

Installazione di Kounellis alla mostra di Halifax (foto di Claudio Abate)



A Halifax, in Inghilterra, una vecchia struttura industriale è diventata importante spazio e laboratorio per giovani scultori: attualmente ospita una mostra di Jannis Kounellis. In Italia, naturalmente, non c'è nulla di analogo...

Se l'arte va in fabbrica

di GIULIANO BRIGANTI

HALIFAX - Halifax ha tante ciminiere almeno quanti minareti ha una città santa dell'Oriente. Si innalzano al cielo da tutte le parti, esili, altissime, eleganti, e sembrano davvero minareti anche perché non mandano nemmeno un sottile filo di fumo. Il vento freddo e vivido che viene dalle colline odora d'erba e di terra umida e l'aria è limpida e pura come in un centro di sports invernali. Nella chiara luce della primavera incipiente, sui prati, nelle aiuole, nei minuscoli giardini davanti alle casette a schiera spuntano infiniti fiori bianchi, gialli e violetti: i colchici. Le strade sono quasi deserte e il silenzio è appena incrinato da una ventina di ragazzi con maglie di sgariganti colori che giocano al pallone nella palestra di una scuola.

E' un'assurda contraddizione quest'atmosfera che mi ha ricordato, non so nemmeno dire perché, certi paesaggi umbri, per una città che era nata intorno alle sue fabbriche e che è nel cuore della fascia industrializzata dell'Inghilterra, a pochi chilometri da Leeds e da Manchester, non lontana dalle miniere di carbone che alimentavano tutta l'attività produttiva della regione. Ma la causa è semplice e, credo, ben nota: a Halifax, e non solo a Halifax, si può dire che non ci sia nemmeno un'industria che lavori: tutte, o quasi tutte, le fabbriche sono chiuse, ma chiuse definitivamente, abbandonate, finite. E le ciminiere quindi sono spente. Fa uno strano effetto, un effetto quasi metafisico, percorrere ora il continuo sali e scendi delle strade della città che si estende tra piccoli valloni e dolci colline, e passare accanto a tante e tante fabbriche, grandi e piccole, e vedere tutte quelle finestre buie, senza vetri, quelle porte sbarrate, quelle tettoie semidemolite, quelle banchine per lo scarico delle merci abbandonate e qua e là tetri sfondati che crollano mentre sono ancora ben leggibili sulle pareti le scritte e le insegne che parlano di tutte le attività e le specializzazioni immaginabili dell'industria tessile.

Quelle vecchie letture scolastiche

In questa regione più di due secoli fa nacque la Rivoluzione Industriale inglese che, in parallelo con la Rivoluzione Francese, modificò sostanzialmente le condizioni del vivere umano al trapasso fra due epoche. E queste grandi fabbriche abbandonate, nella loro semplice e razionale struttura, con l'interminabile serie di finestre tutte uguali, allineate su quattro, su cinque, su sei piani, sono in tutto e per tutto simili a quel cotonificio che allo scadere del Settecento dipinse Joseph Wright of Derby, l'Arkwright's Cotton Mill, o ad altre fabbriche riprodotte in acquarelli o incisioni inglesi della prima metà del secolo seguente. Archeologia industriale allora? Sì, ma archeologia appena nata, perché molte di queste fabbriche vuote sono moderne e molte di esse hanno smobilitato solo pochi, pochissimi anni fa. Credevo, ma ad aggirarsi in quel paesaggio d'abbandono e di silenzio è difficile evitare pensieri molto banali che sembrano riaffiorare dalla memoria di vecchie letture scolastiche sulla caducità delle fortune umane.

