

Consegnato
a viale Mazzini il soggetto della «Piovra 6»
La trama ambientata nei paesi dell'Est
Ma alcuni dc che contano non ne vogliono sapere

A Torino
Ronconi mette in scena «La pazza di Chaillot»
di Giraudoux: un testo «politico»
ma divertente che la regia rende troppo tetro

Vedi retro

CULTURA e SPETTACOLI

L'antimuseo militante

Intervista con Amnon Barzel
direttore del Pecci di Prato
che si occupa solo
dell'arte dei contemporanei

«Vogliamo far vedere
quello che è assente oggi
dall'esperienza uniforme
e soffocante della gente»

ROSANNA ALBERTINI

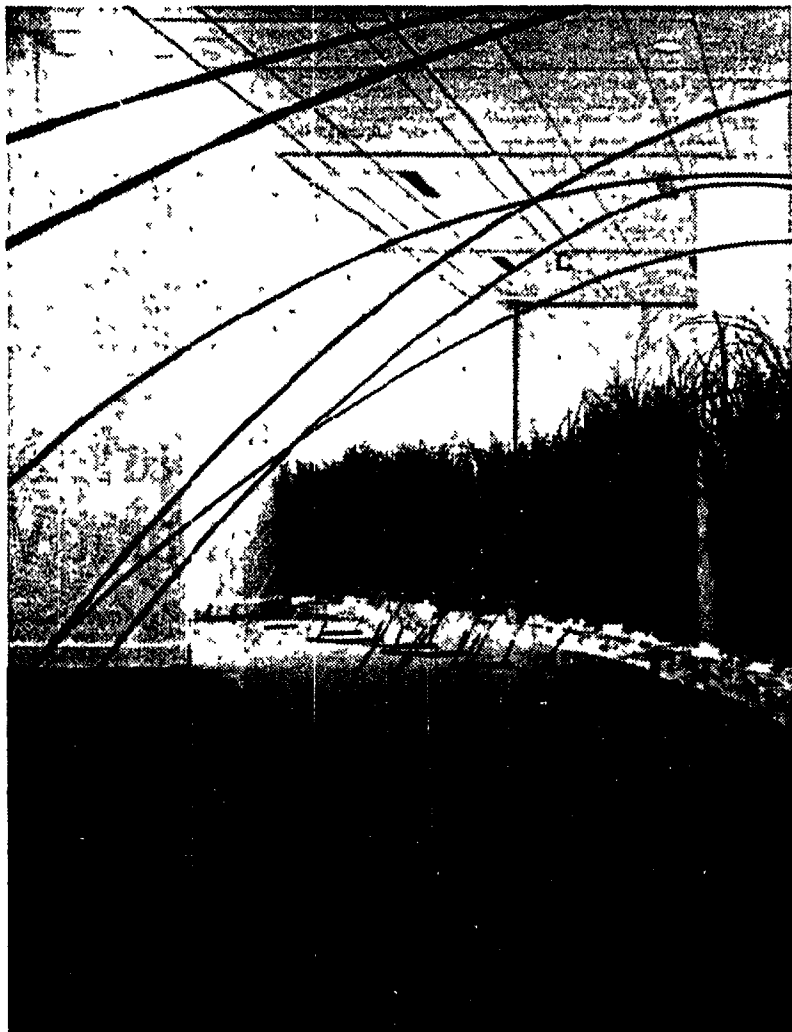
PRATO «Che per ritrovare nella massa il senso dell'individuo, si debba sentirsi, prima che nobile, straniero». A porre questa domanda poco retorica, negli anni Sessanta, era Giulio Carlo Argan, in un'attenta riflessione sull'arte informale che non poteva più essere «avanguardia» perché gli artisti, nel grigio dominio di un mondo meccanico, non potevano che agire la loro passività. Ma soprattutto la prima fase, sulla necessità di essere stranieri, ci resta nella mente come un rumore di fondo mentre parliamo con l'israeliano Amnon Barzel, che dirige da due anni, cioè dalla nascita, il Museo Pecci di Prato. Un museo privato, in Italia un'anomalia per il mondo dell'arte, e lo diciamo senza vanità, già che vive di sola arte contemporanea, esponendo autori giovani, ma anche organizzando una biblioteca aggiornata di riviste e cataloghi di tutto il mondo, un centro di documentazione, un programma di attività didattiche per studenti, insegnanti e per chiunque voglia accostarsi a linguaggi visivi, un dipartimento di grafica per collezionare e disporre lavori su carta fotografica e video d'autore, un settore che cura eventi musicali, di danza moderna, performances. L'edificio non è molto diverso dalle grandi fabbriche della periferia pratese, anzi, e perfino appariscente, ma la sua presenza si annuncia da lontano, a colpo d'occhio, per le opere d'arte che lo circondano fuori, sul prato: una colonna classica di acciaio inossidabile fatta crollare a fette sul terreno sotto la spinta invisibile della storia (opera di Anne e Patrick Poirier), uno spicchio di luna, di Mauro Staccioli. La luna, po-

