

A Grossman e Lodoli il sedicesimo «Grinzane»

L'israeliano David Grossman, con il libro «Ci sono bambini a zigzag» (Mondadori) e l'italiano Marco Lodoli, con «Il vento» (Einaudi), sono i supervincitori della sedicesima edizione del premio letterario «Grinzane Cavour».

I riconoscimenti - 10 milioni ai due supervincitori, sette agli altri quattro - sono stati consegnati sabato sera nel Castello di Grinzane Cavour, in provincia di Cuneo, sulla base del giudizio espresso dalle 17 giurie (11 italiane e 6 straniere) composte da studenti.

Grossman, 42 anni, è uno scrittore conosciuto anche per le sue posizioni particolarmente aperte nei confronti della causa palestinese: recentemente, si è schierato contro la decisione del governo israeliano di costruire nuovi insediamenti a Gerusalemme.

«Ci sono bambini a zigzag» narra le vicende di un bimbo, Nono, che vive con il padre, un famoso detective e Gabi, una dolce figura femminile che ha preso il posto della madre morta. Il protagonista del romanzo di Lodoli è invece il vento che soffia su tutta la storia, portando scompiglio tra i numerosi personaggi che girano intorno a Luca, un tassista abusivo, in servizio tra Fiumicino e Roma, che tenta di salvare un marziano dalle sembianze di un travestito. «I giovani - ha commentato Lodoli - hanno amato l'elemento avventuroso che si coglie nei miei personaggi».

Al secondo posto nella narrativa straniera è stato votato il tedesco Bernhard Schlink con «A voce alta», edito da Garzanti; al terzo il colombiano Alvaro Mutis con «Abdul Bashur, sognatori di navi», pubblicato da Einaudi. Per la narrativa italiana al secondo posto si è classificato Paolo Di Stefano con «Azzurro, troppo azzurro», edito da Feltrinelli, al terzo Gina Lagorio con «Il bastardo», pubblicato da Rizzoli. Sono stati assegnati anche il «Premio internazionale una vita per la letteratura» al poeta francese Yves Bonnefoy, il «Premio saggistica d'autore» a Daria Galateria per «Fughe dal Re Sole» (Sellerio), il «Premio autore esordiente» a Gianni Farinetti per «Un delitto fatto in casa» (Marsilio) e il «Premio di Traduzione» ad Agostino Lombardo per la traduzione delle opere di Shakespeare.

A decretare la graduatoria finale del premio sono state dunque le giurie degli studenti (quelle straniere erano di Bruxelles, Buenos Aires, New York, Parigi, Salamanca, e Mosca, per la prima volta quest'anno), ma la rosa dei sei vincitori era stata scelta dalla giuria dei critici, presieduta da Lorenzo Mondo. Il premio, nato nel 1982 da un'idea di Giovanni Soria, è andato sviluppandosi e ingrandendosi, ritagliandosi un preciso posto nel panorama dei premi italiani, generalmente molto legati a dinamiche editoriali. Durante la cerimonia di premiazione, l'attrice Ottavia Piccolo ha letto alcuni brani delle opere vincitrici ed è stata trasmessa un'intervista, realizzata a Parigi, allo scrittore albanese Ismail Kadare, mentre in diretta da Bruxelles, Parigi e Salamanca sono intervenuti gli scrittori Pierre Mertens, Daniel Picouly e Alfredo Conde.

La quarantasettesima edizione della rassegna, da ieri aperta al pubblico, non riesce a convincere

Biennale di Venezia: la radiografia di un'infinita debolezza dell'arte

Troppo pochi sei mesi per preparare un evento di portata internazionale, senza cadere in una statica impostazione museale. Ma emergono altri due vizi: un ricorrente gigantismo espositivo e la prevalenza del «come» presentare a scapito del «cosa».

