

Il mio corpo non è una merce - Marco Bascetta

Quello dell'arte è un terreno impervio. Dapprima sembra offrirci un segno forte, indicare con immediatezza il suo bersaglio, conferire espressione vivida all'idea, mostrare nella sua pratica il cuore del problema. E però, poi, si ritrae, non asseconda fino in fondo ciò che vi si vorrebbe leggere, afferma le proprie prerogative, ci ricorda, alla fine, che «è sempre un'altra cosa». Eppure, quale esempio migliore di quello della pratica artistica per misurare il rapporto tra mercato e creatività? Non più un segmento ai margini della grande industria, una «sovrastuttura», o una provincia del cosiddetto «consumo improduttivo», ma un rapporto insediato al centro stesso di quella produzione immateriale che si estende, ormai, lungo tutto l'orizzonte della valorizzazione capitalistica. E che quindi ripropone in termini nuovi un antico problema. Come sottrarre il proprio agire allo sfruttamento. Come cessare di lavorare alacremente contro la propria libertà? Questo il tema che Maurizio Lazzarato affronta nel breve scritto dedicato a Marcel Duchamp e al suo corpo a corpo con il mercato dell'arte, i suoi valori, la sua temporalità. Nell'«agire ozioso» dell'artista, nella autonegazione stessa di questa figura, l'autore ricerca, se non proprio un modello, almeno una traccia da seguire per mettere a fuoco il «rifiuto del lavoro» nel mondo del capitalismo cognitivo. Quello operaio, contenuto non solo come arma ma anche come profetico desiderio di libertà nella pratica dello sciopero, lo abbiamo visto esplodere a livello di massa e articolarsi nelle forme più diverse e astute, durante tutta l'espansione dell'economia fordista, fino alla sua crisi. Quello ancora più antico, fantasioso e immaginifico, lo troviamo sedimentato nelle innumerevoli narrazioni (presenti fin dal Medioevo in quasi tutti i paesi d'Europa), del Paese di Cuccagna nel quale la messa al bando del lavoro è il primo «principio costituzionale» e l'abbondanza senza sforzo l'immagine stessa del mondo liberato. Nessuno, in fondo, ha mai dimenticato che il lavoro nasce esplicitamente da una maledizione biblica. Scomparsi, almeno per il momento, i contadini affamati e allucinanti della vecchia Europa e in via di rapida riduzione gli operai alienati inchiodati alla catena di montaggio, il lavoro cognitivo, e l'«intellettualità di massa», come anche è stata designata questa forma emergente di soggettività, occupano sempre più diffusamente la scena sociale. Con il comando sapientemente celato dietro una non meno tirannica «committenza» ognuno è chiamato a «inventarsi» la propria vita messa al lavoro, a «crearsi» un'identità produttiva, a innovare se stesso come produttore e come prodotto. Tutti «artisti», insomma, e tutti sfruttati. Che anche quella di arrangiarsi è pur sempre un'arte. Dagli anni '80 in poi il mito e la retorica della creatività dilagano. Qualcuno ci vede addirittura una «classe». La «creatività» diventa infine «capitale umano» e impresa. Ogni velleità liberatoria è sacrificata al calcolo costi/benefici. Il rifiuto del lavoro si fa allora problematico nel momento stesso in cui quest'ultimo si rende indistinguibile dalla propria «realizzazione» e dalla stessa vita del singolo. Ecco allora che la figura dell'artista in rivolta contro il proprio ruolo sacralizzato e contro la sua valorizzazione sul mercato sembra mostrare in controluce un paradigma. Una strategia di riconquista della propria temporalità, un principio di autogoverno della vita, il recupero di quello spessore antico dell'*otium*, che aveva affascinato Lafargue. Trarre ispirazione da tutto questo e assumere la diffidenza di Duchamp nei confronti dell'idea stessa di «creazione» come strumento di autodifesa diventa a questo punto del tutto legittimo e promettente. Ma la storia dell'artista, con tutte le sue contraddizioni, il suo attrito con il tempo e la stessa presa di commiato dalla propria identità, resta collegata a una vicenda individuale. Nondimeno lascia il segno, apre a un possibile, smaschera l'assenza di alternative. Allude a un generale rovesciamento dei valori. La storia del lavoro cognitivo è una storia collettiva, seppure impensabile prescindendo dalle singolarità irriducibili che la hanno vissuta, la vivono e le impongono la dimensione del molteplice. Non sarà dunque una pensierosa presa di coscienza, un solitario azzardo esistenziale, a decretarne l'implosione, ma la bancarotta del «capitale creativo» sul mercato, il suo brutale deprezzamento, la sua insuperabile ricattabilità. E qui, per il rifiuto del lavoro, comincia una nuova storia, ancor più radicale di quella che la ha preceduta.

L'ozio si respira - Giovanna Zapperi

Verso il 1913 Marcel Duchamp, all'epoca un giovane e promettente pittore, colloca una ruota di bicicletta su uno sgabello, limitandosi ad osservarla mentre gira. È in quell'anno che l'artista francese smette di dipingere e comincia ad interessarsi a questi manufatti che trovano posto nel suo atelier, per lo più al riparo dagli occhi del pubblico. I readymades corrispondono alla decisione di abbandonare la pittura per ripensare l'attività artistica a partire da quella «non-attività», dettata da indifferenza e non da una vera e propria scelta, che consiste nel procurarsi una serie di oggetti che, in fondo, non sono altro che merci. L'ultimo scritto di Maurizio Lazzarato, un breve ma denso saggio su *Marcel Duchamp e il rifiuto del lavoro* (edizioni Temporale, pp. 64, euro 6,80, traduzione di Duccio Scotini), commissionato dall'editore Semiotexte in occasione della Biennale del Whitney Museum di New York, ha il merito di introdurre una prospettiva nuova nella sterminata letteratura sull'artista. Il rifiuto del lavoro permette, infatti, di fare emergere il significato «politico-esistenziale» della riflessione duchampiana, attraverso l'analisi della sua posizione nei confronti dell'arte in quanto attività produttiva e dei processi di disidentificazione che attraversano le sue diverse «strategie di sé». Lazzarato precisa sin da subito che il rifiuto del lavoro duchampiano è altra cosa rispetto alla categoria politica dell'operaismo italiano: si tratta infatti di una strategia individuale, che precede la stagione delle lotte degli anni sessanta e che difficilmente può tradursi in azione collettiva in quanto evita accuratamente il conflitto. Tuttavia, il rifiuto del lavoro duchampiano può fornire fecondi elementi di riflessione riguardo alle possibili strategie da adottare per sottrarsi al dominio socio-economico e aprire «nuove dimensioni dell'esistenza e forme di vita». Marcel Duchamp è a tutti gli effetti una figura della disidentificazione, nel senso che ha rifiutato i ruoli, le funzioni, le identità e le categorie che incasellano la soggettività e l'attività umana per renderla produttiva e metterla al lavoro. Per tutta la vita, ha vissuto in accordo con i mezzi di cui disponeva di volta in volta, rifiutando di impiegare il proprio tempo a produrre oggetti da immettere nel mercato, tentando così di mantenersi in una posizione liminale rispetto al mondo dell'arte, né dentro né fuori. Duchamp, infatti, era del tutto disinteressato ad avallare nozioni come «arte», «artista» o «creatività»: «La parola 'creazione' - afferma Duchamp - mi fa paura. Nel senso sociale, normale, del termine, la

creazione è qualcosa di molto seducente, ma in definitiva io non credo alla funzione creatrice dell'artista. È un uomo come tutti gli altri, che fa certe cose, ma anche il *businessman*, ad esempio, fa certe cose».

Lazzarato ricorre in particolare all'idea di «azione oziosa» per rendere conto dell'operazione di Duchamp e del suo significato politico. Il rifiuto del lavoro duchampiano affonda le sue radici nel XIX secolo, in particolare nella lettura del libro di Paul Lafargue che rivendicava il «diritto all'ozio» come forma di vita. L'azione oziosa è una sospensione dell'attività e del comando che presuppone «una riconversione della soggettività, un lavoro sul sé, dal momento che l'ozio è un altro modo di abitare il tempo e il mondo». L'azione oziosa rimanda alla possibilità di trasformare il lavoro artistico in qualcosa che non richiede né tecniche né virtuosismi e che non rientra nell'attività produttiva: Duchamp preferiva infatti definirsi «anartista» invece di artista, o meglio ancora, «respiratore», affermando così che la sua attività consisteva, semplicemente, nel vivere. In questa riconfigurazione del tempo e dell'esperienza, il rifiuto, l'ozio e la disidentificazione emergono come le strategie necessarie per fare un passo indietro nei confronti dei meccanismi che finiranno immancabilmente con il recuperare l'impresa duchampiana, seppur con delle ambivalenze. I significati dei termini sembrano spesso sovrapporsi nell'analisi di Lazzarato, in particolare per quanto riguarda il rifiuto del lavoro e l'azione oziosa, che si configurano come due aspetti dello stesso problema, ponendo la questione della differenza tra il fare un passo indietro e l'affermare una posizione potenzialmente antagonista. L'ozio e il rifiuto sono la stessa cosa? Se prendiamo in considerazione le posizioni di altri artisti - in questo caso artiste - come Lee Lozano, Charlotte Posenenske o Cady Noland che si sono «chiamate fuori», rifiutando sia il lavoro artistico che il mondo dell'arte, questa stessa questione si pone in modi del tutto diversi, nei termini di una interruzione (permanente) dell'attività produttiva. Duchamp invece ha coltivato l'ambivalenza, tentando di tenersi in bilico tra la passività (l'indifferenza) e un processo di ricostruzione di sé a partire dal rifiuto del lavoro artistico, contribuendo così a stravolgere i paradigmi che definiscono l'arte e l'artista. Tuttavia, la parte meno convincente del saggio di Lazzarato è quella conclusiva, in cui l'autore tratteggia un quadro eccessivamente riduttivo dell'arte degli ultimi decenni, rappresentata come un insieme omogeneo in cui non si dà «nessuno scarto nei confronti di un potere che, al contrario, si contribuisce a rappresentare come assoluto». Andy Warhol è indicato come la figura emblematica del processo di asservimento dell'arte alle logiche del capitale. Eppure la *Factory*, cui allude Lazzarato, era *anche* una fabbrica paradossale, in cui la produzione aveva un carattere artigianale, e dove si sperimentavano forme di vita e di sessualità in contrasto con la standardizzazione della produzione industriale. Prendere in considerazione ciò che chiamiamo «arte» non come una totalità omogenea, ma come un insieme di posizioni e di pratiche eterogenee e spesso dissonanti, potrebbe rivelarsi un metodo più fecondo per valutarne tanto la complessità quanto le potenzialità nell'operare uno scarto tra assoggettamento e soggettivazione. In fondo, il saggio di Lazzarato dimostra come la lezione duchampiana risieda proprio nell'apertura di questo possibile, dentro e fuori dall'arte.

