

L'unica condizione che produce il presente – Sandro Chignola

«Dio quando finirà dunque il tempo della crisi mondiale e tornerà nuovamente lo spirito della giustizia e dell'ordine!». A leggere la citazione, con cui terminava una petizione al presidente di una provincia prussiana nel 1814, potrebbe sembrare che non molto sia cambiato nella storia degli ultimi due secoli. La crisi come grande fase di disordine allargata a scenario globale, in cui esercitare un intervento salvifico. Giustizia e ordine come ciò che precede e ciò che ritorna oltre la crisi, e dunque come orizzonte di riferimento e di legittimazione per un'azione di governo che alla crisi si lega, che materializza aspettative e bisogni, concentra su di sé sguardi scettici, organizza il disincanto. «Crisi» è concetto fondamentale del lessico politico e giuridico europeo. Ed è meritoria l'opera di edizione e traduzione italiana della voce che ad esso dedica Reinhart Koselleck nel grande Lessico dei Geschichtliche Grundbegriffe, impresa culturale estremamente rilevante della storiografia tedesca tra gli anni 70 e 90 del secolo scorso (Crisi. Per un lessico della modernità, introduzione di Gennaro Imbriano e Silvia Rodeschini, postfazione di Adelino Zanini, ombre corte, pp.108, euro 10). Dedicato ad una «storia dei concetti», il Lexicon dei concetti politici fondamentali della lingua tedesca è in realtà un'opera di respiro europeo. Le voci che esso raccoglie non soltanto ambiscono a delineare una cartografia generale della modernità politica per mezzo dei suoi punti di riferimento concettuali, ma sviluppa nel contempo una teoria del processo di costituzione della modernità stessa attraverso l'analisi delle modificazioni storiche dei suoi quadri semantico-categoriali. I concetti politici vengono assunti tanto come indicatori del mutamento storico, quanto come fattori, agenti materiali, di ciò che lo traina. Questo permette di ricostruire gli strati di senso in cui slittamenti, resistenze, accelerazioni, modificano il vocabolario politico, attestano passaggi significativi, trasposizioni di contesto, insistenze o innovazioni, e permette nello stesso tempo di delineare una teoria generale del processo di definizione e di consolidamento della contemporaneità attraverso la perimetrazione dell'orizzonte generale di senso in cui circolano e funzionano i concetti del suo vocabolario politico. L'analisi storica dell'evoluzione di quest'ultimo serve a chiarire la quantità di strati di significato in esso sedimentati e a rendere più lucida la consapevolezza di come esso viene oggi impiegato. «Crisi» è dunque uno di questi concetti fondamentali. Koselleck ne fissa la semantica in quattro possibilità caratteristiche. Prendendo a modello l'uso medico, politico o militare della parola, esso può riferirsi a sequenze di eventi che tendono ad un punto risolutivo. Secondo il modello teologico che ne impronta un'altra ricorrenza significativa, «crisi» può indicare la decisione storica ultima, dopo la quale la qualità della storia stessa si trasforma radicalmente, attraversando una soglia irripetibile. Una terza accezione fa della «crisi» una categoria di durata o circostanziale: rinvia all'idea, cioè, di un processo all'interno del quale situazioni critiche si riproducono continuamente, oppure a situazioni in cui incombono decisioni multiple o alternative reciprocamente contraddittorie. E infine «crisi» può alludere ad una trasformazione immanente alla storia, a un processo il cui esito, in meglio o in peggio, dipende dal modo in cui lo si osserva o lo si analizza. Tutte e quattro queste modalità fanno riferimento a quello che Koselleck chiama «il tentativo tangibile di conquistare una possibilità espressiva specificatamente temporale», adeguata all'orizzonte di mobilità della storia, per scandagliare quest'ultimo a differenti livelli di profondità considerato il fatto che esso, aperto su di un futuro incerto, lascia spazio libero a tutti i desideri e a tutte le ansie, a tutte le paure e a tutte le speranze. Da questo punto di vista estremamente generale, e tuttavia fondato sulle caratteristiche specifiche dell'esperienza moderna a partire da quella che, in altro contesto, Koselleck chiama il dilatarsi della forbice tra «spazio di esperienza» ed «orizzonte di aspettativa». La «crisi» diventa cioè un tratto distintivo dell'epoca moderna sino a tendere coll'identificarsi con essa. La modernità è la crisi, dunque. Non solo perché nella modernità viene esautorata l'immediata ed indiscussa legittimità di una politica innestata alla tradizione (la politica stessa deve infatti conquistarsi i propri titoli di legittimità esponendosi alla crisi, provando a governarla, mettendosi a rischio), ma anche perché l'accelerazione dell'esperienza che definisce l'epoca moderna tende a mettere velocemente fuori corso paradigmi e formule di intervento, quadri categoriali, riferimenti accreditati. E non solo: a partire dal XIX secolo, ed in particolare a partire dalla crisi di borsa del 1825, l'uso del termine acquisisce sempre di più connotazioni economiche, radicandosi sul terreno della conflittualità sociale secondo l'ambivalenza che della crisi fa di volta in volta la soglia di un passaggio definitivo ed irrevocabile o un evento puntuale sul quale ci si sfida. «Fisicamente la crisi mi farà bene come un bagno di mare», potrà scrivere nel 1857 Engels in una celebre lettera a Marx. Complessivamente, Koselleck associa al concetto di crisi tre diversi modelli interpretativi. Nel primo, la storia è interpretata come crisi permanente e il concetto adoperato in modo processuale. Nel secondo, crisi designa un punto di radicalizzazione, che innesca una svolta decisiva, generando un nuovo scenario. Il terzo è un modello, a forte desinenza teologica, escatologico-utopistico, volto a definire una crisi in atto, come l'ultima e definitiva. Probabilmente Koselleck è a quest'ultima che ascriverebbe lo stesso marxismo o il movimento comunista internazionale. Tutti e tre questi modelli, è inutile ricordarlo, tornano nell'uso che del concetto di crisi fanno intellettuali e politici per interpretare la crisi finanziaria globale. Ed è fin troppo semplice sottolineare come il libro di cui parlo possa essere utile per disaggregarne aspetti retorici, limiti evidenti, troppo scontate rispondenze. Ma non solo. Koselleck fa notare come il concetto di «crisi» abbia progressivamente sostituito nel lessico della scienza politica quello di conflitto. Ciò è evidente nel caso delle relazioni internazionali, ad esempio. E tuttavia, nel suo etimo *krísis* rinvia al verbo greco *kríno*: «separare», «dividere», «scegliere», «giudicare», «decidere». Ma anche: «misurarsi», «litigare», «lottare». Il momento cruciale della «crisi» è non solo il momento della «decisione», ma quello della «lotta». E in un orizzonte di crisi come quello che attraversiamo - varrebbe la pena di sottolinearlo come richiamo al principio di realtà: è il capitale in sé ad essere crisi e quell'orizzonte non si dischiude certo ora - questo strato profondo, matriciale, della semantica del concetto è utile venga richiamato per posizionarci all'interno del campo di tensione che lo segna.

Quei movimenti a rischio volatilità se non plasmano una forma politica – B.Vecchi

