

PREMIO «DINO CAMPANA»
AD ANDREA ZANZOTTO

Giovedì 23 maggio, alle ore 12, nella sala della direzione della biblioteca dell'Archiginnasio, in piazza Galvani 1, l'assessore alla Cultura del comune di Bologna, Marina Deserti, il presidente dell'associazione Premio letterario «Dino Campana» Giuseppe Matulli e il presidente dell'Istituto per i Beni culturali della Regione Emilia-Romagna, Ezio Raimondi, illustreranno il programma dell'assegnazione del premio letterario «Dino Campana» ad Andrea Zanzotto per il suo libro *Sovrimpressioni*. Per l'occasione verrà inaugurata la mostra dedicata agli anni bolognesi del poeta di Marradi *I portici di Bologna. Dino Campana a Bologna (1912-1914)*.

qui Londra

MENTE E CERVELLO, L'ETERNA RICERCA DI UNA CONNESSIONE

Valeria Viganò

Lo studio della mente ha subito negli ultimi decenni uno sviluppo vertiginoso. La mappatura della complicata macchina che ci rende esseri pensanti, si miniaturizza osservando, come non si era potuto prima, il funzionamento del cervello e scoprendo legami a livello neurologico e a livello psichico. Il rapporto tra i due campi mostra, a seconda delle teorie, prevalenza dell'uno o dell'altro e muta con il mutare delle conoscenze cliniche cercando talvolta di stringere la relazione, di allentarla, di presupporre il primato dell'una nei confronti dell'altra. Ne è una prova la lunga confutazione che Jerry Fodor, docente di filosofia alla Rutgers University attua contro il saggio di Joseph LeDoux *Synaptic Self, How our brain become who you are* (406p. Pan £20) sul *TLs* di questa settimana. Fodor naturalmente parte da posizioni diffe-

renti da Le Doux, come dimostra il suo ultimo libro, uscito due anni fa, *The Mind Doesn't Work Like This: The scope and limits of computational psychology*. Davanti alla specularità tra funzionamento del computer e cervello umano, largamente basata sul ruolo che le sinapsi e i neuroni svolgono all'interno del cervello, Le Doux cerca di spiegare il lavoro della mente, solleticata dall'esterno a produrre connessioni e a rispondere adeguatamente a uno stimolo. Mente e cervello in qualche modo non solo coesistono ma finiscono per aderire l'uno all'altro. Se la mente lavora così, il cervello lavora di conseguenza. O viceversa. Con molto sarcasmo Fodor ripercorre scolasticamente, tanto per non produrre incertezza, le fasi di sollecitazione e eccitazione neurologiche che avvengono materialmente nella nostra testa e poi ironizza sul fatto

che le scienze cognitive, per avere maggior incisività, possano diffondere una neuroscienza nuova, un nuovo modo mai adottato prima che conforti, attraverso parametri strettamente medici, la validità della sua teoria. Appaiono sempre più frequentemente saggi che illustrano il meccanismo celebrato al punto tale da ritenere di poter lavorare su un'area del cervello dipendente da una risposta cognitiva. Se tra lo stimolo e la risposta opera il riflesso, non solo in modo meccanico e corporeo ma anche cognitivo, compreso il complicato comportamento intellettuale, allora viene naturale pensare che vi siano delle catene causali che creano una o più connessioni. Se il cane, sentendo la campanella, saliva, è perché sa che c'è del cibo pronto per lui. Ma se, sostiene Fodor, ci limitiamo a considerare che una percezione avviene quando lo stimolo eccita il siste-

ma sensoriale e le connessioni neurali lo trasportano fino a un cervello di stampo computeristico che prima riconosce qual è lo stimolo e poi come reagire ad esso, relegandolo alla memoria o provocando una reazione immediata anche nei movimenti corporei, allora il problema della neuropsicologia non è di elucidare i meccanismi cerebrali attraverso i quali si formano le catene associative ma di aumentare i collegamenti, incrementare le connessioni. Cosa che francamente trova scettico e critico il filosofo che parla al cognitivo. Le posizioni dei due punti di vista paiono inconciliabili anche se hanno in comune il tema dell'identità individuale e probabilmente si pongono la stessa domanda, dando risposte differenti: «Che cosa potrebbe cambiare di me, in modo consonante con il mio rimaner ciò che sono?»