La felicità involontaria - Alberto Giovanni Biuso

Certo, l'amore nella *Recherche* è soprattutto immaginazione e sofferenza. Immaginazione di ciò che l'altro non è e dunque sofferenza per la delusione che inevitabilmente lo accompagna. E non si tratta solo dell'amore. È l'intera realtà ad acquistare senso soltanto come materiale dell'immaginazione, in quanto siamo noi ad aggiungervi l'essenziale: un significato, un'attesa, un ricordo. Ma in questo modo la *Recherche* si trasforma da romanzo della sofferenza a itinerario nella gioia/godimento, si trasforma nella *jouissance* di cui parla Miguel de Beistegui in *Proust e la gioia, Per un'estetica della metafora* (traduzione di A. Aloisi, Ets, pp. 145, euro 15,30). Per Beistegui, il segreto di Proust abita nella *metafora*. Vale a dire in una mancanza che viene riempita, ma il cui vuoto è il luogo dal quale si genera ogni pienezza. «Un sentimento di scissione e di alienazione, di mancanza irreparabile. Vincere questo sentimento vorrà dire, quindi, considerare il reale in modo diverso, e più precisamente, crearlo. Il nostro punto di partenza, che finirà tuttavia per essere capovolto e per realizzarsi in un'estetica della metafora, presuppone quindi l'esistenza di un deficit ontologico, il quale può essere enunciato così: alla base del nostro rapporto con il mondo c'è una mancanza che non è qualcosa di meramente negativo, ma consiste in una vera e propria mancanza d'essere (essa è mancanza esattamente nel senso in cui si parla di un 'mancato guadagno'). Questa mancanza o aspettativa delusa è il segno o l'indizio di una verità che si trova al di là della realtà semplicemente presente, o meglio ripiegata in essa, come il suo rovescio. Tale mancanza è originaria e strutturale: non si tratterà quindi di porvi rimedio colmandola, creando o andando alla ricerca di ciò di cui manca. Ciò che manca svolge infatti la sua funzione per il fatto stesso di mancare». L'oblio, il dissolversi di ogni cosa, la difficoltà di *rievocare* l'essere stato è in realtà la condizione per accedere alla memoria più profonda - quella involontaria dalla quale si genera la gioia -, per l'avvento del tempo allo stato puro, per la *reminiscenza*: «Il ricordo involontario è precisamente la via d'uscita da questa concezione mimetica dell'arte; rompendo con la memoria come rappresentazione, Proust rompe anche con l'arte come simulacro o come copia di copia». La *metafora* è esattamente questo, è uno spostamento che apre autentiche rivelazioni, le quali sarebbero rimaste nascoste per sempre senza il vuoto che la metafora riempie. Metafora è «conoscere, o meglio, riconoscere una cosa in un'altra» e dunque modificare lo spazio e il tempo del racconto trasportando narratore e lettore in uno spaziotempo altro, che non sta nei luoghi o negli istanti che si susseguono passivi e tutti uguali ma dentro il componente stesso che, producendo i propri ricordi, genera il tempo autentico della vita. È anche per questo che la memoria è il luogo della gioia, è per questo che la letteratura è - secondo la formula più volte da Proust ripetuta - «la vita vera, finalmente scoperta e tratta alla luce, la sola vita realmente vissuta»; «l'arte è il fatto più reale, la più austera scuola di vita, e il vero Giudizio finale» (*Il tempo ritrovato*, traduzione di G. Caproni, Einaudi 1978). Il lavoro letterario è infatti un lavoro sulla *differenza*, capace di trasformare la malinconia in pienezza. Quale differenza? Differenza tra che cosa? Tra i *fatti* e gli *eventi*, tra ciò che sembra rimanere stabile ma la cui identità consiste nell'incessante trasformazione che lo intride. Il tempo dei fatti è il tempo cronologico, è il tempo lineare, oggettivo, astratto e impersonale. E poi c'è quello degli eventi, il tempo capace di toccare il futuro dell'attesa e dell'immaginazione sul fondamento della memoria viva, della memoria ogni volta costruita dall'intero corpo che *sente* gli eventi attraverso le sensazioni del tatto, della vista, dell'udito, dell'olfatto,

del gusto. È il tempo che conosce l'identità di un oggetto, di un luogo, di una situazione perché *ricosce* la trasformazione degli oggetti, dei luoghi, delle situazioni. Una trasformazione che non li annulla ma li mantiene identici pur nella differenza, anzi proprio per mezzo della differenza. Conoscere significa riconoscere l'identità nella differenza. Tutto questo, esattamente questo, è il Tempo perduto di cui Proust va alla ricerca: «No, Albertine è tutta intera nelle sue metamorfosi: è uccello, pianta, paesaggio al tempo stesso; è un po' Odette, un po' Andrée e un po' Marcel. Albertine è tutte queste cose insieme e contemporaneamente, senza che si possa mai dire che cosa veramente o *essenzialmente* sia. Al pari del mondo considerato nella sua totalità, essa corrisponde sempre a uno stato del divenire, a una certa composizione della materia che, entrando in contatto con altre, diventa qualcos'altro». Divenire significa diventare *altro* rimanendo *identici*. Divenire è quindi la sostanza di tutte le cose che sono. Essere è tempo, il tempo è la gioia.

Il cambiamento rivoluzionario che ha strappato il sipario - Roberto Ciccarelli

«Per dialogare servono anche le orecchie, non basta la bocca. E invece quando ci dicono che dobbiamo dialogare mi sembra più che altro che ci invitino a tacere» ha risposto il drammaturgo-attore Fausto Paravidino all'attore Umberto Orsini che nella conferenza di stagione all'Eliseo di Roma ha lanciato un appello al sindaco di Roma Ignazio Marino per trovare una soluzione al teatro Valle occupato il 14 giugno di tre anni fa. Il botta e risposta significativo perché rivela la rottura politica e culturale che l'occupazione del teatro più antico di Roma ha creato anche nel mondo dello spettacolo. Orsini, infatti, non vede, o non è interessato, alla trasformazione materiale del Valle in una nuova istituzione dove la formazione delle maestranze e la creazione di drammaturgie contemporanee sono accompagnate dall'istituzione di un organo di autogoverno dove i lavoratori dello spettacolo cooperano insieme ai cittadini. Orsini rivendica il «teatro di giro» che al Valle ha portato autori come Carlo Cecchi o Glauco Mauri. Paravidino parla del «contemporaneo», in particolare dei laboratori drammaturgici «rabbia» e «crisi» o della produzione dello spettacolo «Il macello di Giobbe» che presto vedrà la luce al Valle. Il primo vede solo la scena. Il secondo considera anche il retropalco. Non che le due strade siano inconciliabili, ma questa polemica dimostra come il Valle abbia prodotto un conflitto culturale di livello pari all'ambizione politico-giuridica della proposta di fondazione ispirata ai «beni comuni», la cui personalità giuridica non è stata tuttavia riconosciuta dal prefetto di Roma. Fino ad oggi l'amministrazione comunale non è stata all'altezza di un'esperienza che ha messo consapevolmente in crisi la distinzione tra diritto privato e diritto pubblico a favore della giurisprudenza dei beni comuni e degli usi civici. Le dimissioni da assessore alla cultura di Flavia Barca, che aveva avviato un percorso di ascolto finalizzato alla scrittura di una memoria di giunta, hanno vanificato un primo, timidissimo, tentativo di affrontare la questione. Questo «dialogo tra sordi» è il primo tempo di un conflitto più ampio che può essere definito come una «lotta di classe». L'espressione è stata usata da Lidia Cirillo, autrice di *Lotta di classe sul palcoscenico* (Alegre, pp.125, euro 12) che contiene interviste alla rete dei lavoratori dello spettacolo che hanno occupato il Valle, Macao a Milano, L'Asilo Filangieri a Napoli e il Sale a Venezia. Il concetto di «classe» serve a definire il contenuto della lotta degli artisti che, dopo gli intermittenti francesi, hanno scoperto la loro identità di lavoratori rivendicando il diritto al reddito, al welfare e alla formazione. E tuttavia non stiamo parlando di un raggruppamento lavorativo omogeneo come la classe operaia, ma di una costellazione di operosi attivisti non identificabili nell'esecuzione di una mansione esclusiva. Al Valle, come negli altri teatri o atelier, ci si sente parte di una forza lavoro intermittente, nomade e precaria composta da milioni di persone. Ciò che differenzia queste esperienze dal «preariato» organizzato è la consapevolezza di possedere una molteplicità di identità professionali e culturali che si esprimono nel lavoro cognitivo e in quello materiale. Chi si riconosce in tale condizione dimostra una «coscienza di classe» e si distingue da chi si percepisce solo come «autore». Questi comportamenti sono più diffusi di quanto si creda e hanno trovato nei teatri la possibilità di uscire allo scoperto definendo regole, reti e discorsi. Nelle interviste gli attivisti non si considerano avanguardie politiche o artistiche e non sentono di condurre una battaglia solo sindacale. Vogliono invece creare nuove istituzioni per rispondere ai bisogni di una composizione sociale che gli attivisti di Macao definiscono «quinto stato». Questa «lotta di classe» non è dunque solo economica, ma anche culturale, politica e giuridica. Forte è la consapevolezza che si sta lottando per qualcosa che la nostra generazione non riuscirà forse a vedere. In compenso, precisano gli attivisti napoletani dell'Asilo, oggi è possibile sperimentare i primi risultati di una trasformazione di lungo periodo: «Noi andiamo oltre le macerie, scavalchiamo il solco che persiste tra politica e arte».

