

Mensile
di intervento
culturale
luglio-agosto 2012
Numero 21 - Anno III
euro 5,00

alfabetà²¹2

Il primo mensile
con un supplemento quotidiano



Europa, una nuova guerra civile
Cultura Bene Comune - Teatro Valle Occupato

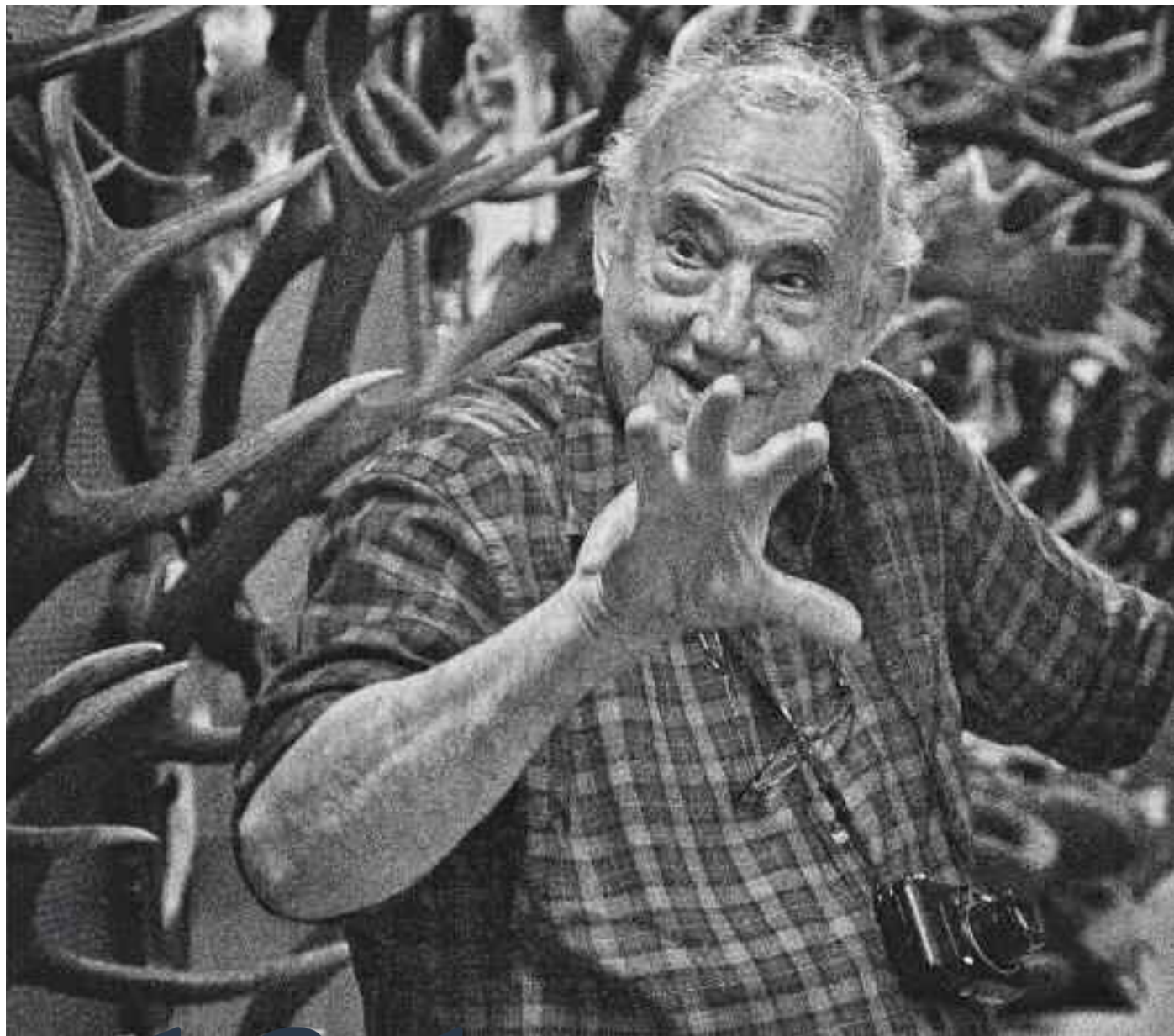
MICHAEL HARDT LUISA MURARO

Daniel Spoerri



SPECIALE NUOVI FILM NUOVE TEORIE

JACQUES AUMONT, THOMAS ELSAESSER, GIULIANA BRUNO, VERONICA PRAVADELLI
GUGLIELMO PESCATORE, GILLES MOUPELLIC, GIORGIO DE VINCENTI
LAURA MULVEY, PATRICIA WHITE, UTA FELTEN, PAOLO BERTETTO



alfabeta2

Comitato storico
Omar Calabrese, Umberto Eco,
Maurizio Ferraris, Carlo Formenti,
Francesco Leonetti, Pier Aldo Rovatti
Redazione
Nanni Balestrini, Ilaria Bussoni,
Maria Teresa Carbone, Andrea Cortellesa,
Davide Di Maggio, Manuela Gandini,
Andrea Inglese, Lucia Tozzi
Segreteria
Erica Lese
redazione@alfabeta2.it
Coordinamento editoriale
Sergio Bianchi
Ufficio stampa
Nicolas Martino
ufficiostampa@alfabeta2.it
Indirizzo redazione
piazza Regina Margherita 27
00198 Roma
redazione@alfabeta2.it
Progetto grafico
Fayçal Zaouali
Direttore responsabile
Gino Di Maggio
Editore
Assoc. Culturale Alfabeta Edizioni
Via Tadino, 26 - 20124 Milano
info@alfabeta2.it

Autorizzazione del Tribunale di Milano
n. 446 del 17 settembre 2010

Tipografia
Grafiche Aurora S.r.l.
via della Scienza 21 - 37139 Verona

Distribuzione Edicole
Messaggerie Periodici S.p.a.,
via Giulio Carcano 32 - 20141 Milano

Distribuzione Librerie
Joo Distribuzione
via F. Argelati 35 - 20143 Milano

Distribuzione Abbonamenti
S.O.F.I.A. SRL
Via Ettore Bugatti 15
20142 Milano
tel. 02 89592287
alfabeta@sofiar.com

Comitato di indirizzo
Franco Berardi Bifo, Paolo Bertetto,
Achille Bonito Oliva, Alberto Capatti,
Furio Colombo, Michele Emmer,
Paolo Fabbri, Mario Gamba,
Angelo Guglielmi, Letizia Paolozzi,
Valentina Valentini, G.B. Zorzoli

laboratori αβ

Torino: enrico.donaggio@alfabeta2.it
Bologna: daniela.panosetti@alfabeta2.it
Siena: stefano.jacoviello@alfabeta2.it
Roma: vincenza.delmarco@alfabeta2.it
Palermo: dario.mangano@alfabeta2.it
Venezia: tiziana.migliore@alfabeta2.it

www.alfabeta2.it

alfa+più

quotidiano in rete

Progetto web

Jan Reister

Redazione

Nicolas Martino, Giorgio Mascitelli,
Stella Succi
redazione.web@alfabeta2.it

Edizione digitale

a cura di Jan Reister

Progetto e realizzazione

QuintadicoPertina

http://www.quintadicoPertina.com

ebook: ISSN:2038-663X

Errata corrige

Nel supplemento «alfalibro» allo scorso numero di «alfabeta2» è stata omessa l'indicazione del copyright delle immagini di Marina Alessi che lo illustrano: © MarinaAlessi/Photomovie Ce ne scusiamo.



©Kunststaulager Spoerri
GmbH & Co.KG
AUSSTELLUNGSHAUS
Hauptplatz . A - 3493
Hadersdorf am Kamp

alfabeta²¹ mensile di intervento culturale

Sommario

3. **Alberto Burgio**
Europa, una nuova guerra civile
Conseguenze del «fiscal compact»
4. **G.B. Zorzoli**
Dalla Green Economy alla Green Society
- **(NOT) OCCUPY**
5. **Anna Curcio, Gigi Roggero**
Perché in Italia non c'è Occupy?
Ripensare rappresentanza e organizzazione
6. **David Lloyd**
Una rivoluzione di fantasia
Intervista di Alessio Trabacchini
6. **Alessio Trabacchini**
Dietro la maschera
7. **Michael Hardt**
Il comune come organizzazione
Oltre il privato e il pubblico
Intervista di Anna Curcio
- **CULTURA BENE COMUNE**
8. **Teatro Valle Occupato**
«Chi è di scena»
Gesto, eros, metamorfosi, dinamica
9. **Federica Giardini**
Fare comune, rigenerare cultura
10. **Giuseppe Allegrì, Roberto Ciccarelli**
Il Quinto Stato tra passato e futuro
Autogoverno, mutualismo, cooperazione
10. **Marco Assenato**
Da Sisifo a Dioniso
Trasformare il lavoro creativo
- **ARCHITETTURA DEL COMUNE**
11. **Lucia Tozzi**
Lo spazio di Macao
Quale politica per Milano?
12. **Marco Navarra**
Teatri abitanti
Il Teatro Valle Occupato come residenza di progetto
13. **Giovanni Laganà**
Nuovi parchi urbani come spazi sociali
Da Zuccotti Park a San Donà di Piave
- **RETORICHE DEL PAESAGGIO**
14. **Franco Farinelli**
Dopo il territorio
La nuova estetizzazione della politica
15. **Paolo D'Angelo**
È ancora il Bel Paese?
Paesaggio e nazione, oggi
- **ESTREMI ORIENTI**
16. **Simone Pieranni**
Pechino, la successione
Sembra un film, ma è tutto vero
17. **Christine Ferret**
Giappone, primavera 2012
Un precipitato di storia
- **CFR.**
18. **Gian Maria Annovi**
I capi della città su fino all'etere
di Jack Spicer
18. **Rossana Campo**
Che fanno le renne dopo Natale?
di Olivia Rosenthal
- **ALAIN TURING (1912-1954)**
20. **Michele Emmer**
Avrebbe meritato di meglio
21. **Roberto Cordeschi, Guglielmo Tamburrini**
L'intelligenza meccanica
21. **Sara Franceschelli**
I percorsi della morfogenesi
22. **Gabriele Lolli**
E le macchine entrarono nella matematica
- **DANIEL SPOERRI**
23. **Barbara Räderscheidt**
La natura, fonte di paura e di odio
26. **Daniel Spoerri**
La pelliccia di lupo
(Le tredici pellicce di lupo)
- **VIOLENTA*/ MENTE**
27. **Letizia Paolozzi, Franca Chiaromonte**
Uomini che uccidono le donne
27. **Alessandra Carnaroli**
Sette agosto turista francese violentata dopo serata a
28. **Alberto Leiss**
Un morto non ancora sepolto
Resistenze del virilismo
29. **Luisa Muraro**
«Dio è violent...! E mi molesta»
Intervista di Marco Dotti
- **BIENNALI**
30. **Pascal Janovjak**
Per resistere all'ipertrofia della libertà
La settima Biennale di Berlino
31. **Christian Caliandro**
La decomposizione è un sogno
L'undicesima Biennale dell'Havana
- **POVERI MA BUONI**
32. **Alberto Capatti**
Gastronomia della crisi
Mangiare al tempo dell'austerità
32. **Giancarlo Alfano, Carmelo Colangelo**
Mangiare, bere, abitare
A Napoli il Forum dei Bisogni
33. **Giovanni Ruffa**
Un caso di decrescita involontaria
Nel Sulcis della crisi
33. **Vittorio Manganelli**
I costi del vino
- **CFR.**
34. **Andrea Inglese**
Poesia 1975- 2012
di Franco Buffoni
34. **Marilena Renda**
Salva con nome
di Antonella Anedda
34. **Gilda Policastro**
Il dileguante
di Luca Archibugi
- **ALFACINEMA NUOVI FILM, NUOVE TEORIE**
35. **Jacques Aumont**
Cosa resta del cinema?
36. **Thomas Elsaesser**
La cinefilia ai tempi di facebook
38. **Giuliana Bruno**
Il visuale e la sua texture
Tensioni sulla superficie delle immagini
39. **Veronica Pravadelli**
L'autore tra moderno e postmoderno
40. **Guglielmo Pescatore**
Dall'effetto Kulešov all'effetto Lumière
Vita, morte e miracoli dell'autore cinematografico
41. **Gilles Mouellic**
Rimettere il corpo nelle immagini
L'artigianato del cinema
42. **Giorgio De Vincenti**
Percorsi innovativi del cinema contemporaneo
43. **Laura Mulvey**
Tra melodramma e realismo
44. **Patricia White**
Flussi globali del women's cinema
Nadine Labaki e l'autorialità femminile
45. **Uta Felten**
Captare questo essere in fuga
Christian Petzold e la scuola berlinese
46. **Paolo Bertetto**
Fantasmagoria
La ricerca americana

Europa, una nuova guerra civile

Conseguenze del «fiscal compact»

Alberto Burgio

Nel 2003 Colin Crouch, fino all'anno scorso professore di Governance and Public Management nella Business School di Warwick (Coventry), lanciò l'allarme. Scrisse un libro in cui definiva «post-democratici» i regimi in sella nell'Occidente capitalistico, mostrò come nel «mondo libero» il dibattito elettorale fosse «uno spettacolo saldamente controllato» da persuasori occulti e chiari che la politica era sul punto di diventare un affare privato di governi ed élite economiche. Nel giro di un decennio le sue analisi sono invecchiate, perché le sue pessimistiche prognosi si sono pienamente avverate. La situazione è molto più seria di come l'ha descritta Crouch e l'Europa – che si è sempre pretesa culla di democrazia, benché sia stata il laboratorio del fascismo – è all'avanguardia in questa regressione.

Il «fiscal compact», sottoscritto il 2 marzo scorso da venticinque capi di Stato e di governo dell'Ue (tutti tranne quelli di Gran Bretagna e Repubblica Ceca), ha formalmente sancito la fine della democrazia costituzionale, e tutti sanno (o dovrebbero sapere) che un dato di fatto cambia sostanzialmente quando diventa anche un fatto formale. Il patto stabilisce che gli Stati cedano, senza corrispettivi, la propria sovranità finanziaria (fiscale e di bilancio) alla Commissione europea e alla Corte di giustizia, che registra un incremento dei suoi poteri sanzionatori nei confronti degli Stati membri che dovessero mancare l'obiettivo del pareggio di bilancio. In sostanza, tutto il potere politico (non c'è politica senza risorse finanzia-

re) passa a una tecnocrazia politicamente irresponsabile che agisce sotto dettatura dei mercati finanziari, dei quali garantisce anarchia e anomia. Il governatore della Banca centrale l'ha detto senza giri di parole: l'Europa esige «la delega della sovranità fiscale dai governi nazionali a qualche forma di autorità centrale». Tradotto in volgare, l'oligarchia europea fiuta la possibilità di sfruttare la crisi per stravincere, e non intende fare prigionieri.

In Italia il vincolo del pareggio di bilancio (principio-base del patto fiscale) è stato addirittura inserito in Costituzione mediante la revisione degli articoli 81, 97, 117 e 119 approvata in via definitiva il 18 aprile da un Parlamento commissariato. Chiunque andrà al governo d'ora in avanti dovrà rinunciare – salvo circostanze eccezionali – a ricorrere all'indebitamento quale strumento di politica economica. Benché questo impegno si tradurrà in ulteriori lesioni dei loro diritti, i cittadini non ne sono stati informati. I cosiddetti organi d'informazione parlano d'altro, come quando c'era Lui (ma senza l'alibi di essere costretti a obbedire a un tiranno). E poiché il pareggio di bilancio impedirà *sine die* politiche redistributive, a essere negato in radice è lo spirito stesso della Costituzione democratica e antifascista.

Poco importa che da tempo si moltiplichino le prese di posizione contrarie all'«austerità» neolibera imposta dai governi: che economisti, costituzionalisti e politologi segnalino gli enormi rischi che ne discendono; che l'opinione pubblica dia chiari segni di dissenso, mandando a casa Nicolas Sarkozy, infliggendo batoste elettorali alla Merkel, ingrossando le file del fronte anti-

liberista in Grecia e in Irlanda e l'esercito dell'astensionismo e della protesta in Italia. Poco importa che la cosiddetta antipolitica dica a chiare lettere che i cittadini sono stanchi di una politica che non fa che provocare disoccupazione e povertà. L'importante è sbarazzarsi delle «pasteie democratiche» per poter proseguire indisturbati nel saccheggio. E l'autonomia del politico dalla società è tanto più necessaria quanto più aumenta la distanza tra società e politica, come sappiamo bene in Italia, dove Parlamento e governo vivono e funzionano in un microcosmo blindato, separato dal mondo esterno.

Se è vero che per intendere che cosa succede è decisivo periodizzare in modo corretto, bisogna capire quando questa storia è cominciata.

Il cuore del patto fiscale è la distruzione di quel che resta del welfare. Lo Stato deve smetterla di badare ai diritti sociali (che impegnano risorse nella scuola, nella sanità e nella previdenza a beneficio delle classi meno abbienti). Ha altri e più nobili compiti, primo fra tutti la difesa – se necessario anche armata – dei rapporti di classe esistenti e del loro fondamento strutturale: la proprietà privata dei capitali e dei mezzi di produzione. In questo senso il patto sta dentro la lunga resa dei conti cominciata negli anni Settanta contro le conquiste delle lotte operaie e sociali del decennio precedente, bollate dalla Trilateral come «eccessi di democrazia» incompatibili con la «governabilità». Insomma, siamo ancora nel pieno della controrivoluzione iniziata da Reagan e dalla Thatcher e proseguita da tutti i governi occidentali contro il movimento

sindacale e il costituzionalismo democratico e sociale. Una controffensiva che non mira a ripristinare lo *status quo ante*, ma punta a un nuovo modello sociale, nel segno della totale desoggettivazione del lavoro dipendente, alla sua secca riduzione a mezzo di produzione. Non è nemmeno una rivoluzione passiva, poiché non concede nulla ai bisogni sociali. È una pura e semplice rivoluzione reazionaria.

Per capire la fase, basti un esempio relativo alla metropoli capitalistica. Negli Stati Uniti, nel terzo trimestre 2011, su ogni dollaro prodotto il lavoro dipendente (salari e stipendi) ha ottenuto 44 centesimi. È la quota più bassa dal 1947 (semplicemente perché non si dispone di dati relativi al periodo precedente). E mentre la General Motors registra profitti record (ma lo stesso può dirsi della generalità delle grandi imprese americane, sia nel manifatturiero che nel terziario), il potente sindacato degli United Auto Workers ha dovuto accettare un salario medio di 14 dollari orari, pari alla metà di quanto dieci anni fa prendevano gli operai appena assunti.

Ma che il patto fiscale si collochi dentro un lungo processo non significa che non rappresenti una novità. Un processo è fatto anche di cambi di passo e di salti di qualità. Questo furono i Trattati di Maastricht e Lisbona; questo fu, nell'esecuzione del mandato di protezione dell'ordine costituito da parte degli Stati, la notte cilena della Diaz durante il G8 di Genova, undici anni fa. Un salto di qualità è adesso anche questo patto, che scrive con inchiostro indelebile-



Le Coin du Restaurant Spoerri, 1975. 13 tavole astro-gastronomiche assemblage e tecnica mista su tavola

le la fine dei diritti sociali e della funzione redistributiva dello Stato. D'ora in avanti sarà possibile indebitarsi soltanto per ragioni private, non più per perseguire l'interesse pubblico. Come ha scritto Gianni Ferrara, con ciò è sancito per sempre lo scandalo della ricchezza dei singoli contro la povertà del pubblico.

Si tratta, tecnicamente, di una follia, perché un duraturo pareggio di bilancio è un obiettivo forse alla portata di alcuni paesi (di quelli, in particolare, forti sul terreno delle esportazioni), certo non di tutti. Del resto, che una unione tra Stati limitata all'unità monetaria crei un mondo rovesciato risulta evidente se solo si considera che oggi la Germania, in grado di attrarre capitali esteri a costo zero (anzi, lucrando sull'inflazione), viene finanziata dai paesi più deboli, a rischio di espulsione dall'eurozona. Ma il contenuto sociale del patto è tutt'altro che illogico. È un attacco lucido, e di inedita violenza, contro il lavoro dipendente, costretto a finanziare le politiche di «rigore» (il salvataggio delle imprese private in sofferenza o semplicemente la remunerazione degli investimenti speculativi) con i bassi salari, la perdita di diritti e tutele, l'incremento della pressione fiscale o la perdita secca dell'occupazione e del reddito. Un'operazione da manuale di lotta di classe.

La periodizzazione che colloca questa ignominia nel quadro del neoliberalismo è corretta, ma non è l'unica pertinente. Ce n'è almeno un'altra, che focalizza non gli attuali rapporti di forza sociali e politici, ma le ragioni costitutive (materiali e morali) della nostra società. Per quanto oggi possa apparire bizzarro, non tutte le società umane hanno funzionato intorno al primato dell'economico. Le società antiche si riproducevano privilegiando il valore del dominio

territoriale, che restò decisivo anche nella costruzione degli imperi per tutto il Medioevo. In quelle epoche l'economia (la produzione di beni e la disponibilità di capitali) era uno strumento: serviva alla riproduzione materiale delle comunità e alla realizzazione delle imprese militari. Questo rapporto si rovescia con la transizione al moderno. Per la prima volta nella storia umana, l'economia diventa, nella modernità, il fulcro e il fine della convivenza.

A prima vista, osservando le cose in una prospettiva macrostorica, il neoliberalismo e Maastricht, Lisbona e il patto fiscale sembrerebbero gocce nel mare. La storia del capitalismo è popolata di miliardi di proletari massacrati sul lavoro e di miliardi di poveri senza lavoro e senza speranza. In realtà, se guardiamo con più attenzione, non si tratta per niente di episodi banali. Quello che sotto i nostri occhi l'Europa sta sperimentando è un nuovo modello di governo, nel quale le istituzioni politiche salvaguardano formalisticamente la legittimità democratica nel momento stesso in cui sanciscono la sovranità assoluta e immediata del capitale privato. Da questo punto di vista, assistiamo alla nascita di un nuovo regime che, realizzando in tutto e per tutto la primazia dell'economico, incarna alla perfezione lo spirito della modernità.

Grazie alla prospettiva macrostorica, anche il quadro politico diventa pienamente leggibile, al di là delle contrapposizioni contingenti e apparenti. Che cosa sono (stati) il movimento comunista e gran parte del movimento operaio tra Otto e Novecento? Di che cosa si è discusso sino a ieri parlando di transizione? E che intendeva dire Francis Fukuyama proclamando (nel fatidico 1989) la «fine della storia»? Molto

semplicemente, finché sulla scena politica esistono nemici del capitalismo, il primato dell'economico è in discussione. Nell'idea di comunismo è fondamentale un nucleo umanistico. Ne siano o meno consapevoli, quanti lottano contro il padrone non solo per strappargli più salario ma anche per costringerlo a riconoscere che i corpi messi al lavoro sono persone e non semplici strumenti, combattono per un mondo diverso. Mettono in atto uno «scontro di civiltà» contro la forma sociale incarnata dall'Europa del denaro e delle società di mercato. Questo è, scremati orpelli e ghirigori, il nocciolo intorno al quale si consuma lo scontro politico di classe.

Se questa Europa ipermoderna avesse bisogno di una vera Costituzione, scriverla non sarebbe affatto difficile. «L'Europa – reciterebbe il primo articolo – è un continente oligarchico, fondato sul capitale. La sovranità appartiene ai suoi funzionari che la esercitano imponendo trattati, leggi e regolamenti». E così via, agnelli sacrificali compresi. Oggi è il turno della Grecia. Prima la si è riempita di soldi, quindi di debiti verso l'estero; ora la si strangola, in attesa di attaccare l'Irlanda, il Portogallo, la Spagna e l'Italia. Ma c'è della follia in questo metodo. Non solo perché è impossibile prevedere i costi finanziari e le conseguenze immediate delle bancarotte. Non solo perché sarebbe spazzato via anche l'ultimo residuo di credibilità di questa Europa e della sua moneta, per cui l'orgia speculativa impazzirebbe. La posta in gioco è ben altrimenti drammatica, al di là del fatto economico.

Barbara Spinelli ha ragione quando scrive che l'eventuale disintegrazione dell'unione monetaria rischia di liberare dal ventre del Vecchio

continente spiriti demoniaci oggi assopiti. Ha ragione, anche se sbaglia nel nascondere le enormi responsabilità degli architetti di un'Europa costruita a partire dalla moneta (non dalla politica) e nella quale l'euro impedisce qualsiasi politica pubblica nel segno dell'equità e alimenta a ogni piè sospinto rischi di crisi nella bilancia dei pagamenti interna all'Unione. È senz'altro vero che il fallimento di uno Stato e l'effetto domino che potrebbe seguirne rischiano di spazzare via del tutto le Costituzioni democratiche e di innescare una spaventosa deriva nazionalista e razzista. Si tratta di un rischio concreto e mortale, benché pensare di risolvere la crisi greca ed europea lasciando intatto l'edificio di questa Europa dei mercati e delle tecnocrazie sia un'illusione nemmeno molto pia.

Intanto, via via che la crisi si approfondisce, le divisioni di campo diventano più nette, proprio perché si collegano alle ragioni storiche, di lungo periodo, che hanno articolato nei secoli il conflitto sociale. Al di là delle diverse sfumature, oggi la sinistra è, oggettivamente, il luogo comune di quanti non si rassegnano al primato dell'economico: il luogo di tutti coloro che, contro la barbarie del capitalismo, si battono per una «nuova società», nella quale vivere significhi, per ciascuno, prendere parte a un'esperienza collettiva dotata di senso e non comporti, per nessuno, una condanna all'umiliazione, all'indigenza e alla paura. Gli altri? Non interessa qui giudicarli né soffermarsi sulle differenze che pure ci sono. L'essenziale è che, in questa che somiglia sempre più a una guerra civile di nuovo genere, essi stanno dalla parte del sovrano e operano per preservare il suo dominio.

Dalla Green Economy alla Green Society

G.B. Zorzoli

L'Istituto Bruno Leoni, il *think tank* più liberista esistente in Italia, ha appena pubblicato *Sudditi*, un volume collettaneo, il cui incipit recita: «Quand'anche uscissimo dalla crisi in cui è precipitata l'intera area dell'euro [...] avremmo vita stentata se non affrontassimo di petto [...] il tema del rapporto fra Stato e cittadini». L'analisi delle cause e i rimedi proposti ovviamente differiscono da quelli che muovono oggi movimenti con obiettivi a largo raggio (indignati, Occupy) o specifici (No Tav) e stimolano molti interventi ospitati su questa rivista.

Intrigante è però la quasi completa concordanza fra gli uni e gli altri su due caratteristiche di fondo della fase storica che stiamo attraversando: una crisi economico-finanziaria epocale e la progressiva perdita delle caratteristiche fondanti un regime democratico; due caratteristiche fra cui, seppur in modo confuso o parziale, si avverte l'esistenza di una correlazione molto stretta. Confusione e parzialità giustificate dall'assenza, oggi, di modelli interpretativi di quanto sta accadendo sufficientemente generali e completi da lasciare non pienamente spiegati soltanto fenomeni o concetti tutto sommato marginali. Un'assenza a sua volta probabilmente dovuta alla crescita, spesso esponenziale, della complessità dei sistemi economico-sociali, rendendo pertanto molto difficile mettere a punto modelli del genere.

Il rischio, anche questo assai comune a destra come a sinistra, è di reagire a tali limiti ricorrendo a semplificazioni fuorvianti e/o a schemi interpretativi ormai obsoleti. Per evitarlo, è necessario partire dalla consapevolezza della frattura a livello mondiale che, rispetto al periodo precedente, si è verificata nell'ultimo decennio del XX secolo. Allora, sono infatti venuti a maturazione, con un intreccio plurimo fra cause ed effetti, fenomeni già *in nuce* negli anni Ottanta: la crisi dell'Urss e dei paesi satelliti, la sostanziale autonomia dal mondo produttivo della grande finan-

za internazionale, l'affermarsi di nuove potenze capitalistiche (Cina, ma non solo), la contemporanea globalizzazione degli scambi di merci e di informazioni (più accentuata per le seconde).

Basta ad esempio leggere con continuità e attenzione il «Corriere della Sera» o «Il Sole 24Ore» per rendersi conto della frattura che si sta consumando fra finanza e industria, con quest'ultima stretta fra gli effetti di troppe manovre speculative e la concorrenza spietata di paesi come la Cina, che hanno instaurato uno scambio ineguale grazie alle merci da loro prodotte a costi molto bassi, in quanto là i lavoratori sono sottopagati e sottoprotetti, quindi facilmente concorrenziali rispetto alle produzioni europee, dove le condizioni salariali e di welfare rimangono, malgrado tutto, notevolmente migliori.

A questo stato di cose la risposta delle industrie occidentali è stata e continua a essere il progressivo ridimensionamento del compromesso sociale stipulato nel dopoguerra con le rappresentanze politiche e sindacali dei lavoratori dipendenti; un ridimensionamento con maggiore o minore convincimento sostenuto dalla quasi totalità delle forze politiche. Per perseguire più agevolmente l'obiettivo primario, ridurre l'incidenza dei costi diretti (retribuzioni) e di quelli indiretti (oneri sociali) del fattore lavoro, si sono di pari passo ristretti una serie di diritti acquisiti per via sia sindacale, sia politica.

La globalizzazione ha altresì ridotto l'autonomia decisionale della maggior parte degli Stati, con l'eccezione di quelli con dimensioni (territoriali, economiche, demografiche) compatibili col mercato-mondo. In tal modo si è ulteriormente svuotata la dialettica democratica al loro interno. A questo stato di cose non si può ad esempio rispondere mettendo in discussione l'Unione europea, che rappresenta un tentativo, per quanto insoddisfacente e incompiuto, di adeguare il vecchio continente al mutato contesto mondiale; occorre viceversa impegnarsi per

accrescerne la valenza democratica, a partire dal tradizionale meccanismo della rappresentanza, oggi di fatto assente.

Inoltre, anche se ha reso più capitalistico il mondo intero, la globalizzazione non ha certo eliminato le diversità fra regione e regione; in alcuni casi le ha addirittura accentuate. Come ha osservato John Lancaster in un saggio pubblicato dalla «London Review of Books» (tradotto sull'«Internazionale»), «il capitalismo assistenziale scandinavo è molto diverso dal capitalismo statalista cinese, che a sua volta è completamente diverso dallo sfrenato capitalismo liberista statunitense, che è diverso da quello nazionalista e fortemente socializzato francese». Anche il capitalismo italiano, che Lancaster non menziona, ha le sue specificità. Quanto siano accentuate, lo si deduce da tante, troppe proposte in circolazione, che per la soluzione di problemi mondiali suggeriscono ricette elaborate sulla base di conoscenze della sola realtà italiana.

In parallelo alla diversificazione crescente delle forme di capitalismo, le condizioni del lavoro subordinato, i divari sociali e culturali, l'esercizio dei diritti democratici sono andati divaricandosi fra paese e paese e all'interno dei singoli stati. L'evoluzione del capitalismo, invece della concentrazione e dell'unificazione del proletariato, previste da Marx, ha provocato una crescente frantumazione di quel 99% della popolazione, a cui si richiamano i movimenti Occupy: non a caso la maggior parte di quel 99% non risponde, in buona parte non sa nemmeno che esistono. D'altronde, il crollo verticale delle condizioni di vita della maggioranza dei greci (ma in Portogallo, di cui si parla poco, le cose non vanno meglio) ha provocato proteste, anche aspre, ma nulla che sia effettivamente assimilabile a un movimento rivoluzionario.

Non esistono insomma facili scorciatoie per una fuoriuscita positiva dalla situazione esistente.

Innanzitutto, per avviare un'inversione di tendenza dobbiamo misurarci con la difficoltà di concepire modelli interpretativi non troppo semplificati (o settoriali). E imparare dagli informatici la capacità di fare *networking* per affrontare problemi altrimenti insolubili.

In secondo luogo, occorre identificare alcuni obiettivi che consentano di costruire, almeno a livello europeo, un compromesso neokeynesiano col mondo dell'industria, avente due obiettivi di comune interesse, tagliare le unghie (magari qualcosa di più) alla finanza internazionale e frapporre ostacoli allo scambio ineguale con paesi come la Cina. Per quanto riguarda il secondo, su «alfabeta2» (all'interno dei focus sulla *Green Economy e Povera Europa*) ho suggerito strumenti intorno a cui costruire il compromesso: la clausola sociale e la clausola ecologica. Si tratta insomma di avanzare e sostenere con forza proposte che rimuovano le cause esogene dell'attuale stato delle cose, così da ricostruire condizioni economiche e sociali che per le forze riformiste rappresenteranno l'obiettivo ultimo, per altre soltanto un compromesso provvisorio.

Se posso arrischiare un suggerimento, prima di correre dietro a improbabili utopie, cerchiamo di aggiornare il metodo di analisi marxiano. Oggi come ieri, il capitalismo è intrinsecamente una forza espansiva, che non può esistere senza rivoluzionare incessantemente modi di produzione e rapporti sociali, per produrre di più, sempre di più. A tal fine sta però consumando in misura crescente e abnorme le risorse ambientali del pianeta, intrinsecamente limitate. Questa contraddizione è prossima a diventare insanabile, quindi evidente agli occhi del 99%. Per superarla, la *Green Economy* sarà condizione necessaria, ma si dovrà andare oltre, alla *Green Society*, costruita in modo che sviluppo dell'uomo non sia più sinonimo di crescita della produzione.

Perché in Italia non c'è Occupy?

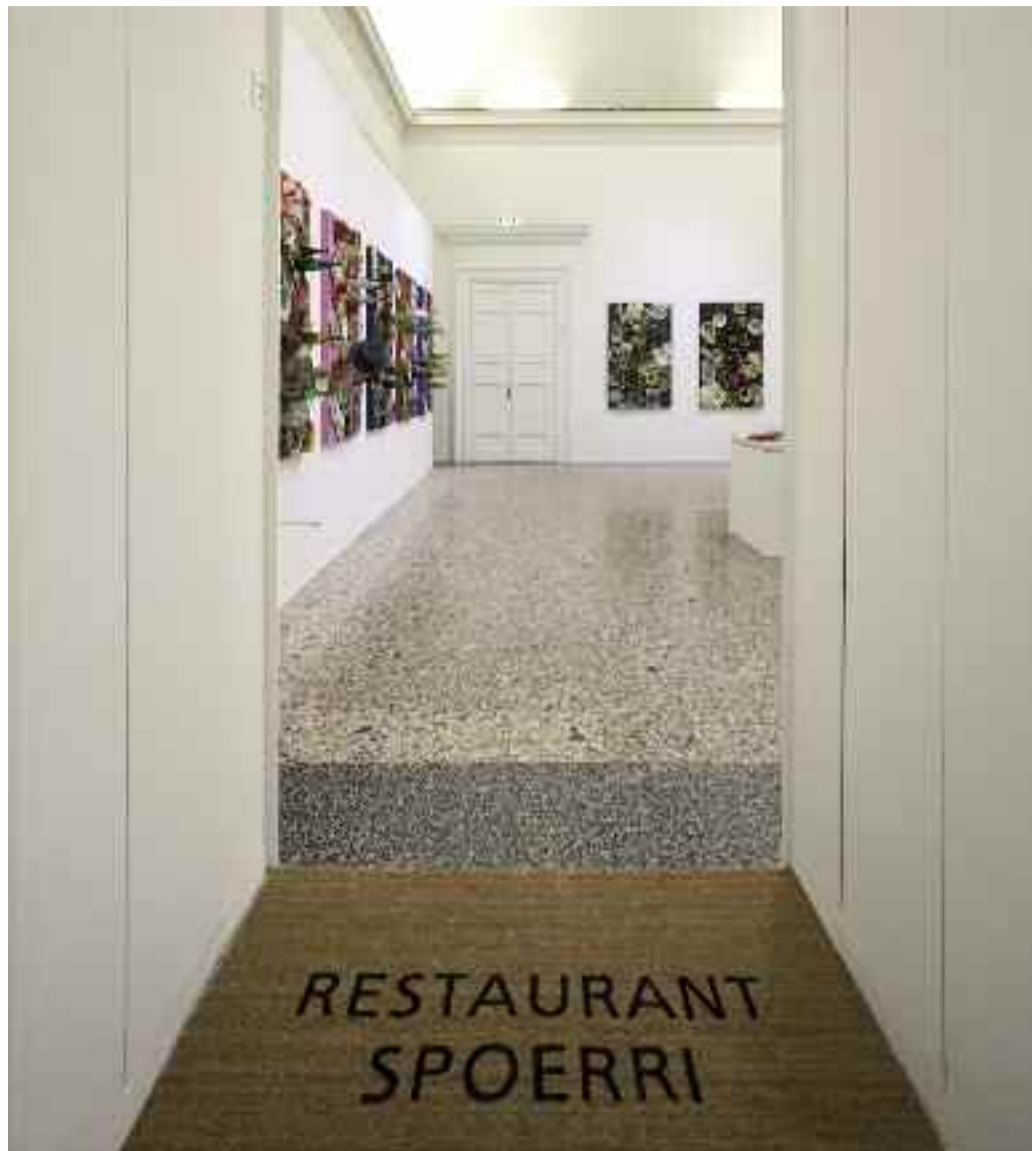
Ripensare rappresentanza e organizzazione

Anna Curcio, Gigi Roggero

Subito un punto di metodo, senza cui non vale la pena cominciare il discorso. Osservare e cercare di comprendere il movimento Occupy non significa entusiasmarsi per avvenimenti geograficamente lontani: meglio lasciare ai turisti di oggi quella che fu la solidarietà internazionalista di ieri, ovvero lo sguardo esotizzante delle lotte di chi è pensato come inevitabilmente altro. Per un militante politico l'unico modo di avvicinarsi a Occupy, e prima alle insorgenze in Nordafrica o alle *acampadas* spagnole, è quello dell'inchiesta. Segue allora immediata la critica alle immagini prevalenti che, in Italia, dai media mainstream e non di rado da quelli di movimento, sono state date di ciò che sta avvenendo negli Stati Uniti. Da un lato, Occupy non è un evento ma un processo, ha una genealogia lunga fatta di percorsi di lotta e sedimentazione, di discontinuità e conquista di terreni più avanzati (non è un caso, ad esempio, che la May Day di quest'anno riprenda buona parte delle parole d'ordine del primo maggio di sciopero dei *latinos* nel 2006). Dall'altro, non può essere ridotto al piano del simbolico. È evidente che l'occupazione di una piazza nel cuore di Wall Street abbia una potenza di evocazione e viralità maggiore di un'iniziativa analoga altrove. Ma il movimento non si è affatto esaurito nell'occupazione degli spazi, terminata la quale – tra la fine dell'autunno e l'inizio dell'inverno – ha radicato pratiche, esperienze e istanze nelle università, nei quartieri, nelle campagne di lotta. E non solo a New York o nelle grandi metropoli, ma anche nei centri di medie e piccole dimensioni, configurando così uno straordinario processo di soggettivazione collettiva. Ancora una volta, non c'è nessuna autonomia del simbolico, né dai rapporti di produzione né dalla costruzione dei conflitti.

