali degli Stati titolari, alcuni sono architettonicamente belli, nel loro complesso hanno un interesse storico-documentario che va conservato. Può però cambiare, mediante accordi internazionali, il modo di gestirli: senza toccare l'intoccabile autonomia dei commissari stranieri, si può concordare con loro un orientamento comune: lo scopo non è più di dimostrare che ogni paese ha la sua scuola artistica autoctona, ma precisamente il contrario.

Stabilire che le mostre dovranno essere scientificamente informative sarebbe una sicura e facile base d'intesa: perché i commissari stranieri possano formare, con l'italiano, un comitato esecutivo basta ottenere che non vengano nominati all'ultimo momento e non arrivino a Venezia con un programma bell'e fatto e insindacabile.

Se una rassegna informativa non informa sull'ultima attualità non informa su niente: dunque ogni mostra biennale informi sugli ultimi due anni, al massimo tre. Il termine *post quem*, da rispettare rigorosamente, sarebbe già un fattore di omogeneità che costringerebbe anche la critica, spesso evasiva, a concentrare l'attenzione sul flagrante presente. Poiché il taglio orizzontale può parere cronistico (anche se la cultura di massa non distingue tra storia e cronaca) si dovrà compensarlo con la verticale in profondità di mostre storiche non casuali, scelte in modo da spiegare le connessioni e le idiosincrasie dei contemporanei nei confronti di un passato in cui si può anche non credere, ma c'è.

Per l'arte odierna, come per la passata e l'antica, l'informazione è inutile se non ha un sicuro fondamento scientifico, che garantisca non tanto la quantità quanto la qualità delle notizie. La Biennale, com'è oggi, non è assolutamente in grado di farlo: ha un archivio storico, ma se ne vale solo per documentare le mostre fatte, non per progettare quelle da fare. Del resto, non avrebbe personale né mezzi adeguati.

È quasi inconcepibile che la Biennale non abbia ancora provveduto a organizzare un ufficio studi permanente, composto da giovani studiosi che attendano a raccogliere, classificare, selezionare, ordinare sistematicamente un materiale informativo che poi permetta al direttore del settore visivo di lavorare su una mappa di dati. C'è da sperare che il direttore seguiti ad essere, come è stato nel passato, un eccellente storico dell'arte contemporanea, ma in fatto d'informazione non servono più le scelte di gusto, anche se di buon gusto. È chiaro che l'ufficio studi dovrebbe funzionare ininterrottamente e a tempo pieno, costituendo così un archivio non solo della Biennale ma dell'arte contemporanea: colmerebbe, oltre tutto una vasta lacuna degli studi universitari, non solo italiani. Anche la figura del direttore del settore visivo dovrebbe cambiare, e nessuno dovrebbe sentirsi diminuito dal fatto di essere il responsabile di una rassegna d'informazione critica su situazioni in atto. È ovvio che ciascuno di noi critici è obbiettivo dal proprio punto di vista, non potrebbe essere diversamente. È giusto perciò che ciascun direttore faccia la propria biennale e ne sia l'unico responsabile, ma non si vede perché, durando in carica quattro anni, debba farne due. È un compromesso utilitario. O si cambia il direttore dopo ogni rassegna o lo si tiene in pianta stabile come una sorta di califfo, ma sarebbe una noia da morire. E allora si nomini il direttore ogni due anni e ciascuno firmi una sola rassegna: dovrebbe potere essere rieletto anche più volte, ma mai consecutivamente. Tra i suoi compiti dovrebbe esserci il coordinamento del comitato dei comitati esteri o, per comodità, di una giunta da esso espressa; e una delle sue incombenze dovrebbe essere la distribuzione di spazi espositivi ai paesi che, non disponendo di un proprio padiglione, avessero movimenti artistici o personalità interessanti.

Si discute molto circa l'inserimento della Biennale nel parastato. No, è ovvio che la Biennale deve essere finanziata col denaro pubblico, esclusa qualsiasi «sponsorizzazione» più o meno pelosa; ma è anche ovvio che dovrà essere un ente puramente culturale, autonomo e indipendente sia dallo Stato che dalla Regione o dal Comune. L'importante è che possa disporre dei fondi stanziati regolarmente e tempestivamente, senza i soliti ritardi burocratici e snervanti controlli contabili.

