Diario

I volumi di Botero per dare piacere all'occhio

PIER GIORGIO BETTI

C'è chi definisce la sua arte «monumentale». Lui, Fernando Botero, 68 anni, pittore colombiano ormai noto in tutti i continenti, preferisce parlare di «volumi». Dove volume sta per dilatazione fisica dei soggetti, donne grasse, uomini grassi, giovani nude con un immenso sedere, faccioni di obesi di ogni età, prelati e suore traboccanti ciccia, frutti e fiori che sembrano gonfiati. Il tutto all'insegna dell'allegria, di una sensualità senza malizia, «la deformazione - per usare parole sue - che esalta le verità». Botero è a Torino per la mostra dei suoi lavori che ha curato lui stesso, insieme a Daniela Magnetti, a Palazzo Bricherasio (fino al 4 giugno, catalogo Electra): 120 oli su tela (di cui 22 inediti), disegni e sculture, che vanno dagli esordi della fine degli anni Quaranta alle opere più recenti. La più importante rassegna organizzata finora in Italia di questo artista in cui dietro l'apparente leggerezza dei temi e del linguaggio emergono i segni di un percorso pittorico complesso.

Non è stata una carriera facile la sua. Nato a Medellin, «città di guerra e di droga», deve inseguire il sogno della creatività artistica in un mondo che alla cultura concede poco o nulla. Il suo primo lavoro ricompensato è l'acquerello di un torero che gli frutta un paio di pesos, «persi per l'emozione mentre tornavo a casa». Insiste, il giovane Botero, disegna illustrazioni per il supplemento del giornale locale, si trasferisce a Bogotà, poi parte per l'Europa, tappe fondamentali Madrid, Parigi, Firenze, Siena e Venezia, dove studia Velasquez, Goya, Tiziano, Giotto, Piero della Francesca. Si appassiona all'arte del Rinascimento, va in Messico ed è influenzato dai murales.

È attraverso la sintesi di queste esperienze diverse e persino contraddittorie (c'è pure un viaggio a New York, in quel periodo votata all'astrattismo) che Botero matura un suo linguaggio, una visione della pittura «senza pregiudizi» in cui le radici dell'arte precolombiana e spagnola si fondono con richiami evidenti ai grandi Maestri del passato. Sono della seconda metà degli anni Cinquanta, a cominciare da «Natura morta con mandolino», i primi lavori in cui Botero verifica nella possibilità di dilatare le figure la chiave di uno stile originale, di facile lettura. Nell'«Ecce homo» del '67, un Cristo enorme dall'aria paciosa e un po' assente, e nel prete di «Passeggiata sulle colline» del '77, compaiono quei riferimenti al tema religioso che l'artista di Medellin tratterà spesso, come tutti gli altri, con un tono ingenuamente ironico. Non ho messaggi da trasmettere, ha sempre sostenuto Botero, ciò che lui vuole con l'arte è «dare piacere a chi guarda, come un rifugio poetico dalle asprezze della realtà». E lui, indubitabilmente, il piacere sa darlo, con quei colori misurati, con quelle figure che immediatamente suscitano bonomia e sorriso. Il «Picnic» dell'89, con le mani che s'appoggiano sul tavolo reggendo un bicchiere di vino e una sigaretta, e l'immancabile grassone appisolato sull'altro lato del tavolo colmo d'ogni ben di dio, sono una felicissima rappresentazione del dolce far niente. La dilagante «Donna di fronte allo specchio» come quella dipinta di spalle ne «Il bagno» ci offrono frammenti di vita quotidiana che il pittore ha dipinto strizzandoci l'occhio.

Cultur@

SOCIETÀ · SCIENZA · SPETTACOLI

«Contro il senso storico della gravità» di Braco Dimitrijevic, e «Nel miele» di Eglé Rakauskaité; opere della mostra «L'altra metà dell'Europa»

Hegyi:«Ora vi spiego l'anima profonda austriaca»

Parla il direttore del Museo d'arte moderna di Vienna

ANNEMARIE SAUZEAU

Lorand Hegyi, uno dei tre curatori della mostra «L'altra metà dell'Europa» è ungherese. Ma è anche direttore del Museo Nazionale d'Arte Moderna di Vienna. La cosa non è ovvia, trattandosi dell'Austria... È stato scelto dal ministero della cultura dopo la caduta del Muro di Berlino. Gesto emblematico di apertura all'Europa dell'Est, sulla base del lavoro eccezionale svolto nel decennio precedente da Hegyi, storico dell'arte e storico tout court, a Budapest.

