

## NOI CI SIAMO E VOI?

### Un esame di noi stessi – Rossana Rossanda

Della libertà di stampa al governo Monti non potrebbe importar di meno. Da buon liberista è convinto che un giornale è una merce come un'altra; se vende abbastanza ai lettori e agli inserzionisti di pubblicità, viva, se no muoia. Lo strangolamento è stato bene illustrato l'altro ieri da Valentino Parlato. Ed era visibile dai nostri bilanci. La nostra asfissia è della stessa natura di quella che si tenta di applicare ai beni comuni non meno urgenti. A noi sembra importante anche la presenza di una voce fuori dal coro come la nostra, perché in un paese che ha mandato tre volte Silvio Berlusconi al governo, qualcosa non funziona. Né funziona che tanti amici si rallegriano che al posto d'un faccendiere impresentabile sia venuto un onesto e distinto liberista. Onesto personalmente, s'intende. L'onestà sociale non si sa più bene che cosa sia, e non importa più alla stampa salvo che a noi. Che siamo non solo un pezzo della sinistra, ma addirittura comunisti. Anzi, più che comunisti, nel senso che il comunismo dei "socialismi reali" non ci andava né su né giù. Per questo fummo esclusi dal Pci, ma per non essersi posti le nostre domande sui socialismi reali i partiti comunisti non esistono praticamente più. Che al governo una voce come la nostra non interessi è comprensibile: del manifesto è rimasta l'immagine di un quotidiano di sinistra, anzi di estrema sinistra. Ora è facile giurare sulla libertà di stampa finché questa non è dalla parte di chi ti attacca. E in Italia chi attacca il governo? E noi dove siamo? Come Parlato ricorda, il manifesto vende sempre meno da otto anni a questa parte. Il calo si è accelerato negli ultimi due. La media in cui ci eravamo tenuti nei nostri primi trenta anni è stata, poco più su poco più giù, di trentamila copie, non molto alta, eravamo un giornale di nicchia. Ma solida e rispettata nicchia. Ora si è circa la metà. Dovremmo chiederci perché. Era nostra abitudine fare un punto almeno un paio di volte all'anno. Ma negli ultimi tempi la direzione non ha più convocato un'assemblea che faccia il punto sullo stato del mondo e dell'Italia e sul nostro orientamento in esso. Né la redazione, che può esigerlo, sembra averne sentito il bisogno. Neanche un attimo prima di arrivare a quella forma di liquidazione, non proprio un fallimento ma quasi, cui siamo costretti. Non è stata una buona scelta. Non è infatti per nulla ovvio che cosa sia oggi un giornale di sinistra, tanto meno uno che, sempre secondo Parlato, dovrebbe ancora definirsi comunista. Nel senso che dicevamo sopra, un comunismo che poco ha a che vedere con i "socialismi reali", ma che realizzi un cambiamento del vivere e del produrre e che facendolo realizzi un più di libertà politica. Lo abbiamo detto in questi anni ancora? Si poteva dirlo? Si poteva crederlo? Questa è la domanda cui abbiamo smesso di rispondere cessando fra noi persino di farcela. Io tendo a credere che da questa reticenza venga il dimezzamento dei nostri lettori. Ma è una domanda cui non è semplice rispondere. Non è facile essere comunisti oggi, a più di trenta anni dal 1989. E appunto sarebbe nostro compito chiarire che cosa intenderemmo nel dirci comunisti ancora, o perché non si possa dirlo più. Io credo che, almeno nei tempi brevi, non si possa dirlo più. E non perché il sistema mondializzato sia diventato più umano, condiviso e condivisibile, meno feroce, più pacifico perché libero e un po' meno inegualitario, cosa che non vuol dire conformizzato. Non abbiamo mancato di scrivere che dal 1971 non sono soltanto passati molti anni, ma sono cambiate molte cose. Quasi tutte. Ma non ne abbiamo tratto ed esplicitato le conseguenze. In questo la crisi della sinistra non è diversa dalla nostra, almeno - sinistra essendo ormai parola assai vaga - di quella parte della sinistra che si proponeva un cambiamento del modo di produzione. Si può essere anticapitalisti oggi? Il manifesto è nato quando una parte del mondo, sotto l'egemonia degli Stati Uniti, era capitalista e imperialista, e una parte che aveva già abolito la proprietà privata del capitale si diceva socialista ed era sotto l'egemonia dell'Urss. Il mondo si ridefiniva fra due campi e mezzo: perché restava una parte sospesa in un "postcolonialismo", vago come tutti i post, che chiamavamo paesi terzi. Oggi non è più così; gli Stati Uniti non sono più la indiscussa prima potenza capitalista, e non è sicuro che il loro fine si possa definire, come prima, imperialista. L'Unione Sovietica non esiste più. La Cina ha un governo che si dice comunista ma un sistema produttivo capitalista spinto. Cuba non sembra più affatto socialista. Il terzo mondo ha percorso, tra stati e sotto l'influenza di potenze diverse, un itinerario mai visto prima. Allo stesso tempo l'Europa ha formato una grande area a moneta unica e a direzione liberista che da anni è traversata da una crisi, economica e politica, più acerba di quella degli Stati Uniti da cui aveva preso radice. Insomma, è cambiato tutto. È cambiato il capitalismo? Possiamo dire di sì, nel senso che ha articolato le sue forme e non ha più uno stato che ne sia indiscutibilmente la leadership. Dobbiamo dire di no, nel senso che ha mondializzato, appunto articolandolo, il suo modo di produzione. Possiamo, davanti a questo mutamento di scena, conservare gli strumenti di analisi e di proposta che avevamo nel 1971? Non credo. Andrebbero almeno verificati. Anche l'Italia è cambiata. Nel senso che forse nel paese dove il movimento del '68 è stato più lungo e più esteso a vari strati sociali, non solo operai e studenti, ha anche - ha ragione Mario Tronti - più destrutturato le forme classiche del socialismo e della democrazia di quante forme nuove abbia prodotto. Ha investito nuove figure sociali e anche qualcosa di assai più che una forma sociale, le donne e i femminismi. Questa molteplicità di oggetti ha avuto in comune il rigetto delle forme di potere cui era, visibilmente o invisibilmente, sottomessa, nello stesso tempo dividendosi acerbamente. Risultato, all'ampiezza del rigetto ha risposto una reazione opposta, un individualismo piatto, un rifiuto di ogni cambiamento di società, di ogni collettività che non sia locale o comunitaria. La incomunicabilità delle differenze ha prodotto una crisi della politica, il cui esito è stato il berlusconismo e il crescere del populismo. Ma di questo neanche noi abbiamo dato una mappa e una topografia approfondita e comune. Abbiamo denunciato i limiti del keynesismo postbellico con l'intento di andare oltre, ma di fatto abbiamo lasciato spazio a spinte liberiste. Meno stato più mercato, è uno slogan che piaceva anche a sinistra. Per un paio di decenni abbiamo messo da parte il rapporto di lavoro, analizzando le nuove soggettività e le molte contraddizioni che ne erano fuori, finendo col dichiarare lo sbiadimento se non addirittura l'irrelevanza della contraddizione fra lavoro e capitale. Fino allo scoppio della crisi e dell'offensiva padronale alla Fiat abbiamo dato poca attenzione alla struttura sociale, come se fosse un problema puramente sindacale. Non siamo stati convinti, e quindi non siamo stati capaci di convincere, che - come ci ricorda il

segretario della Fiom - il modo di produzione non investe soltanto la fabbrica ma tutta la società. Il lavoro? Roba del secolo scorso. L'operaio? Non c'è più. Il sindacato? Vecchiume. Del resto non gorgheggiavano ogni giorno i padroni che il lavoro costituiva ormai una parte minima del processo di produzione? Oggi i padroni dicono tutto il contrario, strillano che per essere competitivi nella mondializzazione bisogna ridurre i salari italiani a quelli dell'Indonesia o della Cina, un terzo, un quarto del livello che i lavoratori erano riusciti a spuntare da noi. Così siamo arrivati, come il resto del mondo occidentale, a una stretta in cui i redditi si sono divaricati al massimo, il dieci per cento della popolazione guadagna quanto il novanta per cento, e di questo dieci, l'un per cento guadagna più di tutti gli altri. Nella stretta si dibattono anche le nuove soggettività. In questo ribollire di bisogni e nella loro incapacità di trovare un dialogo, il manifesto non è riuscito a suscitare più interesse ma meno. Eppure non c'è giorno che esso non proponga un pezzo interessante e che sarebbe impossibile trovare altrove, un'interpretazione di una notizia che l'altra stampa offusca. Forse che quel che scriviamo non si capisce, non è detto bene? Non è chiaro? Non è rapido e divertente? Qualcosa non ha funzionato neanche da noi. Siamo stanchi, perché - per favore non lo si dimentichi - coloro che ogni giorno hanno confezionato questo foglio e lo hanno spedito in giro non ne possono più di un successo che lentamente viene meno e perdipiù di essere pagati meno che in qualsiasi altro giornale, e a singhiozzo, a volte aspettando il salario per mesi. Affidarsi per anni agli introiti del marito, della moglie, dei genitori, a un altro lavoretto è facile da dire, non facile da vivere. Io insisto perché nel chiedere solidarietà facciamo anche un esame di noi stessi. O pensiamo che la storia sia finita e che "io speriamo che me la cavo" sia divenuto il solo slogan veramente popolare?

### **Lo scatto «radical» di Beverly Hills** – Luca Celada

Los Angeles - Four Seasons di Beverly Hills, l'albergo di Hollywood dove avvengono gli incontri con la stampa e le presentazioni dei film. Al secondo piano è in corso la conferenza stampa di Luck per la Hollywood Foreign Press (vedi articolo su Alias). La nuova serie della Hbo è l'ultima perla di David Milch, uno degli autori più geniali della «new television» che sulle emittenti cable americane vive un momento felice al punto di venire considerata un'«età dell'oro» della fiction TV. La serie è un noir postmoderno ambientato nel sottobosco delle scommesse sui cavalli, una collaborazione di Milch con Michael Mann, fra i più visionari registi di Hollywood e un cast corale in cui spiccano Nick Nolte e Dustin Hoffman nei panni del protagonista, il gangster Ace Bernstein. La sala stampa è gremita di giornalisti che interpellano i quattro autori/interpreti. Quattro leoni sulla sessanta-settantina, reduci di un'altra età dell'oro, la Hollywood dei Raging Bull e degli Easy Rider - per citare Peter Biskind - i mitici Seventies quando sull'onda della contestazione sociale, una generazione di autori anticonformisti, gli Scorsese i Coppola, i Nicholson, prendono brevemente il sopravvento all'interno del modulo «industriale» degli studios e danno vita allo straordinario fermento sovversivo del cinema anni '70. I quattro rivendicano il coraggio di quell'anticonformismo, della visione alternativa politica e artistica che oggi vive appunto in molte serie fiction. Milch dopotutto è uno che ai tempi dell'università a Yale, venne espulso per aver fatto fuoco su dei lampioni per protesta contro la guerra in Vietnam. Prende la parola Nolte che con Robert Redford ha appena finito di girare un film sui Weather Underground: «Eravamo tutti radical. Gli arruolatori ci dicevano 'venite a farvi la visita e vi diamo un bel fucile'. Ma a noi non ce ne fregava nulla di andare ad ammazzare la gente in capo al mondo per loro». «Il successo per noi era l'ultimo pensiero», aggiunge Hoffman, che mentre frequentava l'Actors Studio divideva un appartamento con Gene Hackman «anzi farcela sarebbe stato diventare venduti». Insomma c'è aria di «disobbedienza» d'altri tempi. Al termine della conferenza è il momento delle foto. Chiediamo a Mr. Hoffman se gli dispiace dare un'occhiata al nostro giornale, «Sure». «Guardi che però è un quotidiano di sinistra...», ci sentiamo in dovere di aggiungere.... E lui, Il Laureato, Ratso Rizzo, il Piccolo Grande Uomo, ci squadra un attimo e poi dice: «Embè?! Io non sono mica Charlton Heston. Dammi qua». Click.

