

mercoledì 31 ottobre 2001

orizzonti

rUnità 27

LIBRI PER NON VEDENTI MA RISPETTANDO IL COPYRIGHT
L'Associazione Italiana Editori, la Biblioteca Italiana per i Ciechi «Regina Margherita» e l'Unione Italiana Ciechi hanno siglato un accordo di collaborazione per sviluppare l'accesso dei non vedenti ai prodotti editoriali. Le nuove tecnologie presentano, in questo senso, potenzialità straordinarie che vanno però correttamente gestite, evitando che la circolazione in rete, senza protezioni, favorisca la pirateria informatica invece di facilitare l'accesso alla cultura del non vedente. L'accordo favorirà dunque la produzione di libri in supporto fruibile per i minorati della vista e nel pieno rispetto della normativa sul diritto d'autore.

iniziative

SILVIO MERLINO: QUANDO I COLIBRÌ AFFOSSARONO IL NASDAQ

Lello Voce

Il Campidoglio di Washington si intravede con una certa chiarezza, circondato dalla vegetazione tropicale e lussureggiante del Mato Grosso, in un varco che si apre nel blu di penne d'uccello amazzonico applicate sulla tela, enormi come sequoie. È in fiamme: più o meno dalla base della cupola si elevano verso il cielo lingue di fiamme e nuvole di fumo. L'opera che si intitola *Mato Grosso con Campidoglio* è del 1997 ed è uno dei pezzi più inquietanti e stimolanti della mostra personale di Silvio Merlino «Amando Macondo Minando - La pittura ai tempi del Nasdaq», a Milano, fino a fine novembre, presso la galleria Silbernag, con catalogo introdotto da Achille Bonito Oliva.

Artista ribelle e artigiano raffinatissimo Merlino da anni narra con le sue tele popolate d'oggetti e pelli d'animali

puntigliosamente ricostruiti grazie a mescole e vernici spesso «inventate» da lui stesso, la sua indignazione tanto verso un modello di sviluppo insostenibile, quanto verso un mainstream formale altrettanto insoddisfacente.

Il processo di creolizzazione vertiginosa da cui nascono le sue opere sembra esplicarsi coinvolgendo forme e contenuti, forma del contenuto e contenuto della forma, implicando la dinamica stessa dei loro farsi. Ciò vale, prima di tutto, a livello di tecniche: sulla tela interagiscono i modi ormai antichi dei paesaggisti napoletani del primo Ottocento, che abitano fondi preparati come se fossero tavole bizantine con foglia d'oro zecchino, e vasti, chimici, liserigici strati freddi di acrilico. D'altra parte, se la tela tende comunque a sussistere essa viene usata anche come supporto di oggetti e materiali che aggettano dalla superficie

tessuta, in cerca del trompe l'œil. Si pensi a *Caucchi*, nel quale la gomma è letteralmente cucita al supporto di tessuto e ne avvolge il telaio per sedimentarsi poi in elastica scultura, mentre in alto, in lontananza, tra una macchia e l'altra di un arancio dorato polveroso e fosforescente, si accampa il segno, un po' sfumato e un po' graffiato, di un paysage (di un passage?) flegreo, o africano, o indiano, o chissà... Altrettanto frutto di un intreccio risulta il messaggio, lo strato semantico. La riflessione affidata alle opere fa i conti in partenza con la coscienza dell'irreversibile ibridizzazione di una serie assai vasta di archetipi semantici. È il caso di *Tropical Mercedes*, in cui un'enorme foglia di banana accesa il parabrezza di una lussuosa Mercedes, o, della serie di opere intitolate *I colibrì non amano le mine antiuomo*, in cui colibrì a tutto tondo volteggiano ribelli

sui disegni delle bombe «preferite» dai bambini, o dei paralleli *Quadro minato con ventaglio e petali di carta e Uistiti con quadro minato*, ultimi sviluppi di un'opera precedente, *I colibrì non amano i B52*, tela enorme, in cui il profilo in monocromo dell'aereo era schiacciato - utopicamente e polemicamente - sulla tela, e dunque in certa misura al suolo, da svariati coloratissimi colibrì che sporgevano dal tessuto. E i titoli, duchampianamente, non sono qui certo un accessorio di poco conto. Ne risulta, grazie a un'acrobazia stupefacente, una capacità di rinnovare le forme grazie a un'etica del segno e della scelta estetica che fa dell'opera di Merlino una delle riflessioni più acute, approfondite e lungimiranti che mi sia stato dato di conoscere sull'«insostenibile follia che qui da noi, a Occidente, chiamiamo pomposamente «Progresso».

mostre

L'arte salvata dalla «biennalizzazione»

Il moltiplicarsi di rassegne al di là dell'Europa favorisce lo scambio tra Oriente e Occidente

