

i gialli della storia

ALCIDE DE GASPERI LESSE

IL CARTEGGIO DUCE - CHURCHILL

De Gasperi ebbe in consegna una copia del misterioso carteggio tra il premier inglese e Mussolini, relativo a eventuali compensazioni per l'Italia se fosse uscita dalla guerra. Lo statista nel 1946 si impegnò a renderlo pubblico nel 1996. Lo scrive Roberto Festorazzi su «Nuova Storia Contemporanea», sulla base di una rivelazione di Luigi Carissimi Priori, già capo della questura di Como e partigiano. Il quale, dopo aver sottratto una copia del materiale dalla cassaforte della federazione Pci di Como, l'avrebbe fatta pervenire a De Gasperi. Ma l'originale non si trova, e il giallo continua.

tagli alla cultura

FONDAZIONI: MENO SEI MILIONI E MEZZO DI EURO

Nedo Canetti

Su un contributo di poco più di 38 milioni e 300 mila euro (oltre 743 miliardi) un taglio superiore ai 6 milioni e 300 mila euro (123 miliardi e mezzo) è una bella sforbiata che riduce la portata di qualsiasi intervento finanziario. È quanto capitato allo schema ministeriale per il riparto delle somme del ministero per i Beni culturali relative a contributi ad enti, istituzioni, associazioni, fondazioni ed altri organismi per l'anno 2002. Decisione sanzionata dal questo documento del ministro Giuliano Urbani in discussione, in questi giorni, alle commissioni Cultura e Pubblica Istruzione dei due rami del Parlamento. Secca la motivazione. Ha deciso così, è scritto, il ministro per l'Economia, sulla base di quanto stabilito nell'ultima finanziaria. Punto e basta. Tutti gli interessati al finanziamento si sono visti così ridurre, in maniera consisten-

te, il contributo per l'anno in corso, con conseguente nocumento per le loro iniziative e per l'attività spesso già in corso. Per capire lo spessore del taglio, è utile portare qualche esempio. Italia nostra perde quasi 70 milioni sui 400 di sua pertinenza; il Fondo ambiente italiano oltre 83 milioni su mezzo miliardo; l'Ufficio di Berna per la protezione delle opere letterarie ed artistiche, 46 milioni su 170; l'insieme degli archivi privati di interesse storico e quelli ecclesiastici o associazioni di culto, 66 milioni su 385; ben 166 milioni e mezzo su un miliardo l'Istituto universitario di Architettura per la formazione specialistica nel campo della produzione teatrale. Ugual decurtazione su uguale contributo viene operata a danno della Fondazione Scuola di musica di Fiesole. Pesanti le potature ai settori dello spettacolo. Partiamo dalle Associazioni

Reggio Parma Festival, dal Fondazione Festival pucciniano, dalla Associazione Centro europeo di Toscolano. Subiscono un taglio di 881 milioni e mezzo su 5 miliardi e 300 milioni; la Fondazione Rossini Opera festival di Pesaro, l'Associazione Ferrara musica e la Fondazione Ravenna manifestazioni perdono 832 milioni e mezzo su 5 miliardi; oltre 83 milioni su 500 di meno all'Associazione Amici del Teatro Petruzzelli di Bari; 166 milioni e mezzo in meno su un miliardo alla Fondazione Maria Adriana Polo per la gestione e il funzionamento del museo stesso. Ci sono poi interventi di carattere più generale. Si tolgono tre miliardi e 300 milioni su 19 miliardi ai contributi ordinari che vengono normalmente erogati ad enti ed istituti culturali su un capitolo di bilancio ed altri 6 miliardi e mezzo su 38 miliardi e 700 milioni in altro capitolo.

Un bel salasso. In queste settimane, è in corso alla commissione Pubblica Istruzione del Senato un'indagine conoscitiva sulla tutela e valorizzazione dei Beni culturali nel nostro Paese. In quella sede, i rappresentanti del governo e della maggioranza si sono sbracciati a manifestare tutto il loro grande interesse per lo sviluppo di questo settore del nostro Paese. Come spesso accade per la Casa della libertà e il suo governo, tra le promesse e i fatti, ci corre parecchio. Evidente questa discrepanza se solo si leggono le cifre dello schema governativo che abbiamo segnalato. Si taglia proprio in questo, dei beni culturali, che è considerato un comparto strategico del nostro Paese, senza neanche specificarne le ragioni, se non quella del solito richiamo al fantomatico «buco» di Giulio Tremonti. Pezza giustificativa di tutti i tagli.

Chuck Close, autoritratti all'uncinetto

In mostra a Roma l'artista americano: dalle foto ai volti ricomposti come in un mosaico

Flavia Matitti

Anno di distanza dalla mostra dedicata a Edward Ruscha e Alex Katz, l'Accademia Americana di Roma celebra un altro grande protagonista del filone iperrealista americano: Chuck Close, del quale presenta per la prima volta in Italia una trentina di opere realizzate sperimentando diverse tecniche incisorie.

