

«**SPEED**»: all'Ivram di Valencia una mostra collettiva, ideata dal museo insieme al regista Bigas Luna, chiama a raccolta opere del 900 e delle ultime generazioni di artisti per capire come cambia la percezione e la raffigurazione della rapidità

■ di Vincenzo Trione

La velocità, ha scritto Tiziano Scarpa, è disumana, oltreumana, superumana; appartiene agli angeli, ai morti e ai pazzi; attrae e terrorizza. «Accelerando, si supera il proprio corpo, ci si disincarna. (...) Accelerando oltre ogni possibile accelerazione, si sfonda la luce, ci si disintegra, pure idee del non essere, annientati, perfetti».

Dici velocità. E pensi a corse possibili, a fughe estreme, a lanci vitali. A uno tra i più straordinari miti della modernità. Che è indagato in una coinvolgente mostra all'Ivram di Valencia, promossa in occasione della trentaduesima edizione dell'America's Cup, ideata dalla direttrice del museo, Consuelo Ciscar Casabán, e dal regista Bigas Luna. L'esposizione (che chiuderà il 20 luglio) si intitola *Speed*, e si articola in tre capitoli, ciascuno dei quali è curato da un critico: Francisco Calvo Serraller, Marga Paz e Dan Cameron. Una sorta di romanzo visivo, nel quale ogni paragrafo è autonomo, ma anche connesso ai paragrafi vicini. Non è stata adottata una metodologia rigorosamente cronologica. Avvincente e sinopato, l'itinerario procede per tagli, per ipotesi, disegnando traiettorie, che restituiscono il ritratto della velocità nell'età contemporanea.

Il percorso si apre con sequenze di opere - di Balla e di Sonia Delaunay, di Moholy-Nagy e di Picabia, di Duchamp e di El Lissitzky, di Fontana e di Vedova, di Nitsch e di Matta-Clark, di Laib e di Sherman - accomunate dall'idea della rapidità come strumento poetico, per determinare la perdita del centro, per infrangere la compattezza dell'immagine, per suggerire geometrie danzanti e slittamenti concentrici, per ricondurre le forme del visibile in un vortice.

Il discorso subisce un netto cambiamento nella sezione conclusiva della mostra, dove si definiscono geografie inattese, abitate da personalità significative delle ultime generazioni. Artisti che, spesso, offrono interpretazioni indirette del concetto di velocità. Si dispongono di lato rispetto al tema. Nella maggior parte delle loro installazioni, non vediamo simulacri. Quando appaiono, macchine, treni e aerei non hanno più alcuna aura. Nessun incanto, nessuno scandalo. Il mito è stato sottoposto a un processo di disincanto. Ora, la velocità indica una condizione acquisita. Allude a una sfera immanente: rimanda ad ambiti concreti. Non svela proiezioni verso l'avvenire, ma una molteplice fenomenologia del presente. È percepita non tanto come evento assoluto, ma come relazione tra eventi. Non è un turbine incontrollabile, che assorbe tut-



Kimsooja, «A Needle Woman»

Da Balla a Kimsooja ritratti della «nuova» velocità

to. Ma un elemento da disciplinare, analizzandone gli effetti, gli esiti. Cosa è accaduto? Nella nostra epoca, si è compiuto un transito cruciale, come ha spiegato Paul Virilio, il teorico della dromologia, ovvero della «logica della corsa». Lo spazio reale è stato sostituito dal tempo reale, nel quale le distanze sono state drasticamente ridotte. Questa mutazione è al centro della ricerca dei neo-futuristi dell'era post-tecnologica (come Jim Camp-

Il percorso si apre con opere di Picabia, Fontana Duchamp, Vedova in cui prevale l'idea del vortice

bell e R. Luke DuBois), per i quali velocità vuol dire, essenzialmente, corrente, scorrimento, dimensione liquida. Nelle loro opere, ricche di richiami alle moltiplicazioni cinematografiche di Balla, sono posti in dialogo termini antitetici: dilatazioni e contrazioni, tra trasparenze ingannevoli e fugaci, con personaggi ridotti a pure apparenze. Rapidità come flusso. E, secondo un'idea cara al Ballard di *Crash*, come choc, pausa, rottura inaudita (nei lavori di Cai Guo-Qiang e di Willie Doherty).