Renato Barilli

Ora che l'attuale edizione della Biennale di Venezia sta per chiudere (4 novembre), può essere il caso di tentarne un bilancio: il quale si imbatte subito in un paradosso, dato che, per un verso, la formula stessa della biennale sta godendo di una straordinaria fortuna, come dimostrano le decine di repliche sorte un po' dovunque nel mondo. Ma curiosamente la formula, in sé perfetta, si è menomata con le sue mani per l'abitudine statutaria di affidare a una stessa persona, il direttore del settore, il compito di curarne due edizioni successive, mentre evidentemente questa modalità richiede di volta in volta una totale freschezza e spregiudicatezza di visione, il che non si può pretendere dalla stessa persona. Nel recente passato questo difetto statutario era stato ovviato dalle solite lungaggini dei nostri politici, non giunti a rinnovare in tempo utile un pletorico consiglio direttivo, cosicché le puntate dirette da Bonito Oliva e poi da Celant avevano costituito un direttore straniero, ma a sua volta Jean Clair aveva giustamente ritenuto di aver espresso il meglio di sé nella prima manife-

stazione affidatagli, rinunciando a condurre la seconda. Invece l'attuale Direttore, lo svizzero Szeemann, le sue due carte se le è volute giocare per intero, ma la logica della formula lo ha scavalcato, portandolo a fornire una copia scolorita e pleonastica di quanto di buono era riuscito a fornire due anni fa.

E dunque, giudizio già dato, quest'ultima edizione si è presentata un po' noiosa e ripetitiva, affaticata nel tentare di occupare i peraltro magnifici spazi dell'Arsenale, concessi in misura ancor più generosa che nel '99. Ma, come già si diceva, il successo della formula biennale sta altrove, nel fatto di essere ormai affidata non più alla Vecchia Signora, bensì a tante repliche che si tengono un po' dappertutto, e non solo entro i «vecchi parapetti» europei (Lione, Valencia, Tirana). Quello che conta, è che di questo strumento si siano impadronite, e mostrino di usarlo assai bene, realtà geopolitiche extra-occidentali, da Istanbul a Sidney al Cairo a Johannesburg a Yokohama; e la lista potrebbe allungarsi ancor più, così da avermi suggerito, in altra occasione, la facezia secondo cui non si va tanto verso una globalizzazione dell'arte, bensì verso una sua «biennalizzazione».

Perché questo fenomeno, anticipato nei decenni scorsi dalla sola, e tuttora resistente, Biennale di San Paolo in Brasile, a fare da ponte tra la cultura occidentale consa-



crata e i potenti lieviti delle culture autotocche? Il punto è proprio questo: per quasi un intero secolo la tradizione dell'arte, perfino di avanguardia, era stata sequestrata da noi, dall'Occidente, e la Biennale di Venezia era stato il fedele specchio di questa supremazia. E allora, così stando le cose, altri Paesi estranei al nostro mondo, se anche volevano far partire le loro rassegne, erano costretti a creare manifestazioni di serie B, ripetitive, ossequianti ai modelli, che provenivano solo da New York o da Parigi e da altre capitali europee. Quando lo stile lo facevano Picasso o Mondrian o Klee, magari questi grandi artisti riuscivano anche a trarre alimento da sorgenti estranee alla nostra storia, ma la confezione, il fatto stesso di insistere sulla tela dipinta, debitamente incorniciata, esposta in Musei o istituti similari, ne faceva qualcosa di lontano e sconveniente rispetto ad altre tradizioni millenarie.

Poi, è cambiato tutto abbastanza radicalmente, e magari merito di ciò va dato in tanta parte proprio alle avanguardie attive a casa nostra, in Occidente, le quali non hanno mai esitato ad autocontestarsi: basti pensare alla grandezza di Gauguin, non valutabile solo sul metro di certe sue pur audaci conquiste stilistiche, ma per la cocciuta volontà di andare a sperimentare «sul campo» le diverse condizioni di vita proprie di certe popolazioni del Pacifico. E a un certo momento le nostre avanguar-