Nato nel 1940 a Monroe, nello Stato di Washington, Close è divenuto in patria quasi una leggenda, mentre in Italia è meno conosciuto anche perché, in quarant'anni di attività, ha esposto nel nostro paese solo due volte: nel 1973 in una collettiva alla Galleria Civica di Torino e nel 1995 nell'ambito della Biennale di Venezia. La personale curata ora da Linda Blumberg per l'Accademia Americana, intitolata *Ritratti* (fino al 21/4), rappresenta dunque un'occasione unica per osservare dal vivo un nucleo rappresentativo di opere dell'artista. Cronologicamente la mostra abbraccia l'intero percorso artistico di Close presentando, insieme ad un arazzo e ad un tappeto, una trentina di opere grafiche, delle quali oltre la metà sono autoritratti. Close, infatti, appartiene a quella categoria di artisti, come Rembrandt, come Balla, come Warhol, che si sono ritratti continuamente per tutta la vita, e per i quali l'autoritratto è stato prima di tutto un eccezionale strumento di indagine sperimentale, un modo per mettere alla prova la propria tecnica e seguirne l'evoluzione negli anni. Paradossalmente, Close non sembra interessato neppure ai ritratti, anche se durante tutta la sua carriera, iniziata nella seconda metà degli anni Sessanta, ha raffigurato unicamente volti. Non è un caso, del resto, che l'artista chiami semplicemente *heads*, ossia teste, i suoi ritratti, sempre di amici e familiari, perché non ha mai accettato di eseguire ritratti su commissione. Una volta, inoltre, Close ha osservato che mentre nella ritrattistica tradizionale si enfatizzano le parti del volto che più determinano la somiglianza con il modello, dando minore importanza alla pelle, al collo, ai capelli, allo sfondo, la sua intenzione è di rendere quelle parti interessanti quanto le altre.

Durante la brillante conferenza che l'artista ha tenuto ai borsisti dell'Accademia, in occasione dell'apertura della personale romana, Close ha poi scherzato sul fatto che il suo obiettivo originario, dipingere tipi anonimi, è fallito perché gli amici che ha ritratto, tra i quali Robert



Chuck Close, «Alex» (1993)

Rauschenberg, Richard Serra, Roy Lichtenstein, Alex Katz e il compositore Philip Glass, sono ormai famosi. Qualcuno gli ha chiesto quindi come spiegasse la sua ossessione per i volti e Close ha dato una risposta imprevista, raccontan-

do che da piccolo soffriva di dislessia e aveva difficoltà a riconoscere le facce. Forse per questo ha poi sentito il bisogno di concentrarsi proprio sui volti. Certo i suoi ritratti, realizzati partendo da fotografie scattate con una Polaroid (sono pigro, dice), poi ingrandite e quadrettate per riportarle sulla tela, anch'essa quadrettata, fanno pensare che dietro vi sia il desiderio di far propri i volti, quasi di metabolizzarli, attraverso una tecnica meticolosa, paziente, di grande precisione ottica (ma lui sdrammatizza, paragonando i suoi lavori a quelli all'uncinetto di sua nonna). Spesso sono opere di grande formato (fino a tre metri di altezza), eseguite con una tecnica che ricorda quella divisionista di Seurat, ma il risultato finale, che può richiedere oltre un anno di lavoro, riconduce sempre al

punto di partenza: l'immagine fotografica. Come molti suoi coetanei, del resto, Close si è trovato a reagire all'Espressionismo Astratto, dal quale tuttavia eredita le grandi superfici, attraverso un realismo estremamente nitido e rigoroso. In seguito a una grave malattia, che lo colpisce nel 1988 all'età di 48 anni, Close è rimasto parzialmente paralizzato, ma dopo una durissima fisioterapia, è tornato a dipingere rinnovando il proprio stile. La griglia tracciata sulla tela, prima invisibile, ora diviene manifesta, rendendo la superficie simile ad un mosaico; anche la tavolozza si arricchisce. L'effetto è strabiliante: da vicino si ha l'impressione di guardare un quadro optical, fatto di rombi, cerchi e quadrati colorati; solo da lontano l'immagine astratta si ricomponne in un volto.