Ma anche come espressione del bisogno di stare dentro il reale: di immergersi in esso, con osservazioni partecipanti una comune tensione. Pur provenendo da contesti distanti, anche se attraverso sentieri diversi, i protagonisti di *Speed* condividono una stessa sensibilità. Non deragliano mai nei deserti dell'astrazione. Sorretti da un'attenzione politica, lontani dal rigorismo minimalista, avvertono il bisogno di comunicare, recuperando i modi di un'arte legata ai contenuti, nel segno di un imprevisto realismo. Violano le barriere tra i linguaggi, per far convergere, in ardite contaminazioni, pittura, scultura, architettura, cinema, musica e video. Si collocano - come fanno Teching Hsieh e Vadim Fishkin - in una posizione obliqua rispetto al mondo, per soffermarsi prevalentemente su indizi minimi, oscillando tra ambienti domestici a ambiente urbani. Ecco *A Needle Woman* di Kimsooja. Quattro video dedicati ad altrettante megalopoli: Città del Messico, Il Cairo, Lagos, Londra. Un personaggio femminile dà le spalle alla telecamera, mentre viene sommerso da una marea di persone. In ogni città, le reazioni della gente sono diverse: di curiosità, di imbarazzo, di non curanza. Un corpo resta immobile tra tanti corpi che corrono. Dunque: esiste un'altra velocità. Molti artisti di *Speed* si misurano con un paesaggio fortemente dinamico: ma lo fanno inventando costruzioni spesso statiche. Si confrontano con conte-

sti dominati dalla simultaneità, per dar vita, però, a immagini non in azione, ma ferme. Per catturare il movimento, congelano l'istante: lo cristallizzano, lo solidificano. In questo modo, saldano il «tempo di Mercurio» con il «tempo di Vulcano»: l'immediatezza con l'equilibrio. Vortici bloccati, talvolta violentati dal nostro ingresso. Come avviene nei dipinti elettronici di Camille Utterback e in *Death Clock* di Tatu Miyajima:

E si conclude con opere contemporanee che inventano costruzioni statiche, ferme

qui lo spettatore può entrare nell'opera, e modificarla. Forse, è qui il senso più autentico della «nostra» velocità. Una rapidità diversa: ancorata al reale e, insieme, affettiva, psicologica. Come quella di cui ha parlato Italo Calvino in una lezione americana. Non ha alcuna utilità pratica. Perché «un ragionamento veloce non è necessariamente migliore d'un ragionamento ponderato; tutt'altro; ma comunica qualcosa di speciale che sta proprio nella sua sveltezza».

LA RECENSIONE

Rossana Campo, dolore, alcool e vita vera Così nasce un romanzo

ANGELO GUGLIELMI

Rossana Campo ha deciso di scrivere un vero romanzo. Ma che cosa è un vero romanzo e perché i suoi romanzi precedenti non lo sono? Prendiamo per esempio il primo che ha scritto *In principio erano le mutande*. Un libro di gran divertimento, spiritoso ed esilarante ma piuttosto una prova di scrittura (per segnalare una presenza) che non la scoperta di un pezzo di realtà. Dunque il vero romanzo scopre pezzi di realtà fin lì segreti e nascosti. Intanto su un punto dobbiamo essere d'accordo e cioè che realtà è qualcosa che dobbiamo cercare e che non sta lì dove comunemente ci pare che stia (e che ci viene incontro quotidianamente dagli uffici dove lavoriamo e la città che attraversiamo o che ricavamo dall'interno del nostro cuore). Quella è cronaca effimera che non vale oltre il tempo di consumarsi. Dove allora cercarla? Dove sta? Questo è difficile dirlo (lo scopriamo dopo che la abbiamo trovata). Quello che invece possiamo dire è che c'è un solo modo di cercarla: attraverso lo stile. Per stile intendiamo quell'insieme di accorgimenti, di artifici, sì, di trucchi, di scorciatoie e giri lunghi che dobbiamo escogitare per sperare di scoprire ciò che a noi si nasconde. Per esempio Calvino nel *Barone rampante*, volendo raccontare un amore moderno, tanto più intenso quanto più votato a svaporare, non riuscendo più a utilizzare le immagini della realtà, ormai logore e mystificate, le salta a piè pari e fa vivere lo straordinario rapporto tra Cosimo e Viola trasferendolo su un albero. Dunque Calvino (è lui stesso a confessarlo) non ha che la strada della narrazione fantastica per raccontare un amore d'oggi che più terreno non potrebbe essere.

