

# Cultura

Nelle immagini due opere «Senza titolo» di Jannis Kounellis

## INTERVISTA

JANNIS KOUNELLIS

artista, docente all'Accademia di Düsseldorf

Sculture «olfattive» e sacchi di carbone nella mostra d'un maestro dell'Arte povera

Pistoia inaugura un nuovo museo. «Avanguardismo è una parola da boy-scout. La vera pittura è estrema, come Masaccio. Ed è classica: dà alle cose la prima possibilità d'esistere»



Da Gerusalemme a Baghdad, i grandi conflitti visti da Chiara Ingrao

## «Salaam Shalom» diario di guerre al femminile

CLARA SERENI

Tuttora denegata dagli uni, convintamente sostenuta da altri e soprattutto altre, la scrittura femminile è a tutt'oggi un'araba fenice di cui nessuno, ancora, è in grado di elencare specifiche ed esaurienti peculiarità. Quel che è certo, comunque, è che sempre più spesso (per fortuna) ci si imbatte in scritture che, fin dalle prime righe, denunciano la loro appartenenza di genere: libri a volte belli a volte meno, in cui però l'araba fenice - pur mantenendosi indefinibile - si affida al volo, netta e distinguibile.

È il caso del bel libro di Chiara Ingrao *Salaam Shalom. Diario da Gerusalemme, Baghdad e altri conflitti* (Datanews, pagg. 225, L. 23.000), diario di guerre, di manifestazioni e cortei, di poche vittorie fragili e di sconfitte epocali, di contraddizioni insanabili con chi si è scelto come proprio interlocutore, di stanchezze, di crolli, Diario politico, agenda del pacifismo internazionale, resoconto di un percorso di maturazione individuale e collettiva, ma soprattutto diario di una donna.

Un uomo, questo libro non avrebbe mai potuto scriverlo: avrebbe potuto scriverne uno più bello o più brutto, ma non questo libro. Affermazione apodittica, di cui non è facile spiegare le ragioni. Ma tentando di scervellare, queste ragioni, la prima che viene in mente, in questo libro, sono i corpi: quelli altrui, il proprio, i corpi dei vivi e quelli dei morti. Corpi dai quali non si prescinde mai, quando la disperazione fa cercare il calore di un corpo amato, quando le rughe di una donna palestinese invecchiata dalla miseria danno risalto al disagio e al sollievo della propria pelle, nutrita di creme da giorno e da notte. I corpi delle figlie, anagrafici e non; i corpi delle madri bambine e quelli delle bambine che non cresceranno mai, perché una guerra chirurgica si incarica di sbarrare loro la vita; i corpi sudati nel chiuso di un taxi collettivo, i corpi curati e deodorati di chi partecipa, pagato dalla propria ditta, ad un congresso. I corpi intristiti dal lutto delle donne in nero ma anche i corpi di Saddam Hussein, di Arafat, di mosigior Capucci; che a sentire l'odore sono comunque diversi da come li si pensa attraverso un televisore.

Un'impresa titanica, che Chiara Ingrao affronta con il tono della normalità alacra di chi ogni giorno fa il proprio lavoro: non ci sono lamentele, non ci sono i famosi eroismi sono marginali, il fare politica non annulla i desideri e le paure, la pelle che ci si porta addosso non si lascia cancellare da quelle altrui. Il compito che ci si è dato - prendersi cura del mondo, salvarlo dalla guerra, dal freddo, dalla fame, dal dolore - costringe continuamente a misurarsi con un eroismo troppo corto tessuto con mani di donna e insufficiente a salvare anche dalle emergenze più immediate. È una fatica che può stroncare, una frustrazione incessantemente ribadita, uno sforzo gravoso ma comunque non inutile: come un pezzo di pane appena sfornato, odoroso e caldo anche quando al suo interno, magan, non tutto sia lievitato alla perfezione.

Il fare politica non gode di buona stampa, in questi tempi, e dunque l'accostamento al pane fresco di forno può suonare incongruo, deviano, perfino provocatorio. Un male minore, perché è un gran bene che ci sia chi scrive libri così, libri come *Salaam Shalom*: libri incongrui, devianti, e perfino provocatori.

