

ART JOURNAL 05

Aprile 2008
Editore: MUSEION
Museo d'arte moderna
e contemporanea
Bolzano/Bozen
I.P.

Maxi Obexer

Zanele Muholi

Fabrizio Gallanti

Sanja Iveković

Vincent Labaume

Jean-Luc Moulène

Laymert Garcia dos Santos

Sandra Boeschstein

Jalal Toufic

Pino Pascali

ARRIVEDERCI, MAMMA

Maxi Obexer
Berlino

Traduzione dal tedesco

Siede senza dare nell'occhio ad un tavolo per due, circondata da tavoli grandi e rumorosi, attorno ai quali si sono raccolti i primi gruppi per dare inizio ai festeggiamenti della Pasqua. A lei e al suo tavolino sono state tolte le sedie per metterle a disposizione dei tavoli più grandi. Quando alza gli occhi dal piatto, non vede nessuno di fronte a lei, nemmeno una sedia vuota, guarda nella sala e tutta la sala guarda lei. Si nota che è di origini benestanti, dal modo flemmatico di portare la forchetta alla bocca infilandovi il pezzo di carne con un gesto deciso; in lei, la voracità sembra una lunga frenata e il sorso dal bicchiere una benedizione.

La osservo, perché continua a gettare occhiate attraverso la sala nella mia direzione, si potrebbe quasi dire che mi fissa. Ogni volta che china leggermente il capo per mettere la forchetta in bocca, il suo primo sguardo è per me. Le altre due persone al mio tavolo invece sono state sfiorate dai suoi occhi soltanto una volta. Quali congetture starà facendo su di me in questo momento? Cosa percepisce? O più semplicemente, perché mi fissa costantemente? Mi metterà in relazione con una persona che odia, o forse che ama, o forse entrambe le cose. Una persona che in questo momento sta saltando tra le sinapsi della sua mente, da una sinapsi all'altra e che in ogni punto che tocca fa fiorire una storia. Ecco che mi sta fissando di nuovo, la colgo sul fatto con lo sguardo puntato – e vedo nei suoi occhi che si sente scoperta mentre confusa porta alla bocca il lembo del tovagliolo facendo un breve cenno con il capo.

Poi finisce il suo pranzo. Svuota il bicchiere, appoggia il tovagliolo accanto al piatto, si schiarisce la gola. All'improvviso si alza e attraversa la sala in diagonale nella mia direzione. Si china verso di me e mi chiede se posso scambiare brevemente due parole con lei. Le faccio cenno di accomodarsi sulla sedia accanto alla mia. „Mi perdoni, se La disturbo. E per favore mi scusi anche di averLa fissata. Sicuramente era seccante. Lei mi ricorda mia figlia. Sa, non la vedo da molti anni. Ha interrotto i contatti con me, non so dove vive, non so se sta bene.

Ho fatto degli errori che mi tormentano tutti i giorni, non l'ho protetta quando serviva e forse non le ho mai dimostrato chiaramente quanto le voglio bene. Scusi, se Le racconto tutto questo. Ma avrei una richiesta da farLe. Lei assomiglia così tanto a mia figlia e – lei non si è mai congedata da me, se n'è semplicemente andata. Sarebbe così gentile da farmi un favore?“ La guardo brevemente. „E sarebbe?“ „Potrebbe accompagnarmi alla porta e dirmi 'Arrivederci, mamma'? Me ne andrei dal locale senza disturbarLa oltre con richieste strane. Poi La lascerò in pace. Glielo prometto.“

„Dovrei accompagnarla alla porta e – “ „La prego, mi accompagni alla porta e mi saluti. Come farebbe una figlia con la propria madre.“

Annuisco. „Sì, questo favore glielo posso fare.“ Poi ritorna al suo tavolo. Prende la borsetta e si dirige al bancone, parla brevemente con il cameriere, si fa portare il cappotto e aiutare ad indossarlo.

Io mi alzo dalla sedia e le vado incontro per accompagnarla alla porta. In segno di saluto mi sfiora la guancia con un bacio. „Stammi bene.“

E io rispondo: „Arrivederci, mamma“, e ricambio il bacio. Ritorno al mio tavolo e lei ricompare brevemente alla porta. „Stammi bene, figlia mia“, e saluta con la mano verso la sala. „Arrivederci, mamma“, ripeto e mi stupisco con quanta naturalezza queste parole escano già dalla mia bocca. Poi lascia il locale. Un po' di tempo dopo chiediamo il conto anche noi. „Tutto insieme o conti separati?“ „Separati.“

Il mio conto è molto più salato di quanto non mi aspettassi, 150 euro. „Mi scusi, ma abbiamo chiesto conti separati.“ „Ho fatto conti separati.“ „Ma qui vedo segnati due piatti; io ne ho preso soltanto uno.“ „Sua madre ci ha detto che Lei avrebbe pagato anche il suo conto.“ „Ma quella – quella non era mia mamma!“ Il cameriere mi guarda molto sorpreso. „Ma non si è appena rivolta a sua mamma – chiamandola mamma?“ Guardo in direzione della porta. „Va bene. Lasci perdere.“

Journal Numero 05
Aprile 2008
Editore: MUSEION
Museo d'arte moderna e contemporanea
Bolzano/Bozen

Il journal è disponibile online in italiano, tedesco ed inglese: www.museion.it

Inviare le vostre lettere e contributi a journal@museion.it
Il materiale pervenuto sarà pubblicato a discrezione degli editori, che si riservano in ogni caso il diritto di editare, tagliare o modificare i testi inviati.

Autori
Sandra Boeschstein
Laymert Garcia dos Santos
Fabrizio Gallanti
Sanja Iveković
Vincent Laboume
Jean-Luc Moulène
Zanele Muholi
Maxi Obexer
Pino Pascali
Jalal Toufic