sandosi a terra, diventa l'arco di un sogno fatto di cemento, la misura dell'arte come appropriazione in un mondo appiattito dalle cifre. Verso l'ingresso si incontra la fontanella di Enzo Cucchi che scava due petali di marmo nella superficie del prato e fa zampillare, da una linea retta di cemento che è l'illusione sottilissima del pensiero, un filo sottilissimo di acqua mobile come la mente, come la precarietà della vita. Perché il senso di un museo di arte contemporanea non è quello di inghiottire le opere nei depositi, può ospitarle per qualche tempo, ma le ributta fuori al più presto, da dove sono venute, perché il mondo le ripensi e vi legga l'immagine della propria contemporaneità.

Chiediamo allo straniero, Amnon Barzel, qual'è l'idea che lo guida, per far vivere questo museo.

La nostra intenzione è di essere militanti, di mostrare quello che non c'è, che è assente nell'esperienza della gente soffocata, oggi, dall'uniformità dei messaggi e dall'adesione poco convinta a un presente che di Prato vuole essere un organo pulsante, una sede non classica dove si percepisce la realtà attraverso i pensieri e i comportamenti degli artisti, quelli giovani in particolare. È uno strumento per capire quali sono le idee nuove del nostro tempo.

Allora restiamo nel presente, e parliamo della prossima mostra che apre il 26 gennaio 4, per la prima volta nella breve storia del Pecci, è tutta di artisti italiani, sui trent'anni. I nomi sono quelli di Marco Formento, Ivano



«La spirale appare» di Mario Merz. In alto, «Sculptura Prato» di Mauro Staccioli: due opere del Museo Pecci

Sossella, Stefano Arzenti, Bernhard Röddiger, Adriano Trovato, Liliana Moro, Daniela De Lorenzo, Marco Mazzucconi, Marco Cingolani, Massimo Kaufmann, Amedeo Martegani, Mario Dellavedova. Che tipo di mostra è?

Si intitola Una scena emergente. Non è la nuova arte per una nuova società, l'idea dell'avanguardia è decisamente lontana. Gli artisti affermano soltanto la loro esistenza, il loro agire individuale, in questo momento di crisi della società e della politica. La loro arte non rispetta, il presente, il modo di ritrovare un proprio se stesso.

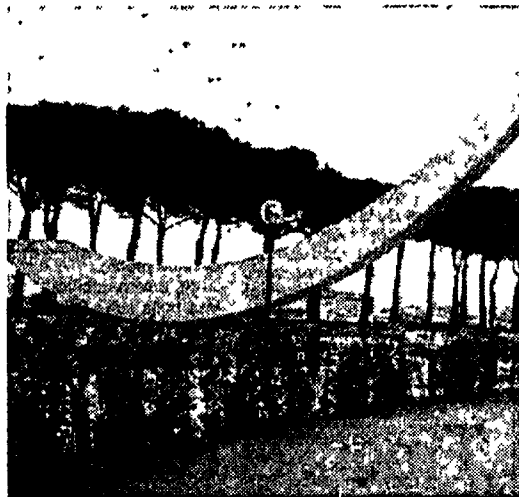
Non è un catalogo dove si trovano le opere di artisti italiani, Giorgio Aldo Gargani e Umberto Galimberti senza pretendere che scriveremo di arte contemporanea, ho chiesto solo che dicessero la loro lettura della realtà così come è mentre la viviamo.