### **Per la libertà** – John Landis

Quando un giornale con una storia come quella del manifesto chiude, è un giorno molto triste. Una prospettiva diversa viene ridotta al silenzio, e non soltanto per l'ambito della politica e della cronaca, ma anche per la cultura e le scienze. La concentrazione dei media è un fenomeno globale e che si tratti di un Murdoch, di un Berlusconi o di un governo, non è una buona cosa. Mi auguro quindi che non dovremo assistere alla perdita di un'altra voce fuori dal coro, che ci propone articoli, saggi, immagini e idee che sfidano i luoghi comuni.

### **Per il dissenso** - Luis Bacalov

Da quando nel 1956 l'Urss invase l'Ungheria molti comunisti e compagni di strada (tra cui il sottoscritto) cominciarono un percorso di dissenso politico critico e autocritico nei confronti di quella decisione, vista e sentita come un violento atto imperialista. Alcuni anni dopo, la nascita del manifesto, con la netta condanna dell'invasione della Cecoslovacchia aprì finalmente nella sinistra un luogo dove l'indipendenza dai partiti ha permesso una linea editoriale libera e critica che contribuì in maniera notevole a ripensare le scelte ideologiche e le azioni della galassia progressista in Italia e nel mondo. Appoggiare oggi il manifesto è un atto dovuto se non si vuole far tacere la sua voce, con una grave perdita per la democrazia in Italia.

### **Niente nuove pessime nuove. Il governo tace, i giornali chiudono** – Matteo Bartocci

Il manifesto è ormai in una «no man's land». Nella terra di nessuno tra la gestione storica della cooperativa e l'arrivo dei commissari «liquidatori». Grazie a voi in questi giorni abbiamo testardamente bucato molti muri di gomma. Ma il salvataggio e il rilancio di una testata con quarant'anni di storia alle spalle dipendono, purtroppo, da due fattori al di là del nostro controllo. Il primo, il più grave, è il necessario intervento del governo Monti. Senza correzioni rilevanti e immediate al fondo editoria non chiuderemo il bilancio del 2011 (i tagli, lo ricordiamo, sono retroattivi). E dunque le pagine che avete letto in questi giorni sarà come se non fossero mai esistite. Il battere di un tempo che non è mai

stato. E' una situazione critica che non riguarda solo il manifesto. Ieri anche il Secolo d'Italia (storico giornale del Msi prima, di An poi e oggi «nel» Pdl) ha annunciato le sue difficoltà. Da parte del parlamento, a parte pochi sporadici casi (che ovviamente ringraziamo), quasi nessuna voce si è levata contro il suicidio assistito, freddamente certificato, di decine di giornali. Muto Bersani. Silente D'Alema. Distanti Casini. Altrove Di Pietro. Fa perciò ancora più rumore la dichiarazione di Gianfranco Fini, presidente della camera, in difesa del sostegno pubblico ai giornali. Parole prudenti, quelle dell'ex leader di An, ma difficilmente non condivisibili: «Se il legislatore decidesse di non spendere un solo centesimo per l'editoria, questa scelta sarebbe per molti aspetti comprensibile in questa fase di crisi economica, ma comporterebbe la chiusura di alcune testate che per il ruolo che hanno avuto e in nome del pluralismo meritano di sopravvivere», ha detto il presidente della camera. Nel garantire i finanziamenti alle testate, ha aggiunto, «si deve partire proprio da queste, che hanno un particolare valore culturale e politico». Non una dichiarazione (nemmeno dal Pd) sui 113 milioni fatti sparire da 5-6 parlamentari del Pdl per finanziare giornali più o meno inesistenti. Milioni che fanno impallidire le «mazzette» di Tangentopoli ricordate in questi giorni. L'informazione nell'era Monti è una storia che somiglia a quella di decine di vertenze di lavoro raccontate su queste pagine. Sali sulla torre o sul tetto, digiuni, lotti. Ma sei solo. La politica è sempre altrove. Il mercato è diventato un «giudizio di dio» al quale nessuno si può sottrarre. Come avete letto grazie al bilancio presentato dal nostro cda e da Valentino Parlato, da diversi mesi non possiamo più contare sull'accesso al credito bancario. Una situazione critica per qualunque impresa, aggravata dall'avvio della liquidazione coatta che ci impedisce anche formalmente un'interlocuzione con le banche. Diciamola così: ormai siamo nel mercato «puro». Viviamo alla giornata. Solo le vendite ci consentono di comprare la carta per stampare il giornale. Ma sono ancora troppo basse. Con voi siamo stati più trasparenti di qualunque altra impresa. Vi abbiamo detto tutto: dai nostri debiti ai nostri stipendi. Le difficoltà e i pregi li conoscete. Nonostante i vostri sforzi (e i nostri per offrirvi un «prodotto» almeno adeguato), il traguardo delle 30mila copie giornaliere in edicola non è ancora stato raggiunto. I dati di vendita sono parziali, resi molto più complicati dalla neve, ma bisogna fare di più. Nei prossimi giorni vi regaleremo molte altre sorprese. L'obiettivo lo vediamo, è lì a un passo. Ma dobbiamo arrivarci. Tutti insieme.

## **Il lato oscuro dell'architettura** – Lucia Tozzi

Architetto e teorico dell'architettura e della città, Mirko Zardini dirige dal 2006 il Centre Canadien d'Architecture (Cca), un'istituzione sui generis nel panorama internazionale composta da archivi preziosissimi, una grande biblioteca, il centro studi e il museo, con un'agenda culturale molto forte che ne ha fatto uno dei punti di riferimento internazionali per la cultura urbana e di progetto. Insieme a Giovanna Borasi, Zardini ha curato negli ultimi anni una serie di mostre inusuali, supportate da una ricerca incredibilmente rigorosa e da una ossessiva volontà di portare alla luce le crepe paradigmatiche, i limiti e le contraddizioni dell'architettura. **Da Sorry, Out of Gas, la mostra sulla crisi energetica degli anni Settanta, a Sense of the City o Imperfect Health, ancora in corso, emerge una forma di pensiero critico insolitamente chiaro e lontano dalla semplificazione comunicativa diffusa negli ambienti dell'architettura. Quali sono gli obiettivi di questo scarto curatoriale?** Il tentativo del Cca è stato quello di costruire mostre che fossero in grado di aprire un discorso, piuttosto che di chiuderlo. Abbiamo selezionato problematiche legate alla realtà quotidiana, come l'energia o la medicina, allo scopo di restituire all'architettura e all'urbanistica una cornice meno angusta di quella strettamente disciplinare, che rischia di confinarle nell'irrelevanza. Volevamo indagare i lati oscuri dell'architettura, ma non nello stile del manifesto politico, come ad esempio alcune mostre del Nai di Ole Bauman. Noi abbiamo cercato di mettere in questione i presupposti su cui operano gli architetti, che spesso ripropongono in modo completamente acritico idee e meccanismi prodotti in altre discipline, senza alcun filtro. In Imperfect Health abbiamo mostrato molti progetti diversi, che per lo più riproducono l'agenda moralistica e neoliberale propria della trasformazione del ruolo della medicina nella nostra società dagli anni settanta a oggi, della fine del welfare. Per esempio, quarant'anni fa l'obesità non era considerata una malattia: si sarebbe parlato di prevenzione, di condizioni socioeconomiche, di educazione, mentre oggi è un problema di responsabilità individuale nei confronti di una società che non è più in grado di sostenere le spese mediche generalizzate. Un edificio come il celebre Cooper Union di Morphosis a New York «risolve» il problema reintroducendo l'attività fisica attraverso dei percorsi antifluidi, inserendo scale al posto degli ascensori e così via. Dispositivi che vanno anche bene, però pensare che l'obesità si riduca a questo e che l'architettura possa avere in questo modo un ruolo determinante è assolutamente superficiale. **D'accordo, ma allora con quali strumenti gli architetti possono influire sulla realtà cui in minima parte sono deputati a dare forma?** In primo luogo attraverso lo spirito critico. Prendiamo il discorso sull'ambiente: oggi il mantra della sostenibilità è diventato un meccanismo tecnocratico, un greenwashing dell'architettura che, riducendo il problema alla performance energetica di una costruzione, ha eliminato le componenti complesse, tutto ciò che viene prima e dopo l'edificio. Negli anni Settanta, durante la prima vera crisi energetica, moltissimi architetti avevano collegato il problema dell'energia al riciclo, all'uso delle risorse, alle reti sociali, a una critica dello stile di vita e dei modi di produzione. Per la prima volta era crollata la fiducia incondizionata nella tecnologia, nelle sorti progressive. Ma all'epoca prevalse una miope politica di sviluppo dei pannelli solari, che poi venivano usati per riscaldare le piscine dei sobborghi. Oggi abbiamo lo stesso problema: una riscoperta naïve della tecnologia, come negli anni Cinquanta. Possiamo risparmiare tutta l'energia del mondo, ma per farne cosa? Se è per reimmetterla in un sistema di consumo identico a quello in cui abbiamo vissuto non ne vale la pena, è l'equivalente del caffè decaffeinato, della guerra umanitaria, della politica senza politica di cui parlava Žižek in Benvenuti nel deserto del reale. **Esistono indizi di un'inversione di rotta?** In generale la crisi che la nostra società sta attraversando oggi definisce l'esigenza di elaborare nuove piattaforme di pensiero, e il fenomeno riguarda anche l'architettura e l'urbanistica. Sono molto contento che la bolla iconica che ha afflitto l'architettura degli ultimi trent'anni si sia conclusa, lasciando spazio a nuove problematiche. Le aree più ricche restano conservatrici, ma le cose interessanti avvengono altrove, in una sorta di terzo paesaggio dell'architettura: non nelle aree forti di intervento, ma in quelle marginali, nel lavoro delle Ong, nei progetti di intervento sociale, in quelli che utilizzano un sistema di partecipazione. Oppure in casi più tradizionali come