Traduzioni
Francesca R. Chiocci
Susanna Piccoli
Jennifer Scappettone

Direzione
Corinne Diserens

Redazione
Brigitte Unterhofer
Silvia Rissbacher
Petra Guidi

Collaborazione
Caterina Longo
Simonetta Nardin

Design
tomato - Londra

Grafica
typeklang - Bolzano

Tipografia
Athesia Druck srl, Bolzano

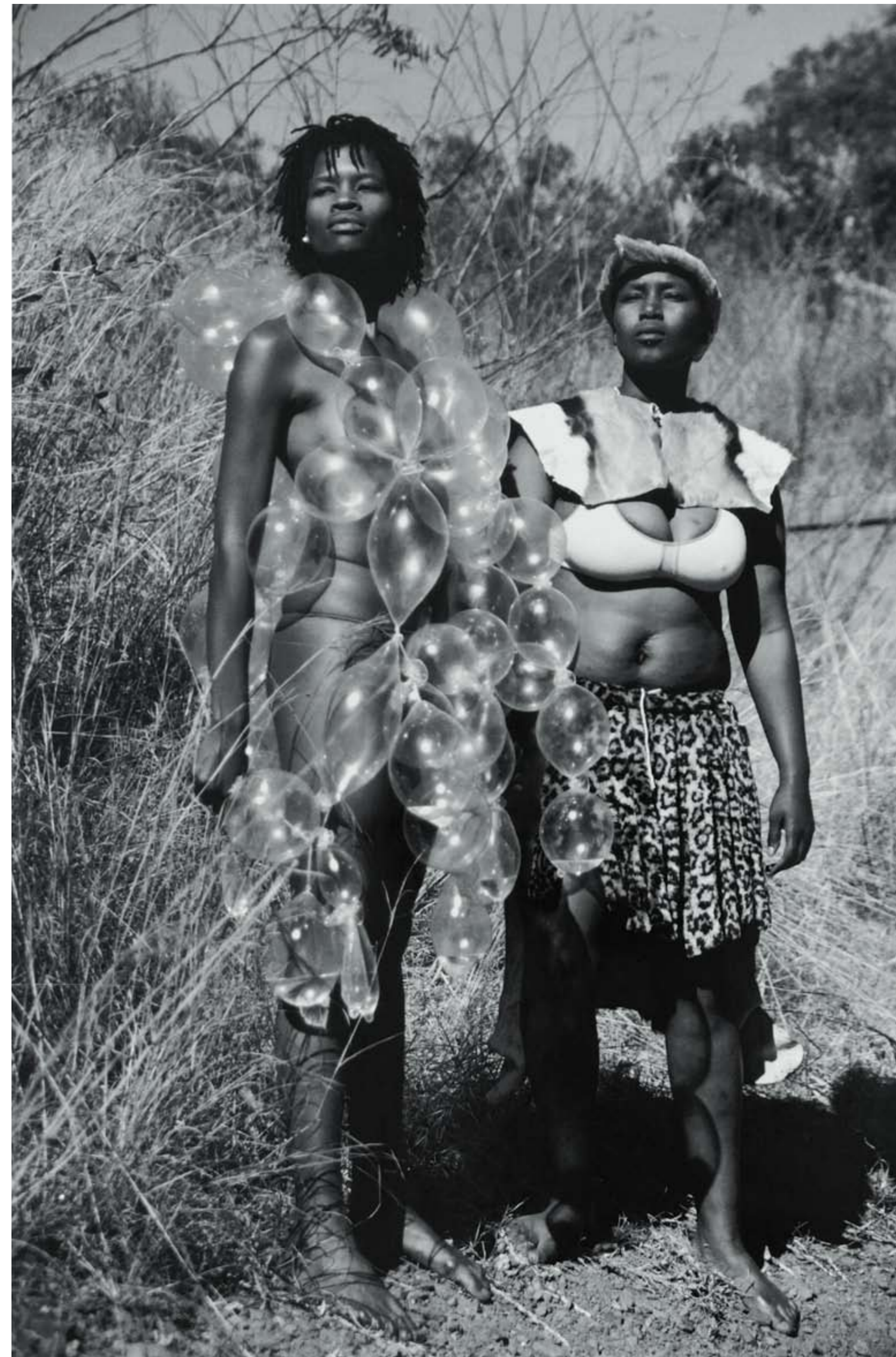
Distribuito in allegato al quotidiano

ALTO ADIGE

©Museion, autori e artisti

L'utilizzo dei contenuti redazionali, anche sotto forma di estratti, è consentito solo dietro esplicita autorizzazione dell'editore.

Ultima pagina:
Pino Pascali (1935, Bari - 1968, Roma)
Invito per art intermedia Colonia, 1968



UNA DOMENICA MATTINA DI FIANCO ALLA STAZIONE CENTRALE DI MILANO

Piazza Luigi di Savoia

Fabrizio Gallanti Milano

Piazza Luigi di Savoia

Piazza Luigi di Savoia

Piazza Luigi di Savoia

Intorno alla Stazione Centrale di Milano si trovano grandi spazi aperti, che la toponomastica cittadina definisce quali piazze, e che della piazza, in effetti, possiedono una morfologia coerente con questa denominazione, ma che sono molto differenti tra loro. Il mastodontico edificio in pietra bianca della stazione è disposto secondo un asse inclinato, Nord-Est, che riprende il tracciato ferroviario ottocentesco, rimasto sostanzialmente invariato. Osservando la stazione dall'esterno, al termine dell'asse di via Vettor Pisani davanti alla facciata principale si nota un vasto spiazzo pavimentato in pietra, intitolato al Duca d'Aosta. Ai due lati dell'edificio principale, si trovano due ulteriori aree libere di dimensioni più ridotte: sulla sinistra (lato Ovest) piazza Quattro Novembre, sulla destra (lato Est) piazza Luigi di Savoia. La nomenclatura di questi spazi è curiosa, perché si è mantenuta immutata nella transizione dal Regno d'Italia alla Repubblica Italiana, immediatamente successiva alla conclusione della seconda guerra mondiale. Formalmente il Duca d'Aosta non è una persona specifica, ma il capofamiglia della famiglia Savoia-Aosta, un ramo collaterale della famiglia reale dei Savoia. Piazza Quattro Novembre è intitolata alla data che sancì l'armistizio conclusivo della prima guerra mondiale. Luigi di Savoia era figlio di Amedeo di Savoia, divenuto re di Spagna in seguito a complesse manovre di successione e rimasto sul trono per soli due anni dal 1871 al 1873. Luigi di Savoia (Duca degli Abruzzi) era un esploratore (Polo Nord, Cina, Singapore, massiccio del Ruwenzori tra Uganda e Congo – dove nel 1906 fu il primo a raggiungerne la vetta –, Nepal), comunque portatore della visione positivista ottocentesca di appoggio alle campagne di colonizzazione europea. Morì nel 1933 in Somalia, dove venne sepolto per sua espressa volontà. nel villaggio modello da lui fondato nel 1926, intitolato a sé stesso (Villaggio Duca degli Abruzzi) e che oggi si chiama Giohar.

Per una coincidenza che appare quasi ironica, il cosmopolitismo elitario di Luigi di Savoia è vigente, anche se di segno opposto, nel ruolo attuale della piazza, convertita nella piattaforma informale dove gli immigrati stranieri si riuniscono, spesso nell'attesa di una opportunità di lavoro, nella maggior parte dei casi illegale. Se all'inizio del ventesimo secolo Luigi di Savoia viaggiava di esotismo in esotismo, adesso le "genti" da lui incontrate sono qui.

Più di una volta ho sentito dire che la domenica mattina piazza Luigi di Savoia si trasforma nel luogo di raduno della comunità di lingua russa, brulicante di persone e di attività eterogenee. Si parla di centinaia di persone, di parrucchieri improvvisati che tagliano i capelli sulle panchine, di vendita di prodotti tipici, di camion e furgoni in arrivo e partenza verso mete lontane. La maggior parte delle persone presenti sarebbero donne, russe, ucraine, bielorusse, lituane, estoni, lettoni, moldave.

Eseo di casa alle 10. Ha pioviginato, ma sembra che il tempo migliori. A piedi ci metto dieci minuti ad arrivare alla piazza. Nelle vie verso la stazione intravedo alcuni gruppetti di quattro o cinque signore che potrebbero essere slave. In generale sono donne di mezza età, con i capelli corti, tinti di biondo o di toni ramati. Portano dei cappotti o dei soprabiti decorosi, che denunciano un certo gusto, sviluppato però con risorse limitate. Non sono truccate, o comunque in maniera poco vistosa. Ascoltandole parlare, mi sembra di riconoscere una lingua slava appunto, suoni dolci di consonanti scivolose e un ritmo

musicale. Sembrano di buon umore, sono vestite con quello che potrebbe essere l'abito della domenica. Sembrano robuste, non grasse, ma fisicamente solide. Mi immagino che il passaggio presso la stazione centrale possa preludere ad una domenica libera, senza lavoro, da trascorrere tra amiche.

Oltre alle borsette da donna, quasi ognuna di loro porta con se una sporta di stoffa oppure un sacchetto di plastica, rigonfi. Il modo con cui questi pacchi sono portati in giro, vicini al corpo, appesi alle braccia ripiegate sul ventre, mi fa pensare a qualcosa di antiquato. Ecco in generale, le pettinature, l'abbigliamento e l'atteggiamento sembrano di un'altra epoca. Dopo aver percorso pochi metri mi ritrovo ancora davanti alla facciata laterale della stazione, quella ad Est. Ai piedi dell'edificio, una serie di tettoie metalliche e di piattaforme parallele in cemento definisce l'area dove i taxi raccolgono i passeggeri. A destra di questo spiazzo una staccionata verniciata di blu scuro nasconde il cantiere dove si stanno svolgendo i lavori di rinnovo e trasformazione della stazione. Oltre il recinto, che racchiude un perimetro trapezoidale dove si appoggia la base di una impalcatura d'acciaio, si stende lo spiazzo vero e proprio di piazza Luigi di Savoia. La piazza è deserta. Si tratta di un'area rettangolare, più bassa della quota stradale di circa un metro. A metà dei lati corti del rettangolo, che misura circa 50 metri per 100, sono piazzate due fontane di gusto modernista, composte da una sorta di coppa gigantesca su cui è installata quella che sembra essere una catasta di anfore romane, in cemento. Le fontane sono circondate da scalinate concentriche. Una fontana funziona, spruzzando acqua, mentre la seconda è spenta. Alcune aiuole sono piantumate con conifere sempreverdi. Intorno al cordolo di questo rettangolo, sul lato più prossimo alla stazione, si trovano tre file di parcheggi intervallati da corsie di transito. Uno di questi parcheggi è il terminal per gli autobus in direzione degli aeroporti milanesi.