Quanto al Consiglio di Amministrazione elegga il direttore del settore, ma poi si contenti di garantirgli i mezzi e di proteggerne rigidamente l'autonomia. Anche contro se stesso, occorrendo.

Giulio Carlo Argan

Spettacolo Cultura

Qui accanto, un ritratto del Boccaccio. In basso, Dante in un particolare di un affresco di Domenico Di Michelino

Dizionari, vocabolari, manuali di stile: è un vero boom. Oggi a Roma illustri studiosi faranno il punto sullo stato di salute della nostra lingua. Ecco che cosa ne pensa un «professionista»

Poesie e spot si scrivono così

Organizzato da Giorgio Barberi Squarotti, si tiene oggi a Roma (ore 9,30 presso la facoltà di Lettere e Filosofia) un convegno in occasione dell'uscita del tredicesimo volume del Grande Dizionario della lingua italiana Utet. Parteciperanno Alberto Asor Rosa, Giovanni Raboni, Carlo Bernari, Alberto Arbasino, Giovanni Giudici, Edoardo Sanguineti, Daniele Del Giudice, Antonio Tabucchi, Giorgio Barberi Squarotti, presiederanno Ignazio Baldelli e Tullio De Mauro.

Quando, ancora bambino (e assolutamente ignaro dell'uso e forse anche dell'esistenza dei Dizionari, da qualche anno peraltro adesso diventati oggetto di un *mio forse pre-senile amore*), mi capitava di invaghirmi di parole delle quali ignoravo totalmente il significato, ma che mi piacevano per il suono o per altri significati possibili o affini dal suono stesso suggeriti, non avrei mai sospettato di dover trascorrere in compagnia delle parole (e di esse e forse per esse vivendo) la quasi totalità del mio tempo. Al punto che sono oggi portato a considerare il sistema a cui esse appartengono e danno luogo, intendo dire: la Lingua, come una specie di Grande Persona, una specie di familiare Divinità, della quale i Dizionari sono ad un tempo albergo e rifugio, luoghi di culto, vivai, formicai e banche di parole.

• • •

Ho lavorato per molti anni nell'industria come scrittore di testi pubblicitari. Si dovrebbe dire, con parola inglese, *copywriter*, anzi, *copy*, secondo il gergo professionale. Ma è una qualifica che, personalmente, sono un po' riluttante ad accettare: se non altro perché anche quando facevo il *copy* ero e mi sentivo pur sempre un *writer*, uno scrittore, e in particolare uno scrittore di versi. Vorrei però cercare di esporre le circostanze e le ragioni per cui una vocazione (la scrittura dei versi) e un'attività (la scrittura dei testi pubblicitari) apparentemente e anche sostanzialmente estranee fra loro abbiano potuto così a lungo coesistere nella mia esperienza senza subirne alcun danno, ma anzi traendone un certo vantaggio reciproco. Scrivere testi pubblicitari e scrivere versi sono due attività che hanno in comune una condizione, per così dire, negativa: il sembrare, cioè, entrambe abbastanza facili, sì da incoraggiare in massimo grado l'incompetenza e l'improvvisazione. Ma non avrò bisogno di precisare che quell'apparenza o presunzione di facilità è assolutamente infondata, in quanto scrittura di *copy* e scrittura di versi presentano, sempre, nella loro sostanziale diversità, un altro importante aspetto in comune: l'esigenza di un massimo di attenzione e cautela nell'uso delle parole.