Forse perché ero in Inghilterra pensavo anche a James Howell, quel viaggiatore inglese che nel Seicento, aggirandosi a Roma nella solitudine delle rovine del Foro, ne trasse ispirazione per scrivere, nelle sue «Epistolae Hoelianae» edita nel 1645: «Davvero devo confessare che mi sento meglio in questi luoghi, perché la vista di certe rovine mi riempie di sintomi di mortificazione, mi fa pensare come tutto sia soggetto a dissoluzione e cambiamento e mi rende più sensibile alla fragilità di tutte le cose sublunari». Nacque così il protoromanticismo delle rovine, le «ruine herbosae» come le chiamava il Cavalier Marino, e poi la pittura dei ruderi dove nella vestigia della passata grandezza di Roma, nelle imponenti rovine sgretolate dal tempo, si leggeva il simbolo della peribilità di ogni sforzo umano.

Ma se il viaggiatore inglese per trovare argomento alle sue me-

ditazioni sul continuo trasformarsi delle fortune del mondo doveva riportarsi indietro almeno di una quindicina di secoli, al viaggiatore italiano, per abbandonarsi a considerazioni non dissimili a Halifax, basta tornare indietro solo di pochi decenni, in qualche caso di pochi anni. Non soltanto, ma può trarne anche considerazioni di natura diversa, che non riguardano soltanto la velocità divoratrice degli odierni avvicendamenti, la rapidità con cui tramontano i moderni imperi. Considerazioni per esempio, e vedremo perché, del grande potere che ha oggi il mondo dell'arte e come questo potere si manifesti in maggior misura, e con più rigoroso senso della qualità, proprio in quei paesi che nell'immediato passato furono grandi ed egemoni in altri campi. Come l'Inghilterra appunto.

Il nuovo potere dell'arte e dove si eserciti. Appunto a ve-

stop pensavo davanti a quell'enorme involucro vuoto che è la Dean Clough, una fabbrica di Halifax i cui edifici misurano circa mezzo milione di metri quadrati e che fino agli anni Settanta fu la più grande fabbrica di tappeti del mondo. Dalà sono usciti, per quasi due secoli, ettari ed ettari di tappeti, di moquettes, di Aubusson, di guide, e di ogni sorta di coperture, lussuose o utilitarie, per pavimenti di reggie, di dimore residenziali, di alberghi, di ospedali, di scuole, di uffici, di navi e di aerei e di tante altre cose ancora al mondo possono essere tappezzate alla base in Inghilterra, in Europa, in America, sulla terra, sul mare, nel cielo. La fabbrica ha cessato definitivamente la sua attività, dopo successive e ravvicinate crisi, nel 1982, e fu un lutto per Halifax, per il mondo dei tappeti, per l'Inghilterra. Ma gli enormi edifici non saranno destinati né alla demolizione né tanto meno a co-

prirsi di muschio e di edera e diventare ruderi pittoreschi sotto la luna in attesa di un James Howell o di un Cavalier Marino dei secoli futuri. Tutta quella incredibile quantità di spazio coperto è stata acquistata da un signore pieno di fiducia nell'avvenire e nelle forze positive che provocano i grandi cambiamenti: Mr. Ernest Hall, un pianista mi dicono, che ha pensato di crearvi un «environment» per una ben integrata comunità industriale, commerciale e culturale, pensando che «l'arte e l'educazione abbiano un ruolo estremamente attivo e vitale nella ricostruzione economica».

Enon si è dimostrato un utopista. Dean Clough ospita già ben 180 imprese, molte delle quali «first time ventures», fra le quali una importante scuola d'arte, e dà impiego a 1.800 persone. Un risultato straordinario in così poco tempo. Ma se la vecchia fabbrica ha acquistato negli ultimi

tre anni grande notorietà e prestigio e una indubbia autorità nel mondo internazionale dell'arte contemporanea, e quindi anche «potere» per tornare al mio discorso, è grazie alla attività che vi svolge l'«Henry Moore Sculpture Trust» che nel 1989 si è assicurato con un leasing di 60 anni 4.000 metri quadrati di uno degli edifici e vi ha fondato un «Studio».