Stenograficamente, individuiamo quindi quattro caratteristiche del movimento Occupy e formuliamo tre tracce per iniziare a interrogarci su una questione centrale che, come militanti politici appunto, ci dobbiamo porre in Italia. Occupy si situa dentro coordinate immediatamente transnazionali, condivide con le insorgenze nel Nordafrica o con i movimenti in Europa o in Cile quelli che possiamo definire tratti comuni e paradigmatici delle lotte globali nella crisi. Non è un caso che una delle principali parole d'ordine della lunga occupazione del campidoglio del Wisconsin, nel febbraio del 2011, fosse «fare come a piazza Tahrir». E non è un caso che siano sempre di meno le bandiere a stelle e strisce che un tempo coloravano ambiguamente i cortei negli Stati Uniti, espressione dell'idea di riappropriarsi di una nazione tradita dai governanti. Occupy è anche la rottura dell'eccezionismo americano che, dalle politiche imperiali, aveva inquietanti riflessi dentro i movimenti. È nello spazio transnazionale che si gioca la sfida.

Si definisce spesso come trasversale la partecipazione al movimento: può essere un'immagine sociologicamente corretta, di sicuro è politicamente sbagliata. Perché si ignorano le linee di forza che a quella «trasversalità» danno forma e direzione. Occupy nasce dalla composizione di un ceto medio declassato e di un proletariato privato della possibilità di mobilità sociale, accomunati da precarizzazione, impoverimento e dalla fine di ogni promessa progressiva del capitalismo che, in questo specifico contesto, significa la fine del sogno americano – cioè di un'infinita espansione di una middle class proprietaria e stabilizzatrice. Anche qui a essere politicamente centrali sono i giovani, non in quanto categoria sociologica ma di classe: produttori di saperi e di reti, precari e disoccupati. Invertendo la tendenza alla frammentazione e atomizzazione identitaria dei conflitti possiamo dire che Occupy è un movimento ricompositivo, capace non



solo di includere bensì appunto di comporre bianchi, afroamericani e *latinos*, *homeless* e lavoratori cognitivi. Non su un piano liscio e omogeneo, privo di frizioni o puramente addizionale, bensì nella faticosa creazione di quello che prima non c'era: il comune.

Gli *opinion maker* che fanno a gara per capire le «buone ragioni» di Occupy, tentando di edulcorarlo e ridurlo all'innocuo ruolo di opinione pubblica, sostengono che il suo problema è non avere «domande». Rovesciamo la questione: non c'è nessuno che possa dare delle risposte. Gli spazi della mediazione si sono esauriti, la fine della rappresentanza è il punto di partenza e non di arrivo. Lo dimostra la principale pratica di lotta nella crisi: si occupano gli spazi della metropoli produttiva non per rendersi visibili e indirizzare a qualcuno la propria protesta, ma per organizzare nuove relazioni sociali e forme di vita in comune. I movimenti nella crisi non possono che essere immediatamente costituenti.

Assenza di domande rappresentabili significa, allora, pienezza di programma autonomo. I punti sono quelli disegnati dalle commissioni che, dentro un coordinamento unitario, si sono formate in Occupy: casa per tutti, assistenza sanitaria gratuita, liberare scuola e università dall'aziendalizzazione pubblica e privata, nuove forme di welfare contro disoccupazione e precarietà, stop alla brutalità poliziesca. Non è una lista della spesa, ovvero una sommatoria di questioni tra loro separate e indipendenti (così è stato nei movimenti americani degli ultimi decenni, ognuno incentrato su specifiche *single issues* tra loro incomunicanti). Va anche notato che il tema della guerra rimane sullo sfondo e anche questa è una novità per certi versi significativa, nella misura in cui si va oltre la generica espressione di sdegno morale del ceto medio incapace di tradursi in processo di lotta sui rapporti sociali di sfruttamento.

Uno dei punti centrali è quello del debito, in particolare con la campagna Occupy Student Debt. Lo scorso 25 aprile il debito studen-

tesco ha raggiunto i 1.000 miliardi di dollari, «festeggiati» da manifestazioni in diverse città; a New York il corteo si è concluso a Wall Street con il rogo delle cartelle esattoriali. Il giorno dopo il «Wall Street Journal» e vari media strepitavano allarmati: se questi smettono di pagare siamo rovinati! Ecco, traiamo le nostre indicazioni strategiche dalla loro paura, e non dalle denunce moraleggianti e reazionarie della sinistra contro l'accesso al credito e l'incoscienza consumismo dei proletari.

In questo quadro domandiamoci: perché non emerge qui un movimento simile a Occupy? (Con una sola eccezione, dovremmo aggiungere: il movimento No Tav in Val Susa, che al contempo lo anticipa e lo segue). Lasciamo stare i tentativi di imitazione spesso grotteschi, dalle tende al *mic check*, volti a rappresentare quello che c'è altrove anziché costruire quello che potrebbe esserci: lungi dall'esserne una soluzione, sono parte del problema. Ecco allora tre schematiche ipotesi da sviluppare dentro percorsi di inchiesta militante, dunque di organizzazione politica autonoma.

A differenza di Nordafrica, Spagna, Grecia o Stati Uniti, in Italia sembrano resistere le istituzioni della mediazione sociale – dai partiti e sindacati, alla famiglia, alla Chiesa, fin dentro i movimenti. Sono indubbiamente in crisi, sempre meno riescono cioè a fare stabilmente sistema, ma hanno ancora una funzione di blocco, trattenendo l'emergere di una nuova composizione politica. San Paolo le avrebbe chiamate le istituzioni del *katéchon*: se non comprendiamo che queste sono ciò che si oppone al comune, finiamo per confondere reazione e rivoluzione, carenza e potenza. Lo stesso governo Monti le contiene e le utilizza: l'immagine della «dittatura finanziaria», per quanto abbia un'indiscutibile efficacia retorica, rischia di occultare l'impatto di cui si nutre il capitalismo contemporaneo, fatto di consigli di amministrazione delle banche e istituzioni della rappresentanza, Bce e sovranismi nazionali, pubblico e privato, violenza e mediazione sociale. Rischia, soprattutto,

di presupporre la difesa delle strutture della rappresentanza e la restaurazione di una mitologica «economia reale» non come nemici, ma come antidoti alla finanziarizzazione. Se così è, pur senza nessun affidamento allo spontaneismo, il problema di una prospettiva di trasformazione dell'esistente è in primo luogo: come far saltare i tappi?

Il punto di forza dei movimenti globali nella crisi è il rovesciamento del rapporto tra strutture della rappresentanza in crisi e organizzazione autonoma delle lotte. Per limitarci a un unico esempio: nelle stesse settimane in cui in Italia si riponeva fiducia e/o speranza nella convocazione di un inoffensivo sciopero generale da parte della Cgil, negli Stati Uniti Occupy costringeva molti sindacati a partecipare e sostenere lo sciopero generale autonomamente indetto dal movimento per il primo maggio. Così, quella sinistra più o meno radicale che oggi strepita contro il «grillismo» (innanzitutto per ragioni di autoconservazione e competizione elettorale) era la stessa che a partire dall'Onda studentesca ha bollato i discorsi sul comune come allucinazione da intellettuali, attestandosi sulla linea di difesa delle istituzioni pubbliche, abbandonando la lotta ai poteri costituiti del pubblico (già da tempo privatizzato) alle retoriche giustizialiste e anticasta. Non hanno capito che le ambiguità di questi processi, anche le più inquietanti, sono quelle di una specifica composizione che si forma nella crisi. Anche molti attivisti di movimento hanno preferito saltare sul carro (funebre) di partiti e sindacati anziché interrogarsi su come queste ambiguità possano essere rovesciate di segno e sciolte. Impariamo quindi le lezioni che dal Nordafrica al Nord America sono già disponibili: sarà un caso che dopo l'emergenza di Occupy negli Stati Uniti il Tea Party sia quasi completamente scomparso?

Abbiamo detto che la potenza delle lotte nella crisi è determinata dalla composizione di un ceto medio declassato e un proletariato privato della possibilità di mobilità sociale. Ma come ogni composizione, anche questa non avviene per oggettive necessità storiche. Abbiamo infatti visto all'opera anche i processi contrari, di frammentazione o vera propria rottura: il 15 ottobre italiano, al di là di tante cose che si potrebbero dire e di altre che purtroppo sono state opportunisticamente dette, ne è stato un esempio. Per farla breve: esiste un rischio *nimby* delle lotte della classe media precarizzata che, laddove si separa dai conflitti dei lavoratori poveri, si rifugia nella difesa dai processi di proletarizzazione, dunque nella conservazione della propria identità – che di volta in volta assume il nome di competenze, cultura, status ecc. Non è la ricorrente accusa di corporativismo che deve preoccupare, perché in una certa misura è implicita a qualsiasi lotta sul lavoro, per difendere o migliorare le proprie specifiche condizioni di vita e salariali. Il punto è se ciò sia la produttiva ambiguità di una fase iniziale di aggregazione oppure orizzonte e sostanza identitaria. Non si tratta di sottigliezze teoriche, ma di problemi politici molto concreti: c'è davvero, ad esempio, qualcuno che pensa che i precari dell'arte possano oggi cambiare la propria condizione senza conquistare un piano di generalizzazione, cioè di ricomposizione con le lotte dei poveri e del precariato *sans phrase*? Ecco, in fondo e in principio, che cos'è il comune: è l'uscita dalla solitudine, sia essa quella dell'individuo isolato o dell'identità di ceto.

Anna Curcio e Gigi Roggero fanno parte della rete Uni-Nomade. Per ulteriori approfondimenti sul movimento Occupy e sui temi dell'articolo rimandiamo alle quattro puntate del diario dagli Stati Uniti di aprile e maggio 2012 (<http://uninomade.org>).

David Lloyd

Una rivoluzione di fantasia

Intervista di Alessio Trabacchini

La maschera di V, elaborazione del volto di Guy Fawkes, è diventata il simbolo delle lotte politiche contro il potere dei mercati finanziari e delle banche. Dalle *acampadas* in Spagna alle manifestazioni di Francoforte, la maschera di V viene indossata da tutti quelli che scendono in piazza per rivendicare nuove forme politiche, e porre dei limiti alle istituzioni finanziarie. Ma V non è una maschera vuota: è la maschera di un uomo, un uomo coi baffi (scomparsi in Occidente da ormai trent'anni), e Guy Fawkes è il simbolo di un tentativo fallito. Di sicuro è difficile immaginare le lotte degli anni Sessanta e Settanta rappresentate da Spiderman o da Batman. Come ha fatto dunque V a conquistarsi un ruolo così esclusivo nella cultura di massa? E perché, secondo te, è diventato il simbolo delle proteste di oggi? V è un personaggio importante, di una storia altrettanto importante, e non credo possa essere paragonato a un qualunque eroe dei fumetti d'avventura. Potremmo definirlo un rivoluzionario di fantasia, ma la sua missione ha a che fare con il mondo reale e con le sue reali questioni politiche, cosa di cui la cultura di massa tendenzialmente non si occupa. Così come non esistono vere e proprie radicalità di spicco nella vita politica moderna, almeno da quando le esigenze di accettabilità da parte dei media non hanno trasformato la moderazione in una necessità per la maggior parte dei politici. E allora, se non esistono eroi nel mondo reale, ne scegli uno che non lo sia. E Guy Fawkes non è semplicemente un simbolo del fallimento, ma un simbolo della lotta contro la tirannia.

V per Vendetta è nato negli anni Ottanta, in pieno neoliberalismo, quando Margaret Thatcher era primo ministro in Gran Bretagna, e Ronald Reagan presidente degli Stati Uniti. Com'è cambiato il mondo da allora?

Rispetto agli equilibri del potere finanziario tra ricchi e poveri non è cambiato granché: anche se il panorama politico si modifica di quando in quando, il 99% della popolazione è ancora alla mercé del restante 1%.

Puoi raccontarci come tu e Alan Moore avete creato il concept della storia, e com'è nata l'idea della maschera?

È una storia troppo lunga da raccontare, però posso dirti che l'idea della maschera è nata praticamente da sé, quando abbiamo deciso che il nostro protagonista avrebbe assunto le vesti e la missione di Guy Fawkes. Fu una mia idea, un po' folle, per rendere più espressivo e sfolgorante un personaggio creato per scatenare ben più di una semplice guerriglia urbana.

A cosa è dovuta, secondo te, la scelta di due finali diversi tra fumetto e film? La nascita di un movimento globale dopo le proteste di Seattle del 1999 c'entra qualcosa?

Non so assolutamente nulla del movimento di cui parli, mi dispiace. Ci sono stati molti altri cambiamenti dal libro al film, ma per questo dovresti chiedere ai Wachowski. Di sicuro il finale del film ha avuto una forza e un impatto del tutto particolari.

Alla fine della lezione che hai tenuto a Roma, un ragazzo ti ha chiesto perché hai scelto un terrorista invece di un supereroe come protagonista. È stata una domanda tosta, alla quale hai dato una risposta forte e onesta. Qual è, secondo te, la responsabilità dell'artista verso il mondo e verso il lettore? E, in particolare, qual è il modo giusto, secondo te, per arrivare ai più giovani?

Non ho mai cercato specificamente di arrivare ai più giovani, piuttosto si dà il caso che loro siano la fascia anagrafica con più lettori di fumetti nella maggior parte del mondo

occidentale, esclusa la Francia. Tutte le storie che racconto hanno un primo livello di lettura comprensibile a tutti, e uno più complesso, comprensibile a molti.

L'unica responsabilità che ho è quella di raccontare a tutti quanti la verità delle cose, o almeno tutta la verità che io conosco.

Sei abilissimo a creare atmosfere cupe e inquietanti. Ma fino a che punto questo tuo stile denso di grigi e sfumature emotive riflette la tua visione del mondo?

Beh, siamo tutti troppo corrotti, disperatamente egoisti e imperfetti, troppo separati gli uni dagli altri – nonostante l'esistenza dei più svariati tipi di comunità – per trovare quel comune sentire con i nostri simili che sarebbe la nostra salvezza. Ecco la mia visione del mondo.

E quanto è importante per te la trasmissione della cultura? Mi riferisco a quanto hai raccontato durante la lezione circa le influenze artistiche che hai avuto da ragazzo.

Absolutamente fondamentale per la sopravvivenza di qualunque forma di creatività, e per la comprensione di queste creatività, che nascono dalla conoscenza di tanti tipi di cose diverse fra loro.

Sia te che Alan Moore avete espresso il vostro supporto per il movimento Occupy. Quali sono le tue posizioni a proposito dell'impegno politico? Pensi che la situazione politica attuale avrà un'influenza sulle storie che stai per disegnare ora, o nell'immediato futuro?

Che siano attuali o del passato, gli errori che le persone fanno e continuano a fare, i loro modi di vivere, sono tutti dell'ottimo materiale. Una delle storie che sto raccontando in questo periodo ruota intorno a una *gate community* che è quasi diventata una città: una logica



Le Coin du Restaurant Spoerri, 1975.
13 tavole astro-gastronomiche assemblage
e tecnica mista su tavola

estensione del progressivo divario tra ricchi e poveri. Supporto Occupy come posso, anche se c'è ancora molta strada da fare per convincere sempre più persone ad aderirvi, specie quando la maggior parte della popolazione conta ancora sul voto democratico come mezzo per dar voce alle proprie preoccupazioni, nonostante i tanti difetti presenti in questo sistema e nel modo in cui i governi funzionano attualmente.

Traduzione dall'inglese di Maddalena Bordin

Dietro la maschera

Alessio Trabacchini

Il volto di un dissidente cattolico finito sul rogo nell'Inghilterra del 1605 diventa l'icona della protesta all'alba del XXI secolo. Lungo il percorso ci sono una tradizione popolare, un fumetto e un film. All'origine c'è la Storia. Una cospirazione cattolica, della quale fa parte il Capitano Guy Fawkes (baffi, pizetto e cappello a cono), tenta di far saltare in aria il Parlamento di Giacomo I, ma l'attentato fallisce e i congiurati sono giustiziati. Ma quello che c'interessa è la nascita e precisazione del mito attraverso una serie di progressivi slittamenti di significato: l'usanza britannica di ricordare l'evento ogni 5 novembre bruciando i fantocci dei cospiratori; il fumetto *V for Vendetta*, realizzato tra il 1981 e il 1988 da Alan Moore e David Lloyd, dove la maschera di Guy Fawkes cela il volto di un superuomo anarchico che porta al collasso un regime fascista nel Regno Unito del futuro prossimo; il film omonimo, prodotto dai fratelli Wachowski, che semplifica brutalmente trama e contenuti, ma ne aggiorna anche la direzione politica e ne aumenta esponenzialmente la popolarità; l'adozione da parte di Anonymous e quindi la diffusione nelle piazze di Occupy e degli Indignati di tutto l'Occidente.

Ma se la storia della maschera è ormai nota, la logica sottesa alla sua affermazione nel nostro immaginario e l'eventuale valenza ideologica non sono state invece indagate con particolare

attenzione, forse nemmeno da coloro che hanno messo in moto il processo.

David Lloyd – che disegnò la maschera ed ebbe l'idea di resuscitare la figura di Guy Fawkes – e Alan Moore – che, poco a poco, elevò la statura etica e politica del personaggio e del racconto – sostengono apertamente Occupy, e guardano con simpatia, e un certo orgoglio, a ogni utilizzo della loro creatura. Entrambi – che dopo il connubio perfetto che produsse *V for Vendetta* non hanno più incrociato le loro strade – sembrano perfettamente coscienti, e felici, di non poter più influire sulle evoluzioni e gli usi del simbolo.

Ma quando nel 1981, nel pieno del primo mandato Thatcher, Moore e Lloyd iniziavano il lavoro su V, l'intenzione polemica era chiara e diretta. Il coagulo di riferimenti diffusi alla base della serie è analogo a quello di tanti altri fumetti inglesi dello stesso periodo, una fase di esplosione di creatività violenta, sardonica e fondamentalmente pessimista, segnata dal cozzare delle spinte utopiche maturate negli anni Settanta con le politiche liberiste e repressive dei governi conservatori e l'ombra della minaccia nucleare ancora presente. Moore stesso racconta questo clima in un breve saggio del 1983, *Dietro il sorriso dipinto*, e fornisce anche un elenco sommario delle influenze di cui teneva conto nella stesura della sceneggiatura: Orwell, Huxley, Thomas Disch, Harlan Ellison, David Bowie, Batman, *Fahrenheit 451*, Max Ernst, Thomas Pyn-

chon, *Il prigioniero*, Robin Hood... Per lui la selezione delle fonti e l'uso dei materiali è un problema politico, nel senso che si tratta di proseguire una tradizione – quella del fumetto popolare di lingua inglese – ma rivoltandola, mantenendola in uno stato di crisi perenne, dove le regole dell'avventura vengono sottoposte a una critica sistematica e feroce e insieme esaltate nel momento in cui vanno in frantumi.

Con V, Moore s'interroga – ed è un discorso che cresce con l'intreccio, non previsto nella sua progettazione iniziale – non solo sulla legittimità dell'azione violenta, ma anche sulla figura dell'eroe, su come salvarne la funzione senza che diventi l'ennesima affermazione di potere. Trova la soluzione annullandolo nella maschera e facendolo morire, sparire, nel momento in cui raggiunge il suo obiettivo, che all'inizio sembrava una vendetta privata travestita da rivolta antifascista e alla fine si rivela, al contrario, una rivolta travestita da vendetta. L'Inghilterra che V lascia, questa la differenza più evidente rispetto al film, è una *tabula rasa*: una nazione senza guida e senza ideale da cui può sorgere una civiltà diversa come un nuovo ciclo di oppressione.

Venticinque anni dopo il concepimento della storia, sarà Hollywood – nel 2006, in una fase di ritorno della partecipazione politica – a dare a V l'ultimo slancio. Non è solo una questione di diffusione, è il messaggio che cambia: il blockbuster – che per i Wachowski è la naturale

prosecuzione del discorso intrapreso con *Matrix* e per la Time Warner la lungimirante intercettazione di una nuova sensibilità nel pubblico – termina con una presa di coscienza collettiva: l'eroe muore, ma in migliaia indossano la maschera e si ribellano al regime.

Adesso il volto sorridente di V è pronto per scendere nelle strade, reali o virtuali che siano. Prima viene Anonymous, che la usa nel 2008 per un'azione contro Scientology, poi la disseminazione nelle piazze della protesta fino a diventare riconoscibile anche da chi non ha mai sentito parlare del fumetto. Il potere di suggestione non si limita alla maschera: anche il simbolo della V cerchiata – che pur essendo un palese richiamo alla A anarchica, viene percepito come deideologizzato – continua a diffondersi in situazioni non sempre prevedibili, dai muri al simbolo del Movimento 5 Stelle. Eppure a proliferare è soprattutto la maschera, l'aura protettiva del suo sorriso insieme ineffabile e minaccioso, uno scudo per l'identità. Il fatto è che la maschera di V, artefatto pop raccolto tra i resti di simboli giudicati ormai inutilizzabili, è leggera da indossare perché le sue evoluzioni l'hanno progressivamente sgravata, invece di caricarla, dei significati ideologici. Forse si tratta di una variazione non prevista del *cosplay*, fenomeno altrimenti votato al disimpegno e all'escapismo più plateale. Forse, per conquistare centimetri di libertà, oggi bisogna farsi cosplayers. Cosplayers con una causa.

Michael Hardt

Il comune come organizzazione

Oltre il privato e il pubblico

Intervista di Anna Curcio



Nelle difficoltà del profilarsi di processi di movimento con una potenza di generalizzazione, in Italia meritano sicuramente attenzione le lotte dei lavoratori dello spettacolo. Da Nord a Sud, un pezzo di quello che – con intenzioni tutt'altro che neutrali o puramente descrittive – è stato definito lavoro «creativo» si propone come spazio di conflitto e riappropriazione. Come analizzarlo a partire dalle insorgenze globali dentro la crisi, dalle insurrezioni nordafricane alle *acampadas* spagnole, da piazza Syntagma fino al movimento Occupy? Quali sono continuità e differenze, possibilità ricompositive e pericoli da evitare? Queste sono le domande che ci poniamo insieme a Michael Hardt, interrogandoci innanzitutto su quanto e in che misura quelle contemporanee possano essere definite lotte per il comune.

Ogni discorso sul comune dovrebbe innanzitutto partire da una critica alla proprietà, tanto come proprietà privata, quanto come proprietà pubblica. Fuori da questa critica, il comune non ha alcun senso. Vorrei, dunque, brevemente soffermarmi sulla definizione di comune prima di passare a considerare le lotte degli ultimi anni che, pur nella loro differenza, possono essere considerate lotte per il comune, ovvero lotte che hanno saputo declinare questa doppia critica alla proprietà: come critica alla proprietà privata e alla strategia neoliberista del controllo del mercato sulla vita sociale e politica, e insieme come critica alla proprietà pubblica, cioè alle forme del controllo e ai modelli di regolazione della vita sociale costruiti intorno alla dimensione statale. Tra Stato e mercato, tra pubblico e privato queste lotte hanno scoperto un altro terreno di lotta che è un terreno di lotta comune.

La prima precisazione di carattere definitorio che voglio richiamare è che parlando di lotte per il comune mi pare utile operare una distinzione tra un comune che potremmo definire materiale e un comune per così dire immateriale, benché sono consapevole che i termini materiale e immateriale non funzionano pienamente. Tuttavia, concettualmente, è utile distinguere le lotte per l'acqua, la terra o sulla questione climatica da quelle che mettono al centro la conoscenza, i saperi, la cultura e la creatività, ma anche le forme di vita e le esperienze di organizzazione e autogestione.

La seconda questione attiene alla definizione di fondo del comune, ovvero alla necessità di

considerarne due caratteristiche specifiche. Detto in modo schematico: il comune è inclusivo, aperto all'accesso di tutti contro il monopolio della proprietà privata e della proprietà pubblica e si caratterizza con l'autogestione. Alla luce di queste precisazioni, mi sembra assolutamente chiaro che dalla primavera araba agli *indignados* spagnoli ai greci di piazza Syntagma e certamente al movimento Occupy negli Stati Uniti queste lotte, all'intero di differenze geografiche e nazionali che sono importanti e non possono essere ignorate, hanno messo al centro la questione del comune, come critica profonda alla proprietà e come sperimentazione di una nuova modalità di organizzazione della vita sociale attraverso il libero accesso e l'autogestione. In questo senso, il comune è emerso come tema dirimente.

In Italia, invece, a eccezione per la lotta in Val Susa nessun movimento con queste caratteristiche di inclusività, autogestione e autorganizzazione si è dato come risposta di massa alla crisi. Piuttosto sono esplose negli ultimi anni le lotte dei lavoratori della conoscenza: negli anni passati i ricercatori e i precari nelle università, più di recente i lavoratori del settore della produzione culturale. Come ti sembra che queste lotte stiano interrogando il tema del comune?

Una delle cose per me più interessanti e affascinanti del movimento Occupy negli Stati Uniti è stato il modo in cui il comune si è dato come forma organizzativa. Più precisamente, come lotta per il comune, Occupy è riuscito soprattutto a creare uno spazio veramente aperto a tutti attraversato anche da grandi differenze ideologiche e a darsi una struttura di autorganizzazione; una forma di organizzazione orizzontale della piazza che si è riprodotta in molte città del paese, qualcosa che già avevamo visto nell'esperimento nordafricano e nelle piazze spagnole. Quindi quando dico che Occupy e le lotte degli ultimi anni sono lotte per il comune, non penso soltanto al fatto che rivendicano un comune, che si tratti della terra, dell'acqua, del clima o della conoscenza ma intendo anche sottolineare la capacità di mettere il comune al centro della stessa forma di organizzazione del movimento, ripeto come apertura a trecento sessanta gradi e come autorganizzazione. Questa dimensione dell'apertura e ciò che mi colpisce di più. Dieci

anni fa con il movimento No Global, c'era senz'altro una grande diversità tra gli attivisti – di generazioni, di ideologie ecc. Ma la popolazione di Occupy è ancora più eterogenea, c'è anche gente di destra, ci sono quelli che votano per Ron Paul insieme ad anarchici e libertari e se questo, da un punto di vista funzionale, produce il continuo incepparsi della discussione, per altri versi restituisce esattamente quella condizione indispensabile del comune come forma di organizzazione aperta e di autogestione.

Rispetto al caso italiano non so quanto questa specifica condizione del comune come organizzazione funzioni, ma è senz'altro questa la domanda a cui si deve dare risposta per capire se e come le lotte che in Italia stanno recentemente interessando i precari dell'arte e dello spettacolo possano essere lette come lotte per il comune. Più in generale mi pare che in Italia il farsi comune dell'organizzazione delle lotte incontri ancora qualche difficoltà, e sarebbe davvero interessante analizzare il perché. Non sto con questo negando l'importanza delle lotte dei lavoratori dello spettacolo. Ciò che mi chiedo è piuttosto se queste sono lotte per il comune nel senso che rivendicano un comune della conoscenza come terreno per la libertà delle idee e la valorizzazione della creatività ma anche se sono lotte che pongono il comune come forma dell'organizzazione ovvero come apertura a trecento sessanta gradi e completa autogestione oltre il pubblico e oltre il privato. È questa, a mio avviso, la questione più interessante da considerare.

In un recente articolo su uninomade.org, Cristina Morini, discutendo l'esperienza del collettivo artistico Macao a Milano, ne evidenziava le ambivalenze: da un lato l'importanza dei processi di soggettivazione aperti, dall'altro le dimensioni problematiche laddove più che muoversi nella prospettiva di una ricomposizione – potremmo dire dell'inclusività riprendendo quanto detto fin qui – mostrano il rischio di scivolare in una sorta di professionalismo, finendo per separarsi dalla più ampia composizione del precariato contemporaneo...

La prima volta che ho sentito parlare di lotte nei termini della precarietà erano le lotte in Francia degli intermittenti dello spettacolo e mi aveva molto colpito, anche leggendo le cose che allora scriveva Maurizio Lazzarato, che gli intermittenti concepivano le proprie lotte in connessione con altri precari fuori dal mondo dello spettacolo. Proponevano, a partire dalla propria condizione professionale, una lotta generale di tutti i precari. È questa stessa generalità la posta in palio delle lotte dei lavoratori dello spettacolo oggi in Italia: uscire dalla trappola di rivendicazioni che mettono al centro la creatività e la produzione intellettuale per aprire un terreno di lotta che non rimane chiuso sul piano della professionalità ma diventa capace di aprirsi a tutte le forme del lavoro precario. Ciò rimanda a una questione già al centro delle vecchie lotte operaie: per resistere alle tendenze corporative puntavano a una lotta generalizzata capace di coinvolgere tutti gli operai. Detto altrimenti, le lotte di artisti, intellettuali e creativi contro la propria condizione di precarietà e povertà possono divenire vera ricchezza sociale solo se generalizzate a tutte le diverse sfaccettature del lavoro precario oggi. Queste lotte, dunque, non devono assumere un ruolo di avanguardia ma devono piuttosto divenire l'esempio di come collegare tra loro le lotte scomposte del lavoro precario. E questo sarebbe un terreno di lotta davvero potente.

Le lotte e le mobilitazioni degli ultimi anni hanno imposto una vera e propria egemonia della questione del comune, nelle sue differenti accezioni. Al contempo, come sempre accade quando un concetto diviene egemonico nel lessico politico, bisogna stare attenti alla sua inflazione: per limitarci a una battuta, perfino Bersani definisce l'Italia come bene comune... Non è un problema di purezza analitica, ma di sostanza politica: la questione è, dunque, determinare il comune in quanto rottura costituente rispetto ai rapporti sociali di sfruttamento. Ritorniamo a quella esigenza definitoria che ponevi in apertura...

Certamente ogni volta che il lessico delle lotte viene recuperato nel discorso generale abbiamo già ottenuto una vittoria e oggi il discorso sul comune è diventato obbligatorio anche per le forze istituzionali. Resta tuttavia da dire che parlare di bene comune spesso implica un ritorno alla proprietà. Quando si dice bene comune si riconfigura il comune come una specie di proprietà che può essere controllata sia dal privato che dal pubblico. Come bene comune, il comune, è un comune diventato pubblico che deve pertanto essere protetto e gestito dallo Stato. È qui che vedo il rischio di un ritorno alla proprietà, come un tentativo di riportare il comune a una forma di proprietà comune che è, per me, un ossimoro. In diversi contesti nazionali, vedo un ambiguo rapporto tra comune e pubblico, dove il bene comune diventa la strategia sotterranea per far passare un discorso sul pubblico e sulla proprietà pubblica. Ciò che voglio dire è che ci sono delle lotte contro il privato che, anche quando hanno per scopo una forma comune, finiscono per ritornare sul terreno del controllo statale e della dimensione pubblica. Ad esempio le lotte degli studenti, in Italia e in Europa ma anche negli Stati Uniti contro la privatizzazione delle università che sono state insieme lotte per il comune come esperienze di autogestione della formazione e per l'autoproduzione della conoscenza sono finite, spesso, e non per caso, per difendere l'università pubblica e il controllo statale della formazione contro il privato. L'università come bene comune si traduce facilmente in gestione statale della formazione.

Io credo che ci sia da assumere una doppia battaglia: da un lato contro il privato in difesa del pubblico e dall'altro contro il pubblico e per il comune, e in questo caso contro la gestione statale dell'istruzione per una autogestione della formazione anche come forma di sperimentazione. Questa doppia battaglia mi sembra necessaria. Vuol dire combattere il privato e il neoliberismo insieme con le forze pubbliche, ma anche e nello stesso momento combattere lo Stato e la proprietà pubblica per il comune e per l'autogestione. Non è un processo per stadi, al contrario l'articolazione delle lotte contro il privato e contro il pubblico deve essere continua e simultanea. Insistere su questo doppio e contestuale momento, permette di superare, da un punto di vista concettuale, due difficoltà delle lotte per il comune: quella di una linea dogmatica che rifiuta qualsiasi collaborazione con lo Stato e quella di credere che la gestione statale sia il comune.

Per tornare al bene comune, vedo lì ancora irrisolto il rapporto tra comune e pubblico, con il pubblico che rischia sempre più spesso di essere confuso con il comune. Un rischio che in tante delle lotte contemporanee occorre chiarire fuori da ogni ambiguità, perché è la netta distinzione e la separatezza marcata con la dimensione pubblica che segna la caratteristica essenziale del comune.

«Chi è di scena»

Gesto, eros, metamorfosi, dinamica

Teatro Valle Occupato

Fondazione

È vocazione comune dei movimenti globali moltiplicare le istituzioni di lotta: luoghi in cui consolidare esperienze costituenti, a patto di produrre continua eccedenza, di non coincidere in modo identitario con l'istituzione creata. Abbiamo scelto la forma giuridica della Fondazione perché consente di mantenere alto il piano istituzionale garantendo la vocazione nazionale del Teatro Valle (storicamente gestito dal Ministero tramite l'Eti); perché è l'istituzione privata con il più ampio carattere pubblicistico ed elevato grado di malleabilità; perché può essere accreditata tra gli enti giuridici e dunque ben si presta a dare forma a nuove istituzioni. Per natura e percorso la nostra idea di Fondazione non corrisponde a nessun modello esistente: raggiungere il capitale sociale e strappare il riconoscimento giuridico di Fondazione Bene Comune significherebbe creare un precedente per altre esperienze e modificare l'assetto istituzionale del settore cultura. È un obiettivo che va molto oltre la sorte dello stesso Teatro Valle e mette in gioco la capacità di fondare la prima istituzione del comune attraverso un agire politico comunitario. Contribuisce inoltre ad articolare il paradigma dei beni comuni su un oggetto diverso dalle risorse naturali (acqua, terra, paesaggio...) a cui si applica con docilità: ovvero sui saperi in senso ampio e su un luogo di produzione culturale nello specifico. Un impulso irresistibile a disattivare ogni dualismo tra risorse date e prodotti umani, tra materia inerte e attività che dà forma, tra natura e cultura. Lo Statuto del Valle è un prototipo che ha una natura generativa e espansiva: la riproducibilità e al contempo la capacità del modello di autogoverno di ridisegnarsi su esigenze, scale e in contesti diversi, come scuole, ospedali, biblioteche. In potenza, è uno strumento di trasformazione radicale, se ci si insinua tra gli interstizi delle strutture del diritto positivo e si penetra l'assetto istituzionale. È potere costituente incarnato in una dimensione affermativa. È l'istituzione dell'imprudenza.

