

ORIZZONTI

ANTEPRIMA Una grande mostra nel rinnovato Palaexpo di Roma celebra il grande pittore ebreo americano. Le sue tele astratte, campite in fasce dai bordi nebulosi, nelle aste di tutto il mondo hanno toccato quotazioni da primato

■ di Stefano Miliani

Nel tempio laico e colorato di Rothko



dipinti di Rothko, enormi, calmi, con i loro rettangoli fluttuanti dove ogni traccia del caso è stata rimossa, hanno qualcosa di straordinariamente meditativo che sembra magico e misterioso. Quella profondità ha qualcosa di religioso». Sono parole pronunciate da Gerard Richter, pittore tedesco incline ad astrarre visioni e immagini, in un'intervista del 1997 a Mark Rosenthal e pubblicate nel catalogo stampato dalla National Gallery di Washington per una retrospettiva sul pittore delle vaste fasce sfrangiate e dai bordi nebulosi in giallo, rosso, arancione, come in blu, nero, viola, marrone...

La descrizione di Richter, uno dei maggiori artisti oggi in vita, inquadra bene alcuni fondamentali di Mark Rothko: la vastità, la profondità, il senso di mistero di tele astratte capaci di inondare di colori lo spazio e di sensazioni forti chi vi si pari davanti. Eppure il percorso dell'artista che alle aste internazionali raggiunge quote da capogiro (72,8 milioni di dollari da Sotheby's il suo record) è ancora più complesso. Inizia con una figurazione stravolta negli anni Trenta, risente del surrealismo, conoscerà la gioia di tonalità calde e sensuali, approderà a timbri cupi e insondabili, ma mantenendo sempre - al di là delle apparenze - saldi agganci con la storia dell'arte e dell'umanità. Quei campi astratti dai colori caldi e freddi, magari inframezzati da brani di nero o strisce bianche, rispettano infatti ritmi e proporzioni precise secondo armonie nascoste eppure ben presenti, forti. Ma, soprattutto, le astrazioni di Rothko non sgorgano dal sogno di una presunta irraggiungibile purezza: nascono perché la tragedia della seconda guerra mondiale ha spazzato via ogni fiducia e per l'artista, ebreo, nulla poteva essere più come prima, tanto meno la pittura. Questo lo si capisce bene ascoltando Oliver Wick, il curatore della prima grande retrospettiva italiana sull'artista successiva alla sua morte

Dai caldi gialli, rossi e arancio ai più cupi timbri segnati dalla tragedia della guerra. Parla il curatore Oliver Wick

(si suicidò nel 1970 a New York) che il 6 ottobre riaprì il ristrutturato Palazzo delle Esposizioni di Roma insieme a mostre su Stanley Kubrick e Mario Ceroli. E per il palaexpo capitolino Wick ha intessuto una retrospettiva che, sospetta, l'Europa non potrà vedere forse più per i costi proibitivi dell'allestimento: tra 70 dipinti, 40 opere su carta tra libri e album di schizzi, tante tele di Rothko si misurano infatti in termini di molti metri quadri e sono delicate per cui trasportarle ha costi altissimi di assicurazione né è l'operazione più semplice dell'universo. Detto questo, Wick ha congegnato l'itinerario per spolarlo in qualche modo con lo spirito di



Rothko, ovvero sia una religiosità laica per un uomo laico che non abbracciò alcuna fede religiosa: lo spazio nella navata centrale sotto la cupola resta vuoto, alle all «quasi come cappelle» le varie sale tracciano il percorso di una vita. A partire dagli inizi figurativi, meno conosciuti: sventa l'unico autoritratto, del 1936, c'è la figura in piedi alla finestra del '39 dove già si vede la suddivisione in fasce del quadro che diventerà un segno «rothkiano». Nella terza sala i dipinti dei primi anni 40 e l'eco, diciamo così, di un certo surrealismo biomorfo: «Rothko sente che l'arte arrivata fino ad allora non basta più a esprimere l'orrore», spiega il critico - e allora lui, appassionato studio-

so di Nietzsche, si rivolge al mito, alla caduta di Troia come metafora del crollo del mondo, studia il mito di Antigone, studia e rielabora, influenza qui da Picasso, la figura mitologica ebraica di Lilith». Neppure questo soddisferà il suo senso del tragico. Così la rassegna romana documenta la «conversione» all'astrattismo pieno e totale a partire da importanti tele del '48 e '49 tra ondate di rosa e azzurro grigio per poi approdare, all'altro lato della «navata» del Palaexpo, ad altri capolavori: come un dipinto di 2 metri per 160 centimetri dal Guggenheim di New York, con una striscia nera tra il violetto, il giallo e l'arancio; come gli ampi «campi» di colore che

valsero a Rothko l'iscrizione - da lui mai accettata - nel club del *Color Field Painting* (la pittura dei campi di colore appunto). «Aveva ragione lui», interviene Wick. «C'è altro, nella sua pittura. C'è, soprattutto, una fortissima spinta etica: le sue superfici hanno proporzioni che rimandano, nei loro rapporti, alle proporzioni dell'uomo rinascimentale, quindi a un ideale di umanità che lui voleva recuperare attraverso l'arte». E quell'ideale artistico e in fondo umanistico non lo farà indietreggiare davanti «al terrore del mondo», un terrore forse ben esemplificato dagli ultimi quadri dove grandi neri sovrastano fino all'orizzonte oceani di grigio-tortora.