Per tutti questi corpi, assume un colore particolare e preciso anche l'appartenenza generazionale di Chiara Ingrao, il suo essere figlia del '68 e dei movimenti. Quando scrive «culo», ad esempio, la sua non è l'inflazione e presto svoltata trasgressione linguistica delle

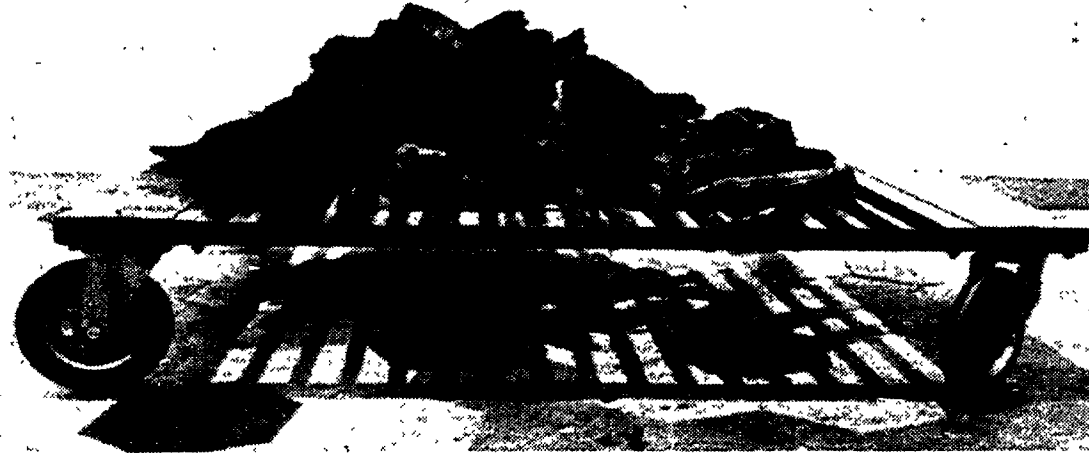
# «La mia arte? È un alfabeto»

Palcoscenici verticali, sacchi di carbone e sculture «olfattive» e, su tutto, una campana sollevata da altissime travi di legno: ecco *Paesaggi invernali*, la mostra di Jannis Kounellis aperta fino al 9 gennaio nel nuovo museo di arti visive di Palazzo Fabroni, a Pistoia. Con Kounellis parliamo di tradizione, avanguardia e linguaggio, della pop art, che non ama, e di Pollock, che sente come «un fratello».

DAL NOSTRO INVIATO  
BRUNO GRAVAGNUOLO

PISTOIA. «La voglio proprio qui, si deve vedere la parentela della lastra con il fregio del muro». Jannis Kounellis sta montando con due assistenti i suoi multipli di metallo, geometricamente ispirati a Van Gogh e inorati da una lucina retrostante. Il fregio è la decorazione a bassorilievo che corre lungo una saletta di palazzo Fabroni, a Pistoia, sapientemente restaurata per volontà del consiglio comunale e destinato a fungere da museo civico per le arti visive. *Paesaggi invernali*, l'ultima mostra dell'artista italo greco oggi anche docente presso la prestigiosa accademia di Düsseldorf (catalogo Charta a cura di Bruno Corà e Chiara D'Alitto, apertura fino al 9 gennaio) è un percorso intorno a sciarate, a dimensioni alternate come le opere di Kounellis che ospita: palcoscenici verticali, lastre metalliche gigantesche disseminate di reperti classici, sacchi di carbone e sculture «olfattive» come i famosi bilancini di caffè. Ma su tutto svetta una campana sollevata da altissime travi di legno. Ricorda la campana artigiana raccontata dal regista Tarkovskij in *Andrei Rublev*, il cuore pulsante attorno a cui vibra da secoli il ethos quotidiano di borghi e villaggi. La mostra è un'occasione per avvicinare un artista controverso e polemico che vuole esprimere valori classici oggettivi in un linguaggio arduo e provocatorio, a uno imprevedibile e istintivo, come nel caso dei famosi cavalli veri esposti all'Ateneo di Roma nel 1969. Ed è anche un'occasione per parlare del senso dell'arte oggi con quello che passa per un esponente leggendario dell'arte povera delle