«L'arte? Propaganda per il mercato»

Parla Jean Clair: «Oggi il valore non è dato dall'idea dell'opera, ma dalla sua circolazione»

Nicola Angerame

Critico d'arte severo, curatore originale, storico estraneo alle tendenze, Jean Clair (Parigi 1940) è una figura scomoda nel panorama dell'arte contemporanea.

Nel 1983 il suo libro *La Critica della modernità* (Allemandi) proponeva una visione radicale, che decretava la fine della pittura, dell'arte e dell'artista, giudicando l'arte del Novecento come ultimo atto di una morente forma dello spirito. Le sue tesi sono poco condivisibili per un mercato affamato di opere da commercializzare, ma sono un forte stimolo per pensare alcune questioni cruciali dell'arte contemporanea. Organizzatore di mostre storiche e della Biennale di Venezia del centenario nel 1995, Clair ha da poco curato due mostre di enorme successo: *Picasso erotico* al Centre George Pompidou e la mostra su Balthus a Palazzo Grassi. Comportamento gentile, riflessivo, lontano da enfatiche adesioni al nuovo, Jean Clair dirige il Museo Picasso di Parigi. *Duchamp et la fin de l'art e Music a Dachau* sono i suoi ultimi libri, da poco usciti in Francia. Lo abbiamo incontrato in occasione di un ciclo di «conversazioni libere» con critici francesi che si tiene presso la galleria Infinito Ltd di Torino, curata da Patrick Amine, critico di Art Presse.

Lei ha suggerito un rapporto tra Duchamp e Balthus, due figure importanti del Novecento ma apparentemente antitetiche.

«Duchamp ha tentato di fuggire dalla pittura, Balthus ha provato a salvarla, ma entrambi hanno un destino simile. Crescono in un milieu tardo simbolista, sono corteggiati dai Surrealisti, ma restano due figure isolate. Entrambi sono ossessionati dal corpo femminile e dalla prospettiva. Dopo il 1923 Duchamp pensò che fosse impossibile reintrodurre la prospettiva nell'arte contemporanea e decise di abbandonare la pittura per giocare a scacchi. *La vergine* del 1912 è il suo ultimo quadro. Oggi Duchamp è considerato il padre spirituale dell'arte contemporanea, ma è un'interpretazione scrozzata. Come Balthus, egli era consapevole della fine della tradizione. Entrambi hanno inventato le loro tecniche, impossibili da trasmettere. Nessuno dei due ha allievi perché non si può trasmettere un mestiere che non esiste. La cosa paradossale è che Duchamp sapeva dipingere molto meglio di Balthus, il quale per sua ammissione non sapeva dipingere. Tutta la sto-



ria dell'arte moderna è da rifare se si può far passare Duchamp per pessimo pittore e Balthus per buono».

Come considera l'arte del dopoguerra?

«Lo sviluppo delle belle arti negli anni '50 e '60 è ricalcata sulla rivalità dei blocchi occidentale e orientale. Un rivolgimento ideologico negli Stati Uniti punta all'innovazione formale, all'idea che New York fosse ormai il nuovo polo dell'arte contemporanea mondiale e il referente inevitabile della modernità, come Parigi all'inizio del XX secolo. La prima mostra di Pollock in Europa, sovvenzionata dalla Cia, spiegava la volontà americana di sostenere una precisa idea di arte. Dall'altra parte il dogma sovietico cercava di imporre il realismo socialista. Un certo numero di artisti sono sfuggiti alle dittature spirituali americana e sovietica, per continuare la propria avventura di emarginati dai canoni dell'estetica moderna. Ad esempio Balthus, che continua un certo realismo, passa per reazionario sia ad ovest sia ad est, anche se per motivi diversi».

Quindi l'arte è stata usata come

Nel dopoguerra ci si è divisi tra le innovazioni formali, come quella di Pollock, che venivano dagli Usa, e il realismo socialista dell'Urss



Una delle «fanciulline» di Balthus e, a sinistra, Jean Clair

propaganda?