Primi sono stati gli spagnoli, poi il contagio si è diffuso in Tunisia, Egitto, mentre alcuni, con non poca accorta nonchalance continuano a vederne altre manifestazioni in Libia e Siria. In seguito, il virus della rivolta si manifestò a New York per poi spostarsi in altre città statunitensi. È solo una delle tante successioni che si possono esibire sui movimenti sociali che si sono manifestati dal 2008, anno deciso per indicare l'esplosione della crisi economica globale. Ce ne possono essere altre, molto più convincenti, che cercano di coglierne genesi, sviluppo e mutazione, in una prospettiva che coglie gli elementi di continuità, ma anche di discontinuità. Una mappa dei movimenti sociali non può ovviamente dimenticare cosa è accaduto nelle università italiane, inglesi e francesi tra il 2007 e gli anni successivi, allorché nelle assemblee, nei documenti e nei cortei l'accento era posto non solo sulla critica alle varie riforme dell'università presentate dai governi, ma su come la condizione studentesca fosse da contestualizzare nella diffusione della precarietà. Le università, e la formazione in generale, erano solo fabbriche di uomini e donne precarie. In ogni caso, sia che si privilegi una mappa e una successione o altre interpretazioni le esperienze delle cosiddette primavere arabe, degli indignados spagnoli e di Occupy questi movimenti hanno posto la necessità di sciogliere il nodo: come fronteggiare una crisi che ha fenomenologie e caratteristiche anomale rispetto al passato, a partire dalla centralità del tema del debito e che, anche se definita globale, vede diverse realtà nazionali e continentali altrettanto significative dei punti comuni che si possono rintracciare in Italia e negli Stati Uniti, in Spagna come in Grecia. Fanno dunque bene Gigi Roggiere e Anna Curcio, nell'introdurre il volume collettivo Occupy (ombre corte, pp. 158, euro 15), a privilegiare la crisi e la precarietà come una cornice concettuale in cui collocare l'esperienza di Zuccotti Park, ma anche degli indignados di Puerta del Sol o i giovani tunisini e egiziani che hanno cacciato i rais del loro paese. Sia ben chiaro, sono questi movimenti vincolati, ovviamente, alle loro specificità, ma sono accumulati dalla capacità di diffondersi rapidamente, riuscendo a costruire un enorme consenso; sono altresì «intensivi», mostrando al contempo non poche difficoltà a garantire continuità nell'azione politica. Sull'effetto «sciame» dei movimenti sociali tanto si è scritto e discusso. Lo sciame, è noto, si aggrega per un breve intervallo di tempo; nel suo movimento prima impreciso, si compatta e chi lo osserva vede un coordinamento e un'organizzazione impareggiabile in efficacia. Ma una volta raggiunto l'obiettivo si disperde, così rapidamente come si era formato. Le analogie tra i comportamenti collettivi e i comportamenti di altre specie animali funzionano solo per rappresentare un fenomeno, certo non per comprenderne le dinamiche interne, genesi e sviluppo. Lo sciame aiuta cioè a fotografare quello che è accaduto, non a spiegarne i motivi. Così emerge la domanda: perché movimenti sociali così pervasivi, così capaci a diffondersi non riescono a durare nel tempo? Un'altra spiegazione viene da una consolidata saggistica che lega i movimenti sociali a congetture, manifestazioni reattive a qualcosa originato da scelte e decisioni prese dal potere costituito. Secondo questa interpretazione i movimenti sono carsici, perché esprimono un indifferenziato fluire del legame sociale e le conseguenti variazioni nei rapporti di forza nella società. Anche questa spiegazione coglie l'emergere del movimento e il suo inabissarsi nella terra, ma nulla più. Dunque insufficiente come la prima nello spiegare la centralità dei movimenti sociali in una situazione di crisi della democrazia rappresentativa e delle forme politiche «classiche». La parabola di «Occupy Wall Street», degli indignati spagnoli e delle primavere arabe richiede dunque uno sforzo analitico ulteriore rispetto a queste griglie interpretative finora dominanti. Se lo sciame è solo fotografia di ciò che accade, la lettura dei movimenti come variabile dipendente dal sistema politico è sempre svolta quando questi si sono eclissati, lo sforzo analitico necessario deve obbligatoriamente partire dalle condizioni sociali, politiche in cui tali movimenti sociali agiscono. Ricordare che la crisi abbia un carattere dirompente, tellurico che sta cambiando l'Europa, ma anche gli Stati Uniti, l'Africa del Nord, l'Asia è cosa ovvia. Più interessante è l'ipotesi interpretativa presente in tutti gli interventi e brillantemente riassunta nell'introduzione: sono movimenti che presentano una composizione sociale caratterizzata da una media scolarizzazione e da una presenza «precaria» sul mercato del lavoro. Uomini e donne cioè «figli» della controrivoluzione neoliberale, che hanno ricevuto le stigmate di un regime di accumulazione dove la precarietà si associa al venir meno del welfare state in Europa, da una gestione spregiudicata della personale «finanza creativa» (dati i bassi salari) e un indebitamento dovuto all'acquisto dei servizi sociali. Dunque una composizione sociale che dà vita a volatili movimenti sociali, insofferenti al meccanismo della delega e interessati a sperimentare forme di decisione politica ostili a quel monopolio che la modernità ha assegnato allo stato. I saggi non rimuovono nessuna delle asperità che tali elementi consegnano alla riflessione teorica. L'accento è posto sul fatto che tali movimenti debbano vedersela con un capitalismo dove l'intreccio tra finanza, precarietà è sfociato in politiche del rigore che scandiscono la continuità tra il passato prossimo del neoliberalismo e il presente. Ma quello che emerge è anche una continuità dei movimenti sociali che, oltre ad essere una specifica forma della politica, sono vissuti come una «forma di vita» che non viene cancellata una volta che le mobilitazioni scemano e tutto sembra tornare alla normalità. È questo un aspetto che spiega il perché il neoliberalismo ha avuto sempre come contraltare movimenti «mimetici», che affermano sia il rifiuto della precarietà che della guerra; o, elemento non da sottovalutare, oppongono una visione solidaristica alle politiche di valorizzazione capitalistica del territorio che hanno tenuto banco per oltre un trentennio. La volatilità dei movimenti sociali non sarebbe altro che la dimensione pubblica di una forma di vita che innerva oramai le società, tanto al nord che nel sud del pianeta. Il problema che si impone non è dunque l'assenza di continuità, bensì la difficoltà di produrre forme organizzative che rendano i movimenti modelli politici stabilmente alternativi ai partiti e, in misura diversa, ai sindacati. Al di là di certe stucchevoli procedure decisionali - l'unanimità come vincolo, una visione dei rappresentanti come un megafono delle assemblee - le esperienze degli indignati spagnoli costituiscono modelli che non sciolgono il nodo, ma aiutano a indicare un terreno di sperimentazione, proprio perché è evidente che fare movimento diventa una forma di vita. Nessuna nostalgia, però, per temporanee comunità inoperative, ma la consapevolezza che tra forma di vita e politica c'è un legame che non è dato in natura. Semmai va costruito.

Le stagioni della rivolta – Mauro Trotta

Il 13 luglio dello scorso anno, «Adbusters», la rivista canadese nota per l'antipubblicità e per la critica alla società dei consumi, diffondeva questo messaggio su Twitter: «#OCCUPY WALL STREET. Siete pronti per un momento Tahrir? Il

17 settembre invadete Manhattan, tirate su tende, cucine, barricate pacifiche e occupate Wall Street». Si esortavano poi i lettori a dar vita a un movimento che fosse «una fusione di piazza Tahrir con le acampadas di Spagna». Si è soliti far risalire a questo episodio l'atto di nascita del movimento che, grazie all'occupazione del luogo simbolico per eccellenza del capitalismo finanziario (Wall Street, appunto) e all'efficacia delle proprie parole d'ordine - basti pensare a quel «Noi siamo il 99%» risuonato poi ovunque nel mondo - ha incarnato probabilmente meglio di altre esperienze la voglia di ribellione e di cambiamento nei confronti dell'ordine neocapitalistico e delle sue ricette di fronte alla crisi economica globale. **Scrittori per il 99%**. Ma come è nato? A quali esperienze si è richiamato? E soprattutto come ha funzionato concretamente? Quali strutture organizzative si è dato? Quali forme di lotta ha adottato? In che modo trascorrevano le giornate a Zuccotti Park durante i mesi dell'occupazione? A queste e a molte altre domande offre una risposta Occupy Wall Street (Feltrinelli, pp. 223, euro 16) libro prodotto, sia nella fase di ricerca che in quella di scrittura vera e propria, da una «sessantina di persone circa (studenti e insegnanti, scrittori e artisti, operai e professionisti, donne, uomini, persone di colore, bianche, anziani, giovani)», come si definiscono loro stessi, e che hanno scelto il nome di «Scrittori per il 99%». Non si tratta del testo ufficiale del movimento, anzi, come sottolineano gli autori nell'introduzione, il progetto è stato respinto dall'assemblea del gruppo di lavoro a cui era stato sottoposto. Alcune persone, però, hanno deciso di andare avanti lo stesso, offrendo questa visione del movimento dall'interno, ripercorrendo la storia della sua nascita e di quei mesi di occupazione. Attualmente il testo negli Stati Uniti è disponibile solo nella versione e-book, la sua uscita in volume è prevista per il 3 aprile 2012. In primo luogo, leggendo il libro, emerge come il movimento americano si ritenga legato ad altre esperienze simili avvenute in altre parti del mondo, ovvero la cosiddetta primavera araba, innanzi tutto, e poi quella degli indignados spagnoli. Insomma, per dirla in sintesi: primavera araba, estate europea, autunno americano. Inoltre, l'occupazione a New York non nasce come un fulmine a ciel sereno, ma vi erano già stati segnali importanti, a partire dalle proteste contro i tagli alla spesa sociale e le limitazioni ai diritti di contrattazione collettiva nel Wisconsin a febbraio e dalla cosiddetta «Bloombergville», ovvero l'occupazione dell'angolo fra Broadway e Park, vicino al municipio di New York, contro altri tagli alla spesa sociale che avrebbero colpito soprattutto insegnanti e pompieri, proposti dal sindaco Bloomberg a giugno. E poi, dopo una serie di assemblee tenutesi tra agosto e l'inizio di settembre, arriva il momento della manifestazione del 17 settembre a Wall Street. Da qui scatterà l'occupazione di Zuccotti Park, in realtà seconda scelta dei manifestanti che avrebbero voluto occupare Chase Manhattan Plaza, la quale, però, era stata completamente transennata dalla polizia. Parte così un'esperienza che ben presto viene replicata in tanti altri posti negli Stati Uniti e nel mondo, nelle piccole città così come nei grandi centri, e che vede crescere sempre più l'attenzione, l'interesse, il sostegno nei suoi confronti. **Gruppi in fusione**. Nel libro vengono descritte davvero bene le pratiche di democrazia diretta messe in atto dagli occupanti, i loro modelli decisionali, le forme dell'organizzazione, anche rispetto ai problemi quotidiani. A tratti pare quasi di assistere a un'assemblea generale, con il lavoro dei facilitatori, l'uso del microfono umano - una sorta di passaparola, in cui ciascuno ripete le parole dette per farle arrivare a tutti - l'utilizzo di gesti da parte del pubblico per ostentare sostegno, indifferenza o disaccordo con chi parla. Si comprende l'attività dei vari gruppi di lavoro, quella della biblioteca popolare, dei medici e degli avvocati, del banchetto di informazioni, della cucina. Sembra di vedere i luoghi dell'occupazione. Zuccotti Park, innanzi tutto, con i vari accampamenti, l'«Albero della Vita», il gruppo di percussionisti del Pulse, le cyclette collegate ai generatori per ottenere energia elettrica, i gruppi yoga o di meditazione e quelli di attivisti e rivoluzionari, i curiosi e i turisti che gironzolano. E l'edificio al 60 di Wall Street, con il suo atrio, le riunioni e le assemblee, le sedie spostate in circolo dai vari gruppi. Si assiste alla fantasia creativa degli occupanti che, ad esempio, quando la polizia vieta l'uso dei cartelli, scrivono i loro slogan sui cartoni per la pizza. Si partecipa quasi alle manifestazioni, da quella sul ponte di Brooklyn a quella a Times Square, dove ai manifestanti si uniscono zombie e personaggi dei fumetti, ovvero i partecipanti a due convention che si tenevano in quel giorno. **L'incerto futuro**. Né il libro nasconde le divisioni e le contrapposizioni che attraversano il movimento. Da quella, anche geografica, dato che divideva l'accampamento in due zone, ovvero quella occidentale occupata dagli elementi e dai gruppi più radicali, rivoluzionari e quella orientale, base dei riformisti più moderati. A quella che all'interno di un'occupazione così variegata, espressione anche delle contraddizioni della società non poteva mancare di emergere, ovvero la questione razziale, con il pericolo di emarginazione delle minoranze. E, naturalmente, non può mancare e non manca la cronaca dello sgombero dell'accampamento, avvenuta il 15 novembre verso l'una di notte, con il suo codazzo di distruzioni - di libri, oggetti vari, strumenti medici - gratuite da parte della polizia. Uno degli ultimi capitoli di Occupy Wall Street, però, è significativamente intitolato Il futuro dell'occupazione, un futuro che, almeno per ora nel momento in cui scriviamo (frase ricorrente all'interno del libro), sembra essere ancora presente. Basta soltanto collegarsi a occupywallst.org per rendersene conto.

