

# Cultura

I Nobel 1993  
assegnati  
tra l'11 e il 15  
di ottobre

STOCOLMA I premi Nobel del '93 (del valore di un miliardo e 300 milioni) saranno assegnati tra l'11 e il 15 di ottobre. Lo ha reso noto la fondazione Nobel. Tra i 100 candidati al premio per la pace vi sono Vance, Owen, Havel, Mitterrond e persino Bush.

Esce una nuova  
raccolta poetica  
di Attilio Bertolucci  
«Come e dove scrivo?  
Non in mezzo  
ai libri, preferisco  
passeggiare sui monti  
Non faccio fatica,  
trovato il primo  
verso gli altri  
arrivano da soli,  
quasi sotto dettatura»



Attilio Bertolucci e, accanto, il poeta tra De Bosco e Consiglio, i registi che hanno realizzato un film su «La camera da letto»

## Un poeta a spasso

Di Attilio Bertolucci arrivano, sempre ben accetti, nuovi versi in libreria. Ne approfittiamo per ascoltarlo, parlare di poesia, della sua vecchia Parma, degli amici e maestri, delle piccole abitudini del suo lavoro creativo. «Quando ho scritto *La camera da letto* l'ho fatto in gran parte passeggiando tra strade e boschi dell'Appennino. Scrivere non mi costa fatica, lo faccio un po' come sotto dettatura.»

DORIANO FASOLI

ROMA È appena uscita, per Garzanti, l'ultima e agile raccolta di poesie di Attilio Bertolucci, intitolata *Verso le sorgenti del Cinghio*. Il libro è formato in parte da poesie dimenticate, alcune scritte addirittura fra il 1935 e il 1940 e con le quali il poeta ha costruito uno dei capitoli, «Tenere rifugi», aggiungendovi un'unica poesia del 1962, il cui stile anticipa quello della raccolta *Viaggio d'inverno*. «Non... essendoci punteggiatura», racconta Bertolucci - gli aggettivi si spostano avanti o indietro, da un ver-

so all'altro. Per via di questi «aggettivi itineranti» Giovanni Raboni è arrivato ad accusare la mia poesia all'«action painting», l'ultima valida espressione della pittura americana».

A cercar di trovare documenti inediti o un po' curiosi che riguardano Bertolucci, si sta dedicando il giovane studioso Paolo Lagazzi che ha di recente pubblicato (per Garzanti) *Ridere e destino*, volume che - scritto all'ombra di Gaston Bachelard - prende in esame l'opera di Attilio Bertolucci da *Sirio* a *La camera da letto*.

Queste novità editoriali ci hanno offerto il pretesto per ripercorrere con il poeta parmensino, pieno di grazia e leggerezza, e di un garbo antico, le suggestioni e i momenti culturali che hanno inlucido sui suoi processi creativi.

Perché a un certo punto della sua vita lei ha scelto di vivere a Roma?

Detta in maniera un po' ironica: perché non volevo diventare il più grande poeta di Parma. Poi ero sicuro che a Roma mi sarei perso. Essa ha questo vantaggio: è una città dove non esistono autorità. Contrariamente a Milano, dove c'è l'industria che conta, o le banche, a Roma cos'è che conta? Niente. E non si conta niente. Questo trovavo che mi lasciava molto libero. Un fatto assai importante per me.

Esiste per lei un luogo ideale in cui scrivere?

Cero che esiste un luogo non ideale per scrivere: la bibliote-

ca personale, lo «studio». Anche nella mia casa ne ho uno di studio ma non ci sto mai. Mi sembra che le pareti dei libri mi opprimano. Da alcuni anni molti fotografi hanno voluto ritrarmi e si sono meravigliati di non poterli fotografare al tavolo di lavoro con una bella biblioteca alle spalle. Devo aggiungere - ma non è una notizia inedita - che molti capitoli della «Camera da letto» (non necessariamente tutti) li ho scritti camminando lungo una strada pianeggiante dei miei monti appenninici. È una strada provinciale, con qualche passaggio di macchina e con delle possibilità assai piacevoli di sosta, che mi ha appunto permesso di scrivere seduto su tronchi d'albero lasciati a stagionare dai boscaioli che ancora esistono. Ho scoperto - visto che questa sorta di poetica ambulante aveva funzionato bene - che i due grandi fondatori della poesia romantica inglese, Wordsworth e Coleridge, hanno scritto i loro primi capolavori vivendo in una spe-

cie di comunità nella Regione dei Laghi, camminando. Preciso: Wordsworth, che sento più vicino a me, cercando un terreno agevole, quasi piano; Coleridge, più fantasioso e visionario, lo immagino procedere con difficoltà per terreni difficili, per discese, salite, improvvise roccie eccetera.

