

Cultura

Nelle immagini due opere «Senza titolo» di Jannis Kounellis



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

«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 Ingrassia *Salaam Shalom. Diario di 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 scaverle, 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 sbarbar 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.

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.

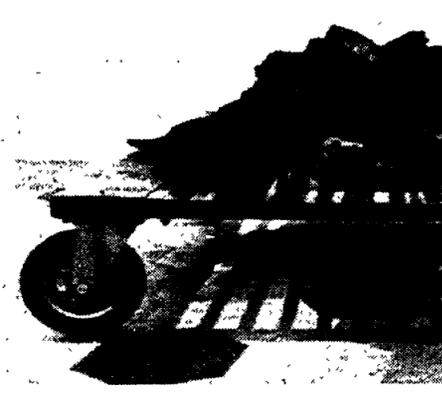
INTERVISTA
JANNIS KOUNELLIS
artista, docente all'Accademia di Düsseldorf

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»

«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 molteplici 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 interno a sciarata, 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 e moderni in un linguaggio arduo e provocatorio, a volte 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 momento.
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?
Aversò l'atmosfera in quanto impressionista. 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 e il gusto?
No, 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 «svonano» 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.

Certamente ho fatto un quadro nel '69 quando ho esposto a Roma i cavalli. Quelli che lei citava sono dei palcoscenici verticali, quadrati, fatti d'ombra. La pittura è fatta di ombre, il nemico della pittura invece è il colore piatto, uniforme. Una tendenza questa che proviene dal mondo anglosassone. Quello dell'ombra è un lavoro che si può fare con tante cose, con i libri incastonati sotto una finestra, con il piombo e il ferro, la luce elettrica disposta in un certo modo.
S'è definito un classico che ama i romantici, Goya, Gericaul, Delacroix...
Siamo tutti figli millenari della classicità. I pittori che lei cita mi piacciono moltissimo: creano una sospensione, regalano una barca all'immaginazione.
Le barche sono due dei suoi simboli plastici privilegiati. Perché sono importanti per lei?
Sono «coppe che galleggiano». La barca è pur sempre un'utopia antica per ciascuno, ovunque nel mondo. Facendo il pittore viaggio, il pittore è un navigatore di classe, e nessuno l'ha capito, nemmeno la tradizione letteraria l'ha capito. Quella tradizione che ha nascosto le avventure linguistiche della pittura. E invece la pittura avrebbe bisogno soprattutto di lettori felici di leggere di entrare nei suoi meandri, nelle sue lotte.
Recentemente lei è stato in Russia. Che atmosfera esplosiva ha colto, anche se il termine le piace poco.
In Russia ho trovato molti amici, gente integra come Kabachov, che lavorava nella clandestinità. Sono figli di Malevich, Rodcenko, Kandinskij, slavi non assimilabili all'Occidente, all'americanismo.
Fra poco andrà negli Usa a realizzare una mostra. Lei è stato molto critico spesso con gli Usa eppure va di continuo negli Stati Uniti. Come si spiega?
Ci vado sempre con questa speranza: incontrare Faulkner e Pollock all'angolo di una strada. In mezzo ai tanti amici che ho, prima o poi li troverò, quei due fantasmi fantastmi.

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 ricreano 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 manufatti?
Non le ho mai costruite, non ho mai avuto «manufatti». 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 stanza sono due quadri, e per giunta caldi, avvolti di 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 attingono 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-dietologici 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'unico 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-

lustrano, *l'Autobiografia*, curata da Alberto Capatti e Andrea Polinari.
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.
Ora *l'Autobiografia* dovrebbe servire come la prova del nove di questa ipotesi di lettura della *Scienza*. 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.

In primis perché si arresta proprio là dove dovrebbe incominciare la sua avventura «gastronomica», una vicenda che, per quanto riguarda i fatti, 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 inancillati: «erediti dalla natura istinti erotici 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 di 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-

FOLCO PORTINARI

Un libro sulla «via del latte» con un protagonista a sorpresa: il Petrarca. E gli appunti autobiografici del grande gastronomo

ALBERTO BEVILACQUA

UN CUORE MAGICO

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

MONDADORI