Nel testo pubblicitario e nella poesia ogni parola ha un peso *da far sentire*; e, affinché questo peso *si senta*, è indispensabile che intorno a ogni parola venga fatto il massimo di pulizia, sfrondato il superfluo (oltre tutto, in pubblicità, lo spazio costa molto denaro). Ma, pur con queste secondarie condizioni in comune, *copy* e testo poetico sono due fatti radicalmente diversi dal punto di vista linguistico: a parte certi annunci per lo più riguardanti prodotti non durevoli e di costo limitato (in cui trovano campo anche i più vieti e triti giochetti di parole), il testo pubblicitario rientra quasi totalmente nell'ambito di una lingua «di comunicazione» necessariamente povera di ambiguità, di un linguaggio che dovrebbe significare quasi (e il più possibile) esclusivamente quel che in esso viene scritto o detto; mentre la scrittura dei versi comporta l'assunzione di uno strumento istituzionale (la cosiddetta «lingua poetica») basato sostanzialmente sull'ambiguità, dove il *non detto* dovrebbe costituire una presenza assai più forte del *detto* (una poesia, sentenziava giustamente un critico illustre, non *dice*; una poesia è) e dove insieme all'elemento puramente lessicale agiscono e interagiscono altri fattori espressivi non verbali, come il suono, il ritmo, persino l'aspetto grafico.

• • •

Prima di arrivare a scrivere un testo pubblicitario vero e proprio sulla scorta delle indicazioni *(input)* dei tecnici e dei responsabili commerciali del prodotto, percorsi negli anni una paziente trafila: dalla brutale e asfissiante correzione di bozze in svariate lingue (non escludendo il finlandese e il fiammingo e nemmeno il turco) alla metodica stesura di manuali d'istruzioni per l'uso, dalla scrittura di «lettere di vendita» alla più impegnativa redazione degli stampati promozionali. Imparavo a sacrificare le rapsodiche impennate della mia svogliata e corriva prosa ancora di cronista alle più compassate consuetudini di una prosa sottilmente «motivazionale» e blandamente espositiva; finché risultai (come sembra) maturo per l'assunzione al cielo del *copy*.

Da quanto ho scritto dovrebbe però risultare abbastanza chiaro quel che intendo affermando che questa attività non ha nociuto tecnicamente al mio lavoro poetico, soprattutto per una serie di procedimenti professionali che sono stato indotto ad osservare in ogni circostanza della mia scrittura: non usare, per esempio, tre parole dove ne bastano due; guardarmi dal pericoloso scivolo dell'abitudinario, cancellando in partenza dal mio lessico termini come *razionale, moderno, efficienza, scientifico, economia, progresso, tecnologia d'avanguardia, successo* e *opportunità* (nel barbaro significato di «occasione»), benché pubblicitariamente parlando alcuni di essi conservino tuttora un miserabile effetto di richiamo agli orecchi e agli occhi di una folla davvero solitaria e sempre meno capace di comunicazione e di scelte autonome; infine ridurre al minimo lo *scarto* di mediazione fra la cosa e la parola, anche tenendo presente che nella lingua poetica la parola è (come abbiamo già detto) una cosa. Eccetera.

• • •

Ma qui poi si sconfina dal pubblicitario nel poetico, un campo nel quale con più perentoria evidenza (per chi ben sappia osservare) si affermano i diritti, i poteri e le misteriose norme interne di quel sistema o Grande Persona che è la Lingua, *corpus magnum* di cui la parola è minimo membro. Ho imparato, questa Grande Persona, a riconoscerla, amarla, servirla, a esserle grato come alla mia sola guida e vera ispiratrice; da lei mi vengono le parole che con la mediazione del mio lavoro di scrittura si aggregano in quei corpuscoli che chiamo le mie poesie. Non scrivo (anche questo ho imparato) quelle che vorrei, ma quelle che mi vengono; e sarei disposto anche a dire che non io ma esse scrivono in me. Sì, sulla base della mia esperienza recente e remota, potrei aggiungere a quanto già suggerito per i testi pubblicitari anche alcune avvertenze riservate a chi aspiri o speri di scrivere poesie, metterlo in guardia da certe trappole con un minimo di attenzione evitabili. Dirgli, per esempio, che sono giunto a nutrire un certo sospetto nei confronti dei verbi al tempo futuro, dal momento, oltre tutto, che non possiamo sapere come il nostro futuro sia per essere e dunque ogni verbo al futuro finisce per avere come suo referente un qualcosa che non esiste.