Con sua evidente soddisfazione gli Editori Riuniti hanno recentemente dato alle stampe «Le guerre serbe di Bruno Barilli, un libro inedito - ricostruito grazie alla perizia filologica dello studioso svizzero Giorgio Pellegrini - che raccoglie appunto le corrispondenze di guerra del 1912 e del 1914 in Serbia. Vuole raccontarci in quale occasione ha conosciuto Barilli, considerato unanimemente uno dei massimi promotori italiani del Novecento?»

L'ho letto molto presto e sono rimasto subito preso dalla qualità visionaria e insieme concreta della sua prosa. Che era,

in un certo senso, l'esprimersi di una forte, assai personale, persino feroce idea della musica. Preciso: del melodramma. Non per niente il suo saggio più bello e più famoso, famoso al punto da diventare in un certo senso proverbiale, è intitolato «Il paese del melodramma». Quando lo lessi la prima volta, pur essendo nato e cresciuto nel «paese del melodramma», «in quell'enorme zanzariera...», insomma a Parma e dintorni io mi appassionavo più alla musica del jazz, o di qualche grande moderno

come Stravinskij, che del melodramma. Finì per appassionarmi più tardi, magari anche sotto la spinta di Bruno Barilli. Che personalmente ridi in tutto due o tre volte e come dice, lo conobbi senza che lui conoscesse me.

Può raccontarci qualche ricordo personale di questi vostri incontri?

In uno dei rari passaggi da Parma, dove aveva ancora fratelli e fra essi un bravissimo pittore, Latino, un giorno, riconosciuto da un famoso ritratto che

di lui aveva fatto Scipione, ed essendomi trovato vicinissimo nel caffè «intellettuale» della mia città, lo fissai con tale feroce insistenza che fu lui a rivolgermi per primo la parola. Egli aveva intuito, con l'acutezza del suo sguardo limpido e svagato, che mi aveva attratto - da una tasca sfornata della sua giacca - un volume del quale erano leggibilissimi il nome dell'autore e il titolo. Si trattava di «Opium» di Jean Cocteau. Che è, come si sa, il diario di una disintossicazione appunto dall'oppio. Comin-

ciammo a parlare soltanto di letteratura, di francesi suoi amici come Cocteau, Valéry e Larbaud, che aveva tradotto mirabilmente «Il paese del melodramma». A un certo momento, con allegria generosità, si cavò di tasca il volume, me lo regalò. Era tanto più prezioso perché nella pagina bianca prima del frontespizio, c'era una dedica di Jean e Bruno accompagnata da un bel disegno. Ho detto che il libro stava in una tasca sfornata, ma non vorrei che si pensasse di un Barilli sciatamente vestito: è stato davvero l'unico dandy che io abbia mai incontrato nella mia vita.

Scrivere le ha procurato più piacere o più sofferenza?

Scrivere, per me, non è mai stata una fatica. Dico questo perché, dopo l'uscita della «Camera da letto» (libro primo) alcuni intervistatori e anche recensori hanno dimostrato una sorta di ammirazione «moralistica» per la prova che avrei dato di «stakanovismo» portando a termine un libro in versi di così notevole mole. Ma la domanda era se quando scrivo provo piacere o sofferenza: forse né l'uno né l'altra. Mi pare di scrivere sotto dettatura, tranquillo, assente da quanto mi può circondare e può essere il brusio di un caffè, il ripetersi in altre stanze della mia casa dei rumori quotidiani. Non «scrivo quasi mai di notte», molto spesso la mattina. Forse si capisce anche da quello che scrivo. Semmai posso provare piacere e anche sofferenza le rare volte che mi rileggo.

Quando sente che una poesia sta per scaturire?