Per la mostra di Parigi, lei ha lavorato con due colleghi, mentre nello stesso tempo é in corso a Vienna nel Museo Nazionale un'altra mostra curata da lei solo «1949-1999, 50 anni d'arte d'Europa centrale». Qual è il nesso o la differenza tra le due mostre?

«La mostra viennese è un tentativo di ricostruzione storica per periodizzazione analitica e diversificata, mentre la mostra parigina è più sintetica. C'è anche un'altra differenza che riguarda la geografia presa in considerazione, o meglio la geo-politica: la mostra qui al "Jeu de paume" esamina l'arte dell' "Est dell'Europa" cioè l'ex blocco Urss e satelliti; mentre la mostra di Vienna esamina la situazione mitteleuropea in senso stretto: la "vecchia" Europa centrale. Queste nazioni (diventate nel frattempo undici) hanno in comune tanti punti: labilità dei confini artificiali, ibridazioni etniche, religiose e culturali da sempre, infine importanza essenziale delle lingue come veri ancoraggi identitari».

In copertina al catalogo di Vienna c'è l'autoritratto fotografico (rosso) di Sandor Pinczehelyi con una falce e un martello veri nelle mani dell'artista: come si colloca ideologicamente quest'opera datata 1973? Derisione? Denuncia?

«No, l'ho scelta come emblematica della posizione di tanti artisti e intellettuali in Ungheria dopo il '68: rappresenta la crisi drammatica del comunismo ma nello stesso tempo la ricerca di una via nuova che non rinunciasse a una speranza in quella direzione. Sarebbe superficiale immaginare che la crisi del '68 si presentasse in Europa Centrale come la contestazione studentesca a Ovest! Non era al Vietnam che si guardava dalle nostre parti, ma alla Primavera di Praga. In Austria, tutt'altra cosa! Divampava un'incredibile battaglia tra conservatorismo (religioso, monarchico, nostalgico) e certi gesti culturali dissacranti, antidoto del walzer viennese. In Jugoslavia una vita culturale rinnovata c'era ma frenata, asfissiata dalla questione dei nazionalismi interni che Tito teneva a bada privilegiando la parte serba, invece di rafforzare le articolazioni federative come gli suggeriva il suo consigliere Milovan Gjlas. Comunque, fuori dai cliché di omogeneità, c'era, nelle contraddizioni, una vita culturale albanese, bosniaca, croata, serba».

È con l'inizio degli Ottanta che Lei si è impegnato nel campo dell'arte a Budapest? Intanto il modello jugoslavo era svanito con la morte di Tito...

«La situazione ungherese, e qui parlo del il mio paese, ha conosciuto allora una mutazione graduale, interessante, come d'altronde la Polonia. Una lenta trasformazione dopo 40 anni di sovietismo. Una coesistenza tra cultura ufficiale e altre cose... tollerate. Così ho potuto organizzare in Europa occidentale più di quaranta esposizioni di artisti nostri, in cambio di esposizioni di artisti italiani, tedeschi, olandesi, austriaci ecc. a Budapest».

In qual i luoghi?

«Erano i rispettivi Istituti di cultura installati nella capitale ungherese, alcune gallerie pubbliche, e il Club degli artisti, sede del sindacato degli artisti. Era una bella villa, regalata da ricchi collezionisti nel '47, poi nazionalizzata sotto il dominio sovietico. Ma il sindacato era molto tollerante... e così almeno il riscaldamento e i guardiani erano pagati dal partito. Io ci lavoravo senza essere pagato, inventando soluzioni acrobatiche per finanziare cataloghi e trasporti di opere (i partner stranieri, qualche industria impiantata da poco da noi, persino Sotheby's per qualche tempo!). Oppure a garantire una pubblicazione erano i musei occidentali che mi invitavano volentieri come specialista di storia e arte contemporanea ungherese, per convegni, dibattiti o rassegne. Era una guerriglia questa mia attività dislocata, frammentata, ma funzionava meglio dei nostri musei ufficiali! Anzi la promozione che ho fatta dell'Ungheria sulla scena artistica internazionale (senza subire controlli di stato) è servita come modello futuro. Così, nell'86 alla Biennale di Venezia l'Ungheria esponeva le sue giovani avanguardie, e io ero vice-commissario».

