

Come sarà il Colosseo nell'anno del Giubileo

I pellegrini che giungeranno a Roma per il Giubileo e quelli che visiteranno il Colosseo nel 2000, potranno salire sulle terrazze più alte e vedere Roma e i suoi dintorni da 40 metri d'altezza, percorreranno ambulacri, e scale apprezzando parapetti, transenne, frammenti di marmi pregiati e decorazioni, potranno giungere fino al centro dell'arena su una passerella e da qui ammirare l'architettura dell'anfiteatro e non solo il suo «scheletro», come ora. In futuro poi verrà ricostituito anche l'intero piano di legno dell'arena. La previsione è dell'architetto

Giangiacomo Martines, direttore dei lavori di restauro, il quale ha aggiunto che i visitatori avranno accesso anche agli ipogei dell'arena (che nascondevano tutti gli artifici scenici) e potranno vedere parte dell'immenso materiale epigrafico, attualmente abbandonato, del quale sarà avviata la catalogazione. Non sarà più visitabile, come ora, solo il 15 per cento del Colosseo: a primavera, sarà aperto un cantiere, che occuperà un quarto della cavea nel settore nord-occidentale, ma si tratterà di interventi di manutenzione straordinaria e restauro conservativo. L'obiettivo di garantire la sicurezza al Colosseo per il terzo millennio, anche nel caso di eventi sismici (come quelli che, nel corso della storia, l'hanno privato di due corridoi lunghi 50 metri e di 80 pilastri) non è ancora raggiunto: ciò potrà ragionevolmente avvenire solo intorno al 2004. Martines sottolinea come tutta la vicenda sia «una grossa novità» non solo per le dimensioni di un finanziamento continuativo nel tempo, per complessivi 40 miliardi, messo a disposizione da un privato, ma anche per l'esigenza della progettazione dell'intero intervento prevista dalla Legge Merloni. Quattro miliardi sono per l'approfondimento scientifico e la ricerca: nell'agosto del '95 è stata firmata infatti una convenzione con tre università romane, che hanno messo a disposizione esperti in varie aree di conoscenza.

Pissarro in mostra a Ferrara

A Camille Pissarro, Ferrara dedica dal 15 febbraio al 10 maggio, una grande mostra che, per la prima volta in Italia, riunisce un'estesa selezione di sue opere provenienti da numerosi musei e collezioni francesi ma anche da altri sette paesi europei, dagli Stati Uniti ed Israele. Tra i musei che hanno concesso loro opere per questa attesissima «prima» italiana di uno dei «grandi padri dell'Impressionismo», il Museo di Art Moderne di Liegi, la Bibliothèque nationale di Parigi, il Musée des Beaux Arts di Reims, il Musée de la Chartreuse di Douai, il Musée Marmottan al Musée d'Orsay di Parigi. Altri quadri vengono dalle più prestigiose istituzioni degli Stati Uniti. Olii tra i più celebri come «La sente du Chou», «Femme etendant du linge», «Le Pont de Boieldieu», si potranno ammirare accanto ad una selezione di disegni realizzati con tecniche diverse e a cinquanta tra le sue migliori incisioni concesse dalla Bibliothèque nationale de France cui erano state donate dall'artista.

In un libro raccolti i sette numeri della prima rivista underground italiana

Il «Mondo Beat» perduto Quando eravamo capelloni

Il movimento che tra il 1966 e il '67 animò (e scandalizzò) Milano: dalle manifestazioni