Il tempo non è quotidiano – Gianni Manzella

REGGIOEMILIA - Robert Wilson o l'eclissi del tempo. A un certo momento di Einstein on the beach, questa suggestione prende figurativamente corpo, cioè diventa immagine. Un disco nero si sposta lentamente sul fondo fino a coprire la sagoma circolare di un grande quadrante privo di lancette che incombe sull'aula di un onirico tribunale. Mentre, dai lati, oscilla l'ago di una bussola e su un altro orologio più piccolo le lancette corrono impazzite nel senso contrario. Siamo dunque in un mondo uscito fuori dai suoi rassicuranti riferimenti temporali. Fuori dai propri cardini avrebbe detto Amleto, qualche secolo prima che la scienza imponesse un po' di relatività alle cose umane. Disfare il tempo. Trarlo fuori dall'esperienza quotidiana che l'ha reso impercettibile e ricomporlo in una nuova dimensione percettiva, fino a renderlo quasi immobile davanti agli occhi dello spettatore. Sembra questo l'imperativo che ha guidato la ricerca dell'artista di Waco, Texas. Di cui la gestualità lenta dei suoi attori, capace appunto di tradurre il movimento in esperienza del tempo, è solo l'effetto più superficiale. Einstein on the beach può essere considerato a buon diritto un capolavoro del ventesimo secolo. E Robert Wilson è certo uno degli artisti che maggiormente hanno contribuito a cambiare l'idea del teatro, negli ultimi quarant'anni, con il fascino visivo dei suoi grandi spazi, il lavoro

formale sul gesto dei suoi attori. Lo sperimentare come i corpi nello spazio possano interagire con le parole di un testo, senza che ciò si traduca mai in interpretazione, cioè sentimento o emozione. Ciò che in seguito si è spesso tradotto in un sapiente manierismo, il piacere della visione di un universo compositivo immediatamente riconoscibile, tanto noto da non sembrar richiedere alcuno sforzo di comprensione ulteriore, vi è qui esposto allo stato nascente, per così dire. Ancora capace di sorpresa. Ma è anche, *Einstein on the beach*, la testimonianza di uno straordinario periodo artistico, una vera e propria belle époque del teatro verrebbe da dire. Anni in cui era normale incontrare sulle scene le prodigiose creazioni scespiriane di Carmelo Bene... Il sud esilarante e disperato di Leo e Perla... Luca Ronconi che a Prato impiantava uno straordinario laboratorio che intrecciava Hofmannsthal e Pasolini sulla traccia de *La vita è sogno* calderoniana... E a Venezia, in quella metà degli anni 70 che consacrava Kantor e già preannunciava il genio di Pina Bausch, un altro laboratorio internazionale presentava l'opera composta da Wilson insieme a Philip Glass. Quasi cinque ore di spettacolo che hanno perso ben poco della loro capacità di fascinazione, ora che *Einstein on the beach* riappare sul palcoscenico del teatro Valli, a Reggio Emilia (uniche date italiane, purtroppo) con altri interpreti ma un'immutata energia, a vent'anni di distanza dall'ultimo riallestimento. Come resistere del resto all'accattivante minimalismo delle due presenze femminili che sono già lì, in un angolo del palcoscenico, all'ingresso in sala con le luci ancora accese, fissate in una posa innaturale mentre snocchiano un testo di poetico nonsense. E intanto nella buca dell'orchestra, senza quasi che ci se ne accorga, va ingrossandosi il coro che canta una sequenza aleatoria di numeri sulle note dolcemente seriali di Glass. Tutti vestiti uguali, gli interpreti, una camicetta bianca, i calzoni grigi tenuti su dalle bretelle. Ed ecco l'aprirsi del sipario su uno di quei mondi che sono diventati la sigla del dispositivo visivo del maestro texano - la sua è infatti davvero una nuova cosmologia. Spazi vuoti dai colori cangianti che inquadrano un paesaggio in continua metamorfosi. Figure che si stagliano in controluce sui fondali luminosi. Qui domina al centro la sagoma di un traliccio, da cui un ragazzo lancia aeroplani di carta. Un giovanotto dal giubbotto rosso traccia nell'aria misteriosi calcoli. Una danzatrice si muove con gesti ripetitivi sulla musica non priva di un'eco romantica, suonata dal piccolo ensemble del compositore. Ma memorabile è soprattutto l'ingresso ripetuto di una locomotiva a vapore che sbuffa fumo e scompare nel buio. È la prima delle tre scene che si ripetono, variate in un gioco combinatorio, nel corso dello spettacolo, intervallate dai *knee plays*, intermezzi o giunzioni in cui fanno ritorno le due presenze femminili dell'inizio, una bianca e una nera. Ecco infatti comporsi a vista la complessa struttura di pedane, banchi e tavoli che evocano l'affollata aula giudiziaria da cui parlano due giudici imparruccati - e vi comparirà anche un grande letto, a ribadire il carattere di sogno di questa scena. Mentre il treno può prendere la forma di una palazzina e sarà una scena vuota e bianca ad accogliere le corali coreografie di Lucinda Childs e il passaggio in cielo di un'astronave che da ultimo vedremo anche dall'interno, una brulicante parete di tubi metallici su cui sono tracciate geometrie luminose, fra *Metropolis* e *l'Odissea* di Kubrick. E *Einstein?* C'è, naturalmente. Sia pure nei panni di un violinista che esegue i propri assoli su una sedia issata al di sopra dell'orchestra. O celato nei richiami alle sue teorie scientifiche (un ascensore che si muove su e giù...) che si possono cogliere in più momenti. Ma *Einstein on the beach* non ha evidentemente una volontà narrativa, né tanto meno biografica. Ci si coglie piuttosto, alla distanza, la tensione verso il «grande spettacolo americano» che trae ispirazione e prende commiato dal musical, come poi farà un altro dei capolavori di Wilson, *Black rider*, realizzato insieme a Tom Waits e William Burroughs.