Altrettanto guardingo sono verso certe parole un po' tronfie (tipo, non so, *schiantare, strazio, grafflante* ecc.), cariche di una pretesa di espressività che nasconde, quasi sempre, una reale condizione di insolvenza espressiva, un non esservi (cioè) niente da dire; e vanno fatalmente in protesto come cambiali truffaldine. Mi sono imposto di trattare con adeguata circospezione parole troppo definite (per esempio: *niente* o *tutto, vita* o *morte, sempre* o *mai*) il cui abuso può non di rado sortire effetti semanticamente alienanti, per cui il *tutto* si stravolge in un *niente*. Al contrario ho coltivato in me una preferenza per i termini di tono e grado medio: mi piace più *turbato* che *sconvolto*, un *ride* piuttosto che un *ghigna* (che poi quel «riso» sia in realtà un «ghigno» provvederà il contesto a farlo risultare o quanto meno a suggerirlo, se le cose stanno davvero così: altrimenti è inutile e disonesto cercare di darla a bere).

Ho imparato pure a non insistere nel voler inserire a tutti i costi in una poesia una certa immagine o idea che tanto mi piacerebbe e che però non c'entra. Certi *treni* approdanti parallelamente a una stazione terminale fui costretto, a suo tempo, a farli sparire da una poesia, perché a rifiutarli recisamente era proprio il testo, che infatti si sarebbe poi svolto su un'immagine successiva di *barche*. Anche se un qualche *treno* è poi rispuntato in un'altra poesia della stessa serie: la Lingua è anche un pullulare di fermenti, una mandria di parole in perenne movimento; si tratta a volte soltanto di disciplinarle, coordinarle con accortezza e rispetto per la loro intima misteriosa essenza.

Giovanni Giudici

Esposti a Medicina disegni e quadri di Borgonzoni: l'Emilia, la terra, il lavoro nell'opera di un artista inquieto. E se ripensassimo la storia del nostro realismo?

Quando il pittore incontrò le mondine

Dal nostro inviato

MEDICINA (BOLOGNA) — Dall'esterno la chiesa sconsacrata del Carmine appare come una massa che sale snella e che il mattone colore terra di Siena bruciata rende severa; e non lascia indovinare l'interno barocco con la grande navata movimentata nello spazio dalle cappellette rientranti, dalla volta e dalla cupola con un gran bel ritmo di pieni e di vuoti che la fanno apparire sterminata quasi sfondasse sulla pianura emiliana. La vastità è esasperata dalla nudità dell'interno che un tempo deve essere stato ricco di ori, di statue, di suppellettili, di oggetti.

La navata oggi è trasformata in una bellissima sala di esposizione, con un allestimento assai funzionale ed elegante, in occasione della donazione di cento opere su carta a varia tecnica datate tra il 1936 e il 1981 che il pittore Aldo Borgonzoni, che è nato a Medicina nel 1913, ha donato alla comunità medicinese. È una buona iniziativa di provincia ma un buon seme per una ricerca che manca. La mostra è stata resa possibile per la passione e la tenacia dell'assessore alla cultura Carla Brini. Per l'occasione è uscita una bella monografia su Borgonzoni, edita dalla Grafis Edizioni, per iniziativa della Regione Emilia Romagna e del Comune di Medicina, con un saggio di Carlo Ludovico Ragghianti e uno scritto di Marilena Pasquali.

Borgonzoni ha voluto esporre anche alcuni pochi dipinti fondamentali che vanno da «Madre a Zagorsk» del 1957 a «Mondine di Medicina» del 1960, da «Amore» (un dipinto sul Concilio Vaticano II) del 1969 a «Monumento» del 1976, come raccordo e chiarimento del percorso sociale/poetico tracciato dai cento disegni. La donazione ha un grande significato. Borgonzoni è di Medicina e Medicina, con le sue mondine e i suoi braccianti, è stato uno straordinario centro di lotte sociali tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta. Attraverso lo sguardo e l'immaginazione del pittore, con le sue radici esistenziali e l'esperienza concreta delle lotte, mondine e braccianti di Medicina sono entrati nella pittura italiana contemporanea negli anni del neorealismo e dopo.