Milano, 31 luglio 1967. Grazie all'aiuto di un editore giovane ed irrequieto, Giangiacomo Feltrinelli, esce l'ultimo numero di «Mondo Beat», la prima rivista underground italiana. Rivista espressione di quel movimento beat milanese additato come pericoloso «focolaio d'infezione morale» da una campagna di stampa martellante e duramente represso da parte di polizia e magistratura. Durante il mese di giugno, in particolare, i «capelloni» erano stati sgomberati dal campo di via Ripamonti (altestito su un terreno regolarmente affittato), si erano visti chiudere la redazione del giornale ed erano stati fermati ed espulsi da Milano a centinaia. L'ultimo numero della rivista usciva dunque con un articolo in copertina, a firma Gianni Ohm - intitolato «Milano in stato d'assedio» - che si nutrivava di una prosa libera dai lacci della punteggiatura e delle costrizioni sintattiche: «Voglio fare all'amore nella tenda senza che per questo migliaia di milanesi si ammassino alle sponde del campo per sorprenderci all'uscita guardarci eccitati per una cosa che non capisco perché ha tanto impressionato la più grande evoluta produttiva moderna città d'Italia (...). Poiché la società non teme che un rivale: l'uomo, l'uomo raro che fa solo ciò che vuole e all'ora che preferisce, l'uomo libero, l'uomo che vuole restare al di fuori dell'ingranaggio...»

L'autore si chiamava Gianni De Martino. Colpito anche lui da un provvedimento di espulsione, aveva lavorato clandestinamente all'uscita del settimo numero della rivista dopodiché si era rimesso in viaggio, per far ritorno in Italia solo dopo un decennio. Oggi, a trent'anni di distanza, De Martino ha ripreso in mano i sette numeri di Mondo Beat e con l'aiuto di Marco Tronchetti Provera, l'uomo che ha fondato l'editore, ha ridato alle stampe. Ne è nato un libro che ricostruisce l'esperienza del movimento milanese pre-sessantottino, ben fotografata dall'emergere di nuove aspirazioni e nuovi bisogni in settori marginali della gioventù di allora. Il beat in Italia era esplosivo infatti come fenomeno musicale di massa già da qualche anno, rompendo con la tradizione melodica della canzone italiana. L'Equipe 84, i Rokes, Patty Pravo, la Caselli, i Camaleonti, i Giganti e altri esprimevano nei loro testi e con il loro mondo di vestire e di portare i capelli, una sensibilità nuova. Ma rimanevano pur sempre una moda, un prodotto di consumo.

I capelloni che tra il 1966 e il 1967 animano il movimento milanese invece, rifiutano decisamente il modello consumista e familista dell'Italia delle Cinquecento e dei primi televisori. Assumendo in prima persona il peso e i rischi di una radicale rottura generazionale, seguono uno stile di vita nomadico, errante, che si rifà non tanto alla musica, quanto alla letteratura dei vari Kerouac, Corso, Ginsberg, Ferlinghetti e all'esperienza dei beatnik americani. Puntano inoltre alla costruzione di comunità fondate sulla solidarietà e l'egualità



L'interno della redazione di «Mondo Beat» nel gennaio del 1967

rismo, in cui «l'abbandono del vecchio mondo e dei suoi falsi valori rappresenta una condizione indispensabile per costruire una nuova civiltà e nuove dinamiche di scambio».

Se la passione per il viaggio è influenzata dal mito americano della strada e di una «nuova frontiera» tutta da scoprire, sull'aspetto comunitario pesa invece l'esperienza eco-pacifista dei Provos olandesi. Dal movimento

Provo di Amsterdam viene infatti lo scultore Vittorio Di Russo, che dopo essere stato espulso dalle autorità olandesi aveva strappato il passaporto in un impeto d'ira, dichiarandosi «cittadino del mondo». Accompagnato all'aeroporto di Milano il 12 ottobre del 1966, Di Russo si stanziò subito in piazza Duomo,

dove la sua personalità carismatica attrae decine di giovani capelloni. Entra così in contatto con Umberto Tiboni (un perito industriale che aveva messo a disposizione dei ragazzi un appartamento, ribattezzato la Casa del Beatnik) e con altri viaggiatori di lungo corso come Melchiorre Gerbino, Renzo Freschi e Gennaro De Miranda. Dopo alcune riunioni i cinque decidono di fondare «un movimento pacifista globale che porti la gioventù italiana in Europa» e di adottare i metodi di agitazione spettacolari dei Provos olandesi. Mentre esce il primo numero della rivista (ciclosti-