Il potere culturale

L'«Henry Moore Sculpture Trust» è nato nel 1988 come braccio attivo della «Henry Moore Foundation» creata nel 1977 con gli ingenti capitali lasciati dallo scultore inglese e col proposito di valorizzare e far conoscere la scultura contemporanea. Lo «Studio» aperto alla Dean Clough di Halifax ospita,

con estremo rigore di scelte (direttore della Fondazione è Alan Bowness già direttore della Tate Gallery) mostre che vogliono essere dedicate non solo ai più affermati scultori del mondo ma anche ai giovani; e sia gli uni che gli altri possono, se vogliono, lavorare alla loro mostra nello «Studio» stesso giovandosi delle strutture industriali (fonderie, ecc.) del luogo.

Il primo a lavorare nell'ambito del Trust è stato il nostro Giuseppe Penone che ha fuso le sezioni in ferro della scala della fabbrica e infine l'«Henry Moore Sculpture Trust's Studio»; nei bellissimi spazi ristrutturati dall'architetto John Pawson, si è inaugurato nell'ottobre del 1989 con una bellissima mostra di Richard Long seguita, nel 1990, dalle mostre di John Newling, di Ulrich Ruckriem e di Bruce McLean e, nel 1991, da quella di Jannis Kounellis tuttora in atto. Se per arrivare a Kounellis mi

sono così a lungo soffermato sulle vicende di Halifax, della Dean Clough e del Trust non è per piacere della digressione ma perché mi sembrava necessario, considerando la nostra attuale situazione, richiamare l'attenzione su di una struttura per l'arte contemporanea nata così di recente ma già dotata di un grande prestigio e di potere culturale. Perché son certo che quel prestigio e quel potere è il riflesso o meglio il frutto della cultura artistica di un paese dove le strutture centrali funzionano. Mi sembra indispensabile questo rapporto positivo fra centro e periferia, fra strutture centrali e strutture decentrate. Casi non dissimili da questo di Halifax e anche di maggior impegno non mancano in Europa e precisamente in Francia, in Germania, in Olanda, anche in Spagna, paesi (i tre primi soprattutto) che hanno gallerie statali di arte moderna straordinaria-

mente ricche di opere, con una forte tradizione e che svolgono una politica culturale intelligente e attiva anche nei confronti delle forze più giovani. Paesi dove esiste rispetto per gli artisti, rigore critico, serietà di manifestazioni e soprattutto una classe dirigente nei musei colta e attenta a quanto succede nel mondo. Una cultura «centrale» insomma che si estende naturalmente alle manifestazioni decentrate, che anzi le sollecita e le aiuta e, per di più, che si riflette anche nelle gallerie private e sul mercato.

Cosa c'è di tutto questo da noi? Nulla o quasi nulla. Eccezioni ci sono, certo, ma si contano sulle dita; e mancano di continuità, di omogeneità, della garanzia di una costante e precisa politica culturale. Non sono vere strutture insomma. Possono far bene ma possono anche far male: i direttori cambiano, gli umori variano, le interferenze politiche, universitarie, burocratiche si avvicendano con tendenza, questa sì costante, al peggioramento. E' vero, c'è la grande sala di Capodimonte che ha dedicato all'arte contemporanea bellissime mostre di taglio internazionale, ci sono (qualche volta) mostre utili al Museo di Prato, (qualche volta) al castello di Rivoli o alla «Villa delle Rose» e alla Galleria Comunale di Bologna o alla «festa» della Volpaia. Ma la struttura portante, l'«environment» culturale non c'è. Perché non c'è il centro, non c'è la volontà, in Italia, di fare una vera «nostra» politica culturale che si integri con l'Europa, non c'è una vera azione per l'arte.

Se penso a come funziona la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma o il Palazzo delle Esposizioni, se penso alle manifestazioni promosse dalle nostre amministrazioni regionali e comunali e al misero panorama ristretto, provinciale, casuale che ne vien fuori per l'arte contemporanea, mi si riempie il cuore di mortificazione, quasi come a James Howell davanti alle rovine di Roma. Una mortificazione però che non trova conforto nella morale e che si aggiunge ad altre mortificazioni che quasi quotidianamente procura la condizione di cittadino italiano a chi ama veramente il proprio paese. E lo vorrebbe migliore.

