

Ma noi dell'istituto de Martino resisteremo

Faccio voti perché la Fondazione Pier Paolo Pasolini ottenga dal Comune di Roma ciò che la commissione del Ministero dei Beni culturali, escludendola dall'apposita tabella, le ha negato come contributo annuale e per tre anni. Ovviamente faccio doppi voti visto che l'amico Gianni Borgna, assessore alla cultura della Capitale, ha promesso il doppio. E così sia.

A me, in quanto presidente dell'Associazione Istituto Ernesto de Martino, «per la conoscenza critica e la presenza alternativa del mondo popolare e proletario» tocca prendere atto dell'esclusione dell'Istituto dalla medesima tabella e, quindi, dal conseguente taglio di 40 milioni corrispondenti a un terzo del bilancio annuale. Questo, secondo il parere della succitata commissione, per «non avere agito a sufficienza» come mi fu detto con apprezzabile garbo e sincera solidarietà dalla dottoressa Bennati collaboratrice del Ministro Veltroni in suddetta materia. Ora, l'Istituto ha agito nel '96 in misura pari a quella degli anni precedenti nei quali il contributo ci venne riconosciuto: due pesi e due misure, perché? Debbo anche prendere atto che l'esimia commissione o non ha letto o non ha dato peso alcuno a quanto scritto nella mia relazione con particolare riferimento al trasloco dell'Istituto da Milano a Sesto Fiorentino, alle urgenze imposte di nuova sistemazione della nastroteca e della videoteca; né - mi offende il doverlo dire - della morte di Franco Coggiola il rappresentante legale, il formidabile compagno e organizzatore di cultura che per quindici anni aveva difeso i materiali del de Martino garantendone l'esistenza. Non voglio fare aggio su jatture e meriti: solo chiedo rispetto per gli uomini e le opere e i giorni di chi, come Gianni Bosio, Giovanni Pirelli e Franco Coggiola fu compagno e intellettuale, scelse l'essere contro l'aver. L'Istituto non può chiedere al Comune di Sesto Fiorentino più di quanto già riceve: una sede accogliente, un contributo annuale e uno straordinario per l'organizzazione di In/Canto; una rassegna, annuale anch'essa, sulle forme autonome dell'espressività di base. Al Comune di Sesto Fiorentino possiamo soltanto dire grazie. Personalmente, e lo faccio con la gioia delle reciproca conoscenza e dell'antica e compagna amicizia, voglio ringraziare Walter Veltroni perché so che ha fatto il possibile per salvare l'Istituto e perché mi ha dato tempo e modo di apprezzare la sua solidarietà. Altri debbo e voglio ringraziare con pari affetto: Alfonso Gianni e De Murtas di Rifondazione e il senatore Antonio Conte del Pds. Però, però, finiti i ringraziamenti, mi tocca prendere atto del taglio subito dall'Istituto, della sua esclusione dalla tabella, parimenti e del tutto immotivata. E cialtrona. Noi del de Martino resisteremo. A Walter Veltroni, Ministro per i Beni culturali, possiamo soltanto chiedere di resistere con noi. È possibile, io credo, quando in comune si ha una «nave dei folli» eletta a ragione per segno e per poesia. Grazie per ieri e per oggi e grazie, voglio credere, per domani.

Ivan Della Mea

Bologna apre i suoi spazi ai maestri del contemporaneo: alla Galleria un'antologica del pittore sassone

Casa, famiglia e via libera al colore Il mondo con le vertigini di Baselitz

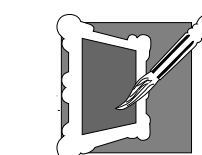
Al secolo Georg Dorn, rimane una figura faro per le nuove generazioni tornate all'espressionismo dei padri. Nei padiglioni bolognesi tornano in scena le celebri figure capovolte e le inquietanti raffigurazioni del paesaggio domestico dell'artista.

BOLOGNA. Nell'anno della Biennale veneziana, Bologna si collega idealmente a Venezia e, proseguendo la linea tracciata dal nuovo direttore della Galleria comunale, Danilo Eccher, apre i suoi spazi a due maestri del contemporaneo, Baselitz e Boltanski. La mostra del pittore sassone - Georg Kern è nato a Deutschbaselitz nel 1938 e a vent'anni ha assunto il nome di Georg Baselitz - si confronta inoltre con quella che il Museo Correr di Venezia dedica ad un altro grande pittore tedesco contemporaneo, Anselm Kiefer. Kiefer e Baselitz sono state le figure faro per quei giovani che negli anni Ottanta sono tornati alla pittura e all'espressionismo dei padri.