La vita

Dalla Lettonia agli Usa dal successo al suicidio

Rothko si uccise una mattina di febbraio nel '70. Aveva un appuntamento di lavoro, non ci andò. Personalità di estrema intelligenza, complessa, e tuttavia in privato capace di un sottile umorismo, non vide la sua opera estrema: i 14 dipinti scuri o neri della Rothko Chapel a Houston, inaugurata nel '71. Ma era depresso. Anche perché nel '68 un medico gli aveva consigliato di non dipingere più vasti quadri per ragioni di salute. Per lui non fu una bella notizia. Mark era nato nel 1903 in un paese allora in Russia, oggi in Lettonia, di cognome faceva Rothkowitz, la famiglia era emigrata negli Usa nel 1913. La mostra, organizzata al piano terra del Palazzo, prodotta da Arthemisia e dall'Azienda Speciale Palaexpo, sarà aperta dal 6 ottobre al 6 gennaio: info sul sito www.rothko.it. ste. mi.

Mark Rothko, «No. 18/ No. 16 Senza titolo (Plum, Orange, Yellow)», 1947; 172,1x106,4 cm. Collezione Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Conaculta/INBA, Città del Messico, © 1998 by Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko By SIAE 2007. Sotto: Mark Rothko, New York, 1962, Foto Kurt Blum, © Archivio Kurt Blum, Bema



EX LIBRIS

Intervista: nel giornalismo un confessionale dove la volgare impudenza presta orecchio alle follie della vanità e dell'ambizione

Ambrose Bierce
«Dizionario del diavolo»

INEDITI Le riflessioni sul suo lavoro nel libro «La realtà dell'artista» edito da Skira

La ragione dell'arte contro i fanatismi di tutte le religioni

«Qual è l'immagine popolare dell'artista? Mettete insieme un miscuglio di descrizioni e il risultato composito che ne verrà fuori sarà il ritratto di un idiota: egli è ritenuto infantile, irresponsabile nonché ignorante o ottuso nelle faccende quotidiane... Questo mito, come tutti i miti, ha la sua fondatezza... Ma, soprattutto, rafforza la fede dura a morire nella qualità irrazionale dell'ispirazione». Così, alla sua macchina da scrivere mentre i nazisti invadevano l'Europa e iniziava l'Olocausto, scriveva Mark Rothko rivendicando la razionalità del lavoro creativo contro luoghi comuni romanticheggianti in cui cadono tanti atteggiandosi magari ad artisti. Lo scriveva probabilmente nel 1940-41, quando dipingeva immagini e figure distorte, anni prima di virare sull'astratto, nel manoscritto *La realtà dell'artista*. Il testo sembrava perduto. Ma i figli Christopher e Kate, dopo la morte dell'artista seguito ad appena sei mesi di distanza dalla sua ultima moglie Mell, dopo averne sentito parlare per una vita, dopo estenuanti battaglie legali, quasi fortunatamente lo hanno recuperato nell'88 grazie all'archivista Marion Kahan, lo hanno messo in ordine dandolo infine alle stampe. Mai pubblicato in Italia, il manoscritto viene pubblicato per la prima volta da noi in concomitanza con la rassegna romana nelle edizioni Paperback di Skira, il medesimo editore del catalogo della mostra.

Il curatore del libro Christopher chiarisce: nel testo «mai una sola volta mio padre affronta direttamente il suo lavoro, non fa mai allusione a questo né al fatto che è un artista». Né lo aveva mai reso pubblico: capiva che «più parlava del suo lavoro, più suscitava incomprensione». Ciononostante neppure rinnegò o bruciò il saggio. Forse non aveva voglia di pensarci più perché - annota Christopher - era amareggiato: sentiva la sua arte poco capita e il suo primo matrimonio andava male perché perfino la moglie Edith non comprendeva la sua pittura. Eppure, benché sia un testo complesso e incompiuto, non solo aiuta a capire Rothko, il suo modo di pensare profondo, riflessivo: è un libro che apre squarci sorprendenti, talvolta di un'attualità sconcertante. Leggiamo un po' questo passo: «Se si fosse trattato di sottoscrivere al dovere di assicurarsi un posto nella vita ultraterrena, l'artista avrebbe potuto trovare, in ogni tempo, dei metodi più diretti... Basta leggere le ingiurie e le esortazioni contro i fabbricanti di immagini di Isia e degli altri profeti... Persino a quanti tenevano in casa delle rappresentazioni figurative, i musulmani negarono tutte le gioie sensuali del paradiso islamico. A Bisanzio, per un periodo di 118 anni, l'elaborazione di manufatti plastici fu proibita dalla legge cristiana, mentre la distruzione - il vandalismo - delle produzioni artistiche più rilevanti, così come delle sculture ellenistiche, fu considerato un gesto al servizio di Dio». I Budda di Banyam distrutti pochi anni fa dai talebani afgani sono parte, purtroppo, di una lunga storia universale. Rothko lo sapeva. ste. mi.