Nel segno dell'essenzialità

Eppure in Italia di artisti ce ne sono, e tanti, e anche di giovani, più che in Francia, per esempio. Di questo ne sarei certo. Ma quale aiuto trovano dalle nostre istituzioni? Mesi fa nel museo di Otterlo vidi che erano proprio artisti italiani ad occupare la sala principale in una nuova installazione: Penone, Paolini, Kounellis, Fabro, Anselmo, Zorio. Non è stato forse Penone il primo artista chiamato a lavorare a Dean Clough? Non è a Kounellis che lo Stedelijk Museum di Amsterdam ha dedicato quest'inverno una grande mostra, una delle mostre più impegnative che il museo abbia organizzato?

Qual è la morale di questo discorso? Una morale molto semplice: da noi artisti nascono e si formano ma per vivere, per respirare un'atmosfera più libera e stimolante, per stringere relazioni intellettuali più vive e, diciamo pure, anche per trovare un vero mercato, per lavorare, insomma, e far conoscere il proprio lavoro con risultati gratificanti devono lasciare l'Italia. Con danno nostro, non loro.

Questo pensavo guardando la bellissima mostra di Jannis Kounellis a Halifax, una mostra che ci dà la misura del suo continuo, tenace progredire verso la conquista di una sempre più sicura padronanza formale, verso una sorta di classica essenzialità. Pochi artisti hanno saputo e sanno, come lui, dare valore di immagine, cioè conferire l'ordine e la disciplina della forma significativa, al dinamismo che è nel cuore stesso della materia: voglio dire dare il sentimento tangibile della tensione, del peso, della proporzione, del rapporto fra le forme come ritmo e come numero, della sensibilità della superficie, della trasparenza, del confine fra il vuoto e la piena concretezza delle cose. E tutto nel segno della più rigorosa essenzialità.

Francis Conte pubblica una monografia sul mondo slavo, tra antropologia e storia della cultura

Nove polli per un denaro

di CESARE G. DE MICHELIS

L'ESIGENZA di una sintesi critica sul mondo degli Slavi non è propria solo della Slavistica, che anzi (come disciplina specialistica) dovrebbe porsi come irrinunciabile punto di partenza, e insieme come meta costante del proprio operare; ma attiene a tutte le sfere di conoscenza delle molteplici discipline adiacenti, le quali si trovano in un modo o nell'altro a dover fare i conti, nel proprio procedere, con una qualche concreta idea dello «specifico slavo».

La cultura europeo-occidentale (latino-germanica) si interroga su questi temi da circa quattro secoli, a far tempo almeno da *Il regno degli Slavi* di Mauro Orbini (1601), e s'è più volte trovata, sul proprio cammino, l'interrogativo *che cosa sia la «slavità»*: basterebbe ricordare, in epoca non poi così remota, l'uso (a proposito e a sproposito) della categoria de «l'anima slava» e simili.

Poco tempo fa, al Congresso italiano degli Slavisti è stato ricordato che un progetto del genere era nelle intenzioni del promotore di questi studi in Italia, Giovanni Maver (di cui ricorreva il centenario dalla nascita): ma tale è rimasto, né altri, da noi, hanno successivamente intrapreso una sintesi del genere, che nell'evolversi delle specializzazioni appare sempre meno alla portata d'un singolo studioso. Sicché, visto che altri ci avevano pensato, nel corso degli anni sono state

tradotte alcune opere del genere, che ancorché diverse per impianto tra loro, potevano rispondere all'esigenza che s'è detta: così nel 1968 venne presentato *Gli Slavi nella storia e nella civiltà europea* di Frantisek Dvornik, e nel 1975 *Gli Slavi. Popoli e nazioni dell'VIII al XX secolo* di Roger Portal. Compare adesso *Gli Slavi. Le civiltà dell'Europa centrale e orientale* di Francis Conte (traduzione di Ernesto Garino e Dario Formentin, Einaudi, pagg. 597, lire 80.000); già allievo di Max Hayward a Oxford e di Michail Alekseev a Leningrado, Conte è oggi professore di Civiltà russa e sovietica alla Sorbona di Parigi, e prima di questo lavoro s'era fatto conoscere per la poderosa (898 pagine!) biografia politica di Christian Rakovskij (1873-1941), il rivoluzionario sovietico d'origine bulgara che venne epurato nel 1929 per trozkismo.