Beni Comuni

Una coincidenza è più di un fatto, ci dice Gertrude Stein con la sua memorabile arroganza. Abbiamo occupato il Valle il giorno dopo l'esito del referendum su acqua e nucleare. Non sapevamo come sarebbe andata, le ultime campagne referendarie non lasciavano presagire niente di buono. È andata bene, oltre ogni aspettativa. La sera del 13 giugno, sull'asfalto di piazza dei Saniti davanti al Cinema Palazzo, dopo un'assemblea a lume di candela perché l'Acqua Spa ci aveva tagliato la luce, abbiamo steso due strisce di stoffa bianca e abbiamo scritto: «Come l'acqua come l'aria| Riprendiamoci il Valle». Virgola o non virgola lunga discussione, ma certo non c'è alcun intento programmatico. È un'intuizione. Più che un fatto, è appunto una coincidenza. Molto si discute oggi attorno ai beni comuni, spesso depotenziandone il portato trasformativo e costituente. Questo dipende anche da una relativa indeterminazione dei termini «comune» e «beni comuni» – ma è questa stessa indeterminazione che consente di tenere assieme e di federare lotte sociali diverse: dall'acqua ai saperi, dai comitati civici alla Val di Susa. Il punto allora non è definirne teoricamente l'uso corretto, piuttosto tracciare la carne di una pratica che nella sua complessità e nel suo dispiegamento temporale è tutta da costruire.

I commons inaugurano una nuova configurazione dello spazio politico, mobile e non omogeneo. Per noi il termine ha un valore performativo: i beni comuni sono una delle forme che assume il conflitto. Un'azione di democrazia radicale. Il che pone il problema del soggetto di quest'azione, del *chi* multitudinario che agisce il

conflitto, dissipando qualsiasi torsione verso una logica universalistica. Non esistono comunità neutre, esseri umani in generale, come vorrebbe una certa ontologia essenzialista: esistono corpi e soggetti singolari, sessuati, incarnati, irriducibili a ogni universale, situati nel tempo e nello spazio, fatti di materia e attraversati da passioni, desideri e bisogni anch'essi singolari.

Corpi e soggetti in continuo divenire che si concatenano e si aggregano e si dispongono sulla scena del conflitto sociale. È questa la connotazione, non identitaria ma d'immanenza, da riconoscere alle mobilitazioni che si organizzano attorno ai beni comuni e che operano come dispositivi di produzione/ricomposizione di soggettività. È interessante, in questo momento, mettere a fuoco i nodi che stiamo provando a sciogliere perché delineano le prospettive immediate che ci troveremo a riarticolare dentro le lotte: come dare durezza a pratiche politiche fluide per definizione e federare lotte locali? Quali strumenti giuridici e di governance strappare per attuare le istituzioni nascenti del comune e tutelarne lo statuto speciale? Come affrontare il governo collettivo dei commons? Come mantenere il legame con la comunità di riferimento senza innescare meccanismi identitari di inclusione/esclusione? Come trasmettere la continua produzione comune di saperi che sgorga dalle pratiche senza produrre egemonia?

Reddito

La centralità dell'economia della conoscenza nella fase attuale di neocapitalismo è condivisa da innumerevoli letture delle trasformazioni socio-economiche in atto, mentre il discorso dominante al contrario ci racconta la cultura come improduttiva. Ne abbiamo avuto folkloristiche dimostrazioni durante tutto il governo Berlusconi, ma la sostanza non cambia con il governo Monti: certo con maggiore eleganza formale, le politiche di rigore continuano a tagliare l'investimento pubblico nella cultura e nella ricerca. Il primo argomento per contrastare le retoriche violente del neoliberalismo è affermare che l'arte e la cultura non sono intrattenimento, bensì diritto primario su cui non si negozia. È sulla capacità di soddisfare questi bisogni che si misura la qualità e la tenuta sociale di una democrazia matura. Ma la cultura è anche un'industria che produce occupazione, ricchezza e profitti: in Italia è un settore vivo e niente affatto marginale, con un indotto articolato e radicato nel territorio, con saperi professionali altissimi e riconosciuti a livello internazionale. Le industrie culturali e creative insieme ai settori del patrimonio e delle attività artistiche contribuiscono nel 2010 a quasi il 5% della ricchezza prodotta e danno lavoro a un milione e mezzo di persone, ovvero il 5,7% dell'occupazione nazionale.

L'industria culturale e dello spettacolo se da un lato è un'industria tra le altre, dall'altro coglie la sostanza del modo di produzione contemporaneo nel suo complesso. Nella produzione biopolitica vengono messi al lavoro saperi, relazioni, affetti, immaginazione... L'industria culturale produce comunicazione e procedure linguistico-cognitive che vengono applicate anche nei settori più tradizionali. Una recente ricerca in Gran Bretagna incrocia i dati sulla forza lavoro con quelli delle attività economiche e mostra che circa il 55% dei lavoratoriculturali e creativi è impiegato in settori altri. Ecco che la figura del lavoratore dello spettacolo, tradizionalmente atipica, non è più anomalia bensì paradigma della forma che assume il lavoro contemporaneo. In questo quadro individuiamo nel reddito minimo di cittadinanza l'unico riconoscimento possibile della produzione comune, incessante e diffusa, per la quale è saltato ogni possibile criterio di misura (salario/orario). Non è assistenzialismo,

bensì conquista di diritti di seconda generazione. A ciò si aggiunga che nel lavoro immateriale il reddito è lo strumento per sottrarsi al ricatto e tutelare l'autonomia artistica, creativa e intellettuale. La cultura o è produzione di pensiero critico o non è. *Chiedere* reddito non basta. Dobbiamo rafforzare la capacità di attivare concretamente altre economie. Di questo stiamo discutendo per elaborare il modello economico della futura Fondazione: quale forma dovrà assumere il lavoro affinché sia liberato e non esposto al ricatto della precarietà? Come produrre un prototipo di reddito sociale e superare la misura quantitativa del salario? Abbiamo una grande opportunità: sperimentarlo nella pratica. Politica dei prezzi dei biglietti, cachet delle compagnie, pari riconoscimento del lavoro artistico e del lavoro tecnico, forme di mutualismo, equiparamento delle paghe, formazione permanente. Possiamo immaginare forme di federalismo dei beni comuni, attraverso le quali il Teatro Valle e molte altre esperienze diffuse possono diventare luoghi a partire dai quali sottrarsi alla precarizzazione violenta.

Non basta costruire una locomotiva: / fa girare le ruote e fugge via. / Se un canto non saccheggia una stazione, / a che serve la corrente alternata? [V. M].

Eschilo, il grande tragico, era un politico perché era soldato, cittadino, attore, regista, sacerdote di misteri, giurista, produttore, allestitore, formatore e scrittore. Partecipò alla battaglia di Salamina contro i Persiani. Su quella esperienza scrisse poi una tragedia provocatoria schierandosi con gli sconfitti, che gli avevano scannato il fratello. Parlò controcorrente alla sua Atene, che amava. Si mise contro il governo della città, criticando le strategie politiche e religiose. Fu bandito dalla sua terra. Fondò una colonia in Sicilia. Dichiarato fuorilegge per aver denunciato la corruzione dei governanti, vecchio e malato, si schierò da solo contro i tiranni siciliani. Fu ucciso con un colpo di testuggine in testa. Chiese che sulla sua tomba fosse ricordato solo come soldato, non come artista. L'occupazione del Teatro Valle è un dispositivo insieme artistico e politico. Poetiche e urgenze differenti si sono radunate attorno al più antico teatro di Roma ancora funzionante. Il teatro di Mozart e Rossini, della prima dei *Sei Personaggi* di Pirandello durante la quale gli spettatori erano divisi tra chi esaltava il grande capolavoro e chi voleva uccidere a mani nude l'autore. Il primo teatro a Roma ad aver visto delle donne calzare il palcoscenico. Il teatro dove Adelaide Ristori portò il suo fervore umano, artistico e politico (tanto da essere spiata e seguita dalla polizia per il suo impegno e per le frasi rivoluzionarie che spesso aggiungeva durante le rappresentazioni) e dove Tommaso Salvini – l'attore preferito di Stanislavskij – interrompeva prove e messe in scena per prendere parte alle sommosse di piazza e ai tumulti risorgimentali. La scintilla di molte insurrezioni è scoccata nei teatri e alcuni spettacoli hanno ispirato rivoluzioni, Masaniello lo sa bene.

Una volta andare a teatro era un atto quotidiano e sociale fondamentale. Non ci si andava tanto per vedere qualcosa, ma si andava a teatro proprio per andare a teatro.

Durante le giornate teatrali si alternavano sul palco opere e generi anche molto diversi. Stava al pubblico aderire o deplorare. Gli applausi erano sentiti, a volte comprati. A volte volavano uova marce, ortaggi, oltraggi e gatti morti. Aprire il palcoscenico a generi e artisti diversi, a nomi noti e meno noti, a più generazioni e sguardi molteplici non è stata una scelta casuale. Non è stata solo una scelta dettata dall'emergenza. Si è trattato di far rivivere oggi una tradizione teatrale che arriva fino alla Rivista e al Varietà, una tra-



Le Coin du Restaurant Spoerri, 1975.
13 tavole astro-gastronomiche assemblage e tecnica mista su tavola

dizione tanto amata anche dalle grandi avanguardie di tutta Europa, che ha in sé l'alto e il basso, che onora e dissacra, che chiede all'artista di parlare da *vivo ai vivi* e allo spettatore di prendere posizione. L'estetica non è solo questione di generi e di codici – estetica è logica della percezione, è la grammatica comune con cui leggiamo il mondo. È una grammatica emotiva, che ci permette di commuoverci o indignarci. Se solo un numero ristretto di persone è capace di emozionarsi di fronte a un'opera del contemporaneo è un problema di democrazia. È furto deliberato di passioni comuni. È privatizzazione di parole sogni visioni. Immaginare mondi possibili è esercizio specialissimo dell'immaginazione – da Campanella a Ph. K. Dick moltiplicare mondi è un'attività che ha una complicità tutta sua con la politica. Riprendiamoci il congiuntivo – urlava Italo Calvino – vogliamo continuare a costruire ipotesi!

[Testo tratto dal volume, *Teatro Valle Occupato. La rivolta culturale dei beni comuni*, con interventi di Federica Giardini, Ugo Mattei, Rafael Spregelburd, DeriveApprodi 2012, in libreria dal 18 luglio].

Fare comune, rigenerare cultura

Federica Giardini



La cultura è la cultura è la cultura è la cultura

Di questi tempi l'argomento sembra preso in un'ecolalia generale. Parola feticcio, parola che assume la posizione del soggetto o dell'oggetto – la cultura del governo, il governo della cultura, la cultura del merito, il valore della cultura – ma sempre e comunque al centro di pronunciamenti di *opinione*. Opinione, impegno linguistico a costo zero. Meglio allora la parola agli esperti, professionisti, competenti. Eppure, anche in questo caso qualcosa non torna. Cominciamo con l'immaginare che parlare-pensare non sia attività gratuitamente secretoria, ma abbia la consistenza di una vita: quali luoghi si sperimentano e si cercano, chi si incontra, cosa si osserva e si ascolta, come si viene a conoscenza.

Cultura dei corpi

I significati della parola si rivelano a chi la fa. Di più, a chi cultura è e produce, di cui si riappropria, sottraendola a svalorizzazioni e abusi. La parola rimanda a una mappa che in questo ultimo anno si è disegnata a partire da Roma, passando per Venezia – ma anche, dalla Val di Susa – proseguendo per Napoli, Catania, Palermo, per arrivare a Milano... Si lega anche ad affrontamenti fisici, negli sgomberati a opera di esercito e polizia. Per non essere guscio vuoto, la parola reclama il corpo di pratiche, di spazi riabitati, di quotidiani che si riorganizzano, di condizioni di vita che premono per essere rimesse al mondo. Allora la parola non è oggetto di opinione ma materia di *espressione*. E ogni espressione parla una lingua storicamente determinata.

Politica dei beni comuni

La lingua che le ha dato corpo in questi ultimi tempi si articola attorno all'espressione «beni comuni». Dimensione collettiva che racconta già una storia, formula una diagnosi sul presente, genera una idea di politica. Comune, uno spazio che esiste nella misura dei corpi che vi partecipano, che scavalla l'idea – oggi, l'illusione – che la cultura sia alle prese con il dilemma tra politiche pubbliche di tutela e proprietà/gestioni private per una valorizzazione efficiente. La sequenza occupazione-riappropriazione-restituzione di spazi, di condizioni, di comportamenti, non parla solo di partecipazione, ma di un nuovo inizio politico. Non corporazioni, non delega e rappresentanza. Piuttosto un agire che conta sulla competenza dei soggetti coinvolti – un attore, una tecnica conosce con finezza i termini del proprio lavoro, come una valligiana conosce sentieri e configurazioni del

suolo – e insieme si pone sulla grande scala della giustizia, delle regole appropriate a quei corpi, a quegli spazi.

Lo splendore di avere un linguaggio

Il prato è verde, il cielo è blu; la cultura deve essere eccellente o non è; le risorse vanno distribuite secondo merito. Evidenze. Evidenze?

Il bisogno di uscire dalla palude del malgoverno, di vivere e lavorare secondo giustizia, trova disponibili vesti linguistiche già pronte. Ma sono tagliate secondo certe misure, quelle che legano la riuscita alla competizione e alla selezione. I sarti, peraltro, si presentano non come artigiani, ma come ispirati interpreti dell'unica moda possibile. Il primo passo per restituire libertà di movimento a corpi e intelligenze è decolonizzarli dalla presa di quelle parole per tornare a sentire il necessario e il desiderabile. Fluisce allora un linguaggio nuovo, fasci di attenzione che ridisegnano non solo vestiti ma un intero paesaggio dove abitare. Il teatro diventa un'agorà, l'università si apre – non certo al mercato, ma al mondo intero. Crollano i muri e le barriere: il palco accoglie la circolazione di saperi. Per ritessere la città serve l'ex abbonato che rientra a teatro per vivere e convivere con altri anziché per consumare un prodotto in un tempo dato, l'architetto che riporta a parola il destino largo di un luogo pensato per il pubblico, lo studente che riscopre la radice della parola «maestranza». Riappropriarsi della vocazione drammaturgica di un teatro, così trasformata, significa non privarsi di nessun sapere per costruire una nuova grande narrazione.

Risorse, ricchezza, valore

Nella crisi e dismissione delle politiche pubbliche – il rosario dei tagli ai fondi destinati allo Spettacolo o all'Educazione – ritorna invece una distinzione netta tra minimo indispensabile, dunque obbligo residuale per lo Stato, e ampio resto facoltativo, dunque, a pagamento. Ecco allora che i luoghi dove «si fa cultura» tendono a essere variamente definiti superflui, inutili, improduttivi. Per costruttiva reazione, circola la trovata di definire la cultura «il petrolio d'Italia». Petrolio, metafora di una materia prima che dovrebbe fare da leva nei rapporti di forza mercantili tra Stati? In questo caso cultura si identifica con il patrimonio, i «beni culturali», catturati e ricollocati in peculiari filiere produttive. Cultura è ciò che rende o ciò che viene ridestinato a finalità redditizie. Si avvicendano allora le ristorazioni d'epoca come attrazione turistica in siti storici o i bistrot d'auto-re per rivitalizzare vecchi teatri del Settecento. Il

cerchio è quadrato: la cultura si mangia, in effetti. In realtà è in corso un rastrellamento della ricchezza – non solo simbolica, ma anche monetaria – prodotta dagli esseri culturali e dai lavoratori e lavoratrici della conoscenza che siamo. Le letture della crisi che chiama a una razionalizzazione delle risorse è tesi propriamente ideologica. In epoca di crisi, la scarsità si presenta come un flagello, senza una causa individuabile, senza un soggetto imputabile, è la parola che traveste la realtà dei processi di concentrazione ed espropriazione. Così, sul versante delle condizioni di vita, l'ideologia vuole che essere-cultura non sia profittevole. Sul versante della produzione, la ricchezza generata da corpi e intelligenze, svalutata perché «naturale» e dunque non compensata in denaro, diventa profitto sonante per altri. È retorica distinguere tra un cattivo «economicismo» e una buona concezione della crescita e dello sviluppo. Lo è anche distinguere tra dominio dell'economia e ambito della cultura. Se la cultura colloca la ricchezza tra vita e produzione, torniamo alle radici letterali dell'economia, quel complesso di regole pertinenti alle condizioni di vita, valutiamo i saperi secondo il loro grado di generatività, di aumento e potenziamento delle vite coinvolte. Restituendo quella ricchezza a mezzo denaro, con un reddito di esistenza, ma anche intervenendo direttamente sulle forme e le attività secondo cui quelle vite si generano e si rigenerano.

Proprietà, gestione, uso

Di chi è la cultura? L'alternativa classica propone la proprietà pubblica, dunque di nessun «particolare», oppure quella privata, d'impresa che, fino a qualche tempo fa, andava limitata nell'interesse generale. Al presente, i termini sono decisamente mischiati. La cosiddetta sussidiarietà nasconde un riassetto dei rapporti proprietari: le politiche pubbliche sono chiamate a essere complementari, quando non interpreti, della gestione privata. Un palliativo ricorrente si presenta in questa forma: il teatro, il territorio, l'acquedotto rimane di proprietà pubblica, privata sarà la sua gestione. Peccato che la gestione privata, proprio per il suo talento efficientistico, chiede la contropartita del profitto. Ecco allora che quel «di nessuno», che intendeva significare «accessibile a tutti», si trova recintato non tanto da barriere giuridiche – la cittadinanza formale è salva – ma di censo. L'università, un acquedotto, un teatro, un treno è sì servizio pubblico, ma a patto di avere denaro sufficiente per utilizzarli. Nella pratica dei beni comuni, che salta tutte le combinazioni immaginabili tra

statuale e imprenditoriale, viene invece in primo piano la *relazione d'uso*, che esprime una necessità vitale – di sapere, di formarsi, di muoversi, come di dissetarsi –, un diritto fondamentale non negoziabile che viene rivendicato esercitandolo di fatto, ricostruendo il tessuto di scambi che lo rendono possibile, senza dover ricorrere alla fissazione di titolarità proprietarie ed escludenti. Qui salta di nuovo il confine tra materiale e immateriale, la rete è virtuale tanto quanto nuovamente e pienamente materiale.

Il pubblico e la cittadinanza

Un ultimo tratto del paesaggio epocale in cui collocare la cultura sta tra un passato oramai esausto e un avvenire già in corso. Nel corso della dismissione delle competenze dello Stato sui più diversi ambiti culturali, viene meno anche quella funzione che risponde sia al senso di appartenenza a un'identità nazionale, sia a uno dei principi fondamentali della Costituzione: la rimozione – dunque un intervento attivo – di ostacoli di ordine economico e sociale che impediscono l'effettiva partecipazione di tutti i cittadini all'organizzazione politica, economica e sociale del paese (Art. 3). Che ne è della cittadinanza? Provando a parodiare: l'espressione «cultura, acqua d'Italia» non funziona. Riattivata come necessità vitale dalla politica dei beni comuni, la cultura non può essere intesa come un bene nazionale, è già dell'ordine dei diritti fondamentali. Per giunta, difficile pensarla costretta entro le frontiere e le identità nazionali. Là dove mercati e finanza hanno contribuito alla fine della sovranità statale e all'autodeterminazione delle politiche entro i propri confini territoriali, la politica dei beni comuni – che mette in gioco una competenza specifica, parlando però una lingua sempre eccedente il locale, che si presta alla traduzione proprio perché si esprime al di là del solo verbale, attraverso azioni corpi e comportamenti – va mostrando una capacità translocale e federativa. Verso una nuova idea di pubblico non statale, verso un'Europa disegnata non dai flussi finanziari ma dalla connessione tra movimenti conflittuali e rigenerativi.

[Testo tratto dal volume, *Teatro Valle Occupato. La rivolta culturale dei beni comuni*, con interventi di Federica Giardini, Ugo Mattei, Rafael Sprengelburd, DeriveApprodi 2012, in libreria dal 18 luglio].

Il Quinto Stato tra passato e futuro

Autogoverno, mutualismo, cooperazione

Giuseppe Allegri, Roberto Ciccarelli

1. Nel 1672 il pastore amburghese Johannes Müller annotava l'esistenza di un segmento sociale molto ampio, intriso di idee filosofiche, radicali, antideiste, materialiste e repubblicane. Era un movimento continentale, si addensava nelle grandi e piccole città del tempo, ai bordi dei mercati e dei laboratori di arti e mestieri, delle università, come delle corti. Sostava sul soglio delle chiese, frequentava le taverne, brulicava. Era costituito da *Gentlemen e Ministers* senza impiego certo, precario, eruditi e nullafacenti; ma anche professionisti e artigiani, uomini di mondo, religiosi pentiti e spretati, provenienti dalla borghesia nascente come dal popolo. Alcuni viaggiavano tra Francia, Inghilterra, Olanda e Italia. Il loro impegno per l'indipendenza politica, e l'emancipazione degli individui, si scontrava contro la resistenza delle corporazioni dei mestieri, i bandi impressi dalle chiese e dalle università, entrambe gelose del sapere posseduto, organizzato in nome di una ragione divina, trascendentale o corporativa. Hobbes, che dimostrò lo straordinario talento di difendere le pulsioni dell'ordine sociale in quell'atmosfera tumultuosa, scrisse nel *Behemot* che la ragione dei disordini in Europa, e l'insidia per la nascente monarchia sovrana era rappresentata da questa coalizione di indipendenti, cioè non legati a un patto con il sovrano, con un datore di lavoro, sostenuti piuttosto da un'idea di autonomia, cooperazione, rifiuto del lavoro improntato all'obbedienza o alle regole di una professione (artigiana, intellettuale, mercantile). È l'insubordinazione al lavoro che fomenta il rifiuto della «servitù volontaria».

2. In questo affresco genealogico della condizione del Quinto Stato, che spesso viene identificato con i lavoratori intellettuali o creativi ma che in realtà è molto più ampia e

storicamente profonda, emerge un'estraneità rispetto al patto sociale. Ciò che inquietava Hobbes, non diversamente dalle classi dirigenti attuali, era la crescente distanza dal rispetto del *patto dell'obbedienza* a un sovrano e dalla subordinazione dell'esercizio di un'attività o di una mansione professionale agli ordini di un datore di lavoro, un committente, un'istituzione in cambio della sicurezza individuale e collettiva. La rottura di questo doppio legame (l'autorità sovrana e quella del lavoro) è ormai chiarissima e fonte di sempre nuove inquietudini. Se al momento nascente dello Stato moderno, la condizione del Quinto Stato è stata a fatica confinata nei limiti di un'anomalia o atipicità, oggi l'«atipicità» è, in realtà, il fondamento della vita individuale e comune. Non è difficile scoprire un analogo sganciamento del senso dell'attività operosa (artistica, lavorativa, relazionale) da una regola stabilita per contratto di lavoro; da un patto di cessione della sovranità personale a uno Stato capace di governare la vita dei cittadini; dalla rigida compartimentazione tra la vita e il lavoro. Capire la realtà del lavoro contemporaneo significa infatti registrare questo dato: negli ultimi trent'anni è avvenuta una trasformazione così radicale da avere rovesciato le priorità che, un tempo, hanno ispirato tanto il diritto del lavoro quanto l'idea che i cittadini, per essere sicuri, avrebbero dovuto concedere all'autorità una porzione della loro sovranità. L'equilibrio tra autonomia e subordinazione, nel lavoro e nella società, si è infranto. Sempre più spesso viviamo in una zona grigia che impedisce di distinguerle in momenti separati. La crisi ha reso ancora più evidente l'evaporazione del ruolo dello Stato nel governo dei territori e delle popolazioni. In un momento di generale ridimensionamento delle tutele e delle garanzie per il lavoro, i governi europei, e in particolare quello italiano, reagiscono con una serie di mi-

sure di ulteriore rigore, che allargheranno a macchia d'olio questa zona grigia e danneggeranno senza rimedio la condizione di 1,5 milioni di lavoratori autonomi iscritti alla Gestione Separata Inps (aumento dell'aliquota previdenziale dal 27 al 33%), oltre che la vita di almeno 4 milioni di persone (gli «atipici», i «precari»), senza peraltro prevedere ammortizzatori sociali adeguati alla crescente condizione di povertà (Aspi e «mini Aspi» sono rimedi innocui, peraltro restrittivi rispetto al precedente sussidio di disoccupazione, già assai poco garantista e tutt'altro che universale).

3. Nel Quinto Stato cresce tuttavia una coscienza diversa rispetto alla propria condizione. Questa sensibilità è germogliata, negli ultimi dieci anni, nel mondo del lavoro indipendente, quello della conoscenza e della cultura. Ci sono consulenti, archeologi, giornalisti, architetti, formatori, lavoratori dell'editoria, grafici e traduttori, molti dei quali impegnati nella tutela della professione contro la precarizzazione – e, in alcuni casi, la liquidazione – e contro le rendite di posizione corporative. Il processo è diventato più evidente e clamoroso nel caso dell'occupazione del Teatro Valle di Roma nel 2011, a cui si sono collegate altre esperienze di occupazione e autogoverno da Roma a Milano a Palermo e Catania, a Napoli. Nel primo caso, si afferma l'esigenza di una riforma radicale del sistema del welfare che includa i lavoratori indipendenti, a partire dal sistema previdenziale e assistenziale, proponendo anche nuove forme di mutualismo. Nel secondo, questa riforma viene coniugata con la ricerca di spazi finalizzati alla produzione e alla condivisione sociale delle arti e dei saperi. L'obiettivo è creare laboratori operosi dove le attività creative, quelle della cultura, della conoscenza e in generale quelle indipendenti, reinventino un

lavoro frammentato in mille mansioni rese irri-conoscibili dal mercato, restituendolo alla sua dignità di vettore dell'immaginario e del legame sociale. Questa mobilitazione coinvolge la parte emersa di un segmento sociale che rappresenta, a oggi, il futuro della forza lavoro, non nel senso del *contenuto* dell'attività, quanto piuttosto nella modalità della sua erogazione, intermittente e autonoma. In questo senso, il lavoro della conoscenza, della cultura, o «creativo», rappresenta quello che sarà il futuro del lavoro tout court. La consapevolezza di questa condizione sta dunque nel pretendere una tutela della persona, prima ancora del suo lavoro; una riforma universalistica del welfare e la ricostruzione di un senso della cittadinanza a partire da un *patto di coalizione* tra diversi. Infine, un'idea generale della società ispirata ai principi di un *commonfare*: cooperazione, auto-organizzazione e mutualismo. Il Quinto Stato parla di una trasformazione dello *status* di artisti, degli operatori culturali, delle attività e professioni indipendenti che rifiutano l'atteggiamento individualistico o corporativo mantenuto fino a oggi, per riconoscersi in una condizione generale e partecipare a un più ampio processo costituente di una nuova idea di società e cittadinanza.

Le Coin du Restaurant Spoeri, 1975.
13 tavole astro-gastronomiche assemblate e tecnica mista su tavola

Da Sisifo a Dioniso

Trasformare il lavoro creativo

Marco Assenato

Cosa si trasforma nelle occupazioni – e a partire dalla *rimessa al lavoro* – del Teatro Valle, come del Cinema Palazzo di Roma, nel nomade tragitto di Macao a Milano o tra le quinte del Teatro Garibaldi di Palermo? L'insieme di queste sperimentazioni, secondo alcuni commentatori, pone al centro dell'attenzione pubblica la questione giuridica dei «beni comuni» e quella teorico-politica del «comune». Le due espressioni però vengono spesso usate come fossero intercambiabili, equivalenti. Ma siamo sicuri che la parola «comune» coincida con quell'altra espressione, «beni comuni»? Sulla base di questa coincidenza, infatti, da una certa cattedra *novecentesca* son venuti rimbrotti e critiche volte a sottolineare l'assenza scabrosa del tema del lavoro e dello sfruttamento dalle lotte in questione, schiacciate per questa via su di una fenomenologia precapitalistica e quindi ineffettuale. Vediamo allora di mettere meglio a fuoco il problema.

L'espressione *beni comuni* rinvia a una serie di nodi della teoria del diritto – e perciò ad alcune spinosissime dinamiche politiche, come del resto ha sempre sottolineato Ugo Mattei (vedi Ugo Mattei, *Beni comuni. Un manifesto*, Laterza, Roma-Bari 2012). Nel caso in analisi saremmo di fronte alla *ricognita di beni comuni artistici*. Ma è davvero questo il centro di quelle pratiche? È a questa altezza che esse producono risonanza, contraddizione, trasformazione del reale? Il diritto pubblico definisce *res communis* un bene

non appropriabile e vi oppone la *res nullius*, ovvero un bene senza padrone e tuttavia *appropriabile* poiché può essere *separato* dall'insieme di partenza: l'acqua o l'aria che sono separabili dal mare o dall'atmosfera per divenire oggetti d'uso o d'appropriazione – privata o pubblica. Dunque su questa distinzione si fonda un essenziale conflitto politico per la *difesa*, in quanto «bene comune» della ricchezza del mondo materiale che la proprietà – Stato o capitale – tende invece a considerare come «bene di nessuno». Vediamo qui l'aporia tra gli agenti o le funzioni di appropriazione e la moltitudine che difende l'*uso dei beni disponibili* per tutte e per tutti. Mi pare che questo sia essenzialmente il carattere della lotta attorno al Referendum sull'acqua, e per certi versi della lotta No Tav. Si può dire lo stesso per la mobilitazione del lavoro cognitivo, artistico e creativo? A me pare che lì sia in questione più che altro la produzione e la manifestazione di un *comune* che scarta la misura dell'appropriazione e chiede un riconoscimento politico e di diritto. *Comune* nel senso proposto da Negri e Hardt (vedi Toni Negri, Michael Hardt, *Comune. Oltre il privato e il pubblico*, Rizzoli, Milano 2010) non è, o non è soltanto, *difesa dei beni comuni*.

Certo è vero che Negri e Hardt definiscono *comune* «l'aria, l'acqua, i frutti della terra e tutti i doni della natura», ma poi continuano scrivendo: «Per comune si deve intendere con maggior precisione tutto ciò che si ricava dalla produzione sociale e per la prosecuzio-

ne della produzione, come le conoscenze, i linguaggi, i codici, l'informazione, gli affetti e così via». Insomma stiamo qui parlando da una parte di quanto è già disponibile in natura, ma *con più precisione* (tanto per non far confusioni sull'ordine e il grado) delle forme nuove della produzione, della composizione sociale e politica di queste forme, della potenza viva sulla quale il capitale cerca d'applicare il suo istinto vampiresco. Determinazione materialissima, questa, che certo non si risolve né si esaurisce, nella definizione di «bene comune».

E non vi si risolve perché attraverso questo concetto viene reintrodotta nella discussione sulla ricostruzione delle forme della politica – e persino sul progetto di nuove forme istituzionali – esattamente la dinamica dello sfruttamento e del conflitto tra capitale e lavoro. Più precisamente l'ipotesi sarebbe: dentro *comune* si trova lo schizzo della nuova forma della produzione *a partire dalla quale* (e da cos'altro sennò?) vanno ripensati, *dopo la crisi del capitalismo*, dispositivi teorici che interpretino le contraddizioni, i conflitti e le forme della politica. *Dopo la crisi del capitalismo* s'intenda: dopo che la razionalizzazione capitalistica ha messo in crisi lo Stato-piano e poi e conseguentemente (come in una gabbia d'acciaio) lo Stato-nazione, i sistemi pubblici di welfare, i meccanismi della rappresentanza e le agenzie di regolazione del conflitto sociale, riducendo così le articolazioni del *pubblico a funzioni* di un dispositivo *privato*

che insieme cattura e deprime la potenza produttiva socializzata (e così rende ogni appello allo Stato una ridicola nenia ideologica). Situazione storica, di fatti testardi: poiché *oltre il privato e il pubblico* siamo già, e avvedersene – seppure con qualche decennio di ritardo – potrebbe essere un buon viatico per iniziare a risolvere qualche problema.

Comune è concetto biopolitico – non si farà certo fatica a verificarne le tracce nel dibattito filosofico contemporaneo. Ma qui è soprattutto *strumento* affermativo. Non di difesa si tratta ma di trasformazione in atto, costruzione politica. Il *comune* chiama in causa la vita e i corpi delle singolarità, che letteralmente *entrano in scena* negli spazi occupati. Ancora Negri e Hardt: «Quando il lavoro e la produzione sono intesi in termini espansivi come delle dinamiche che attraversano tutti gli ambiti della vita i corpi non possono essere negati e subordinati a una misura trascendente del potere [...] la biopolitica è il rifiuto di lasciare che i corpi svaniscano. È la determinazione a ribadire la loro potenza». Allora a me pare che sia questa la strada indicata da quelle lotte: la trasformazione che queste sperimentazioni possono determinare sul lavoro artistico, culturale, cognitivo a partire dalla sua riconosciuta potenza comune. Che non si tratti più di una fatica di Sisifo, ma di lavoro di Dioniso: produttore di vita, potente, sociale.

Lo spazio di Macao

Quale politica per Milano?

Lucia Tozzi



Dare conto di un fenomeno in tumultuosa evoluzione con i tempi di un mensile è un'operazione che ha una componente surreale e un notevole fattore di rischio. I fatti, ai primi di giugno, sono questi: dopo avere occupato per dieci giorni un abbandonato grattacielo storico di proprietà Ligresti – la torre Galfa –, avere rifiutato la proposta da parte del comune di uno spazio all'ex Ansaldo e invece essere passati all'occupazione lampo di un gioiello come palazzo Citterio, sede della futura Grande Brera, Macao si sta riorganizzando per la ricerca di un nuovo luogo. La scelta è scabrosa, perché piena di vincoli: per evitare nuovi sgomberi precipitosi vanno scartati tutti gli edifici di proprietà privata o comunque non comunale, ma allo stesso tempo dopo due edifici così fortemente simbolici non si può ripiegare su un capannone qualunque, sarebbe un segno di luffia resa.

Nel frattempo, la cosa veramente singolare è che Macao è diventato proteiforme: prima della torre Galfa, fino a poche settimane fa, i lavoratori dell'arte erano un gruppo relativamente compatto, sebbene aperto a una rete di contatti molto estesa; poi il colpo del grattacielo, e ancor più gli eventi successivi al primo sgombero, hanno aggregato centinaia, migliaia di persone, che dal momento in cui Macao è rimasto senza una sede si riuniscono freneticamente in ogni angolo della città, dalle stazioni della metropolitana ai circoli Arci. Riunioni per tavoli, riunioni tematiche, assemblee politiche, a gruppi sparuti o in folle oceaniche, composte da giovani artisti smaniosi di «fare», di dare avvio a progetti concreti senza tante pretese teoriche, o all'opposto da accademici infiltrati, che intuita la potenza del movimento si sono avventati su di esso, vuoi per succhiarne la linfa, vuoi per dare un palcoscenico ai propri tristi ragionamenti. O ancora da precari dalle vite esplose, che cercano di trovare un senso nell'azione collettiva, o da membri di comitati e associazioni già presenti sul territorio milanese ma desiderosi di espandere il proprio campo di azione nel più energico vortice di Macao.

Nella tensione tra questi due poli – la ricerca di una localizzazione significativa e la mobilitazione partecipata del più alto numero di persone – risiedono il fulcro problematico e la sfida più interessante del movimento. La selezione dei luoghi ha rappresentato finora il gesto più propriamente politico di Macao, *et pour cause*. I

lavoratori dell'arte, come gli occupanti del Valle, del Garibaldi di Palermo o dell'Asilo di Napoli, sono legati alle teorie e alle pratiche dei beni comuni, e in special modo alla persona di Ugo Mattei, che presenza spesso e agisce da consulente per l'elaborazione di statuti sperimentali e battaglie legali. L'obiettivo di tutte queste occupazioni, e con ogni probabilità di altre a venire in molte città italiane, è quello di restituire alla cultura la dimensione di bene comune che i meccanismi del capitalismo cognitivo le hanno sottratto, o meglio espropriato. Ripristinare la produzione collettiva, lo scambio intellettuale, la critica, contro l'asfissia del marketing, dei grandi eventi, della melassa degli sponsor e della cattiva gestione dei fondi pubblici. Ritrovare o creare *ex novo* le condizioni effettive di lavoro per l'attività culturale, ormai ridotta a prestazione gratuita per la massa di coloro che in un modo o nell'altro la praticano, con l'eccezione di un'élite sempre più ristretta. E, infine, riappropriarsi fisicamente degli spazi destinati alla cultura – teatri, cinema, centri culturali, musei – che sempre più vengono abbandonati e destinati alla sparizione o a essere trasformati in centri commerciali, alberghi, uffici.