Nella piazza c'è solo una ragazza con i capelli lunghi che indossa un impermeabile violaceo elegante, una gonna tagliata appena al di sopra del ginocchio e degli alti stivali neri. È agitata mentre parla al telefono, in una lingua simile a quella delle donne.

Comincio a camminare intorno al rettangolo. Dopo poco capisco il motivo per cui la piazza è abbandonata. A ogni angolo è parcheggiato un'automobile o una camionetta o dei carabinieri o della polizia o della polizia locale (così dice la scritta sui veicoli, sono i vigili urbani in realtà). Sul lato corto, verso sud, dove una serie di chioschi allineati contiene un giornalaio, venditori di souvenir e un piccolo bar che serve direttamente verso l'esterno, si sono raccolti diversi poliziotti, in tenuta antisommossa, e vigili urbani (o poliziotti locali?). I vigili urbani hanno diversi tipi di uniforme: alcuni indossano una tenuta più tradizionale con un grosso cappello con visiera bianco. Altri portano una sorta di tuta azzurrognola, infilata dentro anfibì neri e un berretto tipo baseball. Alla cintura portano pure manganelli e pistole. Hanno un'aria piuttosto ridicola, come se le loro divise e l'equipaggiamento fossero pensati per trasmettere una grinta aggressiva che invece le loro facce non riescono a sostenere. Intercetto un frammento di conversazione tra poliziotti e vigili urbani, relativa alle virtù dei diversi tipi di manganello in dotazione e alla qualità dei danni fisici che sono in grado di provocare. Invece di aver occupato lo spazio all'interno del rettangolo, le donne slave rimangono al di sotto di alcuni platanì, vicine ai chioschi. Dalle sporte estraggono capi di abbigliamento e stoffe ricamate con

caratteri cirillici, che si scambiano o rivendono. Alcune sono sedute sui cordoli intorno agli alberi, e non mollano la presa dei sacchi neppure lì. A un certo punto tre vigili urbani iniziano a vagare svogliatamente tra le donne chiedendo loro di mostrare il contenuto delle sporte. Le conversazioni tra le donne e i vigili sono pacate. Visto cosa c'è nei sacchi, sacchetti e borse, i vigili si allontanano. Riprendo a muovermi. Dopo poco capisco che è in scena una gigantesca coreografia, fatta di lenti spostamenti, modulati rispetto ai movimenti degli agenti delle varie forze dell'ordine presenti nell'area. A ogni angolo delle strade intorno alla piazza, contro i muri dei palazzi e contro la stazione stessa, gruppi di uomini sono in piedi. Sembra che siano in attesa di qualcosa o di qualcuno. Guardano tutti nella stessa direzione, che corrisponde al senso di marcia delle automobili. Non parlano tra loro. In generale portano giubbotti, jeans e scarpe da ginnastica, e hanno un'aria più adulta e matura dei poliziotti. Quasi nessuno fuma. Quasi nessuno porta una borsa o uno zaino. Non saprei dire da dove vengano, potrebbero essere italiani, maghrebini, romeni, curdi, turchi, slavi. Tra di loro non si riconoscono visi orientali o non si ascolta lo spagnolo, per il resto si fanno notare solo per il fatto di formare capannelli compatti. Ogni tanto un'automobile si ferma al lato del marciapiede e due o tre di loro salgono a bordo. Alcuni grossi SUV sono parcheggiati in uno slargo dove si trova un benzinaio, accanto a loro uomini massicci parlano al telefono in russo. Indossano giacconi di cuoio e vestono scarpe eleganti nere, chiaramente più care di quelle viste ai piedi degli uomini agli incroci. Un piccolo van bianco è fermo lì vicino. La porta del guidatore è aperta. Di lato al furgone due uomini in piedi parlottano fitto fitto con alcune ragazze, che poi salgono a bordo; dietro i finestrini sono tirate delle tende grigie, che impediscono di vedere l'interno. Dopo pochi minuti appaiono altre due ragazze che, dopo aver parlato brevemente con i due uomini, si allontanano. Poi ne arrivano altre tre. Dopo che queste ultime si sono imbarcate il camioncino parte, mentre i due uomini si allontanano a piedi. Al di là dello spiazzo c'è un edificio delle poste, progettato dallo stesso architetto della stazione, anzi del fabbricato viaggiatori, come è descritto dalla nomenclatura ferroviaria ufficiale e che è abbandonato da cinque anni. Sul marciapiede davanti alle poste e sulle banchine d'attesa del filobus stazionano centinaia di persone, quasi tutte maschi. Alcuni sono africani. Tutti guardano verso di me, o meglio verso piazza Luigi di Savoia alle mie spalle, che è ancora vuota. Nel giro di pochi minuti tutte le persone si spostano a un lato dell'edificio, formando una massa compatta disposta sul marciapiede. Tutte le persone dislocate sui bordi della folla guardano verso l'esterno del rettangolo da loro formato, creando una sorta di coorte compatta. Attraverso la strada e mi infilo nella folla: oltre il muro umano si trova un mercato istantaneo, dove su piccole assi di legno coperte di stoffa bianca si vendono accessori per cellulari, tessere telefoniche e capi di abbigliamento. La lingua franca è l'italiano, perché la provenienza delle persone è variegata. Oltre alla zona delle bancarelle improvvisate un gruppo di persone si addensa intorno a due uomini dall'accento napoletano, che indicano alcuni con il dito, dicendo “tu sì”, “tu no”. Chi si sente dire di no, chiede spiegazioni e gesticola: “perché”, “perché non vado bene?”. Tutti sembrano molto arrabbiati. Mi allontano in fretta prima di farmi notare. Oltre questo gruppo ci sono dei capannelli più radi. Sono formati di solito da uomini di mezza età, che

parlano in italiano, con accenti molto dissimili, e che immagino negozino prestazioni sessuali con ragazzi molto più giovani. Un signore attempato dice a uno di loro “eh, dici che non vuoi più, ma poi ogni domenica ti trovo qui di nuovo”. Alcune coppie istantanee si allontanano, a piedi o in automobile.

Torno sui miei passi, verso la piazza. Di fronte a me avanza senza fretta un manipolo di carabinieri e poliziotti, con gli elmetti di plastica ben calcati in testa. Insieme a loro camminano alcuni agenti in borghese, che portano grosse radio, con lunghe antenne nere che oscillano pigramente. Mi fermo quindi sulla banchina in mezzo alla strada e mi giro. Lentamente la folla e il mercato si sciolgono, fluendo tra le auto in sosta e imbarcandosi su un filobus di passaggio. Lentamente carabinieri e poliziotti attraversano la strada. Nessuno corre. Nessuno urla, tutto avviene in silenzio. Alcune persone sono apostrofate dagli agenti. Esibiscono fogli spiegazzati e tesserine, dopo poco se ne vanno. Altre, a un cenno degli agenti, sono accompagnate verso l'edificio postale. Non ci sono contatti fisici. Vicino a me sulla banchina molte delle persone che erano precedentemente nel mercato, osservano la scena. Dopo alcuni minuti, circa sette o otto persone sono allineate in piedi contro il muro laterale della posta. Intorno a loro carabinieri, alcuni di loro giganteschi, li osservano. Una a una le persone contro il muro sono perquisite e poi fatte incamminare verso un cellulare, non dei carabinieri ma della polizia, dove salgono. Un poliziotto mima quello che potrebbe essere il gesto di un calciatore, suscitando le risate di altri poliziotti e carabinieri, che sembrano disinteressarsi di quello che sta succedendo. A questo punto tutti sono immobili, le guardie e gli immigrati dall'altro lato della strada (O stranieri? O extracomunitari? O lavoratori precari? O clandestini?). Tutti si ignorano. Passano altri dieci minuti, sospesi, poi mi incammino verso casa. Attraverso la strada sulle strisce pedonali, già vicino a casa, qualcuno ha teso tra due semafori uno striscione, che dice “l'Italia agli italiani”, firmato Fiamma Tricolore.



Les "indémoudables" des Créations Hazan

Matières soyeuses, imprimés géométriques pour les chemisiers. Tenue et souplesse pour les jupes.
Pour tous les modèles, une finition soignée et des tons subtilement coordonnés qui constituent des ensembles confortables et printaniers.
Liste des points de vente : HAZAN, 2, place du Caire 75002 Paris. Tél. : 236.77.15.