Re Lear e la sua doppia vita – Gianfranco Capitta

LASTRA A SIGNA (Firenze) - In un piccolo, storico comune della periferia fiorentina, c'è un teatro che rinasce e promette sorprese. Nel luogo segnato nel secolo scorso dal poeta Dino Campana e dal fatto che Enrico Caruso vi si ritirò (e la sua casa diventerà museo), ora il Teatro delle Arti promette a Lastra a Signa una nuova stagione culturale. Gianfranco Pedullà, regista e storico del teatro, ha presentato nei giorni scorsi la sua nuova produzione, che segna sicuramente una svolta nel suo lavoro di palcoscenico. Il suo shakespeariano *Re Lear* (sottotitolo «o il passaggio delle generazioni») che lui stesso ha tradotto, ridotto e messo in scena, è una produzione di ampio respiro, sia per le dimensioni dello spettacolo, sia per la sua proiezione nella coscienza contemporanea. Il conflitto tra due generazioni in lotta per il potere, diversità e follia possessiva dei vecchi contro la rapacità acerba e cieca dei giovani, prendono corpo nell'orizzonte del vecchio re inglese, che dopo aver ceduto all'adulazione delle figlie più calcolatrici, ingaggia un battaglia totale contro quella prevaricazione che rischia non solo di mandare in frantumi, col regno, ogni regola di convivenza, ma più in generale contro l'arroganza di cui egli stesso, da re, si era fatto portatore. Nel suo personaggio la sua maestà si unifica con quella del Buffone, ogni saggezza viene messa a repentaglio, il potere mostra la sua costitutiva sanguinarietà. La diversità di questo *Lear* Pedullà la scopre subito, facendolo interpretare da una donna, Giusi Merli che, con grande sicurezza, si immedesima nella complessità del personaggio, ne mette a nudo grandezza e debolezze, egoismo e delusioni, ristrettezze e sacrifici. In un paesaggio dalle raffigurazioni arcaiche, con la grandiosità primitiva di certi squarci del cinema pasoliniano (abiti, gioielli, elementi di scena) ma nello stesso tempo rinvia alla semplicità eloquentissima del teatro di Peter Brook. Dove una scenografia all'apparenza elementare (firmata Claudio Pini) fa muovere semplici standardi dal cielo capaci di realizzare ambienti diversi e pregnanti (così come «necessaria» all'azione è la partitura musicale di Jonathan Faralli). Con rigore e insieme tenerezza, lo spettacolo finisce col porci molte domande che direttamente ci riguardano. E solo l'imbarazzo del rispondere (minore solo ai discorsi della ministra Fornero), ci lascia appagati dall'aver assistito a quella tenzone medievale.

Il misterioso ordine delle cose è una ragazza che arriva dall'est – Gianfranco Capitta

Il testo porta la firma di un autore importante di cinema e di teatro (Jean Claude Carrière ha scritto molti degli spettacoli di Peter Brook); gli attori, Isabella Ferrari e Ennio Fantastichini, hanno di sicuro il richiamo e il glamour delle loro apparizioni cinematografiche (anche se lui ha origini teatrali, e infatti in scena risulta più «forte»); a dirigerli e a firmare la traduzione è uno dei migliori e più sicuri registi della nuova scena italiana, Valerio Binasco. Eppure alla fine, il

catalogo, aide memoire (al Quirino ancora stasera e domani pomeriggio) dà una vaga sensazione se non di inutilità, certo di una qualche delusione. L'invasione progressiva della vita privata, anzi della casa tout court, di un professionista parigino e scopandrino, da parte di una misteriosa quanto invadente donna di non si sa dove (forse rumena, perché quella parlata mima la Ferrari) cresce per tutto il tempo dello spettacolo, fino al rovesciamento totale della situazione iniziale. Il rischio è che sembri una citazione, apocalittica e aggiornata, del Nuovo inquilino di Ionesco, se non nasconde qualche misterico rimando a un ordine delle cose che lavora sulla nostra quotidianità indirizzandola e governandola senza nessuna consapevolezza o opposizione da parte nostra. Il mistero resterebbe nei limiti dell'intrattenimento da tipico teatro francese boulevardier, anche se Carrière non è Marc Camoletti. Un aggancio per riaprire il caso nella memoria dello spettatore lo offre la cronaca di questi giorni: un giudice calabrese arrestato per collusione con la malavita organizzata, era solito tenere un diario aggiornato, dettagliato e classificatorio, delle prostitute che a Milano, insieme a viaggi e alberghi di lusso, gli offriva la N'drangheta. Proprio come l'avvocato sul palcoscenico, che tiene anche lui un Catalogo, come suona il titolo mozartiano, delle 134 donne con cui ha sgavazzato nella sua casetta piccolo borghese, con bagno e cucina a vista. E la privacy di quelle pagine è la cosa che di più difende dall'indiscrezione della invadente ragazza dell'est. Certo, qui non sarà la malavita ad aver architettato la commedia, quanto piuttosto una mala vita che nella propria vacuità riesce a farsi ribaltare assieme a tutte le proprie abitudini e scadenze. E che per restare a posto, dovrebbe almeno «non aprire quella porta».

La Stampa – 31.3.12

Nella fantascienza c'è un'astronave per l'io – Ruggero Bianchi

Aveva già denunciato obliquamente la minaccia dell'appannamento se non proprio della cancellazione e della scomparsa dell'io in una società controllata dai media e dai consumi, Philip K. Dick in *Lo stravagante mondo di Mr Fergesson*, scritto e riscritto tra il 1955 e il 1960, ma inedito negli Stati Uniti fino al 2007 e tradotto ora per la prima volta in Italia (a cura di Carlo Pagetti, trad. di Maurizio Nati, Fanucci, pp. 247, e 17). Un'opera di transizione sulle inconcludenti vicende e gli inconclusi destini di due personaggi della Bay Area - Jim Fergesson, gestore di un deposito di auto usate, e Al Miller, indaffarato a venderne qualcuna - nella quale il narratore tenta per l'ultima volta la via del realismo, prima di porre mano a *La svastica sul sole*, grandioso esordio nella SF visionaria. Già il titolo originale, *Humpty Dumpty in Oakland*, segnala il prossimo cambiamento di rotta, associando metaforicamente i protagonisti all'uovo in precario equilibrio immortalato da Lewis Carroll in *Attraverso lo specchio*. Sono, per dirla con Saul Bellow, «uomini in bilico» o, come suggerisce Carlo Pagetti citando *Piccole città, piccoli uomini e un futuro possibile di Mattia Carratello*, cronici «preadulti» disabilitati a crescere, come la massa amorfa degli abitanti della «piccola città» californiana dove a distinguersi non sono gli individui bensì i modelli di automobili, unici fattori «personalizzanti» in un contesto dove si è ciò che si ha. *Lo stravagante mondo di Mr Fergesson* capta insomma nel presente quanto l'attuale fantascienza proietta in un futuro remoto: l'inconciliabilità assoluta tra un mondo mediatico e consumistico dominato dal vorticoso sviluppo tecnologico e la sfera dell'io, sia esso la mente o la psiche, lo spirito o l'anima. Per paradosso, il corpo stesso, ligio a canoni di estetica sociale assunti come inviolabili, si riduce a semplice uniforme, divisa d'obbligo di un average man la cui interiorità è più grigia del vestito che indossa, sicché qualsiasi anomalia psicofisica viene a porsi come handicap o eresia o crimine. Eppure proprio da una diversità svilita e respinta può dipendere il recupero dell'umano, come illustra Didier van Cauwelaert (premio Goncourt 1994) in *Thomas Drimm. La fine del mondo viene di giovedì* (Fanucci, pp. 310, e 9,90) il cui protagonista è un ragazzino imbranato e obeso, costretto ad assumere il ruolo di supereroe per rabberciare un mondo dove un'exasperata microtecnica invade e pervade ogni filamento della ragnatela psicosociale, trasformando i liberi cittadini in liberi automi, grazie ai chip innestati nei loro cervelli a regolarne funzionamento e funzioni: cercapersone, bancomat, persuasore occulto o fonte energetica. Una realtà postorwelliana, dove il Grande Fratello dispone ormai di infiniti «occhi interni» senza ricorrere a strumenti di monitoraggio e dissuasione. Un mondo dove la religione stessa è stata estirpata perché non ottimizzabile e il nuovo Dio è l'Azzardo, la cui ipostasi è la roulette, i cui numeri sommati fanno 666, la cifra dell'Anticristo. Quella immaginata nel romanzo è una nanotecnologia le cui valenze ideologiche, etiche e sociali suonano dolorosamente familiari nel clima di malessere diffuso della nostra contemporaneità. Un mix altrettanto eterodosso di realistico e fantastico, pur se in chiave diversa, compare anche in *La vendetta del diavolo* di Joe Hill (Sperling & Kupfer, trad. di Andrea Carlo Cippi, pp. 392, e 19,90), romanzo a incastro imperniato su un atroce delitto irrisolto, che racconta, tra presente e passato, un universo atemporale di ordinarie follie, visioni misteriche ed eventi paranormali. Ig Perrish si sveglia un mattino con due protuberanze sulla fronte: corna diaboliche ma anche telepatiche antenne, invisibili agli altri ma capaci di captarne pensieri, paure e oscuri desideri. Un'escursione visionaria tra mystery e horror, che rimanda alle kafkiane *Metamorfosi* e al melvilliano *Truffatore di fiducia*. Una storia aperta e «inconclusa» come quella di Dick, i cui personaggi ricompaiono in altri suoi lavori; o quella di Van Cauwelaert, primo episodio di una saga; o ancora quella di John Scalzi, *Morire per vivere* (Gargoyle, trad. di Concetta D'Addetta, pp. 317, e 18), che introduce in una cornice da vecchia space opera tipo *Fanteria dello spazio* di Heinlein elementi alla *Matrix* o *Avatar*, per mostrare le estreme conseguenze dell'uso e dell'abuso delle nanotecnologie. In un remotissimo futuro gli anziani, anziché attendere la morte, possono offrirsi volontari come soldati spaziali, consentendo che il loro Dna dia vita per clonazione a supermen destinati ad affrontare gli alieni. Un'idea non proprio originale che si apre tuttavia a interrogativi inquietanti: se il clone conserva la memoria, è pensabile che l'intero processo ri-creativo sia, più che una reincarnazione, un'autentica resurrezione dei morti? E in tal caso che cos'è e dove si annida e come si trasforma il nostro vero io? Qual è insomma la discriminante di fondo tra anima, Dna e microchip?