Jean-Luc Godard, provocazioni di un pensiero rivoluzionario - Eugenio Renzi

Il nuovo film di Jean-Luc Godard, *Adieu au langage*, è stato mostrato in concorso al festival di Cannes, dove ha ricevuto il premio speciale della giuria. In contemporanea usciva a Parigi e una settimana dopo nel resto della Francia. Da quel momento in poi l'attenzione non è scemata e Godard si è dato molto da fare, rilasciando come suo solito molte interviste, alla sua maniera, evitando la stampa specializzata, concedendosi volentieri a quella generalista. È in una di queste interviste, pubblicata martedì scorso dal quotidiano *Le Monde* che, rispondendo a Philippe Dagen e Frank Nouchi che lo invitavano a commentare la vittoria delle destre in Europa, Godard ha affermato qualcosa che ha suscitato una certa sorpresa: «Speravo che il Front National arrivasse in testa. Penso che Hollande dovrebbe nominare Marine le Pen primo ministro - lo avevo già affermato a France inter ma hanno tagliato il passaggio». I giornalisti chiedono spiegazioni. Risposta: «Per far sì che le cose si smuovano un poco. Che almeno si faccia finta. È già qualcosa.» In Francia, nessun intellettuale si esprime così. Tutti sono compatti nel dire che il rischio peggiore della democrazia è l'FN. Tra le varie reazioni che queste dichiarazioni hanno suscitato, la più articolata è stata quella di Olivier Séguret che, il giorno dopo, sul quotidiano *Libération*, ha scritto un «biglietto» in cui difende Godard. Séguret dice che la parola di Godard è vittima dei mezzi di comunicazione moderni, dove il suo pensiero viene banalizzato. E che Godard è un grande artista ma un pessimo politico. Come è possibile però pensare che Godard, la cui arte consiste precisamente a lavorare sul nesso tra tecnologia, linguaggio e storia, sia al tempo stesso un grande artista e

un pessimo comunicatore, ignorante delle trappole della modernità? Leggendo i commenti postati sulla rete, mi sembra che il messaggio di Godard sia stato discusso con più attenzione su internet che sulla stampa dove lo si è rapidamente derubricato, appunto, a provocazione d'artista. In parte forse lo è, anche se non parlerei semplicemente di provocazione. Quando individua un rischio che ritiene fondamentale, Godard non cerca di eliminarlo o di ignorarlo, ma di appropriarsene e, portandolo alle estreme conseguenze, di rivoluzionarne la natura. È sempre stato il suo approccio. In *Adieu au langage*, annuncia la vittoria dell'ideologia razzista attraverso la televisione. Il film comincia con un attacco alla tecnica che rima con l'allarme lanciato da Pippo Del Bono ne *La Paura*. D'altra parte, Godard indica un luogo che definisce poeticamente attraverso l'aperto di Rilke. Questo luogo dell'essere, che non è escludente ma includente, è quello in cui vive un pacifico animale, il cane, che ama l'uomo più di se stesso. Questi due mondi, quello della tecnica e quello dell'aperto, sono opposti. Ma per Godard è proprio attraverso una radicalizzazione del 3D, dunque ancora attraverso la tecnica, che l'aperto diviene accessibile alla percezione umana... Da anni, Godard ci dice che le immagini non esistono più; ché, appena ne nascono di nuove, sono subito strozzate dal commento. Eppure, nessun cinema più del suo nasce dalla tensione tra parola e immagine. Non per provocazione ma per convinzione. Per Godard il cinema ha quest'ambizione dialettica, o allora manca il suo compito realista. Come diceva recentemente Jean Narboni: in fondo Godard è rimasto maoista, vale a dire fedele alla legge dell'unità dei contrari, che è la legge fondamentale della dialettica materialistica. Ora, leggendo l'intervista, si capisce bene che Godard non suggerisce di votare Le Pen. Lui stesso ci dice che si è astenuto. Ma è convinto che, da troppo tempo, le classi dirigenti francesi stanno facendo finta di nulla. Senza andare troppo indietro, il «no» ignorato al Trattato costituzionale europeo è stata una ferita profonda. Quella contrarietà è stata affermata da molti elettori di sinistra. Proprio *Libération*, in quell'occasione, spiegò ai propri lettori che, votando no, avevano dimostrato di non capire nulla. Qualche anno dopo, lo stesso giornale ha sostenuto François Hollande che chiedendo il voto si impegnò a rivedere i trattati. Queste aspettative sono state disattese, frustrate, negate dalle classi dirigenti che avevano il mandato di interpretarle con un disprezzo verso il potere popolare che oggi prende delle dimensioni tali da incrinare, forse definitivamente, il senso della democrazia. Di questo vuoto di rappresentanza non si può imputare l'FN. Godard in fondo chiede soltanto un po' di rispetto. Dice: muovetevi. O, almeno, abbiate il buon gusto di fare finta.

Alias - 14.6.14

Il regista e il suo doppio - Giuseppe Sedia

L'attività di Andrzej Wajda è una traiettoria incommensurabile nella misura in cui la personalità dell'artista polacco sembra eccedere il ventesimo secolo. Una figura debordante proprio come quella di Lech Walesa interpretato da Robert Wieckiewicz in *Walesa - L'uomo della speranza* (2013), film di cesura sul crollo irreversibile di quella realtà che era stata imbastita su Varsavia. L'ultimo capitolo della trilogia non ufficiale degli uomini dimostra, come non mai, quanto i suoi film siano ancorati alla realtà del suo paese. L'esposizione di locandine tratte dalla sua filmografia - in mostra fino al prossimo 31 agosto al Museo nazionale di Cracovia - offre l'occasione di addentrarsi anche nello sterminato paratesto dell'opera wajdiana. Preso nel suo insieme, il cinema del regista polacco sembra vivere della tensione tra due pulsioni creative. Niente può esprimere al meglio questa dualità come un ritratto di Wajda dipinto da Leszek Sobocki, conservato al primo piano dello Stary Teatr dove il cineasta ha diretto numerose messe in scena. Wajda vi è raffigurato in piedi con una posa dinamica, il pugno chiuso e una baionetta nell'altra mano. Dietro di lui, una figura spettrale che indossa una testa di Gorgone ispirata a *Notte di Novembre*, dramma simbolista di Stanislaw Wyspianski sull'insurrezione polacca del 1830 contro l'occupazione russa. Il cineasta ha il suo doppio. Da un lato, il Wajda alfiere del *grand réalisme* applicato alla settima arte, capace di raccontare il passato e la storia del proprio paese nel suo divenire. Dall'altro, il regista di *Lotna* (1959) e *Le nozze* (1973), ambasciatore della fuga onirica sul grande schermo di fronte alla futilità della storia evenemenziale. Qualsivoglia discorso sulla dualità dell'opera wajdiana è complicato maggiormente dal suo impegno in altre discipline artistiche, un aspetto quasi del tutto sconosciuto all'estero. Benché significative, le regie per il teatro rappresentano un fenomeno occasionale nella sua carriera. La sua incessante produzione grafica, al contrario, dimostra che Wajda non è mai stato un disegnatore della domenica. Tra le personalità incontrate nel secolo scorso pochissime sono sfuggite alla sua penna: il Dalai Lama, Ionesco, Kantor e numerosi filmmaker quali Altman, Polanski, Oshima et Akira Kurosawa. Con quest'ultimo, in particolare, Wajda sembra avere numerose affinità artistiche e umane. La maggioranza dei ritratti sono consacrati agli artisti incrociati a Parigi quando abitava al 8ème arrondissement in un appartamento che sarà in seguito preso in affitto da Samuel Fuller. Uno schizzo di Godard datato 1986 gli ricorda il suo rifiuto di recitare il ruolo di un produttore cinematografico di propaganda socialista in un film del cineasta francese che non vedrà poi mai la luce. I disegni e gli acquerelli realizzati da Wajda nel corso dei suoi numerosi soggiorni in Giappone rivelano una verve cromatica e una capacità di sintesi che lui non mai smesso di ammirare negli ukiyo-e esposti a Cracovia sul bordo della Vistola nel museo Manggha voluto dallo stesso regista. Il nostro incontro con il cineasta polacco si è svolto nella piazza del Mercato. Proprio sotto le arcate del Mercato dei tessuti Wajda era stato folgorato per la prima volta dall'arte nipponica, settant'anni fa. **Perché ha definito «Walesa - L'uomo della speranza» il film più difficile nella sua carriera?** Fino a quel momento, non avevo mai guardato alla lavorazione di una pellicola come a una forma di dovere nazionale. Trovare un modo adeguato per raccontare questa figura vincente del secolo scorso proveniente dal mondo operaio è stato estremamente arduo. Come affrontare Walesa evitando al contempo di farne l'agiografia sul grande schermo? Per mettere in scena il suo trionfo, che è stato soprattutto una vittoria collettiva, era meglio partire dalle sconfitte e dalle manifestazioni che venivano brutalmente represses negli anni settanta. Erano questi gli eventi che lo avevano indurito. L'introduzione dell'intervista con Oriana Fallaci (interpretata da Maria Rosaria Omaggio nel film, ndr nella sceneggiatura ci ha permesso di mostrare le zone d'ombra di Walesa: la sua arroganza, la sua religiosità intransigente, nonché la sua avversione verso l'inteligenza del paese. **Da dove viene il suo amour fou per l'arte nipponica?** Durante

l'occupazione, ricordo che il Governatorato Generale aveva organizzato un'esposizione di stampe giapponese in piazza del Mercato. Fortunatamente, l'impressionante raccolta di arte asiatica del collezionista Feliks «Manggha» non entrò a far parte al bottino di guerra che Hans Frank aveva confiscato in Polonia per compiacere Hitler. Avevo allora 15 anni. La Gestapo era capace di far passare un brutto quarto d'ora a tutte le persone della mia età per uno sciocchezza. I miei documenti non erano a posto, ma decisi comunque di recarmi in centro, a Cracovia. E da lì che nasce la mia fascinazione per Hokusai e Hiroshige: ero stato anch'io contagiato da quel virus *japoniste* che aveva catturato l'immaginazione dello stesso Manggha o quella dei fratelli Goncourt in Francia. La realizzazione del museo Manggha non è stata un'impresa da poco. Non capita tutti i giorni che un cineasta riesca a creare un centro espositivo di sua iniziativa. Anche se il mio archivio personale si trova nell'ala amministrativa dell'edificio, non lo considero un gabinetto d'artista. Un museo appartiene in primo luogo a chi lo visita. Tale progetto non offre che una soluzione parziale alla raccolta di Manggha. Tutto sommato, sarebbe stato impossibile mettere in mostra simultaneamente gli oltre di seimila pezzi che formano la sua straordinaria collezione. Il capitale di partenza viene dalla somma del Prix Kyoto che avevo vinto nel 1987. Il tetto ondulato del padiglione ideato da Arata Isozaki evoca la forma della grande onda di Hokusai. **A proposito di onde, non crede che i primi lavori di Jerzy Skolimowski contengano la promessa mancata di una nouvelle vague polacca?** A partire dal 1956, il sistema delle unità di produzione zespól aveva garantito un'autonomia parziale ai registi sostituendosi a un modello statale gestito dall'alto. Non tutti i cineasti sembravano disponibili a accettare le limitazioni imposte all'interno dei zespól. È stato anche per questa ragione che Polanski, Skolimowski e, in seguito, anche Zulawski fecero le valigie. In una certa maniera, questa generazione ha rappresentato l'anello mancante tra la nostra e quella degli autori del cinema dell'inquietudine morale.