"ELLE", decembar 1975.



1967. Prag. Sa Jagodom na židovskom groblju.
With Jagoda at Jewish graveyard in Prag.

LO STORICO DEL DUBBIO 6

Vincent Labaume
Clichy, Francia

17 marzo 2008

*Alcuni devono
domandarsi
che cosa
ci faccio qui.*
Eric Cantona

Traduzione dal francese

A forza di assoggettarmi a questa routine di proverbi triti e ritriti e di comportamenti imitativi, mi chiedo se non sia divenuto totalmente fesso (coglione), limitato e inadatto a pensare.

Non sollecitando più le mie facoltà intellettuali, queste si sono rilassate come i muscoli di uno sportivo che si è ritirato improvvisamente dalle corse. Metterle in movimento in occasione di un fatto o un avvenimento anche insignificante, di cui mi capita di essere casualmente testimone, mi costa uno sforzo incomparabilmente incredibile, come se mi fossero necessarie tutte le energie di una centrale nucleare per farmi cuocere un semplice uovo. Se il mio intelletto si libera, la mia memoria sensitiva non sta meglio. Mi ricordo spesso di cose che mi hanno segnato per la loro ferocità, per la loro grandezza o la loro mediocrità; delle cose stupefacenti e inqualificabili... Ma, a parte raccontarle, nulla oggi mi giunge allo spirito, non so più veramente come il loro carico emozionale possa riguardarmi. Non è tanto la nitidezza delle loro impronte nella mia memoria che mi manca, piuttosto il loro attaccamento naturale a una affezione intima e particolare che non è più, e mi costringe perciò, per ore, a torturare lo spirito per sapere se ho vissuto o no questi ricordi, oppure se essi non sono proprio degli accidentali parassiti della mia corteccia. Risvegliandoli, io temo di passare per quel criminale indurito nel quale un giudice tentava di suscitare un'emozione ricordandogli la presenza della sua vecchia madre inferma tra gli uditori e che rispondeva senza indugi né imbarazzo: *Io non mi preoccupo più dei sentimenti.*

È così lontano per me il tempo in cui ancora mi preoccupavo dei sentimenti? Quando penso ai litri di lacrime versati evocando le atrocità di regimi barbari o l'agonia di un cane, non posso fare a meno di interrogarmi sulla siccità con la quale oggi accolgo la notizia della morte di esseri umani vicini o della fine accelerata delle specie. Mi dirigo dunque verso il non sentire più nulla? Avrò smarrito la chiave di questo giardino dei sentimenti che ciascuno coltiva tenacemente nel suo intimo? Ma per un essere umano è possibile vivere senza questo rifugio mentale, senza questa conchiglia interna, segreta e tenuta segreta alla maniera della valva di questi molluschi, dalla digestione lenta delle dolorose asperità della vita? No, senza dubbio... sebbene non si possa escludere che alcuni, per sopravvivere

nella folla degli uomini, non abbiano affatto bisogno di questi legami cerebrali che li legano alla zavorra consolante ma così ingombrante degli affetti. Sarà loro sufficiente essere abitati dal rapimento distaccato degli angeli oppure, al contrario, dalla dipendenza viziosa dei démoni. Soffi senza condensa dell'Altissimo; marionette senza fili del Bassissimo.

Molti anni fa, mentre intervistavo un artista di varietà per una trasmissione radiofonica, ho visto l'uomo scomporsi sotto i miei occhi immediatamente dopo aver formulato una domanda sui meandri della sua sensibilità. La sua parlata divenne lenta, la voce pastosa e finalmente biascicò qualche parola incomprensibile prima di immobilizzarsi completamente, il viso livido come un volto di cera, un sorriso sconvolto dal dolore. Stupito e impotente, mi sembrava di assistere – per quanto questo fenomeno possa essere verificato –, al naufragio spazio-temporale di una personalità in apparente stato di salute. Quale genere di soprusi aveva potuto compiere? Una potente molecola stava riorganizzando il suo dna e lo stava riorganizzando in maniera differente? Mi perdevo in congetture. Ma più affascinato che allarmato per questa fossilizzazione brutale, non osavo intervenire per paura di rompere un sortilegio così singolare – un risveglio precoce poteva, del resto, portare spiacevoli conseguenze, allo stesso modo in cui privando improvvisamente un sonnambulo del suo sonno si rischia, si dice, di folgorarlo. Così, mi lasciai poco a poco vincere da questo strano riassorbimento letargico. La stessa domanda mi pare di averla posta una volta, qualche anno prima, a un interlocutore dimenticato.

Non saprei dire quanto tempo precisamente durò questa sofferita pietrificazione, ma essa durò un tempo sufficiente affinché una lenta processione di visioni, dalle provenienze estetiche diverse, si svolgessero in una diapositiva, sovrapposta al mio sguardo attonito. Prima, se ricordo bene, mi apparve un efebo michelangiolesco dall'anatomia atletica, colto in una languida torsione; poi uno di questi *bardassi* caravaggeschi, la bocca semi aperta e il busto irrigidito in un movimento oscillatorio; poi un teppista dei sobborghi, fotografato da Brassai negli anni trenta, si teneva in piedi contro luce in una posa di intralcio; poi questa immagine del performer californiano Chir Burden, la testa rasata e vestito di una divisa da agente federale,

si sforzava di fare bella figura mentre un chiodo stellato gli perforava lo sterno; infine, dopo altre immagini che ora mi sfuggono, arrivò la visione molto reale di un cameriere che qualche anno prima si era repentinamente fossilizzata, la bocca a cuore di fonte a me, mentre tentava di raccontarmi qualche cosa del suo passato – ma potevano essere anche solamente dei problemi di documenti d'identità... Egli si è paralizzato come in un orgasmo bianco o come un essere umano nel momento del licenziamento dalla vita terrena.

Ma ecco che questo ricordo troppo a lungo risvegliato mi obnubilava. Esso sgorga come un ritmo indiatolato che, se io non stessi attento, mi farebbe gettare col ventre a terra, le mani che afferrano le caviglie, per lanciarmi in un giro sull'asse schiacciato del mio plesso solare. Avrei allora l'aria di un'auto capovolta, la cui esagerata curvatura del baule posteriore evocherebbe la visione di un buco squartato...

Ancora felice di non saper guidare.

a seguire...



Jean-Luc Moulène, *The Tree with a Ghost*, Paris, 16 gennaio 2008

IL SISTEMA DELL'ARTE A SAN PAOLO E LE NUOVE QUESTIONI IN GIOCO

Laymert Garcia dos Santos
San Paolo
Brasile

Traduzione dal francese

Quest'anno il Brasile era il paese invitato dall'ARCO. Così, oltre alla presenza abituale delle gallerie brasiliane, uno sforzo congiunto del Ministero della Cultura brasiliano, delle istituzioni d'arte spagnole e del mercato hanno permesso che Madrid avesse l'opportunità di mostrare, sia nel circuito della fiera che in diversi spazi della capitale, la qualità e la diversità della nostra produzione contemporanea. L'operazione è riuscita e le reazioni sono state molto favorevoli, diversi artisti hanno venduto delle opere a dei musei importanti (Tate, Reina Sofia, MoMA), i commercianti d'arte hanno fatto i loro affari. Ma tutto ciò sarebbe formidabile se l'iniziativa non si fermasse solamente a questo e suscitasse il "risveglio" del nostro sistema dell'arte di fronte all'interesse crescente per l'arte brasiliana e latino americana nel circuito internazionale. Infatti, le discussioni sorte durante il forum degli esperti hanno mostrato che questo sistema non è all'altezza degli avvenimenti, che non comprende fino in fondo la necessità di costruire una strategia comune con lo Stato, e che bisognerebbe che esso cambi rapidamente logica se non vuole essere travolto e superato.