La primavera del cinema civile - Fulvia Caprara

ROMA - La primavera del cinema civile italiano è iniziata sotto la neve di Berlino, durante l'ultimo FilmFest, quando Cesare deve morire dei fratelli Taviani ha vinto l'Orso d'oro e Diaz di Daniele Vicari si è aggiudicato il Premio del Pubblico. Qualche settimana prima era arrivato nelle sale L'industriale di Giuliano Montaldo, con Pierfrancesco Favino manager in crisi, sullo sfondo di una recessione economica che stravolge affetti e rapporti umani. Ora tocca a Romano di una strage di Marco Tullio Giordana, e al Primo uomo di Gianni Amelio, tratto dal libro di Camus sulla guerra in Algeria. Intanto, a Roma, Marco Risi ha appena finito di girare il suo nuovo film (titolo ancora da definire) scritto con Andrea Purgatori e Jim Carrington, interpretato da Luca Argentero, Claudio Amendola e Pippo Delbono. Al centro del «giallo politico», la figura di un ex-poliziotto dal passato oscuro. Nel mare delle cinecommedie sbancabotteghino si intravedono, per la prima volta dopo anni, segnali di cambiamento. L'Italia torna a parlare di se stessa, lo fa attraverso le voci di autori appartenenti a generazioni diverse, con linguaggi differenti, con opere che non hanno niente in comune se non la voglia di mettere il dito nelle piaghe aperte. Una voglia antica, che un tempo si chiamava denuncia. «C'è una classe di autori - dice Purgatori - che non ha mai smesso di pensare che bisognava raccontare i misteri di questo Paese. Sono sommerso da soggetti, suggerimenti, proposte, che hanno a che fare con le nostre storie vere». Eppure sul grande schermo, per un bel po', se ne sono viste poche: «Nelle sale continua a funzionare soprattutto la commedia, più banale o più costruita, ma comunque commedia, e i produttori continuano a puntare su quella». Ma non è tutto: «L'altro giorno mi è capitato di presentare a una platea di studenti Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, un film di una potenza straordinaria, per me quello resta il paradigma, l'esempio da rifare. Petri descriveva la degenerazione del potere, e il coraggio con cui, in quegli anni, raccontò quel disagio, lo portò all'Oscar. Eppure se uscisse oggi e finisse in un multiplex, avrebbe molte difficoltà ad essere visto. Il grande ostacolo che questo genere di film si trova a dover superare sta nella progressiva cancellazione del cinema di città, proprio quelli frequentati dal suo pubblico ideale». Poi c'è un altro problema: «Per troppo tempo le nostre sono state storie ripiegate su noi stessi, insomma, o si supera il confine dell'autoreferenzialità oppure non se ne esce. Il divo di Sorrentino vince a Cannes perché trasforma Andreotti in un caso emblematico, dietro la sua faccia ci può essere chiunque, anche un inquilino del Cremlino... Salvatore Giuliano è dirompente perché esce in un Paese in cui ancora nessuno si azzardava a parlare in quel modo di mafia». C'era una forza, una maniera temeraria di fare arte. In seguito, dice Vicari, si è affermato il principio dell'«auto-censura»: «I film che parlano della contemporaneità non sono amati dai produttori, il nostro è un mercato ristretto e molto legato alla politica, certi temi sono considerati indigesti, e così è successo che lo sviluppo di certe storie, ancora prima di vedere la luce, sia stato bloccato da freni potentissimi. Questo vale per i registi affermati, figuriamoci per i più giovani». Oggi, però, qualcosa è cambiato: «La realtà socio-politica torna ad essere interessante, parlandone si ristabilisce il rapporto con il pubblico e, a volte, come sta accadendo in questo periodo, la verità irrompe, i temi s'impongono. Una cinematografia che non affronta argomenti profondi è inutile». Diaz (in uscita il 13) è il frutto di queste convinzioni: «Le polemiche non mi spaventano dice Vicari -, l'unica cosa inaccettabile sarebbe il silenzio, il film nasce proprio con l'obiettivo di romperlo. Dobbiamo abituarci ad affrontare le cose che ci accadono, se si lascia morire tutto, se le vicende si chiudono con la prescrizione, continueremo a trovarci nel disastro in cui stiamo vivendo». Il cinema civile serve a questo, tenere sveglie le coscienze: «Abbiamo vissuto per troppo tempo dentro una specie di reality-show, sotto una cappa pesante di moralismo generico, in un clima anti-culturale, anti-filosofico, tutto questo è servito a mettere da parte la naturale conflittualità di un sistema sociale». Un sonno ottuso, che il cinema può interrompere.

La vita iperattiva di Cattelan. "Com'è bello non fermarsi mai" – Irene Maria Scalise
Non conosce pace Maurizio Cattelan. "Splendido cinquantenne", qualche mese fa ha annunciato la fine della sua carriera di artista strapagato in tutto il mondo. L'idea, a quanto diceva, poteva essere quella di ritirarsi da qualche parte a non fare nulla. Forse in un piccolo albergo in Costa Rica. Come compagni di second life l'ozio assoluto e l'amato kitesurf. Un artista, ma soprattutto un uomo, finalmente libero dall'obbligo creativo. E invece no. Ancora una volta Maurizio Cattelan non ce l'ha fatta. Dai giorni di quella dichiarazione ha prodotto un film, lanciato una rivista e inaugurato una galleria. E oggi si arrende a se stesso e alle sue ossessioni: "Lo ammetto, ho difficoltà a stare fermo, quando finisco una cosa penso: finalmente ora posso dormire e poi, invece, ricomincio. Vivo come se le mie giornate fossero di 30 ore". Cattelan il provocatore, il burlone e l'irriverente. Ma soprattutto Cattelan l'iperkinetico. Per uno come lui che nella vita ha fatto di tutto, il contabile, il cuoco, il tecnico del computer, l'infermiere e la donna delle pulizie, smettere di agire è smettere di esistere. La guerra con l'ozio comincia all'alba, con le immancabili nuotate. Parigi o New York non conta. Lui nuota. Un'ora e mezzo fissando quella linea blu. Il cervello più veloce delle bracciate. Quindi sale in bicicletta. Nel cestino un taccuino per scrivere, perché osservare non gli basta. Conta fare, produrre: cose, idee e progetti. "Vengo da Padova, da una famiglia di operai con tre figli e sono cresciuto con la regola che se non lavori non mangi. Non è facile quando vedi i tuoi amici che si divertono mentre tu fatichi. Forse per questo non riesco a concepire l'ozio". L'ultima fatica di Cattelan si chiama Family Business: una galleria che ha inaugurato nel cuore di Chelsea, assieme a Massimo Gioni. La prima mostra, dedicata ad artisti che non hanno mai esposto prima, è stata The Virgins Show. "La galleria è un modo per essere attivi e ci sarà quel che ci stimolerà in quel momento. Ci divertiremo e faremo tanti errori ma s'impara anche da quelli. Investire nei giovani è giusto e io spero di ridare in parte quello che ho avuto". Nella nuova avventura c'è il timore di sbagliare. Ma non basta a trattenerlo: "La verità è che mi piace troppo essere occupato. La mia molla è sempre stata la curiosità, per questo non posso fermarmi. E ora sono curioso persino di sapere quanti pesci in faccia mi arriveranno perché, se con la notorietà hai il beneficio dell'attenzione, subisci anche una critica più rigorosa. Da tempo guardavo incuriosito questo spazio e, quando non ci pensavo più, mi hanno proposto di gestirlo. Non ho saputo dire di no". Anche l'incontro con i ragazzi lo ha emozionato: "Forse ero più agitato io di loro, perché inizialmente sono timido. Dopo il primo appuntamento ci hanno mandato delle mail per dirci quanto erano contenti e dentro di me pregavo perché facessero un buon lavoro. Oggi so che non sbaglierò mai quando fai queste cose: mi è sempre piaciuto alternare esperimenti e programmazioni imprevedibili". Sulle sue opere, quelle da alcuni

pagate milioni di dollari e da altri considerate delle operazioni furbette, sembra sia riuscito a mettere la parola fine. Per sempre. "Basta pupazzi e animali, non sono più io il protagonista ma vivo una dimensione di ospite da cui c'è sempre da imparare ed è comunque faticosa. A quest'ora avrei dovuto dormire e invece da ore sono in una galleria di Parigi attaccato al computer, la verità è che ancora una volta non riesco a interrompermi". Tutto il passato come provocatore, da Hitler in ginocchio al Papa massacrato dal meteorite, Cattelan lo ha rielaborato in occasione di All, la mostra che gli ha recentemente dedicato il Guggenheim. "Sono il primo ad essere rimasto sorpreso e come paralizzato, in genere quando finisco un lavoro lo guardo di traverso e non ci penso più. A New York ci ho messo tre giorni per rendermi conto di quello che avevo davanti. È come se avessi speso venti anni per decostruirmi e poi, magicamente, ho potuto ricostruire il mio io. Quella mostra è stata un momento d'unità tra le cose che avevo fatto, una risposta ad una necessità interiore che ho potuto realizzare con un gesto pubblico. In questo percorso il "pensionamento" finale ci sta perfettamente perché, come accade al termine dell'analisi, ho sentito che non c'era più bisogno di alcun tipo di aiuto". Un pensionamento che non comprende la produzione del film Piattaforma Luna e il magazine Toilet Paper, arrivato al quinto numero tra esercizi pop e immagini surrealiste: "Non è solo una rivista ma una filosofia, quasi una mostra in formato cartaceo. Adesso abbiamo stretto un accordo per distribuirlo in Cina con Art Bazaar. Pur essendo stanco di creare mi rendo conto che, senza la mia precedente produzione artistica, queste cose non avrebbero lo stesso peso. Non so dove sto andando ma sarà interessante vedere se quel che faccio mi porterà a qualcosa. E, comunque, stare fermo è impossibile. È come quando cucino: parto pensando di farmi un piatto di spaghetti, una cosa semplice. E finisco mettendoci dentro di tutto".