Non ritiene che l'etichetta di cinema dell'inquietudine morale sia sin troppo vaga? Qualunque artista che avesse scelto di restare negli anni settanta e ottanta non poteva non essere angosciato dalla situazione nel nostro paese. Quelli che sono rimasti, come Kieslowski, Zanussi e la Holland non hanno potuto evitare di criticare, in modo indiretto, le deformazioni del sistema. In quel periodo, il cinema offriva la possibilità di somatizzare il malessere collettivo che non poteva essere denunciato apertamente. **Non ha mai pensato di integrare la produzione figurativa nelle sue pellicole come ha fatto, per esempio, Takeshi Kitano?** A differenza di Fellini non ho mai realizzato degli storyboard. I miei disegni non sono neppure concepiti per guadagnare tempo al momento delle riprese. Una volta che sono sul set, cerco di dimenticarmi dei miei schizzi. La regia è il momento della possibilità per il cineasta. Durante le riprese, può succedere tutto come nella scena del bar in *Cenere e diamanti* (1958) in cui Cybulski dà fuoco ad alcuni bicchierini di vodka come fossero torce per commemorare le vittime dell'occupazione nazista. **Non c'è mai stata alcuna interferenza tra la sua attività di cineasta e quella di disegnatore?** Il piacere che provo nel disegnare viene da lontano. Non sono mai riuscito a terminare i miei studi all'Accademia di belle arti di Cracovia. Volevo diventare un pittore. I miei disegni sono anche una forma di giornale intimo. Ormai già da qualche tempo ho smesso di fare schizzi dal vivo a causa della mia età. Preferisco impiegare tutte le forze che mi restano nella regia. **Nel 1959 ha girato «Lotna», una rêverie estetica che sembra annunciare la fine di quella scuola polacca del cinema che aveva trovato in lei uno dei suoi massimi esponenti... Nella sequenza più celebre del film assistiamo all'assalto eroico ai carri armati tedeschi da parte delle cavalleria polacca, evento che, tra l'altro, non ha mai avuto luogo. Si fatica a trovare tracce di realismo.** Chi potrebbe credere che dei cavalieri armati di sciabola possano avere la meglio sui tank nazisti? Questo film è forse anche un'elegia di uno spirito cavalleresco dei tempi andati... *Lotna* sembra mostrare che la decadenza della scuola di Lodz coincide con la conquista del colore da parte del cinema polacco. È stato tra i primi lungometraggi a colori. Le pellicole girate da me Konwicki, Kutz Rozewicz e, in parte, Munk negli anni cinquanta erano radicate radicate nella nostra letteratura, ma ispirate al cinema neorealista. Non vedo nessuna contraddizione. Anche i primi film di Rossellini e De Sica erano stati girati in bianco e nero. Difficile immaginare un neorealismo a colori. E forse questo è un altro filo rosso che lega le due correnti, al di là di una comune esigenza realistica. **L'afflato umanistico nei suoi film sembra iscriversi nella medesima traiettoria del cinema di Akira Kurosawa. Quali sono le affinità elettive?** Ho incontrato Kurosawa numerose volte durante i miei viaggi in Giappone. Ho anche fatto un suo ritratto a penna nel suo appartamento. Non sapevo se avesse visto o meno qualche mio film. Siamo rimasti a lungo in silenzio mentre disegnavo. Era ancora tremendamente provato dall'impegno profuso nella regia di *Tora! Tora! Tora!* Gli sforzi nella realizzazione di quel film che fu anche la sua prima esperienza con la macchina hollywoodiana lo avevano completamente stravolto. **Ritiene che la dimensione multidisciplinare possa essere considerata un paradigma dell'arte polacca del ventesimo secolo?** Basta prendere nomi di Kantor, Wyspianski e Witkiewicz. Ognuno di loro ha avuto i suoi primi amori in arte. Eppure, hanno saputo destreggiarsi magnificamente anche in altre discipline. Szymborska, per esempio, ha realizzato numerosi collage. Personalmente, ho fatto anche molto teatro. Certo, bisogna capire che la multidisciplinarietà in Polonia è stata un fenomeno strettamente legato a exploit personali. In pochi qui hanno davvero tentato di operare una sintesi delle arti come aveva fatto Diaghilev a Parigi. **«Walesa - L'uomo della speranza» contiene alcune sequenze tratte da «L'uomo di ferro». Dove nasce questa esigenza continua di storicizzare il proprio cinema?** A posteriori, l'epifania del vero Walesa nel seguito di *L'uomo di marmo* (1977) anticipa di qualche decennio la sua apparizione - questa volta recitato da un attore - in *Walesa - L'uomo della speranza*. Non trovo niente di autocelebrativo in queste scelte. La Storia non può essere raccontata senza ricorrere alla ripetizione, Chissà se sono riuscito davvero evitare ogni logica autoreferenziale nella costruzione del racconto. Per questo mi rimetto al giudizio di gusto di quella parte del pubblico che meglio conosce i miei film. **Godard ha detto che il cinema non rappresenta l'immagine del secolo scorso, ma ne è piuttosto la sua stessa metafora. E un'interpretazione che si potrebbe applicare anche ai suoi film?** Mi sono ritrovato improvvisamente seduto in Senato qualche mese dopo le prime elezioni libere di giugno 1989. A partire da quel momento, ogni tentativo di distinguere l'arte dalla vita è diventato più difficile per me. Si è trattato comunque di un prezzo irrisorio da pagare per aver avuto il privilegio di partecipare attivamente alle trasformazioni storiche del mio paese. Senza il cinema tutto questo non sarebbe stato possibile.

L'immaginario è acustico - Giulia Menziatti

Art or sound, a cura di Germano Celant, è stata inaugurata la settimana scorsa a Venezia presso la *Fondazione Prada*, a Cà Corner della Regina. Difficile uscire dalla mostra e riuscire a descriverla, a raccontarla: si tratta di un'esperienza totalmente immersiva, collocata in un tempo sospeso che ha inizio esattamente nel momento in cui, al termine della scalinata, si apre la porta a vetri del primo piano nobile del palazzo, e che ha fine quando usciamo da Ca' Corner per rientrare nelle strettoie veneziane. Un tempo rubato alla percezione ordinaria, alla modalità con cui siamo abituati a riconoscere e sintonizzare i nostri canali sensoriali. La porta con i vetri intarsiati è una soglia: una volta dentro si fa parte di un set, di un'insolita sceneggiatura disegnata da oggetti vari che suonano autonomamente. Sculture floreali colorate che producono suoni, o grammofoni a forma di fiori, lucenti gabbie dorate che imprigionano uccellini cantori, carrozze che misurano le distanze percorse attraverso il suono, orologi animati da pupazzi con le fattezze di musicisti: la prima sala è una stanza delle meraviglie, immersa in un'atmosfera in cui l'incanto difficilmente riesce ad affrancarsi da un senso di straniamento, in cui lo stupore a stento riesce a liberarsi dal perturbante. La sensazione uditiva e quella visiva si sovrappongono, fino a confondersi: una volta entrati nella mostra apparteniamo ad una realtà dalla percezione aumentata, in cui l'immagine e il fascino perverso degli oggetti esposti viene trasmesso sia a livello visivo che, e soprattutto, a livello uditivo. Il lavoro si inserisce all'interno «di una svolta dalla concezione espositiva dell'arte dove la dittatura del vedere lascia posto ad una democrazia che include la multisensorialità» spiega Celant. In questo senso si spiega il significato del titolo *Art or sound*, in cui la disgiunzione «or» distingue e separa i due termini senza alimentare antagonismi, ma piuttosto stimolando un dialogo tra le due realtà, che riescono a contaminarsi fino a far svanire quei contorni che ne definiscono le rispettive identità. È su questo piano che agiscono gli oggetti in mostra, in particolare quelle opere che indagano gli aspetti iconico figurativi del suono, riuscendo a scardinare gli equilibri e la consapevolezza del visitatore nel saper riconoscere e sintonizzare i propri canali sensoriali. Lo stesso allestimento non tradisce le ambizioni della mostra e si allinea al continuo processo di sconfinamento tra stimoli sensoriali differenti: nel progetto del designer Michael Rock e dello studio 2x4, si allude alla trasposizione grafica del suono, e la collocazione delle opere sembra imitare quella delle note sul pentagramma, riproducendo uno spartito virtuale. Il *Pianoforte Optofonico* (W. Baranoff- Rossiné, 1920-23 ricostruito nel 1971) che suona concerti luminosi proiettando immagini in movimento al ritmo della musica, o la *Rappresentazione Plastica* di alcune battute di una fuga di Bach (H. Neugeboren, 1928, ricostruito nel 1966), o ancora la proiezione/scultura che ruota su tre livelli imitando la struttura melodica di un canone (A. Argianas, *A demonstration of may views as one*, 2009) lavorano sulla trasposizione del suono in immagine. Queste opere traducono un'intuizione innata, spontanea, che tutti almeno una volta abbiamo avuto: quella di rintracciare l'aspetto del suono, di visualizzare le linee melodiche ma senza ricorrere a dei codici convenzionali, senza irrigidire l'immaginario musicale nell'uso di segni convenzionali e modalità codificate. Il rapporto tra suono e immaginario, tra stimolo uditivo ed elaborazione dell'incanto viene liberato, nel lavoro di Celant, e presentato nei suoi momenti più «creativi», aperto alle libere associazioni, alle analogie, disponibile al caso, al non sense e all'aleatorietà. E dunque non sorprende, nella sala al secondo piano nobile, trovarsi di fronte ad un pianoforte fatto a pezzi e ricomposto con frammenti di una motocicletta (entrambi targati Yamaha) nell'opera *The spirit of Yamaha* di Arman del 1997, o ascoltare alcuni brani di musica suonati da un motorino che, senza alcun criterio, aziona i resti di radio smontate e rimontate (J. Tinguely, *Radio Wnyr nr. 15*, 1962). Il suono viene indagato anche nella dimensione narrativa, nella capacità di raccontare storie private e brani biografici. In *Recuerdos* (T. H. Bøe, 2014) alcune scatole di legno, simili a dei porta gioie, custodiscono piccolissimi oggetti personali, monete, fotografie, biglietti da visita etc... che vengono toccati e dunque suonati, durante i concerti, usando la scatola come cassa di risonanza. Ogni oggetto ha una sonorità differente, e dunque ogni ricordo, in esso custodito, trasmette e declina immagini acustiche differenti. È un'atmosfera irrealistica quella che si respira nella varie sale della mostra, impregnata di sinestesie e di sovrapposizioni, dove si fatica a capire quale sia la soglia del reale e quella del surreale. Lo sforzo, tuttavia, non è richiesto: non servono filtri, interpretazioni, basta «sentire», comprendere può essere superfluo. Non a caso diverse opere rimandano alla sparizione del performer: due paia di scarpe ballano al suono di una filastrocca attivandosi e spegnendosi autonomamente (M. Kersels, *Wary / Dick, Jane*, 2010), altre due gambe di uomo si muovono meccanicamente, sincronizzate col suono di un'inquietante voce recitante (S. v. Huene, *Der Mann Von Jüterbog*, 1995-96), mentre violoncelli, tamburi e violini vengono suonati da mani invisibili. A partire dai giocattoli e dagli automi musicali del XIV e XVII, fino alle opere più recenti, la mostra offre numerosi esempi di sperimentazioni in cui il suono viene indagato nella sua autonomia, senza filtri autoriali o interpretativi, con l'unica suggestione aggiunta che può derivare dalla percezione visiva. In questo senso, gli automi musicali diventano i dispositivi più significativi per esprimere il rapporto tra suono e arte, tra la purezza di un'esperienza meramente uditiva o la complessità di un'opera declinata su più livelli, con una matrice creativa, una firma e un esecutore.