VENEZIA. Archiviati i tre giorni di «vernice», ci si può chiedere quali siano le effettive ragioni che rendono propositivamente così debole questa 47esima edizione della Biennale. E sono ragioni contingenti, di come è stata organizzata e ragioni attinenti condizioni attuali del fare artistico. Fra le prime, l'aver voluto realizzare quest'edizione in soli sei mesi, dopo molti di più di letargo decisionale da parte del consiglio direttivo, ha nociuto in modo determinante. Il curatore incaricato, Germano Celant, del resto non avrebbe potuto dare comunque qualitativamente di più, proprio considerando la sua visione elitaria, finanziaria, e staticamente museale dell'arte. Se mai potrà sorprendere come sia del tutto facile ormai avvertire un'estenuazione insopportabile di tale sua visione, di cinica pretesa egemone. Di qui l'impressione di ripetizione e inutilità, del resto puntualmente riflessa in quanto s'è finora letto sulla manifestazione.

Celant ritiene di aver realizzato un «alto standard museale» nella mostra «clou» di questa edizione, «Futuro, presente, passato», posta nel padiglione centrale e nelle Corderie dell'Arsenale e che dovrebbe rappresentare attraverso sessanta artisti di tre generazioni, con opere recenti, la scena dell'arte mondiale dell'ultimo trentennio. Ma la misura museale è davvero la più consona al ruolo della Biennale? O non piuttosto lo è quella di una capacità d'informazione e riflessione critica sull'attualità, lontana da preoccupazioni statisticamente celebrative. E Celant, parlando di qualità «museale», sembra pensare soprattutto alla misura di opere che nascono già museificate, né soltanto nel caso di maestri, ma persino di giovani. Ma perché prendersela con la mentalità del curatore, esempio tipico di critico «organico» a un sistema

di gestione capitalista dell'arte, anziché rendersi conto della gravità di una decisione che è a monte e che risulta di natura politica, presa non molti mesi fa con determinante influenza del vicepresidente della Biennale, sindaco della città lagunare, incautamente confidando sia nelle capacità «provvidenziali» del curatore scelto, sia nella possibilità di risolvere comunque tutto in sei mesi. E purtroppo della fretta organizzativa soffre anche la presentazione di Kiefer nel Museo Correr, di esito infatti così minore, affidata a opere raccolte qua e là, fra gallerie e collezioni a portata di mano e concepita senza adeguato progetto, al punto da sollevare dubbi sulla portata creativa del grande pittore tedesco. Si è così persa una grossa occasione, responsabile in questo caso il Comune veneziano patrocinatore della mostra, come altrimenti dell'installazione del «land-artista» Oppenheim, relegata a Marghera, nel quartiere industriale. Tuttavia il vuoto di capacità propositive dell'iniziativa celantiana si è venuto a sommare con una congiuntura, quest'anno, di piuttosto scarsa consistenza propositiva anche di larga parte dei padiglioni stranieri tradizionalmente forti.

Venendo a ragioni più attinenti le condizioni attuali del fare artistico, almeno due vizi subito colpiscono nel suo aspetto più ufficializzato. L'uno, un ricorrente gigantismo che porta a dilatare e dunque a ridurre l'intensità di definizione e frequenza informativa delle singole opere, in un'esibizione di ginnastica dimensionale di superflua ridondanza, né giustificabile in un effettivo rapporto ambientale. L'altro, un confezionismo perbenistico subentrato a quello che un tempo era il limite del formalismo. Cioè un'indubbiamente scaltrita capacità professionale di confezionare il prodotto artistico, qualunque ne sia la fenomenologia, chiara-

te a scapito, quando non in luogo, della sua consistenza inventiva, della sua valenza informativa e dunque comunicativa. Ci se ne rende conto anche di fronte a esempi indubbiamente fra i più sostenuti, come il garbato malinconico lirismo di oggettualizzate impronte di vani vuoti della Whiteread, nel padiglione inglese, o sia le composte fredde esibizioni iconiche d'origine fotografica manipolata della Sieverding, che la rarefazione ambientale «concettuale», notevolmente suggestiva, di Gerhard Merz, nel padiglione tedesco, o le pur piuttosto intense proposizioni pittoriche oggettuali della Calvo, o i propositi poetico-oggettuali di Brossa, letterato del vecchio gruppo «Dau al Set», in quello spagnolo.