die, del '68 e dintorni, hanno appunto osato contestare quella confezione tutta occidentale del «quadro», parlando di una provvidenziale «morte dell'arte», che a ben vedere era un suo aprirsi ad altre modalità operative: scoprire per esempio, la bellezza della scrittura, il primo dei prodotti visivi in cui tutti gli scriventi sono tenuti a esercitarsi; e poi, c'era l'avvento dei nuovi media, dall'ormai consacrata fotografia agli strumenti elettronici, con in prima fila la videoregistrazione. Ebbene, tutto questo ha dato luogo ad una grande apertura, mezzi di questo genere non sono apparsi più soltanto «occidentali», in quanto hanno concesso a giapponesi, cinesi, coreani, vietnamiti, africani delle varie etnie, e così via, di assumerli sé, ma per andare a esplorare ciascuno le proprie radici, senza più vergognarsene, anzi, scoprendo che queste davano loro perfino dei vantaggi, rispetto a noi occidentali. Si pensi quali tesori di bellezza grafica siano insiti nella scrittura ideografica, o nei caratteri arabi. A questo modo la globalizzazione si effettua nella misura più opportuna, non già omologando i vari prodotti in base a un metro unico, ma al contrario mettendo in grado ciascun popolo di spremere una propria anima atavica. E allora, per registrare questi fenomeni dal vivo, occorre pure che si moltiplichino i punti di osservazione, ossia le tanti biennali sorte ovunque.



Arte, letteratura e cinema protagonisti della mostra «Realismi» 1943-1953: i dieci anni che cambiarono l'Italia

Marco Bevilacqua

Il critico strutturalista russo Roman Jakobson non aveva dubbi, e già nel 1921 stigmatizzava la facilità con cui il termine «realismo» veniva utilizzato per definire qualunque opera d'arte avesse una parvenza di verosimiglianza: «l'uso acritico di questa parola, il cui contenuto è estremamente vago, ha provocato conseguenze fatali (...). Proprio perché teorici e critici non giungono a distinguere i vari concetti che si celano sotto l'etichetta di "realismo", li trattano come un sacco che si possa allargare a dismisura per fargli contenere qualunque cosa». Ma cosa può e cosa non può contenere, dunque, questo sacco? Riprodurre la realtà nel modo più fedele possibile è sufficiente per rientrare nel campo del realismo? Ottant'anni dopo le riflessioni di Jakobson, qualcuno ora si chiede se l'indeterminatezza operativa di questo termine, anziché un suo limite intrinseco, non ne sia piuttosto un dato costitutivo, che sottende una sorta di articolazione programmatica inconciliabile con l'univocità di una precisa matrice di linguaggio. E suggerisce di prendere ad esempio un decennio della storia culturale italiana, dal 1943 al 1953. La domanda è: cos'han-

no in comune Vittorini e De Sica, Guttuso e Pavese, Pasolini e Manzù, Visconti e Primo Levi, Leoncillo e Pratolini? Non certo i mezzi e la finalità espressive, ma sempre il momento storico che ha prodotto le loro opere, e spesso i riferimenti culturali, le aspirazioni e l'orizzonte etico. Analogie e differenze su cui indaga «Realismi. Arti figurative, letteratura e cinema in Italia dal 1943 al '53», una mostra interdisciplinare allestita a Rimini fino al prossimo 6 gennaio presso i palazzi dell'Arenago e del Podestà.

Il curatore dell'iniziativa, Luciano Caramel, ha preferito connotare questo excursus con una definizione al plurale - «Realismi» - proprio per indicare subito la diversità di inter-

Le ferite della guerra la resistenza, la rinascita morale e materiale produssero un diffuso clima di partecipazione etica

pretazione data al termine «realismo» dai molti attori sulla scena italiana nel decennio in questione. Protagonisti sono i pittori, gli scultori, gli scrittori, i fotografi e i cineasti che hanno scritto un capitolo importante della vita culturale italiana del Novecento. Anni cruciali, quelli tra il 1943 e il '53, che hanno visto compiersi le fasi più drammatiche della guerra, con il dissolvimento ideologico e militare del fascismo, ma anche il ribollire di rinnovate passioni civili e politiche gettate nella costruzione di un nuovo Stato democratico e repubblicano. L'intensità, il coinvolgimento collettivo e individuale suscitato da quegli eventi, le ferite laceranti del conflitto e della resistenza, prima, e delle lotte sociali e politiche, poi, ma anche l'anelito di rinascita morale e materiale del dopoguerra produssero un diffuso clima di tensione e partecipazione etica che non si risolveva soltanto nella speranza di sopravvivenza. Questa emozione diffusa, le lacerazioni morali e materiali, le molteplici sfaccettature del dramma italiano ed europeo di allora producono nelle arti figurative, nella letteratura e nel cinema un radicale mutamento di linguaggio e di prospettive. Temi d'ispirazione primaria diventano gli aspetti più vicini al reale, al vissuto quotidiano, alla cronaca degli avvenimenti. La pittura tende al supera-