Sculture orecchiabili - Arianna Di Genova

Il silenzio è bandito. E il borbottio che fa da sottofondo non è tanto quello dei visitatori che si aggirano per le sale della Fondazione Prada a Venezia, ma qualcosa che parte dagli oggetti stessi. Sono loro a «parlare», a stridere, a ritmare i passi degli altri. Così accade che in un pomeriggio assolato e già dai colori estivi, nelle stanze della sede espositiva a Ca' Corner della Regina, si possano ascoltare marce militari, carillon, canzoni da juke-box, improvvise sirene, il ticchettio del metronomo, colpi martellanti. Stranissimi strumenti musicali, in un dialogo serrato che si sviluppa essenzialmente per contiguità spaziale, raccontano una storia parallela del suono, sperimentale e strettamente legata al quotidiano più che alle hall da concerto. Una bicicletta, un televisore e una serie di quaranta sirene servono, per esempio, a Wolf Vostell per comporre il suo *Radar Alarm* (1969); un blocco di cemento che pesa più di duecento chilogrammi può urlare con voce di donna (*Concrete Tape Recorder Piece* di Bruce Nauman), mentre l'artista giapponese Takako Saito offre alle orecchie e al tatto la sua delicata opera, *Sound Chess*. Si tratta di un insieme di cubi, in legno chiaro e scuro, disposti sulla consueta scacchiera: per distinguere i pezzi uno dall'altro e giocare è

necessario prenderli e scuoterli, ognuno produrrà un rumore diverso (sempre in tema di scacchi, un omaggio a Duchamp, Saito a metà degli anni Sessanta aveva realizzato anche gli *Spice Chess*, pedine che si basavano sul profumo piuttosto che sul suono). Germano Celant, curatore della mostra *Art or Sound* (visitabile fino al 3 novembre, apertura dalle 10 alle 18, tranne il martedì), ha deciso che il museo non debba essere più «il luogo dell'astinenza sensoriale», lo spazio razionale dell'occhio e della mente. Così ricollegandosi alle avanguardie storiche - non può mancare l'Intonarumori futurista di Russolo - e, ancor prima, al fascino degli automi (sonori) del Rinascimento o alle gabbie-orologi cantanti con tanto di canarini del Settecento di Jaquet-Droz e Henri Maillardet, cerca di creare un percorso acustico che provochi continui *détournement* percettivi. Nonostante la rottura della divisione fra i sensi e l'invito reiterato a passeggiate sinestetiche, siamo in presenza di una mostra classica (l'allestimento è stato ideato dallo studio 2x4 di Michael Rock): Celant sceglie la dimensione oggettuale, srotola una cronologia non classificatoria e procede oltre, affidandosi alle performance degli elementi. Nella grande rassegna parigina del 2005 (*Sons et Lumières*), lo spettatore veniva immerso in paesaggi sonori avvolgenti, entrava e usciva da ambienti sensoriali, perdendo le coordinate della realtà, sperimentando mondi paralleli e tendenzialmente ipnotici. In Laguna, non accade nulla di tutto ciò. Si viene convocati tutti insieme per leggere le «distonie» di pianoforti, violini, batterie, per registrare le metamorfosi musicali, la cacofonia dell'everyday o la sua inedita poesia nascosta in rumori che passano inosservati e che invece meriterebbero attenzione perché rappresentano l'autentica colonna sonora delle nostre esistenze. È quel che si evince dalla bellissima installazione dell'indiano Subodh Gupta *Jutha*: in alcuni lavelli di acciaio si accatastano le stoviglie, residui di un pasto familiare. Sembrano abbandonate, ma un sordo sciabordio dell'acqua e uno sfregarsi invisibile delle scodelle ci fa capire che qualcuno è al lavoro, sta lavando piatti e bicchieri: agisce nell'anonimato più assoluto. «Le cucine hindu - dice l'artista - sono importanti quanto le stanze dedicate alla preghiera». La litania è rassicurante, quasi un mantra. La dimensione multisensoriale di cui parla Celant nel testo di introduzione alla rassegna, forse non c'è. Possiamo tranquillamente affermare che lo scarto fra quelle parole che fanno da cornice teorica e l'itinerario proposto a Venezia sia lo stesso che esiste fra l'eco che amplifica un suono e la voce naturale, il riverbero e la luce diretta. Ma, al posto di quella dimensione sollecitata per un futuro (o un presente già in atto), incontriamo il tentativo di proporre una collezione eccentrica - e sempre in soggettiva - di quei manufatti che hanno giocato con la musica, l'hanno interpretata, ne hanno assunto le sembianze - anche fisiche. L'atmosfera è decisamente onirica. Chi volesse «assaggiare» emozioni forti, tuffarsi in ambienti ad alto tasso di spettacolarità, sbaglierebbe esposizione. Quella alla Fondazione Prada è principalmente una mostra di sculture, è questa la sua peculiarità programmatica. In un certo senso, la lunga infilata di oggetti che stupiscono (anche per la loro arcaicità di meccanismi) è una sacca di resistenza, una insubordinazione al luogo comune che spinge le mostre verso l'eclatante. Emblematica al riguardo, la *Rappresentazione plastica delle battute 52-55 della fuga in mi bemolle* di J. S. Bach, una concrezione di note di Henrik Neugeboren, compositore rumeno conosciuto in Francia con il nome d'artista Henri Nouveau. Quell'aspetto spaziale e temporale dell'udito era frutto delle discussioni con Kandiskij e Klee al Bauhaus. A testimoniare la plasticità della musica ci sono poi opere come *Earth Horn* del sound artist giapponese Yoshimasa Wada (strumento a fiato composto da tubi differenti, uniti dalla competenza dell'autore nel campo, dato che a New York lavorava come idraulico), oppure *Le trombe del giudizio* di Michelangelo Pistoletto. Eliseo Mattiacci ha immortalato invece l'abbaiare dei cani in una metropoli come la Grande Mela: l'ha fatto allestendo undici elementi in metallo con piatti di batteria e registrando quegli ululati divenuti poco selvaggi ormai. Joe Jones (musicista e attivista di Fluxus) con *Bird Cage* rende omaggio al grande compositore americano piazzando un violino al posto degli uccellini da carillon. Quando il motore è in azione, le corde dello strumento vengono strimpellate secondo un «pentagramma» casuale. Edward Kienholz ha dato vita a una creatura pelosa uscita da foreste primitive: è carnivora, eppure ha la forma di un melodioso violino. Il cortocircuito è in agguato. In mostra, si è storditi non tanto dai rumori quanto dalle surreali apparizioni di radioline funzionanti che fuoriescono da «nature morte» pop (Tom Wesselmann) o manopole invisibili per sintonizzazioni che cambiano canali (Jean Tinguely), da pianoforti che vibrano irretiti in una trama di appuntiti chiodi (Günther Uecker), da un metronomo che sfodera un occhio appeso al suo braccio oscillante. Man Ray incaricò questo suo amatissimo *Indestructible Object* (di cui esistono diverse repliche e versioni) a rappresentarlo nelle sue furie creative, lo elesse a autoritratto dell'effimero e specchio emozionale (l'occhio inserito pare che fosse quello della sua amante, la fotografa Lee Miller). Prima di entrare in quel «laboratorio sonoro» che mixa le creature meccaniche degli artigiani agli assemblaggi degli artisti contemporanei bisognerà salutare un automa un po' speciale: è Oskar, il protagonista Il tamburo di latta di Grass richiamato in vita da Maurizio Cattelan. È un bambino che se ne sta a cavalcioni in un punto precario - un davanzale in questo caso, proprio nello scalone d'ingresso - e con la sua presenza inquietante (è concentrato solo sul tamburo) riafferma il diritto all'infanzia, piccolo Peter Pan che non vuole crescere in un mondo di orrori ad uso e consumo degli adulti.