Noi abbiamo un sistema dell'arte che non funziona più in termini di spasmi creatori, di "diarree", per impiegare un'espressione provocatoria e tuttavia assai precisa, attraverso la quale Hélio Oiticica diagnosticava lo sviluppo irregolare, erratico, della produzione figurativa brasiliana fino agli anni Settanta. Ormai vi è un flusso continuo di creazioni di qualità, ci sono dei musei e delle gallerie nelle principali città del paese, c'è un mercato relativamente organizzato. Tuttavia, le élite brasiliane non sembrano pronte a cogliere le opportunità che gli sono offerte da un mondo che attraversa una trasformazione tumultuosa. Il loro spirito e la loro mentalità sembrano troppo ristretti e troppo lenti. Guardiamo a ciò che accade a San Paolo, che rappresenta, allo stesso tempo, il polo centrale del sistema dell'arte brasiliano e un nodo importate nella costellazione delle metropoli e delle città che compongono un circuito internazionale

ormai riconfigurato come una rete mondializzata. San Paolo ci appare come una sorta di interfaccia che assicura la comunicazione e la trasduzione fra il sistema brasiliano e la rete mondiale. Quindi, cosa si rileva nel momento in cui si fa uno *zoom* sul sistema dell'arte di San Paolo? Una situazione assai inquietante, malgrado l'apparenza di normalità. In effetti, dall'inizio degli anni 2000 gli affari vanno bene, tuttavia una crisi di legittimità non dichiarata sembra diffondersi. Si sono succeduti scandali che hanno coinvolto qualcuno dei suoi personaggi; fatta eccezione per la Pinacoteca, che si afferma sempre più come punto di riferimento obbligato, sembra che le principali istituzioni sprofondino nella paralisi e nella mediocrità: il Museo d'Arte di San Paolo (MASP) si trova in un buco nero, divenuto patente dopo il furto scandaloso delle tele di Picasso e di Portinari; il Museo d'Arte Moderna, che aveva avuto un ruolo importante, proponendo delle esposizioni ben commissionate, sembra essere alla deriva; e la 28a Biennale di San Paolo, che deve aprire le sue porte il prossimo Ottobre, ha rischiato di naufragare se non fosse stato per il coraggio e l'intelligenza del suo commissario, Ivo Mesquita, che propone di trasformare l'avvenimento in un'occasione per discutere il senso e il ruolo dell'istituzione nella città, nel Paese, nel continente e nell'agenda internazionale delle arti visive. Bisogna dunque ammettere che le interrogazioni che attraversano il sistema dell'arte di San Paolo non sono della stessa natura di quelle che si pongono in altri poli della rete mondializzata. Infatti, in Germania e in Francia, per esempio, non sembra che i musei e i centri d'arte contemporanea si vedano obbligati a lottare per la sopravvivenza. Se non erro, la questione che essi si pongono è: Quale avvenire per il museo? Come pensare il museo in futuro? Ciò vuol dire che, per loro, la posta in gioco non è la sopravvivenza, ma il divenire – poiché finalmente tutti sono d'accordo sul fatto che bisognerà cambiare i parametri per trovarsi in fase con le esigenze della nuova formazione storica che sta emergendo.

Dunque, nel momento in cui il sistema dell'arte di San Paolo si trova alle prese con il suo dilemma – continuare a scacciare i suoi problemi interni o rilevare la sfida lanciata dalla crisi? –, noi assistiamo alla diffusione di un movimento di fondo che converrebbe percepire e prendere molto sul serio, poiché esso può condurre ad una redistribuzione delle carte e dei ruoli di tutti gli attori in gioco. La questione può essere posta in questi termini: come credere nella solidità del sistema dell'arte di San Paolo se esso perde la capacità di far valere i suoi criteri estetici e commerciali riguardo alla produzione contemporanea brasiliana? In altre parole: come non vedere che le regole del gioco gli stanno sfuggendo, soprattutto quando si tratta di valorizzazione? Bisognerebbe cominciare con il riconoscere che né i poteri pubblici né il mercato dell'arte locale sono stati capaci di valorizzare in maniera adeguata il lascito dei due più importanti artisti contemporanei brasiliani: Lygia Clark e Hélio Oiticica. Chiunque cerchi di avvicinarsi in maniera più sistematica e approfondita all'opera di Clark non troverà in nessuna città brasiliana uno spazio dedicato ad un'esposizione permanente di un insieme rappresentativo della sua produzione. Inoltre, coloro che conoscono il Centro d'Arte Hélio Oiticica, a Rio, hanno cognizione di quante difficoltà e limitazioni esso ha dovuto subire dalla sua creazione, nel 1966. Quindi, io ritengo che è stata l'impotenza dei poteri pubblici e il disinteresse del settore privato a permettere che Houston, Texas, divenisse *il luogo* dove si può ammirare Oiticica, il polo a partire dal quale la sua opera comincia a imporsi sul piano mondiale. I brasiliani non concepiscono questo trasferimento come la perdita della loro più importante esperienza della contemporaneità sul piano della ricchezza estetica, culturale e, nel caso di Oiticica, ambientale; essi non si rendono conto di quello che stanno cedendo definitivamente all'estero e del fatto che non gli resterà che lo sciovinismo rispetto all'"artista-brasiliano-riconosciuto-nel-Primo-Mondo"; in questo modo essi trovano normale che il catalogo ragionato dell'opera di Oiticica sia pubblicato dall'International Center for the Arts of the Americas (ICA) del Museum of Fine Arts, di Houston (il primo volume è apparso in occasione dell'esposizione *Hélio Oiticica: The Body of Color* tenutasi nello stesso museo, nel 2006, l'anno successivo l'esposizione si è tenuta alla Tate Modern, di Londra... L'operazione di trasferimento negli Stati Uniti, più specificatamente a Houston, del potere di valorizzazione dell'opera di Oiticica, sia sul piano estetico che di mercato, non è un caso isolato. Quando si scorre la lista delle esposizioni dell'artista, ci si accorge che, a partire dagli anni Novanta, le sue opere sono esposte ogni anno nei musei nord-americani. Ma è soprattutto a Houston che si concentra l'opera di valorizzazione – come se il *leverage* dell'opera dell'artista fosse il punto di partenza di una più grande operazione. La direzione del museo, del resto, è stata molto chiara sui suoi obiettivi : "la missione del Museum of Fine Arts [è] di promuovere la fruizione e la comprensione dell'America Latina e delle arti visive latino-americane, oltre al suo ruolo nello sviluppo dell'arte moderna e contemporanea". Houston, la

grande città nord-americana più vicina all'America Latina diviene, così, il centro a partire dal quale sarà ridefinito il senso della produzione del continente e il suo inserimento nel circuito internazionale. Il passo seguente è stato fatto nel marzo 2007, quando il Museum of Fine Arts ha acquistato la collezione Adolpho Leirner, reputata la più importante collezione d'arte costruttivista brasiliana. All'epoca della transazione, qualche voce dissonante si è levata contro l'uscita dal paese di oltre cento opere fondamentali per la comprensione della produzione artistica del Dopoguerra e, soprattutto, per l'affermazione di una *differenza specifica* che caratterizza la creazione e l'iscrizione dell'arte brasiliana nell'ambito della produzione moderna e contemporanea. La collezione Leirner è stata mostrata l'anno scorso al Museum of Fine Arts. Ma le attività del museo non si limiteranno all'acquisizione e all'esposizione di opere. L'CCA ha avviato, a partire dal 2003, il progetto *"Recovering the Critical Sources of Latin American/Latino Art"*, un programma di cooperazione internazionale che il museo ha articolato, riunendo alcune equipe di specialisti di Brasile, Argentina, Cile, Messico, Colombia, Perù, Venezuela e Stati Uniti per restaurare, riunire e digitalizzare a Houston tutta la documentazione rilevante sull'arte del XX secolo nel continente (manifesti, lettere, manoscritti, testi critici, etc., circa 6000 documenti). In Brasile, l'Università di San Paolo è stata incaricata di condurre i lavori – un protocollo stipulato fra il Museum of Fine Arts e la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo ha stanziato 500.000 euro in due anni, per la realizzazione della parte brasiliana del progetto, che deve restaurare, fra l'altro, un libro artigianale di collages fatto da Lygia Clark nel 1963. Tutta la documentazione così riunita sarà disponibile dal 2008 sul sito del museo di Houston, sotto forma di una banca dati pubblica. Le informazioni serviranno anche da supporto per delle collezioni di libri sull'arte latino-americana (in inglese, spagnolo e portoghese). Risulta evidente che, nel suo complesso, questa operazione – che impegna dei musei nord-americani e britannici, delle gallerie newyorchesi, dei partenariati con delle istituzioni latino-americane, insieme a degli *scholars* e dei critici – va molto al di là delle opere di Clark e Oiticica, qui considerati come dei casi paradigmatici. Infatti, la funzione di ciò che si mette in opera è molto più importante. Evidentemente non si tratta, qui, di mettere in discussione il senso e la qualità di questo lavoro, che considero prioritario. Ma bisogna almeno riconoscere che, in questa impresa, il ruolo del sistema dell'arte brasiliano si limita, nella peggiore delle ipotesi, a quello di spettatore, nella migliore, a quello di attore secondario, in un gioco dove noi forniamo delle opere, delle conoscenze e anche delle risorse finanziarie per promuovere altrove lo sviluppo di una nuova nicchia di mercato esplorata dalle *creative industries*. Noi non abbiamo la competenza per concepire un'operazione di questa portata a nostro beneficio; peggio ancora, noi non sospettiamo nemmeno che un simile *leverage* fa parte di un nuovo modello di *business* del capitalismo di punta e della società della conoscenza. Noi siamo entusiasti che altri procedano a una sorta di *upgrade* della