le abitazioni per homeless di Michael Maltzan a Los Angeles e l'Olympic Sculpture Park di Weiss Manfredi a Seattle, che dissolve l'edificio in una struttura paesaggio, o ancora nei progetti di riparazione ambientale che agiscono in direzione opposta all'eccesso di estetizzazione del paesaggio operato dai progettisti negli ultimi anni. **Nel non vitalissimo scenario europeo uno dei discorsi più produttivi, in grado di unire la riappropriazione della sovranità popolare, la partecipazione, a una serie di ripensamenti sulle politiche spaziali ed energetiche, è quello dei beni comuni.** È vero, anche se non mi piace l'idea di comunità che affiora nel discorso. In architettura era stata elaborata soprattutto da Solà-Morales un'idea molto efficace di spazio collettivo che individuava caratteristiche alternative al binomio pubblico-privato, senza cadere in nostalgie comunitarie. Ma qualunque sia il punto di vista adottato, bisogna tenere a mente i limiti del progetto: pensare che l'architettura possa risolvere tutti i problemi dell'ambiente e del territorio era un'idea modernista. Ne paghiamo ancora i danni, come nel caso dell'eternit. L'architettura era intesa come cura, mentre secondo me dovrebbe prendersi cura delle cose. È necessario approfondire le dinamiche della crisi in atto, ma mettendo sempre in evidenza le conseguenze che le nostre azioni producono. **L'apparente rozzezza delle prescrizioni d'igiene moderniste, però, rivela forse anche una maggiore libertà rispetto alla manipolazione occulta del contemporaneo: era un'assunzione di responsabilità che conduceva a errori drammatici se si vuole, ma era meno intellettualmente subordinata agli interessi altrui. Se lo parliamo a Le Corbusier, Koolhaas è molto più consapevole dei limiti, ma non ha rinunciato alla postura di guru e attraverso una grande mole di argomentazioni ambigue continua a porsi come il risolutore ideale dei problemi del mondo attraverso i suoi masterplan.** Koolhaas ha segnato un periodo, ma il dibattito non può essere egemonizzato dalle stesse persone che hanno dominato la comunicazione negli ultimi vent'anni. Non si può andare avanti nei modi ancora di recente utilizzati da Winy Maas degli Mvrdv: a ogni problema corrisponde una soluzione che, naturalmente, si incarna in un progetto di architettura. Molto spesso la soluzione è non fare niente. Il progetto più bello degli ultimi anni forse è stato quello di Lacaton e Vassalle per il concorso di «abbellimento» di place Léon Aucoc a Bordeaux. Dopo avere frequentato il posto e parlato con i passanti e gli abitanti, proposero di lasciare tutto così com'era, al di là di qualche intervento di manutenzione, perché la piazza non aveva bisogno di miglioramenti. **Uno dei fattori che più incoraggiano il conformismo, almeno qui in Italia, sono le scuole. Nella sua esperienza di insegnamento ha conosciuto università migliori da questo punto di vista?** Negli Stati Uniti emergono sempre più diffusamente all'interno delle scuole temi come l'ecological urbanism o le favelas, ma non so quanto possano giovare: quanto questa è realmente l'occasione di ripensare i problemi e quanto è riproposizione degli stessi metodi in un contesto differente? Nel frattempo sta avvenendo una rivoluzione nei meccanismi di produzione dell'architettura: urge una riflessione sulle nuove regole sulla responsabilità civile e la proprietà intellettuale del progetto. Oppure sul digitale e i modi in cui viene incorporato nell'architettura, sui rendering che vengono per lo più prodotti in Cina o in India. Insomma è un periodo interessante, ma non saprei dire dove andiamo. Noi cerchiamo solo di costruire prospettive diverse. **Il fatto che il Cca sia un centro di ricerca oltre che un museo ha favorito questo tipo di approfondimento?** Non tanto, perché la ricerca è ancora parecchio convenzionale, basata sui phd programs, sugli scholars, mentre il nuovo approccio è dovuto soprattutto a un'idea diversa del ruolo curatoriale e della responsabilità intellettuale di un'istituzione. La posizione periferica di Montreal permette di sperimentare delle cose senza la pressione che avremmo a New York. Sarebbe bello che anche le istituzioni di qui approfittassero della condizione marginale italiana per sviluppare una strategia analoga: se si pensa alla filosofia, c'è una delle scene più interessanti a livello mondiale - anche se sembra che gli architetti non se ne siano accorti. **La mia impressione è che, esaurito l'entusiasmo per l'architettura iconica, sui nostri media l'architettura e il discorso sulla città sono spariti o banalizzati. In questo momento ad esempio in Italia è stata montata una improbabile campagna mediatica contro l'Ex Enel, uno tra i mille brutti progetti milanesi, e su blog e giornali non si parla d'altro che di bellezza e scempio.** Quando sento parlare di bellezza mi preoccupa sempre. È fondamentale impostare il discorso del territorio e dell'urbano su altri presupposti: il consumo di suolo, la mobilità, le infrastrutture, i servizi sociali, l'accesso ai servizi, il diritto all'abitare. Nessuno è ovviamente a favore dei brutti progetti, ma il discorso estetico sull'architettura è deviante e dannoso. Tanto per fare un esempio, il progetto abortito dell'orto planetario per l'Expo (premesso che le Expo sono inutili, a mio parere), non era significativo in quanto bello o brutto, ma perché simbolicamente era importantissimo come progetto a volume zero - o quasi. L'ultima esperienza che ebbi a Milano furono i Giardini di Porta Nuova: il progetto originale incorporava il giardino in un discorso sullo spazio pubblico, tentando di inserire gli edifici in un sistema di relazioni urbane con l'intera area, che comprendeva la stazione, le strade, le piazze, tenendo in gran conto l'interesse dei cittadini. Invece si è parcellizzato il problema, i privati hanno fatto quel che hanno voluto, poi quanto è rimasto è diventato un giardino. Si è sempre parlato di contrattazione, ma la contrattazione di fatto non c'è stata. In Italia non ci sono neppure i luoghi deputati alla discussione: data per persa l'accademia, il Maxxi o la Triennale dovrebbero diventare i luoghi del dibattito, ma non mi pare che le scelte recenti nelle nomine vadano in questa direzione.

## Salute imperfetta, controlli e paure

«Per una demedicalizzazione dell'architettura» è il titolo scelto da Giovanna Borasi e Mirko Zardini, i curatori di «Imperfect Health» (al Centre Canadien d'Architecture di Montreal fino al primo aprile 2012) per l'introduzione al catalogo della mostra. In una società ossessionata dalla salute, il loro obiettivo consiste nel mettere a nudo la retorica che ha intriso del proprio lessico e dei propri prodotti ideologici il linguaggio e il pensiero architettonico e urbanistico degli ultimi decenni. Tra le decine di progetti esposti, moltissimi sono prodotti esemplari di biopolitica pura, impostati sulla manipolazione e il controllo degli individui che li andranno a usare. Sul fronte opposto, una serie di opere concettuali che denunciano le politiche della sicurezza, della quarantena, della paura cui noi (o gli animali che alleviamo e mangiamo, grandi protagonisti della mostra) siamo sottoposti. Da Bjarke Ingels e Temple Grandin agli Smithsonian, progettisti di ogni genere si sbizzarriscono su anziani e obesi, giardini antiallergici e «bioremediation»,

camere asettiche ai raggi gamma e spazi di quarantena.

## Una banda dal grilletto facile – Valerio Evangelisti

Curioso testo, quello che ci propone Derive Approdi (Memorie di Giulio Bonnot, pp. 114, euro 12). Mai delle Memorie di Giulio Bonnot sono apparse in Francia. Dal libretto apprendiamo che l'edizione originaria italiana è del 1913 (ne esiste un'altra del 1921). Non si pretende che Bonnot in persona abbia scritto il libro. Si tratterebbe di confessioni e dichiarazioni raccolte da un non meglio precisato copain, e «autenticate da Paolo Valera». Chi era Valera? Un militante socialista, ex garibaldino, e un giornalista e scrittore, autore di molti volumi in bilico tra il feuilleton, la cronaca e la storia. Amico del Mussolini direttore dell'Avanti!, ne scrisse nel 1924 una biografia in cui si augurava che il Duce tornasse all'originario radicalismo di sinistra. Non fu ascoltato. Restano di lui interessanti bozzetti della vita milanese, vista dall'angolo visuale delle classi subalterne. A queste fu sempre fedele. Basta la garanzia di Paolo Valera ad autenticare le memorie di Jules Bonnot, o del suo presunto copain? Temo di no, soprattutto quando lo stile letterario è quello del Valera stesso. Iperbolico, infarcito di affermazioni apodittiche, quasi dannunziano. È il vero Bonnot che parla? Non credo. Nemmeno credo in un suo ipotetico copain, che se mai fosse esistito, gli avrebbe forse somigliato. Jules Bonnot non fu mai un teorico - a differenza di Marius Jacob, suo collega nell'illegalismo (in veste di presunto «ladro gentiluomo», dubbio antesignano di Arsène Lupin), che ha lasciato tanti scritti da riempire due volumi. Bonnot fu essenzialmente uomo d'azione. Meccanico sfortunato, finì alla testa di un gruppo di anarchici illegalisti decisi a far pagare alla società le ferite che questa aveva loro inflitto. L'organo che li ispirava era L'anarchie, un settimanale inizialmente diretto da Albert Libertad. In seguito alla morte di quest'ultimo, massacrato dalla polizia nel 1909, ne prese le redini Victor Kil'balchich - destinato a diventare celebre, quale partecipante alla Rivoluzione russa, sotto il nome di Victor Serge, segretario di Trockij in Messico. **Una stagione di fuoco.** Jules Bonnot e la sua banda hanno avuto ampia fortuna mediatica. Nel 1968 uscì il bel film di Philippe Fourastié La Bande à Bonnot, che ne semplificava la vicenda, però ebbe il suo impatto. Quasi simultaneamente appariva il libro di Bernard Thomas La banda Bonnot, romanizzato, però su consistente base documentaria. Molto recente è il romanzo di Pino Cacucci In ogni caso nessun rimorso, estremo e riuscito omaggio ai «banditi tragici» (furono così definiti dalla stampa scandalistica di allora, ma è anche il titolo del saggio del giornalista Victor Méric: un successo del 1926 che fu alla base dei successivi recuperi). Ma chi erano questi «banditi tragici»? Il teorico era soprannominato Raymond-la-Science, tuttavia il nome vero era Raymond Callemin, amico d'infanzia di Kil'balchich a Bruxelles. C'erano poi il temibile Garnier, Valet, Carouy, il giovanissimo Soudy e una ventina d'altri, incluso lo sfortunato Dieudonné (condannato alla Caienna per crimini che, con tutta probabilità, non aveva mai commesso). Alcune donne conquistate alla causa. E Bonnot, naturalmente, uomo pratico e rude, approdato all'anarchismo con molto ritardo. Nutriva una vocazione di meccanico che lo indusse dapprima a darsi alle rapine in automobile e, nei suoi ultimi giorni, a progettarne una in aeroplano. Furono principalmente le prime a colpire l'opinione pubblica, e ad allertare le autorità. Fino al fatale 1911, anno che vide le gesta più clamorose della banda, la polizia si era mossa in bicicletta. Immediatamente dopo fu costretta ad adottare le auto (qualcuno ricorderà la serie televisiva francese Le Brigade del Tigre, che narra appunto le gesta iniziali delle compagnie mobili). La stagione di fuoco della «banda Bonnot» fu consumata nell'arco di pochi mesi, e tuttavia fu sanguinosa. L'uccisione di un portavalori, un furto d'auto conclusosi con l'assassinio del proprietario e del suo autista, lo svaligiamento di una sede della «Société Générale» a Chantilly, delitti minori (uno dei quali consumato atrocemente a colpi di martello). Il terrore che sparsero questi episodi fu dovuto all'estrema facilità con cui i banditi facevano fuoco. Fino a uccidere un fattorino poco più che adolescente, ad abbattere un qualsiasi agente, a freddare due funzionari di polizia (l'unico caso in cui si trattò, grosso modo, di autodifesa), a sparare a casaccio sulla folla. Divenuto, a torto o a ragione, il «pericolo pubblico numero uno», Bonnot fu assediato nel suo rifugio addirittura dall'esercito, mentre una folla di escursionisti della domenica banchettava e si godeva la scena. Per avere ragione di lui dovettero usare esplosivi e mitragliatrici. Sorte simile toccò poco dopo a Garnier e a Valet. **Anarchici illegali.** La popolarità della banda, durante la sua breve vita, fu la pubblicizzazione delle sue gesta, con comunicati ai giornali o irruzioni nelle loro sedi. Lo stesso processo ai sopravvissuti fu un momento di propaganda. I colpevoli certi, tra cui Raymond Callemin, si videro condannati alla ghigliottina. Quelli incerti alla deportazione. Tra questi l'infelice Dieudonné. Si spense lì la breve stagione dell'«anarchismo illegalista», una corrente che ebbe un suo peso in Francia tra l'ultimo decennio del XIX secolo e i primi del XX. Con un'appendice italiana, rappresentata dagli anarchici Pini e Parmeggiani. Le sue basi teoriche, disparate (da Max Stirner ad Albert Libertad), spiegano perché i «banditi tragici» sparassero sul mucchio. Secondo le teorizzazioni de L'anarchie, l'operaio remissivo era di fatto complice. Di conseguenza poteva essere bersaglio allo stesso titolo dei borghesi. C'è, molto minoritario, chi coltiva ancora simile idiozia. Non si creda di poter trovare, in queste presunte Memorie, una cronologia delle gesta della «banda tragica» (ribattezzata «I clamorosi rossi dell'automobile grigia») e degli eventi che ho riassunto. Fino a metà libro è tutto un susseguirsi di dubbie riflessioni. Tipo elogi della «bella morte», o pagine quasi lombrosiane sugli effetti fisici della povertà. Apprendiamo dati che non collimano troppo con la biografia del Jules Bonnot che conosciamo. Sarebbe stato un lettore appassionato di Anatole France e di Balzac. Fine intellettuale, avrebbe frequentato con assiduità le biblioteche. Quando si passa all'azione, l'accento è posto sull'assedio agli anarchici di Sidney Street (1909), a cui Bonnot non partecipò, o alla morte dello stesso Bonnot, di cui certo non poté fare la cronaca. Tutto il resto è vago o appena accennato. Certe considerazioni sulle donne, fortemente dispregiative, nessun anarchico, individualista o meno, le avrebbe usate: né ai primi del '900, né oggi. Valera sì, i suoi libri ne abbondano. Risibili sono poi le molte pagine sul gergo utilizzato dagli anarchici. Sono tratte da un comune dizionario di argot della malavita o delle periferie. Fra l'altro, gli anarchici francesi si chiamano tra loro, da sempre, compagnons, contro il camarades usato dai marxisti. Copain è un semplice amico. Insomma, un libro fasullo? Sì, non ho dubbi. Inutile? Niente affatto. Offre un ritratto d'epoca, e ci fa conoscere meglio l'opera di Paolo Valera.

