

martedì 5 giugno 2001

rUnità | 23

ex libris

Più del quadro in sé,
conta quel che il quadro
getta in aria,
diffonde attorno a sé.
Se il quadro viene distrutto
non importa. L'arte può morire,
ma quel che conta
è che abbia sparso seme sulla terra

Jean Miro

il calzino di Bart

LEO, ROCKY O MARLOWE?

Renato Pallavicini

Venticinque dollari al giorno più le spese. Chi l'ha mai detto? Ma Philip Marlowe, naturalmente. Anche Leo Pulp investigatore, protagonista dell'albo a fumetti *La scomparsa di Amanda Cross* (Sergio Bonelli Editore, 94 pagine, lire 7.000) nonostante l'inflazione, applica la stessa tariffa. Il nuovo fumetto per ora è un numero unico che forse (ma dipenderà dalle vendite) avrà un seguito in una collana regolare. Ce lo auguriamo, perché l'albo scritto da Claudio Nizzi e disegnato da Massimo Bonfatti è un piccolo gioiello. Del resto la coppia di autori era già una garanzia sulla carta: Nizzi è uno dei migliori sceneggiatori di *Tex* che hanno raccolto la difficile eredità di Gian Luigi Bonelli; Bonfatti è una delle più brillanti matite del fumetto italiano, formatosi alla scuola di maestri come Silver e Bonvi. Il primo ha messo su una storia godibilissima, piena di ironia ed autoironia, che fa il verso al

filone della narrativa e del cinema noir, Marlowe in testa. Il secondo ha vestito la sceneggiatura con un disegno di grande qualità che rimanda, in alcune caratterizzazioni dei personaggi, allo stile underground (i celebri *Freak Brothers* di Gilbert Shelton, tanto per fare un esempio); il tutto è esaltato dalla smaltata colorazione al computer di Cesare Buffagni. Ne viene fuori un prodotto di notevole livello che meriterebbe di essere promosso al rango di albo cartonato di grande formato, e che farebbe invidia alla grande tradizione del fumetto franco-belga.

Ancora un investigatore che fa il verso a Philip Marlowe, ma questa volta dal segno essenziale, quasi «rude», a cominciare dal nome: Rocky Rude. Lo scrive e disegna Danilo Maramotti, talentuoso autore savonese, conosciuto sulle pagine di *Linus* ed ora anche collaboratore de *l'Unità* su cui pubblica



quotidianamente le sue vignette di satira politica. Le brevi storie, già apparse su *Linus*, sono ora raccolte in un volumetto (*La vita felice*, pagine 96, lire 16.000) con una bella presentazione di Gianni Brunoro. Maramotti ambienta le vicende di quest'investigatore dal cappello sempre in testa (anche quando se la spassa a letto con la pupa di turno) in una più vicina realtà italiana: insomma la caliginosa Los Angeles è lontana e qui siamo dalle parti della nebbiosa Padania. A predominare è l'aspetto satirico più che quello grottesco ed i richiami alla cronaca, anche politica, sono espliciti. Ma le storie di *Rocky Rude* sono molto di più di una serie di vignette: piuttosto Maramotti, come sottolinea Brunoro, è riuscito a realizzare «un fumetto avventuroso a tutti gli effetti, nonostante le smentite spoglie dell'umorismo... un fumetto dai parametri di solido realismo».

l'Unità
ONLINE
nasce sotto i vostri occhi ora dopo ora
www.unita.it

orizzonti

idee | libri | dibattito

l'Unità
ONLINE
nasce sotto i vostri occhi ora dopo ora
www.unita.it

il libro

DIMENTICARE PER CRESCERE: TRE DONNE ALLA PROVA DELLA VITA

ANGELO GUGLIELMI

C'è stato un tempo, qualche anno fa, in cui sembrava che la narrativa italiana si fosse rimessa in moto, riproponendo temi e scritture di nuova eccitazione. È stato il tempo dell'*Antologia dei cannibali* che raccoglieva una varietà di testi e di autori che avevano deciso di rompere le ossa - magari in alcuni casi ricorrendo a una operazione di puro marketing - alla letteratura sfatata che li premeva d'attorno, in cui veniva scambiato per poesia il *din don* addolorato di cuori infranti. Gli autori dell'antologia (e alcuni altri ad essi assimilabili) si esercitavano nell'arte della provocazione e dell'eccesso (e non importa che le loro alte sonorità fossero più spesso un problema di decibel), con la quale scardinavano l'assetto convenzionale della lingua, il conformismo dei temi e le attese del buon senso.