Fatto quotidiano - 14.6.14

Mondiali Brasile 2014: come si comporterà l'Italia? Chiedilo a un libro

Nanni Delbecchi

Dove va l'Italia di Prandelli, ma anche quella di Renzi e di Grillo? C'è una luce in fondo al tunnel, nonostante Corradino Mineo, oppure dobbiamo prepararci a raccogliere le macerie? Dai Mondiali di calcio possiamo aspettarci di tutto, vedere da che parte sta il dio del pallone nel derby tra rabbia e speranza; ce lo provano i due più bei libri italiani nati dai campionati del passato, *Azzurro tenebra* di Giovanni Arpino (Rizzoli) e ah! il *Mundial!* di Mario Soldati (Sellerio). Libri diversissimi, eppure gemelli nella loro capacità di cogliere lo spirito dei tempi. *Azzurro tenebra* di Giovanni Arpino è un romanzo perfettamente irregolare, dove il calcio diventa metafora di molte cose. È il racconto della catastrofica partecipazione degli azzurri ai Mondiali svoltisi in Germania Ovest nel 1972, tre partite che ci mandarono a casa dopo il girone eliminatorio. Sono passati quattro anni dai Mondiali del Messico e dalla leggendaria «partita del secolo», Italia-

Germania 4-3; "La banda crepacuore" allenata da Ferruccio Valcareggi torna alla guerra da vicecampione ma i peggiori presentimenti si avverano puntualmente uno dopo l'altro, secondo la volontà di un fato che ci vede benissimo. Come un segugio e come un randagio, Arpino insegue la poesia che si nasconde nella cronaca e la riscrive con il suo stile lirico e dolente. "Nulla di inventato" come disse Zoff, eppure tutto è trasfigurato. Mentre il cielo sopra Stoccarda si fa sempre più tenebroso per l'alter ego dell'autore, Arp, l'unica consolazione arriva dalle amicizie strette con i rari donchisciotte del calcio, "gli ultimi romantici anche se in brache corte". Quella con il Vecio, ovvero Enzo Bearzot, allora secondo di Valcareggi, e quella con Giacinto Facchetti. Nel 1982, otto anni dopo, Zoff e Bearzot li ritroviamo in partenza per i Mondiali ospitati dalla Spagna, capitano e commissario tecnico, della Nazionale. Il momento è tutt'altro che promettente: due anni prima era esploso lo scandalo del primo Calcioscandalo, con Pablito Rossi che viene testardamente convocato da Bearzot allo scadere dei due anni di squalifica. Quasi impossibile aspettarsi qualcosa di glorioso da quell'Italia, che dopo tre pareggi con Perù, Polonia e Camerun passa il turno eliminatorio per il rotto della cuffia. Ora dovrà vedersela con Argentina e Brasile, e il verdetto pare già scritto. Eppure, dice una massima di Eraclito, "Chi non si aspetta l'inaspettabile non lo raggiungerà mai"; a citarla è un inviato molto speciale Mario Soldati, che a 76 anni raccoglie l'invito dell'allora direttore del Corriere della sera Alberto Cavallari di volare in Spagna e scrivere ogni giorno un pezzo sul tamburo, 27 capitoli di un unico racconto che verranno raccolti l'anno successivo in volume con il titolo ah! il Mundial!-Storia dell'inaspettabile. L'incredibile crescendo rossiniano degli azzurri sembra la trama di un suo romanzo, una galoppata governata dallo stupore, dall'allegria, dalla gioia, dal sospetto che si fa certezza: questa volta il dio del calcio aveva scelto proprio noi. Ma l'acume di Soldati non rinuncia nemmeno a indagare le ragioni di questa vittoria inopinata. Su tutte il ruolo decisivo di Bearzot, il funzionario austro-ungarico che è riuscito a dare un senso della squadra ai talenti individuali grazie al suo "pessimismo energico". E poi San Dino Zoff, che a quarant'anni è rimasto il più giovane di tutti, perché "rimane giovane chi crede ancora negli ideali più belli della propria giovinezza". E Soldati stesso, alla fine del reportage, lo svela a se stesso; quel mese mondiale fu "un inconsapevole, irresistibile, esplosivo, folle ritorno alla gioventù". Da una polvere ineluttabile al più sorprendente degli altari. Dalla discesa delle tenebre alla scalata dell'inaspettabile. Dallo spleen esistenziale di Giovanni Arpino al vitalismo irriducibile di Mario Soldati, due juventini (nessuno è perfetto), due anime piemontesi che più diverse non si può. Nel calcio, a saperlo interrogare, c'è un dio che conferma: l'Italia non sarebbe se stessa, se non fosse anche il suo contrario. Da stasera vedremo che cosa ne pensa di quella di Prandelli, e non solo.

A Napoli anche Dracula diventa una patacca (ma non per i giornali)

Tomaso Montanari (pubblicato il 14/6/14)

Hanno scoperto che Dracula è in Italia. No, non al Consorzio Venezia Nuova. E nemmeno all'Expo, al Monte dei Paschi o nel Tav della Val di Susa. No, perbacco: non è una metafora. È proprio Dracula in carne e ossa. In ossa, soprattutto. Il Mattino di Napoli ha lanciato la "scoperta": "Il conte Dracula è morto a Napoli, è stato sepolto nel cuore della città ed è ancora qui: c'è un gruppo di persone che da settimane percorre strade e vicoli a caccia del segreto. E non sono ragazzini sognatori, fanatici, esaltati, ma serissimi studiosi dell'Università di Tallinn in Estonia. Sono convinti di ciò che fanno, sostengono di avere già in mano i documenti che provano la verità, così hanno avviato una campagna di ricerche sul territorio... Il gruppo che comprende anche gli italianissimi i fratelli Glinni (uno, Giandomenico, ricercatore a Tallinn, l'altro, Raffaello, studioso di storia) e il direttore scientifico del museo delle Antiche Genti, Nicola Barbatelli, varca la soglia del chiostro antico e si avvia a colpo sicuro verso una lapide. L'emozione cresce passo dopo passo fin quando il marmo è lì, a dieci centimetri". L'articolo continua a lungo, mescolando sapientemente la retorica alla Voyager (anzi, alla Kazzenger) e qualche prudente ironia. Ma senza rendere al lettore il servizio più importante: non ci dice chi sono e quanto siano credibili, questi esotici "ricercatori". Eppure bastava frugare nell'archivio dello stesso Mattino, o semplicemente googlare quei nomi. Già, perché nel 2009 lo stesso italianissimo (anzi lucanissimo) team di "studiosi" aveva detto di aver scoperto un autoritratto autografo di Leonardo. Il famoso Leonardo di Acerenza. Cito dall'imperdibile sito Gialli.it: "Ordine Sovrano e Militare dei Templari di Gerusalemme. Gran Priorato d'Italia. Nicola Barbatelli ne è lo storico ufficiale e, ironia della sorte, è colui che ha ritrovato il ritratto che si dice rappresentare il volto di Leonardo da Vinci. È strana la sorte. Dal 2004 Nicola Barbatelli, Gianni e Raffaello Glinni e il regista televisivo Fabio Tamburini cercavano Pitagora, tracce di confraternite di dottrina pitagorica nel Sud Italia, in Basilicata. E dopo cinque anni, la ricostruzione della regola di geometria aurea e il ritrovamento di un busto ligneo, hanno ritrovato Leonardo da Vinci". Nel web (che nulla perdona) galleggia ancora un intervento in video del trapassato senatore Emilio Colombo, che si rallegra con i connazionali lucani per il colpo straordinario. Ora, se il Mattino avesse titolato: "Alcuni signori campani che pensavano di aver trovato un autoritratto di Leonardo ora scoprono la tomba di Dracula" avrebbe, sì, corso il rischio di sembrare il Vernacoliere: ma avrebbe detto la pura verità. Comunque non mancheranno le occasioni per redimersi. Silvano Vinceti - quello che ha scavato per cercare le ossa della Gioconda (sic); quello che ha riportato le ossa "di" Caravaggio a Porto Ercole sul veliero di Cesare Previti, e che il prossimo 18 luglio inaugurerà un monumento commissionato dal sindaco dell'Argentario, iddio lo perdoni - sta cercando di convincere l'amministrazione di Messina a commissionargli la "ricerca" delle ossa di Antonello da Messina. Io suggerirei di fare una cordata unica con il gruppo attivo a Napoli: con un po' di impegno nella tomba di Antonello ci si potrebbero trovare Dracula, Leonardo, Godzilla. E forse perfino quel che resta del giornalismo italiano.

Giornata mondiale donazione di sangue. L'appello dell'Oms e gli eventi in Italia

Davide Patitucci

È uno dei principali problemi medici dell'estate. Con l'inizio della calda stagione puntualmente diminuiscono le scorte di sangue, soprattutto dei gruppi più rari. Per questo, una settimana prima del solstizio che segna l'ingresso ufficiale della bella stagione, il 14 giugno - data di nascita di Karl Landsteiner, biologo austriaco insignito con il premio Nobel per la medicina nel 1930 per la scoperta dei quattro principali gruppi sanguigni - l'Organizzazione mondiale della sanità