## **Quello che Wikipedia considera la verità** – Maria Teresa Carbone

Il mestiere dello storico può essere inaspettatamente duro, soprattutto quando si ha a che fare con un colosso dotato di milioni di teste, come Wikipedia. Lo ha scoperto di recente Timothy Messer-Kruse, studioso di storia del movimento operaio e docente presso la Bowling Green State University nell'Ohio, nonché autore di due libri, *The Trial of the Haymarket Anarchists: Terrorism and Justice in the Gilded Age* (Palgrave Macmillan, 2011) e *The Haymarket Conspiracy: Transatlantic Anarchist Networks*, di prossima pubblicazione per la University of Illinois Press. Due libri, va detto, in cui Messer-Kruse fornisce, sulla base di studi durati oltre dieci anni, una lettura nuova - e, per impiegare un termine abusato, «scomoda» - di un episodio fondativo nella storia del movimento operaio americano, e non solo: la rivolta di Haymarket del 1886. Per citare lo stesso storico in un articolo appena uscito su «The Chronicle of Higher Education», «la bomba gettata durante un raduno anarchico a Chicago diede avvio in America al primo Terrore Rosso, a un processo seguitissimo e a un movimento di pressione mondiale per la clemenza ai sette condannati». Tuttavia il processo, secondo Messer-Kruse, che ha analizzato scrupolosamente tutti gli atti e le testimonianze, non fu una semplice farsa, come sostengono quasi tutti i manuali, ma (citiamo dalla scheda editoriale di Macmillan) «un suicidio giudiziario, dato che la difesa scelse di usare il processo come tribuna per l'anarchismo invece di sfoderare una linea difensiva coerente». Una rilettura che la casa editrice definisce (prudentemente) «controversa», ma che merita di essere approfondita e comunque presa in considerazione. Quando però Messer-Kruse ha provato a inserire alla voce «Haymarket» di Wikipedia dati provenienti dalle sue ricerche, si è trovato di fronte un muro di gomma: le sue correzioni sono state più volte rigettate, sebbene lo storico avesse citato puntigliosamente le fonti a cui aveva attinto, con questa motivazione: «Non si eliminano informazioni sostenute dalla maggioranza delle fonti per sostituirle con dati che esprimono punti di vista minoritari». Anche se questi dati dovessero corrispondere a verità, ha spiegato garbatamente uno dei «custodi» di Wikipedia al frustratissimo Messer-Kruse.

## **Napoli umana fragilità** – Gianfranco Capitta

Roma - Toni Servillo è un attore universalmente riconosciuto e ammirato in tutta Europa. E in tutto il mondo, come dimostrano le immagini di *394-Trilogia nel mondo*, il film di Massimiliano Pacifico sulle altrettante tappe della Villeggiatura goldoniana, in particolare sulle molte ai quattro capi del pianeta. Un attore di cinema e di teatro di solida preparazione e di altrettanta consapevolezza, pluripremiato e osannato da molti pubblici differenti (oltre che dagli attori, con i quali condivide anche per anni la fatica sulla scena di uno spettacolo in crescita continua). È abbastanza raro vederlo solo, ma non è un monologo neppure quello che sta ora portando in tournée: Toni Servillo legge Napoli (all'Argentina fino al 26 febbraio). Si può parlare di performance, ma non basterebbe neanche quella definizione. Con tutto il bagaglio di tecnica e sensibilità, l'attore compie piuttosto un viaggio, divertente e pensoso, tragico ed esaltante, privatissimo eppure molto «politico», dentro quella città di cui si sente profondamente parte. Un viaggio compiuto attraverso testi disparati degli ultimi due secoli di autori partenopei. Un viaggio insieme teologico e teleologico, perché la sua struttura ascende (o si sprofonda, fa lo stesso) da un «paradiso» a un purgatorio a un inferno. Viaggio per lo più in versi, ma sempre attraverso parole fulminanti e visioni ad alto tasso di combustione. Davanti a un leggio, a fianco a una sedia che funge da domestico archivio, Servillo sfoglia le tappe che ha scelto, primi tra tutti il prediletto Viviani, e Eduardo di cui ricostruisce il fulminante, melmoso personaggio di Vincenzo De Pretore, mariuolo sapiente che arriva a confrontarsi con il vertice celeste. Quasi una scoperta per molti, il poemetto edoardiano, che basterebbe da solo a giustificare lo spettacolo. Ma perfino Salvatore Di Giacomo, poeta riconosciuto e amato dai poeti e dai professori, fa riscoprire con *Lassammo fa' Dio riflessi nuovi*, in questa galleria «non illuminata» eppure abbagliante, verso il ventre di una città che qui si spoglia della retorica e del suo fascino tradizionale. Una città che grida e bestemmia, come nella perturbante giaculatoria esorcistica composta da Mimmo Borrelli, giovanissimo eppure incontrovertibile aedo di una cultura che ha perso pudore e paure, giunta al grado zero della esistenza mentre tocca il culmine della sua carnalità. È l'alternanza tra testi già noti ed amati con quelle che possono essere per lo spettatore scoperte assolute, l'elemento principale che connota il percorso di Servillo come un vero progetto intellettuale, una indicazione di percorso senza facili illusioni ma concretamente terragna, solidamente immersa in quell'inferno/paradiso che Napoli è per i suoi abitanti e per chi la conosce. Servillo non «legge»: introietta, si fa carico, passa ai raggi x e al filtro del suo cuore e della sua ragione, quel fiume di parole. Per ogni riga trova un'espressione diversa e originale, si confronta con ogni testo in un corpo a corpo che non vede mai in anticipo il risultato dello scontro. Si spende senza riserve, si diverte e si commuove lui per primo, anche se un'amica che aveva assistito alla stessa performance a Milano, coglie un filtro di contenuta tristezza sul volto dell'attore. Che nel frattempo ha vissuto la tragedia non facilmente rimarginabile di veder morire un maestro del cinema come Theo Anghelopoulos durante le riprese ad Atene del film che insieme stavano girando. Mentre già lo aspettano tra pochi giorni le riprese del film delicatissimo di Bellocchio sulla morte scelta o assistita. È anche un catalogo, questo racconto di Napoli, di possibilità di linguaggi teatrali, e non sarebbe il suo aspetto principale, se da ognuna di quelle angolazioni, rese senza scene né costumi, non giungessero allo spettatore stimoli elettrici, suggestioni che proseguono anche fuori del teatro la loro azione di stimolo, di sorriso come di rabbia. Ovvero quello che il teatro dovrebbe sempre fare, per costituzione. Con la poesia di autori non a tutti noti come Maurizio De Giovanni o Giuseppe Montesano, o con l'esplosione linguistica, meravigliosa e barocca, come la *Litoranea* di Enzo Moscato, un autore molto importante per la Napoli di oggi, che forse nessuno riesce come Servillo a moltiplicare di senso e di potenza. Una esperienza unica.

## **Se il western cappa e spada incontra l'epica del 3d** – Cristina Piccino

Berlino - Nei corridoi della Berlinale, dove lo sponsor Oreal distribuisce smalti e lucidalabbra. non si parla d'altro: le dimissioni del presidente tedesco Wulff, hanno oscurato il gioco del «chi vincerà?» l'Orso d'oro. Il festival finisce oggi, con un prolungamento di repliche domenicali per il pubblico, la giuria presieduta dal regista britannico Mike Leigh,