Il lettore era sorpreso da testi magari strampalati - ma era un buon motivo per tornare alla lettura - verso i quali mostrava scetticismo ma anche interesse o, se volete, solo curiosità. Fatto sta che quel lettore era invitato a uno spettacolo diverso, in cui si celebravano le spaccate del corpo, tracotante e gaglioffo, piuttosto che le malinconie di un intimismo pietistico. Una nuova allegria tornava a circolare nei testi della narrativa certamente contagiosa e stimolante. Ma ahimé quel fuoco, pur intenso, si è spento o si sta spegnendo. Non è stato un fuoco inutile se alcune faville si sono staccate rimanendo bellamente accese. Sto parlando di Ammanniti (il migliore narratore oggi in attivo - e tanto più in quanto il nostro paese ha sempre scarseggiato di narratori), di Scarpa, della sorprendente Vinci, dell'intenso Mozzi, di Nove, visionario e pop, e forse di alcuni altri ancora alla ricerca di una definitiva identità. Ma il livello medio della attuale produzione narrativa è appunto medio, con il ritorno a prove corrette ma prive di energia.

Ce ne arrivano ogni settimana a decine gettandoci nello scoramento aggravato dal dovere che, per mestiere, abbiamo di leggerle. Per fortuna quel dovere è alle volte parzialmente ricompensato. È il caso di *Le Attrici* di Elena Stancanelli, alla sua seconda prova dopo *Benzina*. Abbiamo l'impressione che quel suo primo romanzo fosse meno maturo, più disordinato e estemporaneo di questa seconda prova ma anche più vibrante e sorprendente. *Le Attrici* acquista in compostezza (frutto di una professionalità ormai matura) ma forse perde in forza trascinante.

È il romanzo di tre donne (di giovanissima età): una attrice di teatro, una attrice cinematografica e una compagna di strada ciascuna delle quali è alla ricerca della propria identità umana e professionale. Dunque è un romanzo di formazione. Le due attrici devono affrontare un provino che, superato, le accrediterebbe per sempre all'arte del recitare; la loro compagna di strada è impegnata a misurare la forza dell'amore (del sentimento d'amore). Mi pare di capire che le tre falliscono ma che è proprio nel fallimento che imparano a ritrovarsi. I grandi enti come la Biennale non ascoltano più le parole ed i segnali che provengono dalla ricerca sommersa, che spesso riflette la coscienza dei mutamenti profondi della società.

Le attrici di Elena Stancanelli

Einaudi
pagine 171
lire 16.000

nunciabile di ogni esistenza). E cadono (falliscono) manifestando un senso di vittoria: l'attrice di teatro (Ariel), sconfitta al provino, sceglie di perdersi (di liberarsi), scoprendo la necessità della levità; l'attrice di cinema, che forse ha superato il provino, rinuncia al vantaggio (e al compromesso che ogni vantaggio comporta); la terza ragazza, impegnata in una grande partita d'amore, scopre che quella partita quanto più è grande tanto più è inesistente: «... questo amore gigante non trova posto da nessuna parte. E allora fai così: inizi a sognarlo. E lo sogni così bene, ogni minuto che passa, fin quando lo trasformi nel tuo sogno e opla, scompare».

Le tre ragazze elaborano una ideologia del negativo che se serve a dare un senso (una connotazione attiva) al loro misurarsi con l'impegno della vita risulta di troppo facile elaborazione se esteso a comprendere (e interpretare) l'intero arco dell'esperienza umana. Così suona come non più che una facile trovata affermare che: «l'attore, per diventare bravo, non deve mai smettere di disimparare, dimenticare, peggiorare» o che «la virtù si misura in negativo, che le tacche che vanno da zero in giù». È che la Stancanelli mostra una vera facilità quando deve descrivere (sciogliere) nodi interiori anche intricati ma lo è meno (felice) quando opera generalizzazioni che non le competono. Il meglio lo dà come scrittrice d'istinto, impetuosa e di coraggio e a queste qualità (virtù) deve affidare il futuro.

Ida Mitrano

In prossimità dell'apertura della 49ª edizione della Biennale di Venezia, e in relazione ai cambiamenti che a suo parere caratterizzano l'attuale società, ritiene che in qualche modo, ancora oggi, questa manifestazione possa individuare e promuovere delle figure o tendenze, che siano rappresentative della ricerca artistica odierna?