produzione artistica brasiliana, seguendo la strada dell'internazionalizzazione e della capitalizzazione della produzione artistica. E noi non ci interroghiamo sul senso di questa riconfigurazione. Riconfigurazione che, peraltro, non è ad appannaggio esclusivo delle arti visive: il critico letterario Roberto Schwarz sta per terminare, proprio in questo periodo, un libro sul senso della trasformazione di Machado de Assis in un grande scrittore universale, a partire dall'apparato critico costruito nelle università americane. È evidente che Machado merita questa "valorizzazione" – non è questo il problema. In ogni caso, i brasiliani dovrebbero rendersi conto che l'iscrizione dello scrittore nel pantheon della letteratura universale passa attraverso lo svuotamento del carattere brasiliano della sua opera e dalla disqualificazione della possibilità di enunciare una prospettiva brasiliana su di essa.

Pagina 12/13, Sandra Boeschenstein

questi occhi I

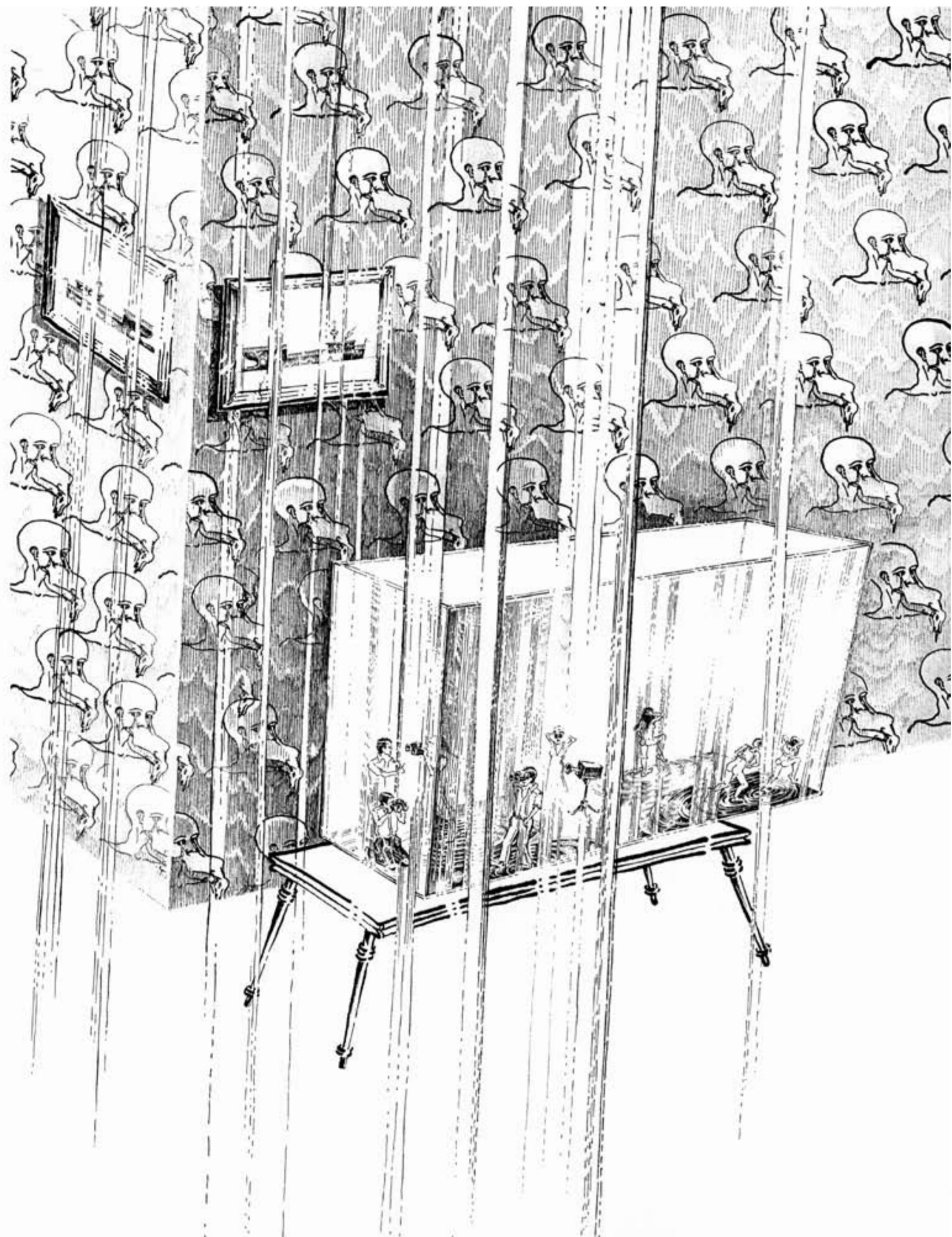
Sulla sinistra:

questi occhi sono in disaccordo, se farlo da dietro o da davanti quando piangono, quando bevono, quando dormono, quando guardano

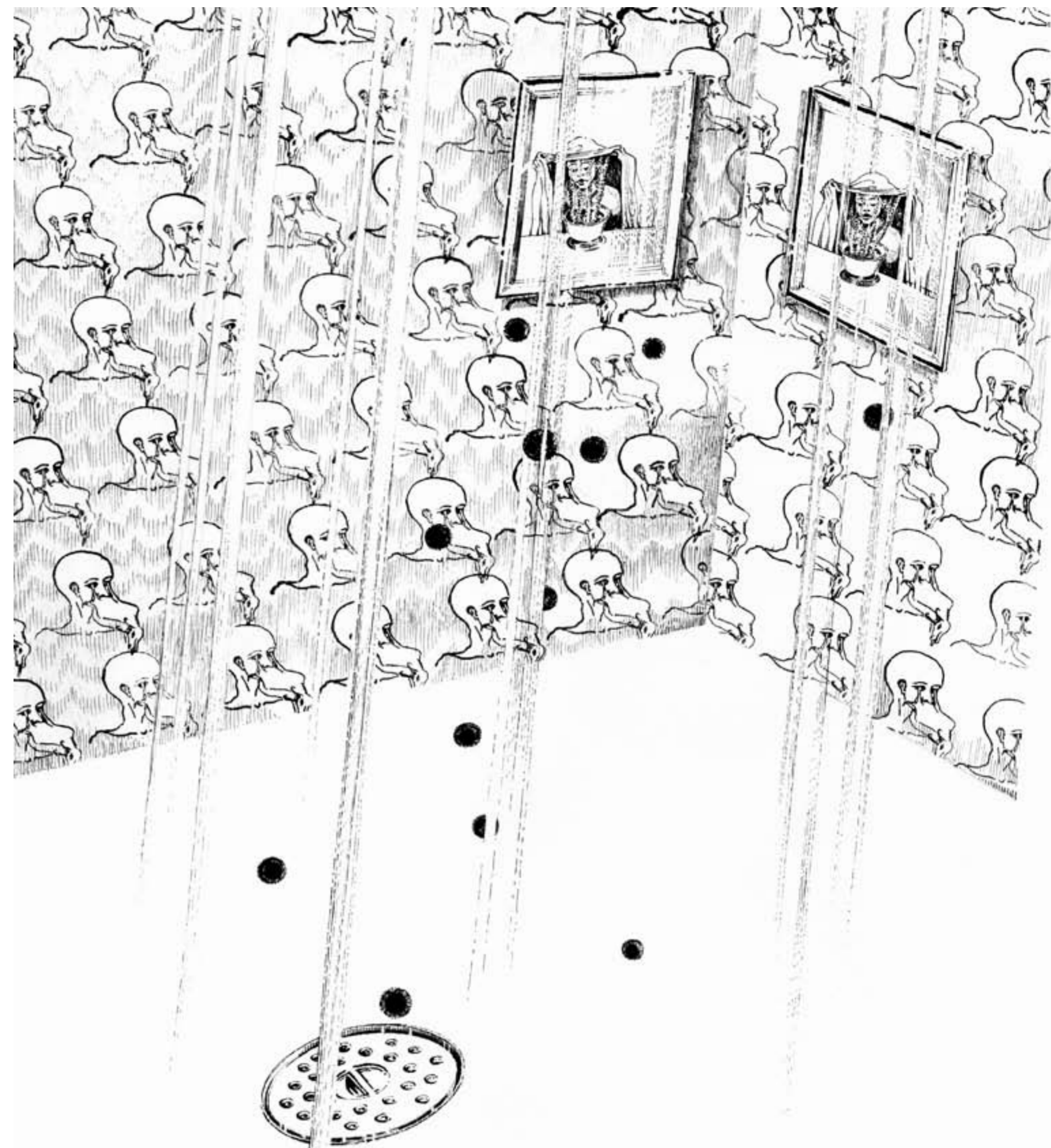
Sulla destra:

ogni lacrima versata è stata prima bevuta

2008, china su carta



these eyes are in discord whether they are doing it from behind or from before
when crying, when drinking, when sleeping, when looking



every tear has been drunk before

SEPELLISCIMI DA MORTO

Jalal Toufic
Istanbul
Turchia

Traduzione dall'inglese

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Il ritratto di Harry Worp

Dato che le sue parole implicano anche che le autorità non gradiscono essere importunate con false segnalazioni su qualcuno che è morto quando è ancora vivo, non è una sorpresa che presto il pittore prometta di aiutare il Capitano Wiles a seppellire Harry se Mrs. Rogers non intende informare del corpo la polizia. A questo punto, si rendono conto che il dottore sta passeggiando in direzione del corpo mentre è concentrato su un libro. Si nascondono in fretta. Il dottore inciampa nel corpo, cerca i suoi occhiali ed il libro, si gira distrattamente verso Harry e dice: "Oh, le chiedo scusa." Il dottore, che *può* dare un'opinione professionale, ha trattato il corpo come quello di una persona in vita. Quindi riprende la sua lettura concentrata mentre si allontana passeggiando. Alla frase di Marlowe "Non sappiamo proprio cosa fare con Harry. Abbiamo pensato che lei possa avere dei suggerimenti," Mrs. Rogers risponde: "Potete impagliarlo per quel che mi importa" (un suggerimento che Norman Bates di Psycho seguirà). Quindi dice a Marlowe che Harry è il fratello maggiore del suo primo ex-marito, lo zio di suo figlio, e suo attuale marito. "Avrei voluto spiegare di Harry un sacco di volte, ma nessuno avrebbe capito (...). Ma lei - lei ha una mente da artista. Lei può vedere le cose più fini. (...) Appena Arnie è nato, me ne sono andata dove pensavo che Harry non mi avrebbe mai potuto trovare. Ho cambiato nome..." Se ne è andata ad Hades? Gli racconta che Harry, da cui è separata, è riuscito a trovare il suo domicilio quel mattino: "Ha visto i suoi baffi ed i capelli mossi?" "Sì, ma quando l'ho visto era morto." "Aveva la stessa faccia quando era vivo." Confessa che l'ha colpito in testa con una bottiglia di latte, e che lui si è allontanato barcollando verso il bosco. Suo figlio si presenta con un coniglio morto, che poi porta dal Capitano Wiles e glielo dà poiché è lui che gli ha sparato. Presto, Marlowe e il Capitano Wiles, ognuno con una pala in mano, si incontrano di nuovo per seppellire il corpo. Sorpreso che il capitano si sia seduto lì accanto e stia aspettando che sia lui a seppellire il corpo, Marlowe lo riprende: "Su Capitano, via la giacca. (...) È il suo corpo, no?" Una volta finita la sepoltura del corpo, Marlowe lo riprende: "Se deve uccidere delle cose d'ora in poi, spero che si mantenga fedele ai conigli..." Ricordando il coniglio morto che il bambino gli aveva portato, il Capitano Wiles arriva alla conclusione che non ha ucciso lui Harry: "Ho sparato solo tre pallottole. (...) Una per colpire il segnale, una per la lattina di birra (...) e una per il coniglio!" Il Capitano Wiles decide di dissotterrare Harry. "Anche se non l'ha ucciso lei, perché andare a scaravlo fuori...?" "Avrò la tremarella ogni volta che vedo un poliziotto..." Una volta che il corpo è dissotterrato, Marlowe constata che, in effetti, la ferita non è stata inflitta da una pallottola, ma da un colpo con un corpo contundente. Preoccupato che questo possa incriminare Mrs. Rogers, di cui inizia ad essere innamorato e che ha ammesso sia che voleva Harry morto sia che l'ha colpito in testa, raccomanda di risepellire il cadavere. Il Capitano Wiles decide di assisterlo per gratitudine per il suo aiuto di prima. Poco dopo, mentre fa visita al Capitano Wiles, Miss Gravely gli confessa: "Le sono grata per aver seppellito il mio corpo." "Il suo corpo?" "L'uomo che lei pensava di avere ucciso... era l'uomo che io ho colpito in testa con il tacco di cuoio delle mie scarpe da escursione." Salta fuori che intontito dal colpo alla testa che gli ha dato la moglie, Harry aveva scambiato Miss Gravely per lei e l'aveva trascinata nei cespugli. "Abbiamo combattuto... La mia scarpa si è sfilata nella lotta, e l'ho picchiato più forte che potevo." Nonostante il consiglio contrario del Capitano Wiles, insiste che devono informare le autorità della faccenda e quindi che prima devono dissotterrare Harry di nuovo. Dopo che lei lo riporta alla luce, i due vanno a vedere Marlowe e Mrs. Rogers per informarli di ciò che hanno appena fatto e che Miss Gravely ha intenzione di dire a Calvin Wiggs, lo Sceriffo, che lei ha ucciso Harry Worp per legittima difesa. La risposta di Mrs. Rogers è: "Francamente, non mi importa di quel che fate con Harry; basta che non lo riportiate in vita." Quando Marlowe fa notare che se questa faccenda viene alla luce, tutti i dettagli del matrimonio di Jennifer diventeranno di pubblico dominio, i quattro decidono di risepellire Harry. Dopo averlo fatto, per la terza volta, si incontrano di nuovo in casa di Jennifer Rogers, dove lei accetta la proposta di matrimonio di Marlowe. Ma lui si rende conto che "prima che ci possiamo sposare dovrai dimostrare che sei libera! Per dimostrare che sei libera, dovrai dimostrare che Harry..." "...e morto." Decidono di dissotterrarlo ancora una volta in modo da evitare di aspettare sette anni per la presunzione di morte. Il dottore passa di lì per caso proprio mentre finiscono di dissotterrarlo di nuovo e vede il corpo. Decidono di incontrarsi con lui a casa di Mrs. Rogers per esaminare il corpo. Mettono Harry mezzo spogliato nella vasca da bagno e poi gli puliscono e gli stirano dei vestiti. Quindi Jennifer mette del nastro adesivo sul taglio che Miss Gravely gli ha fatto in testa con la scarpa da escursione. Ma prima che arrivi il dottore, arriva lo sceriffo. Era capitato sul ritratto di Harry che aveva fatto Marlowe ed era stato colpito dal suo corrispondere alla "descrizione di un vagabondo con le scarpe rubate e un straordinario racconto su un cadavere." "Sam, quello che voglio sapere è dove l'hai dipinto e chi è?" "Prima di tutto, non è pittura. È un disegno. In realtà, è un quadro a pastello." "Sam, non m'hanno educato all'arte da ricchi