Corsera – 31.3.12

«Romanzo di una strage», la versione di Sofri. «Nel film tesi assurde e gratuite» - Antonio Castaldo

MILANO - A proposito di «Romanzo di una Strage» Adriano Sofri aveva pronunciato qualche perplessità nella sua breve rubrica sul Foglio. Per il resto l'ex leader di Lotta Continua, condannato per l'omicidio Calabresi, aveva tenuto un profilo basso sulla ricostruzione di Piazza Fontana firmata da Marco Tullio Giordana. Il suo era un silenzio fecondo. Sabato 31 è apparso sul web come spuntato dal nulla un libro di 132 pagine vergato dal sessantanovenne intellettuale in risposta alle «tesi gratuite e assurde» che sono alla base del film, e prima ancora del libro che lo ispira. Il titolo è 43 anni, quelli trascorsi dalla strage del 12 dicembre 1969. LE TESI - La sceneggiatura di Rulli, Petraglia e dello stesso Giordana è «liberamente ispirata» al saggio di Paolo Cucchiarelli Il segreto di Piazza Fontana (Ponte alle Grazie). È la tesi della doppia firma, il «raddoppio» degli ordigni decisa da frange deviate dei servizi segreti con la complicità dell'estrema destra. «Uno intenzionato a fare il botto - sintetizza Sofri - l'altro a fare morti. Considero questa tesi insensata, e nelle pagine che seguono lo argomenterò. Il film, avendo conservato questa tesi e avendola – grazie al cielo – spogliata dell'attribuzione agli anarchici delle bombe "innocue", l'ha resa gratuita, dunque ancora più assurda: bombe d'ordine o parafasciste che "raddoppiano" bombe fasciste». LA NOTIZIA SU TWITTER E SUL WEB - Il libro, che apparentemente non ha alle spalle alcuna casa editrice, è stato lanciato sul Foglio, che nel numero del 31 marzo pubblica un'anteprima, e quindi ripreso dal blog Wittgenstein, del figlio dell'autore Luca, quindi da qualche altro sito (ad esempio Zanzibar). La notizia è poi approdata su Twitter, grazie a un paio di tweet dello stesso direttore del Post e di altri attenti lettori. Una reazione a catena destinata ad esplodere da qui a qualche ora.

Il film che entra in un quadro - Maurizio Porro

Ci sono 500 personaggi, ed ognuno ha una sua storia, nella Salita al calvario, capolavoro di Bruegel, la passione di Cristo ambientata nelle Fiandre del XVI secolo dominate da brutali spagnoli. Se il protagonista del film di Majewski è lo stesso pittore, visto nel misterioso farsi della sua ispirazione, ci sono anche alcuni personaggi del quadro in 500 costumi d'epoca cuciti da operose sarte polacche. Ed ecco la famiglia del mugnaio, due giovani amanti, un viandante, un'eretica, la gente del villaggio, gli animali e i cavalieri dell'Inquisizione spagnola, le opere e i giorni ma anche le storie di ordinaria follia dentro cui il cinema indaga: sono arti visive, non devono aver nulla da nascondere. La parentela tra cinema e pittura, già al centro di film come quello di Greenaway su Rembrandt, L'arca di Sokurov nel museo di Leningrado, il Vermeer di La ragazza con l'orecchino di perla con Scarlett Johansson, è confermata dall'affascinante I colori della passione, da oggi nelle sale distribuito dalla CG, del videoartista polacco Lech Majewski, che scrive poesie, insegna, dirige prosa ed opera, da Brecht alla Carmen e soprattutto dipinge con il cinema. Ispirato dal libro di 200 pagine di M. Francis Gibson sul dipinto bruegeliano, egli immagina il pittore fiammingo (Rutger Hauer) a tu per tu col capolavoro, nel fulgore del dubbio, fra bozzetti, location, volti, ansie ed angherie della Storia. Un po' con l'esperienza un po' con i trucchi digitali e i 25 computer che gli hanno permesso splendide falsificazioni, l'autore ricostruisce le Fiandre e ci porta per mano nel quadro. Tre anni di lavoro: «Da una vita, quando vado a Venezia sosto nella sala 10 del museo di Vienna, quella di Bruegel. Pittore fantastico, umoristico, filosofico, mi ricorda Amarcord di Fellini con tutti i personaggi e le sette diverse prospettive usate nel Calvario. Così come l'adorata Tempesta del Giorgione mi fa pensare alle scene nel parco di Blow up di Antonioni. Il cinema parente stretto della pittura, La Passione chiama La ricotta di Pasolini, ma il film che preferisco è il capolavoro di Tarkovskij Andrej Rubliov che racconta otto momenti della vita del famoso pittore di icone nato nel 1370». La Passione di Bruegel si situa su un contesto storico, politico, religioso (la vergine Maria è Charlotte Rampling) ed artistico (il mercante Michael York) del grande secolo della pittura: «lo ho sceneggiato e prodotto anche Basquiat, ma quando vado nei musei mi arresto sul passato». Mentre Majewski racconta le sue sindromi di Stendhal, si pensa ad altri registi che alla pittura hanno dedicato una pittorica cinefilia. Da Vincente Minnelli che amò gli impressionisti tanto da girare per loro Un americano a Parigi (e Brama di vivere con Douglas Van Gogh) a Elisabetta Sgarbi che inquadra col cinema il farsi dell'arte, la sua fatica, la sua eternità. Spiega l'autore

polacco residente a New York: «Bruegel invita ad entrare nel quadro, abbatte la quarta parete: magnetico, ha sia il senso dell'umorismo sia dell'orrore ma gli uomini sono al centro della sua ispirazione. L'arte del XX secolo ha respinto poi la figura umana per colpa delle due guerre, sono arrivati Picasso e altri, così è il cinema che ha raccontato le nostre vite». Una volta vedendo la scena di un film si diceva: che bella, sembra un quadro. È accaduto con Visconti, con Kubrick (Barry Lyndon è una miniera) ma il titolo più trash è quello dedicato alla Cappella Sistina con Il tormento e l'estasi di Reed dove Charlton Heston soffre e suda in grande da Michelangelo e Rex Harrison è un my fair Giulio II, il papa sponsor.

Quando Scorsese diventò Van Gogh - Paolo Mereghetti

È il sogno segreto di ogni innamorato dell'arte: poter entrare in un quadro, muoversi tra le figure e le forme dell'immagine che per un momento non ha più la piatta bidimensionalità della tela ma la profondità del reale, la «consistenza» della materia. Altro che La rosa purpurea del Cairo, dove i personaggi di un film lasciano lo schermo per interagire con la vita reale. Qui è esattamente l'opposto: siamo noi spettatori che entriamo dentro, che ci muoviamo tra la Madonna dolente in primo piano, i soldati che accompagnano Cristo, i curiosi, i fedeli e là, in fondo, il mulino sul cocuzzolo della roccia, col suo mugnaio che guarda in silenzio... Non è un procedimento usato spesso al cinema, anche perché solo da poco la tecnologia digitale ha permesso «miracoli» di questo tipo. Ce lo aveva già regalato Kurosawa, permettendo a un Van Gogh interpretato con insolita foga da Martin Scorsese di entrare in alcuni dei suoi dipinti più celebri, tra campi di giallissimo grano e cieli di profondissimo azzurro. Ma era solo per lo spazio di un episodio. Adesso, con I colori della passione di Majewski è per la durata di un intero film che succede. Ed è un'esperienza che non si dimentica...