«Mondina» (1951) di Aldo Borgonzoni

Tranne che per il periodo neocubista, la vicenda umana e pittorica di Borgonzoni è tutta fissata in questi fogli. Il disegno può essere una forma completa e alta di espressione artistica quando nel segno e nella macchia il pittore faccia passare la verità su se stesso e sul mondo. E Borgonzoni è disegnatore schietto e vitale, esuberante se volete ma non truccato o faticato.

Se dovessi cavare un robusto filo rosso che tenga assieme tutti questi disegni io lo riconoscerei prima in una fiammeggiante inquietudine e poi in una ricerca umana ossessiva di rapporto e di solidarietà. Borgonzoni è arrivato a dipingere e disegnare mondine e braccianti non perché fossero di moda o perché lo stimolasse brutalmente il Partito Comunista Italiano. Veniva da anni di ansia, di ricerca inappagata, di sguardi allungati in ogni dove per riuscire a trovare un rapporto umano: e furono gli anni — tra «Cronache» e «Corrente» — dei bellissimi, fiammeggianti autoritratti, continua interrogazione sul destino e sulla «chiamata» alla maniera del caravaggesco Matteo. Un'energia caricata per anni che comincia a sciogliersi dal groviglio esistenziale con gli incontri di figure nella luce alla maniera di Virgilio Guidi; e, poi, si libera con le mondine e i braccianti e le loro lotte: è il primo rapporto davvero umano che Borgonzoni stabilisce.

Sul neorealismo pittorico circolano tanti luoghi comuni e tante sciocchezze politiche e culturali. Bisognerà, prima o poi — e il tempo mi sembra maturo — fare una mostra esauriente del neorealismo pittorico e vedere con occhi freschi e sereni questo complesso fenomeno. Le mondine e i braccianti di allora non ci sono più; ma nei disegni e nei dipinti esposti al Carmine fa una fortissima impressione il bisogno umano-poetico di liberazione e di rapporto e di solidarietà, cercato e trovato.

E c'è un secondo tema di ricerca che è saltato fuori nella visita a Borgonzoni e a Medicina. È l'oscillare pittorico dell'artista tra linguaggio e parlata emiliana. È una questione che, per l'antica pittura emiliana, quella del Seicento in mostra a Bologna, ha sollevato nello scritto in catalogo Giuliano Briganti. Ecco, mi sembra proprio che, nella pittura italiana dopo la caduta del fascismo ma preparata già negli anni Trenta, la questione si riproponga modernamente. Prima di diventare neorealiste quasi tutte le posizioni pittoriche sociali furono neocubiste. A ripensarlo, il neocubismo italiano — essenzialmente ripensato sul cubismo picassiano tra «Guernica» e la «Pesca notturna ad Antibes» — fu il momento unificante del linguaggio che col neorealismo, per ragioni storiche e poetiche assieme molto italiane, trapassa nelle parlate: friulana, veneta, emiliana, romagnola, lombarda, romana, siciliana... fino alla disgregazione formale e alla caduta espressiva e comunicativa.

Borgonzoni dipinse e disegnò le mondine in «presa diretta» e nella memoria quasi inseguendo archetipi greci o quattrocenteschi o seicenteschi: mondine come sante o madonne col bambino oppure, sembra incredibile, come korài.

Medicina ha gettato un sasso nello stagno: perché la Biennale non ci regala una credibile storia del neorealismo in pittura?

Dario Micacchi

ENZO LA STELLA T.

COME SCRIVERE BENE E PARLARE MEGLIO

CON UN DIZIONARIO ETIMOLOGICO RAGIONATO DI OLTRE 5.000 VOCI

MONDADORI

È IN EDICOLA

ESSERE secondo natura

MENSILE DI ECOLOGIA DELLA MENTE E DEL CORPO

Omeopatia. Agopuntura. Psicosomatica. Ecologia. Terapie psico-corporee. Viaggi. Alimentazione naturista. Difesa dell'ambiente. Antropologia. Filosofia. Psicologia. Fitoterapia

TANTRA Il culto della sessualità

TEOSOFIA Le meditazioni del plenilunio

SCLEROSI a placche curarla con frutta e verdura

GINNASTICA L'anti-ginnastica di Therese Bertherat