(Oms) promuove una Giornata mondiale del donatore di sangue. Lo slogan della campagna quest'anno, come illustrato nel video realizzato per l'iniziativa, è "Donare sangue sicuro per tutte coloro che donano la vita", con l'obiettivo di "Sensibilizzare l'opinione pubblica e le istituzioni sull'importanza di garantire sempre e ovunque l'accesso al sangue e ai suoi componenti per prevenire i decessi delle madri". Secondo i dati dell'Oms, infatti, ogni giorno 800 donne muoiono per complicazioni legate alla gravidanza e al parto, un fenomeno diffuso soprattutto nell'Africa subsahariana, dove si registra il 50% dei casi che riguardano, in particolare, adolescenti al di sotto dei 15 anni. Per questa ragione, le trasfusioni sono considerate dagli esperti "uno dei nove interventi salvavita per gestire al meglio i rischi legati a complicazioni nella gestazione". Dal 2004, anno della prima edizione della giornata mondiale, il numero delle donazioni, secondo l'Oms, è cresciuto del 25%, passando da 80 a 108 milioni l'anno su scala globale, con un forte incremento soprattutto nel sud-est asiatico e in Africa. La metà si concentra, però, nelle aree più sviluppate del Pianeta, dove le donazioni sono in media 36,8 ogni 1000 abitanti, contro le 11,7 delle Nazioni a medio reddito o le 3,9 di quelle più povere. Nel mondo il 65% delle trasfusioni è a beneficio di bambini di età inferiore ai 5 anni, che vivono in prevalenza nei Paesi più svantaggiati. Di contro, nei Paesi a più alto reddito, con un tasso più elevato d'invecchiamento della popolazione, i principali destinatari di queste cure, il 76% del totale, sono gli anziani al di sopra dei 65 anni. Più della metà del sangue e degli emoderivati raccolti in 73 Paesi proviene da parenti o donatori retribuiti. Per questo, uno degli obiettivi dell'Oms è arrivare, entro il 2020, a rendere le scorte di sangue totalmente autosufficienti con le sole donazioni volontarie gratuite. "Il donatore per eccellenza - spiega Vincenzo Saturni, presidente nazionale dell'Avis - è quello non remunerato, consapevole, periodico, volontario, anonimo, responsabile e associato, che garantisce maggiori livelli di sicurezza e qualità". Anche l'Italia aderisce all'iniziativa. Tanti gli eventi promossi dall'Avis su tutto il territorio nazionale. "Noi crediamo nel valore della prima donazione differita, ossia compiuta dopo alcune settimane dal colloquio con il medico e dall'esecuzione degli esami di laboratorio - sottolinea Saturni -. Le motivazioni più intime e ideali che portano alla prima donazione sono poi rafforzate dalla nostra associazione, per garantire nel tempo una continuità nelle donazioni stesse, un aspetto su cui ci stiamo impegnando molto". Nei giorni scorsi ha, inoltre, preso il via una campagna di sensibilizzazione alla donazione del sangue denominata "Red(on)o". Promossa dal ministero della Salute e dal Centro nazionale sangue dell'Istituto superiore di sanità (Iss) per l'intera estate, è rivolta soprattutto ai giovani, con l'obiettivo di "Proporre questo gesto come scelta responsabile e consapevole, affinché non resti un'azione isolata ed emotiva, ma diventi piuttosto un'abitudine di vita". Il video realizzato per la campagna, dal titolo "Dai potere al tuo sangue, accendi il Redono" ha come protagonista "Mister red", un ragazzo che gira per le strade con un grosso pennello intriso di rosso colorando i volti delle persone che incontra, le quali, anziché risentirsi, assumono un atteggiamento di gratitudine nei suoi confronti. La campagna prevede anche la realizzazione, lungo alcune strade di Roma, di murales incentrati sul tema della donazione. Secondo gli ultimi dati del Centro nazionale sangue, e del libro bianco sul sistema trasfusionale italiano frutto della collaborazione tra Avis e Università Bocconi, attualmente i donatori nel nostro Paese, di età compresa tra i 18 e i 65 anni, sono circa 1 milione e 700mila. "Ma se il ricambio generazionale non avverrà con i giusti ritmi - ammoniscono gli esperti dell'Iss - si rischia di perdere, nel volgere di meno di un decennio, l'autosufficienza faticosamente raggiunta dal nostro Paese negli ultimi anni".

Maturità 2014: revisionismo all'amatriciana con scorzette di limone candite-

Roberta Corradin

Bignamino propedeutico all'esame di storia del Novecento ad uso dei maturandi. Avvertenza: questo post è intriso di ironia e autoironia. Astenersi ultrà dell'interpretazione letterale.

Perché tanta confusione intorno al Novecento? Perché alle superiori, per molti l'ultima occasione per apprendere la storia, il Novecento si sfiora appena. Ai miei tempi (anni 80), era già un miracolo se i programmi arrivavano a Giolitti, poi tanto i supplenti quanto gli insegnanti di ruolo scrollavano il capo, il Novecento ve lo fate da soli, il Novecento è ora. Il Novecento è out. I più pavidetti si giustificavano: il Novecento non è storia, è politica. Ho spesso avuto il sospetto che fosse parte del piano massonico di rinascita gastroludica (panem et circenses) la strategia di tenerci ignoranti sulla storia recente, una comodità per il deonesto governo (come diceva un bracciante siciliano analfabeta, Vincenzo Rabito, che sconfisse da solo l'analfabetismo e scrisse forse senza capirne la portata un romanzo che è anche e soprattutto una storia del Novecento, Terra matta, edito da Einaudi). La storia è certamente storia di rapporti economici, ma i rapporti economici traducono assai spesso relazioni alimentari tra chi ha il cibo e vuole tenerlo, e chi non ce l'ha e vuole conquistarlo, qualunque sia la sua motivazione: fame (e reclamerà il pane) o potere (e reclamerà le spezie). Nel nome del pane. Ciò premesso, vediamo come si apre il '900: l'anarchico Bresci uccide Umberto I. Così, d'ambly? No. Torniamo indietro di tre anni: quello del 1897 è un raccolto pessimo, da fame; e difatti nel 1898 a Milano la folla manifesta in piazza per il pane. Il generale Bava Beccaris non ha bisogno della strategia della tensione: stecchisce i manifestanti direttamente sul posto. Per il governo, i morti sono un'ottantina. Per gli altri, circa trecento. Re Umberto (e dire che voleva una monarchia illuminata!) insignisce il generale della Gran Croce dell'Ordine militare dei Savoia per i servizi resi alle istituzioni e alle civiltà. Nel 1899 il dibattito è caldo e i deputati si menano alla Camera (è dunque una tradizione di lungo corso), nella fattispecie il liberale Sonnino prende a patele il socialista Bissolati. La Camera viene chiusa a ripetizione, ma poi è chiaro che urgono nuove elezioni. Risulta molto forte una compagine formata di repubblicani, socialisti, radicali, in tutto una novantina di deputati. Del resto già l'anno prima la compagine così formata (vogliamo chiamarla progressista?) aveva vinto in diverse città. C'è troppo odore di progressismo nell'aria: serve una bella scusa per fare marcia indietro, ed ecco che l'anarchico Bresci provvede. La domanda è: ma quanto gli devono essere grati agli anarchici i governi che si succedono in tutto il Novecento? Da Bresci a Pinelli, voi se foste un governo gli anarchici non li mettereste a libro paga, tanto grandi sono i servizi che vi rendono fornendovi il pretesto per ristabilire ogni volta lo status quo? Il popolo affamato fa la rivoluzione. Nel 1919 la rivoluzione viene messa ai voti. I socialisti, pur numericamente fortissimi, non si sentono pronti. Pensano di rimandare, ma non sanno, ah loro, dove girerà il vento del prossimo ventennio. Coerentemente, dopo il primo di quella che sarà una lunga serie di sanguinosi

raid fascisti, minimizzano, un po' come Renzi & C con Jenny 'a Carogna, per intenderci, o come D'Alema e Veltroni con quel picciottieddu di Berlusconi. Impressionante, a posteriori, il contributo della storica Rita Pavone, più nota come show girl e come interprete di Giamburrasca, all'esegesi dei fatti: «Il popolo affamato fa la rivoluzione». E noi, per tutto il Novecento, evidentemente, non abbiamo mai avuto abbastanza fame da pensare davvero di cambiare lo stato delle cose. L'insalata non russa. Nella voluptas rinominandi degli Anni Trenta, il fascismo ribattezza l'insalata: russa? Giammai. Chi ci vede chiaro distingue senza fatica il verde di fagiolini e piselli, il giallo delle patate, l'arancio delle carote. L'insalata del ventennio non cede alle esotiche lusinghe sovietiche, anzi, è la gustosa espressione cromatica del tricolore. E così si chiamerà: insalata tricolore. Sarà anche per questo che, finito l'incubo della guerra e del ventennio fascista, negli Anni Cinquanta non c'è rosticceria o tavola calda che non esponga in vetrina la celeberrima insalata, finalmente libera di esibire il passaporto russo.