È Rossana Campo? Rossana Campo fa un'operazione apparentemente opposta. Ma solo apparentemente. Anche lei ha bisogno di essere certa che la storia che si accinge a raccontare abbia il timbro della verità. E allora la sceglie tra quelle che ha realmente patito e della cui autenticità non può dubitare. Io non ho ricevuto confidenze di sorta ma ho la sensazione (pronto a essere smentito) che la storia in questione (si racconta di una donna che, abbandonata dal marito di cui è fortemente innamorata, scivola in un inferno di sofferenza prima cercando risarcimenti di letto con i tanti primi che capitano e poi finendo alcolizzata fino quasi a impazzire) è di matrice autobiografica (o comunque fortemente biografica). E qui torna il mio convincimento (più volte espresso) che il solo romanzo oggi possibile - oggi che è tornata la pratica del romanzo a trama, a sviluppo narrativo conseguente - è il romanzo storico memorialistico, biografico o autobiografico che sia.

Rossana la riscrive per intero la sua esperienza autobiografica (se tale è stata). E lo fa per tutta la prima parte (fino al ricovero della narratrice-protagonista in una clinica per alcolisti) con grande maestria, aiutata da un uso intelligente (e inedito) del linguaggio che se

continua ad appartenere (come nelle precedenti opere della scrittrice) all'italiano «parlato» (di cui condivide gestualità e solesismi) tuttavia è organizzato secondo i modi e il flusso del monologo interiore: infatti la Campo non sta scrivendo il romanzo ma lo sta raccontando a se stessa scoprendolo (nel suo sviluppo) parola dopo parola ciascuna delle quali sembra risultare a lei stessa estranea e inattesa. In genere nei romanzi le parole ricostruiscono pensieri e fatti già accaduti chiarendoli (e approfondendoli) nei profili e la sostanza. Qui non solo il lettore non sa che cosa accadrà nella pagina dopo ma non lo sa nemmeno l'autrice che pure si sta raccontando un qualcosa che profondamente (forse autobiograficamente) le appartiene. Il risultato è un racconto di grande fascino, precipitoso, nel senso che può invadere qualsiasi spazio, lambire emozioni ed esperienze le più inattese (e forse improbabili) senza tuttavia mai smarrirsi (o proficuamente smarrendosi) anzi sempre riconfermando un ritmo serrato, svolgimenti imprevisi e una straordinaria incisività espressiva e di presa. Io ho letto questa prima parte con la partecipazione e l'ansia con cui si leggevano i romanzi di una volta. Vi è poi una seconda parte che ha inizio con il ricovero dell'autrice-protagonista nella clinica per alcolisti. Il lettore assiste all'incontro con gli altri ospiti della clinica, ai rapporti che si stringono tra di loro e di tutti loro con i medici curanti (soprattutto il giovane psicologo con barbeta rossiccia), alle terapie messe in atto, le pillole, le sedute di gruppo e quant'altro, alle disperazioni e le speranze di poter uscire dal tunnel (se pur ne vale la pena), alle trasgressioni, le punizioni ecc., alle dimissioni, il ritorno a casa (e all'impossibile normalità), alle ricadute ecc. ecc. . Ma qui le parole non scoprono più nulla (o quasi più nulla). Si sa già quel che accade (o può accadere) prima di leggerlo.

Se le parole avessero continuato a possedere forza suscitante e creativa chissà in quali spazi imprevisi saremmo stati trascinati (e con quanta nuova allegria per noi); invece ci conduce in luoghi che non abbiamo bisogno di frequentare per conoscere. Ma Rossana ha scritto quella prima parte, davvero straordinaria e nuova, che mi costringe a pensare (aveva cominciato a convincermene Ammaniti) che il romanzo si può ancora scrivere riuscendo a travolgerne il divieto (che pure permane) con la forza delle parole. Sto parlando del romanzo-romanzo: quello che leggevamo, senza interromperci nemmeno per mangiare o andare a letto, quando eravamo ragazzi. È una grande notizia.