«Anche il Rinascimento ha fatto propaganda per i papi, i re, i principi e i valori di una particolare società. Da sempre l'arte è al servizio di qualcuno o di qualcuno. Oggi è più complicato perché l'arte è propaganda, ma di che cosa? Forse del mercato, un serpente che si morde la coda. Il valore non è più dato dall'idea dell'oggetto, ma dalla sua circolazione. Vi è una rottura radicale tra l'arte del passato, creatrice di valori, e l'arte di oggi a cui importa soltanto della propria circolazione. L'obsolescenza accelerata dei prodotti e delle opere rendono impossibile fondare l'arte sulla continuità, la trasmissione di un corpus formale, tecnico e ideologico. Oggi i grandi mecenati sono gente della moda, dei media e della comunicazione».

È ancora possibile proseguire la tra-

dizione della pittura?

«Non sono un idealista. Non credo che possano più esistere artisti capaci di creare in solitudine, dandosi il tempo necessario per realizzare le opere che vogliono. Credo che un'opera sia sempre l'incontro tra un artista e un cliente. Il paradosso è che oggi viviamo un'epoca di straordinaria ricchezza e lusso, ma le belle arti languono nella povertà assoluta».

Può il concetto sostituire il mito, offrendo contenuti all'arte contemporanea?

«Il mito ha giocato un ruolo importante nella pittura moderna fino alla fine degli anni '60. È il credo in strutture fondamentali dello spirito umano, opposto alla storia che è la spiegazione tramite il movimento. Il mito è il fondamento delle figure essenziali del pensiero umano, e si

rinnova nell'arte. Il concetto invece è il massimo dell'idea nel minimo della forma. Se lo si intende come chiave di lettura è presente anche nell'arte classica. La pittura si è nutrita di un sapere codificato, in maniera precisa, oggi andato total-

Non credo al pubblico e le cifre delle esposizioni dimostrano che si vedono sempre le stesse cose. Ci vuole cultura estetica e non fede

mente perduto. Forse solo pochi eruditi possono comprendere pienamente i dipinti del passato. Si tratta di una scienza che bisognerebbe di nuovo apprendere. Gli artisti di oggi non l'hanno mai imparata. Il grande vetro di Duchamp è un'opera concettuale, calibrata secondo i canoni della pittura classica ma difficile da comprendere. È concettuale perché è comprensibile solo in rapporto a un idioma, quello di Marcel Duchamp, chiuso su se stesso e senza rapporti con la cultura generale. Allo stesso modo la scultura minimalista americana richiede la lettura di testi esplicativi. Occorre vedere se è più interessante leggere testi di questo genere o la storia degli eroi raffigurati nella pittura classica».

Il postmoderno ha preso il posto della modernità?

«L'avanguardia è finita negli anni '70. Non c'è più nessun gruppo o movimento che si rivendica come avanguardia. Il post-moderno non è l'avanguardia, ma è idioma, manierismo, ego trip e malinconia dell'antichità. E non è la fine della modernità, a meno che non si intenda come fine di un formalismo e di una scuola. La postmodernità è la disillusione della politica, della tecnica, e anche dell'arte come apportatrice di luce. È depressione».

Come si crea il valore dell'arte?

«Bisogna avere un committente, qualcuno con molto denaro, un critico, se ne restano, e un gran direttore di museo che convalidi la proposta artistica. L'immagine e la comunicazione appartengono al marketing, che è una tecnica totalmente indifferente al prodotto da diffondere. Oggi l'arte assomiglia alla moda, cambia ad ogni stagione».

È il pubblico?

«Non credo al pubblico perché non ha cultura estetica. Le cifre delle grandi esposizioni dimostrano che si vedono sempre le stesse cose. Non può dare piacere guardare quadri che non si sanno leggere. L'educazione artistica e lo sforzo intellettuale sono necessari, ma fuori moda oggi. L'arte è come le scienze e non come la religione: necessita di un apprendistato e non della fede. I valori sono prodotti dello spirito e per capirli occorre avere le chiavi di lettura».