[e io aggiungerei: nel giudicare se qualcuno è morto davvero], ma riconosco il volto di un uomo morto quando lo vedo, e questo lo è." "Calvin, forse posso educarla all'arte da ricchi?" Toglie il ritratto dalla mano dello Sceriffo. "Vede questo? Ritratto di un volto dormiente: un uomo rilassato, lontanissimo da ogni preoccupazione terrestre... Invece di aver creato un volto dormiente, avrei potuto scegliere un set di stimoli artistici completamente diverso." Mentre schizza, dice: "Ora, una palpebra alzata, forse... una linea di pienezza fino al guancia... un labbro che si curva con l'espressione. Ecco!" È solo ora che il ritratto a pastello è effettivamente finito. Glielo mostra: è il ritratto di una persona in vita. Il pittore ha "distrutto una prova", come accusa minacciosamente lo Sceriffo, oppure, lui che secondo la precedente definizione di Mrs. Rogers ha una mente da artista e quindi "può vedere le cose più fini", ha scoperto che la ragione per cui insistono ripetutamente a dissotterrare Harry dopo averlo ripetutamente seppellito è che non è morto, ma vivo? Qual'è il problema di Harry? Lo stanno (ripetutamente) seppellendo da vivo. A questo punto, entra il dottore e lo Sceriffo se ne va. Marlowe conduce il dottore al bagno. Per la testa del dottore sono passate le seguenti parole quando ha visto lo stato di Harry: "A quanto pare, non tornerai a casa per Natale"? Quando esce Marlowe, Mrs. Rogers gli chiede: "Cos'ha detto il dottore?" "Mi ha detto di andarmene via. Non mi è neppure piaciuto lo sguardo che aveva negli occhi. Sembra che ci sia qualcosa che lo preoccupa". Non sono queste le parole che ci aspetteremmo di sentire se Harry fosse in gravi condizioni? Dopo aver concluso la sua visita, la diagnosi del dottore è: "È stato il cuore. Ha avuto un attacco". È così che è morto Harry; è morto di un attacco mentre stava sdraiato mezzo nudo nella vasca da bagno. Ma per la ferita sulla fronte? A giudicare dal nastro adesivo che la copriva, deve essere stato prima del suo attacco mortale. Quando alla fine del film le parole "Il problema di Harry è risolto" sono sovrimprese all'immagine del momento successivo a quando Harry è stato inumato ancora una volta, questo indica che è la sua sepoltura finale dato che adesso è morto di sicuro. *La congiura degli innocenti* e *Psycho* di Hitchcock sono complementari per quanto riguarda la questione della sepoltura: mentre nel primo film qualcuno è seppellito da vivo, e di conseguenza dissotterrato ancora e ancora, finché muore di sicuro; in *Psycho* si tratta di dissotterrare qualcuno che è morto di sicuro per trasmettere, attraverso lei, mummificata, una vita vicaria, invasata.

Jalal Toufic, Two or Three Things I’m Dying to Tell You (Sausalito, CA: The Post-Apollo Press, 2005), pp. 83-88.

Il ritratto di Harry Worp

1 La congiura degli innocenti (The Trouble with Harry) pure tratta il tema Hitchcockiano dell'uomo o della donna sbagliata, nella forma del misriconoscimento da parte del morto del proprio cadavere.

art intermedia
5 Köln, 1 · Domstr. 81

PINO PASCALI
bis 29. Februar 1968

SIE SIND HERZLICH EINGELADEN
ZUM RENDEZVOUS FÜR KUNST-
LER UND SAMMLER AM FREITAG,
DEM 26. JANUAR 1968, 20.00 UHR



BIOGRAPHISCHE NOTIZEN:
Pino Pascali wurde 1935 in Bari geboren. Er war Student an der Kunstschule in Neapel und beschloss seine Akademiejzeit mit dem Diplom der Belle Arti. Zu seinen wichtigsten Ausstellungen zählen: Galleria La Tartagura, Rom, 1966; Galleria Sperone, Turin, 1966; Galleria L' Attico, Rom, 1966; Galerie M. E. Thelen, Essen, 1967; Alexandre Jolas, Rom, 1967.

Ferner wurden seine Arbeiten in Cannes, Tel Aviv, Stockholm, Dortmund, Paris, Spoleto und Livorno gezeigt. Er beteiligte sich an der IX. Biennale Sao Paulo, an der VI. Biennale San Marino und an der Biennale de Jeunesse Paris. Bevor die Exklusivrechte von Alexandre Jolas Inkraft treten, hat er seine letzte vertragsfreie Ausstellung in der Kölner Galerie art intermedia.

KATALOG DER AUSSTELLUNG

1	Bomba (La colomba della pace)	1965
	500 x 100 cm	
2	Cannone semovente	1965
	380 x 140 x 120 cm	
3	Quattro trofei di caccia	1966
	100 x 180 x 400 cm	
4	Testa di drago	1966
	40 x 30 x 80 cm	
5	Dinosauro riposa	1966
	120 x 200 x 90 cm	
6	Muro del Sonno	1966
	200 x 300 cm	
7	Decapitazione della scultura	1966
	350 x 100 x 100 cm	
8	Un pocco di mare	1967
	210 x 210 x 4 cm	

La bomba e l'animale fantastico
Sculture di Pino Pascali a Essen

Pino Pascali è uno dei più interessanti talenti artistici di cui attualmente l'Italia non è seconda in ricchezza a quasi nessun altro paese dell'Europa occidentale. Alcune sculture di Pascali, presentate in una prima mostra personale in Germania presso la Galleria Thelen di Essen sono corpi eterogenei, minacciosi anche se esposti in spazi dedicati all'arte contemporanea. Una bomba riprodotta in modo opprimentemente realistico dal titolo enigmatico di "Missile Colomba della pace" e un "Cannone semovente" hanno come sottotitolo "Oggetto di uso quotidiano".

Quando Pascali ha consegnato questi oggetti a Roma per la spedizione in Germania, è stato convocato un ufficiale dell'esercito italiano per richiedere il suo placet all'exportazione. La reazione del ferroviere romano costituisce per Pascali una conferma: il fruitore prende coscienza del significato terribile di quegli strumenti micidiali che altrimenti risultano normali. Soltanto i materiali, la lamiera, i pneumatici consumati rendono inoffensiva l'imitazione. Questa brutta copia innocua rinvia però con ancora più forza alla realtà facendola apparire ridicola. La satira è un mezzo sicuro per il successo del moralista.

L'approccio satirico e l'impegno sociale sono tratti caratteristici dell'artista 32enne, nato a Bari e oggi attivo a Roma. Ma Pascali non sottovaluta nemmeno la forza della poesia. Altre opere in mostra presso Thelen sono costituite da tele dipinte di bianco tese sopra e tra due parti in legno - una tecnica diffusa in Italia. Gli artisti di altri paesi prediligono nella realizzazione di corpi voluminosi di questo genere dei materiali plastici che per esempio in Inghilterra sono più facilmente reperibili.

Il ciclo di opere di Pascali costituito da quattro sculture di tela bianca che si stagliano dalla parete intitolato "Trofei di caccia", il suo "Dinosauro", i rettili giganteschi sono animali misteriosi che portano creature del mondo poetico dell'unicorno tra fantasia e realtà nella nostra quotidianità caratterizzata da tecnologia e paura della bomba. Così le creature fantastiche di Pascali costituiscono un polo opposto rispetto ai suoi amari persiflage dello strumento bellico. Il "Muro del sonno", un rilievo anch'esso bianco composto da cuscini accostati, imbottiti e induriti con il colore, potrebbe collocarsi a metà tra i due poli: magico, non tangibile per l'uomo e tuttavia raggiungibile dagli aerei a reazione, prodigi della tecnica.

Dal punto di vista formale le sculture di tela di Pascali, dolcemente incurvate o aspramente dentellate, sono molto personali. L'effetto politico talvolta elegante nasce dal materiale, ma anche dalla libertà e dalla generosità emanate da questi lavori.

Hans Strelow

(fino al 15 giugno, da lunedì a venerdì ore 10-12 e 15-18, sabato ore 11-13).

FAZ, pagina 10 / venerdì, 9 giugno 1967 / nr. 131
Traduzione dal tedesco