

L'INTERVISTA Furio Colombo racconta l'incontro nello studio di New York tra il cineasta italiano e il pittore americano: due sensibilità molto affini, due maestri chiave di un cambiamento artistico

di Katy Spurrell

Pubblichiamo qui di seguito ampi stralci dell'intervista di Katy Spurrell a Furio Colombo, tratta dal catalogo della mostra su Mark Rothko (Skira). In particolare vi si parla dell'incontro, organizzato da Furio Colombo, tra il regista Michelangelo Antonioni e il grande pittore. Katy Spurrell è co-curatrice con Oliver Wick della mostra in corso a Roma al Palazzo delle Esposizioni, fino al 6 gennaio 2008.

«F

u lui, nel corso del nostro primo incontro, a menzionare Antonioni. Aveva visto *La notte* e ne era rimasto molto colpito. Dice-

Una visita lunga: Antonioni era capace di stare anche due ore davanti a un quadro

va che a New York non si facevano film di questo genere e che quella pellicola in bianco e nero in realtà era un film a colori. A suo parere quei neri, quei neri più chiari, quei grigi, quei grigi chiari e quei bianchi erano la storia di un film a colori (...). Dopo la mia prima visita allo studio, scrissi ad Antonioni (per parlargli di Rothko)... Ne seguì la lettera di Antonioni e la presentazione del film a New York.

Sta parlando dell'Eclisse?
«Sì, e in quella occasione accompagnai Antonioni e Monica Vitti a far visita a Rothko».

C'erano solo Antonioni e Monica Vitti con lei?

«Sì, noi tre soli. Abbiamo continuato a parlare di questa visita per anni. Monica ne parlò anche con Monicelli, Francesco Rosi e altri esponenti del cinema di quel periodo».

Rothko vi fece vedere i suoi lavori più recenti? In quell'occasione parlò con Antonioni di pittura? E di luce?

«Parlarono di colore e luce. Antonioni era capace di stare anche due ore davanti a un quadro e questo certamente non costituiva un problema per Rothko. Non tanto perché si trattava di un suo quadro, ma perché gli piaceva immensa-

Antonioni e Rothko, registi del colore



Un fotogramma da «Il deserto rosso» (1964) di Michelangelo Antonioni

mente parlare di colore. A parlare fu soprattutto Antonioni. Non che fosse logorroico, anzi. Antonioni era una persona schiva e relativamente di poche parole, molto meno espressiva di quanto non si fosse dimostrato in quella lettera. Nel corso della conversazione disse la metà della metà di quello che aveva scritto. La visita fu lunga e relativamente silenziosa, salvo che per le esclamazioni appassionate di Monica Vitti, sorpresa da quel-

lo che vedeva. Monica era una donna colta, una vera appassionata d'arte».

Infatti, Antonioni andò alla mostra di Rothko alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma con Monica Vitti.

«La mostra di Roma fu la prima immersione della Vitti e di Antonioni nell'arte di Rothko, seguita dalla visita allo studio a New York (...).»

Nella sua lettera, Antonioni

parla delle possibilità di avere un'opera di Rothko. Fu un suggerimento di Rothko?

«Sì, mi disse che sarebbe stato felice se uno come Antonioni avesse avuto un suo lavoro e che poteva sceglierne uno».

Nella lettera, Antonioni disse di aver scelto «No. 7» del 1960, che aveva visto durante la visita alla mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, ma sembra che la cosa non

abbia avuto alcun seguito.

«L'incontro di New York fu semplicemente una visita allo studio, la visita di un grande maestro del cinema (Rothko lo considerava tale) ad un grande maestro dell'arte. La cosa interessante è che si trattava di un riconoscimento reciproco. Il senso della visita fu proprio questo, quello di un rapporto tra artisti, Rothko e Antonioni.

Nella lettera Antonioni parla anche della serie di dipinti

murali per il ristorante Four Seasons nel Seagram Building, dicendo che «sono tele che vanno collocate assieme». Antonioni sapeva che dovevano essere collocate insieme per ragioni di impatto emotivo?
«Sì, assolutamente».

Perché era questo che Rothko voleva per tutte le sue opere, che fossero viste/collocate insieme.

«Per Antonioni si trattava di una decisione da regista e un regista è un organizzatore di immagini. La sua era un'intuizione tipicamente da regista. Quando mi venne a trovare al Seagram Building, dove avevo il mio ufficio perché in quel periodo lavoravo per Olivetti, mi disse: «io le metterei insieme, in quanto le filmerei soltanto insieme».