Il nero assoluto, fantasma dell'anima - Claudio Magris

Esistono i colori, cosa sono, quali sono le loro relazioni reciproche? Se lo sono chiesti da sempre pittori, scienziati, filosofi e poeti, da Aristotele a Kant, da Goethe a Wittgenstein a Kandinsky. Qual è il colore delle cose, per citare il libro di Luisa Bertolini, quello che vediamo nel fulgore del mezzogiorno o quello che vediamo nell'ombra della sera? Certo, il colore è nel cervello, è la traduzione che il cervello fa di determinate onde elettromagnetiche che arrivano alla sua corteccia e non esiste senza l'occhio, così come, diceva Galileo, senza le orecchie non ci sarebbero suoni ma solo spostamenti d'aria. Eppure i colori dicono la vita; il blu di Kandinsky è la profondità e nella tradizione, ricorda Manlio Brusatin, le virtù del pensiero stanno tra l'azzurro e il turchino. Life in Blu, dice il titolo di un affascinante libro di Gérard Georges Lemaire, scrittore e saggista poliedrico per il quale il colore è una chiave essenziale per entrare nel mondo dell'arte (non solo figurativa), della cultura, della vita stessa. Nato a Parigi nel 1948, scrittore, storico e critico d'arte, curatore di memorabili mostre, collaboratore di vari giornali francesi e italiani, traduttore dall'inglese e dall'italiano (per esempio Burroughs, Gertrude Stein, Savinio, Ripellino, Stuparich, Voghera) direttore di collane letterarie nonché della rivista «L'Ennemi» e delle pagine culturali delle «Lettres françaises», Lemaire dirige ora un seminario all'Accademia delle Belle Arti di Brera a Milano. L'originale varietà dei suoi interessi gli ha permesso di scrivere un fondamentale volume sulla Beat Generation come di organizzare recentemente una creativa esposizione sul grande scrittore ceco Karel Capek. Fra le sue opere, molte sono dedicate, in chiave diversa, alla sfinge del colore: Le Noir, Le noir absolu, Dark Black Art, Red Blood Art, L'or dans l'art contemporaine. «Perché», gli chiedo incontrandolo a Parigi, «questa accanita passione per i colori?». **Lemaire** - Forse per la loro inesauribile ricchezza di significati, che li collegano a tanti misteriosi e molteplici aspetti e sentimenti della vita, anche contraddittori. Non ci sono soltanto le infinite sfumature di ogni colore, ma anche i loro diversi, spesso pure antitetici significati. Il rosso carminio, vermiglio, bordeaux, pompeiano, sangue; i tanti blu di cui abbiamo parlato qualche anno fa sul «Corriere» a proposito del romanzo Il colore della paura di Gérard Roero di Cortanze, in cui la ricerca dell'indaco assoluto diviene un'ossessione mortale e delittuosa. Il rosso che significa violenza e sessualità ed è la lanterna delle case chiuse come l'abito dei diavoli, può essere - associato all'azzurro - pure la veste della Vergine. A Bisanzio i Blu erano ortodossi, i Verdi monofisiti. Il lutto è nero in Occidente e bianco in Oriente. Per non parlare delle sfumature dei colori terziari, situati fra un colore fondamentale e un altro, con tutte le ambiguità e le incertezze della vita. I Greci, ad esempio, usavano la stessa parola per indicare il nero e il blu... Ma anche tu, nel tuo Stadelmann scrivi di capelli neri, così neri da sembrare blu... Non sei meno affascinato di me dai colori. **Magris** - Sì, quel dramma sulla vecchiaia e sull'insufficienza della vita è nato in parte dalla Teoria dei colori di Goethe, dai suoi esperimenti sugli effetti di rifrazione, sui giochi di luci e ombre, sull'accostamento di colori diversi. Esperimenti che Paolo Bozzi, parecchi anni fa, aveva rifatto e ripetuto per integrare un mio corso su Goethe all'Università di Trieste. Colori della vita che si accendono e si spengono... Ma, a proposito del nero, un tuo saggio si intitola Il nero assoluto. Cosa intendi? **Lemaire** - Il nero assoluto, propriamente, non esiste. Se l'ho scelto quale titolo per una mostra che ho curato in Francia, è per sottolineare alcuni esperimenti radicali volti a fare della monocromia l'orizzonte della pittura di avanguardia. Il primo a dipingere nero su fondo nero è stato Rodtchenko, ma ci sono artisti contemporanei che fanno di questo nero - di cui ho scritto la storia - il loro punto di partenza: dopo i grandi americani - Frank Stella, Ad Reinhardt - sono oggi gli italiani a muoversi in questa direzione: Scanavino, Mariani, D'Oora, Arrighi, Podestà. Quel nero è una frontiera che cercano di oltrepassare. **Magris** - Già in passato, credo; penso ad esempio al Ritratto virile di Franz Hals, all'Érmitaz di San Pietroburgo, tutto giocato sulle sfumature del nero. Si può vedere il nero? Sant'Agostino credeva che ciò significasse non vedere, ma Alberto Maria Wirth, riprendendo Mach e altri scienziati, ricorda come in determinate condizioni sperimentali si possa vedere, in una stanza perfettamente buia, «un flash nero», affrontando così il problema del «vedere più nero del nero», specie nel caso di certe inibizioni a livello retinico. Hai scritto su Kafka, e su Praga, la mitica Praga degli anni Venti. Non saprei dire perché, ma nel fascino di Praga c'è qualcosa di tenebroso, associato al colore nero... **Lemaire** - La Praga nera - descritta con tanta intensità nel libro Praga al tempo di Kafka di Patrizia Runfola - è quella dell'alchimia, della magia (il «triangolo magico» ricordato da

Ripellino), dei rovesci tragici della storia, ma anche dei luoghi (il vecchio ghetto prima della sua distruzione) e di figure emblematiche come quella dell'eterno viandante. È la Praga «sotterranea» che Meyrink descrive nel Golem e Paul Leppin nella Discesa di Severin nelle tenebre. In generale, esiste una mistica del nero, da Gregorio di Nissa, Padre della Chiesa del IV secolo, alla notte oscura di Teresa d'Avila e Giovanni della Croce. Portata all'estremo, la ricerca religiosa perviene alla rivelazione della luce soltanto attraverso l'oscurità più totale. Per parafrasarti, una ricerca «alla cieca»... **Magris** - Nel tuo libro più recente, *Les Préraphaélites entre le ciel et l'enfer*, scrivi che i preraffaelliti hanno unito il rispetto amoroso e preciso per la natura con una soggettività esacerbata, che la reinventa proprio mediante il colore. Sottolinei sempre l'importanza del colore in letteratura... **Lemaire** - Un'importanza centrale. Non solo nella descrizione, ma anche e ancor più nella tecnica, nella simbologia, nell'intreccio. Ad esempio il Cavaliere Nero e la Dama Bianca nei romanzi cavallereschi, cui corrispondono alcune chiavi cromatiche della teologia e la sofisticata geometria figurale dell'araldica; l'immaginario popolo sotterraneo (i Macromicri) nel romanzo utopico di Casanova Isocameron, gerarchizzati secondo le tinte della pelle; le celebri vocali colorate di Rimbaud, le novelle di Rémy de Gourmont il cui intreccio scaturisce, per ognuna, da un colore. In Proust il colore diventa spesso un Leitmotiv: ad esempio l'oro, indizio di una bellezza indicibile che può sorgere nelle circostanze più triviali. Bergotte, dinanzi alla Veduta di Delft di Vermeer, vede il pezzo di muro giallo e capisce, troppo tardi, che la sua opera romanzesca avrebbe potuto essere portata a compimento in quel modo. Gli esempi sono senza fine, nelle opere più diverse. In Verde acqua di Marisa Madieri un colore diviene la musica lieve e continua del racconto. Nelle Lezioni di tenebra di Patrizia Runfola, che tu hai introdotto, il rosso di Velazquez, in una pagina possente, rimette in questione la vita passata della narratrice (o meglio del narratore); diviene per così dire il vestito, l'epifania della sua anima... **Magris** - Sì, ricordo bene quella pagina così forte, così intensa... **Lemaire** - Sarebbe possibile, anzi necessario, scrivere una storia dei colori nell'arte e nella letteratura occidentale...

Falcone e Borsellino nello stile di Esopo - Giovanni Russo

Si avvicina il ventesimo anniversario degli attentati in cui vennero uccisi Giovanni Falcone (23 maggio) e Paolo Borsellino (19 luglio). E soprattutto emergono nuovi inquietanti elementi sulla stagione stragista di Cosa nostra. A rievocare quei fatti tragici contribuisce la graphic novel *Un fatto umano* di Manfredi Giffone (Einaudi Stile libero, pp. VIII-376, € 24), che rappresenta Falcone nelle vesti di un gatto e Borsellino come un cane da caccia. A disegnare le tavole, Fabrizio Longo e Alessandro Parodi. Anche gli altri protagonisti sono animali antropomorfi: Riina e Provenzano hanno le fattezze di cinghiali; Brusca, detto «u' verru», non poteva che essere un maiale; Andreotti un pipistrello, Buscetta un pappagallo, il generale Dalla Chiesa un bulldog, Pio La Torre un gallo. Gli animali antropomorfi sono un classico: si pensi a Fedro, Esopo, La Fontaine, alla Batracomiomachia di Leopardi, alla Fattoria degli animali di Orwell, fino a Maus di Art Spiegelman, vincitore del Pulitzer per la sua graphic novel che racconta l'Olocausto dei topi ebrei nelle grinfie dei gatti nazisti. Proprio da Maus Giffone ha mutuato l'idea, anche se il tratto grafico è più simile a *Blacksad* di Juan Díaz Canales e Juanjo Guarnido. A Mimmo Cuticchio, il famoso puparo di Palermo che ha fatto rivivere la tradizione de «lo cuntuto», è stato affidato il ruolo di narratore. Attraverso l'evocazione del cuntista - l'unico a non aver perduto le fattezze umane - emergono vivi personaggi e storie perché la tecnica del «cuntuto» ha il ritmo di una rappresentazione teatrale. Stragi, affari loschi, guerre tra «palermitani» e «corleonesi», il sacrificio di tanti servitori dello Stato, le intuizioni dei magistrati: tutto è fedelmente ricostruito. Manfredi Giffone si è documentato sette anni per scrivere la sceneggiatura lungo cui si snodano le vicende di 200 personaggi nelle 372 tavole ad acquerello. Questo lavoro imponente non pesa però sulla struttura del libro, che non conosce un momento di pausa. Si emerge dalla lettura con una consapevolezza maggiore della gravità del fenomeno, grazie anche agli autori dei disegni, Longo e Parodi, che non cadono mai nella banalità. «La mafia è un fatto umano e come tutti i fatti umani avrà anche una fine» sosteneva Falcone, e con una nota di ottimismo termina la graphic novel: le ultime tavole rappresentano infatti due ragazzini che in piazza Kalsa a Palermo, quella stessa piazza in cui stavano da bambini Falcone e Borsellino, giocano al pallone e poi si avviano verso casa in un mondo dove la mafia è stata sconfitta.

