

E MORTO GELBER, SCIOCCÒ GLI USA CON «THE CONNECTION»

Il drammaturgo statunitense Jack Gelber, che con *The Connection* scioccò la scena teatrale americana, è morto all'età di 71 anni a New York, stroncato da un cancro. Nel 1959 il Living Theatre trasse dal testo uno dei suoi migliori spettacoli, dal titolo *Il contatto*. Dopo 722 rappresentazioni in tre anni, *The Connection* divenne un film diretto da Shirley Clark, in cui William Burroughs interpretava padre Tom Murphy, il prete tossicomane. *The Connection* è stato tradotto in italiano da Fernanda Pivano e portato in palcoscenico da Leo de Berardinis.

STREGA: I «MAGNIFICI» DODICI

Saranno dodici i libri in gara al premio Strega 2003: presentazione ufficiale oggi pomeriggio a Palermo (alle ore 18.30). La cinquina sarà poi votata da 400 giurati il 19 giugno a Roma, nello storico appartamento che fu di Goffredo e Maria Bellonci, ideatori dello Strega, in via Fratelli Ruspoli. Il vincitore sarà proclamato giovedì 3 luglio. Il toto-Strega degli Amici della domenica, come si chiamano i votanti del premio romano, indica già una superfavorita: Melania G. Mazzucco, con il romanzo *Vita* (Rizzoli). Tra gli autori certamente in corsa per entrare a far parte dei cinque finalisti figurano: Sandra Petrangola con *La scrittrice abita qui* (Neri Pozza), Roberto Alajmo con *Cuore di madre* (Mondadori), Errico Buonanno con *Piccola*

serenata notturna (Marsilio), Pietro Spirito con *Speravamo di più* (Guanda), Antonio Pascale con *La manutenzione degli affetti* (Einaudi), Valerio Varesi con *Il fiume delle nebbie* (Frassinelli), Franco Matteucci con *Il visionario* (Baldini & Castoldi), Chiara Palazzolo con *I bambini sono tornati* (Piemme), Leonardo Pica Ciamarra con *Ad avere occhi per vedere* (minimum fax). La cerimonia di presentazione dei libri candidati è ospitata da uno dei luoghi più suggestivi di Palermo: il complesso monumentale di Santa Maria dello Spasimo. I dodici autori concorrenti saranno presentati da Margaret Mazzantini, la scrittrice vincitrice della scorsa edizione, con il romanzo *Non ti muovere* (Mondadori).

ADDIO A TED JOANS, VOCE JAZZ DEI BEAT

Con orgoglio si definiva «il nero della Beat Generation». Del gruppo, Ted Joans era l'unico afroamericano. Il poeta statunitense è morto la settimana scorsa all'età di 74 anni. Figura unica nel panorama Beat, Joans seppe unire il meglio della tradizione orale afro-americana e dei ritmi jazz con i fermenti letterari dell'avanguardia americana. I suoi amici beatnik lo soprannominarono «il poeta jazz», dotato di straordinarie doti di improvvisazione compositiva e recitativa. Il corpo di Joans è stato rinvenuto in un appartamento di Vancouver, dove si era ritirato a vivere una decina di anni fa. Da tempo viveva in povertà e sofferiva di diabete. Ted Joans è stato un grande amico di Kerouac e Ginsberg, ma, nonostante una carriera poetica di più di quasi quarant'anni non ha mai raggiunto la loro notorietà. Ted Joans si impose

nella New York della metà degli anni Cinquanta come poeta jazz. Ebbe stretti rapporti con Charlie Parker e con la scena musicale jazz di Manhattan, esibendosi in importanti manifestazioni, dove leggeva sue poesie ritmate. Quando Charlie Parker morì, Joans scrisse il poema *Bird Lives*, da lui stesso poi trascritto sui muri di New York. È autore di una cinquantina di raccolte di versi, tra le quali spicca *A Black Manifesto in Jazz Poetry and Prose* (1971). Fra i suoi libri di poesia si segnalano *All of Ted Joans and No More* (1961), *Black Pow-Wow* (1969) e *Flying Piranha* (1978). Poeta geniale, ironico e irriverente, Ted Joans è ricordato anche per una beffa che suscitò clamore: nel 1961 mise un annuncio sul *Village Voice* in cui si offriva come beatnik a noleggio per i ricevimenti.