Più forte di me

Rossana Campo
pp. 276, euro 16,00
Feltrinelli



L'INCONTRO Parla lo scrittore americano, bestseller con «Il mondo conosciuto», ora ristampato da Bompiani, ospite della Milaneseiana

Edward P. Jones: liberato dalla schiavitù del lavoro ho potuto scrivere sulla schiavitù dei neri

■ di Roberto Carnero

Quando nel gennaio del 2002 fu licenziato dall'ufficio dove lavorava come impiegato, Edward P. Jones non si immaginava che quella sfortunata sarebbe stata in realtà la sua fortuna. Perché fu proprio allora che, visto il tempo libero a disposizione, si mise a scrivere il romanzo con cui, due anni dopo, vincerà il Premio Pulitzer. Il suo romanzo - *Il mondo conosciuto* (traduzione di Andrea Silvestri, pp. 520, euro 9,50) - è stato ristampato in questi giorni da Bompiani nella collana dei «Tascabili», in occasione della presenza dell'autore nel capoluogo lombardo per la «Milanesiana», il festival diretto da Elisabetta Sgarbi (ieri Jo-

nes ha incontrato i lettori nella sala Buzzati di via Bazlan 3). Jones ci racconta la genesi del romanzo che l'avrebbe reso famoso: «La mia intenzione era quella di documentarmi sul contesto storico in cui volevo ambientare la vicenda, cioè la società statunitense del Sud prima della Guerra di Secessione. Nei miei studi mi aveva colpito il fatto che alcuni dei padroni degli schiavi neri erano anch'essi di colore: in precedenza schiavi a loro volta, affrancatisi nei modi più diversi, che magari poi compravano familiari, parenti e amici, per porli in condizioni di vita meno disumane. Il dramma, però, è che un padrone doveva comunque comportarsi da padrone, altrimenti il sistema sarebbe entrato in crisi.

C'era un controllo sociale per cui se eri un padrone, bianco o nero che fossi, dovevi trattare i tuoi schiavi con un certo distacco e con una certa durezza. Mi interessava parlare dei conflitti interiori che derivavano da questa situazione». L'autore ci spiega che però non portò a termine le letture che si era prefisso di fare prima di scrivere: «Alcuni giorni prima del Natale del 2001, mi ero preso una vacanza dal lavoro, poiché mi ero messo da parte una quarantina di libri da studiare per l'ambientazione della storia che avevo in mente. Cominciai a porre mano a quel lavoro, quando, all'inizio di gennaio, mi fu comunicato il licenziamento. Capii che non potevo perdere altro tempo, dovevo scrivere il più presto il

mio romanzo, sperando poi di venderlo. Chi nasce povero sa cosa vuol dire essere senza un lavoro, ti sale la preoccupazione, l'angoscia, e non puoi stare con le mani in mano. Forse, così facendo, ho scritto un romanzo migliore che non se vi avessi travasato una mole maggiore di conoscenze storiche. Chissà, avrebbe potuto riuscire più pedante, e magari meno efficace». Efficace *Il mondo conosciuto* lo è decisamente. Visto che, oltre che con il Pulitzer, è stato premiato da un milione e mezzo di lettori (tante sono le copie che ha venduto), con traduzioni in diverse lingue. Un successo al quale lo stesso Jones - che, oggi cinquantasette, prima di scrivere aveva fatto i la-

vori più diversi: dal correttore di bozze al giornalista free-lance - inizialmente non credeva. Dice che gli è difficile spiegarsi cosa sia piaciuto in particolare del suo libro, anche se dalle reazioni dei lettori che ha incontrato di persona alle letture pubbliche e alle presentazioni ha registrato l'apprezzamento per la facilità con cui scatta l'immedesimazione con i personaggi di una storia emotivamente intensa e avvincente per l'efficace concatenarsi degli eventi.

Un romanzo che parla del dramma della schiavitù dei neri nell'Ottocento, ma che proietta il nostro sguardo sulle schiavitù di oggi. «Negli Stati Uniti odierni - spiega Jones - i neri sono integrati nella società, almeno quelli ric-

chi. Esiste però un altro tipo di schiavitù, che è trasversale ai gruppi etnici: non è schiavitù nel senso del possesso di alcune persone da parte di altre, ma in quanto impossibilità di decidere per sé la propria vita. Milioni di persone oggi negli States non hanno un lavoro, non hanno un'istruzione, non hanno una casa, non hanno accesso alle cure mediche di cui avrebbero bisogno. Eppure i nostri giornali in queste settimane hanno riempito pagine e pagine con le vicende di Paris Hilton. Questo mi porta a pensare che il Paese in cui vivo è davvero vuoto e superficiale. Mentre la stampa parla della Hilton, 44 milioni di americani vivono nel terrore di ammalarsi. Perché, se ciò accadesse, non verrebbero curati».