Che ruolo deve avere il critico d'arte in tutto ciò?

«Personalmente ho deciso di guardare al passato per trarne le immagini che possano servire a comprendere gli aspetti contemporanei e a porre delle questioni sull'arte attuale».

La verità e l'onestà stanno di rigore in un abito decoroso e in bottoni rilucenti? O in una appartenenza sbandierata ed evidente come un completo nuovo?

La divisa e i vestiti seminuovi del vice-presidente

Marco Maugeri

Nell'ultimo romanzo di Leonardo Sciascia, *Una storia semplice*, un anziano professore di provincia incontra un suo vecchio alunno che aveva fatto carriera. «L'italiano - gli dice questo - ero piuttosto debole in italiano. Ma, come vede, non è poi stato un gran guaio: sono qui procuratore della Repubblica...». «L'italiano non è l'italiano: è il ragionare» disse il professore. «Con meno italiano, lei sarebbe forse ancora più in alto». Si scrive l'italiano, ma lo si legge «le parole». Che sono poi la maggior parte di quello che abbiamo. Le parole sono anzi quasi tutto. In fase offensiva le difendiamo, perché difendiamo tutto il nostro mondo che si tirano appresso. E in fase difensiva temiamo le parole che ci arrivano contro, perché ci fa orrore il terribile mondo, il terribile ragionamento, che qualche volta crediamo di scorgere dietro di loro. Ed è proprio pensando a quel ragionamento, è pensando cioè a ciò che di loro volutamente non è venuto in superficie, che per esempio ci hanno fatto orrore le parole del vice-presidente del consiglio Gianfranco Fini, quando ha dichiarato che «noi - in quanto governo - abbiamo il dovere di dire che stiamo anzitutto dalla parte di chi è in divisa». E non è un caso che non abbia specificato se si trattava di poli-

zia o di carabinieri, o di qualunque tipo di forze dell'ordine, perché il ragionamento che si agitava sotto quelle parole puntava soprattutto ad esaltare la divisa. A ricordare che la verità, quella che intende Fini almeno, va sempre cercata dove c'è la divisa, dove campeggia un abito decoroso. Che l'oro, quello vero, è solo quello che luccica. Che l'onestà va cercata lì dove i denti sono perfettamente bianchi, e i vestiti magari si ripiegano dietro il morso di bottoni magnificamente rilucenti. Il governo sta con chi ha una divisa, il governo sta dove riluce il brillio dei bottoni. Il resto è un'indifferente penombra, è un buio inutile che non tocca la classe dirigente. E la nuova Italia dove ancora una volta conta soprat-

In questi giorni di abiti messi e dimessi a piacimento a nessuno è venuto in mente di tirare fuori Pirandello

tutto l'abito. Dove ci si muove solo verso tutto ciò che ha addosso una divisa. Può sembrare poco, e invece è una cosa sostanziale. C'è una divisa sopra, c'è una stoffa spessa e visibile a tutti, allora c'è qualcosa per cui vale la pena muoversi. Perché con un vestito ogni cosa si distingue chiaramente: il dirigente dall'operaio, il calciatore dal finanziere, si può distinguere addirittura l'ebreo dall'extracomunitario.

E stupisce come in queste giornate di abiti messi e dimessi a piacimento a nessuno sia venuto in mente di tirare fuori Pirandello. Che talmente conosceva questo triste ricorso all'abito che in punto di morte volle essere cremato, per evitare che il regime lo rivestisse anche da morto di quella divisa che lo scrittore si era lasciato mettere da vivo. Ma forse maneggiare Pirandello è una cosa sempre pericolosa, si corre sempre il rischio che ti si rivolti contro. Ma potrà interessare ricordare che Luigi Pirandello fu davvero fascista, e fu fascista per come volle che tutti lo considerassero tale. Ma si prese poi su questa posizione una piccola rivincita. E cioè che, a differenza di tanti altri colleghi, in tutta la sua vita Pirandello non regalò al regime una sola riga che qualcuno potesse definire fascista. Gli era bastato indossare l'abito, la divisa, e aveva lasciato per il resto il regime in mezzo a tante preoccupazioni. In mezzo a tanti assillanti dubbi sulla vera natura dei suoi pensieri. E