lato in ottocento copie nella sezione anarchica Sacco e Vanzetti, con l'aiuto di Giuseppe Pinelli), il Movimento Mondo Beat promuove una serie di manifestazioni contro il militarismo, dall'«auto-ammanettamento» in piazza San Babila, all'ingresso a braccia alzate nella Questura di via Fatebenefratelli. La risposta delle forze dell'ordine tra cariche, fermi e arresti è durissima, ma il movimento cresce, saldandosi con

gruppi affini come l'Onda Verde (che si ispira a Green Wave), il Movimento pacifista americano di Joan Baez, gli anarchici e i provos milanesi. Nel gennaio del '67 la redazione di Mondo Beat si stanziò in via Montenero, vicino piazza Cinque Giornate, mentre la fira-tura del terzo numero sale a 4.000 copie. Un numero che pe-

raltro viene sequestrato dalla Procura della Repubblica di Milano «per contenuto contrario al buon costume». Tutti i giornali riportano in quel periodo, le cronache allarmate sulle fughe di casa dei mimotreni e conducono una campagna denigratoria contro «capelloni e zazzurati», attribuendo loro arbitrariamente episodi di violenza e di cronaca nera. L'ultimo atto di un conflitto che non accenna a placarsi, inizia il Primo maggio. Mentre in città si svolgono le celebrazioni della Festa dei Lavoratori, i ragazzi di Mondo Beat inaugurano sulle rive della Vettabbia, il cam-



I capelloni
di G. De Martino
e M. Grisogni
Castelvecchi
pp. 302
lire 34.000

Il saggio «Scrivere di pittura»

Giovani critici d'arte dove state andando? Goldin e la lotta contro l'asetticità

Qualche tempo fa ho visitato una mostra a Treviso dove espongono tre artisti tra i più significativi della giovane pittura italiana: Giuseppe Modica, Franco Polizzi e Giovanni Frangi. Una mostra tutta nell'ottica di «una pittura come pittura»: per dirla con le parole del suo curatore Marco Goldin, rubandole al titolo del saggio che può rappresentare il cuore del suo ultimo libro «Scrivere di pittura. Artisti italiani del Novecento». Un saggio, fors'anche il più lungo e articolato, che allinea dieci pittori molto diversi ma di sicuro nome: da Ferroni a Guccione, appunto, da Ruggero Savinio a Sarnari e Forgiolo.

E proprio di Marco Goldin (classe 1961, direttore della Galleria comunale di Conegliano, organizzatore di numerose e importanti esposizioni d'arte contemporanea, saggista politico) qui vorrei parlare, ma dentro una precisa domanda: dove sta andando la giovane critica d'arte italiana? Perché questo è il punto: mentre la giovane critica letteraria nazionale ha goduto in questi ultimi anni di una certa attenzione, non importa se risentita o partecipe, polemica o simpatica, non si può dire lo stesso per la critica d'arte. Non credo vi sia niente di simile,

in tale ambito, alla ricca antologia, «La nuova critica letteraria nell'Italia contemporanea» (1996), che Arnaldo Colasanti ha curato per l'editore Guaraldi. Non sarebbe male, allora, se si cominciasse a capire quale strada abbiano percorso in questi anni critici come - cito i primi che mi vengono in mente - Marco Valloira, Marco Di Capua, il nostro Carlo Alberto Bucci: soprattutto in considerazione della tremenda sofferenza filosofica patita dalla disciplina nella recente stagione del nichilismo post-moderno, del transavanguardismo ludico.