Poche nella mostra «Futuro, presente, passato», le opere veramente stimolanti e non invece di «routine» (come risultano quelle di Richter, Mario Merz, Paolini, e altri). Soprattutto un paio di divertite complesse costruzioni plastiche di Cragg, i dipinti testimoni di un'evidente crisi personale di Dine, il forte grande dipinto di Kiefer, le liriche evocazioni cromatico-segniche della ottantacinquenne Martin; per arrivare ai dipinti neoromantici di Schnabel, alle eleganti riflessioni concettualizzate di Marden, alle ricerche segniche elementari di Ruscha e altrimenti al teatro meccanico-organico di Zorio, alle rotanti ammiccanti monumentali tende della Hamilton, o alle intime figurazioni pittoriche di Tuymans. Ma l'irruenza consueta di Longo appare del tutto ammortizzata in una stilizzazione che sembra accordarsi con le eleganti costruzioni «post-pop» di un Lichtenstein. Deboli appaiono personaggi come Dibbets e la Horn, e l'elegante ma impoverito Tuttle. Anche Vedova sembra perso in un esteriore rigurgito oggettuale di eco bellica transadriatica.

Enrico Crispolti

Dal mondo Per la prima volta la Cina è presente ufficialmente alla mostra

Le opere dei cinesi arrivano a Venezia E noi naufraghiamo in un mare di sentimenti

Una natura fatata e sempre diversa è riprodotta con una bravura artigianale che non diventa mai leziosa. Nei quadri esposti una pittura che affascina gli occidentali, abituati a nascondere passioni e umori.

VENEZIA. Per la prima volta la Repubblica popolare di Cina è presente ufficialmente, con un proprio padiglione alla Biennale di Venezia. Naturalmente è un evento di portata storica sia per il significato politico che culturale di scambio e dialogo tra due civiltà. E, quel che più conta, due opposte visioni immaginifiche entrano in contatto: da una parte l'occidente rappreso nella quantità degli oggetti che non riesce neanche più a museificare (al massimo può riciclarli in installazioni altro da sé, come le Corderie insegnano con le opere abnormi ed empie: caterpillar, trattori, escavatori addobbati ad alberi di Natale); dall'altra parte chi ancora non riesce a quantificare i sentimenti attraverso la tecnica.

Significativo è anche il fatto che la Biennale abbia voluto ospitare le opere dei tredici artisti presso gli Archivi storici delle Arti Contemporanee della Biennale, situati a Cà Corner della Regina, prezioso contenitore di tutti i documenti riguardanti la storia centenaria della Biennale. Confronto di storie diverse, dunque, ma anche di tecniche diametralmente opposte: sono appena cento anni che nel fare arte è stato introdotto il colore ad olio usato con maestria dagli artisti di tradizione cinese, ma anche da un artista che ha ottenuto riconoscimenti internazionali come Chen Yifei.

L'artista cinese di tradizione contemporanea dipinge un quadro identico al precedente con lo scopo fondamentale di non liberarsi dell'immagine che comunque gli rimane incollata alla mente e al cuore. L'artista cinese non è seriale: per lui l'opera ha significati naturali. Egli non deturpa la forma, o espressivamente la deforma, ma bizarramente la ingentilisce quasi fosse felice di illustrare la natura che altrimenti sfuggirebbe al controllo. E lascia andare indisturbato l'andamento della natura: le stagioni, le armi, gli amori. L'arte cinese in



esposizione a Venezia ricorda molto da vicino la meticolosa attenzione che profondavano nei loro quadri i pittori come Francesco Paolo Michetti, Ettore Tito, Ferruccio Ferrazzi, Antonio Donghi e per alcuni versi Silvestro Lega e i Macchiaioli, in genere quelli che praticavano la pittura celebrativa. Gli artisti cinesi in effetti celebrano, cronachizzano nella celebrazione un avvenimento che diventa così qualcosa di essenziale e unico. Anche fatale, perché no?, come nel caso dell'ormai famoso pittore cinese Chen Yifei nato nel 1946 a Ningbo, nella contea Zhenhai, pittore prepotentemente realista e infuso dello spirito della tradizione cinese.