Ma a Bologna il confronto della pittura di Baselitz è con gli spazi e le installazioni di Christian Boltanski. E se all'artista francese è toccato il piccolo, ma concreto spazio dell'ottocentesca Villa delle Rose - dove ha potuto/saputo continuare il suo discorso sulla morte pur dovendo scendere a patti con l'amenità del luogo - Baselitz ha dovuto allestire questa antologia del suo lavoro attraverso 58 opere, negli sconclusionati spazi della moderna Galleria comunale. Che con i limitrofi padiglioni della fiera condivide la pianta degli stand allineati. All'interno, ci puoi esporre perfino una Venere di Lucas Cranach: tanto sembrerà sempre un prodotto tipico esposto in un padiglione della cucina regionale magiara al Festival dell'Unità.

Eppure in quell'anello perimetrale di stanzette allineate e separate si trova esposto il meglio della pittura di Baselitz. Che ha tracciato un percorso per sommi capi della sua esperienza figurativa per arrivare poi, nella grande sala centrale (quella che gode di un soffitto smisuratamente alto), ad esporre i suoi lavori di fine '96-primi '97. Si tratta di alcune tele, grandi 3 metri per quattro, all'interno delle quali - come sempre - Baselitz ha raccontato se stesso, la moglie Elke, la famiglia e i suoi ricordi d'infanzia. Baselitz, in realtà, non è un pittore poi così intimista. Solo che, come tutti quelli che si sono concentrati sulla pittura, ha scelto come soggetti del suo guardare la realtà le cose e le persone che aveva intorno. Per aumentare inoltre il senso di autonomia della pittura rispetto all'immagine che rappresenta, dalla fine degli anni Sessanta l'artista tedesco ha girato l'immagine. E, da allora, ha realizzato quasi solo persone a testa in giù, uccelli capovolti (aquile, gabbiani), nature morte sottosopra, paesaggi all'incontrario. Insomma quel mondo di generi artistici tradizionali visti alla rovescia che l'ha reso famoso e inconfondibile.

Ha ragione però Fabrice Hergott che, in catalogo (Charta), scrivendo accanto ad Eccher e Heinrich Heil, afferma che «sarebbe disonesto pensare che questi soggetti non abbiano senso e che conti soltanto il trattamento della superficie». C'è,



■ **Georg Baselitz**
l'opera grafica
Bologna
Galleria civica
d'arte moderna
Fino al 24 agosto

L'artista
Georg Baselitz
davanti ad
una sua opera,
in alto un altro
suo dipinto
«Ein Grüner»
e in basso pagina
«Réserve
des suisses morts»
di Christian
Boltanski

Sergio Buono

infatti, nella sua pittura, una dimensione esistenziale forte e dura, legata al contesto. Nel quadro raffigurante «Kasper e Ilka Koening», del 1970/71, come accadeva nella pittura di Gerhard Richter, il punto di partenza è una fotografia. I bordi della foto appaiono tracciati sulla tela ed anche il bianco e nero rimane sostanzialmente invariato, solo che l'immagine viene animata, e come sporcata, da pennellate rossomattone: non troppo diversamente dai lavori più recenti di Baselitz è come se le immagini e i ricordi si accavallassero lasciando tracce e lacerti della loro presenza.

In un altro doppio ritratto, la «Camera da letto» del '75, l'artista e la moglie se ne stanno nudi seduti,

ognuno sulla propria sedia. I colori freddi del corpo di lei campeggiano sui gialli sbrodolati della sua porzione di sfondo, mentre sul altro lato del quadro, nella parte maschile della tela, succede il contrario (caldo su freddo). Qui non c'è più la fotografia a far da filtro. E la viva presenza dei soggetti prende corpo in un segno pittorico che sta dentro la storia dell'espressionismo. Appartiene a quel filone anche il fatto che in «Camera da letto», al pittore e alla moglie/modella non siano stati disegnati piedi e mani, come poteva accadere anche in Egon Schiele. Questo rimedio serve a Boltanzki per aumentare il senso di vertigine già insito nelle sue immagini capovolte (a testa in giù e, per di più, senza fon-

damenta: senza piedi) ma gli serve anche - come fosse una bottiglia stappata nel mare - per avere una completa circolazione del colore. Che, liberamente e gestualmente steso, va dentro e fuori la figura e lo sfondo. Ed è così eliminata - oltre alla convezione dei piedi per terra e la testa tra le nuvole - anche la gerarchia di primo e secondo piano. Negli ultimi lavori pittorici questa intensità - di pittura, di messaggio - non si coglie più. Probabilmente si tratta solo di una fase diversa quella che sta portando Baselitz a confrontarsi con la tradizione classica (le Tre grazie, la ritrattistica romana del Fayyum) attraverso un colore lento, trasparente, portato a coprire grandi campiture.

