

MOSTRE

Franco Mulas, il controcanto amaro delle celebrazioni del Sessantotto

A. DIGE.

La forza della premonizione. Così definisce Lorenzo Canova il ciclo sul '68, la costellazione politica dell'immaginazione al potere» (e anche del suo fallimento) cartografata da Franco Mulas nelle sue opere.

Perché in quei lacerti di pittura (dal tratto iperrealistico a volte e altre completamente surreale, puntando verso una dimensione onirica che è soprattutto una istanza critica del presente) si intrecciano le storie del pianeta in piena deflagrazione, eppure Mulas non ha voluto divulgare nes-



«Una bandiera per Victor Hugo»

sun proclama ideologico. Ha preferito lasciare delle pagine aperte, a futura memoria e per le scritture del tempo che verrà.

La mostra *Franco Mulas '68*, visitabile alla galleria André di Roma fino al 7 aprile (a cura di Lorenzo Canova, con testi di Enzo D'Arcangelo e Tommaso Di Francesco), può anche essere letta come una sequenza impazzita di fotogrammi, una «pellicola» che disseziona - in controluce - il potere e fa pulizia di ogni tentazione celebrati-

va. Non c'è spazio per la nostalgia di ciò che avrebbe potuto essere e non è stato. Spesso, sui muri d'Europa, intorno alla Bastiglia, sulle scalinate inpietrite, dentro ai grovigli vegetali di giungle urbane, l'individuo ribelle è solo, un Tantalò moderno tormentato dal desiderio di essere accolto in un mondo rovesciato, di certo migliore, che però non s'inverna mai. Così, l'antieroe Gilles guarda in camera con la bandiera arrotolata in attesa che la «cronaca» de-

gli eventi (e un loro possibile racconto) prenda una piega «amica». Volta le spalle alla violenza, se ne va ramingo, sospendendo il giudizio. Come testimonia Di Francesco, in quei ritratti disorientati, mascherati, che bandiscono l'irruenza, c'è «l'inizio dell'antropologia contemporanea del malessere profondo, ineludibile, narrata con il colore lucido che vuole rimanere e non offuscarsi». Nel cinquantenario del '68, i quadri di Mulas sono un controcanto composto.

I luoghi che aggirano l'industria della memoria

«Architettura dell'indelebile», l'ultimo saggio di Jacques Gubler, pubblicato da Christian Marinotti editore

MAURIZIO GIUFRE

Circa un decennio fa Geofrey Hartman, il noto critico letterario tedesco fuggito negli Stati Uniti, scrisse che l'interrogativo per almeno tre generazioni sarebbe stato come tramandare il ricordo dell'Olocausto. Accostava la «cultura della memoria» a un'«alta marea» imprevedibile sulla lunga distanza e su ciò che d'impagabile avrebbe portato con sé. Citava Habermas e la sua idea che la storia del genocidio nazifascista sugli ebrei aveva assunto una forza più intensa ora che nell'immediato dopoguerra.

TUTTAVIA, È SUL CONCETTO di «testimone intellettuale» - mutuato da quello di «secondario» di Terrence des Pres e Lawrence Langer - che Hartman si concentrò in modo particolare. A differenza della testimonianza diretta dei sopravvissuti lo «sforzo consumante» dei testimoni che sarebbero venuti dopo esigevo «un medium più permanente della mente individuale» per contrastare «la fantasmizzazione o dissociazione endemica del trauma». Concludeva affermando che l'arte e la memoria comune, interagendo tra loro, potevano assolvere questo gravoso compito. L'architettura in particolare può svolgere in questa direzione un ruolo fondamentale come dimostra Jacques Gubler nel suo ultimo saggio *Architettura dell'indelebile* (Christian Marinotti Edizioni, pp. 95, euro 12).