Rothko, infatti, ha sempre indicato precisamente come dovevano essere collocate le sue opere e in che modo, come un regista. Alla Tate di Londra, a Harvard, a Houston...

«Vi era, tra i due, un istintivo capirsi, nato ancor prima che si incontrassero. Era come se Antonioni conoscesse le intenzioni di Rothko e sapesse a quale direzione mirava la sua pittura; e come se Rothko conoscesse le scelte che avrebbe fatto Antonioni in materia di colore. Si trattava di una grande affinità tra due persone, che in quel momento apparivano entrambe maestri chiave di un cambiamento artistico».

Un'affinità evidente tra arte e cinema...

«Direi fra l'arte e il cinema italiano. È curioso come esistesse allora, sin dagli anni del dopoguerra, un rapporto di intesa artistica del tutto particolare fra gli Stati Uniti e l'Italia (non fra gli Stati Uniti e l'Europa). Il mito che è stato Antonioni negli Stati Uniti, infatti, si deve alla comprensione di Antonioni da parte del mondo dell'arte; comprensione che non si è verificata nello stesso modo in Europa. Anche il rapporto degli Italiani colti ed intelligenti con l'arte americana è unico».

È un rapporto di amore-odio?

«No, l'odio conta poco. È un rapporto di accettazione-sdegno, che si sviluppa sempre sul territorio di un immenso interesse. Per gli italiani è implicito che ciò che è americano conta di più; per gli americani, curiosamente, l'Italia ha una qualità speciale di esistenza che la Francia e la Germania non hanno. Fa eccezione l'Inghilterra, ma l'Inghilterra è una vecchia parente. Per esempio, mentre Willem de Kooning veniva a Roma e Rothko c'era appena stato, tutta la legione di artisti che darà vita alla Pop Art italiana negli anni '60 va in America. Tano Festa stava in America, Chia c'è sempre stato, Cucchi era in contatto con Warhol e Basquiat...».

Parliamo dell'influenza di Antonioni, regista italiano, su Rothko, artista americano. Antonioni ha

avuto un'influenza enorme sugli artisti americani in generale, su Dan Flavin, per fare un esempio.

«Occorre guardare alla dimensione dell'artista al di fuori dell'appartenenza nazionale, alla sua capacità di trasmissione attraverso l'opera. È una questione di dimensioni. Quando l'artista esce dalla dimensione, anche molto alta, della cultura del suo paese, diventa esclusivamente se stesso, diventa puro, credo. È il sé che conta e che lascia il segno e credo che sia questo ciò che è accaduto ad Antonioni, che veniva accolto festosamente in quanto regista italiano, ma soprattutto in quanto Antonioni».

Il fatto che fosse italiano, quindi, non contava?

«Quando si è un artista di quel livello, la nazionalità non conta. In ogni caso, quello tra Rothko e Antonioni è un incontro tra cinema e pittura in cui Antonioni ha ricevuto una sorta di incoronazione, perché ha avuto un riconoscimento da uno dei più grandi pittori del secolo. Allo stesso tempo, Rothko ha dimostrato che dietro il suo dipingere così straordinario c'era una sensibilità finissima, impersonata da un uomo che rischiava di sembrare un meccanico. Aveva proprio l'aria di un

Tra i due vi era un istintivo capirsi, nato ancor prima che i due si incontrassero

uomo che lavorava con le mani, che contava sulla propria forza fisica, di un uomo fiducioso nella propria robustezza, nella propria capacità di imporre e di fare, tipica di quell'artigiano che dell'artista. Non lasciava trasparire nulla della fragilità dell'artista. Quello che mostrava era la forza possente di un uomo di origini polacche o contadine».

Ovviamente la fragilità c'era.

«In quel momento, però, se qualcuno avesse usato l'immagine di Rothko e la sua forza possente per raccontare una storia, avrebbe immaginato un uomo che a novant'anni è ancora guardiano del faro, domina l'isola e tiene testa alla vita. I suoi gesti, il suo modo di muoversi e quella risolutezza un po' rude che era tipica della sua conversazione, non facevano trapelare alcuna fragilità. Gli mancava totalmente quel modo di parlare tipico dell'upper class americana, senza nessun gergo popolare. Non apparteneva a nessuno, aveva una rudezza espressiva, frontale, che non aveva niente in comune con la gentilezza mondana tipica della gente del cinema o del mondo dell'arte. Mentre Motherwell e Barnett Newman si facevano vedere spesso nelle case di Park Avenue, lui non le frequentò mai».