Ma torniamo a Goldin, e cominciamo da quegli «Appunti sul finire» che chiudono questo suo libro (con un intenso omaggio a Roberto Tassi) ed hanno sicuramente il valore di una dichiarazione d'amore e di poetica. Goldin comincia inaspettatamente con l'elogio delle cronache americane di Vittorio Zucconi e, soprattutto, degli articoli sportivi di Gianni Mura, per arrivare a questa prima conclusione: «Avevo sempre desiderato che un articolo di sport mi portasse a pensare alla vita, e a tutto quanto la compone. Come può interessarmi sapere solo quale rapporto aveva usato il corridore per vincere in salita?». Goldin la prende alla larga, preoccupato solo del movente interiore da cui muove l'avventura saggistica: i suoi obiettivi polemici (ma polemico è aggettivo eccessivo in un critico di cui colpisce il garbo) sono «l'assoluta astaticità della critica», l'algido tecnicismo, l'esibizionismo metodologico, l'esibizione a giocare con la morte

dell'arte in virtù di un malsimulato odio per la vita. La sua pagina cerca sempre un coinvolgimento emotivo, si affida alla sola garanzia dell'esserci (qui ed ora: «Intanto è venuto il quattro ottobre, onomastico di mio fratello»); «Ma poi so scrivere solo di chi conosco; non mi viene la bella pagina a freddo anche su un grande pittore. Ho dovuto prima percorrere un lungo cammino: conoscere il pittore, parlare con lui molte volte, visitare lo studio, la casa, amare i luoghi nei quali vive, conoscere la famiglia, infine diventare amico. Solo dopo posso cominciare a scrivere».

Lo avrete capito: Goldin spalanca i quadri sulla vita, ne scruta il riverbero, ne misura il ritorno d'eco in termini di valore aggiunto. Il suo rapporto con l'arte è riassumibile con le parole di Ruggero Savinio riportate in epigrafe ad uno dei suoi saggi: il quadro non è «lo spazio di un referto, ma un'icona», se l'icona «è ciò che conserva la presenza dell'altro». A voler caratterizzare il senso del lavoro di Goldin, accostandolo a quello di suoi coetanei letterati, parlerei di un ritorno ad atteggiamenti che, ad inizio secolo, codificò meglio di tutti Renato Serra: critica come occasione esistenziale, enfaticazione del-

la soggettività di chi scrive, delimitazione quasi fisica dello spazio, autobiografismo latente, diffidenza per la teoresi, vocazione all'esame di coscienza, complicità generazionale. Ma attenzione: il neoserrismo di Goldin non ha compiacimenti estetizzanti, non ha orrore delle responsabilità, non indulge a un'idea della critica come intrattenimento morale sui grandi temi così diffusa tra i giovani oggi. È un serrismo minoritario che ricorda piuttosto quello di un elegante letterato come Silvio Perrella il quale ha sempre accordato il pretesto biografico a un robusto senso del canone, secondo un gusto ogni volta sul punto di travalicare in giudizio. È per capire quale senso prospettico, quale immaginazione storiografica ispirino Goldin, basterà leggerli lo scritto che apre la raccolta: «Da Monet a Morandi. Paesaggi dello spirito».

Ma si conceda in coda una preoccupazione: questa disposizione fervorosa alla pagina, questa sottolineatura emozionale, questa idea della critica come corrispondenza d'amorosi sensi, questo appello ad una trepida comunanza spirituale può tradursi talvolta in una forma di pericoloso ecumenismo. È un rischio da cui Goldin dovrà guardarsi e che gli detta un troppo generoso saggio («Il sentimento e la forma») sugli artisti italiani degli anni '50 e '60. Un saggio troppo generoso e troppo prudente: sfoltito di non pochi nomi ci avrebbe fornito un più sicuro vademecum sulla pittura dei nostri anni.

Massimo Onofri

Un'opera in acciaio corten alta 7 metri è stata realizzata dall'artista per una piazza romana

Fulvio Ligi, una scultura per la periferia urbana

Dai bronzetti ai progetti più monumentali (tra cui uno ad Ascoli Piceno), una plastica giocata sull'alternarsi di concavità e convessità.