«neoavanguardie», termini questi, che peraltro Kounellis rispetta puntualmente al mittente. Non molto tempo fa ha dichiarato: «Punto alla struttura. Non mi interessa l'atmosfera, anzi voglio togliere l'atmosfera». Eppure le sue opere sono non di rado cariche di sospensione, di attesa. Perché allora questa dichiarazione di principio? Avverso l'atmosfera in quanto impressionistica. Togliere significa trovare una nuova emotività intrinseca di forme e problemi iconografici. Il quotidiano viene allora riscattato dalla prigione impressionistica, in favore di una percezione differente, non convenzionale. Vuole togliere alle cose oltre all'atmosfera anche la tradizione? In verità oggi togliere la tradizione non vuol dire nulla. Una volta la tradizione era un bersaglio, adesso la tradizione è la parte offesa, debole, quella che viene attaccata su scala planetaria. Si riferisce a un appiattimento mondiale dello sguardo e del gusto? Sì. Lo sguardo, la capacità di vedere non è solo un fatto ottico ma un fatto ideologico, viscerale, che coinvolge tutta la personalità. Il Rinascimento, la prospettiva furono una rivoluzione ideologica. Punto a un recupero del senso dello spazio che è sempre un «interno», un fatto pubblico, teatrale, storico. Che cosa raccontano le sue opere in questo spazio interno e pubblico? Raccontano degli atti unici,



degli atti-esposizione per un tempo limitato. Due esempi tratti dal suo lavoro: la gigantesca campana con assi e corde a palazzo Fabroni e la «forca» altissima alzata in una piazza tedesca. Quale «immaginario» vogliono suscitare? Sono due opere dotate di altezza: la campana va dal pavimento al tetto e la «forca» dal suolo raggiunge la cima di una cattedrale locale. Sono strutture che «servono» per ritrovare l'«alto», il tetto, il senso pubblico dello spazio, lo ho cominciato dal basso: il mio quintale di carbone collocato in un angolo della stanza aveva un senso solo in quel punto, era un materiale vero che dava senso estetico allo spazio. Perché aveva scelto il carbone? Perché richiamava un'iconografia ottocentesca a me cara, quella del lavoro, della rivoluzione industriale. Siamo tutti educati dall'Ottocento, da Van Gogh che dipingeva uomini che mangiavano patate. Quel segno, il carbone, quasi preistorico, poteva ridare una misura allo spazio, così come avviene con una porta, una finestra, un lenzuolo. Voglio salvare la possibilità di conservare

una visione positiva, concreta. Tutto il mio lavoro si basa sullo sforzo di elaborare con questi elementi un alfabeto visivo, una lingua per raccontare attraverso vie segrete e di superficie. E questa lingua visiva dovrebbe servire a nominare e guardare daccapo le cose, le cose trascinate e sepolte dal fuoco della civiltà? Sì, io appartengo a una generazione artistica che a partire dall'Espressionismo astratto e dall'informale, si è sempre misurata con questo problema, un problema espressivo: come dire, raccontare universalmente le cose. Partiamo dal suo percorso, dalla sua formazione. Come è arrivato a scegliere quel famoso sacco di carbone? Ci sono arrivato per istinto, l'ho trovato ancor prima di sceglierlo. Qui a Pistoia c'è un quadro del 1959: lettere stampate sopra un lenzuolo. Indica di per sé una scelta antica. La scoperta non dello spazio astratto ma dello spazio materiale, quotidiano. È una rottura delle geometrie impressionistiche, anche di quelle informali. Trasferisco nel mio lavoro materiali e misure liberate, rubate alla vita che mi circonda.

Vorrei chiederle però del suo rapporto con Piero Pascoli e con Pistoletto, con l'arte povera e il concettualismo... C'è una problematica affine con risposte diverse. In loro prevale l'illusionismo. Un gioco, forse un altro gioco rispetto al mio. Pascoli è morto troppo presto, la sua ricerca è stata spezzata. In lui c'era un elemento di pop-art, di allusività manierista. Lui per esempio aveva fatto un metro cubo di terra ma con cartone e legno. Era un simulacro. Quando ho detto «un quintale di carbone» dico esattamente un quintale di carbone. E della pop-art che cosa pensa? Non la amo. Io amo Pollock. È l'unico che trova davvero l'identità americana, la sua misura. I pop-artisti partono da una certezza assoluta, dal potere dell'immagine consumistica. È un'apologia del dato alla fine. Pollock invece lo sento come un fratello, come Faulkner in letteratura. S'è persa con Pollock una grande occasione a favore del «tipicamente americano», che finisce col non essere nulla, nulla di veramente americano. Che cosa sono stati per lei gli anni Ottanta? Sono quelli sono quadri.