Il linguaggio dei gesti della pittura

Ne «*La pelle di San Bartolomeo*» i saggi di Cesare Segre sulla lettura dell'arte

Folco Portinari

Non c'è forse chi, almeno una volta, non abbia visto dipinto sulle pareti di una chiesa, a fresco, o dentro la cornice d'un quadro, un San Bartolomeo, martire e scuoiato, che si porta appresso la sua pelle. Come racconta nella *Legenda aurea* Jacopo da Varagine, quando dice che il re indiano Astrage, «adirato, mandò mille armati a catturare l'apostolo», che aveva sconfitto il diavolo e i suoi idoli, e lo fece bastonare «e poi scorticarlo ancora vivo». Personalmente prediligo certe sue figure semplificate, romaniche, col santo che tiene la sua pelle cadente sulle spalle, testimoniale del martirio, come fosse una stola o un foulard. O, torinese milanesizzato, la statua di Marco d'Agiate in Duomo, in cui il corpo del santo sembra un manichino anatomico, con muscoli vene arterie allo scoperto, in evidenza, e il cranio dopo lo scalpo asportato da un sioux (ecco, un semiologo potrebbe portare le mie letture improprie quali esempi della infinita leggibilità di un'icona o della produzione di significati da quell'unico segno significativo).

È perciò pertinentissima la scelta compiuta da Cesare Segre di intitolare *La pelle di San Bartolomeo* una sua raccolta di saggi attorno a un «discorso e tempo dell'arte» (Einaudi, pagg. 134, euro 19,50) che potrebbe anche intendersi come una propedeutica «lettura» dell'arte figurativa, in uno scambio di strumenti tra filologia (o semiologia) letteraria e quella delle immagini pinte e scolpite, o una mediazione tra le due modalità espressive, tra due «modi» di dire, tra due utilizzi di segni, tra due situazioni-condizioni narrative-discorsive: è argomento arduo che il Segre affronta per primo nel primo saggio,

d'apertura, di necessità teoretico, «La descrizione al futuro: Leonardo da Vinci».

Qual è il problema? Lo espone con chiarezza Segre, nella ricerca di una «definizione del contenuto comunicativo». Riassume nello schema: «Se le arti verbali conservano, del linguaggio e dei suoi sostituti (gesti, segnali, ecc.) le attitudini informative, e se la musica è essenzialmente comunicativa, la pittura sta in mezzo, per quel tanto di realtà a cui si riferisce, non con segni ma con simulacri, a volte elaborando anche messaggi di carattere temporale (narrativi)». E aggiunge: «Mentre l'arte informale ha portato la pittura verso il livello della musica... l'arte figurativa medievale e quella del Rinascimento e del Barocco hanno valorizzato di più, almeno come supporto, gli elementi informativi». Ciò non è senza conseguenze e ne deriva che «la semiologia dell'arte è un campo promettente, proprio perché riguarda simulacri, figure, imitazioni, cioè qualcosa che non ha uno statuto di segno, ma che richiama, in modo riconoscibile, un referente. Embrioni di segni, il cui potenziale suggestivo si carica nello spazio tra imitazione del reale e convenzionalità, tra riproduzione e idealizzazione». Se l'arte «celebra il riordinamento in modelli di un caos originario, nella pittura si assiste, forse, al confluire del caos in modelli». Si ha dunque «il modello del quadro come sistema di possibilità visive e il modello del quadro come rappresentazione (parziale) del mondo» (non dissimile da quella che, per me, è la natura del romanzo, una cosmologia o cosmografia perenne, l'invenzione di volta in volta, di romanzieri in romanzieri, di una rappresentazione del mondo, e del suo senso, reinventato, come lo vuole che sia il romanziero). Così che «quando e nella mi-



Giambattista Tiepolo «Il martirio di San Bartolomeo»

sura in cui il quadro riproduce la realtà, la formulazione linguistica è la "traduzione" del sistema figurativo a quello verbale».

Queste proposizioni valgono, dal punto di vista di stretta osservanza filologica, come avviamento a una semiologia dell'arte, ma sono altrettanto valide come propedeutica all'esercizio della critica d'arte. Anzi, soprattutto a questa. Forse che Vasari o Bellori non traducevano, nell'unico modo possibile, dal sistema figurativo a quello verbale, aggiungendovi un tanto di contestualità biografica e storica, spiegandoci non la «pittura» quanto la «cultura»? Il dubbio che mi preme (ma Segre lo cancella almeno in parte) è che l'arte sia alla fine tautologica al pari della

musica, non solo quella astratta. Perché c'è un elemento, al di là della figurazione e dei suoi segni, del realismo e del racconto, che più di ogni altro conta, di difficile classificazione e definizione: si tratta della «pittura» (o «scultura» o «architettura»), cioè della specificità linguistica, del quid, come si diceva una volta, della «pittoricità». Onde risorgono i dubbi. La domanda è se sia lecito «leggere» un quadro, senza castrarlo.