È su questo ultimo punto che Macao ha alzato il tiro rispetto ai suoi predecessori – Teatro Valle, Teatro Garibaldi, Ex Cinema Palazzo ecc. – decidendo di espandere il discorso culturale alla città intera, alle politiche urbane della capitale dell'antiurbanistica, Milano. la torre Galfa (ricordo per i lettori non milanesi, un grattacielo di trenta piani risalente agli anni Cinquanta, progettato da Melchiorre Bega, sede di una società petrolifera e poi di una banca, abbandonato da un paio di decenni e infine acquistato da Ligresti) e palazzo Citterio (edificio settecentesco destinato da lustri al progetto Grande Brera ma fino a oggi cantiere fermo) non sono solo due luoghi spettacolari, centrali e mediaticamente potenti, come ha insinuato la stampa mainstream, ma anche simboli rispettivamente della peggiore speculazione edilizia privata e della cattiva gestione di finanziamenti pubblici. Occupare due rovine urbane come queste significa andare oltre la ricerca di contenitori nei quali esercitare quella che in modo un po' rozzo viene chiamata «attività culturale dal basso», spettacoli e arte fuori dal sistema di appalti e gallerie. Il senso sta nel mettere in questione la sistematica subordinazione dell'interesse collettivo dei cittadini alle ragioni della rendita fondiaria e di un'economia della cultura che, oltre

a produrre un oggettivo degrado dei contenuti e delle forme, non riesce neppure più a sostenere se stessa. La torre Galfa è l'emblema di una politica fondiaria che continua a pretendere e a ottenere nuove cubature, che ogni giorno consuma ettari ed ettari di suolo agricolo per costruire immobili destinati a non trovare acquirenti o affittuari, mentre dentro e fuori i centri urbani giacciono centinaia di migliaia di edifici vuoti inutilizzati. Palazzo Citterio è un pozzo di san Patrizio di fondi pubblici, una magnifica scatola vuota che in quarant'anni è stata animata solo per il breve momento della mostra di Paul McCarthy promossa dalla privata Fondazione Trussardi, nel 2010. Puntando su uno spazio così prestigioso, Macao ha tentato di riportare la discussione pubblica a toni e contenuti autenticamente politici, lontani dal particolarismo *nimby* o dagli ecumenici appelli alla bellezza che caratterizzano tante battaglie civiche di questi tempi. Se in tempo di austerità le istituzioni decidono di investire molti milioni in un progetto come l'espansione della Pinacoteca di Brera, allora è giusto che la cittadinanza pretenda di sapere quando e come, o di discutere se sia sensato o meno allontanare gli studenti dell'Accademia o, nel merito del progetto, quanta parte dedicare a spazi commerciali piuttosto che a nuove sale per le opere.

Se queste sono le premesse, come si poteva pensare che Macao avrebbe accettato l'offerta da parte dell'amministrazione di entrare in uno spazio denominato Oca, Officine Creative Ansaldo? Non fosse altro che per l'uso dell'infelice lessema *creative*, che rimanda in tutte le sue declinazioni al disgraziato teorema di Richard Florida e dei suoi epigoni sulla produttività della *creative class* (produttiva, in realtà, per il capitale e a scapito dei suddetti creativi), un gruppo politico che ragiona sul precariato dei lavoratori della conoscenza non aveva altra scelta che declinare. Ma soprattutto quello che i lavoratori dell'arte avevano chiaro era che non volevano essere rinchiusi in uno spazio neutro, aproblematico. E nonostante le fortissime critiche da parte della stampa, di gran parte del ceto politico e della pubblica opinione, alcuni segni paiono riempire di senso la loro scelta: in un brevissimo lasso di tempo si è ricominciato a parlare dello scandalo dei metri quadri inutilizzati, degli uffici sfitti o mai abitati e della loro riconversione, sui giornali compaiono progetti di riuso e riciclo di immobili da parte di grandi fondazioni, si vo-

cifera dell'accelerazione improvvisa di moltissimi piani di ristrutturazione finora rimandati alle calende greche, l'assessore all'urbanistica Ada Lucia De Cesaris ha addirittura pensato di negare ai proprietari di edifici in disuso nuove concessioni edilizie. Avere riportato al centro dell'attenzione un argomento cruciale come questo è un indubbio risultato politico.

A fare vacillare questa linea così chiara, tuttavia, non sono gli attacchi mediatici o le negoziazioni politiche, ma per un paradosso la stessa enorme partecipazione. Per le modalità decisionali che Macao ha adottato – orizzontalità e apertura assoluta, ufficiale rifiuto della delega a un gruppo dirigenziale – l'adesione di un così ampio numero di persone rende assai problematica una posizione di critica rigorosa. Molti membri dei tavoli di Macao non conoscono o non condividono le ragioni del gruppo originario, ma piuttosto sono in cerca di occasioni per «fare»: progetti, azioni partecipate nella città, *guerrilla gardening*, autoformazione, performanc ecc. L'ambiguità semantica di «città bene comune» e le mille, talvolta opposte accezioni del termine «partecipazione» e delle sue pratiche non suscitano il minimo turbamento nella gran parte di queste persone, presi dall'ossessione di fare rete indipendentemente dai contenuti e spesso persino in disaccordo sul principio conflittuale di Macao: perché rifiutare uno spazio finalmente offerto dal comune? Perché mai ostinarsi a puntare sempre più in alto? E soprattutto: chi decide?

Se Macao ora è fatto di creativi desiderosi di cooperare più che di radicali, per quale motivo dovrebbe prevalere la linea di questi ultimi?

Se questo genere di contraddizione non è emerso in altri contesti analoghi, Valle compreso, è perché molto raramente i movimenti riescono a mantenere un grado di apertura e di orizzontalità reali. A un certo punto avviene (o viene imposto) il riconoscimento di un gruppo egemone, oppure la parte attiva del movimento diventa circoscritta a un numero relativamente esiguo di persone, in modo da rendere più facile la condivisione unanime delle decisioni. In casi straordinari, invece, la massa dei partecipanti arriva a costruire un'idea politica pienamente condivisa, che assume a questo punto una forza eccezionale. Sarà il prossimo spazio di Macao a dire quale idea di politica e di comune ha prevalso.

Teatri abitanti

Il Teatro Valle Occupato come residenza di progetto

Marco Navarra

Teatro Valle interrotto

Il teatro Valle è un teatro perfetto. L'ordine dei palchetti stretto a ferro di cavallo sul profondo palco coronato da un'alta torre scenica ne fa un modello esemplare di teatro all'italiana.

Ma il Teatro Valle è un teatro interrotto. Un teatro incompleto. La perfezione della macchina scenica e dell'anello di visione si affianca a un'amputazione preventiva: il Teatro Valle non ha davanti alla sala un foyer come ci si aspetterebbe dalla perfezione dell'impianto tipologico.

L'intensità della vita in questi mesi di occupazione ha rilevato con più evidenza questa mancanza, questa amputazione.

Alla fine di aprile la residenza di progetto teatri abitanti, promossa da ICSplat_Camping of Permanent Research, ha proposto un'esperienza diretta all'interno del Teatro Valle Occupato come occasione per ripensare gli strumenti del progetto di architettura per i beni comuni, traducendo le pratiche di trasformazione, prodotte in un anno di occupazione, in possibili nuove forme di spazio. In quei giorni, lasciando aperte tutte le porte che dai corridoi portano direttamente fuori, è apparso con forza come il Teatro Valle sia un teatro di strada o meglio un teatro per strada.

Muovendosi davanti alla sua facciata, dalle porte si vede il tamburo convesso della sala lì a pochi metri. Spalancando porte e finestre la luce invade il teatro in profondità – in quegli spazi solitamente non illuminati – e la strada si manifesta finalmente per quello che veramente è: il foyer del teatro.

L'arto mancante suggerisce una strategia per sviluppare, attraverso una serie di calibrati microinterventi, una radicale porosità capace di invertire i rapporti tra interno ed esterno, e tra spazi dell'esclusione e spazi dell'inclusione.

Le ambiguità di questa condizione dilatano lo spazio del teatro e generano una serie di piccoli spazi intermedi che acquistano una loro autonomia senza perdere il loro ruolo di servizio alla sala principale.

La *residenza di progetto*, trasformando il teatro in una casa, ha esplorato luoghi e spazi invisibili, che giocano un ruolo di fluidificazione e rottura della rigida tipologia edilizia originaria.

Nuove forme di spazio, intrecciandosi a quelle consolidate, sono state sperimentate attraverso inseguimenti e stupori, variazioni di programma e riconfigurazioni, movimenti di sguardi attenti e contatti ravvicinati, esperienze di contaminazione e tentativi di isolamento.

La strategia che si propone trasforma l'interruzione e la mancanza in un obiettivo, che utilizza le operazioni di sottrazione e innesti per definire un nuovo stato di grezzo avanzato: una condizione in cui l'interruzione è la riduzione all'essenziale che riapre altre possibilità per accogliere forme di vita e inattese configurazioni spaziali.

Perché al Teatro Valle Occupato?

Teatri abitanti trasforma la condizione dell'abitare in forma decisiva per la produzione di spazi comuni dell'architettura e della città.

La *residenza di progetto* ha offerto un'occasione eccezionale per rompere una condizione attuale molto diffusa che, schiacciando il lavoro dell'architettura dentro l'attività asfittica della professione e della tecnica, di fatto sancisce una rassegnata rinuncia alla ricerca e alla produzione critica e diffusa di cultura contemporanea.

Il lavoro sul campo, in un confronto diretto con una realtà sociale dinamica, ha permesso di ripensare un ruolo culturale e politico dell'architettura come attività orizzontale che coinvolge un numero consistente di lavoratori cognitivi.

Per riattivare l'intelligenza collettiva è indispensabile intercettare momenti, luoghi e situazioni dove incontrare una comunità aperta e disponibile con cui dialogare.

Abitare e lavorare intensamente dentro il Teatro Valle Occupato e il Nuovo Cinema Palazzo, che hanno posto al centro della riflessione la cultura come bene comune, ha mostrato con evidenza come la ricerca debba essere fatta nei luoghi dove nascono i problemi e appaiono in *nuce* nuove condizioni di esistenza.

Per gli architetti affrontare la questione dei beni comuni significa ripensare e reinventare le pratiche del progetto mettendo alla prova gli strumenti e i metodi in presa diretta con le condizioni e le posizioni manifestate da nuove forme di vita.

Questa esperienza ha costituito un'occasione speciale: la possibilità di affrontare questioni generali dentro una situazione specifica e una quotidianità condivisa che ha permesso un confronto diretto e continuo con chi abita il teatro.

Abitare al Valle ha trasformato l'ascolto in capacità di descrivere e osservare i movimenti e le dinamiche informali per tradurre le figure dei gesti in spazi inediti e ancora inesplorati.

Si è trattato di un'azione in presa diretta sulla realtà per generare delle possibilità di trasformazione attraverso piccoli spostamenti che aprono delle visioni dentro condizioni molto concrete e apparentemente chiuse.

La *residenza* si è concentrata sulla sperimentazione di alcuni strumenti di lavoro e sulla messa a punto di una strategia di intervento a bassa definizione (Lo-Fi) che dedica speciali attenzioni all'indeterminato e al non risolto. Il concetto di bassa definizione si è sviluppato soprattutto nell'ambito musicale – che per primo ne ha riconosciuto il potenziale creativo e ha coniato il termine lo-fi – dimostrando con esiti molto sofisticati quanto sia possibile coniugare la precisione con il senso dell'imprevisto, la scrittura e il progetto con l'esecuzione non preordinata. L'architettura a bassa definizione è un territorio dove pragmaticamente possono confluire frammenti di progettualità altamente tecnologica e altri provenienti dalle espressioni delle culture informali; strappate dai domini degli schieramenti ideologici contrapposti tale diverse progettualità possono convivere e combinarsi felicemente per rispondere alle necessità del caso. In questa prospettiva il Teatro Valle Occupato è diventato un laboratorio privilegiato di sperimentazione e ricerca.

Le tecniche del mapping e del «ricalco» hanno permesso di descrivere con gli strumenti dell'architettura, non semplicemente i luoghi fisici, ma le posizioni che nel tempo, attraverso le attività svolte, hanno materializzato nuove relazioni. In particolare il «corpo a corpo» con il teatro ha rivelato la forza e l'efficacia del «ricalco» come tecnica che, in presa diretta con il reale, genera nuovi oggetti attraverso il contatto fisico. Non una copia ma un altro originale che si produce utilizzando l'errore come generatore di spostamenti e invenzioni.

Quali questioni?

Dentro le norme. La *residenza di progetto* ha portato in evidenza la necessità di confrontarsi con le norme che regolano il progetto, la costruzione e la gestione degli spazi comuni per la cultura.

Non è un caso che in Italia ci sia il più alto numero di edifici pubblici non finiti o abbandonati o non utilizzati. Questa condizione non è il frutto solo del malaffare, ma è dipesa, in molti casi, dall'inerzia delle norme che non aiutano a definire in modo chiaro le procedure e tengono lontano chi programma e progetta gli edifici pubblici dai gruppi e dalle comunità che dovrebbero usarli e gestirli.

L'idea di beni comuni ha avviato una riflessione costituente che permette di scoprire nuove possibilità dentro regole che sembrano asfittiche e vincolanti.

Il Teatro Valle è un laboratorio speciale dove

la sperimentazione sullo spazio fisico e sull'edificio teatrale si incrocia con la ricerca teorica e politica. L'azione apparentemente limitata in un luogo può diventare generativa di trasformazioni più ampie.

È utile ricordare, a questo proposito, un'esperienza eccezionale ed emblematica come quella di Franco Basaglia. Un processo rivoluzionario è maturato dentro le istituzioni esplorando il lato grigio delle norme per sperimentare tutto ciò che le leggi non impedivano di fare ma che tutti per consuetudine non osavano praticare. Laddove la norma non impedisce un'azione si apre la possibilità di immaginare e realizzare pratiche diverse che possono costruire nuove visioni capaci di ribaltare e reinventare le istituzioni. «Non è importante tanto il fatto che in futuro ci siano o meno manicomi e cliniche chiuse, è importante un altro modo di affrontare la questione; anche senza la costrizione».

In questo modo il percorso «carsico» di Basaglia ha portato alla chiusura dei manicomi e alla legge 180 utilizzando una pratica reale e immediata dentro la struttura manicomiale.

Allo stesso modo l'esperienza al Valle esplora per un teatro e per i luoghi della cultura possibilità e condizioni che le consuetudini non ci fanno vedere. Così possiamo immaginare che i teatri, perdendo la loro rigida monofunzionalità, diventino spazi vivi di produzione culturale e d'incontro sociale. Il Valle Occupato, come incubatore di idee per i beni comuni, apre una situazione speciale che permette di affrontare in un unico nodo più questioni contemporaneamente.

Reinventare il patrimonio monumentale

Il lavoro all'interno del Teatro ha permesso di sperimentare sul campo i limiti di alcuni atteggiamenti culturali «fondamentalisti» che sul patrimonio monumentale italiano si scontrano difendendo a priori o la conservazione o la sostituzione a tutti i costi. Entrambe le posizioni fondano le rispettive ragioni su questioni stilistiche che ormai da troppi anni stanno uccidendo la vitalità e il carattere delle città e del paesaggio italiano.

Di segno diverso sono le esperienze maturate al Valle. Le intense e variegata attività proposte in questi mesi di occupazione hanno dimostrato come una struttura apparentemente bloccata possa rivelarsi molto adattabile: eventi culturali diversi tra loro sono stati ospitati al teatro semplicemente riorganizzando le relazioni all'interno degli spazi a disposizione.

Queste esperienze indicano un diverso atteggiamento verso il patrimonio storico e il paesaggio fondando il lavoro di progetto sull'attenzione alle relazioni tra gli elementi in campo piuttosto che su uno sguardo paranoico accecato dalle apparenze.

Si tratta di assumere un atteggiamento critico capace di valutare secondo i casi e le necessità gli strumenti opportuni da utilizzare. Questa pratica propone una visione laica che argomenta le scelte attraverso l'esercizio faticoso di un pensiero indiziario piuttosto che servirsi di procedimenti deduttivi derivati da un sapere dogmatico e dottrinario.

Nuovo artigianato e transdisciplinarietà

La *residenza di progetto* ha stimolato l'incontro di saperi e tecniche attraverso la collaborazione tra persone di diversa formazione (attori, registi, drammaturghi, tecnici del teatro, architetti, designer, grafici) che hanno lavorato insieme utilizzando la manualità e la manipolazione come



Là dove c'è pericolo cresce anche ciò che salva, assemblaggio con testa di squalo e mano di manichino, 60 x 25 x 30 cm, 2011; Foto: Susanne Neumann

piattaforma comune. Nell'attraversamento disciplinare si è praticato un nuovo artigianato che lega in un unico movimento le azioni concrete delle mani con i salti logici o gli spostamenti dell'immaginazione.

Un caso emblematico è stata la scoperta «archeologica» – nell'attuale foyer del Teatro Valle Occupato – di alcune finestre, nascoste dalla boiserie in legno aggiunta negli anni Ottanta. Le finestre, una volta scoperte, hanno riattivato una relazione impensabile di luce e visione con il cortile del palazzo Capranica, fino a oggi assolutamente invisibile dall'interno.

In queste esperienze il lavoro dell'architettura ha portato alla luce l'inconscio spaziale del teatro, una costellazione rimossa di spazi epifanici perduti nelle stratificazioni materiali delle costruzioni e ricostruzioni successive.

Spazi comuni e Architettura

Gli spazi comuni, definiti da una pratica e da un'azione di comunità concentrata in un luogo, hanno bisogno di coniugarsi con la definizione di nuove forme che l'architettura dovrebbe costruire con rigore e precisione plasmando le figure informali sedimentate nel tempo.

Per acquistare maggiore forza e incisività, le forme di vita innovative che il Teatro Valle sta generando hanno bisogno di essere trascritte in nuovi spazi con inedite congiunzioni di materiali e segmenti temporali.

Il progetto degli spazi comuni attiva campi di energia e costruisce i dispositivi per comporre e rilanciare le forze conservandone l'incisività e il carattere nel tempo.

L'architettura, preoccupandosi della qualità dei dettagli e della riconfigurazione degli elementi e degli oggetti in campo costruisce e si prende cura di spazi per ospitare e coltivare le nostre emozioni.

Nuovi parchi urbani come spazi sociali

Da Zuccotti Park a San Donà di Piave

Giovanni Laganà

Occupy Wall Street è un movimento spontaneo senza leader, ed è noto anche come il movimento del 99%, in riferimento al divario in termini di ricchezza con il rimanente 1% della popolazione americana. È sorto contro la disuguaglianza sociale ed economica, contro il controllo della finanza sulla politica, contro il potere corrosivo delle grandi banche e multinazionali sul processo democratico. Il 17 settembre 2011 sceglie come luogo eletto della propria protesta Zuccotti Park, uno spazio privato a uso pubblico nel cuore del distretto finanziario di Manhattan, sotto il controllo della Brookfield Properties. L'immediata vicinanza a Wall Street e la prerogativa di far parte dei Privately Owned Public Spaces (Pops) di New York, una categoria particolare di spazio pubblico creato e curato da investitori immobiliari in cambio di una maggiore superficie edificabile, non esplicitamente soggetto al divieto di pernottamento, hanno fatto sì che questo parco divenisse il posto perfetto per un'occupazione pacifica. È la storia che si ripete. Se il XIX secolo ha designato il parco come simbolo del riscatto sociale della nascente classe borghese e contromisura per le spaventose condizioni igienico-sanitarie in cui versavano le città industriali, nel XXI secolo il parco stesso diventa il palcoscenico ideale per esprimere i principi della democrazia e della libertà ora sempre più minacciati da poteri occulti (non a caso nei primi giorni della protesta Ows alcuni cartelli inneggiavano al vecchio nome del parco, Liberty Plaza Park). Zuccotti Park è solo l'ennesima vicenda che pone al centro del dibattito internazionale lo spazio pubblico in generale, sempre più privatizzato e commercializzato, come luogo in grado di calamitare l'attenzione sui valori sociali positivi: in questo caso specifico un parco si è rivelato la formula ottimale per aggregare persone di diverso colore, genere e con diversi ideali politici ma tutte con l'unico obiettivo di sperimentare insieme un nuovo senso di bene comune. In realtà non si tratta solo di questo. La stagione positiva che il parco urbano sta vivendo oggi si distingue per una serie di variazioni sul tema che mettono in campo nuove istanze sociali di sostenibilità, bellezza, rigenerazione, accoglienza, accessibilità e sicurezza, quali fondamenti di un inedito statuto di parco inteso come privilegiato dispositivo relazionale tra cose, processi, persone e città. Si registrano nella sfera urbana nuove esigenze e comportamenti che rinnovano profondamente i registri formali dello scenario urbano. È la cultura del tempo libero e del loisir che diventa centrale nella costruzione di un nuovo spazio pubblico, possibilmente alberato, ombreggiato, comodo, attrezzato, interattivo, antiallergico, dove fare sport, incontrare amici, partecipare a eventi culturali, esperire nuove dimensioni polisensoriali. «Nel parco, nel giardino, ci riappropriamo del valore della sorpresa che l'alternanza di prospettive – ora aperte, ora chiuse – sottolinea, ci abbandoniamo all'impulso che guida i nostri passi verso spazi ampi o riparati in rapporto alle nostre esigenze di isolamento o di compagnia, dettate dall'umore o dagli eventi della giornata. La sorpresa è qualcosa che sta sparendo dalla nostra vita, perché tutto (anche in medicina!) è tendenzialmente condotto secondo protocolli, linee guida, manuali, strumenti che lasciano poco spazio all'improvvisazione geniale e all'intelligenza» (Cristina Borghi, *Il giardino che cura. Il contatto con la natura per rinnovare la salute e migliorare la qualità della vita*, Giunti, Milano 2007).

I frequenti disastri ambientali, inoltre, che incombono sulle città con disagi che si ripercuotono negativamente sulla qualità della vita delle persone, il problema della sicurezza in genere nello spazio pubblico, chiedono una urgente risposta che non può che essere di tipo culturale.

La necessità di ridurre le emissioni di CO₂, il problema dei rifiuti, il contenimento del fabbisogno energetico e l'utilizzo di fonti rinnovabili, l'agricoltura urbana e a km 0 sono i temi ricorrenti di una questione ambientale che investe tutte le nostre scelte e azioni. Complessità, moltiplicazione, sovrapposizione, diffusione, sprawl, frammentazione, infine, sono i caratteri distintivi delle attuali forme insediative della città contemporanea. La necessità di riconfigurare, rigenerare e connettere tessuti urbani alterati, dove vige il principio della dispersione e dell'accumulo e dove la crescita avviene per aggiunta e/o sostituzione, denuncia l'urgente bisogno di riappropriazione dei territori e la domanda di un nuovo senso dell'abitare contemporaneo. Il rinnovamento dei paesaggi urbani, quindi, fa presagire nuovi assetti spaziali, nuove tendenze in cui il parco, «recipiente» eclettico e flessibile, contribuisce in modo sostanziale al ridisegno degli spazi aperti delle città. Il parco è quell'elemento strategico che deframmenta, per utilizzare un termine informatico, il variegato sistema urbano, ovvero ottimizza l'archiviazione dei dati, in questo caso le tracce, le sedimentazioni, le incrostazioni, le sconessioni, facendo sì che ci siano più contiguità contenutistiche, fisiche e relazionali. Nuovi parchi possono nascere semplicemente da operazioni di reset, scalfiture, innesti, sottrazioni, slittamenti, ibridazioni, tutte soluzioni che puntano a mettere in tensione l'incoerente massa urbana attraverso singolari relazioni materiche, funzionali e spaziali. In fondo, non sono così lontane tutte quelle sperimentazioni nelle città del XIX e del XX secolo: nella configurazione della città contemporanea è possibile rintracciare anelli verdi di matrice *Loudoniana*, parkways di matrice *Elliottiana* di supporto a una mobilità sempre più articolata, parchi lineari collocati lungo aste fluviali o waterfront marittimi trattati come originali basamenti vegetali *Le Corbusieriani*.

In Italia Ercole Silva, appassionato conoscitore di Scienze botaniche e agronomiche nonché autore di un celebre trattato *Dell'arte dei giardini inglesi* (1801), ebbe il merito di diffondere i principi del giardino all'inglese e del parco, mentre Raffaele De Vico, un importante architetto «giardiniere», consulente per la progettazione tecnico-artistica dei parchi e dei giardini di Roma, che

operò principalmente durante il periodo fascista, e Pietro Porcinai, considerato il più grande paesaggista italiano del Novecento, diedero un fondamentale contributo pratico oltre che culturale attraverso i loro straordinari progetti. Nonostante queste personalità illustri che hanno animato con le loro opere e i loro insegnamenti il dibattito culturale italiano sul tema del parco, tuttora permane un approccio troppo conservativo e poco sperimentale che rimanda a un concetto di opera patrimoniale, memoria culturale, bene da salvaguardare che poco si confà ai cambiamenti in atto.

Molti sono gli steccati teorici che mescolano i contenuti programmatici del parco con quelli del giardino o della riserva naturale: a volte il parco è inteso come un bosco recintato da proteggere oppure come uno spazio fortemente tematizzato come i parchi del divertimento del XXI secolo, l'eco di un effetto Disneyland che in America è già stato sepolto da una decina di anni a questa parte. Basta collegarsi al sito www.parks.it o partecipare alla giornata europea dei parchi che si festeggia ogni anno il 24 maggio, per essere sopraffatti da numeri, codici, leggi di qualsiasi tipo, che proiettano in nome della protezione della natura e della tutela del paesaggio italiano, impostazioni e visioni romantiche su paradigmi progettuali superati. Gli elementi fisici che connotano oggi il parco in Italia sono il più delle volte banali e ripetitivi, frutto di una consuetudine progettuale ancorata a persistenti retaggi del passato: recinzioni in ferro, filari, siepi, staccionate, gazebo per la vendita di bibite e giornali, anonime sedute, pali dell'illuminazione stile *Art Nouveau*, percorsi pedonali e ciclabili sinusoidali (di matrice romantica), spazi minerali informali e piccoli anfiteatri, desolate aree gioco, macchie di vegetazione di pregio e non, rappresentano il supporto ad attività culturali sportive e ricreative omologate. Nonostante questo quadro poco confortante esistono però dei casi isolati degni di nota: il

parco Amendola a Modena, il parco urbano dell'area a nuovo Portello a Milano o il parco di vicinato a San Donà di Piave. Realizzato intorno agli anni Settanta, il

parco Amendola, di Cesare Leonardi e Franca Stagi, indubbiamente grazie alla personalità carismatica e sensibile dei progettisti, ancora oggi conserva un'impronta contemporanea per il forte carattere innovativo e di avanguardia. Il disegno del parco è espressione di una astrazione geometrica formale messa in pratica attraverso una serie di elementi originali che sono stati collocati con amore e dedizione: «I percorsi come fattore dinamico, linee e figure geometriche elementari di cemento grezzo che stabiliscono tensioni cariche di energia; gli alberi, analizzati nelle loro fisionomie di individui e quindi nel loro mutamento continuo nel tempo di forme, densità e colori, e di ombre, vere e proprie meridiane solari all'interno della città; il paesaggio antropizzato come composizione astratta di volumi elementari; l'idea iperrealistica del parco pubblico come attrezzatura elementare di hardcore, dura e indistruttibile quanto sicura, aperta e antigerarchica» (Franco Zagari, 1988). Il parco urbano dell'area nuovo Portello, progettato da Charles Jencks e Andreas Kipar su una superficie di 6,5 ettari, dove attualmente è in corso la terza fase di realizzazione, è un altro caso significativo. Sulle macerie della vecchia fabbrica dell'Alfa Romeo sorgono le colline verdi (costituite dal materiale di scavo delle nuove costruzioni) di un parco verticale, un grande Landmark che funge da attrattore per i visitatori e che dialoga costantemente con lo skyline di Milano. La velocità e il dinamismo della città trovano un contrappunto nel paesaggio artificiale delle tre collinette. Il parco di vicinato di recente realizzazione, progettato da Cino Zucchi, infine, rappresenta una scrittura contemporanea su un'area di due ettari in forte degrado e con diverse problematicità, un grande gesto di Land Art, un percorso volubile caratterizzato da un sistema di elementi dunali, da prati, da un originale arredo urbano, un auditorium, una fontana, uno spazio giochi per bambini e una pista ciclabile che ha innescato un processo di riqualificazione per l'intero quartiere di San Donà di Piave.

Negli ultimi anni la città di Milano, poi, si sta rivelando un caso unico in Italia, un vero e proprio laboratorio di idee e sperimentazioni sul tema del parco: a partire dal piano del verde di Kipar (otto raggi verdi di un anello costituito da una costellazione di parchi), nient'altro che un parco diffuso, al concorso vinto dallo studio Proap per il parco Forlanini nel 2002, alle visioni utopiche di Renzo Piano (il sogno di riempire la capitale lombarda di alberi, circa novantamila, come ne aveva chiesti Claudio Abbado nel dicembre 2008 per barattare il suo ritorno alla Scala), al suo progetto con Michel Corajoud per l'area ex Falck di Sesto San Giovanni, a quello di CityLife di Kathryn Gustafson fino all'Expo 2015, Milano ha conquistato le luci della ribalta internazionale puntando a degli obiettivi ambiziosi. Il caso Milano fa sperare che stia iniziando una nuova stagione in Italia anche se la serie di concorsi proprio sul tema del parco ha messo in evidenza il forte ritardo sulle strategie, i programmi, i tempi e le idee nel nostro paese. Dinanzi a un momento di crisi come quello che stiamo vivendo, il progetto di un parco urbano, grande spazio sociale in divenire, strumento culturale che promuove il rinnovamento e produce valore, non potrebbe diventare l'occasione per integrare e connettere, creare unità semantiche, condizioni di senso e centralità e stimolare economie deboli?



Vagina dentata, Mixed media, 220 x 180 x 180 cm

Dopo il territorio

La nuova estetizzazione della politica

Franco Farinelli

Si può anche tentare di comprendere che cosa sia uno specchio facendo la storia di ciò che vi si riflette sopra: in tal modo se ne cava qualcosa, ma non si afferra granché. Il problema invece consiste nel riflettere sulla riflessione stessa, altrimenti si corre il rischio, come oggi accade, di non riuscire nemmeno più a scorgere i contorni (e a comprendere la natura) di quel che di necessità appare in superficie. Lo stesso vale per il territorio, specchio moderno del potere, rispetto al quale si continua a confondere i sensi con il significato, per dirla con il linguaggio di Frege.

Che *territorio* sia un termine ambiguo è questione antica, al punto che nel codice di Giustiniano si sente il bisogno di avvertire che esso non ha nulla in comune con *terra* ma, come ambito definito dall'esercizio di una giurisdizione, discende invece dalla stessa base della parola *terrore*. Proprio in quanto tale, il territorio assume in epoca moderna la forma specifica dello stato centralizzato. Si vuole al riguardo che il principio della sovranità territoriale abbia imposto una soluzione spaziale al problema ontologico primario circa il rapporto tra universalità e particolarità, e che da tale soluzione sia derivato il sistema internazionale degli Stati. In realtà è vero il contrario: la sovranità territoriale è la forma che lo spazio ha imposto al potere stesso, e che per essere tale e riconosciuto come tale quest'ultimo è stato costretto ad assumere. È stata questa la storia della modernità, e per tentare di capire quel che oggi accade di qui bisogna partire, chiarendo anzitutto due cose. La prima è che per *spazio* bisogna intendere una cosa molto precisa, priva di ogni riferimento metaforico che di solito in tali questioni serve a trasformare la discussione nel gioco delle tre carte, in cui non si sa mai sotto quale di esse l'interlocutore che tiene banco abbia nascosto la pallina dell'argomento, quando esso esiste: *spazio* è parola che deriva da *stadio*, l'antica misura con la quale i Greci misuravano le distanze lineari, dunque implica un modello per cui l'intera faccia della Terra sia assoggettabile, potenzialmente, a un'unica metrica standard. La seconda cosa da far subito osservare è che non conviene pensare ancora secondo lo schema cui Henri Lefebvre e i suoi tardivi (cioè recenti) epigoni anglosassoni ci hanno abituato, quello per cui esisterebbe la «produzione sociale dello spazio»: al contrario, è esistita e ancora in parte esiste la produzione spaziale della società, come l'intera storia degli Stati territoriali appunto dimostra.

Spenti ormai infatti anche gli ultimi echi delle recenti celebrazioni dell'unità d'Italia possiamo finalmente confessare che l'Italia è un'espressione geografica, come Metternich sosteneva: esattamente come tutti gli altri centonovantadue Stati che attualmente si spartiscono la superficie terrestre. Per convincersene basta osservare le caratteristiche dello schema cui tutte le formazioni statali senza eccezione, anche il Sud-Sudan appena nato, debbono sottostare o far finta di sottostare. Il loro territorio deve essere composto da un unico pezzo, a differenza di quel che accadeva (poniamo in terra tedesca ancora nella prima metà dell'Ottocento) sotto i regimi di marca aristocratico-feudale, per i quali vigeva invece il massimo della frammentazione, la *Kleinestaatererei*, la «microterritorialità», per cui una singola formazione statale si componeva di più pezzi, discosti tra loro e inframmezzati da tanti altri brandelli di molteplici altri Stati. Inoltre il territorio degli Stati moderni deve essere omogeneo dal punto di vista della composizione nazionale, cioè sotto il profilo della capacità di manipolazione simbolica (della cultura) dei sudditi e cittadini: proprio per aver pensato che fosse possibile contravvenire a tale prescrizione, e che dunque cattolici e protestanti potessero convivere nello stesso paese, nel 1610 Enrico di

Francia venne assassinato. Infine il territorio di uno Stato nazionale moderno deve essere isotropico, le sue parti debbono risultare funzionalmente voltate verso una sola direzione: quella della capitale, che di solito è appunto unica. Ora: tutte tali proprietà corrispondano per filo e per segno a quelle che nella geometria euclidea definiscono la natura geometrica di una estensione, sicché non soltanto il moderno territorio statale deve, per riuscire tale, essere geometricamente organizzato, ma proprio in quanto tale è obbligato a mutuare le proprie caratteristiche dalla rappresentazione che, alquanto ingenuamente, ancora noi pensiamo ne sia al contrario la copia, senza invece avvedersi del suo ruolo di matrice: la mappa, la rappresentazione cartografica, implacabile veicolo, per tutta la modernità, della spazializzazione territoriale. E sul piano più propriamente politico modello tra l'altro, proprio in funzione della moderna astrazione spaziale, non soltanto di ogni concetto di rappresentanza ma insieme di ogni concetto di uguaglianza: l'*égalité* dell'Ottantanove altro non deriva che dall'idea di individuo come entità numerica, corrisponde dunque alla reciproca uguaglianza dei punti geometrici, secondo la contraddizione al cuore del discorso giacobino. Non vi sarebbe bisogno di rammentarlo se nell'alluvione di pensieri e interpretazioni suscitati dal tragico crollo delle Torri Gemelle qualcuno si fosse ricordato, una dozzina d'anni fa, che proprio quel giorno si celebrava un significativo anniversario: quello del voto per «testa» e non per «ceto», inaugurato l'11 settembre 1789 appunto in omaggio al principio dell'equivalenza generale dei cittadini, privi di ogni nativa qualità in grado di distinguerli l'uno dall'altro. E infatti qualcuno commentò, a onor del vero, che quel era successo a Manhattan l'11 settembre 2001 significava che ormai tra New York e Beirut non c'era più nessuna differenza.