Dunque autori singoli, che non formano un movimento, una tendenza?

Hanno in comune un modo di fare arte senza pensare all'arte. Negano la storia, le classificazioni, lo stile, e tutte le barriere che impediscono un contatto diretto con l'opera. Non si impongono coerenza, ogni settimana, ogni mese, sono

pronti a cambiare. Non si illudono di correggere il mondo. Sono certo meno innocenti dei loro predecessori, fortemente cerebrali, fin troppo ragionevoli. Forse non si può nemmeno dire che le loro siano opere, o lavori, semplicemente sono cose che li aiutano a vivere. Cose che si aggiungono agli altri fatti di oggi. L'artista perde lo smalto dell'eroe, scivola nell'antistoricismo. L'illusione che l'eredità del passato rafforzi la dimensione dell'individuo.

Qualcuno potrebbe dire: di siamo, è la morte dell'arte... Proprio no. Il suo rinascimento, la morte sarebbe nel rifare



ingenuamente quello che è sempre stato fatto. D'altra parte questi artisti, negando soprattutto la tradizione del passato, cioè la tendenza a ricostruire per schemi e grandi linee classificatorie, non rifiutano affatto il loro incontro diretto e personale con le cose che costituiscono la storia dell'arte. Ma se ne appropriano come di una parte della loro esistenza attuale, strappandole alla fluidità del tempo e al continuum storiografico.

Dunque non è indispensabile l'assenza di memoria per inventare nuovi linguaggi?

Il problema non è dimenticare, ma strappare le radici. Come se volessimo far cadere le mele da un albero che non esiste.

Non è semplice capire questo tipo di arte. Le mostre precedenti, come quella di Mario Merz, degli artisti sovietici, delle installazioni di Spazio 88, hanno sensibilizzato il pubblico italiano?

La visita è buona, questo museo è una realtà importante per il mondo dell'arte in generale, sensibilizzato di nuovo verso l'Italia, un paese che per ora, in arte contemporanea ha avuto molto meno iniziativa della Francia, dell'Inghilterra, della Germania, e perfino della Spagna. Si ha quasi l'impressione che in Italia il culto della classicità sia diventato una sabbia mobile che cancella il presente. Non siamo alla frequentazione popolare, ci seguono coloro che sono già pronti ad accostare l'arte contemporanea. È uno dei motivi per cui diamo un grande valore all'attività didattica, ma non solo. Il Pecci non è uno spazio

esclusivamente espositivo. È un organo, un centro di produzione culturale che offre conferenze a vari livelli, un laboratorio sperimentale nato dalla collaborazione con Bruno e Alberto Munari, e un insieme di attività educative che all'inizio non sono state capite, ma sono anomali in tutti i musei del mondo.

Esiste in Italia il personale specializzato?

Per il momento no. Ma, invece di lamentarci, facciamo Colgo l'occasione per annunciare che dall'ottobre prossimo qui, nel museo, apriranno una scuola per curatori di musei d'arte contemporanea, la prima in Italia. In Europa ce ne è soltanto un'altra, a Grenoble. Nascerà in collaborazione con la Regione Toscana, e sostenuta da fondi Cee.

Altri programmi futuri?

Un nuovo spazio per la collezione permanente, composta da opere che il museo compera ogni volta che si tiene un'esposizione. Quanto alle mostre, avremo una scelta della collezione di arte contemporanea del Beaubourg e poi una mostra di arte giapponese. Il museo deve lavorare anche fuori dai suoi confini. La mostra degli artisti italiani passerà alla biennale di San Paolo del Brasile in settembre e successivamente al Museo d'arte moderna di Vienna. Quella degli artisti russi è già andata in Spagna, nel nuovo museo di Las Palmas. Un'altra obiettività, la mostra di fotografie, era stata fatta in collaborazione con il Cnap (Centro nazionale arti plastiche) francese. Siamo parte del mondo.

Jacques Bidet e le insicurezze della modernità

FRANCESCO SAVERIO TRINCIA

Liberalismo della molteplicità di significati e di immagini negative che i nomi «socialismo» e «comunismo» evocano ormai potentemente nella mentalità collettiva e che accompagnano le vicende storiche di questa fine di millennio, è una condizione difficilmente evitabile per tornare a pensare sulle cose e sui concetti. Le spietate lezioni della storia — cui si richiamerebbe oggi un pensatore realista e un analista delle società come Karl Marx — impongono probabilmente se non una sospensione dell'uso, almeno una grande cautela critica ed una volontà di profonda ridefinizione del senso di quei nomi in ambito teorico.