In mostra ci sono anche tre sculture in legno. Peccato che Baselitz non abbia deciso di esporne di più delle sue teste e dei tronchi di legno fresco nei quali ha sbizzato la materia cercando il corpo interno, oppure ha cancellato le forme che trovava (occhi, naso e bocca: come in certe sculture scapellate dell'antichità). Per sapere quanto stiano bene l'una accanto all'altra queste primitive, ciclopiche sculture, basta vedere il catalogo della mostra con le foto delle antologiche parigine dell'85 e dell'anno scorso. E con quei bianco e nero, molto e belli, che lo ritraggono al lavoro nei suoi atelier di Imperia e Derneburg.

Carlo Alberto Buccì

Villa delle Rose trasformata dall'artista parigino in un'enorme opera tutta dedicata al tema della morte E la «camera verde» di Boltanski ricorda l'Olocausto

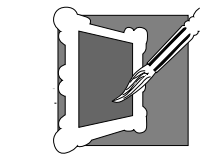
Ritratti fotografici sgranati, lenzuoli stesi come sudari, specchi neri per celebrare il rito funebre e riflettere sull'orrore dei genocidi.

BOLOGNA. A Christian Boltanski, nato a Parigi nel 1944, piace paragonarsi a un predicatore itinerante. «Arivo in una città - diceva in un'intervista - pongo un interrogativo, parlo con la gente, e poi me ne vado in un altro posto a fare la stessa cosa». Alla Villa delle Rose di Bologna, sede distaccata della Galleria comunale d'arte moderna, Boltanski, con la sua mostra «Pentimenti», propone un tema di riflessione che da una decina d'anni si è fatto sempre più esplicito nel suo lavoro, quello relativo alla morte come perdita della soggettività. Quando si muore, da soggetti ci si trasforma in oggetti; scomparso l'altito della vita, il corpo diviene una presenza perturbante e destinata ben presto a corrompersi.

È questa della morte come la maggiore delle oggettificazioni, un'idea che attraversa il lavoro di Boltanski dagli inizi, nella seconda metà degli anni Sessanta. In quel momento ene gli anni successivi, tuttavia, questa ossessione si esprimeva in modo indiretto: l'artista usava ad esempio fo-

tografie amatoriali rifotografate: ritratti di famiglia, bambini sorridenti, foto di classi scolastiche: attimi carpiati al flusso della vita e denuncia dell'inesorabile scorrere del tempo. O ancora, eseguiva con la plastilina dei «Saggi di ricostruzione» (intenzionalmente maldestri, osserva Lynn Gumpert) di vestiti o giocattoli, oggetti che parlano dell'irrecuperabilità del passato. Sono riflessioni su quella che Boltanski chiama la «piccola memoria», contrapposta alla «grande memoria» dei libri di storia.

Attorno al 1987, questi pensieri entrano in rapporto con la memoria della maggiore tragedia di questo secolo, l'Olocausto, viva nell'artista fin dalla prima infanzia (Boltanski è di padre ebreo e madre cristiana); ed ecco comparire sui muri, spesso composti in forme monumentali, ritratti fotografici, ingranditi e quindi ormai sgranati, degli ebrei morti nei campi di sterminio, illuminati da luci di bassa intensità, simili a quelle dei cimiteri e dei luoghi di culto. Lavori i cui connotati, almeno in prima battuta,



■ **Pentimenti**
Christian Boltanski
Bologna
Villa
delle Rose
Fino al 7 settembre

non sono di denuncia diretta, piuttosto di meditazione silenziosa sull'orrore: queste opere, in cui la memoria dei defunti è cristallizzata in oggetti, si fanno osservare come le nature morte di «vanitas» del Seicento, che riflettono sulla caducità delle cose terrene. Da questa linea di pensiero nasce la mostra bolognese.

Il luogo è bellissimo: una villa con ampie finestre, immersa in un parco nella periferia di Bologna e Boltanski

ha fatto leva sulle caratteristiche di esso. Non solo ha trasformato l'interno della villa, ma anche, in un bo-schetto al suo esterno, ha steso tra gli alberi dei lenzuoli bianchi, che - suggerisce il curatore - si legano all'idea dei sudari. Nella vecchia casa dei custodi, infine, ha installato uno dei suoi lavori fatti con le ombre proiettate, visibile da una feritoia all'esterno. Villa delle Rose si è trasformata quindi in un'unica grande opera,