Continua

La Stampa - 14.6.14

E il grand commis si dà alle Belle Lettere - Giuseppe Salvaggiolo

«Mi corre l'obbligo, ai sensi della legge...». Da qualche tempo il dott. **Ciro Amendola**, direttore della Gazzetta ufficiale, è su twitter. Ha scelto come immagine identificativa un dipinto di Casorati, in cui un uomo serio ed elegante impugna con destrezza un fascicolo. Il grand commis **Ciro Amendola** è la creatura narrativa del grand commis **Alfonso Celotto** e protagonista del suo primo romanzo, inevitabilmente intitolato **Il dott. **Ciro Amendola**, direttore della Gazzetta Ufficiale**. In un paese privo di un canale di formazione e reclutamento come la francese Ena, i ruoli apicali delle amministrazioni pubbliche vivono sorti alterne. Per anni i grandi burocrati sono stati idolatrati, issati ai più alti onori fino all'anomalia dei «governi tecnici». La cartina di tornasole del potere crescente era la sezione «cafonal» del sito web Dagospia, che immortalava crapulosi grand commis, usciti dall'anonimato, «attovagliati» con politici, banchieri, damazze siliconate. Ora è subentrato il riflusso: il nuovo potere politico li addita all'indignazione popolare, minaccia di rottamarli a colpi di ruspa. Celotto, docente di diritto costituzionale, dal 2006 ha lavorato negli uffici legislativi e nei gabinetti dei ministri **Bonino, Calderoli, Tremonti, Barca e Trigilia**. Ora è capo dell'ufficio legislativo allo Sviluppo economico. Il suo romanzo restituisce alla figura del grande burocrate un profilo di devota e rituale normalità. Il protagonista, ferreo custode della pubblicazione delle leggi, viene scosso dall'irrompere, a distanza di decenni, dalla possibile ricucitura di un grande amore fallito. Il libro vive sulla dialettica tra il dott. **Amendola**, burocrate alieno ai sentimentalismi, e **Ciro**, che se ne lascia tentare. Tutto avvolto in quella che l'autore definisce «la cultura della ragnatela, figlia del mito illuminista della legge onnipotente, necessaria a limitare il potere del sovrano. Risultato: in 150 anni 187 mila leggi, un casino pazzesco». La ragnatela legislativa e quella esistenziale si confondono e il lettore è portato a pensare che possa accadere solo a un burocrate. Ma la lezione di Celotto è che ciascuno di noi, ancorché s'illuda di sguazzare nel lavoro creativo e post moderno, è avvolto in una ragnatela. «Romanziere inconsapevole», **Celotto**. Scrive di getto nell'agosto 2009 («pensando a **Borges, Canetti, Cechov e Svevo**») e pubblica a sue spese con una casa editrice napoletana specializzata in testi giuridici. Titolo: **Il collezionista di leggi**. Lo regala agli amici per Natale. Due anni dopo, uno di loro lo presta, durante una vacanza, a un editor di Mondadori. E il dott. **Ciro Amendola** sbarca a Segrate. Maratoneta come **Celotto** (ma vanitoso al punto da esibire il suo tempo record nel risvolto di copertina), anche **Francesco Caringella**, «sedotto da **Dostoevskij e Pirandello**», si cimenta nella trasposizione del vissuto giuridico nei marosi della narrativa. Consigliere di Stato, rivendica lo status di giudice e arriccchia il naso a sentirsi dare del «grand commis», anche se più volte si è misurato con la ragnatela della burocrazia: capo dell'ufficio legislativo del ministero delle Politiche comunitarie, consulente di Palazzo Chigi, membro di commissione dell'Authority per le Comunicazioni. Il suo primo romanzo, **Il colore del vetro** (**Robin Edizioni**), intreccia due racconti. I destini di due ragazzi pugliesi, conosciutisi all'esame da magistrato, si lambiscono a molti anni e chilometri di distanza. Il personaggio **Maurizio** ha chiari riferimenti autobiografici e l'autore coltiva la volontà di scandagliare «l'umanità del giudice, fuori dagli stereotipi». Ma il sostrato profondo del libro è «il vuoto dei quarantenni», un'interrogazione su di sé che sorge quando i traguardi professionali e familiari paiono consolidati. L'afflato anagrafico emerge anche dai romanzi di **Alessandro Fusacchia**, giovane capo di gabinetto del ministero dell'Istruzione. **Fusacchia** è un prodotto finito della «generazione Erasmus»: , prima di finire nei ministeri aveva compiuto un giro del mondo (**Wto, Fmi, G20**) culminato con un concorso vinto all'Unione europea. Frutto di questa condizione di cosmopolitico straniamento, nonché delle letture di **Kundera e Agassi**, sono **Niente di personale e Avvistamento di pesci rossi in Danimarca** (scritti a Bruxelles e pubblicati in italiano da una casa belga, **Biliki**) e poi **I solitari**, partorito in una fuga sabbatica sull'isola di Salina. È la storia di un gruppo di amici sradicati che, dopo anni di emigrazione erratica, decidono di ritrovarsi per costruire una casa comune per la vecchiaia. La bozza attende da cinque anni l'ultima revisione. Anche **Caringella** sta sfornando un altro romanzo, incentrato sullo scarto tra verità storica e processuale. Titolo provvisorio **Non sono un assassino**. Quanto al direttore della Gazzetta Ufficiale, la sua vita romanzata non prosegue solo su twitter. Uscito dagli uffici della Mondadori, lo scaramantico **Celotto** si era precipitato a vergare la prima pagina del seguito. Altre seguiranno, ma solo quando deciderà se far prevalere, nella ragnatela che tutti ci avvolge, il dott. **Amendola** o **Ciro**.

Typewriter Art, l'antenata dell'arte digitale

Molto, moltissimo tempo prima della comparsa dei computer e dell'avvento dell'era digitale, era la macchina da scrivere (o macchina per scrivere) lo strumento utilizzato nel mondo della scrittura. E siccome la creatività umana si evolve di pari passo ai mezzi che ha a disposizione, da subito i tasti di questo macchinario divennero possibilità espressiva, non solo per imprimere frasi sui fogli ma per disegnare opere sorprendenti. Quella che viene definita typewriter art (in cui 'typewriter' significa 'macchina da scrivere') è proprio questo: una forma d'arte che utilizza i tasti per scrivere come piccoli tasselli che andranno a comporre un grande disegno. Le opere che ne risultano sono ritratti,

paesaggi, ma anche figure estremamente complesse, i cui contorni si delineano grazie all'accostamento dell'inchiostro che crea giochi di chiaro-scuro. Naturalmente a differenza dei lavori digitali la grande difficoltà della typewriter art è l'impossibilità di cancellare: una volta digitato un simbolo non si può tornare indietro. Ecco che la creazione di un disegno, anche il più semplice, richiede uno studio attento di simboli e spazi. Tra i pionieri della typewriter art, si annovera Flora F.F. Stacey, che nel 1989 rese nota la sua sorprendente farfalla fatta con la macchina da scrivere. Negli anni '30 è Julius Nelson l'artista che diffonde maggiormente questo tipo di arte, pubblicando anche un volume sui processi creativi che permettono di realizzarla, con il titolo di 'Artyping'. Nel volume Nelson porta esempi di come si possa utilizzare la tastiera per creare scritte decorative e greche, fino alle figure vere e proprie, e continuando con particolari sempre più minuziosi. All'incirca negli stessi anni emerge Paul Smith, talentuoso typewriter artist quindicenne colpito da una sindrome che motoria che non gli permetteva di utilizzare normalmente carta e penna: la digitazione dei tasti divenne per lui la più soddisfacente forma espressiva, che continuò ad utilizzare e perfezionare fino al 2004. Tra le più interessanti artiste contemporanee che ancora oggi usano la macchina da scrivere c'è Keira Rathbone, che riesce a creare ritratti formidabili e paesaggi dettagliatissimi utilizzando lettere e linee della tastiera. Si esibisce anche in performance dal vivo dove sorprende il pubblico creando disegni con la sua macchina, mentre alcune delle immagini che produce diventano stampe per t-shirt.

Perché ci piacciono i film con scene cruente e ripugnanti

E' un qualcosa che abbiamo più o meno provato tutti quanti almeno una volta: anche se le immagini di un film, di una rivista, sono raccapriccianti e ci fanno provare disgusto, ne siamo attirati, coinvolti. Così, invece di girarci dall'altra parte restiamo protesi verso lo schermo, e magari con le dita davanti agli occhi - ma dalla fessura continuiamo a guardare cosa sta succedendo. Ecco cosa accade quando siamo esposti a immagini o scene cruente: per quanto ne siamo disgustati, non riusciamo a resistere e ne siamo catturati e coinvolti fisicamente ed emotivamente. Poi, chissà perché, quando invece si tratta di immagini altrettanto raccapriccianti come per esempio i danni causati dal fumo (come foto di pazienti con il cancro), queste cerchiamo di scacciarle dalla mente. A tentare di comprendere meglio questo meccanismo e a dare una risposta ci hanno pensato i ricercatori dell'University of Central Florida e l'Indiana University che hanno condotto uno studio i cui risultati sono stati pubblicati sulla rivista Journal of Communication. La dott.ssa Bridget Rubenking (UCF) e la collega Annie Lang (IU) hanno coinvolto 120 partecipanti che sono stati invitati a visionare dei clip TV/cinematografici che contenevano tre tipi distinti di immagini ripugnanti: socio-morali, emissioni corporali e morte/sanguinamenti. Rubenking e Lang hanno nel frattempo misurato la frequenza cardiaca dei partecipanti, le espressioni facciali e l'umidità della pelle. Al termine della visione hanno testato la memoria dei partecipanti riguardo le scene presentate nei messaggi; esaminato le differenze nella memoria degli individui e nei livelli fisiologici di attività, sia prima dell'inizio della visione delle immagini rivoltanti per ogni videoclip che immediatamente dopo, per poi confrontare i dati attraverso i diversi tipi di repulsione. I risultati hanno suggerito che il contenuto repulsione socio-morale ha originato una risposta più lenta, caratterizzata da una attenzione iniziale e un aumento della negatività e dell'eccitazione. Questo genere di immagini è stato ricordato meglio sia prima che durante e dopo l'insorgenza del sentimento di disgusto. Entrambi i videoclip con le repulsioni di base hanno originato una negatività immediata e una risposta difensiva. Le emissioni corporee, in particolare, hanno provocato un modello difensivo come prima risposta, invece di suscitare attenzione immediata. L'insorgenza della repulsione per i prodotti del corpo ha provocato un forte aumento della negatività e dell'eccitazione, e una accelerazione del battito cardiaco - indicando che il contenuto in un primo momento faceva troppo schifo per prestarvi attenzione. Quanto alla memoria per il contenuto prima dell'inizio dei videoclip e durante i messaggi fondamentali, era a livelli quasi casuali - indicando che l'insorgenza del disgusto è servita come un interrupt cognitivo e ha indotto i partecipanti a dimenticare ciò che avevano visto prima. Infine, la memoria è migliorata durante e dopo l'insorgenza del disgusto per tutti i tipi di videoclip. La frequenza cardiaca ha mostrato una decelerazione più profonda nel tempo, mostrando una maggiore attenzione al contenuto. Insieme, questi dati suggeriscono che, pur essendo pienamente consapevoli di essere disgustati, i partecipanti non potevano allontanarsi da qualsiasi contenuto disgustoso, e hanno effettivamente prestato maggiore attenzione più il contenuto era disgustoso. Questo modello è stato particolarmente pronunciato in risposta ai videoclip con sangue. «Spesso scegliamo di vedere un programma di intrattenimento per semplicemente farci sentire bene, ed è anche probabile che spesso scegliamo media di intrattenimento in grado di fornire significato, appagamento e promuovere l'introspezione - afferma la dott.ssa Rubenking - Nonostante qualunque motivo incoraggi la decisione di guardare o non guardare, questo studio dimostra che quando stiamo guardando contenuti di intrattenimento che introducono specifici tipi di disgusto, i nostri corpi reagiscono con disgusto, e possiamo affermare che siamo disgustati dal contenuto. Tuttavia, prestiamo più attenzione una volta che il disgusto viene introdotto e ricordiamo meglio il contenuto disgustoso». In definitiva, se guardiamo un film horror o delle immagini reali raccapriccianti ci facciamo coinvolgere e abbiamo una risposta psico-fisica immediata, mentre se queste stesse immagini hanno un contenuto sociale-morale la risposta è più lenta.