Grazie a tale elementare scelta metodologica diviene più agevole collocare entro l'orizzonte dei principi teorici e delle condizioni sociali ed istituzionali empiriche della democrazia liberale, per affrontare la questione cruciale del rapporto tra potere centrale democratico, suo fondamento nell'uguale libertà dei soggetti politici, e dinamica specificamente economica delle libertà nel mercato capitalistico. Il tema, che è al centro del libro di Jacques Bidet *Théorie de la modernité, suivi de Marx et le marché*, Puf, Paris 1990, emerge all'interno di quello che molti studiosi considerano come il percorso più produttivo dell'analisi storiografica e teorica del pensiero di Marx.

Si tratta del confronto con quegli snodi della tradizione liberale, vanamente ripresi e ne laborati dalla filosofia politica contemporanea, che presuppongono l'individuo e la libertà del suo agire economico e politico. Jacques Bidet segue con intelligenza critica questa via. Dopo aver rilevato che la specificità del pensiero marxiano consiste nella inestricabilità dell'analisi del capitalismo e della radicale impensabilità della democrazia politica, introduce il contrattualismo quale strumento teorico per costruire i lineamenti della «modernità» quale orizzonte storico insuperabile e per commisurare a questa i limiti e le contraddizioni della comprensione marxiana del mondo moderno. Il saggio si conclude con la definizione di un «metamarxismo» che implica tra l'altro il giusto rifiuto della interpretazione del rapporto tra Hegel e Marx in termini di «superamento» e la delimitazione di un contrattualismo «moderno».

In questo contrattualismo viene valorizzata esplicitamente l'antinomia tra i rapporti privati e il rapporto pubblico, ossia tra la società civile e lo Stato, che è al centro della filosofia politica hegeliana. L'inducibilità reciproca delle due istanze costitutive del politico moderno, consente di affermare che la problematica contrattualista non si scontra con la critica rivolta da Hegel allo Stato fondato sul contratto, ma «ne realizza positivamente gli obiettivi». Il punto essenziale dell'argomentazione di Bidet consiste in un vero e proprio rovesciamento del giudizio del giovane Marx circa quella che veniva giudicata l'insostenibile «separazione» moderna tra società civile e Stato, a favore di una valutazione positiva di questo dato strutturale.

Se la storia del pensiero politico viene ripercorsa all'indietro rispetto al succedersi delle sue fasi storiche, e dal neocantismo di Rawls si risale al pensiero di Hegel, e poi ad Hegel, per fermarsi infine a Rousseau, Hobbes e Locke, diviene realizzabile una nuova fisionomia della nozione di contratto che racchiude in sé il liberalismo e quello che Bidet continua a chiamare «socialismo».

Visto attraverso il filtro della filosofia politica di Hobbes, il limite della democrazia liberale si mostra nelle due prospettive antagonistiche che, secondo Bidet, attraversano quella filosofia. Per un verso viene pensato un «contrattualismo radicale centrale», secondo il quale l'ordine legittimo discende da un accordo tra gli individui e si cristallizza nella «designazione dell'istanza centrale che eserciterà il potere». D'altra

parte quest'ultima sembra finalizzata a niente altro che a rendere possibile «la struttura degli scambi interindividuali».

Da qui discende il «dilemma» del liberalismo: il suo oscillare tra il contratto interindividuale coincidente con le libertà della «forma mercato» e confligente con il contratto sociale «centrale», e quel contratto «centrale» istitutivo del potere, che in quanto interviene sulle libertà economiche, evoca il timore del totalitarismo della volontà generale. Si tratta di dilemma realmente radicale, poiché vi si esprime il dato di fatto (che non può rimanere in ombra, come accade in qualche passaggio del saggio di Bidet) che le due forme di contratto, quello che dà vita al mercato e quello che dà vita al potere centrale di un'istanza pubblica, si connettono nella identità dei soggetti di entrambi i contratti e nella ineliminabilità di principio della libertà che ad essi presiede. È appunto Hegel, più che Marx, che riesce a dar voce al dilemma, trasformandolo in condizione costitutiva della modernità.