Siamo d'accordo, che i «procedimenti messi a punto dalla narrazione letteraria devono essere sostanzialmente validi anche per la narrazione pittorica», per cui «si presenta, pure qui, una polarità, che potrebbe avere come criterio di misura la equiparabilità delle verbalizzazioni».

D'accordo, ripeto, ma con il rovello della narritività, che rischia di scendere se non a livello secondo e inferiore, a dato economico, pratico, ideologico, culturale, insomma contestualmente marginale. Il problema potrebbe diventare allora proprio quello di una risolutiva verbalizzazione del fenomeno pittorico. O della pittura. «È la visione che trascina la concettualità, non viceversa? Ed eccoci alle prese con un grido. Davvero «il linguaggio rende esplicite le suggestioni della pittura in ambiti da cui è esclusa (quello fonico, per esempio)? Può darsi, ma ho presenti, per immediata associazione, due gridi ovvii o banalizzati, facili, quello d'una madre nella *Strage degli innocenti* di Guido Reni (e uno analogo nell'ambientazione e nella composizione, di Candido Portinari) e quello inevitabile di Munch, ma in ognuno di questi non sento il bisogno di una sonorizzazione, neppure mentalmente, tanto è rumoroso il loro silenzio. Per virtù pittorica, specifica, non so fino a che punto realizzabile

con il riscontro fisico. Lo stesso vale per l'«ordine della descrizione» in un quadro, ove gli oggetti «sono posti in una gerarchia prospettica» che consentirebbe di «individuare il contenuto immediato dell'informazione». Verissimo oltre che utile, è la regola, ma è vera anche l'eccezione, con una gerarchia rovesciata (basti pensare alle gerarchie della luce, da Caravaggio e da Rembrandt in giù).

A questo punto entriamo finalmente nel titolo: Leonardo. Del quale Segre prende in considerazione le «invenzioni», vale a dire le descrizioni dei quadri.

A questo proposito val la pena di segnalare, quasi a supporto, l'operazione messa in cantiere dalla casa editrice Electa con una collana dedicata proprio a questo argomento di cui è uscito il primo volume, *Simboli e allegorie*, che rende più agevole la comprensione, verbalizzata, di quel sistema convenzionale di comunicazione che è la pittura figurativa. Non è che l'iconologia buttata dalla finestra rientri dalla porta?

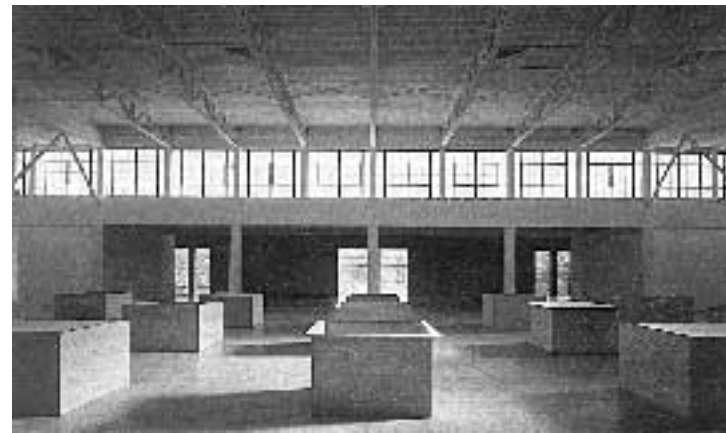
S'inaugura oggi nel piccolo centro vicino a New York un museo dedicato all'arte minimalista e concettuale

Beacon come Bilbao, tutto merito della Dia

Fiamma Arditì

Stava sorvolando la valle dell'Hudson con un piccolo aereo. Guardò giù e lungo il fiume, in mezzo al verde prepotente, vide sbucare un enorme edificio industriale. Sembrava abbandonato. Appena atterrò Michael Gova, direttore della DIA, chiese informazioni. Era una fabbrica in puro stile razionalista, ma non era in vendita. Quando il proprietario scoprì a cosa sarebbe dovuta servire gliela regalò. Oggi, dopo sei anni e con un investimento di 25 milioni di dollari (di cui due dati dal governatore George Pataki) quell'edificio a poche miglia dalla piccola città di Beacon, a un'ora e mezzo di treno da New York, è diventato un museo dedicato all'arte minimalista e concettuale degli anni sessanta e settanta. Il restauro dello studio di architetti OpenOffice, in collaborazione con l'artista Robert Irwin, che ha curato pure il paesaggio tutto intorno, ha rispettato talmente la struttura originale, che il museo è stato subito annoverato nella lista nazionale degli edifici storici.