«RICERCABO» Giovani penne a Bologna propongono una letteratura dell'inappartenenza Tra la poesia e la prosa ecco la terza via

di Chiara Affronte

Prosa e poesia a volte si confondono e si impossessano l'una dell'altra. Almeno così appare, a giudicare da quanto è avvenuto nei giorni scorsi a «RicercaBo», l'appuntamento-laboratorio di nuove scritture nato dalle ceneri di «RicercaRe». Dall'evento arcinoto di Reggio a quello nuovo bolognese (che ha avuto luogo, in realtà, a S. Lazzaro, alle porte della città) sono passati tre anni: «RicercaRe» chiuse nel 2004 dopo quasi 10 anni di attività prolifica nei quali era stato tenuto a battesimo il fenomeno dei Cannibali ed erano stati lanciati autori come Grazia Verasani e Niccolò Ammaniti. Renato Barilli e Nanni Balestrini, anime di *RicercaRe*, con l'appuntamento reggiano celebrarono il trentennale del Gruppo 63. E con *RicercaBo* hanno deciso di rilanciarlo, avvalendosi dell'aiuto di Niva Lorenzini, figura nota nel

campo della critica letteraria.

Se *RicercaRe* dava più spazio alla narrativa, *RicercaBo* si è buttato anche sulla poesia. E la «sorpresa», come ha sottolineato Barilli, è stata quella di trovarsi di fronte, in molti casi, ad una prosa asciutta che strizza l'occhio alla poesia, e ad una poesia che si impossessa degli strumenti della prosa, divenendo, come nel caso di Lorenzo Buccella un flusso continuo dal sapore «blobbesco». Si sceglie, la «terza via», insomma, come ha suggerito Barilli, senza cedere alle logiche, talvolta «insidiose» dell'un o dell'altro genere. L'ipotesi di Barilli è che «si stia andando verso una letteratura affidata ai media elettronici, come se gli autori, superando i confini tra prosa e poesia, digitassero delle composizioni scarne, adatte ad essere affidate agli sms, o alle frasi pubblicitarie che si affidano al gioco combinatorio dei bulbi elettrici

sincronizzati». È stata invece Lorenzini a parlare di una «letteratura dell'inappartenenza», come se «gli autori andassero a ibernarsi, rinunciando all'io e alle sue tentazioni».

Queste le considerazioni dei critici. Ma i veri protagonisti di *RicercaBo* sono stati gli autori: hanno letto loro brani, immediatamente «criticati» da esperti e colleghi. La formula è piaciuta ad Angelo Petrella, scrittore napoletano, autore di un racconto inedito tra il comico e il grottesco (tra i protagonisti un cane che parla in napo-

Protagonisti della rassegna nata dalle ceneri di «RicercaRe» gli autori con le loro letture

letano e lo scrittore Chuck Palaniuk), letto in occasione di *RicercaBo* che confluirà in un'antologia di prossima uscita (*A est dell'equatore*). Importante, per Petrella, la «possibilità della riflessione letteraria, che segue immediatamente la lettura». Tra la performance dalla musicalità ossessiva e lo sguardo pacato e riflessivo alla società, anche il poeta Buccella *RicercaBO* è stata la possibilità di un «confronto orizzontale tra esperienze distanti». Oltre agli autori esordienti (tra gli altri Chiara Cretella, Alessandro De Francesco, Gian Maria Annovi, Vincenzo Ostuni), a «RicercaBo» hanno partecipato anche Rossana Campo e Aldo Nove. Bene la presenza degli editori, un po' meno quella del pubblico. Ma si tratta del roddaggio congenito ad un'iniziativa che rinasce. Non senza una «tirata d'orecchi» all'assessore Angelo Guglielmi che si è lasciato scappare la paternità di «RicercaBo» nella sua città.