Prima o poi, bisognava fare i conti con l'opera scultorea di Fulvio Ligi. Un artista che quando uscì allo scoperto, negli anni '60 in pieno clima sentimentale-ferroso-acciaioso, scandagliava la geometria costruttiva cara agli scultori dei primi del Novecento, assemblando, fra optical art e fare ghestralico, lastre di materiali equivoci e indigesti come perspex e laminati plastici. Non sfuggì agli occhi dei più l'ondeggiare tra il sacro e il profano, tra l'antica sapienza del fare e il sentimento della contemporaneità.

In quegli anni Ligi dimostrò ampiamente di essere all'altezza dei tempi: quando gli artisti vagavano tra la fabbrica e lo studio, tra il design di oggetti multipli e seriali e il pezzo unico, Ligi non perdeva tempo, lavorava sodo, in piena coscienza artistica creava sculture a tutto tondo lontane dalle mode tecnologiche, artigianalmente di grande fattura. Allora, l'opera d'arte dei coevi di Ligi subiva il fascino della moda dell'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica. Anni equivoci che offusca-

rono il confine dell'estetica del fare, diluendo l'atmosfera del bello nel confuso rincorrere obiettivi mercantili da prodotto massificato per giunta senza qualità. Lampade fluorescenti, spazi di polistirolo e molle e tubolari e giardini colorati di plastica trasparente con divani e poltroncine ricolme di bracciolino poluretano. Questi ricordi «tragici» - rimossi dai più - ci vengono suggeriti in occasione di quattro apparizioni pubbliche di Ligi: a Roma con la mostra intitolata «Bronzetti» che si tiene nella Galleria Spazio Blu di Vicolo del Moro e con la scultura monumentale intitolata «Meridiana» in acciaio corten alta 7 metri installata nella nuova piazza del quartiere di Pietralata (il progetto della piazza - vale ricordare - è dell'architetto Mauro Panunzi dell'ufficio «Centopiazze» del Comune di Roma ed è stato finanziato con il recupero delle tangenti dell'Intermetro). C'è poi una scultura monumentale installata a Chiaravalle, delizioso Comune in terra marchigiana, e una scultura monumentale di prossima



La scultura «Meridiana» nel quartiere di Pietralata

installazione ad Ascoli Piceno. Ligi è scultore vero: nei bronzetti come nel monumentale, la scultura è sempre un prodotto tridimensionale che teatralizza la materia quale essa sia. Il suo progetto scultoreo non è realistico ma mentale: nella convinzione suprema che quel che conta è l'idea del materiale giusto per l'operazione artistica giusta. La sua plastica è soprattutto giocata sull'alternarsi di concavità e convessità, di vuoti e di pieni. Nel piccolo come nel grande, il monumento per lui è tragica esposizione che addita al ludibrio delle genti la materia e non celebrazione di avvenimenti.

Ligi rincorre l'idea del cippo romano, della stele, del Colosso di Rodi, Scilla e Cariddi, della piazza dove confluiscono più frammenti poetici che svelano intimamente il movimento dell'apparire dell'opera. Una scultura, dunque, che appare dopo il lavoro della mente che costruisce idee, che - in maniera anche beffarda - plasma la materia togliendole le scorre corvive che nuociono allo stile

dello scultore. La sapienza del fare per Ligi è costruzione fattuale, la progettazione della forma che di lì a poco apparirà è costruzione mentale: prassi e teoria; irrazionale e razionale si fondono.

La poetica implicita nelle opere di Ligi non è prescrittiva ma problematica. Il contrario di ogni virtù plastica è un'altra virtù scultorea: l'unico vero, imperdonabile vizio è l'indifferenza nei confronti della «perfezione» stilistica. Quello che Ligi ci offre è anche un raro esempio di poetica della materia «raccontata». È caratteristico della sua personalità imprevedibile che proprio in una scultura come «Meridiana» egli si sia deciso a smascherare il suo radicamento nella scultura di Arturo Martini, nel suo incessante bisogno di affrontare sempre nuove problematiche etiche di grande spessore, senza voler abbandonare peraltro le proprie radici che affondano nella scultura di Boccioni, di Archipenko.

Enrico Gallian