Hanno messo sotto sequestro tutte le problematiche e hanno creato un erotismo senza contenuto, un erotismo veloce, sospeso sull'assenza di tensioni. Tutti ritorni e invenzioni all'ombra di maestri minori. La vera pittura è sempre un estremo, perciò amo le *Demoneselles* d'Auguin di Picasso. Caravaggio è un estremista, Masaccio, Piero della Francesca sono degli estremisti. Ridavano tutti alle cose la loro salda realtà. Sono nella tensione si ricopre il mondo. Del resto, l'avanguardismo non esiste, è una parola da boy-scout. La pittura è sempre classica, dà per la prima volta alle cose la possibilità di esistere. Le sue «cose» sono tutte solide, fabbricate, artigianali. Quale rapporto fisico intrattiene con i suoi manifesti? Non le ho mai costruite, non ho mai avuto «manualità». So «appoggiare» nello spazio le cose, con due o tre movimenti chiave. Non sono un virtuoso. Forse un giorno riuscirò a fare un quadro... Ma bicchieri e bottiglie su mensole e parete di legno, e i cappotti nell'anticamera della stinaglia sono due quadri, e per giunta caldi, avvolgenti ombre... Sì, forse quelli sono quadri.

## Cibo da sfogliare, da Camporesi a Pellegrino Artusi

È curioso, ma nemmeno tanto, come ci si dimentichi spesso che Piero Camporesi è un italianista, cattedratico, e che al suo esordio, a uno studio sul romantico Ludovico di Breme. Ciò forse è dovuto al fatto che da anni, e metodicamente, egli percorre vie poco battute in generale, e in Italia in particolare, quelle che attonano ai rapporti della letteratura e della cultura con il più universale, o quotidiano e diffuso, dei linguaggi e dei sistemi di comunicazione, centro decisivo e senso d'ogni economia (un serbatoio simbolico, poi, per converso), cioè il cibo. E i cibi. Con le loro storie, le loro valenze, i loro itinerari, le loro ragioni, la loro incidenza significativa sulla civiltà nel suo complesso. All'origine di questi interessi ci è un suo mirabile studio su Bertoldo, dopo di che egli amò frequentare e indagare, sempre sotto specie letterario-documentaria, tutti gli elementi che contribuiscono a quel discorso, fino all'approdo, oggi, a una tappa che davvero non era evitabile. *Le vie del latte* (Garzanti): un primo capitolo di orientamento complessivo sulla questione; un ultimo assai polemico, giustamente, contro le fonzioni propagandistiche della «dieta mediterranea», storicamente inesistente e perciò di difficile proposta; ma al centro un lungo, appassionato e appassionante lavoro attorno a una fi-

crostantemente giusta polemica contro l'invenzione pubblicitaria di una inesistente «dieta mediterranea», smontata pezzo per pezzo, sostituita però da una visione ben più complessa e ricca e curiosa della realtà culturale di questo bacino, dove i conti si fanno con le risorse, con le religioni, coi flussi migratori, con i trapianti recenti e allogeni. Eppure quanti sacerdoti ignoranti o intressati alla trovata tra i presunti addetti ai lavori gastronomico-dietetologici di casa nostra... È comunque l'ampio spazio centrale quello che più mi ha intriguato, un Petrarca davvero inconsueto per la prospettiva di lettura che rischia di mettere in crisi l'univoco punto di vista, sublimativo, al quale c'eravamo abituati. Prima d'accedere alla dieta mediterranea, ecco il ritratto di un Petrarca tutto padano, tra Milano, Parma e Padova, in qualche misura rimosso in carne, dotato di carne, incarnato, con la pubblicazione soprattutto delle lettere e dei lavori «minori» e «filosofici». Ma attorno a un Petrarca «contadino» si intreccia la cultura agraria e agronomica della Padania, da Lino a Rutilio Tauro fino a un inedito ritrovamento ar-

straordinario e inedito Petrarca «manzoniano», se così si può dire, uno sperimentatore di coltivazioni, anche lui, con orto milanese in cui pianta e semina spinaci, bietole, finocchi, prezzemolo... e poi allora, in *calembrò* naturalistico. Il percorso va dal *De vita solitaria* alle tentazioni, per il «solitario» della *lombardatura vocaritas*, dall'agricoltura alla gastronomia petrarchesca, ancorché intrisa sempre di moderazioni, non dimenticando che ne garantiscono la validità in sé e per sé, come libro, come testo innanzitutto. E non un testo qualsiasi, e proprio per la materia che tratta (il gusto) e che ne fa materiale prezioso di testimonianza, per saggiare, da un altro punto di vista, la consistenza culturale di una classe (la piccola borghese post-unitaria) che stava caratterizzando un momento cruciale della storia italiana. Ora l'*Autobiografia* dovrebbe servire come la prova del nove di questa ipotesi di lettura della *Scienza in cucina* dell'Artusi, in che misura ciò si realizza? Ed ecco che l'apparenza paradossale mostra come il racconto artusiano della sua vita abbia scarsa attinenza con l'opera maggiore.