Eppure queste facce gigantesche, dall'espressione indefinibile e distante come spesso avviene nelle fotostampe, conservano tutto il loro mistero, simili a moderne, impenetrabili, icone. Tornando al paradosso iniziale, viene quasi da chiedersi

Se Close abbia davvero voluto fare dei ritratti. In effetti, ciò che sembra interessarlo di più non sono i volti, ma la tecnica, il processo attraverso il quale l'artista li realizza partendo da un'immagine fotografica. Il rapporto con la fotografia è dunque il nucleo centrale della sua ricerca. Non è un caso che Close abbia più volte dichiarato di detestare la tecnologia e di non avere niente a che fare con le immagini digitali. Il ritratto, perciò, è solo un pretesto per sperimentare procedimenti ogni volta diversi per giungere sempre al medesimo risultato: un'arte più vera del vero, che come in un trompe-l'oeil alla rovescia, non finge la realtà ma l'immagine fotografica, tanto da trarre l'occhio in inganno e farsi gioco della fotografia, in una sfida dell'uomo lanciata alla tecnologia.

Si ha l'impressione di guardare un quadro optical: rombi, cerchi e quadrati che solo da lontano si ricompongono in facce

in studio a new york

«Vidi Pollock e restai folgorato. Così ho scoperto la forza del colore»

Fiamma Arditi

Ha finito di dipingere il ritratto di sua moglie Leslie ed è partito per Roma. Voleva essere presente all'inaugurazione della sua mostra all'American Academy: 28 ritratti a grandezza ciclopica di amici, figlie, colleghi, la metà delle quali sono autoritratti. Il primo lo fece nel 1968. Si chiamava *Big Self-portrait*. Dopo gli esperimenti con le bandiere, suggerito da Jasper Johns, e con i paesaggi era la prima volta che si cimentava su un viso.

Quella tela fu come una dichiarazione di indipendenza, perché sintetizzava in sé e anticipava quello che sarebbe stato da allora in poi il cammino di Chuck Close. Nato nel 1940 a Monroe, nello stato di Washington, Chuck si era trasferito a New York ai primi di settembre del 1967. Era l'epoca in cui il quartiere di Soho cominciava ad essere il cuore dell'arte, prima di essere destituito da Chelsea. Aprì lo studio al numero 27 di Greene Street, tra Canal e Grand. E lì cominciò il suo viaggio per arrivare dove è oggi. A cinque anni, il padre, invece dei giocattoli, tutti costruiti da lui, gli fece trovare sotto l'albero di Natale un cavalletto fatto pure quello con le sue mani e l'anno dopo gli ordinò per catalogo i primi colori a olio. La sua passione era già evidente, tanto che a otto anni fu spedito da una maestra che gli dava lezioni private di disegno, anatomia, natura morta. La piccola città di Everett, dove viveva, non

aveva musei, sicché a 13 anni la madre (il padre era morto da poco) lo portò al Seattle Art Museum. Fino allora Chuck aveva visto solo riproduzioni di quadri in bianco e nero e davanti alla prima tela di Jackson Pollock, rimase a bocca aperta. «Non mi ricordavo niente di quello che conoscevo fino ad allora. Ero stravolto. Tornai a casa e la sera stessa cominciai a sgocciolare pittura su tutte le mie tele», racconta oggi nel suo studio di Bond Street, dove si è trasferito dieci anni fa, dopo l'incidente, che gli ha cambiato la vita e lo ha paralizzato dalla testa in giù.

Senza drammatizzare, come se fosse successo a qualcun altro lo definisce «evento» e da allora in poi ha adattato il modo di dipingere alla sua nuova condizione fisica. Appena uscito dalla terapia intensiva, all'inizio del 1989, fu trasferito all'Howard Rusk Institute della New York University, per la riabilitazione e senza aspettare di tornare a casa, si fece portare le tele e ricominciò a lavorare. La prima opera fu il ritratto del suo amico pittore Alex Katz, *Alex II*, in cui facendosi legare il pennello alla mano, lo trasformò nella continuazione di se stesso. Dal foto-realismo, come era stato definito il suo lavoro, basato su immagine fotografiche trasformate in pittura, slittò lentamente in uno stile, che rimanda solo a se stesso e potrebbe essere riassunto come realismo astratto. Si perché i suoi ritratti sono il risultato di una miriade di frammenti astratti, altrettante tessere di un mosaico, di cui Close ha registrato nel cervello l'immagine finale.

PER ALTRI VERSI. Endecasillabi milanesi e storie di donne e uomini: «Isman», un nuovo capitolo del grande poema che Franco Loi sta scrivendo