creata a partire da lavori nuovi e vecchi di qualche anno, reinventati e ricontestualizzati. Si entra al piano terra della villa e ci si trova circondati da una miriade di specchi neri di varia dimensione, che costituiscono il basso continuo della mostra e ne segnano il percorso. Sulla destra si apre una sala con le pareti tappezzate da fotografie (rifotografate) incorniciate in cui si riconoscono vittime del genocidio e nazisti in divisa, colti magari in foto di famiglia, coi bambini e la moglie, a significare la banalità del male (ha detto Nancy Marmer), l'idea che il vicino di casa possa un giorno, indossando o meno una divisa, trasformarsi in un assassino. Seguono sale in cui sono esposti oggetti in forma di sarcofago, a indicare vari modi di vedere la morte e celebrare i riti funebri. Il primo piano dà le emozioni più intense. Nella sala centrale, sotto la spinta di due ventilatori appesi al soffitto, ondeggiavano grandi fotografie che riproducevano quelle che compaiono, in piccolo, sul Sacro dei caduti della Resistenza di Bolo-

L'incontro

Mutis, dalla poesia ai vicoli di Genova

FIRENZE. Dalle terre delle piantagioni di caffè della sua Colombia alla lettura di Omero, dalle esperienze del suo personaggio-alter ego Magroll il Gabbie, protagonista di poesie e romanzi, lo scrittore colombiano Alvaro Mutis ora iscrive nel suo carnet una raccolta delle sue poesie e poemi in prosa. *Gli elementi del disastro* (315 pagine, 29.000 lire). L'ha tradotta in italiano Martha L. Canfield per la casa editrice fiorentina Le Lettere, che ha portato lo scrittore alla libreria Feltrinelli di Firenze. Da una stanza che guarda su un giardino dove filtrano profumi di tiglio lo scrittore, che così intensamente narra di odori inebrianti tra piantagioni di caffè e fiumi tropicali, si compiace della traduzione e sgombra il campo da un equivoco: «Il racconto *Casa di Araucaima* l'ho scritto dopo aver scommesso con Buñuel, come riporta questa raccolta, e non con Marquez, come è scritto nella raccolta di racconti pubblicata da Adelphi». La scommessa, per intendersi, era sulla possibilità di scrivere un racconto gotico ai tropici.

A sentirlo, questo uomo piuttosto robusto non accetta l'etichetta di «scrittore dei tropici». Innanzi tutto tiene un piede ben piantato nella cultura classica occidentale. «Non mi sono mai sentito totalmente latino americano. Ogni romanzo - racconta - è radicato in un mondo mitico. E per me, che ho passato l'infanzia a Bruxelles (la mia prima lingua è stata il francese), il mondo mitico è quello mediterraneo, occidentale, le mie radici affondano nella letteratura classica europea, da Omero fino a Cesare Pavese». Sui tropici, poi, corregge: «Vorrei distinguere tra tropici e «terre calienti», le terre calde che arrivano fino a mille metri, le terre del caffè, delle fazende, della canna da zucchero, dei fiumi. Questa è la mia America, li ho conosciuti il mio paradiso». Questa America però, insiste, non la riporta sulle sue pagine: «Non mi interessa raccontare la realtà latino americana, ma al contrario sono gli spunti dalla realtà a essere al servizio della narrazione». A chi voglia accostarlo a Gabriel Garcia Marquez dice: «Siamo amici da 48 anni, ma non parliamo mai di politica». E non si lascia scappare un'osservazione sull'Europa osserva: «C'è una ricerca dell'esotico che impedisce l'incontro con la verità che sta dentro un libro. Ma forse non c'è rimedio, la narrativa si legge per distarsi». A 54 anni, non sta scrivendo, ma sta meditando un romanzo con ambientazione nei vicoli del porto di Genova. Sembra soddisfatto, non appagato. Ma per questa ultima edizione italiana ha scelto il titolo del suo primo libro, *Gli elementi del disastro*, del '48. Perché il disastro? Perché «è la vita», risponde.

Stefano Miliani

gna; sulla tenda chiesta davanti alla finestra aperta è stampato un volto di donna. La prima sala a destra è un labirinto di colonne formate da scatole di latta sovrapposte, ciascuna contrassegnata da una fotografia tratta dai necrologi di un giornale svizzero. Dopo una sala di sarcofagi bianchi e un'altra di foto debolmente illuminate, le due ultime sale sembrano vivacizzare una mostra sin qui tutta in bianco e nero: sono infatti le uniche colorate; ma, sotto certi aspetti, le più disturbanti: in una di esse, un tappeto di fiori copre tutto il pavimento, come omaggio a un morticino che compare in una foto tratta da una rivista spagnola. A destra, infine, un insieme variegato di vestiti accatastati in scaffali di legno che arrivano al soffitto allude ai poveri avari degli Ebrei deportati, mute testimonianze di vite ormai estinte. O - come dice Boltanski rovesciando paradossalmente il punto di vista - all'infelicità di questi oggetti resiorfani».

Claudio Zambianchi