Attraverso il racconto del Memoriale della Shoah di Milano degli architetti Annalisa de

Curtis e Guido Morpurgo e quello a Drancy dello studio Diener & Diener Architekten, lo storico svizzero s'interroga innanzitutto «come scrivere la storia della Shoah», quale corrispondenza di significato hanno le parole *Olocausto* o *Genocidio* e quale attenzione avere per usarle affinché non l'«indicibile», ma «una memoria completa e indelebile» sia, come scrisse Primo Levi, la prima finalità da porsi. I luoghi della testimonianza legati agli eventi

della deportazione e dello sterminio alla pari delle parole includono dei rischi: non devono né traumatizzare né suscitare curiosità o voyeurismo.

SERGEI LOZNITSA nel suo film *Austerlitz* girato nel campo di concentramento di Sachsenhausen ha fatto comprendere in maniera esemplare i pericoli causati dall'«industria della memoria»: la grave museificazione a servizio del turismo di massa. I due progetti illustrati da Gubler, sia quello italiano collocato in

un'area centrale di Milano, sia quello francese nel quartiere periferico di *La Muette*, si collocano agli antipodi di questo modello di conservazione e di utilizzo di un bene culturale collegato alla Shoah. Entrambi erano luoghi di raccolta delle persone catturate per essere trasferite nei campi di concentramento.

A Milano, in via Ferrante Aporti, le leggi della logistica orribilmente modificate saranno applicate di sotto della piattaforma sopraelevata della Sta-

zione centrale dove le vittime, passato il portico al piano strada, erano «inghiottite» con tecniche subdole di smistamento fino ai vagoni merci pronti per riceverli.

I PROGETTISTI HANNO riportato prima gli ambienti al loro stato originario per poi inserirvi «dispositivi» e funzioni necessarie per trasformarli non solo nello spazio della rimembranza ma anche in centro di documentazione e di incontro. L'idea generatrice del progetto è stata quel-

la di condurre il visitatore dall'ingresso al piano di caricamento perché succeda «la presa di coscienza della situazione storica». Scrive Gubler: «Il rumore della struttura messa in vibrazione dal passaggio dei treni sul piazzale superiore ti paralizza». Solo attraverso il «processo di identificazione» ci si avvicina alla conoscenza del meccanismo della deportazione. Analogo meccanismo a quello milanese si adottò alla periferia nord-est di Parigi alla fine di una nobile storia urbana.

TRA IL 1932 E IL 1935, infatti, gli architetti Marcel Lods e Eugène Beaudoin fanno incontrare a Drancy la «poesia della tecnica» della serialità edilizia di Jean Prouvé e Vladimir Bodiansky per la costruzione industrializzata di alloggi popolari. Il programma però a *La Muette* fallisce e si trasforma in un luogo destinato prima «alla sottomissione di popolazione di ultima categoria» e dopo con Pétain, tra il 1942 e il 1943, nel centro in mano ai nazisti per la deportazione antisemita. Oggi davanti al blocco edilizio a forma di *U-monument historique* e il solo salvato alle demolizioni degli anni Settanta - c'è l'occhio discreto e fisso dell'icastico parallelepipedo di sei piani in cemento armato di Diener & Diner Architekten. Dalle sue ampie finestre in avenue Jean Jaurès si guarda a quel luogo dell'orrore tornato alla vita e a un solitario vagone merci poggiato su un prato: una prova muta della tragedia degli ebrei razzati che ci rammenta la necessità di rimanere testimoni vigili.



MEMOIR

Storia del ritrattista forzato di Pol Pot nell'«Anno Zero» della Kampuchea

SIMONE PIERANNI

Una testimonianza storica raccontata attraverso immagini e parole può diventare anche ispirazione per una sentenza giudiziaria. Il pittore dei khmer rossi di Vann Nath pubblicato da Add Editore (pp.155, euro 18) nella collana «Asia» rende giustizia a tanti elementi: alla storia, perché narra la vita di un uomo all'interno di uno dei carceri più violenti del breve ma terribile regno dei khmer rossi.

POI, RENDE GIUSTIZIA al memoir, genere letterario che talvolta affoga nel mare dell'ombelico individuale. Infine all'epica, accompagnata dalle coincidenze della vita e dalla forza di vite che - evidentemente - dovevano diventare rilevanti nella storia del proprio paese.