Lei è poi venuto alla direzione del Museo d'Arte Moderna di Vienna?

«Sì, nel '92, poco dopo la nomina dell'attuale Presidente della Repubblica Klestil. È stata l'iniziativa del governo conservatore di allora, un gesto di integrazione dell'Est. Io rappresentavo una buona esperienza precedente».

Gli anni Novanta a Vienna: è stato più confortevole di Budapest?

«Per niente. Ho presto compreso la dicotomia: da un lato le istituzioni politiche (della destra come della sinistra), strategicamente convinte di questa linea da seguire e dunque corrette nei miei confronti, dall'altro il pubblico austriaco, ostile nei miei confronti, a vari livelli. Mi spiego: una mostra come quella presentata ora nel Museo ("Cinquant'anni d'arte di Mitteleuropa") mette a raffronto - perciò sullo stesso piano - Austria, Pologna, Ungheria , ex Jugoslavia ecc. Questo dispiace all'élite dominante, la quale si vede a contatto con paesi marginali, orfani del comunismo, conflittuali, poveri. Quando promuovo altri confronti artistici europei, con l'area mediterranea o quella scandinava, stessa reazione. Si vorrebbe un confronto solamente con la Germania, con la medesima famiglia culturale e linguistica. Poi c'è un altro pubblico. Il cosidetto "grande" pubblico: per questo dovrei esporre esclusivamente arte austriaca! Infine i giovani: per sconfiggere la scena locale e nazionalista, loro vogliono vedere la scena internazionale ma quella che conta, le "main trends", tendenze principali che si riassumono per loro in quanto avviene in Germania e negli Usa. Infine c'è da considerare il fatto che io sono ungherese e che secondo alcuni, occupo il posto di un loro connazionale. Questi sintomi sono trasversali in Austria, in tutti i partiti, mi creda giacché è l'anima profonda austriaca».

L'attaccamento all'identità germanica è ben diverso da un riflesso nazionalista del tipo l'Austria è l'Austria. Non c'è contraddizione?

«La risposta campanilista è quella culturalmente più povera, mentre la focalizzazione sulla cultura tedesca rappresenta la risposta alta, la grande nostalgia. Non riguarda specificamente il periodo nazista ma il grande passato, la letteratura, la musica. Certamente l'Austria non è pluridentitaria, etnicamente complessa e mobile come lo sono la Polonia o l'Ungheria, è molto più omogenea (o lo era fino a poco fa), come la Germania, e ne ha la lingua. Le ricordo che nell'ottobre 1918, la sinistra austriaca propose alla nazione di unirsi alla grande sorella, nella Repubblica di Weimar».

Se il pubblico austriaco le rende la vita difficile, le istituzioni invece sono davvero più aperte?

«Le ho parlato della mia nomina. Anche se a volte ho le mie difficoltà con i governanti. Qualche anno fa, decisi di togliere da un salone di rappresentanza nel museo un grande quadro di Hauser (allora ancora in vita), intitolato "La Difesa della Repubblica". Il giorno dopo, telefonata dalla segreteria del primo Ministro, molto dispiaciuto ecc... Ho dovuto far valere il mio diritto di gestione del patrimonio del museo e far sapere che intendevo d'ora in poi esporre a rotazione, al posto dell'Hauser, altri quadri».

E ora, con l'ingresso del gruppo di Joerg Haider nel governo?

«Non so quale sorte mi aspetti. Nelle reazioni internazionali di questi giorni manca forse la riflessione, e l'attenzione alle particolarità di ogni storia e paese. Dopo una lunga disattenzione, d'un colpo si grida allo scandalo. Haider si preparava da tempo, utilizzando peraltro pesanti errori della sinistra. Occorrerà vigilare dappertutto su eventuali errori rischiosi».