RISCOVERTE In un incontro a Bologna lo scrittore semiologo tesse l'elogio del poeta. Mentre Vito Mangini nei suoi versi trova insospettati echi salgariani
Eco: «La poesia di Carducci? Una grande canzone popolare, come "Bella ciao"»

■ di Chiara Affronte / Bologna

«Carducci fu un grande cantautore», un autore di canzoni popolari come lo sono *Bella Ciao* e il famoso brano di Carlos Puebla che celebra le gesta del «Che» *Hasta siempre comandante Che Guevara*... Chi l'avrebbe mai detto? Poeta ostico, noioso e indigesto per generazioni di studenti, Carducci viene riabilitato e addirittura annoverato tra i grandi cantautori. A riscoprirlo in queste sue insolite vesti è Umberto Eco, chiamato a partecipare ad uno degli eventi che la città di Bologna con la sua Università ha organizzato quest'anno nel centenario della morte del poeta emiliano.

Da *Baudolino* a *Carducci: sul filo della memoria*, il titolo dell'incontro, che è stato un'occasione di confronto con la forte presenza di Carducci nel-

la memoria esistenziale e scolastica degli attuali settantenni, vissuti - si può quasi dire - a pane e Carducci. E rappresentati ieri, alla biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, da Umberto Eco, Emilio Pasquini e Vito Mangini. Non solo: «causa» dell'incontro di ieri, oltre ai ricordi carducciani di settantenni illustri, anche i legami tra la poesia carducciana e gli ultimi due romanzi di Eco. *La misteriosa fiamma della regina Loana* e *Baudolino*. Che attinge a Carducci soprattutto nel capitolo in cui si narra del contadino affabulatore, figlio adottivo dell'imperatore Federico Barbarossa, e, in particolare nel punto in cui si racconta l'episodio dell'assedio di Alessandria: «Questo è il principale debito con Carducci», ammette Eco. Se per lo scrittore semiologo, dunque, Carducci è un cantautore, è invece Mangini a paragonarlo addirittura a Salgari. Scavando nella sua in-

fanzia, tra il novembre del '44 e l'aprile del '45, Mangini racconta il perché della sua affettuosa vicinanza a Carducci, attraverso alcuni aneddoti di quegli anni. «Si era sparsa la voce sotto le due Torri, smentita tuttavia dalle autorità, che Bologna fosse stata dichiarata città aperta e che quindi non potesse essere bombardata - racconta - Nonostante non fosse vero, la gente ci credette. E anche io e la mia famiglia sfollammo in città, ospiti di un'istituzione in cui, per rendere formativo il tempo che trascorreva, si leggeva e si imparavano poesie a memoria: questo aveva deciso i nostri genitori». Se Sandokan, quindi, era un eroe indiscusso, «la tensione vitalistica dei personaggi di Salgari era analoga a quelli di Carducci, per me», prosegue Mangini. Sarà stato l'esercizio della memorizzazione, tanto di moda allora, sarà stata la musicalità che Eco ritrova in Carducci, di fatto quella genera-

zione, almeno in parte, lo amò. E in questo amore, è il tema della «cantabilità» ad avere un notevole peso, per l'autore di *Baudolino*: «Carducci ci rimane in testa come i testi delle canzoni», dice. E aggiunge: «Lui, dell'autore di canzoni, aveva tutte le caratteristiche, anche quella di scrivere su commissione». Perché - e qui Eco gioca con le parole - quando «Carducci scrive che gli saltò in testa di fare poesia tra il pagano e il cristiano come se fosse una scommessa, io in quella dichiarazione, ci leggo «commessa» al posto di «scommessa». In fondo, lo sapete - dice ancora Eco rivolto alla platea - che la più celebre canzone natalizia, *White Christmas*, è stata scritta da un ebreo? A questo punto, però, una domanda allo scrittore sorge spontanea: se niente più della musica è vicino ai giovani, perché sono proprio loro a continuare a non accorgersi della «cantabilità»

del poeta bolognese? «I giovani non lo conoscono risponde - o forse non hanno mai provato a cantarlo, del resto se ritengono spesso noiose anche canzoni napoletane come *Marechiaro* può accadere lo stesso anche con Carducci...». Insomma, se è vero come ricorda Mangini che Pasolini aveva definito «il litanismo carducciano come l'operazione più in malafede della letteratura italiana», Eco è convinto che *Le ceneri di Gramsci* sia un «testo carducciano». Sarà perché, quella generazione, era come dice Pasquini, «una generazione libresca». E se in passato erano i vecchi a custodire la memoria della storia, poi i libri hanno preso questo ruolo. Ruolo che l'incontro di ieri ha voluto sottolineare: «una ritrovata felicità nei libri», questo per Pasquini il messaggio più importante da tramandare.