assegnerà in giornata i premi. Che Berlinale è stata questa 2012, la sessantaduesima? Quali tendenze e indicazioni a venire sono emerse (se lo sono) dal primo dell'anno tra i festival europei più importanti (Cannes, Venezia)? La necessità «politica» intanto di un racconto del presente, e la ricerca di immagini anche oblique che sappiano renderlo immaginario. E soprattutto una fortissima presenza «animale», di un'animalità (che non è bestialità) come rappresentazione del mondo. Pensiamo a *Postcard from the Zoo* di Edwin (in concorso), in cui nella cattività la condizione di uomini e animali si specchia. Fino all'estatico *Bestiaire* di Denise Coté - al Forum - contemplazione un po' stucchevole per la verità degli animali nel quotidiano domestico. E *Francine* - ancora Forum - uno degli hit della sezione (sempre sold out) nel quale i due registi, Brian M. Cassidy e Melanie Shatzky, al primo film, si muovono nel paesaggio della provincia nord americana del cinema indipendente, di «bianchi» poveri/trash, innestandovi la follia di *Francine*, la protagonista, la premio Oscar Melissa Leo, in un corpo a corpo con un personaggio senza appigli sorprendente. *Francine* è una donna che vive nelle case prefabbricate, che è stata in carcere, la vediamo nella prima scena sotto la doccia con la secondina che le chiude l'acqua, e che raccoglie cani e gatti e criceti tenendoli chiusi tra le mura domestiche. Lavora con gli animali, e lei stessa agisce seguendo l'istinto, sesso veloce, l'amore la spaventa, non sappiamo niente se non questa sua follia, e non lo sapremo mai, la narrazione si ferma su questo momento della sua vita, non c'è un prima né un dopo, un passato da raccontare o un futuro da intuire. Il che è anche la cosa più interessante del film (nella selezione del Forum). C'è dunque in questo bestiario una sorta di analogia in cui si supera il confine umano/animale nello spazio domestico di una repressione, di un controllo, della marginalità, della psicosi. Di rituali collettivi più o meno necessari, assimilati e assimilabili, della comunità sociale fuori dalla quale si diventa a rischio. E insieme una riflessione sull'addomesticamento del pensiero nella logica di scambio economico che comincia dal corpo - lavoro clandestino ecc - da un suo valore di mercato scisso da emozioni e individualità. In chiusura è arrivato *Flying Swords of Dragon Gate* (fuori concorso) che ha conquistato il mercato cinese - dieci milioni di dollari ai botteghini - e sette Asian Awards, in cui Tsui Hark riprende *New Dragon Gate Inn*, un film del '92 - ma come ha detto non si tratta di un remake - sperimentando per la prima volta il 3D. E con grande eleganza controlla l'incontro tra la tecnologia e la visualità dinamica del suo cinema, calibrando azione e movimento in modo perfetto. Le spade di Tsui Hark, e l'acrobazia antica dei combattimenti di cappa e spada hanno nel suo cinema una fisicità già quasi tridimensionale, il rischio poteva essere quello di un eccesso con l'effetto contrario, la perdita cioè della magia sensuale di quel movimento controllatissimo e intimamente cinematografico. Invece, appunto, Tsui Hark, che ha voluto la collaborazione di Chuck Comisky, supervisore degli effetti visivi in *Avatar*, «piega» il 3D alla danza delle sue spade, di gambe, occhi, dita, del nervosismo intimo che pervade qualsiasi oggetto nelle sue inquadrature, e ci cattura quasi rendendo visibile l'essenza stessa del movimento (cinema?). Non è questione di «effetto speciale», che è nella natura stessa del filmare di Tsui Hark, nell'invenzione di un «genere» fuori dai generi, in cui il western incontra l'epica orientale, sincretismo magnifico di politica degli immaginari, sulla cui scacchiera il piacere della vista, l'«avventura» disegnano la trama di una filosofia del mondo fuori dal tempo. Siamo alla fine della dinastia Ming, un gruppo di eunuchi corrotti terrorizza il paese alleandosi con il Western Office, Jet Li, è il capo dei ribelli che combattono gli usurpatori. Bene e male, amori e tradimenti corrono sul filo delle spade la cui sfida riflette il mondo. Potere, economie, conquista, alleanze, i secoli remoti si mischiano al presente, sono l'attualità delle manipolazioni rischio di ogni rivolta e guerra interna. Suntuoso e insieme essenziale, questo nuovo lavoro di Tsui Hark distilla il pensiero del contemporaneo. Davanti al Palazzo della Berlinale, dal primo giorno, il viso sorridente di Jafar Panahi ricordava il regista imprigionato dal regime iraniano. Sul sito della Berlinale c'è invece l'appello dei cineasti ungheresi, in forma di film collettivo, firmato da Bela Tarr, un forte gesto di resistenza contro il governo di destra che sta distruggendo il cinema e la cultura: «Solo così possiamo non diventare completamente invisibili» dice Bela Tarr che lo scorso anno ha vinto l'Orso d'argento con *Il cavallo di Torino*.

**Corsera – 18.2.12**

## **Testori. Passione & passioni** – Melisa Garzonio

Gli piaceva indagare l'indecifrabile zona oscura dei suoi artisti, pittori e scultori che trattava molto confidenzialmente. Da fratello, amico, compagno di «banda o confraternita», come scrisse il suo biografo Fulvio Panzeri. Amava cogliere nelle opere dei suoi pupilli i momenti in cui la carne, sublimata sulla tela, appare debole, martoriata, corrotta da indicibili agonie. Era attratto dal tormento esistenziale, dai perdenti, dalle livide tonalità del disagio. Lui, a sua volta, l'eccentrico Giovanni Testori, il drammaturgo, giornalista, critico d'arte per il Corriere della Sera e grande poeta, scomparso a Milano nel 1993, ebbe il coraggio di fare scelte estreme e sempre controcorrente. Era convinto che solo nella caduta mortale, nel momento del buio assoluto, l'uomo potesse ritrovare il senso autentico e sacrale della sua esistenza. Detestava l'astrazione e i voli pindarici, aveva un pessimo rapporto con Cézanne e Picasso, colpevoli di affossare l'arte sotto sciagurate ideologie e credo politici, amava invece fino allo spasimo la pittura di realtà, quella fatta di ombre e colori che portano il peso funesto della carne animale. Di Willy Varlin, il pittore svizzero che considerava tra i maggiori ritrattisti del '900, secondo solo a Francis Bacon, stupefacente nel restituire lo sguardo grigio tagliente e visionario del maestro, Testori lodava di Varlin «la disperata, attorcigliata e franante visione del mondo». Ma più ancora lo prendeva l'enfasi con cui Francesco Cairo dipingeva estasi religiose e raccapriccianti decapitazioni. Aveva una fissa per le Erodiadi (per tre volte scrisse un pezzo teatrale sul personaggio: «Erodiade», del 1968, «Erodiade seconda» del 1984, ed «Erodiàs», il secondo monologo dei «Tre lai», sulle scene nel 1992), per le Maddalene in pose estatiche e le teste recise di san Giovanni Battista. Quella del Cairo la volle nella sua collezione personale accanto ad altre seicentesche teste mozzate e ad alcuni teschi dell'amico di una vita Ennio Morlotti, realizzati alla fine degli anni Settanta. Cairo, che fu il tema di un saggio pubblicato nel '52 su «Paragone», la rivista del suo maestro indiretto Roberto Longhi, faceva parte del gruppo degli eletti, i cosiddetti «pestanti» - parola chiave del vocabolario testoriano assimilante nella radice il dramma della peste e la pietas religiosa - che comprendeva altri temperamentososi realisti del Seicento lombardo come

Tanzio, Cerano, Morazzone e Daniele Crespi. Questi e altri artisti amati dal critico milanese sono al centro di una suggestiva mostra curata da Claudio Spadoni per il Museo d'arte della città di Ravenna, a pochi metri dai meravigliosi mosaici di sant'Apollinare Nuovo, un titolo che già funge da mappa: «Caravaggio, Courbet, Giacometti, Bacon. Misera e splendore della carne: Testori e la grande pittura europea». Oltre cento le opere esposte, selezionate dal curatore fra quelle più amate e indagate dallo studioso, mettendo a fuoco maestri del passato e del '900 accomunati dalle medesime ansie esistenziali. E da una paura indefinita. Come chiamare altrimenti il malessere esalante dalle scabre pareti erose dal tempo di Mario Sironi o quei lampi negli occhi corrucciati del celeberrimo «Ragazzo morso da un ramarro» del Caravaggio, senz'altro il pezzo più ambizioso dell'esposizione ravennate? È un quadro che apparteneva alla collezione personale di Longhi e sotto cui Testori ricordava di aver dormito sonni agitati, ospite nella casa del maestro. Alla realizzazione della mostra hanno collaborato musei, fondazioni e istituzioni, collezionisti privati. Nel comitato scientifico figurano storici dell'arte prestigiosi come Mina Gregari, Antonio Paolucci, Andrea Emiliani. «Il percorso - spiega Claudio Spadoni -, ricostruisce il mondo delle passioni, sempre vissute di pancia, in maniera viscerale, dallo scrittore e portano impresse come marchio indelebile il segno della sua rigida educazione cattolica». Passioni che furono piuttosto precoci. Testori non ha ancora vent'anni quando, nel 1942, pubblica il suo primo volume d'arte: «Manzù. Erbe». Manzù un tormentato? Risponde Spadoni: «In queste carte, che altri avrebbero liquidato come una produzione minore del grande scultore, Testori invece indovina un fremito, una tensione che lascia indovinare un rapporto di forte spessore con la natura e un talento speciale nel cogliere la realtà». Lo stesso talento che contraddistingue ogni scelta: Matisse che nelle sue matite contraddice il santino di «pittore della gioia di vivere», il vecchio Guttuso che si dipinge di spalle nel giardino di Velate, Courbet, che distoglie l'occhio sulla realtà, per farsi l'autoritratto, i ricci neri spettinati e l'occhio gaudente, mentre fuma voluttuosamente tabacco. E che dire di Giacometti, capace di cogliere l'anima segreta dei personaggi negandogli la bellezza della carne fino alla cancellazione?

## L'estremismo sensuale dell'orrore. Così le sue parole divennero carne

Paolo Di Stefano

Non c'è scrittore italiano più totalmente carnale di Giovanni Testori: nelle immagini e genericamente nei contenuti ma più in particolare nella stessa tessitura verbale che veicola quelle immagini e quei contenuti. Sin dalle prime prove poco note, come i testi teatrali degli esordi, viene esaltato il potere salvifico della evidenza materica e si direbbe della oscenità figurale. In Tentazione del convento, un'opera drammaturgica dei primi anni Cinquanta, è già questo il timbro: vi compaiono ferite, sangue, visi deturpati, orecchie pendenti, carne «pezzata di fetide piaghe» e la protagonista Suor Marta, posseduta da una bestia latrante, invoca: «ora la sua voce ha una eco nella mia carne: ecco, io la vedo. È là: c'è una smania nelle sue labbra». La carne è sì condanna ma può volgersi anche in liberazione, al punto che la religiosa pregherà Dio di impossessarsene per darle pace: «Se per me c'è salvezza, entra nella mia carne». È proprio nel teatro che tutto appare con immediatezza sconvolgente ancora di più che nella prosa. La corporalità, la corposità diventano programma espressivo, tant'è che Testori parla di teatro come «luogo non scenico ma verbale» che consiste in «una specifica, buia e fulgida, qualità carnale e motoria della parola». E sempre in quel breve manifesto dal titolo già in sé molto significativo che è Nel ventre del teatro (1968), Testori avrebbe precisato che solo quella parola, «orrendamente (insopportabilmente) fisiologica», era capace di porre all'uomo le domande radicali della vita, aspettando che ne scaturisse «non un concetto ma un suono: il "verbo"». Questa oltranza prima di tutto espressiva, come ha scritto Giovanni Raboni in una memorabile introduzione alle sue opere, imponeva a Testori l'audacia di «andare sempre e continuamente al di là della propria stessa audacia». Del resto, il primo a sottolineare l'estremismo visivo, sensuale, pittorico della prosa di Testori fu Elio Vittorini presentando Il Dio di Roserio nella prestigiosa collana dei «Gettoni», dove il racconto fu pubblicato nel 1954. La violenza, la grossolanità, la goffaggine, la fragilità dei personaggi che si incontrano nel ciclo dei «Segreti di Milano» sono tratti plastici che accompagnano (o sono accompagnati da) uno stile di violenta deformazione, di costante mescolanza, di sovrapposizioni stridenti tra lingua e dialetto, arcaismi e neologismi, gerghi quotidiani e raffinatezze letterarie, che fanno affiorare la «grandiosa unità sonora» (per dirla sempre con Raboni), la materia biologica, densa e fluttuante, del linguaggio ancora prima che questo si carichi ulteriormente, potenziando l'icasticità complessiva, di forti metafore corporali, sessuali, sanguigne. Certo, tutto ciò fece lo scandalo di Testori: il violento accostamento, essenzialmente fisico, di brutalità e passione, miseria e grandezza è al centro dell'azione dell'Arialda, l'opera portata magistralmente in scena da Visconti e censurata durante le recite milanesi per ragioni che hanno a che fare non solo con «lo sfondo ossessivo e immorale» da cui «nessun valore si salva» ma con la carnalità espressiva del testo, semplicisticamente qualificata come «turpitudine e trivialità». In realtà, non va sottovalutato che la serie di tragedie e di delitti che vi si scatenano, prendono avvio da una carnalità mancata: quella della Arialda Repossi, la povera camiciaia appassita e ottenebrata dal ricordo dell'ex fidanzato Luigi, morto per malattia senza averle fatto conoscere i piaceri del sesso. C'è poi la poesia di Testori, che esplose, dopo una lunga pausa creativa, con geniale anacronismo nella metà degli anni Sessanta, riversando più esplicitamente che altrove tutto il repertorio di carnalità visiva e stilistica, via via mortuaria e vitale, violenta e appassionata, abominevole e sensuale dentro l'immaginario del cristianesimo, spesso ispirate da suggestioni musicali o pittoriche. Le due Suite per Francis Bacon sono esemplari in tal senso con tutti i loro disfacimenti, escoriazioni, giunture, sfaceli del ventre, decessioni della carne, nudità ardenti, carcasse, parti sanguinanti, crapule, bave, labbri cadenti. E dove spesso e volentieri il tutto si coniuga con figurazioni sacre come quella della Crocefissione, dove Cristo è «una specie di macello», deformato, straziato: «lo scheletro di Dio / precipita / sugli ani», «Senza respiro / l'asfissia di Cristo / sfonderà i tuoi crani». Nel fluviale poema I Trionfi - dove sono peraltro numerose le variazioni su «carne», «carni» e «incarnare» - troviamo «il magma ribollente e luminoso delle passioni e della materia, i drammatici movimenti della coscienza reificata, le contraddizioni d'una meditazione religiosa nel grembo del mondo materico» (per citare il segnalibro che accompagnava il volume alla sua prima uscita nell'edizione Feltrinelli). La poesia sarà per Testori una fase di transito verso gli inabissamenti successivi dentro la prima e la seconda trilogia. In una bellissima intervista a

Luca Doninelli, spiegava il suo punto di vista sulla vita e sul linguaggio dicendo che si tratta non di questioni filosofiche, come in genere si pensa, ma fisiologiche.