Perciò la nozione di contratto sociale, in quanto non venga ridotta a riflettere la struttura del «liberalismo economico», esprime in uno dei suoi contenuti essenziali, l'affermazione hegeliana secondo cui gli individui sono capaci di una «volontà sostanziale». Questa travalica la semplice coesistenza dei progetti individuali mediati per via contrattuale, e diviene capacità di «determinare insieme dei progetti concreti, cioè di articolare dei valori, del fine e del mezzo», che tutti non possono trovare realizzazione senza fare appello agli agenti del processo, alla particolarità dei loro interessi e delle loro prospettive, e quindi di nuovo alla loro volontà libera.

Il contratto privato e il mercato — che nel pensiero di Marx vengono certamente visti, ma perdonano la propria autonomia nell'orizzonte del capitalismo — nella prospettiva aperta da Hegel non escludono ma implicano il contratto sociale «centrale» così come la volontà pubblica o generale implica la libertà dei singoli. Qui il punto di vista hegeliano e quello che Bidet chiama «la matrice della modernità» rimangono saldamente legati al liberalismo di Kant: il contratto tra individui privati, «nella sua razionalità di rapporto libero, presuppone un accordo sullo stesso ordine contrattuale, presuppone dunque il momento delle «volontà unificate», come dice Kant».

Il saggio di Jacques Bidet richiama con forza alla mente le pagine finali del libro che curò trent'anni fa C.B. Macpherson ha dedicato all'analisi della «teoria dell'individualismo possessivo» da Hobbes a Locke. In questo libro, ormai un classico sull'argomento e certamente una delle fonti teoriche della riflessione di Bidet, Macpherson ha formulato quello che chiamava «il dilemma del ventesimo secolo» in termini che continuano ad apparire insuperabilmente chiari oltre che oggi drammaticamente attuali. È difficile dire se sia possibile superare o abbandonare i concreti rapporti di una società mercantile possessiva, senza abbandonare le istituzioni politiche liberali. È necessario comunque trovare, osserva Macpherson, «un nuovo concetto di uguaglianza fondamentale, compatibile col mantenimento di istituzioni e valori liberali».

Di fronte agli sviluppi delle tecnologie belliche odierne, una sola forma di uguaglianza sembra possibile, quella che unisce tutti gli uomini nella «insicurezza» di fronte al pericolo della guerra e che può fondare un obbligo politico verso un'autorità più ampia del potere delle singole nazioni. Siamo di fronte ad un crinale storico possono i valori e le istituzioni della modernità liberale e democratica analizzati da Macpherson e da Bidet, catturare e dominare politicamente il demone della guerra, o rischiare di essere sopraffatti?

Una bella mostra a Roma svela il talento del pittore Lado Gudiasvili

Il surrealismo visto dalla Georgia

Una ricca esposizione di settanta opere nella Sala degli Aranci del Complesso Monumentale di San Michele a Ripa, a Roma, svela per la prima volta al pubblico italiano il talento e la grande sensibilità di Vladimir (Lado) Davidovic Gudiasvili, maestro dell'avanguardia georgiana della prima metà del nostro secolo. Un pittore molto originale e attento al dibattito artistico europeo del suo tempo.

DARIO MICACCHI

ROMA. Famoso e molto amato in patria dove, assieme all'altro grande pittore Niko Pirosmani, è considerato la punta di diamante e l'angelo custode della pittura moderna in Georgia, Vladimir (in georgiano Lado) Davidovic Gudiasvili, ben noto anche in Francia dove soggiornò dal 1920 al 1925 e si mise subito in luce tra gli artisti d'avanguardia per la sua affascinante qualità orientale, è un illustre sconosciuto in Italia. Bisogna esser grati a Bruno Mantura e Andrea Zannella che sono riusciti a portare fino alla Sala degli Aranci, nel Complesso Monumentale di S. Michele a Ripa, fino al 15 febbraio, ben 70 «pezzi» tra oli, disegni e gouaches prestati dagli eredi e dal Mu-

seo Nazionale d'Arte della Georgia.