Leggete i classici (anche semplificati) - Pietro Citati

Un mio amico milanese ha un figlio di quindici anni, al quale il professore ha raccomandato la lettura della *Chartreuse de Parme* di Stendhal. Così, naturalmente, anche ai suoi compagni di classe. È una proposta ragionevole, perché la *Chartreuse* possiede fascino romanzesco, dono amoroso e passione politica: sentimenti che attraggono i giovani di quell'età. Ma esistono, purtroppo, i genitori: gli insopportabili, spaventosi genitori di oggi, i quali sono intervenuti, protestando violentemente e insultando il professore, perché, secondo loro, la *Chartreuse* non può che turbare, sconvolgere e distruggere i loro figli. Molte altre persone mature pensano che la lettura dei classici non sia adatta ai ragazzi del ginnasio e del liceo. I classici vanno letti più tardi: preferibilmente, mai. Non c'è idea più errata. I quattordicenni e i quindicenni non amano i libri scritti per i bambini. Vogliono leggere Shakespeare, Stendhal, Tolstoj, Dostoevskij, Kafka: i libri che rivelano tutto quello che essi non sanno e vorrebbero sapere; i testi che illuminano con un lampo le angosce e le felicità del loro misterioso futuro. Quindi spero che i programmi del ministero dell'Istruzione tengano conto di questi desideri giovanili. Ammetto che la scelta non sia sempre facile. Molti classici sono adattissimi: mentre, per esempio, *La coscienza di Zeno*, opera prediletta dal ministero, non lo è affatto. Già a tredici anni i ragazzi amano *I Promessi sposi*, perché è un grande romanzo d'avventure: intrecci pittoreschi e complicati, passioni, paesaggi, tragedie, comicità meravigliosa. Ma lo stile offre loro, specie nelle parti saggistiche, qualche difficoltà, e la lettura si inceppa. Un altro esempio è quello dell'Isola del tesoro di Stevenson: affascinantissimo romanzo d'avventure, nel quale i ragazzi possono identificarsi col protagonista, ma cosperso di termini tecnici della mariniera, che non è facile comprendere. In questi e altri casi, credo che si debba ricorrere a qualche espediente: edizioni semplificate nello stile, talora robusti scorci del *Macbeth*, di *Re Lear*, dei *Promessi sposi*, di *Delitto e castigo*. Questa soluzione viene applicata in molti Paesi: per esempio in Francia incominciano o incominciavano a intravedere i classici attraverso il riflesso della *Bibliothèque verte*, mentre in Italia si leggeva la purtroppo invecchiata *Scala d'oro*. Si tratta di una saggia gradazione,

di una lenta preparazione della mente e della lingua, che credo indispensabile. Ma quale la gioia quando il capolavoro assoluto, perfetto nel contenuto e nello stile, viene offerto alla mente prensile dei ragazzi di qualche anno più adulti! Non dimentichiamo che sono molto più intelligenti di quanto immaginiamo, e comprendono cose che ci restano incomprensibili.

Europa – 31.3.12

Piazza Fontana, due di tutto – Paola Casella

C'è una curiosa simmetria nella struttura narrativa di *Romanzo di una strage*, il film di Marco Tullio Giordana che affronta la storia d'Italia dalla strage di piazza Fontana all'omicidio di Luigi Calabresi, ed è una struttura che contemporaneamente rassicura e appiattisce, rendendo fortemente simbolica, ma anche fortemente innaturale, la messinscena di uno dei periodi più travagliati del nostro passato. Innanzitutto ci sono due protagonisti, l'anarchico Giuseppe Pinelli (Piefrancesco Favino) e il commissario Luigi Calabresi (Valerio Mastandrea) che, come in un western all'italiana, si fronteggiano su barricate opposte ma sono molto più simili di quanto sarebbero disposti ad ammettere. Il tentativo è quello di mostrare questi due morituri come le due metà di una stessa mela (quella sana, in contrasto con le tante mele marce dell'epoca), e di creare una sorta di ballata folk alla *Il bandito* e il campione sulla loro amicizia-rivalità, elevando entrambi a modelli di purezza e coerenza (a parte una certa connivenza di Calabresi sul cover-up che seguì la morte di Pinelli). Ci sono due mogli, Licia Pinelli (Michela Cescon) e Gemma Calabresi (Laura Chiatti), rese identiche nella preoccupazione e poi nel lutto. Poi ci sono le due fazioni, la destra e la sinistra, rappresentate come equivalenti, soprattutto nella loro volontà di stritolare i «vasi di coccio» in mezzo a loro fra cui, secondo il film, gli stessi Pinelli e Calabresi, e Aldo Moro (Fabrizio Gifuni): ovvero chiunque fosse incapace di estremismo (almeno secondo Giordana) e che dell'estremismo è dunque diventato vittima. Infine ci sono le due bombe la cui coesistenza all'interno della Banca nazionale dell'agricoltura, ipotizzata da Giordana avallando la tesi del giornalista Paolo Cucchiarelli ne *Il segreto di Piazza Fontana*, indicherebbe una paternità bipartisan dell'attentato. Questa «doppiezza», che in qualche modo fa sì che fatti cruciali della storia d'Italia si elidano reciprocamente, sta scontentando molti e, paradossalmente, sta ricreando quel clima da opposte barricate che il film intende pacificare per consentire di quel periodo una lettura lucida e pacata. Purtroppo però raccontare quell'epoca senza ricrearne la febbre ideologica è dare origine ad un falso storico: perché quelle manifestazioni e quegli atti diventano incomprensibili se estrapolati dal contesto delirante che li ha resi possibili. Ci vuole la creatività onirica e visionaria di un Bellocchio (che infatti in *Vincere* ha raccontato l'avvento del fascismo come un'escalation del delirio, e in *Buongiorno, notte* ha trasformato in allucinazione metafisica il rapimento di Aldo Moro) per convertire efficacemente in cinema certi scollinamenti nella follia individuale e collettiva: anche Giordana se ne rende conto nel momento in cui fa del suo Moro una figura archetipale e mistica, un agnello sacrificale che rimanda ad un'iconografia cristica. La luce, in quasi ogni scena in cui è presente il leader della Dc, lo rivela a metà, come se fosse già mezzo cancellato da un'oscurità incombente. È il personaggio più riuscito del film perché il conflitto in lui è tutto interiore, non simmetricamente scisso. Anche il tentativo di Giordana di raffrontare le due fazioni contrapposte mettendole sullo stesso piano e smussandone la conflittualità bypassa il manicheismo cieco di quell'epoca, che ha fatto più vittime delle bombe di piazza Fontana (o di Brescia, di Bologna, eccetera). Un manicheismo che era sempre scontro, mai intesa bipartisan (per lo meno, mai alla luce del sole) e che guarda caso si sta riproducendo nelle reazioni odierne dei critici e degli opinionisti: da una parte Curzio Maltese che taccia il film di perdonismo, dall'altra Giampaolo Pansa che lo accusa di aver ucciso un'altra volta Calabresi. Da un lato la stampa di destra che imputa a Giordana un occultamento delle responsabilità di Lotta continua e critica l'inserimento nel film del sospetto che il commissario sia morto per mano, o volontà, di altri rispetto ai condannati. Dall'altro la stampa di sinistra che dà voce ai militanti del circolo anarchico milanese *Il ponte della Ghisolfa* che ancora oggi non escludono la presenza di Calabresi nella stanza della questura quando Pinelli precipitò sul selciato. Fra quelli che giurano di sapere davvero come è andata spicca infine Adriano Sofri, che ha chiuso un suo editoriale asserendo «non ci furono due bombe»: speriamo che dia seguito a questa certezza con una dettagliata testimonianza. Giordana e la sceneggiatura di Stefano Rulli e Sandro Petraglia sembrano cercare un impossibile 1 a 1 palla al centro. Ma se la forza del film è la volontà di allineare gli eventi e le ipotesi senza retorica, costruendo un bigname visivo che probabilmente farà da base ad ogni versione cinematografica a seguire, la sua debolezza è l'assenza di un colpo d'ala che sollevi questo elenco dall'esposizione didascalica e da una simmetria forzata (quando non irrispettosa della verità storica) e lo trasformi in arte.