Nemmeno un anno prima era stata firmata a Firenze la Convenzione Europea del Paesaggio, in vigore oggi nella maggioranza dei paesi di cui l'Unione Europea si compone. E dove, per chi non se ne fosse accorto, si decreta per legge la fine del *territorio*, così come quella dell'*ambiente*: essi spariscono perché, in quanto oggetto di percezione, sono programmaticamente ed esplicitamente ridotti dalla Convenzione ambedue a *paesaggio*: un altro dei sensi, delle maniere con le quali la faccia della Terra (l'unico significato) si è fin qui storicamente presentata. Si tratta di una conversione sulla quale è urgente iniziare a riflettere, in termini non soltanto politici, molto più di quanto fin qui sia fatto. Si noti intanto che essa coincide con una vera e propria inversione funzionale, che riguarda la storia e la natura del concetto di paesaggio stesso. Nessuno prima di Alexander von Humboldt, dunque prima della fine del Settecento, annetteva a tale termine un valore che non fosse semplicemente estetico. Ma il progetto di Humboldt, figura chiave della cultura europea (e russa e americana) ancora alle prese con il dominio aristocratico, era appunto quello di dotare l'opinione pubblica allo stato nascente, ma già in grado di riconoscersi come l'organo della riflessione comune e pubblica sui fondamenti dell'ordine sociale, di un sapere che finalmente la mettesse in grado di intervenire sul mondo, e non più limitarsi a contemplarlo come fino ad allora essa era costretta, non soltanto in Germania, a fare. Di qui l'uso e il successo del modello di paesaggio, in grado di procedere per linee interne rispetto alla cultura esclusivamente letteraria, musicale e pittorica della società civile, e allo stesso tempo di avviarne la mutazione in senso scientifico, in cultura di governo. Il che di fatto avvenne, sia pure attraverso una soluzione politica (la

cogestione del potere tra aristocrazia e borghesia, successiva ai moti berlinesi del marzo 1848) che Humboldt fu il primo a disapprovare. Con Humboldt comunque, ed è questo ciò che ora qui importa, il paesaggio entra far parte dei modelli conoscitivi della cultura occidentale sulla base di un vero proprio processo di politicizzazione del dato estetico, funzionale al transito dall'assetto feudale a quello borghese del quadro europeo, come è proprio il caso di dire. Ancora all'indomani del congresso di Vienna Carl Gustav Carus, romanticamente, definiva il paesaggio «un determinato stato d'animo», riprodotto per mezzo di una «raffigurazione della corrispondente atmosfera nella vita della natura»: dunque un sentimento, anzi una relazione tra due distinte ma affini impressioni sentimentali. Come mai oggi si registra invece una vera e propria reificazione del concetto, che passa con la Convenzione a designare non più il modo con cui guardare alle cose ma le cose stesse, e proprio quando si è costretti a riconoscerne, di converso, la portata dei processi immateriali all'interno del funzionamento del mondo? In funzione di quale progetto si assiste oggi, con la trasformazione del territorio in paesaggio, all'estetizzazione del dato politico, vale a dire alla traduzione dell'ambito

nuotare al loro interno annega. Annullando ogni logica spaziale fondata sulla rilevanza della distanza tra il soggetto e l'oggetto, l'avvento della rete elettronica ha comportato a partire dall'inizio degli anni Settanta, con la crisi dello spazio, la crisi dello schema territoriale moderno. Con la rete intendiamo un'entità, notava qualche anno fa Manuel Castells, al cui interno non è possibile distinguere, se non ontologicamente, tra la componente materiale, quella immateriale e quella umana. In ogni caso è proprio l'instaurazione del dominio funzionale di tale entità, al cui interno lo *spazio* non ha più quasi nessuna importanza, a stabilire la necessità del ricorso al *paesaggio*, originario momento cognitivo (come Humboldt sapeva benissimo) in cui tra l'individuo e la totalità che ha di fronte non esiste nessun diaframma o divaricazione, perché il primo si riconosce senza nessun divario o residuo all'interno della seconda e vibra all'unisono con essa: esattamente così come oggi la logica della globalizzazione e la *Network Economy* pretendono si faccia nei loro confronti, ma anche come la nostra condizione di esseri sospesi tra *luogo* (la forma del *paesaggio*) e flussi di necessità richiede.

In tal modo, proprio come nei quadri di Friedrich in cui culmina la veduta romantica, l'unità di riferimento coincide in apparenza con l'individuo singolo, astratto, mobile, privo di ogni radicamento sociale oggi teorizzato dal neoliberalismo: il «viandante che osserva dall'alto il mare di nubi», per il quale dunque fisicamente il territorio scompare sotto il fluire di una cortina costituita dall'insieme di processi la cui natura si situa al confine dell'immateriale con il materiale. Ma in questo caso soltanto in apparenza: alla stessa maniera dei soggetti umani che nel frontespizio del *Leviatano* di Hobbes costituiscono il corpo materiale del «Dio mortale», lo Stato detentore del monopolio della violenza, egli volta sempre le spalle e nessuno conosce il suo volto perché, come a più riprese lo stesso Friedrich avvisa, si tratta sempre di un soggetto politicamente intenzionato: di un rivoluzionario intento, da solo o in compagnia, a operare per un mondo migliore a favore dell'umanità. Non basta saperlo, ma per non essere politicamente ingenui è necessario ricordarlo.

della legge in quello anti-normativo per eccellenza? (Ho ancora vivida memoria di un sindaco di un piccolo comune meridionale che alle proteste dei concittadini per l'impianto di un campo di pale eoliche opponeva qualche mese fa la propria meraviglia, parendogli invece l'impianto in questione molto bello a vedersi: tutto ridotto a una semplice questione di gusti, intorno ai quali come si sa c'è poco da disputare).

È da tale interrogativo che è urgente riavviare la riflessione: a partire dal riconoscimento dell'ambivalenza, cioè della potenzialità, della situazione; dalla consapevolezza del suo carattere per nulla inedito. Come per Wittgenstein le parole, anche i modelli sono «pellicole su acqua profonda», e chi non riesce a



Philomyces Spoerrii

È ancora il Bel Paese?

Paesaggio e nazione, oggi

Paolo D'Angelo

Nel 2004 è stato promulgato il *Codice dei beni culturali e del paesaggio*. Accanto ad alcuni aspetti criticabili, il testo conteneva, per quanto riguarda la considerazione del paesaggio, una novità positiva: per la prima volta i beni paesaggistici erano veramente posti su di un piede di parità con gli altri beni culturali, e in particolare con quelli artistici. Si dava così attuazione, in un certo senso, a uno degli articoli più innovativi della nostra Costituzione, il 9, che recita «La Repubblica [...] tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della nazione», e in questo modo riconosce quella che è senza dubbio una delle specificità del nostro patrimonio culturale, ovvero l'inscindibilità dei nostri monumenti artistici e architettonici dal paesaggio in cui si inseriscono e per il quale sono stati pensati.

Il *Codice* è stato ritoccato in più punti nel 2006 e nel 2008. In molti casi si è trattato di interventi chiarificatori e migliorativi, che richiederebbero un lungo discorso, e molti rilievi tecnici, per essere valutati. Su di una variante soltanto vogliamo soffermarci: una variante probabilmente poco decisiva da un punto di vista operativo, ma importante da quello concettuale. Importante e, come vedremo subito, alquanto singolare.

Nella prima versione, quella del 2004, la sezione dedicata ai beni paesaggistici cominciava con un articolo, il 131, di questo tenore: «Ai fini del presente codice per paesaggio si intende una parte omogenea di territorio i cui caratteri derivano dalla natura, dalla storia umana o dalle reciproche interrelazioni. La tutela e la valorizzazione del paesaggio salvaguardano i valori che esso esprime quali manifestazioni identitarie percepibili». Si trattava di una definizione generale del paesaggio, che metteva l'accento sull'intreccio di dati naturali e di prodotti dell'attività umana, di natura e storia, come carattere essenziale del paesaggio, in particolare di quello italiano.

L'articolo 131 è parecchio cambiato nella formulazione del 2008. Adesso suona così: «Per paesaggio si intende il territorio espressivo di identità, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali, umani e dalle loro interrelazioni. Il presente codice tutela il paesaggio relativamente a quegli aspetti e caratteri che costituiscono rappresentazione materiale e visibile dell'identità nazionale, in quanto espressione di valori culturali». Rimane ovviamente l'idea di paesaggio come natura e storia saldate insieme, ma il paesaggio non sembra più una fonte di identificazione per la popolazione che abita un determinato luogo, quanto portatore di una propria identità. Fin qui niente di male: anzi, la formulazione appare nettamente migliore. Ma, subito dopo, si torna a una identità che verrebbe proiettata nel paesaggio o si ritroverebbe in esso, solo che stavolta siamo di fronte a una *identità nazionale*. Il paesaggio ne sarebbe la rappresentazione materiale e percepibile, anche se, si aggiunge, in quanto il paesaggio sarebbe espressione, in primo luogo, di valori culturali.

Dunque il paesaggio come volto della patria? La prima reazione è di sconcerto. In che senso il paesaggio sarebbe manifestazione della identità nazionale? Tutto sembra opporsi a questa concezione. Dal punto di vista geografico, il paesaggio italiano è tra i più vari: si va dal paesaggio alpino a quello della macchia mediterranea, dalla pianura padana al tavoliere pugliese. Dal punto di vista geologico, terre antichissime come la Sardegna coesistono con pianure alluvionali recentissime. Dal



Uccello di corallo, assemblaggio, 35x29x9 cm, 2012; Foto: Susanne Neumann

punto di vista culturale, poi, qualsiasi esempio rischia di smentire quanto affermato dalla nuova formulazione del *Codice*. Che mai avranno in comune i paesaggi della Valtellina con la Valle dei Templi di Agrigento, o i terrazzamenti liguri con la campagna romana? Se ci si mette su questa strada, si rischia piuttosto di arrivare a conclusioni diametralmente opposte. Non occorre essere esperti di paesaggio per capire che il paesaggio del versante italiano delle Alpi ha molto più in comune con quello alpino svizzero che con il paesaggio umbro, e che l'interno della Sicilia può essere più vicino a quello della penisola iberica di quanto lo sia alla valle del Brenta. Del resto, proprio il presupposto che il paesaggio è intreccio di natura e storia dovrebbe sconsigliare di leggersi l'immagine dell'unità nazionale. Un libro bellissimo e ancora pieno di insegnamenti come la *Storia del paesaggio agrario in Italia* di Emilio Sereni basta a farci capire che il paesaggio italiano è frutto (anche) dei diversi tipi di insediamenti e di rapporti di produzione in agricoltura, che la mezzadria toscana ha segnato il territorio in modo molto diverso da quanto lo abbia fatto il latifondo meridionale, o l'azienda agricola padana. Dato che nel paesaggio si sedimentano secoli di storia, e che la nostra unità è un fatto recente, sarebbe sorprendente se trovassimo il nostro paesaggio tra i caratteri fondanti dell'unità nazionale.

Infatti tra questi caratteri non troviamo certo il paesaggio così come esso realmente si dà, quanto piuttosto un'idea del paesaggio italiano e una sorta di *mito* paesaggistico dell'Italia. Troviamo l'Italia come *Bel Paese*, che prima di essere un for-

maggio è stato un libro fortunatissimo dell'abate Stoppani, dove un viaggio geologico e geografico attraverso l'Italia, una sorta di divulgazione scientifica sulla natura del nostro territorio, era condito da un orgoglio nazionale per la bellezza della nostra nazione, del tutto in linea con gli ardori post risorgimentali (il libro di Stoppani, recentemente ripubblicato da Aragno, è del 1874 e ha avuto tantissime ristampe nei decenni successivi). È il «Bel paese che Appennin parte e il mar circonda e l'alpe» di Petrarca, ma è soprattutto quell'immagine dell'Italia che ha avuto corso ai tempi del *grand tour*, quando nell'educazione dei giovani delle classi elevate d'Europa era indispensabile un viaggio in Italia, «giardino del continente», segnato insieme dalla dolcezza del clima e dalla bellezza del paesaggio. Molto tempo prima di essere una nazione, l'Italia è stata un'espressione geografica, o meglio geografico-paesaggistica. Metternich non aveva poi tutti i torti.

Della commissione ministeriale per il *Codice dei beni culturali e paesaggistici* ha fatto parte uno studioso di grande fama, Salvatore Settis, da tempo in prima linea nella difesa del nostro patrimonio storico-artistico e paesaggistico. Il libro più recente che Settis ha dedicato al tema della salvaguardia del patrimonio paesaggistico, *Paesaggio Costituzione Cemento* (Einaudi 2010) può forse aiutarci a chiarire l'origine della formula del paesaggio come espressione dell'identità nazionale. Infatti il ragionamento di Settis è attraversato e sorretto da una convinzione: che per tutelare degnamente non solo il paesaggio, ma l'intero patrimonio storico-artistico, è necessario mantenere ben saldo l'esercizio della tutela nelle mani del-

l'amministrazione centrale, evitando che esso passi intermente in quelle degli amministratori locali, regionali o comunali, o comunque curando che ciò avvenga sotto vincoli precisi e sempre attraverso la vigilanza nazionale.

Difficile dargli torto, e non solo alla luce di esperienze recenti nelle quali si sono viste amministrazioni locali di ogni colore cedere a proposte dissenatissime di urbanizzazione. Non occorre grande uso di mondo per capire che gli amministratori e le comunità locali in genere, se da un lato possono avere motivi affettivi e consuetudinari per prendersi a cuore il paesaggio in cui vivono, dall'altro sono anche esposti, molto più di chi viva lontano, dalle pressioni degli interessi e dei vantaggi pratici che possono derivare da interventi edificatori, o di altro genere, che alterino il paesaggio. I più accaniti difensori della bellezza paesaggistica, l'esperienza lo dimostra, sono spesso gli *outsider*, coloro che hanno scelto un luogo proprio perché lo hanno trovato intatto, vivibile, attraente, e perché ne hanno fatto la propria dimora di elezione, il luogo del riposo e dello svago, mentre chi nello stesso posto lavora o abita può finire per anteporre l'utile immediato ad altre considerazioni.

Per quanto le intenzioni che hanno portato alla modifica del testo del *Codice* possano essere buone, dunque, la strada seguita non lo è altrettanto. Rivalutare l'idea del paesaggio come rappresentazione dell'identità nazionale non sembra una soluzione accettabile, e non è neppure efficace. Soprattutto perché è una soluzione troppo vecchia per esercitare ancora una qualche attrattiva. L'epoca nella quale ha avuto corso è ormai lontana, e risale al periodo compreso tra il tardo Ottocento e i primi decenni del

Novecento, l'epoca che vide affermarsi dei nazionalismi europei. Non per nulla, sono gli stessi anni nei quali i capolavori della letteratura e dell'arte venivano esaltati e propagandati in chiave di celebrazione nazionale, come attestano le tante storie nazionali delle letterature europee scritte in quegli anni e le grandi mostre celebrative di una qualche identità nazionale, da quella su Holbein a Dresda, nel 1871, a quella sull'arte fiamminga a Bruges del 1902, fino alla grande mostra dell'arte italiana a Londra, nel 1930. Se questo modo di guardare all'arte nell'ottica della «gloria nazionale» ci appare oggi tanto remoto quanto ridicolo, non si capisce bene perché lo sarebbe di meno applicare lo stesso tipo di ragionamento al paesaggio.

Meglio, molto meglio, allora, rovesciare il discorso. Non considerare il paesaggio come uno strumento di identificazione di radicamento per le popolazioni che lo abitano (una prospettiva non troppo felicemente adottata anche dalla *Convenzione Europea del Paesaggio* siglata nel 2000 a Firenze), quanto piuttosto vedere il paesaggio stesso come portatore di un'identità, cioè di caratteristiche storiche e culturali che possono essere esperite e vissute da chiunque, e non solo da nativi e residenti. Paradossalmente ma non troppo, è appunto il riconoscimento del valore estetico del paesaggio quello più progressivo e liberatorio. Proprio come l'idea dell'Italia «*terra pulcherrima*» è stata elaborata da stranieri, e come tanti luoghi d'Italia sono stati riscoperti, abitati e recuperati da persone che erano nate in paesi lontani, così il nostro paesaggio non è solo nostro, ma di chiunque sappia apprezzarlo e salvaguardarlo.

Pechino, la successione

Sembra un film, ma è tutto vero

Simone Pieranni

Si diceva che sarebbe stato un anno tranquillo perché la successione cinese era già stata decisa. Xi Jinping come Presidente, Li Keqiang come premier: i due ruoli chiave già stabiliti. Si pensava che il prossimo congresso del Pcc di ottobre 2012 potesse essere una pura formalità: una pacifica divisione dei ruoli e delle cariche, con gli attuali Presidente e premier a gestire una transizione senza sussulti.

E invece. Tutto è cominciato, ufficialmente, a febbraio. Vediamo come: sembra un film, ma è tutto vero, overosimile.

Il super poliziotto

Wang Lijun è uno sbirro tutto d'un pezzo. È deciso nelle sue azioni, determinato nello scovare i criminali e pensarci da solo a sistemarli, tanto da avere cicatrici causate da risse con i mafiosi, che sfoggia con gli amici più stretti. Lui è il pericolo legale numero uno delle triadi cinesi. È un dritto, un duro, uno che sa comandare.

Bo Xilai è un politico in ascesa: prima a Dalian, poi a Chongqing, come segretario del partito. Ha saputo Wang Lijun guadagnare investimenti strappandoli a Pechino e Shanghai, specie nel campo dell'elettronica. Si sa muovere, è telegenico e popolare. Ha saputo utilizzare la retorica maoista, spingendo sull'acceleratore dell'intervento statale. Ha fatto politiche di sinistra, accompagnate da milioni di sms spediti ai suoi cittadini, contenenti frasi del Grande Timoniere. Ha istituito festival di canzoni rosse. Ha mandato i giovani di Chongqing a rieducarsi in campagna. Ha fatto apologia di Rivoluzione culturale. È di sinistra. È figlio di un padre della rivoluzione, è un principino. Suo padre durante la Rivoluzione culturale fu perseguitato e nel 1989 era un falco. Bo Xilai è un altro duro, un altro dritto, un altro che sa e vuole comandare.

A Chongqing è preceduto da Wang Yang: un liberale. A Chongqing la mafia fa quello che vuole. A Chongqing, insinua Bo Xilai, ognuno fa quello che vuole. Non va bene. Insieme alla campagna rossa, agli investimenti statali, al sostegno ai poveri, Bo Xilai lancia la campagna contro le triadi. E chi sceglie come super poliziotto, come *castigamatti*? Wang Lijun, naturalmente.

Nella sua inchiesta finiscono tanti pesci piccoli, centinaia, e un pezzo grosso. Si tratta di una campagna che era diventata la vicenda più seguita dai cinesi. Roba da *Padrino* o da *Quei bravi ragazzi*. Wen Qiang ad esempio, l'ex capo della polizia, è il pesce grosso: aveva la predilezione per i prodotti di Louis Vuitton e per i soldi. Tanti soldi: gli investigatori hanno trovato 3 milioni di dollari circa seppelliti sotto uno stagno.

Tanto ingegnoso lui, quanto lussuriosa la sorella, Xie Caiping, la Madrina, la Regina delle Gang, vero personaggio mediatico del pasticciaccio di Chongqing: gestiva trenta casinò illegali, uno di fronte al tribunale, e aveva a disposizione sedici giovani uomini per i suoi appetiti sessuali.

Entrambi, insieme ad altri tra funzionari, teppisti, mafiosi, piccoli boss, politici, imprenditori, sono finiti nella rete di un processo dalle proporzioni «cinesi»: oltre 9000 le persone indagate, cinquanta funzionari pubblici coinvolti, crimini che vanno dal gioco d'azzardo, all'impresa illegale, riciclaggio, narcotraffico, rapine, violenze, estrazioni minerarie illegali, scioperi coatti, minacce, omicidi (perfino di un uomo reo di essere stonato, in una serata al karaoke). Attività che – come emerso dai processi – hanno evidenziato un'impunità derivante da contatti molto «in alto». Erano loro i padroni della città.

Bo Xilai non ha rispetto per nessuno, i metodi impiegati dalla polizia sono condannati dagli avvocati degli imputati. Tra loro c'è Li Zhuang, che finisce sotto indagine con l'accusa



Collezione di Yadim, Assemblaggio, 100 x 100 cm, 2010, Foto: Susanne Neumann

di avere spinto il suo cliente, un boss mafioso, a fornire falsa testimonianza. Li Zhuang lavorava in un importantissimo studio legale, di proprietà di un altro *taizi*, un principino, Fu Yang, figlio di un altro degli otto immortali, Pang Zhen.

L'operazione antimafia è immane, devastante. C'è materiale per un romanzo. Infatti i cinesi hanno creato anche una serie televisiva, ispirandosi agli eventi reali.

Matrimoni in crisi

Fin qui tutto bene? No. Perché Wang Lijun un giorno viene chiamato a fare visita in un hotel di Chongqing: c'è una vittima. Uno straniero. Un inglese. Wang Lijun è un bravo sbirro. Poche e serrate indagini portano in fretta dritto a lui. Al suo capo, a Bo Xilai. Per la precisione, alla moglie. Il morto è un britannico, si chiama Neil Heywood, è un faccendiere, sospettato di essere una spia dell'M16. Ci mancavano gli 007 di Sua Maestà la Regina. E Neil Heywood risulta morto, ammazzato. Heywood era molto vicino alla famiglia di Bo Xilai. Era *troppo* vicino alla moglie. Una relazione sentimentale e di affari: il britannico aiutava i coniugi Bo Xilai a portare fuori dalla Cina i soldi derivanti da mazzette e affari loschi. Wang Lijun va da Bo Xilai, gli spiega la situazione. Bo Xilai non la prende bene, per niente. Wang Lijun capisce di essere in pericolo, è disperato, ma ha ancora agganci buoni. Li usa. Scappa, travestito, e si rifugia nel consolato americano di Chengdu. Da lì in avanti è il delirio.

Dopo un giorno, viene scortato dalla polizia giunta da Pechino (che mette fuori gioco gli scagnozzi mandati da Bo Xilai) e portato in un luogo ancora oggi segreto. Ufficialmente è in «vacanza terapeutica», una simpatica metafora per dire che la sua carriera è arrivata al termine. Wang Lijun ha un grosso problema: agli americani ha chiesto l'asilo politico. Gli americani lo hanno presumibilmente briffato e poi gli hanno detto: «Ci spiace, non possiamo tenerti». Wang Lijun respira una brutta aria: quella di chi verrà accusato di tradimento.

Siamo alla vigilia dell'Assemblea nazionale, la sessione legislativa annuale della Cina. La no-

tizia comincia a girare sul web cinese e arriva alla stampa straniera. Ed è subito letta in una sola direzione: la defezione di Wang Lijun è un siluro puntato contro un uomo: Bo Xilai. Quest'ultimo partecipa all'Assemblea nazionale: in conferenza stampa cita una poesia sul loto, a dire, «sono innocente, non facciamo scherzi». Ma non basta, perché siamo alla resa dei conti.

Si mette in moto il rituale cinese, così denso di fascino e significati. Wen Jiabao, il premier, chiude l'Assemblea nazionale con una conferenza in diretta e trasmessa alla televisione di Stato. Dice due cose semplici: la guida del paese è collegiale, la rivoluzione culturale fu un dramma nel quale il paese non vuole ricadere. Significa due cose: non ammettiamo personalismi, non ammettiamo scimmiettamenti di metodi che riteniamo sepolti. Riassunto: Bo Xilai deve cadere.

Per la prima volta accade: alle parole di «nonno Wen» seguono i fatti. L'indomani il compagno Bo Xilai è destituito dal ruolo di segretario di Partito. Passa qualche settimana e in una serata pechinese i contorni aumentano a dismisura. Altro annuncio, ancora una volta via televisione: Bo Xilai è destituito anche dal Comitato Centrale. E sua moglie è accusata dell'omicidio di Neil Heywood (la cui morte era stata attribuita inizialmente e in modo ufficiale a una eccessiva bevuta: peccato che il britannico fosse astemio).

Interpretazioni

Fine del film? Rimangono le necessarie interpretazioni, alla luce della successione politica in corso in Cina.

Poche ore dopo il «dramma di Chongqing», era cominciata a girare una presunta lettera di Wang Lijun nella quale l'ex braccio destro di Bo Xilai descriveva il suo mentore alla stregua di un boss mafioso, sotto la cui patina di nostalgia maoista e attenzione alle classi meno abbienti si nascondeva la malvagità di una persona senza scrupoli. Tutta la vicenda di Chongqing aveva cominciato quindi a prendere una piega diversa da quanto si era pensato poco dopo la fuga di Wang al consolato. Inizialmente, infatti, si era intesa la

mossa di Wang Lijun come una manovra tesa a mettere in difficoltà Bo Xilai, chiedendosi però chi fossero i mandanti.

Questa interpretazione era fuori di dubbio, mentre sembrava più improbabile l'ipotesi di una fuga di Wang per scappare dalla morsa di Bo Xilai. Una novità invece è arrivata – in modo del tutto inaspettato – grazie a un nastro reso pubblico da siti cinesi, ma su server americani, che avrebbe rivelato i veri motivi all'origine della cacciata di Bo Xilai, ovvero il suo tentativo di bloccare le indagini sulla moglie.

Fonti confermarono alla stampa internazionale che la voce del funzionario intento a spiare le motivazioni dell'allontanamento di Bo Xilai sarebbero vere. Non si tratta di una novità sconvolgente, quanto di un metodo insolito con il quale la Cina ha deciso di rendere pubbliche beghe interne solitamente tenute nel riserbo più assoluto. Il funzionario – la cui registrazione è on line – dipinge Bo Xilai come un potente boss, alla stregua di un capo banda, che avrebbe condotto le sue campagne anticriminalità con lo scopo principale di eliminare i suoi avversari politici.

Secondo quanto riportato dalla voce registrata, dopo la notizia della fuga di Wang al consolato, «la mattina del 9 febbraio il segretario del partito Hu Jintao ha tenuto una riunione del Comitato permanente del Politburo per lo studio del caso. L'incontro ha concluso che l'incidente di Wang Lijun era il primo caso, dopo la fondazione della Repubblica popolare cinese, in cui un funzionario livello provinciale è entrato in un consolato straniero di propria iniziativa [...] Abbiamo bisogno di gestire questo evento correttamente e dare il nostro meglio per limitare i danni che questo incidente ha portato al Partito e al paese». È in questa riunione a porte chiuse che si decide la fine politica di Bo Xilai.

Si tratta di una lettura degli eventi che suggerisce l'immagine del leader di Chongqing come un potente boss, individuando nei suoi metodi personali un grave impiccio per il Partito. In questo modo viene colpito il personaggio Bo Xilai e il suo modello di riferimento, quello di Chongqing: non a caso dopo Bo Xilai sono cadute molte teste vicine al nuovo Mao.

In vista del Congresso del prossimo ottobre, si può quindi scrivere – apparentemente – di una vittoria dell'ala liberale, quella rappresentata da Wang Yang, leader del Pcc del Guangdong, alla testa della quale sembra essersi posto Wen Jiabao, attuale premier. Sono state infatti le sue parole, trasmesse in diretta televisiva, ad annunciare questo sconvolgimento politico. E per un paese in cui la ritualità politica riveste ancora grande importanza, si tratta di segnali da non sottovalutare.

A fine maggio, infine, è arrivata anche la voce di Hu Jintao: il Presidente cinese ha esortato gli esponenti di spicco del Partito comunista a serrare le fila e placare le tensioni sul caso Bo Xilai, in vista del cambio di leadership fissato per l'autunno.

In una riunione svoltasi lo scorso mese Hu avrebbe definito «un caso isolato» lo scandalo che ha travolto l'ex segretario di Chongqing. Il capo di Stato sta inoltre tenendo a freno le frange del Partito più propense a massicce epurazioni tra i sostenitori di Bo. Nelle riunioni a porte chiuse, Hu Jintao, hanno sostenuto alcune fonti, ha ricevuto il sostegno dell'ex Presidente Jiang Zemin e dei veterani. Anche Jiang avrebbe sottolineato come sia gli errori di Bo che le accuse di omicidio contro la moglie del leader epurato, Gu Kailai, debbano essere gestiti come casi isolati.

Insomma, non è successo niente. Quasi.

Giappone, primavera 2012

Un precipitato di storia

Christine Ferret

Tutto sembra esattamente come prima in questa settimana di *Golden Week* all'inizio del mese di maggio a Tokyo, segnata dalla successione di quattro giorni festivi di cui i giapponesi tradizionalmente approfittano per partire in villeggiatura o per abbandonarsi alla contemplazione dei parchi e giardini che ornano la città con la loro gioiosa esplosione di peonie e azalee in piena fioritura. Sì, tutto appare assolutamente e inspiegabilmente normale e persino i bambini sono tornati ridanciani padroni di marciapiedi e slarghi inondati di sole, ma spesso anche di pioggia, senza che gli adulti si preoccupino di proteggerli dalla contaminazione radioattiva. Diversamente da sei mesi fa, le famiglie non si precipitano all'imbocco della metro più vicina al minimo segnale di un rovescio potenzialmente carico di cesio 137 proveniente dalla regione di Fukushima o da altre prefetture gravemente colpite. La vita ha ripreso il suo corso e solo il presente conta, il sentimento di una leggerezza finalmente riconquistata su uno strano «destino» nazionale, che per il momento è solo un richiamo all'abbandono a un edonismo cieco e muto. Quest'anno *Sakura* sembra essere stata di una lussuria di gran lunga più spettacolare del solito, come se la celebrazione dei ciliegi in fiore sfociasse in un vero rinascimento, in un rituale di purificazione iscritto nel ritmo delle stagioni e in cento alleanze di fattualità politiche e ambientali. *Sakura* è stato un *potlach*, uno straripare di sakè e battute scherzose sotto i ciliegi magnifici e rigogliosi, un monumento di riconciliazione collettiva, come se niente fosse. Come se i tre corium della centrale di Fukushima non fossero misteriosamente «evaporati», come se la contaminazione dell'oceano, della terra e dell'aria fosse svanita, come se la piscina di raffreddamento del reattore n. 4 non minacciasse di crollare al minimo terremoto... come se le 316.000 persone evacuate, che lo volessero o meno, trascorressero giorni spensierati.

Nei supermercati, in funzione delle reti commerciali e delle priorità dei clienti, le differenze sociali si sedimentano con più chiarezza. La catena *Isetan*, piuttosto radical chic, insediata nei quartieri centrali della capitale, propone esclusivamente prodotti freschi dal Sud del Giappone, a un prezzo due volte maggiore di quello delle periferie di Tokyo. A Koremasa, invece, all'inizio di quella grande periferia che ingloba quasi quaranta milioni di persone, il pomodoro di Fukushima si vende bene e a basso prezzo, anche quando passa per «biologico». Le casalinghe non prestano più molta attenzione all'origine degli alimenti. Il consumo è ricominciato, più scatenato di prima sembrerebbe; caffè e ristoranti sono pieni. C'è anche chi ha già riaperto l'aria condizionata, a forte consumo elettrico, e la capacità di mobilitazione dei giapponesi, per spingerli a ridurre la spesa energetica per l'estate prossima, come avevano fatto dopo la catastrofe del marzo 2011, non sembra affatto scontata. Del resto, il governo non fa granché per incoraggiarla, mentre agita lo spettro di tagli imminenti che risulterebbero fatali alla competitività del paese, soprattutto nei confronti della Corea, per giustificare l'intenzione di rilanciare quanto prima il nucleare dietro pressione delle lobby. Il 5 maggio è stata certamente una giornata storica, con l'arresto dell'ultimo reattore ancora in attività a Tomari (Hokkaido): per la prima volta da 46 anni, il Giappone ha interamente sospeso la propria produzione di energia nucleare in attesa di test di resistenza sull'insieme dei siti, ma le negoziazioni vanno di pari alle pressioni delle autorità della prefettura di Fukui, nella regione di Osaka, per far ripartire due reattori della centrale di Ohi.

Apparentemente indifferente e rassegnata ai rischi cui va incontro, la popolazione giappone-

se non è comunque stupida: mai c'è stata così esplicita diffidenza nei confronti del potere politico, al pari della consapevolezza di essere stati ingannati sulla gravità dell'incidente dell'11 marzo. La denuncia dell'irresponsabilità delle autorità torna tanto nelle conversazioni quotidiane quanto nelle analisi di quei giornalisti e scienziati contrari all'atomo per usi civili. A inizio dell'aprile 2011, la prefettura di Fukushima non ha infatti riconosciuto di essere stata allertata fin da subito dal sistema Speedy – strumento di rilevazione rapida dell'evoluzione delle situazioni radioattive – dell'estensione del disastro, senza per questo averne avvertito gli abitanti per la preoccupazione di scatenare un'ondata di panico? Quanto ai dirigenti di Tepco, i quali, anziché presentare scuse, di recente hanno pensato di aumentare il costo dell'elettricità del 10% per compensare le perdite subite dall'azienda, non hanno forse l'arroganza di rispondere alle richieste di decontaminazione formulate da alcuni proprietari di terreni che «i radionuclidi, ormai mischiati al terreno, non sono più affar loro»? Ma il premio della stupidità e del disprezzo va forse al consigliere speciale per la salute a Fukushima, il professor Yamashita Shunichi dell'università di Nagasaki, il quale ha dichiarato senza alcuna esitazione che gli abitanti delle zone contaminate suscettibili di ammalarsi sono solo quelli che non sorridono abbastanza e che un'esposizione alle radiazioni inferiore ai 100 microsievert per ora non rappresenta alcun pericolo sanitario.

Di fronte a una rinuncia di questa ampiezza e alla paralisi del Partito democratico, al potere da solo tre anni e che le elezioni del 2013 non mancheranno di falciare, la popolazione sembra aver abbandonato la presa. Simbolo della resistenza al nucleare e della lotta per la difesa della salute dei bambini nelle regioni più esposte alle radiazioni, nella loro impressionante umiltà le tende delle donne di Fukushima continuano a ergersi di fronte al ministero dell'Economia, in un paesaggio di freddi e giganteschi edifici amministrativi. Dal settembre 2011, l'iniziativa di *Tentohiroba* si caratterizza per il tentativo di sfuggire sia alla lamentazione sia all'obitorio, assumendo un tono volutamente gioioso, a fronte dal fatto che le sue principali protagoniste, donne semplici provenienti dagli ambienti rurali del Tohoku, hanno piena coscienza di essere state esposte e di essere condannate. «Non rassegnarsi al pianto», questo è l'obiettivo anche del gruppo di vittime che si riunisce a Fukushima da metà marzo 2011 e che, con il supporto di avvocati, tenta di trovare le vie per aver giustizia.

Diversamente esposti alle conseguenze materiali, sanitarie ed ecologiche del triplice incidente dell'11 marzo (terremoto, tsunami e catastrofe nucleare), a seconda dei luoghi di provenienza e della loro situazione familiare, gli oppositori al nucleare sono ben lontani dal condividere una stessa visione del mondo. In un clima dominato dal fatalismo, sono comunque riusciti, anche grazie al sostegno di media a larga diffusione, come il quotidiano «Tokyo Shinbun», a dare peso alla società civile giapponese e ad avere un impatto sulle decisioni del governo. Drammaticamente aumentati dopo l'incidente di Fukushima, i massimi tassi di radioattività ammissibili per le derrate alimentari nel marzo 2012 sono stati corretti al ribasso, in particolare per l'alimentazione destinata ai bambini. Da 200 becquerel per litro di acqua potabile, si è passati a 10; da 200 a 50 per il latte; da 500 a 50 per le verdure fresche e i cereali destinati ai bambini; da 500 a 100 per la carne, le uova e il pesce. Una vittoria non trascurabile, anche se la situazione dei produttori della regione di Fukushima promette di peggiorare ulteriormente.

Su altri punti, come quello della giustizia, gli antinucleari e gli ecologisti sono ben lontani dall'aver vinto la battaglia. Secondo la legge giapponese, il nucleare sfugge a qualunque responsabilità penale individuale, cui l'attuale Primo ministro, Noda Yoshiniko, non manca mai di riferirsi per evitare ai dirigenti della società Tepco, in corso di nazionalizzazione e rimpinzata di sovvenzioni statali (per circa 9 miliardi di euro), di ritrovarsi sul banco degli imputati. In risposta, i cittadini formano e fanno vivere dei tribunali popolari simbolici, a immagine del tribunale Russel che negli anni Duemila è servito al Giappone da modello per la risoluzione della questione delle «donne del conforto»: schiave sessuali – per la maggior parte coreane – dell'esercito imperiale, la cui sofferenza andava trattata al pari di quella delle vittime di crimini di guerra.

Ma di fronte all'incapacità dello Stato di rispettare i cittadini, e di conseguenza le fondamenta della democrazia giapponese, è l'esistenza stessa di quest'ultima a venire messa in questione. Il referendum sul nucleare richiesto a gran voce dalla società civile non è nemmeno in calendario, a fronte del fatto che l'80% dei cittadini si dichiara a favore di un cambiamento a breve o medio termine della politica energetica.

La tragedia provocata dal terremoto dell'11 marzo assomiglia a uno specchio ingrassante della società giapponese. Se l'incuria di Tepco nella gestione della crisi nucleare ha messo in evidenza i disastri dell'esternalizzazione generalizzata e della *deregulation* neoliberista, oggi ricompaiono strutture di discriminazione e di dominio più specifiche della storia del paese. La più evidente è quella che separa città e campagne, della quale la relazione tra Tokio e la regione del Tohoku è emblematica. Come sottolinea Yabu Shiro in un bel saggio segnato dall'esperienza dell'esilio nucleare, il governo giapponese considera i cittadini che risiedono al di fuori delle grandi città come «stranieri», dei senza diritti, destinati al sacrificio sull'altare del consumo per rifornire la capitale di energia e prodotti alimentari, tra cui il riso. Il capitalismo nucleare è in questo senso in perfetta continuità con lo Stato coloniale qual è stato il paese prima della sconfitta e ha messo a profitto i modelli di sfruttamento utilizzati dal Giappone, ad esempio in Corea, per asservire al proprio sviluppo le zone rurali. Del resto a Fukushima come in Corea, lo Stato giapponese ha sfruttato miniere di uranio a fini militari; negli anni Sessanta, operai coreani, insieme ad altri «discriminati» provenienti da Hiroshima e Nagasaki, oltre ai neri spediti come rinforzo dagli americani, hanno lavorato nelle centrali nucleari. Quanto alle popolazioni locali, regolarmente decimate da carestie e sottosviluppo nel corso dei secoli, hanno fornito un contributo non trascurabile in coloni e truppe, quando fu la volta dell'invasione della Manciuria, prima di ritornare nel paese ancora più poveri per fornire una manodopera a buon mercato all'industria giapponese del dopoguerra e di accettare l'insediamento di centrali nucleari e relativi posti di lavoro ubicate presso comunità isolate.