mento del concetto di separazione tra arte e vita, secondo la lezione di Courbet. *Guernica* di Picasso viene riconosciuto e amato come manifesto programmatico di un'arte figurativa sempre più votata all'impegno civile e ad una dimensione nazionale-popolare che trae nutrimento non solo dallo spirito sempre vivo del razionalismo illuminista, ma soprattutto dal contesto della situazione politica. Milano e Roma diventano fucine di rinnovamento e sperimentazione. Nel capoluogo lombardo Morlotti, Testori e Tavernari, ma anche il primo Guttuso (di cui la mostra ospita un paio di studi per le *Crocifissioni* realizzate nei primi anni Quaranta) anticipano i motivi della mostra «L'arte contro la barbarie» organizzata da *l'Unità* nel 1944 alla Galleria di Roma. Di quell'esperienza l'esposizione riminese riscopre i nomi di Mirko, Carlo Levi, Cagli, Rambaldi, Vespignani, Pizzinato, Mafai, che ci lasciano testimonianze vive, agghiaccianti dei massacri. Dipinti quali *La pietà* di Cassinari, le *Deposizioni* di Manzù, le stesse *Crocifissioni* guttusiene scelgono il grande tema del sacrificio di Cristo come simbolo alto, universalizzante della sofferenza umana. La vicenda senza tempo della Passione assurge a icona della spietatezza della storia nei confronti dei deboli e dei giusti. Guttuso nel 1940 annotava nel suo

diario: «Voglio dipingere questo supplizio del Cristo come una scena di oggi. Non certo nel senso che Cristo muore ogni giorno sulla croce per i nostri peccati, ma come simbolo di tutti coloro che subiscono oltraggio, carcere, supplizio per le loro idee... le croci (le forche) alzate dentro una stanza». Il sacrificio e la morte tornano nel Guttuso della *Fucilazione dei patrioti*, tela esplicitamente ispirata alle *Fucilazioni del 3 maggio* di Goya. Qualche anno dopo, nel dopoguerra, saranno opere come *Pescatori in riposo* (1950) o *La zollara* (1955) a tenere alto nella sua arte l'immutato interesse e il senso di pietas verso le fatiche e le sofferenze delle classi povere e dei lavoratori.

Le vicende sociali e politiche nazionali incidono tracce profonde nella letteratura. Subito dopo il 1945, prendono piede nuovi «generi» come la cronaca sociale, il racconto di guerra e di prigionia, la narrativa resistenziale, quasi sempre connotati ideologicamente da quello «spirito di progresso» che anima gli intellettuali di estrazione laica e social-comunista. Le radici affondano fino al verismo di Verga, Capuana e De Roberto, e dunque confermano tra i motivi ispiratori del realismo il legame profondo con l'opera di chi,

in Italia, aveva metabolizzato la lezione di Balzac e Flaubert. Nel nostro paese il termine «neorealista» fu utilizzato per la prima volta già nel 1931, quando il critico Bocelli così definì la prima opera antiformalista della nostra letteratura contemporanea: si trattava de *Gli indifferenti*, in cui Moravia dava la sua impietosa rilettura in chiave marxista-freudiana dell'indolente società borghese del tempo.

In mostra troviamo un ampio apparato fotografico, alcuni scritti autografi (lettere di Pavese a Vittorini, di Calvino a Venturi, di Jovine a Pavese e a Einaudi), manoscritti originali (tra cui il *Quaderno di Le-Le* di Ennio Flaiano, 1943), vecchie e prime edizioni (ad esempio *I Malavoglia* e lo stesso *Gli indifferenti*, 1929). Nel cinema, tramonta repentinamente l'epoca rassicurante dei telefoni bianchi e delle musicali ipocrite dei kolossal di regime. Il percorso riminese - attraverso filmati d'epoca e locandine originali (talvolta in due o più versioni) - ci ricorda capolavori del neorealismo come *Paisà* (Rossellini, 1946), *Ladri di biciclette* (De Sica, 1948), *La terra trema* (Visconti, 1949). Una stagione espressiva intensa e feconda, quella del neorealismo cinematografico, che influenzerà anche la fotografia. Si vedano gli scatti di Paolo Monti o di Mario De Biasi, che ritraggono la solitudine di un'Italia operaia e contadina, rattoppata nei vestiti e segnata negli sguardi. Questa di Rimini è una mostra importante e ambiziosa, forse troppo, che però aiuta a riflettere non soltanto su come il neorealismo - anzi, i «Realismi» - sia riuscito a riprodurre la realtà, ma anche, ricordando Auerbach, quanto questo diverso impiego delle forme e dei linguaggi abbia prodotto, in Italia e in tutto l'Occidente, una progressiva trasformazione del modo stesso di pensare la realtà. Con buona pace di Jakobson.

Uno specchio che ha riprodotto la realtà impiegando forme e linguaggi diversi ma che ha anche contribuito a cambiarla



Qui accanto «Ritratto di Francesca Serio» di Carlo Levi (1956) al centro «Ritratto di Anna Magnani» (1961) e, a sinistra, «Pescatori in riposo» (1950) due quadri di Renato Guttuso