Sono stato invitato alla Biennale un'unica volta. Era il 1964. E dal 1974 al 1978 ne sono stato Consigliere. A quel tempo la Biennale era considerata come ente promozionale e progettuale, luogo di riflessione e di intervento sulle grandi questioni dell'arte, anche di orientamento estetico. Oggi invece in una società, dove tutto è dominato da grandi urli, da grandi frastruoni, da grandi fatti spettacolari e dal compiacimento che c'è attorno ad essi, la Biennale è l'espressione sempre di più della strategia di quel potere che trionfa proprio impedendo il confronto. E a nessuno interessa più ormai sapere cosa succede nel chiuso degli studi degli artisti, di quelli mai conosciuti o di quelli con i quali il critico d'arte non ha alcun rapporto: allora di fatto questi artisti non esistono. D'altra parte è quel sistema politico ed economico della cultura che legittima la qualità espositiva delle opere e della stessa critica d'arte, mentre la loro qualità intrinseca non riesce ad autorappresentarsi e ad esistere. La stessa cosa avviene a questi grandi soggetti, come la Biennale di Venezia, che è diventata una cassa di risonanza di interessi precostituiti e, più che indagare o documentare l'esistente, invita in rapporto al mercato internazionale proprio quelle tendenze emergenti entro tali interessi. Ci troviamo di fronte dunque ad un ente che ha perso la sua capacità rivoluzionaria e la sua autonomia, perché non è più realmente espressione di un potenziale antiaccademico, capace di vera esplorazione e capace di rappresentare anche ciò che nasce fuori dal palazzo o che si colloca oltre i confini del contesto. Così la ricerca sommersa rischia di perdere smalto e di regredire per l'assenza dell'interlocuzione di quegli stimoli, che si concentrano nei «crocevia» delle interazioni della cultura che ha visibilità. I grandi enti come la Biennale non ascoltano più le parole ed i segnali che provengono dalla ricerca sommersa, che spesso riflette la coscienza dei mutamenti profondi della società.

Dal suo esordio alla Galleria La Feluca nel 1958 ad oggi, quali riflessioni vorrebbe fare? Quali illusioni sono cadute?

Le solite illusioni, che poi abbiamo avuto tutti, quali la speranza di una società migliore, ma soprattutto l'idea, che avevo a vent'anni, che l'arte avesse una centralità più grande, un ruolo più determinante nella società. Gradualmente mi sono reso conto che non era così. Le delusioni sono state cocenti, ma sono nate dall'imaturità, non solo mia, ma di milioni di persone. Ho capito allora che commettevo sostanzialmente un errore, quello di premettere una certa forma dei valori, mentre forse la cosa più saggia è quella di cercare nelle nuove trasversalità delle trasformazioni, volta per volta, delle ipotesi di valore. Buona parte di me è protesa verso questa ricerca più matura. Prima tu avevi quello che si diceva lo stato delle cose, vale a dire che tutti i valori erano stabili e questo durava anche due generazioni, oggi noi viviamo in una condizione di metamorfismo quotidiano, dove un'affermazione dura un attimo ed è subito inseguita dalla propria relativizzazione. Il problema di fondo è



La Biennale cieca e sorda

Ennio Calabria



Intervista con l'artista
«L'ente veneziano ha perso la sua capacità rivoluzionaria. La pittura? È materia»

A Chieti la nuova «Sintassi della strada»

Ennio Calabria nasce a Tripoli nel 1937. Vive e lavora a Roma, dove frequenta l'Accademia di Belle Arti. Nel 1958 tiene la sua prima personale ed è in quell'occasione che viene individuato dalla critica come uno fra i pittori più significativi della generazione emersa tra il 1950 e il 1960, per la sua pittura rivolta al sociale. Nel 1963 fonda insieme ad altri artisti, tra i quali Attardi, Vespignani e Guccione, il gruppo «Il Pro e il Contro», che prende posizione contro l'allora dominante pittura informale. Partecipa alla Quadriennale di Roma e alla Biennale di Venezia. Da tematiche sociali passa a trattare i temi della bellezza, dell'amore e dei sentimenti. Si dedica anche all'illustrazione di libri e alla realizzazione di manifesti. Sue opere sono presenti al Metropolitan Museum of New York, a S. Paolo del Brasile, al Museo Puskin di Mosca ed in altre città europee. Una sua personale dal titolo «Sintassi della strada», curata da Giuseppina Conti, s'inaugura il 16 giugno prossimo a Chieti, nelle sale del Museo Archeologico Nazionale d'Abruzzo.

come in una condizione del genere sia possibile prefigurare qualche senso e qualche valore che abbia una consistenza. Non a caso, proprio per la velocità degli scambi che ha determinato questa condizione metamorfica, le ideologie sono state eliminate più rapidamente, perché tendevano a conservare un valore persino per le generazioni successive. In questa situazione continua d'instabilità, in questo continuo non reggere d'ogni affermazione, o d'ogni decisione, o d'ogni convinzione, che cosa ha allora una consistenza tale da poter essere ritenuta un valore?

Un ritratto di Ennio Calabria. Sopra particolare da uno studio per «La forza della memoria» (1999)

Indubbiamente sarà un valore riproposto a questo tipo di velocità metamorfica.

Pensavo al valore del gesto pittorico, della materia rispetto alla società che è rivolta sempre più verso una dimensione virtuale. Come può il pittore misurarsi con una realtà, in cui il tempo e lo spazio tendono ad essere annullati?