La poesia singola nasce molto spesso da un'occasione esterna. Mi piace molto «finere» e in questo mio groviglio certe immagini, anche certi piccoli fatti mi entrano dentro e lì dentro, come dire, sedimentano anche per giorni e per mesi. Quando scrivo forse - non sempre - è già pronto in me il primo verso, gli altri seguono quasi improvvisi, appunto alla fine giusta. Vorrei dire insostituibili.

Si direbbe che non ha mai avuto grandi smanie di pubblicare...

È la verità. Anzi, sono sempre stato un po' costretto. Bisogna forse dire a questo proposito: siccome molti giovani più o meno promettenti si rivolgono a me - se lo può ben immaginare - perché legga i loro scritti e li aiuti a pubblicare, spesso mi scappa detto che io facevo di tutto per non pubblicare, essendo già pienamente gratificato dallo stesso atto creativo. Nessi è una cosa, è la realtà: sovente ho dato le mie poesie dietro insistenti richieste.

## Le «necessità interiori» nel segno di Kandinskij

A Verona in Palazzo Forti, sede della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, dopo Klee lo scorso anno, dal 10 luglio al 14 novembre un altro nome di grande prestigio: Kandinskij. E si è da poco più d'un mese chiusa a Firenze la mostra in Palazzo Strozzi dedicata ad un lotto di opere kandinskiane provenienti da musei russi e relative all'attività anteriore all'approdo al «Bauhaus» di Weimar nel 1922. Confesso di provare un disagio notevole di fronte ad iniziative espositive in Italia connesse a grandi nomi dell'avanguardia internazionale. La ragione è nell'inevitabile confronto che subito impietosamente si pone con la diversa misura di analoghe imprese realizzate in grandi centri europei. E a tutto svantaggio per le iniziative nostrane. Con il risultato di un'impressione netta ed amara di marginalità e subaltermità insuperabili della nostra dimensione culturale. Ove appaiono - infatti - impensabili eventi espositivi esaurienti al massimo livello, come sono stati, per fare appena qualche esempio, la ricostruzione dell'esteso percorso creativo di Matisse lo scorso anno nel The Museum of Modern Art a New York, e poi a Parigi, pur relativamente a tempi più circoscritti, o attualmente la retrospettiva di Mirò nell'omonima Fondazione a Barcellona; o come fu la retrospettiva di Kandinskij medesimo, con prevalenti materiali russi, alla Schirn Kunsthalle a Francoforte nel 1989, dopo quella parigina al Centre G. Pompidou nel 1984-85. Sola eccezione forse la esauriente retrospettiva veneziana di Duchamp a Palazzo Grassi, conclusa pure nello scorso luglio. Mentre il punto più basso è stato segnato molto probabilmente anni fa dalla modestissima mostra di Van Gogh proposta nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna romana: che, pur se figlia d'una strategia culturale decisamente minore, provocò problemi per la smisurata affluenza di un pubbli-

co sostanzialmente ingannato. Mancano da noi strutture espositive quando staff scientifici adeguati; che mancano a monte consapevolezza politica (che eviti fra l'altro di imporre tempi culturalmente asfittici), e imprenditorialità pubblica quanto privata all'altezza di un parametro europeo. Con il quale si è ridotti a dialogare quindi soltanto minoritariamente, con scarso ascolto e credito. E comunque unilateralmente, cioè soltanto importando. Una struttura pura fra le poche che abbia taglio europeo quale il Palazzo delle Esposizioni romano, per esempio, si è dimostrata lo scorso anno del tutto incapace di circuire fuori del nostro paese (come del resto neppure dentro) una mostra esauriente e rigorosa di propria produzione quale la grande prima retrospettiva dell'opera di Prampolini. Non sarà il caso di Verona, ma certo a Firenze, per fare un altro esempio, all'utile attivismo di iniziative espositive dimostrato da anni dal Centro Mostre è assai raramente corrisposta una portata di qualità scientifica di questo, e persino di respiro quantitativo troppo spesso limitandosi ad addarsi appunto soprattutto alla popolarità dei nomi adottati: Chagall, Kandinskij appunto. E nel caso di quest'ultimo si trattava di un così esiguo lotto di opere da risultare appena un segmento di mostra. D'altra parte l'inesistenza in Italia di appena sufficienti luoghi dove poter fare diretta pur elementare conoscenza di esiti dell'attività dei protagonisti (e quasi sempre neppure se italiani) di un secolo artistico-culturale molto creativo e nei modi più svariati quale quello di cui stiamo vivendo l'inquietante conclusione, rende comunque di qualche utilità anche presentandosi d'impianto minore. Nella diffusa ansia di appropriazione capovolgendo il segno sostanzialmente celebrativo in margine di possibilità conoscitiva pur entro tali li-