## **Il fascino pittorico del sangue** – Francesca Bonazzoli

Il primo fu quel genio tormentato di Annibale Carracci: in pieno clima manierista, quando tutti gli altri pittori si esercitavano nell'elaborazione di incomprensibili allegorie e in estenuate ripetizioni dei modelli raffaelleschi e michelangioleschi, lui tornava allo studio dal vero e a soggetti per capire i quali non c'era bisogno del manuale di iconografia. Nascevano così, nei primi anni Ottanta del Cinquecento, le due stupefacenti versioni della Bottega del macellaio. Mestiere fra i meno onorevoli, all'epoca e però mestiere dello zio, che i cugini Agostino e Ludovico si erano ben guardati dal portare mai sulla tela. Annibale, invece, che era un tipo eccentrico e, a differenza degli altri artisti che aspiravano a elevare il proprio rango sociale, non si vergognava di affermare la qualità artigiana del suo lavoro e rifiutò sempre di integrarsi nei ceti superiori, trovò affascinante indulgere nella descrizione di un bue e di un agnello squartati. Anzi, il gesto del macellaio che prende il coltello dalla cintola, è addirittura un chiaro rimando a quello del cavaliere che sfodera la spada. Con i suoi due quadri, Annibale cambiava completamente il tono al soggetto della macelleria che, dai suoi primi esempi fiamminghi, era legato a un intento comico con allusioni grevi e volgari come è evidente anche nella Macelleria di Bartolomeo Passerotti dipinta nella stessa Bologna, poco prima di quella di Annibale. Era appunto tutta un'altra cosa, come la differenza che passa fra una commedia carnevalesca rispetto a una cronaca. Dopo Annibale, il soggetto virò definitivamente verso un uso e un significato sempre più severi finché, circoscritto al solo particolare del bue squartato, diventò quasi un tema da meditazione, un memento mori più inquietante della consueta formula con teschio e clessidra. E proprio come per la rappresentazione del teschio, anche quella del bue squartato, venne vissuta dai pittori, innanzi tutto, come una prova di virtuosismo. Il pezzo di bue è un saggio di bravura in cui l'artista si cimenta per il piacere stesso della sfida. In primis perché si tratta di un soggetto privo di fascino, poi quasi di un monocromo e infine perché il quadro non mostra alcun piatto di quel menu (figure, invenzioni, storie, ritratti) da cui convenzionalmente si può assaggiare la bravura del pittore. Si gioca senza trucchi, senza abbellimenti, senza rete. Inutile dire che, fra tutti i pittori del Seicento che si esercitano nelle nature morte, chi accetta la sfida più radicale si chiama Rembrandt. Affascinato dall'enorme carcassa di un intero bue, ci si butta a capofitto: non gli interessa più dipingere una storia (una macelleria o un pezzo di carne in una composizione di selvaggina). Gli importa solo e solamente del bue con tutte le variazioni di rosso sangue da inseguire. Il suo Bue squartato del 1655 è pittura pura, fatta di ricerca degli impasti giusti, delle pennellate che si trasformano nei diversi spessori di grasso, tendini, muscoli. Toccherà ad altri, sembra dire nella concentrazione furiosa di quel corpo a corpo, chiosare quel lavoro con tutti i significati che vorranno dargli. E così anche Rembrandt, come già Annibale Carracci, diventa a sua volta caposcuola. Più tardi Goya, con la sua natura morta da tavolo di pezzi di costato, non sarà altrettanto coraggioso, anche se ugualmente sublime nella mancanza di commento. E infatti, all'inizio del Novecento, il lituano Chaïm Soutine si rifà direttamente a Rembrandt, aggiungendo però il pathos espressionista. Da quel momento l'interpretazione drammatica diventa il senso del soggetto e in tale contesto entra da protagonista nel Tre studi per una crocifissione di Francis Bacon dove il corpo dell'uomo sventrato è rappresentato come un tutt'uno con un quarto di bue penzolante dal soffitto. Infine, come sempre succede quando l'intera gamma delle possibilità formali e espressive viene scalata fino al suo esaurimento, si torna indietro. L'ha fatto Jannis Kounellis che nelle sue installazioni severe e laconiche ha appeso pezzi di carne vera ritirando così ogni mediazione fra l'oggetto e la sua rappresentazione e superando d'un solo balzo l'assertività scientifica di Rembrandt e la cronaca di Carracci: la carne è la carne.

**Repubblica – 18.2.12**

## **Da Scampia alle carceri francesi. Periferie "contro" al Maxxi** – Laura Larcán

ROMA - Si fa presto a dire arte. Perché anche un viaggio notturno a Gomorra, attraverso le "Vele" di Scampia, il quartiere di Napoli che avrebbe dovuto essere un esempio positivo di urbanistica e invece è diventato tristemente noto per il suo degrado, può trasformarsi in un'esperienza artistica. Così come un anno di telefonate e messaggi con un detenuto in una prigione francese può "assurgere" ad una video-performance. Il filo rosso è l'indagine sulla condizione sociale della periferia. Ma il piglio da reportage giornalistico è del tutto assente. Lo dimostrano le opere dei due artisti, il tedesco Tobias Zielony, e l'algerino parigino Mohamed Bourouissa, che vanno in scena al Maxxi dal 16 febbraio al 27 maggio, nella mostra "Peripheral Stages". Due percorsi paralleli, articolati tra video, lightbox e fotografie, restituiscono la visione estetica, impegnata, ma lontani anni luce dai cliché, della società contemporanea più emarginata. Zielony, cresciuto tra l'Università del Galles e l'Accademia di Lipsia, protagonista due anni fa della settima Biennale Internazionale di fotografia e arte visuale di Liegi, porta avanti da anni una ricerca fotografica sui giovani negli spazi pubblici delle periferie europee e nord americane. Mohamed Bourouissa, con laurea alla Sorbona, specializzazione in fotografia all'École des Arts Décoratifs, mostre alla sesta Biennale d'Arte Contemporanea di Berlino (2010) e lo scorso anno alla 54esima Biennale di Venezia, affronta la società con un approccio più concettuale, lavorando sul tema dello "schermo televisivo distrutto" per criticare la dipendenza dai massmedia. Ad accomunarli, ora, è un linguaggio fotografico, che appare critico e poetico allo stesso tempo, che tenta una rilettura della periferia, setacciando le tensioni sociali, l'abbruttimento degli ambienti, i tormenti e le nausee di una quotidianità marginale, per trasfigurarli in qualcos'altro che sappia resistere al degrado. Complice l'architettura. Zielony, nel suo progetto "Vele" (composto in origine di settemila singoli scatti effettuati di notte a Scampia 2009-2010), tra fotografie e video, indaga le famose strutture architettoniche, col relativo sottobosco umano, di Scampia. Edifici solo apparentemente anonimi, che vengono trasformati in astronavi urbane, dove i giovani rimangono sospesi nel tempo, in bilico tra infanzia ed età adulta. Bourouissa porta la serie di fotografie Screens (Schermi) dove sfilano le superfici frantumate di schermi televisivi, ma anche il video Temps mort (Time Out) che documenta un anno di comunicazione via cellulare tra l'artista e un

conoscente detenuto in una prigione francese. Scorrono frammenti di conversazioni telefoniche, messaggi di testo e immagini in movimento a bassa risoluzione, frammenti di vita all'interno e all'esterno del penitenziario che rivelano l'intimo rapporto che si è sviluppato tra artista e prigioniero. Lavori che restituiscono un ritratto duro della condizione di "periferia", ma che non scadono nella retorica o nel cliché della marginalità da cronaca nera. Non a caso, le "Vele" di Zielony sembrano evocare le "Carceri" di Piranesi", nel gioco labirintico delle scale, nel taglio sghembo delle architetture, nella suggestione delle prospettive.

## **Il culto del vetro nell'antichità. Grande mostra a Roma** – Laura Larcán

ROMA - Erano rimaste sepolte per quasi duemila anni, ma poi nel 2006, quasi per caso, riemersero dalla terra, restituite dalle pendici nord-orientali del Palatino durante una campagna di scavo dell'università La Sapienza, guidata da Clementina Panella, sotto ciò che restava di una terrazza di età neroniana. Sono le insegne dell'imperatore romano Massenzio, i "signa" del potere più grande mai apparso sulla terra, un corredo mozzafiato di lance, armi da parata, e lo scettro, decorato con straordinari globi di vetro dorato. Un tesoro che l'imperatore aveva fatto nascondere prima di cadere ucciso nella battaglia di Ponte Milvio contro Costantino nel 312 d. C. e che ora potrà essere ammirato nella mostra "Vetri a Roma", in scena dal 21 febbraio al 16 settembre nella Curia Iulia del Foro Romano, evento promosso dalla Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Roma e curata da Maddalena Cima e Maria Antonietta Tomei. Le insegne di Massenzio sono ulteriore testimonianza della straordinaria duttilità del vetro, quella "fragile bellezza" cantata da Plinio nella "Storia Naturale" che ora, eccezionalmente, viene raccontata attraverso trecento reperti datati dal V secolo a. C. al trionfo dell'età imperiale. Un repertorio di vasellame prezioso, gioielli e mosaici che ripercorrono mode, gusti e tecniche sofisticate di una lavorazione del vetro che il mondo romano importò dalle civiltà orientali del bacino del Mediterraneo. Un fulgore tale che nello stesso Satyricon Petronio scriveva "Personalmente preferisco il vetro, che non ha nessun sapore. Se solo non fosse fragile, lo preferirei anche all'oro". Lungo un percorso cronologico, si scoprono i balsamari (V e il IV sec. a. C.) arrivati dal bacino del Mediterraneo, e il vasellame di età ellenistica, come il piatto in vetro mosaico millefiori decorato a foglia d'oro (da Canosa di Puglia), il piatto in vetro dorato con scena di caccia (da Tresilico, in Calabria). All'età imperiale, quando trionfano i beni di lusso per l'élite, risalgono il piatto blu intagliato e inciso con eroti bacchici (da Albenga), e i manufatti monocromi blu, verde, viola, o anche nero a imitazione dell'ossidiana. I vasi a mosaico sfoggiano forme insolite e mix inediti di disegni e colori. Il I sec. d. C., complice l'invenzione della soffiatura, si afferma l'industria del vetro, con la conseguente diffusione degli oggetti in vetro presso tutte le classi sociali. Lo testimoniano i vari servizi da mensa (bottiglie, brocche, piatti, bicchieri, coppe), contenitori per profumi e grandi coppe "portafrutta" come quelle che si vedono negli affreschi pompeiani. Sono le decorazioni a svelare tutta la versatilità del vetro soffiato, tra filamenti, granuli e frammenti di vetro applicati, come l'anforetta blu a filamenti da Treviri e l'anfora decorata "a spruzzo" da Pompei o la bella bottiglia con una decorazione "a gabbia" da Padova. Non mancano gemme e gioielli, come il medaglione in foglia d'oro incisa e dipinta tra due strati di vetro con ritratto maschile (da Arezzo), e il cammeo in vetro molato con raffigurazione di Arpocrate. Non solo manufatti, ma anche "interior design" tra pareti e pavimenti, quando il vetro si sostituisce al marmo. Un esempio su tutti, l'opus sectile di lastre di vetro dalla villa di Lucio Vero sulla via Cassia, o il tondo che rappresenta un fondale marino con due pesci e un delfino, proveniente dal triclinium della domus del Chirurgo di Rimini. Epilogo, le insegne imperiali di Massenzio.