La presente monografia (apparsa in Francia 5 anni fa) si articola in otto capitoli, dedicati rispettivamente allo spazio slavo, all'eredità delle civiltà slave precristiane, e poi alle donne nelle terre slave, le comunità slave, gli Slavi

e l'Oriente, gli Slavi fra Roma e Bisanzio, l'eredità bizantina, e infine al percorso dall'idea slava al panslavismo autoritario.

Per le concrete vicende del mondo slavo (che esce dalla «preistoria» conoscendo la scrittura solo con la cristianizzazione, tra il IX e il X secolo), i primi quattro capitoli sono di impianto essenzialmente etno-antropologico, mentre i secondi quattro (che costituiscono poco meno della metà del volume) sono di taglio più propriamente storico-culturale.

La vastità spaziale, linguistica e temporale della tematica affrontata è di dimensioni imponenti: mille anni e più di storia, una dozzina di lingue letterarie e relative tradizioni culturali, un'area geografica che va dagli Urali (ma non senza importanti propaggini ad Est di essi) fino all'Elba, al mar Adriatico; una tripartizione linguistica (gruppi orientale, occidentale, meridionale) e una bipartizione storico-religiosa (Slavia Romana e Slavia Ortodossa): prima ancora di quale sia, c'è da chiedersi se vi sia una qualche specificità slava.

Un'opera di queste propor-

zioni, di questo taglio, di queste ambizioni, richiede ovviamente un patrimonio tecnico (pollinguistico e polidisciplinare) metodologicamente complesso e euristico raffinato, quale è più plausibile raggiungere dopo una lunga militanza negli studi, che in una fase relativamente giovanile.

Nel concreto, il lavoro di Conte - nel complesso encomiabile e di grande utilità - discopre talora delle approssimazioni, forse comunque inevitabili in tali ampie sintesi, ma non perciò meno fastidiose. Faccio un esempio, sul terreno linguistico: il primo paragrafo del secondo capitolo è opportunamente dedicato allo «slavo comune» (la lingua originaria, dalla quale si sarebbero enunciate verso il IX secolo i tre gruppi che s'è detto), ma inoltrandosi in questioni di etimologia comparativa riporta la parola per designare il «padre» (*Otici*) alla radice indeuropea comune da cui il latino *Pater*, mentre è assodato che la parola slava non è altro che diminutivo di una voce tipica del linguaggio infantile, *atta* (comune al greco e al gotico), che ha sostituito la radice indeuro-

pea. Un altro esempio, sul terreno etnologico: come s'è detto, l'intero terzo capitolo è dedicato a *Le donne nelle terre slave*; ma non risulta né dalla bibliografia né dalle note che abbia utilizzato il massivo studio in materia, nella slavistica moderna, *Il matriarcato slavo* dell'italiano Evel Gasparini (1973). A parte questioni più specifiche, ciò comporta la mancata disamina dell'ipotesi generale in cui si muove il lavoro di Gasparini, che cioè gli Slavi possano esser stati i discendenti d'una stirpe di ceppo ungro-finnico, «indeuropeizzata» quasi solo nella sfera linguistica, e che avrebbe pertanto conservato a lungo una struttura matriarcale alternativa al patriarcato indeuropeo.

Ancora un esempio, di natura storico-culturale: il paragrafo conclusivo del capitolo su *L'eredità Bizantina* riguarda naturalmente il «mito» russo di Mosca come «terza Roma»; questa essenziale tematica è da un decennio oggetto d'un Seminario internazionale e interdisciplinare (coordinato da Pierangelo Catalano e da Paolo Siniscalco) che, al momento della conclusione del lavoro di