Quella Cambogia tra l'«Anno

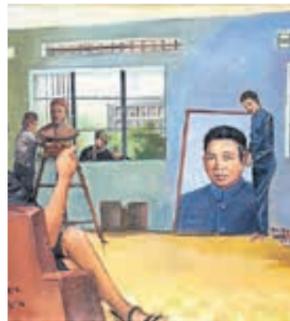
Zero» del 1975 e la caduta dei khmer rossi nel 1979 che Vann Nath raffigura, era contrassegnata da alcuni incubi ricorrenti.

A COMINCIARE DALLE PAROLE; come scrive l'autore del volume, i khmer rossi «non provavano alcuna pietà per gli altri esseri umani. La loro accusa di essere *kmang*, un nemico, era davvero potente. Separava tra loro padri e madri, figli e fratelli. Questa parola, *kmang*, spaventava la gente di ogni livello sociale». E poi la volontà distruttrice. Non dimentichiamo che con «Anno

Vann Nath racconta il palazzo degli orrori nel suo «Il pittore dei khmer rossi»

Zero» i khmer intendevano molto più di un nuovo corso storico: avevano in mente - per la precisione - uno sterminio necessario. Come ricorda Vann Nath, gli slogan trasmessi ogni giorno alla radio erano i seguenti: «Bisogna distruggere tutto del regime precedente. Costruire una nuova Kampuchea florida, progressista, sempre più evoluta».

RIPERCORRIAMO rapidamente i fatti: nel 1975 il capo di governo Lon Nol rovescia Sihanouk - il figlio dell'ex monarca - ma nel 1975 è a sua volta rovesciato dai khmer rossi che proclamano la nascita della Kampuchea. Non esiste più denaro, religione e libertà: centinaia di migliaia di persone sono spostate dalle città (che rimangono deserte) alle campagne. Moltissimi di loro - tra un milione e mezzo e tre mi-



zione di orrore associata alla paura di non essere creduti. Dietro ogni sopravvissuto a un massacro, c'è sempre lo scetticismo del resto del mondo. E allora Vann Nath si mette lì e piano piano, mattoncino dopo mattoncino, costruisce di fronte ai nostri occhi il palazzo degli orrori che lui e tanti come lui hanno vissuto.

Vann Nath è perfino uno dei più fortunati: arrestato senza un motivo, accusato senza accuse, imprigionato senza una colpa, viene salvato dalla sua arte. Sa dipingere e i «fratelli» alla guida del carcere hanno bisogno di artisti capaci di celebrare l'«Anno Zero» della Kampuchea, il «fratello numero uno» su tutti. E così giorno dopo giorno, sempre imprigionato e all'ascolto di torture e brutalità, Vann cerca di mangiare e dormire quel che basta per trovare le forze necessarie a dipingere il ritratto niente meno che di Pol Pot. Deve farlo bene, con precisione, con passione, con dovizia di particolari: se così non accade, è morte certa. La sua seconda fortuna è quella di essere arrestato e di finire in carcere negli ultimi lunghi

Sopra, Memoriale della Shoah, Milano, architetti Annalisa de Curtis e Guido Morpurgo

mesi prima della fine, almeno istituzionale, del dominio di Pol Pot e compagnia. Siamo in Cambogia, un paese raso al suolo umanamente: Vann e pochi altri sopravvissuti decidono che tra le mura del carcere deve nascere un museo per testimoniare le sofferenze proprie e altrui.

LA SUA ARTE lo aveva mantenuto vivo in prigione; fuori la sua pittura deve mantenere vivo il ricordo di quanto è successo al suo paese. Quando viene aperto il museo, in fila tra la gente in attesa di entrare, Vann Nath trova perfino un suo vecchio carceriere. Vann Nath non ha volontà di vendetta, non con i pesci piccoli almeno: il capo, invece, sarà condannato proprio grazie alle testimonianze dei sopravvissuti. Vann muore nel 2011 e non vede la condanna a vita del 2014 ai danni dei dirigenti khmer rimasti in vita. Ma può andare bene così: l'arte suggerisce, puntualizza, apre spiragli. Sentenziare è compito della giustizia.