**La Stampa – 18.2.12**

## **Chaplin o Charlot? Il mistero della nascita** – Andrea Malaguti

Londra - Miti che rischiano di cambiare bandiera. Uno è Sir Charles Spencer Chaplin. Noto al mondo come Charlot. Poeta, attore, musicista, regista, leggenda del film muto, genio del 900 e Cavaliere della Regina. Di lui si sa che aveva passaporto britannico e che morì in Svizzera, nella casa di Corsier sur Vevey, nel 1977. Il giorno di Natale. Uscita di scena di gran classe, niente da dire. Più complicato stabilire il momento della nascita. L'anno è il 1889, presumibilmente il 16 aprile, 96 ore prima di Hitler. Ma la domanda senza risposta resta un'altra: dove? A Londra, come sostiene la sua biografia ufficiale, nel parco degli zingari di Black Patch vicino a Birmingham, come suggerisce una lettera di un presunto testimone oculare nel 1971, o, peggio, alla prima periferia di Parigi, come immaginano alcune imbarazzate fonti dell'MI5? Chaplin o Charlot? Inglese o francese? Questione non irrilevante che neppure i servizi segreti, sollecitati da Washington, riuscirono a risolvere. Nel dubbio decisero di non approfondire. «E' una nostra gloria e ce la teniamo». Perfetto. Ma qual è la storia raccontata nel documento segreto 416-100-594 inviato dagli americani a Londra e svelato dopo sessant'anni dall'Archivio Nazionale britannico? E' il 1952 e gli Stati Uniti revocano a Chaplin il visto d'ingresso, anche se l'attore vive da quella parte dell'Oceano da quasi quarant'anni. Contestualmente chiedono alla Gran Bretagna di aprire un'inchiesta su di lui. Vogliono sapere chi è davvero quell'uomo che ipnotizza il pianeta in bombetta e bastone di bambù. Un innocuo sognatore o un pericoloso rivoluzionario manipolato dai russi? E' il Senatore Joseph McCarthy ad avere scatenato la battaglia. Sono giorni di caccia alle streghe e le accuse contro il Monello sono quelle classiche: turpitudine e affiliazione al partito comunista. Chaplin ha avuto quattro mogli (due le ha sposate sedicenni) e nei primi anni del secolo non ha nascosto delle blande simpatie per la sinistra. Gli americani lo accusano di avere finanziato il partito comunista con i proventi dei suoi film e nel 1948 lo sottopongono a un interrogatorio diretto. Lui risponde con una frase che sta a metà tra l'indignazione e lo sconcerto. «Non voglio fare nessuna rivoluzione, l'unica cosa che mi interessa è creare nuovi film». Lo dice con un filo di comprensibile fastidio. Approfittando di un viaggio a Londra per la presentazione della prima di Luci della ribalta, il procuratore generale americano Thomas McGranery ordina all'Ufficio Immigrazione di bandirlo dal Paese. Chaplin reagisce con amarezza. «Io posso fare stare bene le persone, divertirle. Almeno lo spero. Perché mi fanno questo?». E' scosso e per quanto dal 1948 il suo sia uno dei trecento nomi inseriti nella black list della FBI a cui è impedito di lavorare a Hollywood è convinto che le cose si risolveranno. «Non possono impedirmi di tornare a casa». Si sbaglia.

Possono persino setacciare il suo passato. Ci pensa l'MI5. Che però non solo non trova prova dei suoi legami con i comunisti, ma neppure il suo certificato di nascita, che per altro nell'Inghilterra di fine 800 non era obbligatorio. Un rapporto riservato parla di «possibile nascita in Francia». Possibile non è abbastanza. Fine indagine. Chaplin è inglese e inglese resta. La risposta di Londra a Washington è evasiva. «Non abbiamo niente contro di lui». Gli anni passano, Chaplin si trasferisce in Svizzera, capisce che la sua storia americana è finita, si prende tempo per riflettere masticando i pensieri come pezzi di sandwich. Alla fine sbotta pubblicamente. «Non tornerei più negli Stati Uniti neppure se il presidente fosse Gesù Cristo». In effetti lo farà nel 1972 - presidente Nixon - quando l'Academy Awards gli consegnerà l'Oscar alla carriera. Che cosa succede quando ci togliamo il giubbotto anitproiettile della nostra rabbia e proviamo a essere sinceri? Il vagabondo gentiluomo ha 83 anni e ancora non sa esattamente dove è nato. Inghilterra o Francia poco gli importa. Adesso casa sua è la leggenda e si commuove di fronte all'interminabile standing ovation del teatro. «Grazie. Siete gente sincera e meravigliosa», sussurra. Poi si infila la bombetta e si allontana camminando come un pinguino.

## **Berlino chiude in costume. I Tavianini vincitori annunciati** – Fulvia Caprara

Berlino - Stasera si chiude la Berlinale, la giuria si è riunita e il verdetto è pronto. È certo un premio di qualche tipo per i fratelli Tavianini, che sono stati richiamati e stamattina hanno preso l'aereo per tornare a Berlino. Il loro dramma carcerario Cesare deve morire è molto piaciuto alla giuria, in particolare al presidente Mike Leigh, da sempre portabandiera di un cinema immerso nel sociale. C'è chi ipotizza anche l'eventualità di un premio all'intero cast, formato da detenuti attori. Sono molto piaciuti anche il tedesco Barbara di Christian Petzold, protagonista, nella Germania del 1980, una dottoressa che ha chiesto di passare a Ovest per poter raggiungere il fidanzato, Rebelle di Kim Nguyen sul dramma dei bambini soldati in Congo, e Tabu, una sorta di risposta portoghese a The artist, girato in bianco e nero, sul filo di una storia sospesa tra memoria, passione e avventura. Intanto ieri è stato il giorno di Robert Pattinson, il vampiro di Twilight che si è trasformato in Bel Ami, pronto a tutto pur di arrivare al successo, capace di calpestare qualunque principio morale, posseduto dall'insaziabile desiderio di cancellare l'incubo della povertà in cui è cresciuto. Nella Parigi del 1890 il Bel Ami di Guy de Maupassant si chiama Georges Duroy ed è un aspirante giornalista che usa le donne per far carriera. «Se fosse vissuto oggi - riflette Pattinson - sarebbe stato una star da reality-show, una di quelle persone che non sanno fare assolutamente niente, tranne cercare la celebrità ad ogni prezzo». Rapato a zero, di buon umore, poco maledetto e molto frastornato, l'eroe della saga di Twilight beve acqua dalla bottiglia e dice che, tra il celebre romanzo e la nostra attualità, ci sono aspetti comuni: «Quando sfoglio i rotocalchi e arrivo al gossip, mi sembra di ritrovarmi nella società descritta dal film». Lui stesso ammette qualche vaga, remota, somiglianza: «Ho letto il libro un bel po' di tempo fa, forse, in passato, potevo somigliare un poco a Georges Duroy, soprattutto per la grande energia, per la voglia di fare. Adesso non più, sono cresciuto e sono cambiato». Identiche, invece, le fan che lo aspettano da ore al freddo, a pochi passi dal Berlinale Palast dove stasera il FilmFest chiude i battenti. Identiche a quelle che, in ogni parte del mondo, lo venerano fin dal primo capitolo di Twilight: «È vero - mugola l'attore -, è abbastanza curioso avere un'audience così grande, appartenente a uno solo dei due sessi». Nel film fuori concorso, diretto da Declan Donnellan & Nick Ormerod, prodotto da Uberto Pasolini (cui si deve il fenomeno Full Monty), Pattinson si muove a suo agio nei costumi del tempo, perfetto con i colletti alti e rigidi, i cappelli malandrini, gli abiti scuri da gran sera. Unico problema, i pettorali. Ebbene sì, la «tartaruga» che disegna i muscoli degli uomini in forma, non era in voga ai tempi di Maupassant. E siccome, spesso, il ruolo richiede camicie aperte e torace in vista, Pattinson si è dovuto preparare: «Mi hanno detto "a quei tempi gli uomini erano diversi, quindi fai poca ginnastica"». Finalmente, però, l'attore può sedurre le sue partner, Uma Thurman, Christina Ricci, Kristin Scott Thomas, senza paura di addentarle e dissanguarle. Eppure, quando si arrabbia e lo sguardo si rabbuia, qualcosa di Edward Cullen riaffiora. In fondo, tra un vampiro affamato e un giornalista arrampicatore non c'è tanta differenza: «Il mio personaggio è un uomo profondamente egoista, i suoi genitori si sono sacrificati per educarlo, ma lui è stato pigro e, nonostante questo, è convinto, in nome della sua vecchia indigenza, di meritare tutto quello su cui riesce a mettere le mani. Pensa che avrebbe dovuto nascere ricco e che tutto gli spetti di diritto». Non è amabile, ma irresistibile: «Forse perché non si pente mai». O forse, come dice la sceneggiatrice Rachel Bennette, perché «è animato da un coraggio folle, dall'assoluta volontà di rifiutare il ruolo in cui la società del tempo vorrebbe relegarlo». Se l'opera è arrivata fino ad oggi con tutto il suo fascino intatto, una ragione ci deve essere: «Bel Ami - dicono i registi - non è solo la storia di un giovane corrotto, parla anche di giornalisti collusi con il potere, di rapporti ambigui tra media e governanti, insomma, di argomenti estremamente attuali». Ormai lanciaatissimo nell'universo hollywoodiano (alla Berlinale è stato annunciato, con una copertina su Variety, il suo prossimo film Love & distrust, in cui reciterà accanto a Sam Worthington, Robert Downey jr., Amy Adams, James Franco), Pattinson cerca di restare con i piedi per terra: «Credo che la mia responsabilità sia fare al meglio i ruoli che mi vengono proposti, tentando di non ripetermi e di non accettare progetti solo per ragioni economiche. Tutte cose che ho imparato anche leggendo Bel Ami». L'era dei succhiasangue, per il momento, è finita, ma se l'autrice della saga scrivesse ancora sul tema, beh, non è detto che Edward non torni a (ri)vivere: «Sono molto curioso di leggere le nuove opere di Stephanie Meyers, potrei anche recitare ancora in quel ruolo, ma credo che sarò troppo vecchio per farlo».