I molteplici legami tra la situazione attuale del Giappone e la storia coloniale del paese risuonano con tanta più forza in questa primavera in cui il 6 maggio corrisponde al quarantesimo anniversario della «restituzione» di Okinawa al Giappone da parte dell'amministrazione americana. Il filosofo Takahashi Tetsuya, originario del Tohoku, ha da poco completato uno studio tra le due regioni egualmente decentrate e saccheggiate da ciò che chiama «il sistema del sacrificio»: nel caso dell'arcipelago di Okinawa, l'indifferenza della nazione ha portato al manteni-

mento, in uno stato di eccezione e in un ambiente degradato, del 75% delle basi militari americane presenti nel paese dalla fine del periodo di occupazione e dall'indipendenza ufficiale del Giappone, alla fine del 1952. Un altro anniversario di cui nessuno ha parlato... Takahashi ricorda del resto che il progetto di costruzione di centrali nucleari a Okinawa tra il 1955 e il 1956 fu velocemente abbandonato, poiché suscettibile di nuocere agli interessi americani in caso di incidente nucleare, quando Eisenhower, due anni prima, aveva lanciato la campagna «Atoms for peace» introducendo il nucleare civile in Giappone. Un paese due volte vittima della bomba non era forse il primo a dover provare gli effetti benefici dell'atomo di pace?

Se Fukushima risuona con la storia del Giappone, è ovviamente anzitutto per i nessi con le vittime dei bombardamenti di Hiroshima e Nagasaki, con i quali gli esposti alle radiazioni non mancano di identificarsi, ma rifiutando di subire lo stesso destino: discriminazione, negazione delle loro sofferenze e dei loro diritti per decenni, secretazione delle cartelle mediche...

Eppure in Giappone è risaputo che una pericolosa contaminazione continua a esistere nelle aree non evacuate. I primi bilanci inerenti le persone evacuate, pubblicati a fine febbraio 2012, attestano che il 60% di queste sono state colpite, tra marzo e luglio 2011, da dosaggi esterni superiori a 1 mSv, ovvero la quantità annuale ritenuta «normale» dalla Commissione internazionale per la protezione dalle radiazioni (Icrp).

Nel frattempo, mentre si dibatte sul numero di mSv che un organismo umano è in grado di sopportare, prosegue la battaglia surrealista sulle tonnellate di rifiuti, in parte radioattivi, prodotti dal terremoto e dallo tsunami... Toccherebbe ai cittadini giapponesi «fare pulizia» a casa loro, sbarazzandosi dei nuclidi con scopa e strofinaccio sotto l'occhio vigile delle municipalità, mentre l'interno delle case non è oggetto di direttive da parte del ministero dell'Ambiente. Secondo una legge approvata nell'agosto del 2011, il governo giapponese è responsabile dei casi in cui l'esposizione risulti superiore ai 20 mSv all'anno. Dentro la cornice legale istituita, continuamente rivista nel corso dei mesi, sono state decretate operazioni di sepoltura e stoccaggio delle ceneri prodotte dai detriti bruciati a seconda del grado di radioattività. Con le prefetture più colpite prive di mezzi e infrastrutture necessari a far fronte alla marea di macerie altamente nocive, la presa in carico nazionale del problema è stata finalmente decretata alla fine del 2011: in ciascuna municipalità devono essere allestiti dei depositi in attesa della creazione di un sito unico di stoccaggio la cui localizzazione è incerta... Una disposizione che al momento resta mera ingiunzione di fronte alla legittima resistenza della maggior parte dei comuni e dei cittadini, come ai rischi supplementari ai quali il trasporto di scorie nucleari esporrebbe il paese. Fin quando il Giappone resterà l'eterno laboratorio delle catastrofi?

Ps. Il 30 maggio un Consiglio dei ministri giapponese ha deciso di riattivare i reattori 3 e 4 della centrale nucleare di Ohi, che dovrebbe tornare a un'attività normale entro l'inizio del mese di luglio. Il Primo ministro Noda ha giustificato questa disposizione con le seguenti parole: «Giudico secondo la mia responsabilità». Una responsabilità che per il momento non ha consentito alla popolazione giapponese di essere informata dei risultati dei test di resistenza effettuati dopo l'incidente di Fukushima e che in caso di nuovo significativo terremoto già annuncia di rivelarsi ben poca cosa.

Cfr.

Jack Spicer

I capi della città su fino all'etere

(*The Heads of the Town Up to the Ether*)

a cura di Paul Vangelisti, traduzione di Nanni Cagnone, con nove tavole a colori di Luigi Ontani, Edizioni Galleria Mazzoli, pp. 204, s.i.p.

Non sorprende che siano passati quasi cinquant'anni dalla morte di Jack Spicer (1925-1965) perché anche in Italia s'iniziasse a pubblicare la sua opera poetica, e che a farlo non sia stato un grande editore ma un gallerista d'eccezione come Emilio Mazzoli. Infatti, il mito che ancora circonda la figura di questo poeta è iniziato con la sua ferrea determinazione a pubblicare i propri libri solo presso minuscole case editrici, senza distribuzione al di fuori della Bay Area (all'epoca centro di una febbrile fucina poetica).

È un ritardo, quello italiano, che ricorda il senso di profonda asincronia che ha da subito caratterizzato la breve esistenza di questo poeta, oggi considerato tra le voci più rilevanti dello sperimentalismo americano. Spicer è sempre giunto troppo presto, o troppo tardi, tanto che anche negli Stati Uniti la sua opera è rimasta pressoché sconosciuta fino al 1975, quando la prima raccolta completa delle sue poesie ha innescato un rapido processo di riscoperta del suo valore, ben oltre la scena poetica della cosiddetta «San Francisco Renaissance».

Di questo ritardo, Spicer si mostra consapevole sin dalla sua prima raccolta, *After Lorca* (1957), in cui a fare da prefatore non è un suo contemporaneo ma proprio il poeta spagnolo, nonostante fosse sepolto in una fossa comune alle porte di Granada. Dichiaratamente anarchico e attivista omosessuale, Spicer ha sempre voluto porsi come outsider rispetto alla cultura ufficiale e alla controcultura del suo tempo. Anche quando Ginsberg lesse – per la prima e ormai mitica volta – il suo *Howl* alla galleria «6» di Fillmore Street, che proprio Spicer aveva fondato, lui si trovava simbolicamente altrove, a New York.

Pubblicato per la prima volta nel 1960, *I capi della città su fino all'etere* viene oggi presentato nella traduzione di Nanni Cagnone, poeta a sua volta appartato e a torto sottovalutato dalla critica. L'edizione Mazzoli è graficamente raffinata,

arricchita da riproduzioni e disegni di Luigi Ontani e curata dal poeta e traduttore americano Paul Vangelisti, instancabile ed essenziale promotore delle ragioni della poesia italiana oltreoceano.

Divisa in tre parti, questa raccolta è forse la più ponderata tra le opere di Spicer. Non solo si struttura come un dantesco percorso ascensionale dall'inferno – definito «metafora umana» – al paradiso, ma mostra anche alcune delle tecniche e dei principi poetici caratteristici di questo autore. Siamo infatti di fronte a «poesie in serie», in cui la pulsione narrativa viene contenuta e ripartita in unità liriche discrete, autoevidenti, o riservata all'ordine del commento irriverente, come nella serie *Omaggio a Creeley*. È una parola spossata quella di Spicer, che lascia solo spazi minimi alla «grande menzogna del personale», tanto che in un rifacimento di *Vocali* di Rimbaud, la «L» – che in inglese corrisponde al pronome «io» – è significativamente definita «un gioco di parole».

Spicer credeva fermamente nel concetto di «dettatura» poetica (si capisce dunque la presenza di Dante) e ha anzi più volte paragonato il poeta a una radio che riceve messaggi dallo spazio, a qualcuno che trascrive comunicazioni aliene: «Infine i messaggi giungono a destinazione», recita una delle prime poesie del volume. Un'idea molto simile è anche al centro di *Orfeo*, il film di Jean Cocteau che fa da sfondo alla prima serie del volume, mentre è geniale l'immagine del Rimbaud bambino, nato e cresciuto in un ufficio della posta in giacenza, protagonista della sezione centrale. Il concetto di «corrispondenza», nel doppio senso postale e baudelairiano, è infatti centrale nell'opera di Spicer: non solo i testi si rispondono e riscrivono tra loro, ma il poeta è chiamato a ordinare una comunicazione altrimenti perduta, che non potrebbe raggiungere alcun destinatario, e che ci fa – «noi, spettri, amanti» – estranei, stranieri rispetto alla lingua. Va da sé che per il poeta non può darsi nessun ordine paradisiaco: «se tenti d'abbracciare un cerchio perfettamente geometrico – scrive in *Manuale di poesia* – la pura perdita resta con te come l'eco di una foto». La poesia stessa sfugge di definizione in definizione: «Un rumore senza pubblico», «un sistema per sognare falsi sogni», «un arrampicarsi tra». Dove il «tra» rende bene la faticosa dimensione di ascesa di chiunque voglia tradurre la sua opera.

Purtroppo la traduzione di Cagnone non è sempre all'altezza delle attese e in alcuni casi «l'ar-

rampicata» produce cadute in errori grossolani. È il caso di «benvenuto» al posto di «prego» («you're welcome»), o di «svolterà a sedici anni» invece di «compirà» («will turn sixteen»). O ancora, «other people grow older» è tradotto «altri invecchiano di più», mentre «all the way to the heart», letteralmente con «tutta la strada fino al cuore». E si potrebbe continuare. Queste sviste, che poco tolgono alla preziosità – e necessità – dell'edizione, ricordano però della pericolosità della parola. Non per nulla, poco prima di morire di alcolismo a quarant'anni pare che Spicer abbia sussurrato: «tutto questo è colpa del mio vocabolario».

Gian-Maria Annovi

Olivia Rosenthal

Che fanno le renne dopo Natale?

traduzione di Cinzia Poli, nottetempo, pp. 206, € 14

Scriveva Simone de Beauvoir che esiste un vero e proprio *dressage de la femme*, vale a dire un addestramento, come per gli animali, a quello che le donne devono sentire e non sentire, essere e non essere, desiderare, chiedere, mostrare. Così è anche in questo *Che fanno le renne dopo Natale?*, singolare e interessante esperimento narrativo della scrittrice francese Olivia Rosenthal sulla *domestication*, sulla similitudine fra l'addestramento degli animali e quello di una bambina. Fra il trattamento riservato alle bestie – messa in cattività, torture, sfruttamento – e l'educazione ricevuta nell'infanzia. La storia di una donna e del suo *apprentissage* alla vita, raccontato con un gran senso del ritmo e un gioco sapiente delle ripetizioni, intrecciato alle testimonianze di allevatori di animali, guardiani di zoo, veterinari, macellai, eccetera.

La nostra protagonista si sente diversa da subito. Odia le bambole e adora gli animali. La sua passione, la sua ossessione è occuparsi di un animaleto, *una palla pelosa e calda e irrequieta e palpitante*, però vuole essere come gli altri bambini e allora nasconde quello che prova e poi, se non potrà avere ciò che brama, ha già escogitato un piano, fuggire via dopo Natale insieme alle renne. «Finché apparrai a tua madre, non otterrai ciò che desideri. Non sai ancora come fare, ma un giorno tradirai».

Questo *tu narrante* ci guida nei vari *step* di adomesticamento di una bambina che pur sentendosi diversa dalla sua famiglia viene però risucchiata e ridotta in schiavitù affettiva, emotiva, e frustrata nel suo enorme desiderio di ricevere un animale. Pian piano sostituisce al suo amore per gli animali l'amore totalizzante e simbiotico per la madre; forse perché, esattamente come succede alle scimmie e agli orangutan chiusi negli zoo, *per essere meno infelici, tradiamo noi stessi*.

Per compensare, la madre la porta al cinema: film con storie di animali, *Dersu Uzala*, *Festa selvaggia*, *King Kong*. E poi i telefilm: *Skippi il canguro*, *Flipper il delfino*. Così il regno del corpo, delle pulsioni istintive, del sensibile, ma anche del fragile e dell'indifeso, viene filtrato e vissuto attraverso l'arte cinematografica. Due film fondano il suo immaginario: *King Kong* per l'età infantile e *Il bacio della pantera* per l'età adulta. *King Kong* è il nostro rapporto fantasmatico con le bestie fatto di attrazione, desiderio e paura. «Il gorilla è decisamente troppo grosso e troppo forte per vivere nel nostro mondo, bisogna eliminarlo. Ma eliminandolo scopriamo che viene eliminata anche una parte della nostra storia e delle nostre origini». Il problema è se bisogna identificarsi con la bionda ragazza che in una gran scena del film viene spogliata pian piano fin quasi alla nudità, e poi salvata dal giovanotto, oppure se sia proprio con lui, col bestione, che dobbiamo immedesimarci. Vale a dire con l'essere fuori norma, e per questo venire colpiti, umiliati, ridotti in catene. La piccola non osa interrogare la madre, né su questo né su altro. La sua unica libertà è il silenzio, il rinchiusersi in se stessa, visto che non è possibile nemmeno rinchiusersi nella cameretta la cui porta va tenuta sempre aperta.

Poi, arriva l'adolescenza e *hai cercato di appartenere a qualcuno che non fosse tua madre*, inizia una storia maldestra con un ragazzo che come le bestie che lei ama è stato tolto alla famiglia d'origine e dato in adozione. Ragazzo malinconico che morirà suicida. E lei torna a rinchiusersi. E poi si cresce, si studia, si lavora e ci si sposa, perché si vuole essere come tutti, perché a quanto pare tutti sono felici, tranne te. E così si va avanti, cercando di non essere troppo asociali, di adattarsi, di non sentire troppo, di non avere troppe emozioni, o desideri, o rabbie. Sempre con quella specie di parete invisibile che la separa dagli altri, anche dal marito con cui ama viaggiare ma non fare l'amore.

La liberazione avviene di pari passo con la visione di un vecchio film di Jacques Tourneur, *Il bacio della pantera*, la storia di una ragazza serba che vive in America dove conosce un giovanotto che si innamora di lei. Questa Irene Dubrovna però ha un piccolo problema, è in realtà una donna pantera e se si accoppia si trasforma in bestia e divora il maschio. La donna pantera non può sposarsi col suo innamorato per non distruggerlo. Come dire che il matrimonio prepara la fine della donna non addomesticata, la morte della donna selvaggia.

A un certo punto qualcosa succede. Un incontro, un contatto è stabilito, le barriere si infrangono. È con una donna, un'amica, qualcuno con cui comincia a confidarsi, a raccontare. Il passato, il ragazzo che si è impiccato, i sogni, i desideri. Le dighe si rompono e arrivano turbini di violente emozioni, il piacere e la gioia dei sensi. L'animale è uscito dalla gabbia. Tutto viene sconvolto, lei ha paura, cerca di appartenere ancora a suo marito come prima apparteneva a sua madre. Ma non può più tornare indietro. Ora sa chi è, sa cosa le piace, cosa la fa vibrare. *Scegli di entrare e installarti definitivamente nel tuo corpo. Scegli di tradire tua madre per non tradire te stessa. Ti svegli.*

Rossana Campo



Daniel Spoerri con cranio di antilope con un corno deformato, Foto: Barbara Räderscheidt, 2012



Naturhistorisches
 Museum Wien
 Tierhistorisches
 Institut
 Inv. Nr. 68344 alle Inv. Nr.
Piranga flava flava Mill.
 Geschl. ♂ Dat. 7. 1957
 Fundort: Galta

Inv. Nr. 81538
 Miquel
 Inv. Nr. 90981
 (Sex)
 Piranga flava
 sora
 (Sex)
 1981

MUSEUM
 COLL REISER
 Inv. Nr. 68120
Piranga carinifera (Linn.)

Inv. Nr. 87064
 Piranga erythrogastra
 (Linn.)
 Geschl. ♂
 Datum 12. 12. 1953
 Fundort: Lago Reboredo, Bahia

Inv. Nr. 68127
 Piranga flava
 (Linn.)
 Geschl. ♂
 Datum 12. 12. 1953

Inv. Nr. 68114
 Piranga flava
 (Linn.)
 Geschl. ♂
 Datum 12. 12. 1953

Inv. Nr. 68120
 Piranga carinifera
 (Linn.)
 Geschl. ♂
 Datum 12. 12. 1953

Inv. Nr. 68120
 Piranga carinifera
 (Linn.)
 Geschl. ♂
 Datum 12. 12. 1953

Inv. Nr. 68120
 Piranga carinifera
 (Linn.)
 Geschl. ♂
 Datum 12. 12. 1953

Inv. Nr. 68120
 Piranga carinifera
 (Linn.)
 Geschl. ♂
 Datum 12. 12. 1953

Inv. Nr. 68120
 Piranga carinifera
 (Linn.)
 Geschl. ♂
 Datum 12. 12. 1953

Inv. Nr. 68120
 Piranga carinifera
 (Linn.)
 Geschl. ♂
 Datum 12. 12. 1953

Inv. Nr. 68120
 Piranga carinifera
 (Linn.)
 Geschl. ♂
 Datum 12. 12. 1953

Inv. Nr. 68120
 Piranga carinifera
 (Linn.)
 Geschl. ♂
 Datum 12. 12. 1953

Avrebbe meritato di meglio

Michele Emmer

Nel 2012 cade il centenario della nascita di Alan Turing. In tutto il mondo si stanno svolgendo convegni, mostre, seminari per ricordare il matematico logico britannico. Basta visitare il sito www.mathcomp.leeds.ac.uk/turing2012/ per rendersi conto di quanto famoso, in questo caso sinonimo di importante, sia stata la attività scientifica di Turing. Gli eventi più importanti *The Alan Turing Centenary Conference* all'Università di Manchester dal 22 al 25 giugno prossimo (Turing era nato il 23 giugno 1912). Tra i tanti parlerà Sir Roger Penrose. Andrew Hodges, tesi di dottorato con Penrose, autore del volume *Alan Turing: Storia di un Enigma* aprirà l'altro grande convegno, *How the World Compute*, che si svolgerà a Cambridge dal 18 al 23 giugno.

È giustificato tutto questo grande interesse nel mondo per Alan Turing?

«Sono molto riconoscente e orgoglioso che grazie allo sforzo congiunto di scienziati, storici e attivisti Lgbt (lesbian, gay, bisexual and transgender) abbiamo la possibilità quest'anno di celebrare un valoroso combattente britannico contro l'oscurità della dittatura: la figura di colui che decifrò il codice, Alan Turing. Era un brillante matematico, famoso per aver contribuito a decifrare il codice di trasmissioni nazista Enigma. Fu realmente uno di coloro grazie al cui contributo fu cambiato il corso della guerra. Il debito di gratitudine che gli dobbiamo rende ancora più orribile il fatto che sia stato trattato in modo così inumano. Nel 1952 Turing aveva commesso una colpa inconcepibile all'epoca, essere gay. Fu condannato alla castrazione chimica tramite una serie di iniezioni di ormoni femminili. Si uccise due anni dopo la condanna. Anche se Turing fu condannato per le leggi in vigore allora, e non possiamo mettere l'orologio della giustizia indietro, il trattamento che ebbe fu assolutamente ingiusto e sono onorato di avere l'opportunità di affermare quanto sono profondamente dispiaciuto e quanto tutti lo siamo per il trattamento a lui riservato. A nome del governo britannico, e di tutti coloro che vivono liberi grazie anche a lavoro di Alan, sono molto orgoglioso di dire: Sono molto dispiaciuto. Avresti meritato di più», Gordon Brown, Primo ministro, 10 settembre 2009.

Un passo indietro. Nel 1900 al Convegno mondiale di Matematica a Parigi c'è un'aria di

ottimismo. Ci sono certo molti problemi insoluti nella matematica ma c'è anche la convinzione che siano tutti problemi solubili. La sua verità è assoluta, del tutto indipendente dalla realtà fisica. Il famoso matematico David Hilbert illustrò i 23 problemi che i matematici avrebbero dovuto risolvere negli anni successivi. Tra questi alcune questioni che riguardavano i fondamenti della matematica. In particolare la seguente: la matematica è decidibile? Hilbert intendeva chiedere se esisteva un metodo definito capace, in linea di principio, di essere applicato a qualsiasi asserto e che garantisse la possibilità di una decisione corretta sulla verità di quell'asserto. Della questione si occupò Alan Turing, che immaginò un quadro mentale di una macchina che fosse capace di decidere la dimostrabilità di qualsiasi proposizione matematica che le venisse proposta. L'idea di Turing era quella di una «macchina automatica» capace di leggere una serie di proposizioni matematiche e di scrivere il verdetto sulla loro dimostrabilità. Per far questo la macchina doveva ricevere le istruzioni tramite simboli da inserire in caselle in modo tale che la «tavola di comportamento» fosse la macchina. Turing aveva trasformato il vago concetto di «metodo definito» o di «processo meccanico» in qualche cosa di molto preciso, che era la «tavola di comportamento» (Si vedano gli articoli di Lolli e Cordeschi-Tamburrini). Ma parliamo della Seconda guerra mondiale. L'ente di spionaggio britannico aveva il controllo, alla scoppio della Seconda guerra mondiale, del Gccs (Government Code and Cypher School). Nel 1937 il Gccs aveva un grosso problema: una macchina chiamata Enigma, il sistema di criptazione dei messaggi tedeschi.

Data la sua esperienza sulle «macchine» e il suo interesse per i cifrari e i codici, il 4 settembre 1939 Turing si presentava a Bletchley Park dove era stata fissata la sede del Gccs. Insieme ad altri matematici e fisici doveva contribuire a decifrare l'Enigma tedesco. Ogni forma di cifrario poteva essere considerata come un complicato processo meccanico, che conteneva non soltanto le regole dell'addizione e della sostituzione ma anche quelle atte ad applicare e comunicare la metodologia stessa della crittazione. Rientrava cioè nello schema della macchina di Turing. La macchina Enigma non aveva un suo stato fisso; dopo aver messo in cifra la prima lettera del messaggio, un sistema di rotori girava generando un

nuovo circuito di connessioni tra entrata e uscita. Per una macchina di 26 lettere a tre rotori, come era l'Enigma degli inizi, c'erano $26^3=17.576$ stati possibili. Inoltre i rotori potevano essere smontati e rimontati in posizione diversa. Si avevano quindi sei possibili posizioni e in totale $6 \times 17.576=105.456$ diverse sostituzioni. Inoltre ogni rotore aveva un anello con le 26 lettere alfabetiche che permetteva ulteriori variazioni e infine c'era un pannello, un quadro di commutazioni alfabetiche a spine elettriche. Era proprio questo dettaglio che distingueva l'Enigma. Il numero degli stati per una macchina Enigma a tre rotori era di 1.305.093.289.500. Se si aggiunge che i tedeschi durante la guerra costruirono Enigma con sino a 8 rotori, si capisce come per tutta la durata del conflitto furono sempre convinti che nessuno avesse mai decodificato il loro sistema. Il principio fondamentale della macchina Enigma era che i rotori, gli anelli e il quadro di commutazione alfabetica venivano predisposti in un certo modo, dopo di che il messaggio veniva messo in cifra dai rotori, che giravano automaticamente. Lo stato iniziale della macchina doveva essere noto anche al ricevente. Era compito dell'operatore scegliere le posizioni iniziali dei rotori. Il primo messaggio in codice riguardava lo stato in cui dovevano essere messi i rotori per ricevere il messaggio vero e proprio; veniva poi inviato il messaggio. Il primo messaggio, le lettere per le indicazioni sulla posizione dei rotori, veniva ripetuto due volte.

Il punto debole del sistema era che per un giorno intero tutti gli operatori della rete usavano esattamente lo stesso stato della macchina per le prime sei lettere dei loro messaggi. All'inizio del 1940 Turing vuole tradurre in progetto la sua idea: contraddizione e coerenza come condizioni per poter sorprendere il quadro alfabetico dell'Enigma erano concetti che riguardavano un problema pratico e decisamente finito, era pur sempre impressionante l'analogia con la concezione formalistica della matematica, in cui alle implicazioni logiche fa seguito il lavoro meccanico. Il 22 maggio 1940 il Gccs era in grado di decifrare il sistema usato dalla Luftwaffe. Il 23 febbraio 1941 si ebbe la prima cattura programmata di un naviglio tedesco al largo delle coste norvegesi. Il 7 maggio 1941 fu catturata una macchina Enigma con le istruzioni e per la prima volta si ebbe la possibilità di avere i dati quasi in

tempi reali, utili cioè per intervenire. Nell'agosto 1941 gli inglesi erano ormai in grado di decifrare qualsiasi messaggio in meno di 36 ore. Uno dei problemi che aveva il Gccs era convincere gli Stati maggiori che le loro informazioni erano del tutto attendibili. Fu così che il 21 ottobre 1941 Turing e altri tre membri del Gccs scrissero direttamente a Churchill. Il Primo ministro rispose impartendo disposizioni affinché le esigenze del servizio avessero priorità assoluta.

Alla fine del 1943 gli U-Boot erano visibili a grande distanza; neppure il loro stesso comando ne conosceva la posizione con la precisione degli inglesi. Turing si era già defilato dal lavoro centrale e cominciava a interessarsi ai problemi legati alla questione dell'immagazzinamento dei dati che una macchina elaborava, «la memoria». Turing aveva iniziato a parlare della necessità di dimostrare che una macchina era in grado di imparare. Scriverà nel 1948: «Non è necessario avere un'infinità di macchine diverse per svolgere lavori diversi. Sarà sufficiente averne una sola. I problemi di ingegneria che sorgono quando si debbono produrre varie macchine per compiti differenti si trasformeranno in un lavoro a tavolino, quello che consiste nel "programmare" la macchina universale a svolgere questi compiti». Nel 1945 Turing aveva concepito l'idea del «computer», ovvero del calcolatore automatico elettronico con memoria interna di programma.

Aveva ragione Gordon Brown: «Turing avrebbe meritato di meglio».



Breve bio-bibliografia di Alan Turing

Alan Mathison Turing nasce a Londra il 23 giugno 1912. Nel 1931 entra al King's College dell'università di Cambridge, studia la Meccanica quantistica, la Logica e la Teoria della probabilità. Dopo la laurea nel 1936 si trasferisce alla Princeton University negli Usa. Publica lo stesso anno *On computable Number, with an Application to the Entscheidungsproblem*, dove descrive per la prima volta quella che sarà chiamata la *Macchina di Turing*. Durante la Seconda guerra mondiale lavora alla decifrazione del sistema tedesco di comunicazioni Enigma.

Alla fine della guerra gli fu imposto per motivi di segreto militare di non parlare o scrivere della sua attività nello spionaggio. Segreto che fu tolto solo nel 1974, quando Turing e altri protagonisti della decrittazione erano già morti da tempo. Nel 1947 viene invitato al National Physical Laboratory a Londra per disegnare il modello di quello che diventerà un computer. Si interessa di neurologia e fisiologia. Nel 1948 arriva quinto alle qualificazioni per essere ammesso alle Olimpiadi nella ma-

ratona con il tempo di 2 ore e 46 minuti, il vincitore delle Olimpiadi impiegherà dieci minuti di meno. Nel 1950 pubblica *Computing machinery and intelligence* sulla rivista «Mind» in cui descriveva quello che sarebbe divenuto noto come *il test di Turing*, su questo articolo si basano buona parte dei successivi studi sull'Intelligenza artificiale. Si trasferì all'Università di Manchester, dove lavorò alla realizzazione del *Machester Automatica Digita Machine*. Nel 1952 si occupò di sviluppare un approccio matematico alla embriologia. Il 3 marzo 1952 fu arrestato per omosessualità. La pena fu la castrazione chimica. Nel 1954 si uccide con una mela avvelenata con cianuro di potassio.

Opere di A. Turing

On computable numbers, with an application to the Entscheidungsproblem, «Proceedings of the London Mathematical Society», 42, 1937, pp. 230-265.
Computing Machinery and Intelligence, «Mind», 49, 1950, pp. 433-460 [trad. it. in *La*

filosofia degli automi. Origini dell'Intelligenza Artificiale, a cura di V. Somenzi e R. Cordeschi, Bollati Boringhieri, Torino 1992].
The chemical basis of morphogenesis, «Philos», Trans. B, 1952, p. 237.
Per un elenco completo degli articoli di Alan Turing si veda:
www.turing.org.uk/sources/biblio4.html

Bibliografia

S. Douady, Y. Couder, *Phyllotaxis as a dynamical self organizing process*, «Journal of Theoretical Biology», 1996, voll. I, II, III, pp. 178:255-274; 275-294; 295-312.
P. Couillet, *Le pendule et le coquillage*, «La recherche», 305, 1998, p. 78.
A. Hodges, *Alan Turing: The Enigma of Intelligence*, Burnett Books 1983 [trad. it., Bollati Boringhieri 2006].
G. Longo, *From exact sciences to life phenomena: following Schrödinger and Turing on Programs, Life and Causality*, «Information and Computation», 207, 2009, pp. 545-558.

P.T. Saunders, *Morphogenesis: Collected Works of A.M. Turing*, vol. III, Amsterdam, North-Holland 1992.
Id., *Alan Turing and Biology*, «IEEE Annals of the History of Computing», 15 (3), 1993, pp. 33-36.
E. Schrödinger, *What is life?*, Cambridge University Press, Cambridge 1944.
W. Thompson D'Arcy, *On Growth and Form*, Cambridge University Press, Cambridge 1917.
J. Swinton, *Watching the Daisies Grow: Turing and Fibonacci Phyllotaxis*, in C. Teuscher, *Alan Turing Life and Legacy of a Great Thinker*, Springer 2004, p. 477.
R. Thom, *Modèles mathématiques de la morphogénèse*, Christian Bourgeois, Paris 1980.
C.W. Wardlaw, *A commentary on Turing's diffusion-reaction theory of morphogenesis*, «New Phytol», 52, 1953, pp. 40-47.

L'intelligenza meccanica

Roberto Cordeschi, Guglielmo Tamburrini

In uno scritto del 1948 intitolato *Macchine intelligenti*¹, Alan Turing si chiede perché si dia abitualmente per scontato che una macchina non possa esibire un comportamento intelligente. Alla base di questo convincimento, dice Turing, c'è anche il fatto che l'umanità ha utilizzato, fino al 1940, una gamma molto limitata di macchine. Ma allora le radio, le automobili, gli aeroplani e i telefoni in uso prima del 1940 costituiscono solo una gamma molto limitata di macchine? La provocazione di Turing mira a evidenziare uno spartiacque di grande importanza nella storia delle macchine, che si colloca agli inizi della Seconda guerra mondiale. È in quel periodo, infatti, che parte la progettazione e la costruzione dei moderni calcolatori, sotto l'impulso di esigenze militari legate soprattutto alla decodifica dei messaggi cifrati del nemico. I nuovi calcolatori, al contrario di tutte le macchine progettate in precedenza, servono a elaborare *strutture simboliche* di ogni tipo e a risolvere problemi fino ad allora di stretta pertinenza dell'intelletto umano.

Un punto di riferimento centrale per la progettazione dei moderni calcolatori è stato un risultato teorico che Turing ottenne intorno al 1935-'36, all'età di 23 anni². Questo risultato fondamentale, che segna la nascita dell'informatica teorica, è la dimostrazione costruttiva dell'esistenza di un calcolatore *universale*, oggi noto come macchina universale di Turing. Questa macchina è il primo modello astratto di macchina *general-purpose*, un calcolatore in grado di eseguire qualsiasi programma scritto in un dato linguaggio di programmazione. Con il suo risultato, Turing ha cambiato profondamente la concezione tradizionale di che cosa sia e a che cosa serva una macchina. Dopo la scoperta del calcolatore universale non si può più sostenere che le macchine possono svolgere solo compiti ripetitivi o poco articolati:

una sola macchina, purché sia in grado di interpretare ed eseguire programmi alla maniera di un calcolatore universale, può elaborare una struttura simbolica in ingresso in modi sempre differenti, mostrando una flessibilità comportamentale apparentemente inesauribile.

Negli anni del primo dopoguerra egli ha concepito e sviluppato l'idea che una macchina possa esibire un comportamento simbolico di livello paragonabile a quello dell'uomo, e ha inoltre avanzato numerosi suggerimenti per progettare concretamente i primi programmi «intelligenti». Per questi motivi Turing deve essere annoverato non solo tra i pionieri dell'informatica, ma anche tra gli antesignani di quel campo di indagine che ha poi preso il nome di Intelligenza artificiale (d'ora in avanti Ia). Morto nel 1954 in tragiche circostanze all'età di 42 anni, Turing non ebbe l'opportunità di assistere alla nascita «ufficiale» dell'Ia, che si fa convenzionalmente coincidere con la data del convegno tenutosi nel 1956 a Dartmouth, negli Stati Uniti (il documento preparatorio del convegno è reperibile in traduzione italiana sulla rivista «Sistemi Intelligenti», vol. 18, 2006).

Una ricostruzione per certi aspetti illuminante del ruolo di Turing nello sviluppo delle idee che hanno portato alla nascita dell'intelligenza artificiale parte dall'idea di *Programma Scientifico di Ricerca* (d'ora in avanti Psr) introdotta dal filosofo della scienza Imre Lakatos. Secondo Lakatos, un Psr è costituito da un nucleo, da un'euristica negativa e da un'euristica positiva. Il nucleo di un Psr può essere riassunto in modo molto semplice, purché riesca a esprimere l'idea guida unificante per un intero campo di indagine. Il nucleo è accompagnato da argomenti che scoraggiano sia un abbandono prematuro dell'idea guida di fronte a eventuali insuccessi sia l'adesione a programmi di ricerca rivali. Nella

terminologia di Lakatos, il nucleo viene protetto da un'appropriata euristica negativa³.

Già nello scritto del 1948 menzionato all'inizio, Turing ha dato alcune formulazioni del nucleo di un Psr sulle macchine intelligenti. L'idea guida di Turing è che si possa arrivare a progettare e costruire una macchina intelligente organizzando nei modi più opportuni un calcolatore *general-purpose*, e cioè un calcolatore che avrebbe le capacità di calcolo di una macchina universale di Turing se fosse dotato di memoria e di tempo di calcolo illimitati. (Nell'articolo del 1948, Turing chiama le macchine di questo tipo «macchine calcolatrici pratiche universali»⁴).

Intorno a questo nucleo, Turing ha elaborato vari elementi di quella che Lakatos avrebbe chiamato un'euristica negativa, cercando di anticipare sistematicamente, e poi di smontare, varie argomentazioni che potrebbero indurre ad abbandonare prematuramente il nucleo del Psr sulle macchine intelligenti. Turing ha contribuito anche allo sviluppo di un'euristica positiva, e cioè di regole metodologiche che indicano percorsi di ricerca da seguire e di catene di modelli sempre più complicati da costruire nell'ambito del Psr. In particolare, Turing ha insistito sulla necessità di esplorare le capacità di apprendimento delle macchine, ancora poco note negli anni Cinquanta del secolo scorso, e di sfruttarle a fondo per arrivare a costruire macchine intelligenti. Ha inoltre suggerito di seguire in parallelo approcci tra loro alternativi, prevedendo dall'altro lo sviluppo di programmi per attività molto astratte, come il gioco degli scacchi, e da un altro lato lo sviluppo di macchine con capacità percettive e di esplorazione dell'ambiente. Il suo ultimo articolo sul tema dell'intelligenza meccanica, pubblicato nel 1953, riguarda la costruzione di programmi per il gioco degli scacchi. Gli elementi

dell'euristica positiva individuati da Turing hanno avuto sviluppi significativi, testimoniati dalla nascita dell'apprendimento automatico come disciplina negli anni Ottanta del secolo scorso e dalle ricerche condotte sia nell'ambito della IA simbolica sia della cosiddetta robotica cognitiva.

Secondo Lakatos, un Psr può sopravvivere ad anomalie e insuccessi, purché esso incorra anche, almeno in modo intermittente, in una serie di slittamenti progressivi. Questi ultimi richiedono la costruzione di modelli sempre più complicati, potenti e capaci di risolvere alcuni dei problemi lasciati aperti dai modelli elaborati in precedenza. Il nucleo non viene abbandonato finché si verificano slittamenti progressivi e non si entra in una fase prolungata di stagnazione del Psr. Adottando la prospettiva di anomalie tollerabili in presenza di slittamenti progressivi, si può comprendere perché, a dispetto di numerosi insuccessi, obiettivi sfuggenti e cambi di rotta, il Psr sulle macchine intelligenti abbia continuato a svilupparsi in varie direzioni, tollerando e a volte riassorbendo con successo una serie di anomalie riscontrate nella sua storia di oltre mezzo secolo.