Venti gallerie sono dedicate ognuna ad un artista differente. In una c'è *Privet* di Richard Chamberlain, composta di una trentina di sculture verticali fatte di lamiera schiacciate. In un'altra *Shadow*, le 102 enormi tele di Andy Warhol. In un'altra ancora i *Tatlin Monuments*, le luci al neon di Dan Flavin, che saettano da una parete all'altra. Sono finite qui anche le *Tor-*



qued Ellipses e la *Torqued Spiral* di Richard Serra, esposte un paio di anni fa nella mega galleria di Larry Gagosian, sempre a Chelsea, sulla 24ma strada. Una serie di enormi scatole di legno di Donald Judd, giganti pedine di una battaglia navale, giocano con la luce, che piove giù dalle ampie finestre lungo tutto il perimetro delle pareti. I 1589 pannelli di *Kulturgeschichte*, la storia personale di Hanne Daborven, finalmente hanno trovato uno spazio adatto dove essere mostrati al pubblico. «Le opere di questa generazione di artisti, emersi negli anni sessanta e settanta, non erano mai state mostrate così in tutta la loro ampiezza e profondità», sottolinea Goven, in grandi preparativi per l'apertura del museo al pubblico il 18 maggio.

La DIA Center for the Arts, la casa-madre, era stata fondata nel 1974 da

Philippa de Menil e Heiner Freidrich, due mecenati con un pallino in comune. Volevano ampliare i confini del museo tradizionale e offrire nuove possibilità ai giovani artisti. Scelsero il nome DIA perché in greco significava attraverso. Sintetizzava quindi il ruolo di quella loro istituzione dedicata a rendere possibili progetti artistici straordinari. Nel 1987 cominciarono una serie di mostre nella nuova sede su quattro piani sulla 22ma strada. Anche quello era un edificio industriale in un quartiere allora sconosciuto. In quegli anni Chelsea sembrava una landa desolata, ma da allora in poi quasi tutte le gallerie, una per una abbandonarono Soho, invaso ormai dalla moda, per concentrarsi lì. Col tempo, però, Gova aveva bisogno di altro spazio per esporre le sculture monumentali dei suoi artisti. Cominciò a racco-

gliere fondi. Quando pensò di avere il numero di milioni sufficienti per comprare un altro edificio sempre sulla 22ma strada, era troppo tardi. Il quartiere era diventato di moda e lo spazio su cui aveva puntato gli occhi era ormai inaccessibile. Meno male, perché la nuova sede della DIA sul fiume Hudson nella sua vastità risponde meglio alle esigenze del museo. Appena iniziati i lavori di restauro Gova aveva preso subito contatto con Clara Gould, sindaco di Beacon, per organizzare programmi in comune, primi tra tutti corsi di arte nelle scuole della zona. Così una piccola città postindustriale di 13 mila e ottocento abitanti affondata in una zona depressa da un giorno all'altro ha ricominciato a vivere.

Sull'onda della DIA, sono seguite a ruota una serie di iniziative. Il costruttore newyorchese William Ehrlich sta ristrutturando una serie di edifici a Beacon per creare quattro centri di arte visive col nome di «Beacon Cultural Project». La società Scenic Hudson ha comprato 28 ettari lungo il fiume, proprio accanto al museo e ha investito 28 milioni di dollari per creare un parco pubblico. La fondazione Minetta Brook, d'accordo con Gova, ha commissionato a Constance de Jong e George Trakas sculture monumentali per adornare le sponde del fiume. Insomma, la DIA sarà per Beacon quello che il Guggenheim di Frank Gehry è stato per Bilbao. Grazie all'arte miriadi di turisti andranno in pellegrinaggio in zone fino ieri depresse e dimenticate.

IDS PER IL CAMBIAMENTO

13 MAGGIO

D'Alema a Guidonia e Mentana
Bersani a Velletri
Angius all' Ardeatino
Violante a Portonaccio

14 MAGGIO

Fassino a Colleferro
Chiti a Fiano Romano

15 MAGGIO

Fassino a Casalbruciato e Velletri
Chiti a Ciampino e Genzano

16 MAGGIO

G. Berlinguer a Marino

19 MAGGIO

Fassino a Sezze e Formia
D'Alema a Fiumicino
Melandri a Segni e Palestrina
Turco a Anzio e Nettuno
Folena a Rocca di Papa e Albano



Ds - Lazio

IDS CON GASBARRA