A Verona una mostra con oli disegni, opere grafiche dei diversi periodi. Aperta a luglio chiuderà il quattordici novembre. Un ricco e originale catalogo

ENRICO CRISPOLTI

miti di respiro del quadro informativo. Ma è sempre purtroppo infine un mirare al ribasso, un contentarsi del meglio che niente, che conferma, se non accresce, anziché alleviare, l'ammontare del deficit culturale nazionale.

Persa ormai ogni possibilità di documentare a livello adeguato, vale a dire in orizzonte internazionale, le vicende dell'arte del XIX quanto del XX secolo riusciranno le nostre istituzioni a tenere il passo con quelle dell'arte del XXI secolo? C'è da auspicarlo, e sarebbe possibile. Ma occorrerà attuare una rivoluzione copernicana attraverso la rifondazione delle istituzioni specifiche (per di più attualmente assai scarse) quanto la fondazione di nuove (rompendo per esempio l'assurdo e limitativo monopolio detenuto dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna romana, costituendo un analogo istituto a Milano). Garantendo un'effettiva autonomia di gestione culturale ed economica di tali istituzioni. E preliminarmente sarà necessaria una iniziativa politica di fondo che si renda finalmente consapevole, a livello di confrontabilità europea, del ruolo sia d'immagine civile nazionale (e per di più per un paese come il nostro una delle cui principali risorse è proprio la cultura), sia d'opportuna tempestiva acquisizione patrimoniale, sia di indotta capacità formativa culturale, attraverso un'adeguata presenza italiana nel circuito internazionale. Stimolando inoltre le iniziative istituzionali

locali per mezzo di una legge quadro d'incentivazione; dando spazio all'iniziativa privata, e al concorso collaborativo pubblico-privato, questo tanto a livello di imprese, quanto a livello di singoli. Una rivoluzione che va almeno progettata già in questi anni pur così difficili, ma non perciò necessariamente infecondi, di rifondazione civile della nostra Repubblica. Ma dove finora i segni?

Accompagnata da un cospicuo e originale catalogo edito da Mazzotta (Milano), e coordinato, come la mostra medesima, da Giorgio Cortenova, contenente diversi saggi relativi ai differenti momenti della lunga, quasi emiscolare, vicenda creativa kandinskiana, attraverso una trentina di oli, una quindicina di tempere, una ventina di acquerelli, una decina di disegni, e una ventina di opere grafiche (tra silhouette, linoleografie, litografie e puntesecche, dal 1898 alla morte nel 1944, più una trentina di esempi di didattica nel «Bauhaus» (fra gli altri di Klee, Feininger, Schlemmer, Muche, Schreyer, Itten, Marks), la retrospettiva veronese offre la possibilità di una sintetica rilettura del configurarsi e svolgersi di un'avventura creativa capitale nell'arte del nostro tempo, e cui stimoli si sono fatti sentire fortemente anche lungo la seconda metà del secolo. anzitutto relativamente al suo lavoro negli anni Dieci va riconosciuto a Kandinskij il ruolo storico di protagonista fondativo di quella che si può indicare come la linea «empatica» del-



«Improvvisazione con forme fredde», 1914. Un'opera di Vasilij Kandinskij in mostra a Verona

l'arte non-figurativa contemporanea, affidata cioè ad una dimensione sostanzialmente emotiva, introspettiva, rispondente al dettato che chiamava di «necessità interiore», manifestata nelle *Improvvisazioni* e nelle *Composizioni* dei primissimi anni Dieci. Ove, come sottolinea Cortenova, «l'essere esce allo scoperto... afferma, urla, dichiara la propria presenza, la propria ineludibile singolarità». Le premesse sono nell'ambito della cultura «secessionista» viennese, nei cui riflessi Kandinskij all'inizio del secolo, parallelamente al clima russo di «Mir Iskusstva», muove le proprie esperienze, da Mosca (ove è nato nel 1866) installandosi a Monaco