L'ESPOSIZIONE

Memoria drammatica dell'altra metà dell'Europa

Sotto il titolo di «altra metà dell'Europa» si è aperta a Parigi l'8 febbraio (e resterà sino al 21 giugno) una mostra che è un panorama della creazione artistica oggi nell' «Est dell'Europa», quell'immenso territorio a lungo chiamato «Europa dell'Est». Rileggere (o leggere) eventi artistici, apparsi là poco prima e dopo la caduta del Muro di Berlino, arrichisce il bilancio degli eventi avvenuti persino a Ovest. Sono stati invitati a costruire il progetto tre commissari: Lorand Hegyi (Vienna), Anda Rottenberg (Varsavia) e Viktor Misiano (Mosca). L'insieme ha una sua coerenza strutturale, articolata secondo quattro assi tematici, in 4 tempi (fino al 21 giugno) con una cinquantina di artisti, chi settantenne chi trentenne, dalla Russia alla Polonia, dalla Romania alla Bosnia, dalla Bulgaria alla repubblica Ceca, ecc. Il primo tempo si è aperto pochi giorni fa. In Occidente si tende a omologare tutta l'arte dell'Est sotto etichette schematizzanti: dopo il «realismo socialista» di propaganda, si parla per gli anni Ottanta e Novanta di correnti pro-occidentali mal digerite e un po provinciali... La realtà non è questa, lo dimostra questa prima mostra, imperniata sul tema « Memoria, storia, biografia ».

Tutte le tecniche possibili sono qui presenti, dalla pittura alla scultura, dalle installazioni di oggetti tridimensionali fino alla video, dalla fotografia alla tapezzeria. Eppure c'è un'atmosfera globale diversa da una mostra francese o tedesca. Per la povertà autentica dei mezzi è totalmente assente quel che Lorand Hegyi chiama « tecno-euforia » e « tecno-sterilità », cioè circuiti video iper-sofisticati, alta definizione, orgie di suoni e immagini (stile «Aperto» Biennale di Venezia). Questo, no. Invece in un'istallazione video come «Il bagno degli uomini» della polacca K. Kosyra (spazio curvo nel quale il pubblico entra) una forza ipnotica e inquietante «passa» tramite una tecnologia assai rudimentale.

Ogni comunità ha il proprio immaginario e serbatoio di ricordi. Tutte le opere esposte, oltre alla carica poetica immediata che alcune comunicano, trassudano un messaggio implicito di memoria. Mai la gioia, quasi sempre l'angoscia esistenziale, appena allegerita qui e là dall'ironia.

Perchè tanta drammaticità?

Lo ricordano i curatori della mostra: in Europa centrale e orientale, non c'è generazione che non sia stata confrontata in questo secolo con il pericolo immediato dell'annientamento esistenziale. Le tele monocrome, grigio argentato e tratti neri su fondo bianco, dell'ungherese ebreo Laszlo Feher narrano proprio questo: il quotidiano fragile, la resistenza passiva dei piccoli personaggi, insignificanti nell'orizzonte storico, dignitosi nella loro resistenza contro l'oblio. In quell'Europa sciagurata, la multi-identità e il mescolamento al quotidiano hanno sempre coesistito con la diffidenza verso l'altro, con l'odio latente. Cosi è l'imprint nel sonno, nei sogni e nella fantasia di ognuno. Da lì la tendenza quasi ossessionale degli artisti alle metafore storiche.

Tra i maestri già internazionalmente riconosciuti, c'è la polacca Magdalena Abakanowicz. Costruisce da anni dei corpi vegetali massicci e goffi, mutilati, decapitati. In questa mostra parigina sono ceppi di legno: forse giganti buoni, mutati in alberi da una cattiva sorte, feriti dall'ascia, bruciati, ora monconi prolungati da rozze protesi di metallo. Cosi Abakanovicz, nata nel 193O parla delle guerre.

Poi ci sono i lavori di de-mitologizzazione salutare della Storia. È la vocazione del bosniaco Braco Dimitrijevic, nato a Sarajevo, ora a Parigi. Interviene anche lui sulla storia, ma creando strani corto-circuiti antropologici. La sua installazione murale «Contro il senso storico della gravità » - ritratti fotografici di Malevic, Kafka, Freud e altri grandi, appesi al muro e intercalati... con violoncelli e noci di cocco anormalmente conficcati nello stesso muro - evidenzia un eclettismo vivace e dissacratore che rompe la cupezza fatalistica e rende possibile una nuova narrazione.

Ma ecco le tematiche dei prossimi tempi della rassegna: 2. Realtà sociale/esistenza/politica. 3.Enigma/segreto/esoterismo. 4. Progetto/utopia/costruzione. Il catalogo delle 4 mostre è un CD-Rom accompagnato da un libretto di testi (prezzo 37,96 Euro). Informazioni Jeu de Paume 01.42.60.69.69.

An. So.