scenario dell'esistenza, nel nostro modo di pensare un'alternativa, basata almeno sul relativismo di Einstein, sull'irrazionale di Freud e sulla dissonanza di Schönberg? Oppure, siamo ancora invischiate nelle concezioni millenaristiche, nei preconcetti di simmetria, proporzione, rapporti armonici di un'arte compensatoria, e sui dogmi assoluti di matrice illuminista? E ancora: giocando masochisticamente a liquidare l'avanguardia, non si torna su posizioni restauratrici, classicistiche, sostenute insieme dalla destra e dalla sinistra, preciso e allarmante riflesso del compromesso storico?

Questi gli interrogativi. Questa la sfida che si pone — dalla gestione del territorio a una politica anticonformista dell'arte — ai socialisti che credono nella creatività eretica e rischiosa. 1944-79: trentacinque anni sono trascorsi invano, ma forse abbiamo oggi gli elementi per determinare una svolta culturale socialista, originale e coraggiosa.

e la sua funzione?

«Un museo che sia strutturalmente moderno non può essere patrimoniale: non deve cioè fondarsi sul presupposto che il possesso è la condizione del godimento. Il museo è uno strumento culturale, le opere d'arte valgono per la loro funzione. Se studiamo Tiziano non è per risolverne i problemi della cultura veneziana del '500, ma i nostri. Bisognerebbe arrivare alla saldatura tra museo e università, insegnare ai giovani a lavorare sugli originali, come nel secolo scorso a Vienna, in quella che fu e rimane la più gloriosa scuola di storia dell'arte.

Non c'è differenza, sul piano teorico, tra museo d'arte antica e museo d'arte moderna: ce ne sono molte, invece, sul piano pratico. Il museo d'arte moderna è in crescita continua, ha sul pubblico un'azione più diretta, ha bisogno di servizi informativi e didattici moltissimi articolati ed efficienti.

E un rapporto diretto con gli artisti, se fosse concepito (e dovrebbe) come un'attrezzatura della cultura visiva, potrebbe stabilire un contatto

di calcio: ma in virtù di quale superiorità culturale sono i soli detentori dell'arte che si produce? E se poi, con uno slancio di generosità, in Italia piuttosto raro, donano o legano le loro raccolte allo Stato o al Comune, perché le loro scelte personali debbono diventare normative per gli altri? Non sarà generosità pelosa, in realtà un modo di esercitare indebitamente una direzione culturale?»

La società di massa forse richiede un aggiornamento di tale nozione, quale può essere?

«In una società di massa, il museo non è quello di prima, solo senza tassa d'ingresso o aperto la sera perché possano andarci i lavoratori. È un museo strutturalmente diverso, il cui scopo non è di tesaurizzare le opere d'arte ma di impiegarle come mezzi o agenti di cultura visiva e immaginativa: un luogo dove, cioè, si possano consultare in riproduzione i quadri di Picasso o ascoltare in cuffia musiche di John Cage, vedere libri e riviste, assistere a «Performances», partecipare a ricerche sperimentali. Ma non bisogna esagerare nel

delle difficoltà in cui è costretto a muoversi in un ambiente culturale retrivo è prova fatto che alla costruzione (e quelle strutture si sono opposti, riuscendo a ritardarle (anni, perfino alcuni sodali culturali».

Nel tuo caso intellettuale politico coincidono. Data la crisi, in tutti i maggiori comuni d'Italia c'è stato un rallentamento nell'organizzazione di mostre pubbliche. Qual è la politica culturale del Comune di Roma?

«Altri sono i compiti del Comune. Condivido pienamente l'indirizzo dell'Assessore alla Cultura, il compagno Nicolini, che si propone (valga l'esempio dell'Estado Romana) di stabilire un collegamento diretto tra avanguardia e cultura del popolo. L'arte d'avanguardia implica scelte ideologiche, di impegno politico in senso progressivo e, quindi, di solidarietà e di appoggio alla classe in ascesa e mirante al potere. Penso che l'iniziativa di collegare avanguardia e cultura di popolo possa essere sviluppata molto al di là degli esperimenti già fatti con successo. Esiste oggi una corrente netta-

Il volo e il suono della pittura

di LAURA CHERUBINI

ROMA — La mostra di Enzo Cucchi da Giuliana De Crescenzo ha un titolo: alla lontana alla francese. Allude a cose che arrivano da lontano, da un interno remoto, e alla maniera francese, cioè ai modi della grande tradizione pittorica francese. A terra un grande bastone di ceramica bianca spezzato è attraversato dalle iniziali color terracotta dell'artista. Il bastone lascia scoprire la forma dell'albero, la scorza, da cui da lontano proviene. Sopra pende una carta color terra bruciata su cui la pittura sembra colare. Si tratta di una serie di case sbilenche che scivolano sulla superficie sottile. Alle pareti alcune tavolette risplendono per il colore denso e smagliante. La luce che scorre sulla pittura brillante sottrae peso alla corposità della tavola impastata di colore, dà leggerezza ai piccoli quadri, li fa volare sulle pareti bianche. Le immagini emergono in superficie e creano una serie di rimandi, di spostamenti continui. Alcune immagini si ripetono e si inseguono: il bastone, cani che corrono, figure sdraiate... Le figure sembrano correre da un punto all'altro della galleria. Una tavoletta è curva per far meglio scivolare la pittura e trascorrere la luce.

Corrono anche le iniziali di Cucchi e si intrecciano alla propria opera.

Una crepa corre sulle pareti bianche. Una voce atona scandisce parole che non riusciamo a collocare in un complesso di rimandi. Un sommesso gracchiare fa da sottofondo. Ciò che stiamo ascoltando nello spazio di S. Agata dei Goti è la registrazione della trascrizione di un racconto di Kafka cui fa riferimento il titolo della mostra, *La Muraglia Cinese*. L'artista Vincenzo Messina ha riscritto a penna (lo sfregamento quasi impercettibile che sentiamo è quello del pennino che scorre sul foglio) il racconto, ripetendo ad alta voce, parole e punteggiatura, senza differenziare i segni conduttori di senso e i segni d'interpunzione. Il racconto parla di un messaggero inviato dall'imperatore della Cina che a causa delle immense distanze di quel paese, attraversato dalla muraglia cinese, giunge a destinazione dopo la morte del sovrano. La mostra opera una inversione linguistica: nel testo la dimensione spaziale vince su quella temporale, al contrario la crepa è il segno tangibile del tempo che incide sullo spazio. La crepa, inoltre, rinvia per antitesi alla muraglia: la muraglia è una poderosa costruzione, la crepa il sottile indizio di una de-costruzione. Il testo è portatore di senso, ma la voce non emozionata ci fa perdere la dimensione semantica. A conferma che il linguaggio è un universo reversibile.