L'interno della storia nelle mani di un mistico anarchico

Gianni D'Elia

Anche quest'ultimo libro di Franco Loi, dal misterioso suono arabo (*Isman*, Einaudi, pagine 122, euro 10,50), rientra nel grande poema che l'autore milanese sta scrivendo, fin dal suo esordio in questa stessa collana bianca (*Stròleg*, 1975). L'unità ritmica è la più grande conquista che questo poeta dona al lettore, un'unità di sapore dantesco. Per cui succede che, come quando leggiamo la *Commedia*, non importa quasi di cosa si parli, quali siano i protagonisti, il tema, il peccato, la pena. Siamo trascinati da quella unità ritmica, che faceva commuovere di ammirazione il poeta russo Osip Mandel'stam: quel dadaismo originario, quel melodico babetto, vinceva su tutto, la lingua della poesia sovrastava la lingua della cultura; e proprio da una minorità materna, volgare. Il lavoro di Loi ha sempre proceduto per versi, più epigrammatici o più lirici, e sarà interessante leggere l'opera completa, più che per altri autori. In questo senso, Loi non è novecentesco, perché non

c'è un'evoluzione di poetica, né un cambio di poetica. La sua unità ritmica nascosta è la terza, e la mutazione dell'endecasillabo volgare in decasillabo milanese, grazie alle molte tronche. Ma si sente che la lettura di Dante è stata fondamentale. E forse non la sola lettura, ma la profonda acquisizione di uno strumento per il viaggio iniziatico. Questo strumento è la lingua umile, aderente alla terra, ma è anche una lingua colta, del ragionare più sentimentale e meditativo. È un nuovo volgare, perché così il suo trattamento metrico fa risuonare nel dialetto milanese, con altri prestiti interdialettali, il calco del volgare poetico della tradizione dantesca: la sua libertà inventiva. Loi è neovolgare, come è neovolgare Scataglini, in quanto i loro modelli erano anche stilisticamente, oltre che linguisticamente, duecenteschi: la lirica d'amore, il poemetto iniziatico, e il poema. Nella poesia italiana degli ultimi vent'anni, accanto alle grandi invenzioni di Caproni e al poema familiare di Bertolucci, forse le cose più importanti sono venute proprio da questi due poeti italiani, che scrivono in neovolgare. E Loi ha dato con *L'angel* (1994)

Vorrei ti rispondesse Pier Paolo

Caro Gianni D'Elia, ho letto il tuo splendido articolo sull'Unità del 24 febbraio. Non ne dubitavo, so del tuo Corpo Poetico e per questo ti amo e per questo vorrei ti rispondesse Pier Paolo con affetto:

«Adulto? - mai, come l'esistenza che non matura - resta sempre acerba, di splendido giorno in splendido giorno - io non posso che restare fedele alla stupenda monotonia del mistero. Ecco perché, nella felicità, non mi sono abbandonato - ecco perché nell'ansia delle mie colpe non ho mai toccato un rimorso vero. Pari, sempre pari con l'inespresso, all'origine di quello che io sono»

Laura Betti

uno straordinario poema allegorico. Scataglini è scomparso nel 1994. Lui è il più anarchico e mistico dei nostri poeti viventi, e forse il più grande degli ultimi maestri. Se ai vari poemi di Loi, che in realtà sembrano vari capitoli di un unico grande poema, dovessimo dare una breve sequenza riassuntiva, potremmo dire che passano dall'io al personaggio dell'io, e che sempre una storia collettiva è incisa nelle ferite personali, così che ne viene il racconto dell'interno e dell'esterno della Storia. Tante figure, di donne, di uomini, incontrati e nominati, come in questo libro. Che Isman, «amico, fratello della coscienza», non sia l'angelo? E il colloquio libero con Dio, una specie di eresia? E tutti i momenti poetici della vita, e tutti i momenti politici della coscienza, e le ribellioni contro le ipocrisie del potere, la vita ridotta a tempo di capitale reale («l'viv che num g'an da per laura»: è il vivere che ci hanno dato per lavorare); tutto scorre in queste pagine, in occasioni rievocate al presente, tra mare e sabbie, o strade e palazzoni, con quel sapore inconfondibile della poesia vissuta, e cioè del discorso vissuto. Il realismo di Loi ha qualco-

sa di più, se comprende *l'irreale qualcosa*, di cui parlò Pasolini. È un realismo sciamanico, se si potesse dire con una formula, in quanto l'autore passa attraverso stati di morte e di malattia apparente, per riportare alla vita tutta l'esperienza del passato e del futuro. La natura è la compagna delle apparizioni, come la città delle scomparse. Milano o i luoghi sorgivi delle vacanze, tutto può diventare occasione di *respiro*, metafora viva del poema intero. Brevi frammenti, non più lunghi di una pagina, come in altre raccolte più liriche (da *L'aria*, 1981, a *Bach*, 1986, o al bellissimo *Amur del temp*, uscito da Crocetti nel 1999), formano una sequenza più ampia e compatta, ma leggera, addirittura giocosa, nel trascorrere dallo stupore vitale al senso d'impertinenza, nell'accusa politica alla stupidità, nella trascrizione di stati di veglia acuta, davanti a tutte le cose esplose della contemporaneità alienata, immersa, in uno stupendo frammento, nella nebbia bianca, che copre Milano, le strade, «j'òmen fent» (uomini finti, che richiamano gli uomini impagliati di Eliot, la crisi di oggi).