## **La nouvelle vague di Gremese** – Mirella Appiotti

A «quelli che sparano sulla letteratura francese contemporanea, spesso senza conoscerla», scrivono pressoché in coro i supplementi culturali d'Oltralpe rivolgendosi ai propri lettori, «toccherà di dover meditare...»: toh! Di recente anche con Gli ultimi giorni di Stefan Zweig, il romanzo-documento di Laurent Seknik e con Non il suo tipo, il romanzo-à la Benjamin Constant (Adolphe) di Philippe Vilain, che sono pure i primi due titoli della nuova collana di Gremese dedicata, per l'appunto, agli autori, nostri «cugini», emergenti. Ma come? Dici Gremese ed è subito cinema e poi danza, teatro, tv. Trentacinque anni di fedeltà a un «oggetto» di desiderio mai esaurito e soprattutto al desiderio di una

condivisione dell'«oggetto» la più ampia possibile (niente di simile ai Cahiers); e adesso in preparazione, tra il resto, un «monumento» ai musical di Hollywood mentre è in arrivo, per i suoi 90 anni, un enciclopedico omaggio a Rosi, italo-francese. Ecco allora che vengono a galla le due passioni di Gianni Gremese, entrambe di antica data. Nel suo cantiere l'editore romano ha già più di un nome di rilievo tra le ultime generazioni francofone e certo non è l'unico (basti ricordare, oltre ai titoli presenti nei cataloghi dei grandi gruppi editoriali, quelli di Barbés, sigla più che affermata e con altrettanta doppia anima), ma raccogliere tutto il nuovo sotto un'unica etichetta è comunque un'operazione intelligente che potrà aiutare a riscaldare, come auspicano i giornali di cui sopra, il pubblico di entrambi i Paesi. Perché è necessario, anche da noi, non solo essersi «innamorati» di Philippe Forest e del suo strazio, di Echenoz o dell'ambiguità, di Patrick Modiano, di Emmanuel Carrère, per citare appena un assaggio di eccellenza, ma rendere giustizia alle più fresche leve. Test, dunque, di notevole interesse i due romanzi annunciati da Gremese: diversissimi quanto entrambi legati alla «perdita»: anche fisica, quella di Zweig nel suo percorso verso il suicidio con la giovane moglie, che Seknik ricostruisce con estrema eleganza e sensibilità; di un amore impossibile tra il filosofo dell'incertezza e la piccola coiffeuse di provincia di Vilain: da lungi Odette. L'ombra di Marcel resta tuttora visibile, appena passato il confine.

## **La musa che fece litigare Bacon e Freud** - Richard Newbury

Londra - Il giorno di San Valentino a Londra è stato venduto all'asta da Christie's per 21 milioni di sterline (circa 23 milioni di euro) uno dei rarissimi ritratti femminili, carico di vita e sessualità, di Francis Bacon. L'unica donna che ha posato per lui si chiamava Henrietta Moraes. A metà del secolo scorso un bizzarro miscuglio di letterati, artisti, teatranti, commercianti, gangster insieme con più dissoluti aristocratici di Mayfair si ritrovava nei club privati dove si poteva bere. Il più famoso era il Colony Room Club, che era esclusivo nel senso che il gigantesco proprietario Muriel Belcher - che apostrofava tutti al femminile - urlava senza tante cerimonie «Fottiti» se non approvava qualche nuovo venuto. Al 41 di Dean Street il locale era una stanza piccola e malsana con pareti che avevano preso il colore della nicotina - vagamente simili ai dipinti di uno degli habitués: Francis Bacon, uso a fare a pugni e poi abbracciare il suo compagno d'arte, il titanico Lucien Freud, altro grande bevitore e giocatore d'azzardo. Bacon aveva un'inclinazione per i giovanotti pericolosi, mentre Freud era voracemente eterosessuale. Non mancava poi mai Henrietta Moraes, la musa di entrambi - e di molti altri; il suo ritratto era sopra il bar. Audrey Abbott - come Henrietta si chiamava prima di cambiare nome almeno quattro volte - era nata alle pendici dell'Himalaya ed era stata portata in Inghilterra dalla madre dopo che il padre, ufficiale della Indian Air Force, se n'era andato. Aveva tre anni quando sua madre scappò in Sud Africa e la mandò in un collegio di suore. Dopo aver cambiato il suo nome in Wendy Welling, questa bellissima teen ager arrivò nella Soho del dopoguerra ed entrò nei circoli artistici più bohémien, perdendo la verginità a 18 anni con un trombetta e ben decisa a bere più di tutti gli altri. Lasciò la scuola per diventare modella di artisti. Nel 1951 sposò il regista Michael Law e incontrò Francis Bacon, che l'avrebbe ritratta 16 volte in vent'anni. In quello stesso periodo conobbe anche il suo «grande amore» Lucien Freud: lo rimorchiò sulla pista da ballo del Gargoyle Club sussurrandogli «Ti voglio» e tornarono insieme nel suo sordido appartamento a Soho. Freud fu lasciato per Norman Bowler, body builder e attore. A quell'epoca lei era incinta al settimo mese. Bowler accettò il bambino, Freud sperò che fosse suo, ma nel 1983 il test del Dna rivelò che Joshua era figlio di Lord Glenconner. Nel 1956 Henrietta buttò fuori casa Bowler e cinque anni dopo sposò il poeta indiano Dom Moraes. «Bevevamo troppo». Furono però la cocaina e l'eroina ad avviare quella spirale discendente negli squallidi appartamenti di South London, che si concluse con una condanna per furto. Entrando in carcere, Henrietta affidò i suoi due bambini al grande musicista jazz George Melly. Alla fine degli Anni 60 si unì all'aristocratico hippy Sir Mark Palmer in un giro a cavallo delle Isole Britanniche. Svernarono nella proprietà di Mick Jagger nel Berkshire, mentre lei diventava tour manager di Marianne Faithful. Negli Anni 90 fu internata in manicomio per aver attaccato un poliziotto. Dopo che le furono diagnosticati diabete e cirrosi, suo figlio - diventato psicoterapeuta - la portò col suo bassotto Max a Chelsea, dove divenne la compagna dell'artista lesbica Gabbi Hambling, che annotò la loro vita insieme in un libro di disegni con testi di John Berger. Henrietta, è morta nel 1999 a 68 anni. A Gabbi lasciò il suo unico possesso: Max. Per Gabbi Henrietta morta era «il più affascinante cadavere che avessi mai visto». Natura morta?

## **Nella coscienza c'è un brusio di neuroni** – Piero Bianucci

Decidete se leggere questo articolo o voltare pagina. Vi sentite liberi? Certamente sì. Ma con la risonanza magnetica funzionale un neurologo può «vedere» la vostra decisione prima che l'abbiate presa in modo consapevole. Dunque dov'è libero arbitrio? Che merito c'è nel fare il bene anziché il male? Addio etica. Qualche mese fa la fondazione americana Templeton ha stanziato 4,4 milioni di dollari per chiarire se siete davvero liberi di voltare pagina. Questione antica. Già il filosofo Baruch Spinoza (1632-1677) spiegava l'illusione della libertà con l'ignoranza delle cause complesse che ci portano a compiere scelte e prendere decisioni. Oggi sappiamo che queste cause sono un vortice di segnali elettrici scambiati tra i 120 miliardi di neuroni che costituiscono il cervello umano. Attenzione però a non ridurlo a una macchina. Il Dna disegna geneticamente il cervello, ma ambiente e cultura ogni giorno lo plasmano, e dai neuroni emerge una personalità unica. Lamberto Maffei, presidente dell'Accademia dei Lincei, professore emerito alla Scuola Normale di Pisa, illustre studioso della percezione visiva, nel saggio La libertà di essere diversi riesamina il problema del libero arbitrio alla luce delle conoscenze più recenti. Fu Benjamin Libet nel 1979 a dimostrare con un esperimento che la corteccia motoria si attiva prima dell'atto volontario. Per 8 decimi di secondo non siamo consapevoli di una decisione che è già stata presa. Presa da chi? O da che cosa? E' difficile accettare che il libero arbitrio si riduca a segnali elettrici. La libertà forse emerge proprio dalla complessità del cervello. «Teoricamente - dice Maffei - i gradi di libertà del cervello sono pressoché infiniti (...) i possibili stati dei neuroni sono circa 2 elevato a 10 alla 11. Un numero colossale, più grande del numero di particelle dell'universo». Non solo. Il cervello, organo che pesa il 2 per cento del nostro corpo, da solo assorbe un quarto dell'energia che bruciamo, ed è minima la differenza di consumo

tra il sonno e la veglia. L'attività neuronale è come un «rumore bianco», cioè casuale, nel quale paradossalmente il segnale significativo assume più evidenza appena supera una determinata soglia. Il continuo brusio dei neuroni - suggerisce Maffei - potrebbe essere all'origine del pensiero e della libertà, o almeno della illusoria percezione che ne abbiamo. Un gruppo di ricercatori dell'Università di Chicago ha messo dei ratti di fronte a una scelta: mangiare della cioccolata o liberare un compagno imprigionato in un tubo. L'esito è stato pubblicato nello scorso dicembre: alcuni ratti preferivano liberare il loro simile e poi dividere con lui la cioccolata. Sembra improbabile che sia una scelta etica, la volontà di compiere un'opera buona anziché adottare un comportamento egoistico. Più probabilmente, i neuroni specchio, quelli dell'empatia scoperti nel 1995 da Giacomo Rizzolatti, prevalgono sul desiderio di cibo. Anche da questo esperimento la libertà di optare tra bene e male esce sconfitta. Arnaldo Benini, docente di neurologia all'Università di Zurigo, in *La coscienza imperfetta*, invita a non cercare l'introvabile e ricorda che quando si studia il cervello «l'esploratore, per la prima volta nella storia della ricerca, coincide con l'esplorato». In altre parole, per comprendere il cervello, ci vorrebbe un meta-cervello che non abbiamo. La coscienza sarà sempre imperfetta perché non potrà mai abbracciare tutta se stessa. Ed è vano almanaccare sull'enigma dell'emergere del pensiero e della morale: biologicamente «il compito essenziale dei cervelli, quello umano incluso, è di prendersi cura della sopravvivenza del corpo di cui fanno parte». Alla fisicità si riducono anche i prodotti più nobili dell'intelligenza, per esempio quel pensiero distillato che è la letteratura. Rassegniamoci: «Lingue e letterature esistono fin quando ci sono cervelli che le parlano, le scrivono e le leggono». Ce n'è anche per Kant. Tempo e spazio non sono categorie «a priori» della mente ma esperienze apprese, e quanto alla «legge morale che è in noi», Benini ci sbatte in faccia «la banalità del male» (e quindi anche del bene?). «Per compiere un delitto immane - dice Benini - Eichmann non aveva bisogno che di essere un uomo qualunque», «la coscienza del bene e del male è emersa come meccanismo del cervello durante un lunghissimo processo naturale, l'evoluzione, la cui regola è la sofferenza del più debole che soccombe». E' così che la neuropsicologa dell'Università di Tilburg (Olanda) Margriet Sitskoorn può aprire i sette peccati capitali del cervello con il caso di Phineas Gage, un bravo capo-operaio che il 13 settembre 1848 ebbe il cranio trapassato da una stanga di ferro mentre lavorava alla costruzione di una ferrovia: campò ancora 12 anni, ma aveva perso il senso morale. L'etica stava tutta nei neuroni di cui l'incidente l'aveva privato. Di qui è breve il passo che vanifica ogni colpa. Siamo avari per scarsità di ossitocina, erotomani per eccesso di testosterone, lussuriosi per azione della dopamina. Ma non sarà troppo semplice?