quando qualcuno aveva preteso da lui un indiscutibile atto di fedeltà, Pirandello si era limitato a dire che lui era per il regime quello che Virgilio era stato per Augusto. Ma poi naturalmente era tornato sopra i suoi fogli, e se Mussolini aveva sbandierato a tutti la nascita del nuovo uomo «padre, marito, combattente», Pirandello si era messo in un angolo a scrivere l'incredibile avventura di uomini che si perdono nel disperato tentativo di essere qualcosa. Uomini che riescono a essere tutto tranne che padri, mariti, e combattenti. E qualche volta qualcuno si insospettisce davvero. Anche Mussolini. Successe quando Pirandello decise di dedicarsi all'opera, e scrisse un libretto per il musicista G. Francesco Malipiero. Ne venne fuori *La favola del figlio cambiato*. La storia era quella di una donna che partorisce un bambino dall'aspetto sgraziato. Le donne che le stanno vicino la soccorrono, e per incoraggiarla la convincono che quello non è il suo bambino, perché il suo è lontano, e vive in un paese dove è diventato addirittura un sovrano. A rapirlo, a fare lo scambio, erano stati «donni», qualcosa di molto simile alle streghe, figure orrende che si divertivano a giocare con il destino delle persone. La storia si ispirava a una leggenda che davvero circolava in Sicilia. La leggenda serviva a consolare quelle donne che mettevano alla luce figli deformi, e che per non accettare la realtà si convincevano dell'esistenza di questi esseri mostruo-

si che rapivano i loro veri figli, e lasciavano al posto loro quei piccoli mostriciattoli sofferenti. Mussolini naturalmente abbandonò la sala a spettacolo appena iniziato. E se molti oggi sono concordi nel ritenere che lo scandalo stava tutto in quella corona che poteva passare indifferente dalla testa di un vero monarca a quella di un povero disgraziato; la verità è che quei «donni» che entrano nottetempo, e fanno, non visti, quello che vogliono di chiunque gli capita sotto tiro, aveva forse a molti ricordato di altri «donni», - sarebbe meglio dire «uomini» -, che con altrettanta facilità - in quegli anni - entravano e uscivano come meglio gli pareva dalle case, e portavano via con loro figli che difficilmente le madri

«La favola del figlio cambiato» dello scrittore siciliano irritò Mussolini. In quella pièce il re e il disgraziato erano intercambiabili

avrebbero potuto rivedere. Figli il cui unico errore era quello di aver indossato la divisa sbagliata. O peggio ancora di non averla indossata affatto. Il fascista Pirandello, non visto, e forse senza neanche che lui se ne rendesse davvero conto, riportava in vita i loro fantasmi. Ma erano forse altri tempi, c'era chi sapeva reggere certe ambiguità, chi accettava di pagare con il lavoro l'onta di una «abito» che gli era necessario indossare. Proprio quando tutti pretendevano una divisa. Quando una divisa poteva salvarvi, o costarvi la vita. Oggi forse i tempi sono altri, sono forse meno spaventosi. Ma anche oggi indossare una divisa evidentemente è già qualcosa. E quando la divisa se la mette, fa di tutto per farlo sapere in giro; direttori, consulenti, sondaggiati, tutti. E ognuno si affaccia fuori dalla sua finestra, e grida a gole spiegate che questa cosa della divisa piace anche a lui, e che la sua non la nasconde certo dentro il cassetto. Come forse voleva intendere il direttore generale Saccà, quando si è premurato di ricordare al capo del governo, che nella sua famiglia votano tutti Forza Italia. Non uno. Ha detto proprio tutti. E tu ti immagini in questa famiglia il tripudio di tricolori. Lo stolgorio di sfondi limpidi. E poi magari, ma in fondo, l'imbarazzo di chi ancora è solo un bambino, di chi non può votare, di chi non può ancora dare a casa la bella soddisfazione di poter mettere anche lui la sua bella divisa. Non ancora.