di Baviera nel 1896. E tramite un successivo attraversamento espressionista, per Kandinskij rappresentato in particolare dagli anni, gli ultimi del primo decennio, del lavoro a Murnau, nelle Alpi bavaresi, vissuti con accanto Gabriele Münter, quando maturano le decisive esperienze di liberazione espressiva descritte poi in *Sguardi sul passato*, apparso nel 1913: esperienze connesse anche con le ricerche di musica dodecafonica di Schönberg (ricostruite nel catalogo veronese da Armin Zweite); mentre Jessica Boissel vi si occupa dei rapporti con il teatro spirituale).

È la linea alla quale storicamente fa capo non soltanto Kandinskij ma anche il boemo Kupka. I quali inverano le non infrequenti anticipazioni non figurative in ambito «secessionista» nel passaggio di secolo, dei van Stobla, Ciurlions, ecc. Di contro all'altra linea invece strutturale che ha a monte l'esperienza analitica di Cézanne e da questa le proposizioni cubiste. Dalla basilare assimilazione dalle quali nascono dialetticamente le nozioni «neoplastiche» di Mondrian e Van Doesburg in Olanda, altrettanto che parallelamente in Russia il «suprematismo» di Malevic, e il «costruttivismo» di Lisitskij, Tatlin, Rodcenko. E sarà poi, fra le due guerre, la linea dell'«arte concreta», le cui fortune scavalcano la metà del

secolo. Come l'altra linea, che dalla fine del 1911 ha un proprio riferimento teorico nel testo kandinskiano *Lo spirituale nell'arte* (ora ripubblicato in economica da Bompiani), avrà un riscontro nell'espressionismo astratto informale nei secondi anni Quaranta e Cinquanta, fino a più recenti situazioni di immediatezza espressiva d'emotività interiore. Tuttavia all'inizio degli anni Venti la ricerca di Kandinskij supera tale periodo che è stato detto «drammatico», anche proprio per sollecitazioni che negli anni del ritorno in Urss e di lavoro didattico nell'Inghuk, i secondi Dieci, gli vengono dalle esperienze «costruttiviste» (Malevic, Rodcenko, Kijun,

Popova... e su gli anni russi in catalogo il saggio di Natalia Avtonomova). Volgendosi alla costituzione di un immaginario plastico geometrico elementare, affidato, attraverso l'intensità cromatica, ad una dimensione di fantasia costruttiva, in un respiro compositivo quasi monumentale. E nel 1926 pubblica *Punto e linea nel piano*, sistemata esposizione delle possibilità combinatorie di semplici forme espressive.

Sono gli anni (novecenti in catalogo da Peter Hahn) della didattica nel «Bauhaus» a Dessau, diretta da Gropius, accanto a Klee e a Feininger già suoi compagni nel movimento «Der Blaue Reiter» (Il Cavaliere Azzurro) a Monaco all'inizio degli anni Dieci. E quando le censure naziste stroncheranno l'attività del «Bauhaus», nel 1933, Kandinskij si rifuggerà a Parigi, dove ha trascorso l'ultimo decennio di vita (la mostra veronese anticipa d'un anno il cinquantenario della morte), approfondendo quei termini di ricerca, divenuti peraltro un punto di riferimento proprio anche nell'orizzonte dell'«arte concreta». Lavorando in una disseminata articolazione topologica degli elementi formali, sul metro di quello che chiama allora «sguardo interiore», innestandovi suggestioni biomorfico-metamorfiche mediate dal contatto con il lavoro di protagonisti del «saute non figurativo» delle ricerche surrealiste, di Arp e di Mirò in particolare. E quest'ulteriore stagione creativa kandinskiana (sulla quale scrive Gabriella Di Milla) si veniva ad offrire come altro capitale patrimoniale di immaginazione astratta nel secondo dopoguerra. Complessivamente un'opera sterminata, della quale è apparsa negli anni Ottanta il prezioso catalogo relativo ai dipinti, di Hans K. Roethel e Jean K. Benjamin, e nei Novanta è in corso di pubblicazione quello relativo agli acquerelli di Vivian Endicott Barnett, distribuiti in Italia dall'Electa.