Un libro sulla «via del latte» con un protagonista a sorpresa: il Petrarca. E gli appunti autobiografici del grande gastronomo. Camporesi ci aveva spiegato allora, e dopo di lui altri lettori, come quel libro non fosse da ascrivere alla categoria pur degna della manualistica specialistica, gastronomica della fattispecie, ma a quella più nobile della letteratura, o della «cultura». Quantomeno come documento. C'è, nella *Scienza in cucina*, un impegno di scrittura, uno stile, una «filosofia», una che ne garantiscono la validità in sé e per sé, come libro, come testo innanzitutto. E non un testo qualsiasi, e proprio per la materia che tratta (il gusto) e che ne fa materiale prezioso di testimonianza, per saggiare, da un altro punto di vista, la consistenza culturale di una classe (la piccola borghese post-unitaria) che stava caratterizzando un momento cruciale della storia italiana.

In primis perché si arresta proprio là dove dovrebbe incominciare la sua avventura «gastronomica», una vicenda che non lasciano presagire. Non è che manchi riferenze alimentari, il cibo vi è presente, ma in un rapporto occasionale. Molto di più il sesso, semmai, con tutti quegli amori ancillari inelancati: «ereditali dalla natura istintivi e quasi ineliminabili». È una considerazione che avanzano pure i curatori, benché non siano trascurabili anche quei pochi accenni al cibo, sottospecie documentaria (quella paginetta sui maccheroni, bianchi e non rossi ancora, a Napoli nel '47, per esempio), a meno di non volerli caricare di sensi premonitori, di presagio, a posteriori. Spic, insomma, di un divenire, mentre l'*Autobiografia* dovrebbe, deve, valere come l'immagine di un personaggio in un tempo preciso, una personalità. Questa, infatti, è l'impressione che ne ho tratto a fine lettura. Non mi pare, dunque, che lo si debba interpretare in funzione della *Scienza in cucina*, necessariamente, in un'operazione rabdomantica mirata, mentre è giusto collocarlo nella sede illustre che gli compete, con non poco interesse, cioè nell'area della memorialistica ottocentesca. Dispiace anzi, a questo proposito, che la sua stesura si sia interrotta e lascia-

ta così, senza essere corretta e pronta per la stampa. Quel che ci resta sono gli appunti, golosi, è il caso di dire, per un'auto-biografia che non cresca nel 1903 («qui mi fermo perché il peso degli anni non mi permette di proseguire più oltre»), una confessione, che non nasconde schiettezza, che non nasconde frivolezza, difetti, durezza comportamentali (che sono i rapporti con la servitù, o la proverbiale avarizia o la sensualità) e con pudore trasalca il lavoro letterario dell'autodidatta, i libri su Foscolo e Giusti, le prove riuscite di una buona applicazione e disposizione. Nella sua prosa già così moderna Artusi scintilla una ricca aneddotica, che diventa documento stonco, com'è tutto il capitolo sulle brigantesche imprese del Passatore, che lo vedono coinvolto. O i suoi tiepidi approcci politici (scritto alla *Giovane Italia* ma antimazziniano), comunque sempre orientati da un radicato anticlericalismo. Romagnolo? In questa, che è una vicenda privata, s'intrecciano avvenimenti cruciali, visti da Forlompoppi o da Firenze o da Roma, come la fallita rivoluzione del '31, il '48 con la Repubblica Romana, papa Gregorio e Pio IX, il granduca e Riccio... ma soprattutto il sodalizio con Mantegazza e Olindo Guerrini. Un personaggio quieto, però, «una vita incolore ma non insipida» dicono i curatori.

FOLCO PORTINARI

**ALBERTO BEVILACQUA**



**UN CUORE MAGICO**

Continua, dopo i sensi incantati, la magica avventura che ci coinvolge tutti.

**MONDADORI**