1. D.C. Ince, a cura di, *Collected Works of A.M. Turing*, vol. III, North-Holland, Amsterdam 1992 [trad. it. *Intelligenza meccanica*, Bollati Boringhieri, Torino 1994].

2. I. Lakatos, *Falsification and the Methodology of Scientific Research Programs*, in I. Lakatos, A. Musgrave, a cura di, *Criticism and the Growth of Knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge 1970 [trad. it. Feltrinelli, Milano 1976].

3. A.M. Turing, *On computable numbers, with an application to the Entscheidungsproblem*, «Proceedings of the London Mathematical Society», 42, 1937, pp. 230-265.

4. Id., *Computing Machinery and Intelligence*, «Mind», 49, 1950, pp. 433-460 [trad. it. in *La filosofia degli automi. Origini dell'Intelligenza Artificiale*, V. Somenzi e R. Cordeschi, a cura di, Bollati Boringhieri, Torino 1992].

I percorsi della morfogenesi

Sara Franceschelli

Nell'arco della sua relativamente breve esistenza, Alan Turing ha affrontato in modo del tutto personale diversi argomenti, ultimo tra i quali, dal punto di vista cronologico, la morfogenesi. Nel marzo del 1952, poco più di due anni prima del suo suicidio, appare il suo articolo, *The Chemical Basis of Morphogenesis*¹, originale da molti punti di vista. Turing non solo mostra come le instabilità in un processo di reazione-diffusione di due sostanze chimiche interagenti, espresso da un sistema di equazioni differenziali, possano portare alla formazione di motivi (*patterns*) spaziali. Egli intende anche offrire un modello di differenziazione cellulare². Limpida è inoltre l'articolazione proposta da Turing tra lo studio analitico di un modello matematico e la sua esplorazione tramite uno studio numerico. Si tratta quindi, al tempo stesso, di un lavoro di frontiera sulla modellizzazione matematica e sullo studio dei comportamenti dei sistemi non-lineari, e di un contributo alla biologia teorica.

Come nascono le forme viventi? Come si modificano nel corso del tempo? Sotto l'effetto di quali fattori? Qual è la loro specificità rispetto alle forme non-viventi? Com'è possibile che, a partire da un tessuto omogeneo che presenta una certa stabilità, si produca, per rottura di simmetria, una differenziazione cellulare? Possiamo capire la dinamica? Riprodurla? Imitarla? Possiamo scriverne un modello matematico? Come af-



Erbario, Assemblaggio, 37 x 35 cm, 2011-2012, Foto: Wolfgang Reichmann

frontare le difficoltà legate alla trattazione analitica della non-linearità? Come accostare il problema grazie a uno studio numerico? Quali relazioni intercorrono tra le proprietà del sistema che emergono dallo studio analitico – ma in un'approssimazione lineare – e da quello numerico che prende in conto le non-linearità? Come, infine, questi risultati matematici si rapportano alla morfogenesi che, di fatto, si produce nello sviluppo degli organismi naturali? Domande che appassionano i morfologi che hanno trovato in Alan Turing un grande interprete.

Turing è stato un fervente lettore di un altro celebre studioso della morfogenesi: D'Arcy Thompson (1917). La sua attitudine ricorda quella del naturalista scozzese, che riteneva che il problema della genesi della forma degli esseri viventi dovesse trovare spiegazione nelle leggi della fisica. Turing, sulla stessa linea, precisa fin da subito che: «La teoria non emette alcuna nuova ipotesi; si limita a suggerire che certe leggi fisiche ben note sono sufficienti a rendere conto della maggior parte dei fatti».

Secondo Hodges, suo biografo, Turing stesso confida a uno dei suoi studenti, Robin Gandy, come il suo scopo nell'introdurre il suo modello di equazioni di reazione-diffusione fosse quello di combattere l'argomento teleologico, detto *argument from design*. Peter T. Saunders, illustra e difende l'attualità di questo punto di vista.

Un altro aspetto intrigherà il lettore che scopre l'articolo di Turing: benché egli sia uno dei fondatori dell'informatica, non pensa al problema della genesi delle forme prendendo a prestito concetti da questa disciplina. Un arsenale di metafore, provenienti dall'informatica e dalla cibernetica, diventerà invece il linguaggio di quella parte della biologia, via via più dominante proprio a partire dagli anni Cinquanta, che riterrà di utilizzare al meglio gli sviluppi della fisica, della chimica, e dell'informatica: la biologia molecolare. Pensiamo ad esempio al ruolo strutturante, per la biologia molecolare, dei concetti d'informazione, di programma, di codice. La metafora informatica aveva già fatto il suo ingresso in biologia nel decennio precedente l'articolo di Turing, grazie all'influente libro di Schrödinger *What is life?*, pubblicato nel 1944, nel quale il fisico associa la nozione di gene a quella di codice³. Nessun'idea di programma genetico si trova, invece, nell'articolo di Turing. Del resto, nonostante Turing dichiari che lo scopo del suo articolo è quello di «discutere un possibile meccanismo tramite il quale i geni di uno zigote possono determinare la struttura anatomica dell'organismo che ne risulta», i geni non giocano un ruolo importante nello sviluppo del suo argomento. Essi si limitano infatti a due funzioni: quella di catalizzare le reazioni in questione, e quella di determinarne i tassi di reazione (ivi, p. 39). I veri protagonisti delle equazioni di reazione-diffusione di Turing sono le sostanze che diffondono su di un tessuto, interagendo: i «morfogeni». Turing li definisce nel modo seguente: «Queste sostanze saranno

chiamate morfogeni, dove il termine intende veicolare l'idea di un generatore di forma»⁴. Turing precisa che il termine «non intende avere nessun significato esatto», ma che si tratta semplicemente del tipo di sostanza di cui si tratta nella sua teoria. In che senso dobbiamo intendere questa affermazione che, nella sua apparente leggerezza, indica a mio avviso una lucidissima scelta teorica? E di quale scelta si tratta? Se per «significato» si intende «referente materiale», Turing precisa implicitamente che il concetto di morfogene non è associato a nessuna molecola in particolare, né caratterizzato da nessuna proprietà fisico-chimica specifica: ciò che lo caratterizza sono le sue proprietà morfogenetiche, definite, in ultima istanza, dal sistema stesso di reazione-diffusione in cui si

trova coinvolto. Si tratta, per Turing, di sviluppare un approccio dinamico alla morfogenesi. Questo punto di vista sarà ripreso, in maniera indipendente, da René Thom che, con la sua teoria delle catastrofi, intende offrire una teoria matematica della morfogenesi, indipendentemente dalle forze in gioco e dalla natura del substrato.

Pur senza ottenere i risultati sperati, Turing cerca di affrontare da un punto di vista dinamico, tramite le equazioni di reazione-diffusione, anche il difficile problema della fillostasi, assieme a un suo collaboratore, il botanico C.W. Wardlaw⁵.

Grazie al suo approccio, Turing trasforma il problema della morfogenesi, facendolo evolvere dallo studio dell'effetto delle forze meccaniche su di un sistema, allo studio di un sistema dinami-

co, dal punto di vista delle sue instabilità e delle sue rotture di simmetria.

Così, da lettore di D'Arcy Thompson, Turing propone una sua visione, prefigurando questioni che saranno alla base di molti lavori contemporanei sui sistemi dinamici applicati allo studio della genesi delle forme⁶.

Ringrazio Peter Saunders e Giuseppe Longo per le interessanti discussioni su Alan Turing e la morfogenesi.

1. Turing pubblicò quest'unico articolo sulla morfogenesi, ma continuò a lavorare su questo problema nei mesi che precedettero la sua morte. Il bel volume curato da Peter T. Saunders su Turing e la morfogenesi include alcuni manoscritti che erano rimasti, sino ad allora, inediti.
2. Turing usa l'espressione *a mathematical model of the growing embryo*.
3. Segnalo, sulla nozione di programma in relazione ai lavori di Schrödinger e di Turing, la

bella analisi di Giuseppe Longo.

4 Turing non esclude che i geni stessi possano essere considerati morfogeni, ma la loro azione sarà, come già indicato, indiretta (in quanto catalizzatori). Inoltre, a parità di patrimonio genetico (dunque a parità di tassi di reazione) potranno essere «eliminati dalla discussione».

4. Warlaw pubblicò, dopo la morte di Turing, un articolo che segue da vicino il lavoro comune. Un lavoro più completo sulla fillostasi, *Morphogen Theory of Phyllotaxis*, che era inedito, è stato pubblicato nella raccolta curata da Saunders e se ne troverà in Swinton un'analisi approfondita.

5. Si vedano, oltre alla celebre teoria delle catastrofi di René Thom, i lavori dei fisici Pierre Coullet e collaboratori sulla genesi delle forme prodotta, in esperimenti numerici, da sistemi di pendoli accoppiati, o ancora dei fisici Yves Couder e Adrien Douady, che studiano il problema della fillostasi proprio come sistema dinamico auto-organizzato.

E le macchine entrarono nella matematica

Gabriele Lolli

Alan M. Turing studia Matematica a Cambridge, dove la matematica pura e quella applicata sono ugualmente coltivate, ambiente ideale per le qualità e disposizioni del giovane Turing. Si laurea nel 1935 con una tesi sulla Distribuzione normale di Gauss, riscoprendo da solo il teorema del limite centrale. Turing affrontava sempre i problemi alla radice, nella loro formulazione originale, senza lasciarsi influenzare dai tentativi e dalle trattazioni precedenti, e questo atteggiamento lo ha portato a essere creativo in tutti i campi in cui ha lavorato. Quando vorrà sperimentare le possibilità di calcolo delle macchine digitali, si costruirà da solo gli algoritmi da programmare, inventando soluzioni nuove, per esempio la decomposizione di una matrice in due matrici triangolari. Nel periodo della tesi, Turing è anche interessato alle applicazioni della teoria dei gruppi alle funzioni quasi periodiche, argomento che aveva trovato nella esposizione di John von Neumann (1903-1957) della meccanica quantistica, un'altra sua passione; von Neumann apprezzerà i suoi contributi. Nel 1935 Turing segue anche un corso di Max Newman (1897-1984) dedicato ai fondamenti della matematica. Newman espone l'impostazione che David Hilbert (1862-1943) aveva dato negli anni Venti alle ricerche sui fondamenti, insistendo sull'uso della logica e sulle dimostrazioni di non contraddittorietà delle teorie di base; il corso di Newman arriva fino al teorema di incompletezza di Kurt Gödel (1907-1972) del 1930, un risultato allora recente ma di grande risonanza. Gödel lasciava aperto un problema indicato da Hilbert, il cosiddetto *Entscheidungsproblem*, quello di trovare un metodo di decisione effettivo per provare se una formula logica era valida o no. Grazie alla traduzione di ogni problema matematico in una formula logica, un tale metodo avrebbe permesso di decidere la risolubilità o meno di ogni problema matematico. I matematici sapevano riconoscere senza incertezze un metodo effettivo quando ne era proposto uno; ma quello richiesto da Hilbert si sospettava che non esistesse, anzi molti, tra questi il grande Hermann Weyl (1885-1955), speravano che non

esistesse, perché la matematica non fosse banalizzata (Tefros Michaelides in *Pythagorean Crimes* del 2006 ha immaginato un matematico che sopprime un collega che crede di aver trovato un tale metodo). Per dimostrare che non poteva esistere, occorre una definizione più precisa di «metodo effettivo». Hilbert aveva descritto un tale metodo come un insieme finito di regole da applicare un numero finito di volte, ogni volta con un'operazione eseguibile; sulla condizione necessaria di un numero finito di applicazioni erano tutti d'accordo; era «effettivamente eseguibile» che poneva dei problemi. La metafora del «meccanico» era talvolta usata, come allusione al non intervento dell'intelligenza nell'esecuzione di un compito, predeterminata dalle regole. La metafora era attraente in una società nella quale le macchine avevano assunto una presenza ingombrante, ma il concetto di «meccanico» non sembrava un concetto matematico. Infatti in quegli anni Gödel stesso e Alonzo Church (1902-1995) elaborano una definizione puramente interna alla matematica di funzione calcolabile. Turing invece immagina di definire una macchina osservando il comportamento di una persona che esegue un calcolo; in inglese, fino ad allora *computer* significava persona che calcola; si pensi a una persona che esegue un'addizione o una moltiplicazione guardando a una tabella con la tavola pitagorica per i valori più semplici:

Un calcolo è normalmente eseguito scrivendo certi simboli su carta. Possiamo supporre il foglio diviso in quadrati come il quaderno di aritmetica di un bambino. [...] Supporrò che il numero dei simboli che possono essere scritti sia finito [...] Il comportamento del calcolatore in ogni istante è determinato dal simbolo che sta osservando e dal suo «stato della mente» in quel momento. Possiamo supporre che ci sia un limite al numero di simboli o quadrati che il calcolatore può avere sott'occhio in ogni momento. Se vuole osservarne di più, userà osservazioni successive. Supporremo

anche che il numero di stati della mente che devono essere presi in considerazione sia finito [...], la restrizione non influisce seriamente sul calcolo, perché l'uso di stati della mente più complicati può essere evitato scrivendo più simboli sul nastro.

Immaginiamo di spezzare le operazioni compiute dal calcolatore in «operazioni semplici» che siano così elementari che non è facile immaginare di scomporle ulteriormente. Ogni operazione del genere consiste di qualche cambiamento nel sistema fisico costituito dal calcolatore e dal suo foglio. Noi conosciamo lo stato del sistema se conosciamo la successione di simboli scritti, quali di questi sono osservati dal calcolatore (eventualmente in un ordine speciale) e lo stato della mente del calcolatore. Possiamo supporre che in un'operazione semplice non più di un simbolo venga alterato.

Turing arriva così alla definizione di quelle che sono state chiamate «macchine di Turing»: un nastro potenzialmente infinito diviso in caselle, uno scanner che in ogni istante osserva una casella ed è capace di leggere e scrivere un simbolo alla volta di un numero finito di simboli a_n e di assumere un numero finito di stati diversi. Nella definizione astratta tuttavia una macchina è solo un insieme finito di istruzioni che sono quaduple di due tipi <stato q_i , simbolo a_j , simbolo a_n o M, stato q_k >, dove M sta per D, destra, o S, sinistra; il calcolo determinato dalle istruzioni si svolge nel seguente modo: se in un dato istante la macchina si trova nello stato q_i e legge il simbolo a_j e se un'istruzione del primo tipo che inizia in questo modo è tra quelle della macchina, allora all'istante successivo la macchina è nello stato q_k , e sulla casella è scritto il simbolo a_n (oppure se l'istruzione è del secondo tipo allora la macchina si sposta di una casella a destra o a sinistra a seconda di M). Gödel riconosce che Turing ha dato l'analisi più convincente del concetto di «processo meccanico» e di regola finita; solo in seguito

avrà qualche perplessità sulle proposte identificazioni del cervello a una macchina, perché il pensiero ha la capacità di superare i limiti meccanici per mezzo di idee astratte. Il rimprovero non si applica a Turing, il quale in altre ricerche logiche sofisticate aveva introdotto lo studio di catene anche infinite di estensioni della logica per mezzo dell'aggiunta di quelle che Gödel considerava le idee astratte per eccellenza, le sue proposizioni indecidibili di non contraddittorietà.

Nel lavoro pionieristico del 1936 Turing, con lo stesso rinvio al comportamento umano, ma anche con un'esplicita descrizione e dimostrazione, mostra l'esistenza di una macchina universale, una macchina che se ha come input una codifica di una macchina e di un argomento, fa le stesse cose che quella macchina farebbe su quell'argomento. Sarà essenziale questa sua idea nella costruzione dei calcolatori elettronici reali e nella previsione delle loro potenzialità.

Con sottili argomenti che riprendono quelli che sfiorano le antinomie, come già in Gödel, Turing trasforma le possibili contraddizioni in dimostrazioni per assurdo che alcuni problemi riguardanti il comportamento delle macchine non sono decidibili con macchine; quindi attraverso una codifica numerica binaria che dimostra che l'*Entscheidungsproblem* si riconduce a uno di questi, ed è quindi indecidibile.

Qualche anno più tardi, dopo la guerra e l'esperienza con le macchine per decrittare codici, Turing si dedica alla costruzione di macchine elettroniche, e la sua idea di definire le macchine in base al comportamento meccanico delle persone lo porta subito a rovesciare la questione e a chiedersi come si possa far mostrare alle macchine qualche forma d'intelligenza. Questo è un altro capitolo entusiasmante della ricerca di Turing.

Daniel Spoerri

La natura, fonte di paura e di odio

Barbara Räderscheidt

Scoprire che un artista come Daniel Spoerri – autore in Toscana di un giardino di sculture dove ogni anno migliaia di visitatori apprezzano le bellezze naturali e la sensibilità con cui le opere sono state inserite nel contesto paesaggistico – non affatto la natura è per molti una delusione. Spoerri afferma addirittura di odiarla, e si dichiara convinto che anche presso le cosiddette popolazioni primitive la paura e il rispetto per la natura prevalgano sull'amore; cosa che spiegherebbe i loro complessi riti di esorcizzazione.

La prima cosa a cui pensa Daniel Spoerri quando parla della natura sono i suoi «artigiani», come Alexander Kluge ha definito l'esperienza delle catastrofi naturali, ovvero la sua forza indomabile e la sua indifferenza nei confronti dell'uomo. Ma data la sua spiccata sensibilità per le contraddizioni, la riflessione di Spoerri sulla natura non finisce qui. Ciò che lo affascina, infatti, è l'idea della ciclicità di rinascita e crescita dalla decadenza e dal disfacimento; ragione forse anche di una certa invidia da parte di chi si sa mortale.

Nel 2011 Daniel Spoerri è stato invitato dal Museo di Storia Naturale di Vienna a esporre i propri lavori affiancandoli a pezzi da lui scelti tra le collezioni del museo. Dati i suoi molteplici interessi, non limitati all'ambito artistico, Spoerri rappresenta l'interlocutore ideale per una iniziativa di questo tipo. È noto come da giovane sia stato ballerino di danza classica presso il teatro municipale di Berna e in seguito assistente di regia, editore e ristoratore. La sua curiosità è davvero notevole, nonché particolarmente coinvolgente. Da sempre l'artista si è confrontato con la tradizione dei gabinetti naturalistici e delle *Wunderkammer*, che egli ritrova nelle raccolte museali. Il suo interesse per le collezioni di *mirabilia*, per gli inventari di oggetti rappresentativi del sapere di una data epoca, costituisce il punto di partenza di una concezione espositiva da lui definita «musée sentimental» (museo sentimentale), che consiste nell'illustrare attraverso una serie di oggetti la storia di una città o di una regione. In questo procedimento l'artista mostra come ogni cosa possa diventare, in fondo, interessante e particolare. Disposti secondo un ordine rigidamente alfabetico, pezzi pregiati come i gioielli della corona, una coppa d'oro o l'atto di una donazione finiscono accanto a oggetti comuni e privi di alcun valore, ad esempio accanto a un mozzicone di matita appartenente al lascito di un celebre scrittore.

Dopo aver realizzato la fondazione *Il giardino* in Toscana (www.danielspoerri.org), nel 2009 Daniel Spoerri ne ha creata un'altra a Hadersdorf, nella Bassa Austria, dotata di un padiglione espositivo e di caffetteria (www.spoerri.at). Come già in precedenza, anche qui si è agito secondo il principio di affiancare ai lavori di Spoerri anche interventi della cerchia di amici dell'artista.

In parallelo all'esposizione nel Museo di Storia Naturale di Vienna sono stati dunque invitati a Hadersdorf trentatré artisti noti per il loro serrato confronto con il tema della natura e/o per l'utilizzo di materiali naturali. Tra questi ricordiamo Christiane Löhr, le cui raffinate sculture in fiori di bambù e semi vari erano state già esposte anche nel *Giardino* toscano, e Nikolaus Lang, amico di vecchia data di Daniel Spoerri e rappresentante della tendenza artistica della *Spurensicherung*, che indaga con acribia i tratti peculiari di paesaggi e culture.

Per l'esposizione di Hadersdorf Daniel Spoerri ha scelto il sottotitolo di *Paralipomena*, rimandando con ciò all'idea di annotazioni, glosse, integrazioni. In altre parole, la mostra di Hadersdorf rappresenta un arricchimento di approcci al tema della natura, nella consapevolezza che nessun artista è in grado, da solo, di affrontarlo in maniera esaustiva.

Tra le varie «annotazioni» dello stesso Spoerri figura un assemblaggio con uno squale imbalsamato circondato da «vergini» d'argento (bambole Barbie); il lavoro, realizzato appositamente per la mostra di Hadersdorf, si intitola *Pesci pulitori*.

Anche altri oggetti e curiosità di proprietà personale dell'artista rimandano al tema della natura. Un astuccio rivestito di velluto verde e decorato con uno stemma principesco contiene, posato su un drappo di seta, un osso con due ornamenti d'argento, su cui si distinguono una data e alcuni misteriosi acronimi. Forse un trofeo di caccia? Un osso di cervo? O il femore del segugio prediletto del principe? Il mistero, così come accade per molti oggetti del mercato delle pulci, è destinato a rimanere tale.

Molti sono poi i lavori in cui Spoerri adopera animali o parti di essi: gusci di tartaruga, denti di pesce, zampe d'orso, rane, becchi di uccelli, colonne vertebrali di serpenti, teste di toro, uno scheletro di cinghiale.

La serie intitolata *Carnaval des animaux* (Carnevale degli animali), dove Spoerri ha lavorato con animali impagliati, rappresenta un confronto con la storia della teoria dell'evoluzione. Attorno alla metà del XVII secolo Charles Le Brun aveva individuato alcune somiglianze tra uomini e animali e le aveva documentate con una serie di disegni. Su riproduzioni di questi disegni Daniel Spoerri ha applicato oggetti vari che ripropongono tali analogie.

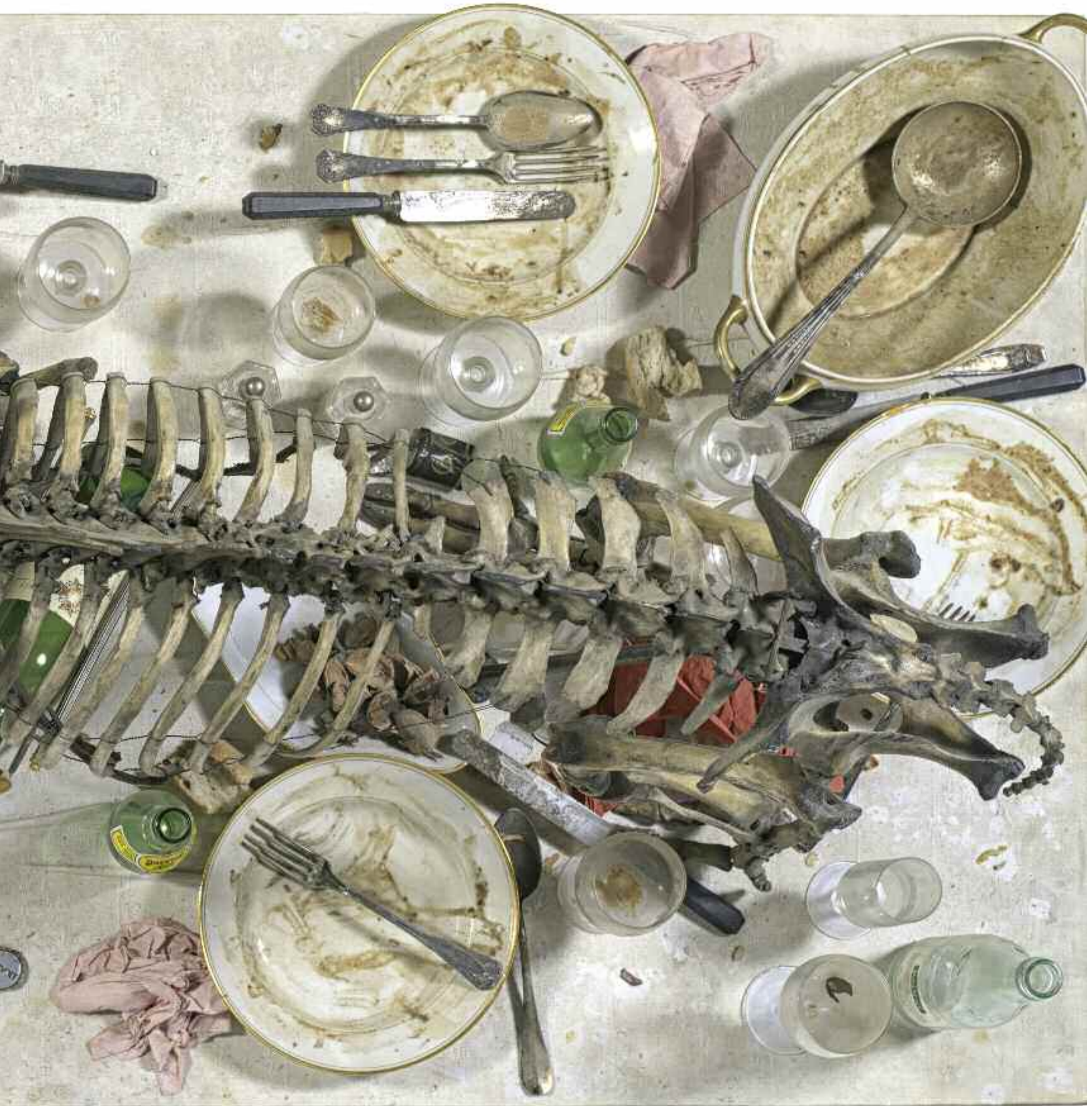
Anche nella serie intitolata *Herbarium* appare evidente come a Spoerri non interessi tanto la natura in sé, quanto piuttosto i tentativi dell'uomo di interpretarla, descriverla e conservarla. Al mercato delle pulci l'artista trova un erbario degli anni Quaranta del secolo scorso; mentre ammira la bellezza delle varie parti delle piante, presentate secondo il metodo classico, viene anche colpito dalla meticolosa registrazione dei luoghi di ritrovamento, che documentano le probabili passeggiate domenicali di qualcuno forse nel frattempo defunto. Inoltre, ignorante di botanica, trova molto divertente incappare in denominazioni come «ciliegia ebrea» (*Judenkirsche*, ovvero alchechengio), «fanciulla nel verde» (*Jungfer im Grünen*, in italiano fanciullaccia), o «peli di donna» (*Frauenhaar*, ovvero *politrychum strictum*). Reagendo a indicazioni formali o seguendo associazioni semantico-linguistiche, l'artista aggiunge oggetti alle pagine dell'erbario: merletti, decorazioni natalizie, occhi, conchiglie, mani di bambole, tutti provenienti da quell'inesauribile magazzino che copre i tavoli da lavoro di Spoerri e che viene rifornito e arricchito costantemente. Spoerri è infatti un vero artista oggettuale. Gli oggetti costituiscono il suo strumento espressivo: il suo linguaggio figurativo è tridimensionale. Con i suoi assemblaggi, Spoerri riconferma ogni volta quanto ebbe a dichiarare nel 1985: «Non so disegnare molto bene». Un'affermazione che potrebbe suonare, invece: «Non voglio e non ho bisogno di disegnare».

Traduzione dal tedesco di Monica Lumachi



Femore di cervo custodito in un reliquiario da un conte, 7 x 25 x 8 cm, 1914-15





La pelliccia di lupo (le 13 pellicce di lupo)

Nell'inverno del 1964 acquistai, in un negozio di cianfrusaglie e vestiti usati di New York, un rozzo cappotto di pelliccia descritta come «lupo siberiano», il cui taglio era talmente sommario da farmi pensare al cappotto del cacciatore di pelli Charlie Chaplin ne *La febbre dell'oro*. Nello stesso periodo ebbi una breve relazione con un'icona del Fluxus, ormai da tempo scomparsa, cioè Dorothy Podber, che insieme a Ray Johnson è stata l'interprete più pura e geniale di quel movimento, perché come Johnson non si è mai fatta ingabbiare né mettere alla berlina, né tanto meno comprare.

Con indosso il mio cappotto, una volta mi recai con Dorothy nella galleria di Patricia van Ingen, che conoscevo dal tempo di Parigi (e che temevo, perché una volta, nel suo appartamento parigino, che si trovava proprio sopra un «bar di negri», presi una scarica di botte da tre o quattro uomini di colore, dopo che, nel mezzo della notte, ero uscito nudo dalla porta di casa e mi ero lamentato del fracasso che proveniva, alle quattro del mattino, dal vano scale. Mi fecero il viso viola a forza di calci, mi ruppero una costola e mancò poco che mi strappassero i testicoli. Non voglio insinuare che Patricia ospitasse ogni notte, in casa sua, un nero diverso, ma presumo che qualcosa abbia irritato quegli uomini molto più delle mie lamentele per gli schiamazzi).

Questa Patricia, che era per metà di origine orientale, si vantava all'epoca di dover pagare un dollaro di tasse per ogni dollaro che spendeva, e nel frattempo aveva aperto a New York una galleria che esponeva opere del Fluxus, e in cui io con la massima spontaneità mi sfilai il cappotto e lo appesi a un chiodo, come un'opera da esposizione, aggiungendo il titolo «Si prega di ripiegare i guanti» (*Please, fold the gloves in two*).

La proprietaria della Dwann Galerie di Los Angeles era stata sul punto di acquistare il cappotto promosso allo *status* di opera d'arte; la cosa mi fu riferita quando andai a riprendermi quel notevole oggetto.

Nella mostra era presente anche un'altra mia opera, che mi stava molto più a cuore e che Patricia aveva fatto venire da Parigi, cioè *L'Optique Moderne*, una collezione di occhiali su cui François Dufrène scrisse le sue poesie geniali, omofone e omonime, e che Georges Maciunas pubblicò nell'unico volume rilegato del Fluxus; il libro conteneva circa sessanta mie foto con indosso tutti quegli occhiali, intesi come protesi del senso della vista, e quindi dell'arte figurativa, e c'erano anche delle foto di Vera Spoorri, e diventò il volume più ricercato del Fluxus. Questa collezione, insomma, fu letteralmente vandalizzata durante una festa: ognuno dei presenti si prese un paio di occhiali, interpretando così alla perfezione lo spirito degli happening del Fluxus. Nella galleria rimasero alcune paio di occhiali, ma la maggior parte sparì; solo nel 1969 circa, quando Wolfgang Hahn la tirò fuori da tutto il mio ciarpame, la completò e la restaurò, solo allora la collezione tornò a somigliare a quella prima raccolta realizzata nel 1961 e pubblicata nel 1963. Quest'opera si trova da molto tempo nella Collezione Hahn, e precisamente nel *Museum für Moderne Kunst* di Vienna, come relitto di una radicale messa in questione del senso della vista, in modo che tutti quelli che hanno gli occhi per vedere, vedano... *Pour que ceux qui ont des yeux, voient*, che poi era il titolo che diedi a una serie di certificati di garanzia tramite cui ognuno poteva farsi il suo «Quadro-trappola».

Il cappotto di pelliccia rimase in mio possesso. Lo portai con me quando tornai a Parigi, ma certo non lo portai a Symi, la piccola isola del mar Egeo dove in seguito trascorsi tredici mesi. Dove l'abbia lasciato, in quel periodo, rimane un miste-



Volto umano paragonato a quello di una volpe dalla serie *Le Carnaval des animaux*, 145 x 150 x 40 cm, 1995, Foto: Susanne Neumann

ro. I tredici mesi trascorsi in Grecia furono per me un'esperienza decisiva, molto più del periodo trascorso a New York, che in fondo, dopo Parigi, era semplicemente un'altra metropoli.

Quando tornai a Parigi, sapevo solo che non volevo continuare a realizzare i «Quadri-trappola», i *Tableaux Pièges*. Avevo messo in dubbio il senso della vista, avevo messo alla prova il senso del tatto nel *Dylaby*, il Labirinto dinamico dello Stedelijk-Museum di Amsterdam; ancora prima, nella mia professione di ballerino, avevo usato come materiale il mio stesso corpo (del resto, il senso del tatto è l'unico che coinvolge il corpo intero). Dopo aver trasformato per due volte delle gallerie in ristoranti, seppur per pochi giorni – almeno finché i tavoli incollati e appesi alla parete non avevano dato vita a una mostra – ora volevo un ristorante vero e reale, che nessuno avrebbe dovuto considerare sede di happening d'arte, a meno che non lo volesse. Volevo dimostrare così la tesi che noi tutti continuavamo a sostenere: «L'arte è vita», una tesi che Robert Filliou espresse meglio di chiunque altro con la frase *Art is what makes life more interesting than art*.

Era l'ultimo giorno del 1967 e stavo andando a Düsseldorf da Melusine Huss, la più splendida e amabile libraia del mondo, che all'epoca stava insieme a Bazon Brock. Avevo con me solo due valigie, una contenente i ricettari per i piatti del futuro ristorante, l'altra contenente tutti i miei beni. Il mio capitale ammontava a 500 marchi. Volevo masticare e digerire l'idea del ristorante, della Eat Art, dei banchetti, di un'arte che deve essere mangiata e digerita, e infine l'idea di tutti gli anni '60; ma non tutto mi era perfettamente chiaro e mi sentivo incerto, avevo paura e temevo di non riuscire nell'impresa.

La cosa più preziosa che possedevo era il cap-

potto di pelliccia di lupo, ma quella sera di San Silvestro 1967/1968 lo regalai a Bazon Brock, perché lui la trovava fantastica, quella miserabile pelliccia.

Chissà cosa abbia spinto Bazon Brock, proprio alla vigilia del giorno in cui avrei iniziato la mia nuova avventura, a offendermi con alcune battute meschine: «Dài, Daniel, per la storia dell'arte sei già finito. Puoi metterti l'anima in pace e ritirarti in un angolo». Forse l'intenzione con cui aveva pronunciato la frase era buona, visto che sembrava avere comunque un'alta opinione di me, ciò nonostante la sua osservazione mi fece pensare che un vero amico ti segue comunque, anche soltanto per darti delle referenze storico-artistiche ormai prive di valore.

Insomma, non pretesi di riavere indietro il cappotto, ma gli proibii di indossarlo anche solo per una volta, cosa che lui infatti – in questo gli credo – non fece mai.

Intanto ebbe luogo l'avventura (per me e gli avventurosi avventori) del Ristorante Spoerri; realizzai la Eat Art, la Galleria Eat Art e i nostri leggendari banchetti, e per anni e anni fu tutto un gran movimento. Ma anche questa esperienza era ormai conclusa quando nella mia retrospettiva del 1973 tenutasi prima ad Amsterdam e Zurigo e come ultima stazione a Parigi presso lo Cnac (Centre National d'art contemporain), un commerciante di pellicce, il signor Fleiss, mi chiese di avere una mia opera (un grosso pene di filo spinato che spuntava fuori da uno stemma araldico), offrendomi in cambio tutte le pellicce che avessi voluto. Gli chiesi se avesse anche delle pellicce di lupo, al che mi rispose «Ma certo». E io: «Anche di lupo siberiano?». E lui: «No, solo di lupo dell'Alaska». Insomma poteva farmi uno di quei cappotti da cacciatori di pelli che Charlie Chaplin indossava nel suo film. Ci sarebbero voluti circa tredici

lupi; ma voleva vedere il mio vecchio cappotto, per farsi un'idea del modello.

Allora scrissi a Bazon Brock, che subito, offeso, spedì a Parigi il cappotto che non aveva mai indossato. A Parigi il signor Fleiss osservò attentamente la pelliccia e poi emise il suo verdetto: «Ma questo non è lupo! È una qualche pelle di capra mongola!». E in effetti la pelle arruffata e giallastra del mio vecchio cappotto, che per di più provocava un bel prurito, non era neanche paragonabile alla morbida e soffice pelliccia del lupo dell'Alaska.

Furono prese le misure. Bazon Brock ebbe indietro il suo straccio e due mesi dopo entrai in possesso del cappotto da cacciatore di pelli. Ovviamente, all'aeroporto di Zurigo fui subito fermato dalla polizia di dogana. Mi fecero una multa e mi consegnarono il sigillo doganale, consentendomi di indossare il cappotto solo nei giorni in cui l'avesse richiesto una temperatura polare.

Faccio di nuovo un salto avanti di molti anni. Nel frattempo, con questa pelliccia avevo amato per la prima volta qualcuno che mi è ancora molto caro. Dalla Francia, il cappotto emigrò a Colonia e da qui a Monaco, poi di nuovo in Svizzera, e da lì in Italia.

In Francia dove nel frattempo risiedevo fin dal 1990 (ma oggi non più) cominciai una serie dedicata al confronto tra il volto umano e quello animale. Lavoravo sui disegni di Charles Le Brun, le *Physiognomies*, come lui stesso le aveva chiamate. Le Brun era stato pittore di corte di Luigi XIV. Il lupo rimase per molto tempo in un angolo, finché mi tornò il mente il cappotto e la sua storia, e questo nostro distorto rapporto con la natura e gli animali.