Due degli artisti sono donne: Shen Ling nata nel 1965 e Yu Hong nata nel 1966, tutte e due laureate al Dipartimento di Pittura ad Olio dell'Accademia di Belle Arti: tutte e due

borsiste e tutte e due membri dell'Associazione artisti cinesi. La bravura artigianale del loro manufatto spesso ammicca da una natura fatata, fatalmente animata, quasi tridimensionale. Nulla è laccato né lezioso. Quello che risulta è un'immagine chiaroscurale che elimina la sovrapposizione degli elementi, ogni cosa al suo posto, in una perfetta solitaria solitudine. Che avvince. Che tocca i sentimenti. E non è un romanticismo datato, ma anzi un urlo espressivo che grida un immutato concerto.

Vale la pena citare tutti gli altri artisti cinesi in esposizione per la coscienza del colore che possiedono: Sun Weimin nato nel 1946, Wan Jiyuan nato nel 1953, Chao Ge nato nel 1957, Hu Jiancheng nato nel 1959, Wang Yupin nato nel 1962, Hong Ling nato nel 1955, Liu Gang nato nel 1965, Yuan Yunsheng na-

to nel 1937, Xia Dongming nato nel 1958, Liu Xiadong nato nel 1963. Sono tutti laureati al Dipartimento di Pittura ad Olio dell'Accademia di Belle Arti e la maggior parte di loro sono anche borsisti dell'Accademia Centrale di Belle Arti. Alcuni insegnano all'Accademia Centrale di Belle Arti. Le emozioni che suscitano le opere di questi artisti sono sorprendenti, non foss'altro per l'indipendenza e la grande varietà che dimostrano di possedere. Nelle loro opere non c'è solo sentimento del tempo ma anche consapevolezza che nulla è dovuto al dogma della natura. La natura è animata e non stanca: è sempre nuova e diversa e, a seconda della luce, i suoi colori diventano mutabili. E il naufragare è dolce in questo andirivieni di sentimenti.

Abituati come siamo a rimuovere, nascondere, a volte cancellare



A sinistra «Tibetan Mother and Children» di Chen Yifei e nella foto in alto «Eel Trap» di Yvonne Koolmatric

sensazioni e umori, rimaniamo stupiti poiché qui tutto è fluttuare di sentimenti mai arzigogolati ma colmi di identità. La violenza è nel silenzio, nella solitudine delle cose descritte, nella pace del mare dei colori che vivono all'interno dei quadri dei pittori cinesi. Tutto lascia sempre e comunque spiragli di possibili catastrofi. Comunemente naturalezza che incute rispetto e inquietudine. Questi artisti ci inquietano non perché sembrano troppo semplici, ma perché il loro atteggiamento morale senza dogmi incute rispetto. Gli artisti cinesi sembrano dire «Il colore bandisce falsità e altera speditamente gli orizzonti senza infingimenti». I sentimenti della caducità, l'ossessione del pensiero seriale, della morte, della vita, dell'eterno infinito, la tensione al superamento in una dimensione di vita senza

classi, senza morte si sviluppano in questa singolare pittura ad olio. Increspata di elementi di turbato platonismo.

Crediamo che sarebbe piaciuta, questa pittura, a Mafai. Che, ci piace pensare, avrebbe sintetizzato così la loro arte: «La realtà di questa pittura sta nel non deformare, nell'essere aderente alla società e a se stessi. Questo è avvenuto. L'impressionismo è una pittura democratica per esempio almeno fino a Van Gogh, Cézanne. Viene dopo la confusione. Il popolo si manifesta ed è più naturale all'aperto. Coscienza e conoscenza. Organizzare l'opera. L'equivoco nel realismo occidentale. Stare nella realtà. Cosa significa se questa realtà non viene raccolta e costruita dentro di noi, attraverso la nostra coscienza divenuta realtà artistica. Dipingere un quadro è un lavoro, un metodo. Non si tratta di abbozzare il disegno e di riempirlo di colore e di gettarsi a capofitto a spennellare come se si stesse a tirare di sciabola. Organizzare un quadro è porre degli oggetti o figure dentro uno spazio. Questo spazio, ha delle dimensioni, ha una prospettiva, l'oggetto ha una sua consistenza, una sua natura, una sua forma, un suo disegno, e quel che più conta un suo colore. Le cose lontane sono più facili da raccontare». Mafai è stato vero pittore. Tra pittori ci si intende di più.

Enrico Gallian