Penso che l'aumento costante della velocità degli scambi ha determinato una trasformazione dei comportamenti vitali. Non parlo di una velocità motoria fisica, come pensavano i futuristi, ma della velocità della mente. Se anche, per assurdo, fosse destituita la velocità industriale o postindustriale, la mente ormai non potrebbe più tornare indietro. In passato era il pensiero, che è stato definito puro, ad elaborare i grandi orientamenti sociali e a dover confrontare le proprie conclusioni con le esigenze funzionali della società, oggi invece si è creata una separazione totale, drastica tra società pragmatica, che è autosufficiente perché utilizza i grandi orientamenti come regole, che volta per volta sono modificate secondo le convenienze, e pensiero puro che è rimasto, come dire, disoccupato, ed al quale non si richiede più neanche un certo tipo di creatività. Oggi la società ha sempre meno contatto con la fisicità del mondo. La vir-

tualità è un fatto di quest'epoca, vale a dire che la società si va mentalizzando per certi aspetti. Il pensiero sa che deve anch'egli rompere, come fa la medialità, la dimensione spazio-temporale, soltanto che lo fa nella direzione della ricostituzione della coscienza. Io dico che bisogna fare un'operazione analoga ma antitetica a quella mediale, che consiste nel separare dalla propria collocazione spaziale e temporale gli oggetti, reinserendoli nella temporalità dell'unicum mediale. Al contrario io, invece, estrapolo quel contenuto e lo separo dalla dimensione temporale

che gli appartiene e lo inserisco nel presente del mio atto creativo. Da questo punto di vista allora la pittura, il gesto, la materia, sono collegati all'espressione di una concezione del magma entropico. Come pittore, voglio dire, uso tutti gli elementi che fanno parte del magma della pittura. Lascio scorrere sulla tela come se fosse un materiale. Potrebbero essere definiti elementi vaganti. Ma, ad un certo punto, si pone il problema della definizione ed è su questo che sto lavorando. Si tratta di cercare modalità di definizione rispondenti ad un nuovo uso, o ad un diverso uso, del processo mentale. A volte non capisco il senso di questi elementi vaganti, però ne percepisco la presenza e sostanzialmente cerco di modificare la qualità della mia soggettività. Ed è l'elemento vagante nella propria consistenza intrinseca che propone il proprio sbocco di senso. Io mi devo porre in modo da favorire questo, ma devo modificare la posizione tradizionale del soggetto storico, che assegna il senso. Io osservatore devo mettere in crisi questa collocazione per consentire all'osservato di esprimersi. Nel diverso rapporto tra soggetto e soggetto, tra io e l'altro, la materia allora ha ancora un senso, sia perché rappresenta una base magmatica universale libera, sia perché non conosco ancora storicamente un gesto più efficace per la materializzazione del pensiero che digitare la plastilina o la materia sul quadro. Inoltre è l'unica possibilità per la quale si salvaguarda il mio processo, non il mio racconto. Se io uso il computer, allora io accetto il processo del computer e poco importa che io attraverso il computer divulgo un concetto, perché il mio ruolo è secondario. Un artista oggi conta per il suo processo, non per il suo racconto. Le tecnologie varie che si possono usare sono interessanti, ma non sono l'espressione del processo dell'artista.

Che rapporto ha con la scrittura ed in che rapporto sono la scrittura e la pittura?

Di mutuo soccorso, soprattutto oggi che l'artista deve essere un po' il teorico di se stesso. Quando scrivo, è chiaro che quello è il momento di chiarezza razionale, dove c'è una maggiore consapevolezza, però mi rendo conto che se parlo ad un certo numero di persone dei miei pensieri, nella maggioranza dei casi, il discorso cade. Al contrario, quel po' che dai miei quadri si determina concretamente ha una capacità di contagio infinitamente più grande. L'inconscio è la sede della vitalità, ma non c'è dubbio che è sempre uno sforzo razionale a determinare la griglia nel quale l'inconscio si esercita. Ho definito l'arte una scintilla temporale, che si temporalizza nel contatto con la storia. La pittura è un salto nel vuoto, però ha il vantaggio di essere meno lugubre del pensiero. Se il pensiero mi dà un senso di morte, la pittura è un bagno nella sensualità. L'oscurità della pittura porta a delle soluzioni, per le quali la tua dimensione teorica fa un ulteriore salto in avanti. È come una sorta di tesi di verifica, perché personalmente dico che va tutto bene quello che riesco a intuire, a pensare, ma è con la pittura che mi accorgo se questa cosa ha o no una sua possibilità vera. Mi ricordo di quando facevo i manifesti tantissimi anni fa per i metalmeccanici. Loro mi spiegavano il loro punto di vista, ma io lavoravo liberamente e, solo dopo, mi rendevo conto che l'immagine proponeva un senso che, nella maggior parte delle volte, era persino ideologicamente più corretto della premessa teorica.