Anche in Urss, dopo il XX Congresso del Pcus, la pittura di Gudiasvili ha conosciuto una grande rivalutazione — nel 1983 è stata pubblicata una bella e importante monografia a cura di Moissei Kagan — dando qualche anno di felicità piena al pittore che morì a Tbilisi nel 1980, dove era nato nel 1896 (allora si chiamava Tiflis). La sorpresa per questa singolare pittura è forte. Si sa quale grande parte abbia avuto, nella cultura russa e sovietica, l'Oriente e il lontano «basterà ricordare il filo forte che lega Mussorgskij, il quale musicò la vicenda d'amore di Salambò, la regina cartaginese, nel 1863 appena un anno dopo la pubbli-

cazione in Francia del romanzo di Flaubert, ai Balletti Russi di Diaghilev; ma una così felice fusione germinale di stili della pittura anni Venti a Parigi con lo stile eretico e panteistico del georgiano Lado — praticamente incontro tra l'antica arte persiana in Georgia della pittura *qajar* e il moderno neofigurativo di Derain, Soutine, Pascin, Survas, Goncharova e anche di Modigliani — era rimasta tagliata via dal corso moderno nonostante le precoci ed entusiaste segnalazioni di Maurice Raynal e André Salmon.

Era un giovane di bellissimo aspetto, occhi neri e capelli nerissimi, elegante e fascinoso — così lo mostrano le fotografie del tempo — Lado Gudiasvili quando, a Tiflis nei caffè, prese a sognare di poesia e di pittura con gli amici artisti e letterati del gruppo «Comi Azzurri». Prende parte a una spedizione archeologica alla ricerca del tesoro dell'antica Georgia, partecipa a una grande mostra di gruppo e, poi, via alla volta della desiderata Parigi passando per Roma. Anni fertili, meravigliosi, indimenticabili per Lado quelli tra il

1920 e il 1925 gli artisti nuovi di tutto il mondo i caffè, gli studi.

Salvo un breve periodo di stitizzazione deco, sembra addirittura nel gusto di Eric Lado non è un passivo assimilatore che beve pittura alle tante sorgenti parigine e magari anche alle sorgenti dei musei. Due misteriosi e stupefacenti ritratti di Nina svelano un'improvvisa simpatia per Carpaccio e Giovanni Bellini. Certi quadri sensuali e festosi, tra «Chiromanzia» e «Abluzione prenuziale» svelano l'amore per Fragonard e Delacroix algerino. Derain postcubista è un segreto punto di riferimento durante e dopo gli anni di Parigi. Ma Lado riconduce ogni curiosità, ogni esperienza a quella sua così marcata qualità georgiana, orientale.

Adora il nero e lo splendore della carne e del volto nel nero un po' goyesco. Si guardano le immagini con i non giovani baffuti, tra mitografia e ironia, che stanno attorno alla tavola imbandita e quella coppia spagnola del bellissimo ritratto di amici del 1923. Col nero Lado riesce a far più lunghe le già lunghe e flessuose figure e muta gli arti

in ali. Chi ha visto certi balletti popolari georgiani ricorderà quei ballerini in circolo, magrissimi, neri più del nero fasciati di cuoio, altissimi sulla punta dei piedi e che aprono le braccia come per spiccare il volo.

Lado crea continuamente giochi di flessuosità sensuale tra forme di donne e forme di animali, daini, gazzelle, cavalli. Gudiasvili sa essere anche un pittore tragico e surreale in «Famiglia colpevole» del 1929, nella disperata «Morte di Pirosmani» del 1946 e negli orridi disegni dell'invasione nazista. Pittore della dolcezza si fa feroce e la deformazione trapassa nell'ordine con dolore.

Felicità piena di pittore, capace di invenzioni formali e colonistiche piene di vaghezza e di visionarietà, Lado la raggiunge quando dipinge la figura femminile che è la figura assoluta della pittura. Il corpo femminile sembra per lui uno strumento e sul corpo costruisce alcune delle sue più belle immagini; creando nella pittura georgiana quel «lusso calma e voluttà» di cui parlava il poeta Aragon per le odalische di Henri Matisse.



«Primavera», una delle opere di Lado Gudiasvili esposte a Roma