IL LIBRO «Il lavoro sporco» di Christopher Moore: un intrigante e avvincente romanzo tra fantasy e pamphlet filosofico contro la paura della morte e i vizi dell'America A.A.A. anima vendesi, quando la reincarnazione diventa un business

di Giancarlo De Cataldo

La morte non esiste. È solo una condizione di passaggio, il preludio di un diverso, e migliore divenire. Sia esso rappresentato dalla conquista di un qualche paradiso, o incarnato nel prossimo corpo che possiederemo (scarafaggio o sex simbol, poco importa), il futuro preserverà la nostra anima immortale e premierà coloro che hanno creduto senza dubitare per un istante, i guardiani della fede. Da migliaia di anni le religioni cercano di convincerci che non tutto è destinato a perire con la fine del corpo. Da quando siamo venuti al mondo convivia-

mo con la consapevolezza della morte, con l'angoscia del lungo viaggio senza ritorno. Per il pensiero contemporaneo l'idea della morte sta diventando ossessiva. Ma come diavolo è possibile che una specie capace del viaggio interplanetario, di ideare cyborg di sempre crescente perfezione, di duplicare pecore e maiali (e magari domini interi esseri umani) non riesca a debellare il cancro, l'Aids e il peggiore dei nemici: la vecchiaia? Per gli Americani, poi, abituati a ragionare in termini di controllo dell'essere (e dell'universo), lo smacco costituito dall'ineluttabilità del-

la fine è addirittura intollerabile. Quasi un'innopugnabile smentita di tutto ciò che di pragmatico, ottimismo, titanico e volontaristico permea l'*American Way of Life*. Da qui il proliferare di sette millenaristiche, fondamentalismi apocalittici e/o integrati, narrazioni che cercano di esorcizzare la morte: facendosi amica, trattandola con ironia, smorzandosi, in una parola, di umanizzarla.

Ma c'è modo e modo di raffrontarsi con l'idea della morte. Ci sono le favolette irritanti con il Dio nero (in quanto politicamente corretto) dalla smagliante dentatura e c'è una letteratura che, anche quando si dichiara apertamente

d'evasione, riesce a toccare vette di altissima profondità. È il caso di questo romanzo del cinquantacinquenne californiano (d'adozione) Christopher Moore (*Un lavoro sporco*, pp. 441, euro 16,50, Elliot): uno di quei libri che, a partire dall'incipit folgorante, ti catturano e ti accompagnano in un crescendo di emozioni.

La storia è quella di Charlie Asher, trent'anni, padrone di un negozietto a San Francisco. Charlie si autodefinisce un maschio beta, non un dominante, dunque, ma un meticoloso. Un tipo etico, dotato di forte senso dell'umorismo, ma consapevole della propria precaria condizione. Un brutto gior-

no l'adorata mogliettina Rachel, dopo aver messo al mondo l'adorabile capricciosa piccola Sophie, improvvisamente muore. Accanto al suo capezzale, Charlie s'imbatte in un gigante di colore che indossa un improbabile completo color menta. Il guaio è che Charlie è l'unico a vedere questo tizio. La ragione la comprendiamo dopo poche pagine: Charlie e l'uomo in verde appartengono alla stessa confraternita. Sono «mercanti di morte». Il compito loro assegnato è di impossessarsi dell'oggetto nel quale è custodita, dopo il trapasso, l'anima del defunto. Oggetto che dovrà essere venduto al prossimo acquirente, che diverrà titolare di

un'anima nuova di zecca. Tutto finirebbe liscio per Charlie, una volta accettata la sua nuova condizione, se non fosse che qualcuno è deciso ad opporsi al disegno «divino». Chi? Ma le forze del Male, ovvio!

Su uno spunto *fantasy* che riecheggia i capolavori di Neil Gaiman, Moore innesta riflessioni filosofiche, pezzi di vita vissuta, un dolente poema dell'emarginazione, il fascino di una San Francisco divisa fra nuove élite e vecchi hippies. La reincarnazione per via commerciale non l'aveva ancora immaginata nessuno: ma non è che una fra le tante idee che affollano questo romanzo epico e tenero, selvaggio e

delicato. Gaiman, pagina dopo pagina, si trova a convivere con Woody Allen, con Chuck Palaniuk, con echi di Swift e di Sterne. Strada facendo, non perde occasione per sfoggiare un sano sarcasmo indirizzato ai luoghi comuni dell'America di oggi: dall'ossessione per il fumo alla correttezza politica, dall'orgoglio razziale al puritanesimo. Moore ha alle spalle una biografia da scrittore di strada: è stato vagabondo, dj, ha fatto mille mestieri. È naturale che per uno come lui la paura della morte non sia esorcismo da baraccone, ma meditazione sul dolore, tensione verso un mondo meno aggressivo, più amichevole, più giusto.