Naturalmente anche i miei «Quadri-Trappola» sono un prodotto di questa relazione ormai rovinata. In Grecia, nella mia isola di magia balorda, nessuno mi avrebbe capito se avessi cominciato ad attaccare ai tavoli dei piatti ancora buoni... Mi giustifico pensando che sono disturbato esattamente come il nostro tempo, e quindi altrettanto autentico: infatti cos'è l'arte, se non una testimonianza del suo tempo?

Allora decisi di farmi mandare a Parigi il mio cappotto di pelliccia ormai polveroso (a questo punto aveva ventitré anni, la bella età di un giovane eroe, quale io non ero più), e vi attaccai tutte le trappole per animali che riuscii a scovare nei mercati delle pulci. È stata l'ultima opera della serie *Carnaval des Animaux*. Le trappole, che un tempo avevano catturato gli animali, mordevano ora chi ne indossava la pelliccia. La natura restituisce il colpo; ora siamo noi i perseguitati. Ci sottraiamo alla realtà, in cui abbiamo miseramente fallito, per ritirarci nel mondo della finzione, dei megabytes. Per quanto tempo ancora?

Oggi, 21 aprile 1998, ho telefonato al professor Bazon Brock. «Senti Bazon, è vero che hai regalato la mia pelliccia di lupo a Joseph Beuys?». «È vero Daniel, e oggi fa parte dell'oggetto *Palazzo Regale* e si trova nella *Kunstsammlung* di Düsseldorf, per iniziativa di Armin Zweite, che l'ha comprato. Considera che Werner Schmalenbach, il fondatore del museo, non aveva mai acquistato né esposto un Beuys (e neanche uno Spoerri)».

Ma Bazon mi ha anche consigliato di aggiungere la dicitura «questo dice la leggenda», perché da un punto di vista storico-artistico non è ancora del tutto certo che il cappotto presente nell'oggetto *Palazzo Regale* della *Kunstsammlung* di Düsseldorf sia davvero il «mio» cappotto di lupo, poi diventato il cappotto di lupo di Bazon.

Le mie tredici pellicce di lupo sono in ogni caso inserite nell'assemblaggio *Il lupo* appartenente alla serie *Carnaval des Animaux*. Questo voglio oggi dichiararlo ufficialmente.

Uomini che uccidono le donne

Letizia Paolozzi, Franca Chiaromonte

Uomini che odiano le donne mentre dicono di amarle. Uomini che uccidono le donne perché non sopportano l'abbandono. Uomini che si sentono minacciati nella loro virilità perché non possiedono più le donne. Pochi giorni fa, a Cervia, un imprenditore edile ha sparato a Sabrina che l'aveva lasciato: «Senza di lei non riuscivo più a vivere: l'ho uccisa perché non voleva nemmeno più parlare con me». Il giorno dopo, a Tivoli, tocca a Claudia. Lei voleva rompere con l'ex fidanzato. Lui non l'ha accettato.

L'attentato al corpo delle donne prosegue. Come ieri, come nel passato? No, perché la cancellazione del femminile dall'ordine del discorso non è più accettata. L'opinione pubblica, con tutte le sue ambiguità, comincia a registrarlo con un cambio simbolico che rende la mostruosità del gesto insopportabile. Troppe le donne uccise (dall'inizio dell'anno sono state più di cinquanta).

Secondo l'Istat (dati relativi al 2006), nel nostro paese una donna su tre tra i 16 e i 70 anni è stata vittima nella sua vita dell'aggressività di un uomo.

Stiamo parlando dell'Italia, ma la zona buia dei rapporti tra i sessi, quella minaccia in agguato, non è prerogativa solo italiana. Il 25 novembre, la Giornata mondiale contro la violenza sulle donne è il segno di questo lutto che non accenna a finire: in Francia, Spagna, Finlandia, Stati Uniti, America latina.

Ma le cifre sono mute se non si tiene conto che la scena cruenta si svolge in famiglia. Lì il contratto sociale non ha mai regolato la violenza. «L'assassino ha le chiavi di casa», recita uno slogan femminista. In effetti, se lei mi lascia la uccido; se mi tradisce la uccido; se sorride, la uccido. Una violenza senza misura, senza limiti. Prima «solo» uno schiaffo. Poi i colpi, le ferite, l'orrore.

Il 3,5% delle donne ha subito violenza sessuale (stupro, tentato stupro, molestia fisica sessuale, rapporti sessuali con terzi, rapporti sessuali non desiderati, attività sessuali degradanti e umilianti), il 2,7% fisica. Le sofferenze però sono difficile da definire, quando si tratta di aggressioni alla dignità della persona, alla sua integrità psicologica. Per l'Osservatorio nazionale sullo stalking (80% delle vittime è di sesso femminile), il 10% circa degli omicidi avvenuti in Italia dal 2002 al 2008 ha avuto come prologo molestie, agguati, richieste pressanti di spiegazioni, ripensamenti: in nome di una relazione da salvare.

Dove sta l'origine di questo eccidio agito da un carnefice che appartiene al sesso maschile? Naturalmente, non tutti gli uomini odiano le donne, ma sono sempre uomini quelli che attentano alla libertà femminile. La violenza porta un segno sessuato.

Bisogna leggere sullo sfondo della vicenda millenaria del patriarcato ciò che è accaduto a un corpo trattato come mezzo, proprietà, merce di scambio. Era un sistema nel quale gli uomini hanno sperimentato potere, supremazia, dominio. Convinti che l'umanità si disponesse con una gerarchia precisa dal punto di vista biologico, economico, politico.

Però le cose sono andate diversamente.

Tanto per mettere un po' d'ordine nella memoria, lo statuto della donna-vittima fu messo in questione negli anni Settanta, con una operazione simbolica fondamentale: il sesso femminile decise di sottrarsi al tipo di relazione che faceva dire al protagonista della *Mite* di Dostoevskij: «E quel che più importa, io allora la consideravo mia, né dubitavo del mio potere. Sapete, è un pensiero gradevolissimo, quando non si hanno più dubbi».



Daniel Spoerri nella stalla di Robert Paget con un capretto, Foto: Barbara Räderscheidt, 2012

«Pensiero gradevolissimo» che si sfarina quando il sesso femminile decide: «Riprendiamoci la notte» e si riprende la libertà di nominare il proprio desiderio, di pronunciare un sì o un no rispetto al diventare madri, all'aver o non avere un rapporto sessuale. Allora lo stupro, gli atti contro l'integrità femminile, allargati alle ingiustizie contro le donne – alla violenza invisibile – assumono un connotato preciso nel rapportotra i sessi.

Un aiuto sarebbe quello di informare in modo serio evitando «il dramma della gelosia», «la tragedia famigliare». Anche se siamo in

debito con molte testate femminili e ora con un sito come la *27 ora* del «Corriere della Sera» per il lavoro che svolgono. Importante è anche il ruolo di mediazione culturale, l'aver cura, la relazione che tessono alcune Case delle donne maltrattate. Adesso lo sguardo si allarga agli uomini violenti, maltrattanti.

Nella quasi totalità dei casi – di nuovo l'Istat – è consistente la quota di donne che non parla con nessuno delle violenze subite. I partner sono responsabili della quota più elevata di tutte le forme di violenza fisica rilevate e in misura maggiore anche di alcuni tipi di violenza sessuale

come lo stupro nonché di rapporti sessuali non desiderati, ma subiti per paura delle conseguenze.

Uomini – scrive José Saramago – che «credono essere i loro padroni. Vedo anche che la società, nella pubblicità istituzionale e in singole iniziative civili, anche se un po' alla volta, si rende conto che è un problema degli uomini e che solo gli uomini lo devono risolvere. Da Siviglia dall'Estremadura spagnola ci è giunta notizia, qualche tempo fa, di un buon esempio: manifestazioni di uomini contro la violenza. Fino a oggi erano soltanto le donne a scendere in piazza per protestare contro i continui maltrattamenti subiti dalle mani dei mariti e compagni (compagni, triste ironia), che, mentre in moltissimi casi prendono la forma di fredda e deliberata tortura, non disdegnano l'assassinio, lo strangolamento, la pugnalata, lo sgozzamento, l'acido, il fuoco. La violenza da sempre perpetrata sulle donne ha trovato nel carcere in cui si è trasformata il luogo della coabitazione (ci rifiutiamo di chiamarla casa), lo spazio per eccellenza per l'umiliazione quotidiana, per il maltrattamento abituale, per la crudeltà psicologica come strumento di dominio. Il problema è delle donne, si dice, e questo non è vero. Il problema è degli uomini, dell'egoismo degli uomini, del malato sentimento possessivo degli uomini, della pigrizia degli uomini, questa miserabile codardia che li autorizza a usare la forza contro un essere fisicamente più debole e a cui è stata sistematicamente ridotta la capacità di resistenza psichica».

Se «il problema è degli uomini», la violenza non può essere spiegata esclusivamente con la crisi, la disoccupazione, l'arrivo da paesi lontani di giovani maschi soli. E neppure con gli effetti perversi della povertà allargata a dismisura, la divisione sessuale del lavoro, la pubblicità offensiva, la prostituzione, l'Aids, le guerre civili. Non dipende dallo «scontro di civiltà» se Sanaa Dafani, marocchina, viene accoltellata dal padre; Hina Saleem, pachistana, uccisa dal padre; KaurBalwinde, strangolata dal marito.

Proprio la difficoltà a trovare una soluzione, a cancellare questo abominio, spinge a immaginarsi i cattivi da una parte, i buoni dall'altra. «Che c'entro io con quell'animale selvaggio?». Ma basta un corteo, una manifestazione ad allontanare l'eccidio delle donne, a separare la sessualità «cattiva» del branco, banda, gang, gruppo maschile che insegue la preda per dilaniarla da quella «buona» dei nostri padri, fratelli, amanti, mariti, compagni, figli?

Basta un appello, una raccolta di firme a spiegare perché una donna che sceglie di mettere fine a una storia d'amore debba pagare prezzi altissimi e tante, troppe volte, con la sua vita?

Bisognerebbe ascoltare ciò che ha da dire la cultura femminista; portarla nelle scuole. Pretendere dagli uomini che prendano la parola a partire da sé.

La libertà femminile li ha costretti a allentare la presa. Tanto che la volontà di ristabilire una gerarchia sessuata costitutiva di un mondo la troviamo sempre in agguato. In quel mondo le donne cuocivano le torte e gli uomini andavano alla guerra. Questa oppressione non tornerà; è ormai irrimediabilmente perduta.

Tuttavia la perdita di un rapporto soggetto alle regole del potere, la sottrazione di un sesso non più a disposizione, provoca una sorta di angoscia; la paura (e lì sta il motore della violenza) di non riconoscere il proprio ruolo, la propria identità virile. Eppure, una virilità che non sia forzatamente dominatrice esiste.

Il punto sarebbe lavorarci, capire a che punto stanno le relazioni e quelle resistenze opache che impediscono il sorgere di pratiche politiche diverse per una nuova organizzazione del vivere.

Sette agosto turista francese violentata dopo serata a

Alessandra Carnaroli

donna plastica organica figlia dice
tutte turiste francesi tutta tetta e maniglia
bagnata il mostro è cortile custodia badile alfa mito
fernanda scappa prima che ti becca

turista francese

*hai bevuto moltissimo e quindi ti posso scoprire
ti metto contro il muro tanto anche io ho bevuto
e te lo metto dentro molto forte perché tanto non senti niente
l'alcol si usa anche per il mal di denti
per disinfettare gli orecchini prima di metterli
per accendere il fuoco alla svelta
viene il sangue vuol dire che ho rotto qualcosa
tipo la pelle della pancia
forse ho bucato un polmone
allora ti sgonfi
gli occhi ti vanno all'indietro le tette anche
e non sei più bella come prima e sporchi
quindi è meglio che ti lascio qui
e ti trovano domani mattina
quando il sangue ha finito
di farti i capelli come il legno
ti fanno una croce
che non ti stanno neanche bene
eri meglio prima*

Da *Femminimondo*, Edizioni Polimata, Roma 2011

Un morto non ancora sepolto

Resistenza del virilismo

Alberto Leiss

«**L**a rivoluzione femminile che abbiamo conosciuto dalla seconda metà del secolo scorso ha cambiato radicalmente il mondo. [...] La violenza fisica contro le donne può essere interpretata in termini di continuità, osservando il permanere di un'antica attitudine maschile che forse per la prima volta viene sottoposta a una critica sociale così alta, ma anche in termini di novità, come una "risposta" nel quotidiano alle mutate relazioni tra i sessi. [...] Forse il tramonto delle vecchie relazioni tra i sessi basate su una indiscussa supremazia maschile provoca una crisi e uno spaesamento negli uomini che richiedono una nuova capacità di riflessione, di autocoscienza, una ricerca approfondita sulle dinamiche della propria sessualità e sulla natura delle relazioni con le donne e con gli altri uomini. [...] Resta il fatto che esiste ormai un'opinione pubblica e un senso comune, che non tollera più queste manifestazioni estreme della sessualità e della prevaricazione maschile».

Queste affermazioni erano contenute nel testo intitolato *La violenza contro le donne ci riguarda: prendiamo la parola come uomini*, diffuso nell'ottobre del 2006 e subito condiviso da parecchie centinaia di uomini, tra i quali esponenti del mondo politico e culturale, dei media e dello spettacolo¹. Era la prima volta – almeno in Italia: una simile iniziativa era già stata presa da poco tempo in Spagna e ancora prima in altri paesi del mondo anglosassone – che una voce maschile «collettiva» si levava riconoscendo una di quelle verità così evidenti da restare a lungo nascoste: sono sempre state le donne a subire queste violenze e le donne a occuparsi direttamente delle vittime, lottando per ottenere qualche sostegno (ma non troppo intrusivo) da parte delle istituzioni. Ma la causa del problema, cioè i comportamenti maschili – nella stragrande maggioranza dei casi agiti tra le mura domestiche – restava sullo sfondo, opaca, rimossa. Non vista e non detta soprattutto dagli stessi maschi.

Dopo la pubblicazione di quel testo ci fu un incontro a Roma, in un piccolo teatro, un primo incontro sul tema tra donne – donne del femminismo – e uomini. Si apriva anche un dialogo tra l'impegno femminile nei centri antiviolenza e uomini disposti a non voltare la testa dall'altra parte. Un anno dopo nasceva l'associazione Maschileplurale, un nome già usato da alcuni gruppi informali di uomini da diversi anni impegnati nella ricerca di una diversa identità maschile, più consapevole della propria parzialità, critica verso le ipoteche patriarcali. La diffusione del testo sulla violenza aveva funzionato da catalizzatore: singoli e altri gruppi sparsi in varie città italiane avevano riconosciuto una sensibilità comune, una voglia di scambio e di iniziativa pubblica. Nel 2009, in occasione del 25 novembre, giornata internazionale per l'eliminazione della violenza contro le donne, Maschileplurale organizzò anche una manifestazione in piazza Farnese a Roma².

Ricordo queste cose, alle quali con tanti altri ho preso parte, non per rivendicare un qualche «merito» – considero errata e rischiosa qualsiasi posizione «edificante»: maschi buoni contro maschi cattivi – ma solo per descrivere la crescita di esperienze, riflessioni, azioni da parte di uomini sulla violenza maschile che oggi – nel momento in cui riemerge la denuncia dei «femminicidi» – dovrebbero servire a non considerare sufficiente il rito, tutto sommato facile, della sottoscrizione di ulteriori, per quanto sempre utili, appelli «contro».

C'è ormai un terreno ricco, anche se complesso e difficile, sul quale provare a esercitare un fare e un pensare da parte maschile. Per esempio stanno crescendo – anche mutuando pratiche e esperienze già da tempo avviate nel mondo anglosassone – le iniziative rivolte alla prevenzione della violenza maschile, offrendo occasioni di autoriflessione agli uomini che si accorgono di cedere agli istinti aggressivi e cercano di «fer-

marsi in tempo». Così come percorsi «riabilitativi» per chi già sconta una pena o provvedimenti giudiziari restrittivi per aver commesso violenze e molestie (stalking), entro certi limiti di gravità. Alcuni uomini sono coinvolti in queste sperimentazioni non in quanto portatori di una competenza «tecnica» – per esempio nel campo psicologico – ma in quanto maschi impegnati in una autoriflessione e disponibili a uno scambio in condizioni più o meno «paritarie» con gli uomini definiti «maltrattanti».

Ci sono, naturalmente, molti interrogativi. A cominciare da quelli relativi a un doppio rischio: mentre – nel clima generale di riduzione del welfare – si vedono tagliare i già magri fondi pubblici ai centri antiviolenza che si occupano delle donne vittime, ci può essere uno spostamento di attenzione istituzionale verso la condizione di chi la violenza la agisce. Certo anche l'uomo violento spesso vive un dramma ed è in un certo senso «vittima» di se stesso, e se si vuole di un contesto culturale e simbolico che lo condiziona. Ma è evidente l'esigenza di un equilibrio insieme rigoroso e sensibillissimo nell'affrontare i due lati di questo dramma sociale. Ne ha scritto con competenza Marisa Guarneri, fondatrice della Casa di accoglienza delle donne maltrattate di Milano (sul n. 100 di «Via Dogana»: www.librierialledonne.it).

In secondo luogo un processo di istituzionalizzazione del problema rischia di confinare la violenza maschile contro le donne nella pura sfera criminale o patologica. Un processo del resto speculare a un certo movimento dell'opinione pubblica maschile: ormai il fenomeno è evidente, esecrabile e esecrato, ma il «maschio consapevole» di turno può sempre dire «certo condanno l'orribile bestialità dei miei simili, ma io che non sono violento che c'entro?».

La tesi che voglio qui anche provocatoriamente affermare è invece quella di una «continuità» tra la violenza sessuale che si consuma quotidianamente nel «privato» e la violenza politica e simbolica che sostanzia un potere maschile peraltro investito in forme sempre più dirompenti da una crisi di autorità che assomiglia a un vero e proprio collasso (basta guardare a che cosa sta succedendo nelle sfere dell'economia, della politica, della chiesa, e persino del gioco del calcio).

Sandro Bellassai ha raccontato l'«invenzione della virilità», nell'Italia di fine Ottocento, della Grande Guerra e del Fascismo, del consumismo nel boom degli anni Cinquanta e Sessanta, fino alla parabola di Berlusconi³. Una reazione aggressiva di elites culturali e politiche maschili, attraversate dalla paura che modernizzazione significasse femminilizzazione della società e fine del potere patriarcale. Una paura storicamente fondata, che in assenza di adeguata elaborazione ha accompagnato diverse catastrofi belliche e politiche sino alla situazione presente. E che sulla recente scena italiana abbia dominato spettacolarmente la vicenda declinante di un uomo di destra non deve distrarci dal fatto che anche a sinistra la rimozione e la falsa coscienza sulle relazioni tra i sessi sono radicate e diffuse (senza insistere sui casi eclatanti, per quanto molto diversi, Strauss-Kahn e Marrazzo).

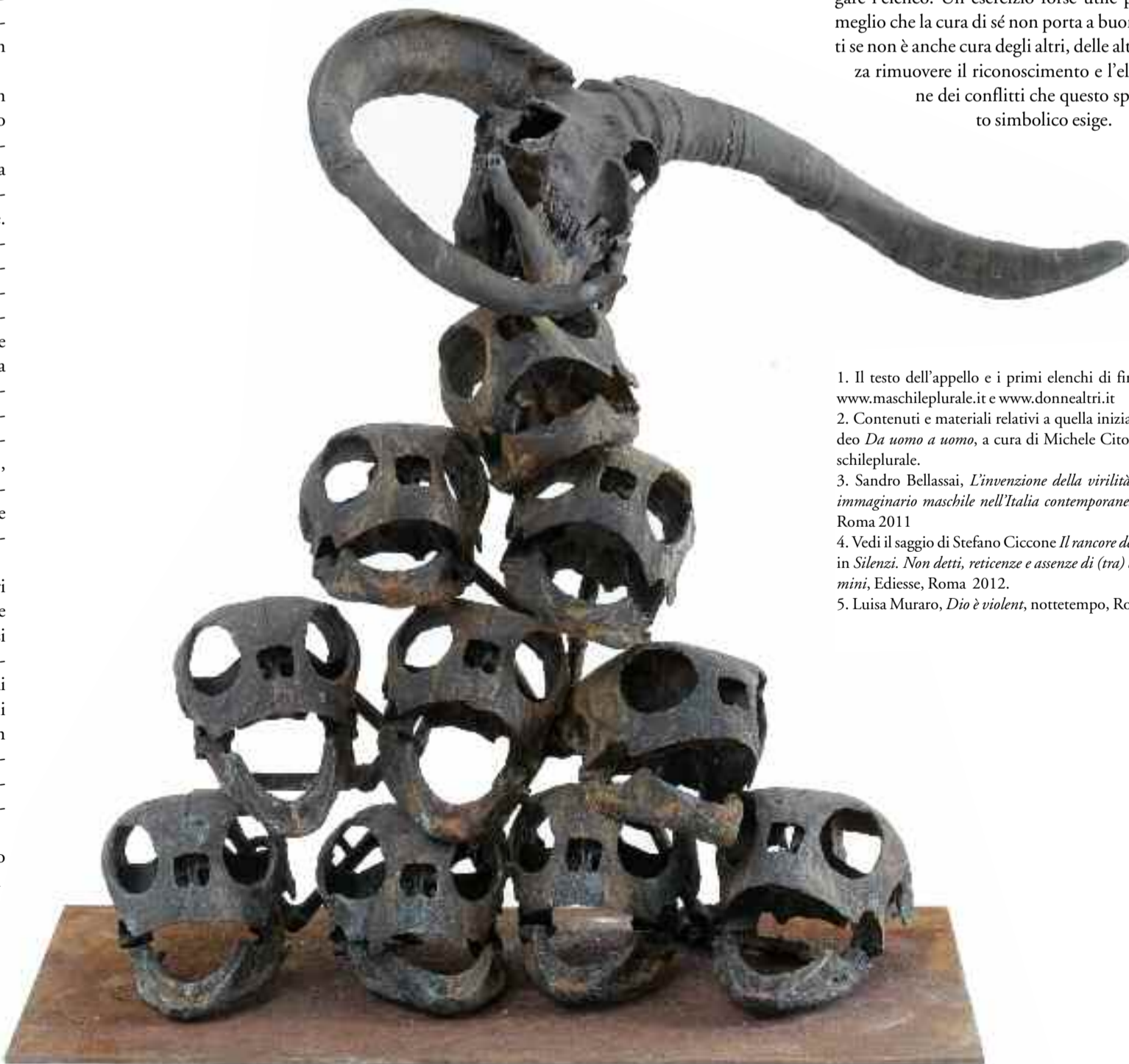
Il virilismo sembra però un morto non ancora sepolto, di cui non è stato elaborato il lutto. Continua a emanare scosse negative che si propagano sotto forma di un «rancore» maschile⁴ che assume anche la forma di costruzioni culturali e ideologiche – penso alle polemiche in Francia sul ruolo del giornalista Eric Zemmour, critico politica-

mente assai scorretto della «femminilizzazione» sociale (difendo il suo diritto a parlare, ma bisogna sapergli rispondere).

Luisa Muraro ha parlato della fine di un «contratto sociale», basato anche sul monopolio statale della violenza, che è sempre stato anche un «contratto sessuale» segnato invece dalla costante violenza maschile sulle donne⁵.

Credo che gli uomini – tutti, e specialmente quelli che «giocano» nei luoghi della politica, della cultura, dell'informazione e della formazione – non possano fare a meno di esprimersi su questo continuum tra violenza sessuale e violenza politica, tra potere, potenza e impotenza. Interrogandosi sui meccanismi inceppati di produzione di autorità – nel senso di autorevolezza – di cui sono per lo più oggi prigionieri, e responsabili del rischio che la crisi degeneri in nuove esplosioni violente.

Abbiamo alle spalle secoli di «esercizi spirituali», filosofici, religiosi – e politici – per regolare queste nostre dinamiche comportamentali complesse e rischiose, con una faticosa «cura di sé». Forse è venuto il momento di tentare, da parte di noi uomini, la pratica di «esercizi di spostamento simbolico». Un esempio? Mi è venuta in mente l'idea di un seminario permanente sulle biografie (i vissuti oltre alle idee) di alcune figure maschili molto determinanti nella cultura contemporanea: Martin Heidegger, il geniale innovatore della filosofia che tradì il suo maestro e aderì al nazismo, Louis Althusser, il grande critico marxista e comunista che un giorno si accorse di avere strangolato la moglie, Paul Celan, il sommo poeta dell'Europa sopravvissuta all'Olocausto, che la moglie cercò di accoltellarla, e poi si uccise gettandosi nella Senna. Non sarebbe difficile allungare l'elenco. Un esercizio forse utile per capire meglio che la cura di sé non porta a buoni risultati se non è anche cura degli altri, delle altre. E senza rimuovere il riconoscimento e l'elaborazione dei conflitti che questo spostamento simbolico esige.



Piramide di crani di tartaruga con cranio di capra deformata, Assemblaggio, 90 x 70 x 40 cm, Foto: Wolfgang

1. Il testo dell'appello e i primi elenchi di firme sui siti www.maschileplurale.it e www.donnealtri.it

2. Contenuti e materiali relativi a quella iniziativa nel video *Da uomo a uomo*, a cura di Michele Citoni per Maschileplurale.

3. Sandro Bellassai, *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma 2011

4. Vedi il saggio di Stefano Ciccone *Il rancore degli uomini*, in *Silenzi. Non detti, reticenze e assenze di (tra) donne e uomini*, Ediesse, Roma 2012.

5. Luisa Muraro, *Dio è violent*, nottetempo, Roma 2012.

Luisa Muraro

«Dio è violent...! E mi molesta»

Intervista di Marco Dotti

Dio è violento o, meglio, come si legge su un muro di Lecce: «Dio è violent...! E mi molesta». Quella «o» cancellata o mancante può essere indizio di mille cose, aprire mille strade, suscitare innumerevoli pensieri. Usata, abusata, nominata – non meno del nome di Dio – nella pubblicistica di questi ultimi anni, è attorno e dentro questa «violenza» che si concentra la riflessione di Luisa Muraro. Partendo dall'occasione di pensiero offerta da quella scritta, Muraro avvia un intenso discorso sulla violenza (e sulla forza) in un libretto tanto breve, quanto liberatorio: Dio è violent (nottetempo 2012).

Occupiamo le sedi delle borse, occupiamo le piazze, occupiamo tutto. È come se non ci fosse altro che un puro movimento cinetico, dall'Egitto di piazza Tahir a Puerta del Sol, e poi? Poi bastano davvero quattro idranti, come quelli usati nel colpo di coda dell'era-Zapatero, alla vigilia della finale di Champions League del 2011 tra Barcellona e Manchester United, per sgomberare plaza Catalunya e, soprattutto, lasciare in sospeso ogni domanda?

Partirei da una constatazione semplice e al tempo stesso radicale: il contratto sociale è entrato in agonia, non vale più. Dobbiamo partire da qui, per capire la ragione per cui non ci rispondono, perché ci muoviamo, entriamo, occupiamo e non troviamo più nessuno. Al massimo, troviamo la violenza. Perché un dato è chiaro, in questo scorcio di nuovo Millennio, ossia che la violenza ha preso ovunque il posto della politica. La politica è mediazione, la violenza no. Per rispondere al meglio alla sua domanda, vorrei prima spiegare le *motivazioni* che mi hanno spinta a scrivere *Dio è violent*, passando poi alle *intenzioni*.

Sul piano delle *motivazioni* – immediate, dirette, concrete – quelle più sentite sono due. La prima, è la questione della nuova base americana che stanno costruendo a Vicenza, nell'area dell'ex Dal Molin, che seguo da vicino, poiché sono di origine vicentina e ho persone amiche fra i tanti che si sono mobilitati dalla prima ora contro il progetto. La seconda è la Prima guerra mondiale, che sembra distante ma mi tocca personalmente, come problema e come esperienza: mia madre si ritrovò a stare vicina alla sua, di madre, che perse due figli maschi proprio in quel conflitto. Questa donna ne restò segnata e mia madre – allora undicenne – lo fu a sua volta, ricevendo da lei e trasmettendo a me e ai miei due fratelli maggiori questo segno. Come me, entrambi i miei fratelli si sono impegnati nel movimento No Dal Molin. Ricordiamo che si tratta di una base che non rientra in nessuna alleanza né accordo conosciuto, senza forma di diritto internazionale, il governo ha tacitamente ceduto agli Usa la sovranità dell'Italia su quel territorio. Insieme a tanti altri, ci hanno messo entusiasmo e risorse, studiando, informandosi e informando, chiedendo spiegazioni, cercando il consenso, facendo insomma un lavoro vero e vivo nell'intelligenza comune... Ma niente è servito a niente. Questo sul piano delle *motivazioni*. Veniamo allora alle *intenzioni*. Volevo in primo luogo polemizzare contro la retorica antiviolenta. Ci sono autorità, intellettuali e uomini politici che fanno i furbi, non escludo che alcuni siano in buona fede, quando predicano la legalità, ma ciò che dobbiamo considerare è il contorno, l'ambiente, la situazione in cui questa retorica cade. Appena vola un sasso o c'è una minima deviazione dal percorso della legalità si scatena un severo moralismo a senso unico.

In questi anni, mentre ci concentravamo sul bersaglio grosso e magari sui macroscenari di guerra, non ci siamo accorti che una retorica di «cultura avvocatessa del diritto», come la chiamava Hans Kelsen, penetrava nella sinistra stessa. Per capirci, è come se il formalismo giuridico avesse trovato la sua espressione in una degradazione più ampia del sistema. La violenza, oggi più che mai, sembra installarsi nel cuore della retorica antiviolenta...

Non è un caso che ogni volta che minimamente si infrange una norma, si evoca quella cosa realmente da incubo che è stata la strategia della tensione, una lotta politica alimentata da episodi grotteschi di terrorismo. Così facendo, ci si dimentica – ma in realtà i retori lo sanno benissimo, e operano proprio in tal senso – il contesto. Si istituisce una finzione, si vuol far credere che ci si trovi nello stesso tempo, invece è tutto un tempo diverso. C'è stato l'Ottantanove, c'è stata una trafia di interventi militari che, dalla Somalia alla Serbia, dall'Irak all'Afghanistan alla Libia, hanno radicalmente mutato lo scenario in cui la violenza e la norma si installano. Il gioco dei furbi è quello di far credere che lo scenario non sia mai cambiato e a questo scopo suscitano fantasmi di violenza. Ci sono piaghe aperte, piaghe recenti intendo, sulle quali questo sistema integrato di media politicanti e politicanti mediatizzati sorvola abilmente. Una prima piaga è il G8 a Genova, con la violenza portata in primo piano con molti espedienti ma con uno scopo preciso, far fallire una grande manifestazione pacifica. L'ipocrisia rimonta a questa ferita. *La violenza ha preso il posto della politica*, ovunque. La Libia è l'ultimo episodio, l'ultima piaga. Una piaga che rivela come la politica sia in realtà altro dalla politica, anche se continuiamo a chiamarla con questo nome. In realtà, è pura meccanica dei rapporti di forza, coperta da motivazioni intrattenute con operazioni culturali: i diritti umani, i diritti delle donne, i nostri valori, gli interventi umanitari.

Lei scrive che «c'è politica dove c'è movimento libero dell'anima e dei corpi, dove prima c'era cieca sottomissione ai più forti e al caso». Eppure, ciò che abbiamo sotto gli occhi è soprattutto lo spettacolo di forme politiche agonizzanti e mobilitazioni politiche – pensiamo all'Egitto, che ha visto mutare la sua «primavera» in un «lungo inverno» – senza sbocco e ancora senza forma... Converrà forse iscriverlo nell'ambiguo catalogo delle profezie che si autoavverano, anche ciò di cui in Inghilterra, da almeno un ventennio, conservatori e riformisti gioiosamente uniti vanno teorizzando, ovvero l'avvento di una postdemocrazia.

Credo che la Libia sia un caso esemplare in tal senso. A Gheddafi, come capo di Stato, si stendeva il tappeto rosso, poi a un certo punto Francia e, appunto, Inghilterra hanno pensato di approfittare dei movimenti reali in Tunisia e Egitto, subentrando a una guerra tribale per raggiungere i propri scopi. Ricordiamoci quello che andava gridando, in quei giorni, il Vescovo cristiano di Tripoli: «dov'è finita la mediazione? Dov'è, la diplomazia? Perché non parliamo, non discutiamo?». Ma a chi interessava, la diplomazia? Quelli volevano un'altra cosa. Gli Stati Uniti hanno cercato di risparmiarsi, almeno, l'imbarazzo dello scannamento di Gheddafi, ma non ci sono riusciti, e l'hanno trasformato in spettacolo. Ecco, qui si è segnato il punto di non ritorno, la violenza, la mera violenza ha preso il posto

della politica... Non voglio più sentir parlare i nostri piccoli predicatori antiviolenta, che poi su queste nefandezze e prepotenze scaltramente tacciono. *Dio è violent* nasce anche da questa esigenza: dire basta.

Siamo animali simbolici, abbiamo bisogno di storie. Eppure è come se, a un certo punto, questa violenza costantemente in circolo nel sistema fosse in grado di pervertirle, mutandole in traumi (il fallimento dei movimenti, etc.) o di farle girare a vuoto. Possiamo anche mettere i nostri messaggi nella bottiglia, ma sappiamo che nessuno li raccoglierà mai.

In una sua lettera, datata 6 gennaio 1948, la scrittrice brasiliana Clarice Lispector dice parlando della sua vita di donna sposata: «Per adattarmi all'inadattabile, per vincere le mie ripulse e i miei sogni, mi sono dovuta tagliare gli artigli – ho tagliato in me la forza che avrebbe potuto far male agli altri e a me stessa. E così ho tagliato anche la mia forza». Due sono i punti da notare. Primo: non possiamo eludere la questione della violenza, se non vogliamo eludere anche quella della forza che ci è necessaria per fare fronte ai problemi del presente. Secondo: questa lettera attira l'attenzione sulle donne. Le parole della Lispector illuminano una contraddizione profonda: alle donne la violenza è quasi vietata, non però di patirla. Prima del femminismo, ricordiamocelo, la violenza privata maschile si esercitava impunemente. E così anche durante le guerre, benché un'altra retorica ci voglia far credere che solo nella guerra nella ex-Jugoslavia vi siano stati episodi di brutalità e violenza nei confronti delle donne. Episodi che, al contrario, costituiscono una costante delle guerre. Le donne della violenza sanno molto e, dunque, apprestandomi a scrivere *Dio è violent*, mi sono detta «approfitto del fatto di essere una donna e prendo la parola», sul tema. Seguendo l'indicazione di Clarice Lispector: possiamo davvero illuderci di fare opera di pace rinunciando all'uso della forza? E crediamo di poter adattarci alle richieste degli altri ed essere sempre buone e brave, senza perdere la nostra forza?

Qui torniamo però anche a un altro nodo, quello del fare politica, oggi...

Il femminismo ci insegna molto, su questo punto. Abbiamo lottato per essere libere e protagoniste senza mirare al potere. Dobbiamo continuare a fare politica, cercare altre forme, tessere e continuamente intessere relazioni. E infondere questo spirito dentro il corpo sociale, a tutti i livelli di rapporto, dal vicinato al lavoro, dal sociale alla scuola. Dobbiamo collocarci sul terreno della *politica prima*, non della *politica seconda*. Questa distinzione oggi mi sembra particolarmente indicata per aprire altre vie e restituire credito alla politica. C'era una tipa molto in gamba a capo di una grande cooperativa di servizi. Doveva incontrarsi con un assessore e si tormentava al pensiero: è un politicante, ci diceva, di quello che noi facciamo sa ben poco ma la cooperativa ha bisogno di lui. Tu vai, è la necessità che ti porta lì, ma ci vai con lo spirito di chi fa la *politica prima*, quella vera, quella che dà vita al corpo sociale, lui fa una politica al servizio, una politica seconda. Esattamente così è nata quella distinzione, poi l'abbiamo approfondita. Io sto con la *politica prima*, con quell'umanità che lavora per tenere insieme la tessitura sociale e non ha bisogno di tante leggi o regolamenti per farlo, tutt'altro.

Un tempo, la politica seconda aveva quanto meno cognizione di che cosa fosse la politica prima, oggi la «selezione» della classe politica avviene senza soluzione di continuità, rispetto alla «selezione» di personale in una qualsiasi multinazionale dell'anima...

Non hanno questo spirito, si limitano al loro, si dimenticano di essere al servizio. Per questo dico che la politica prima non ha bisogno di troppe leggi o diritti, si muove e fa. Bisogna rompere il banco e per questo affermo che il contratto sociale è finito e va proposta l'indipendenza simbolica di questa *politica prima*. Sul «manifesto» del 7 giugno scorso, mi ha colpito la lettera di un ex libraio che non ha più lavoro. Scriveva: «Niente lavoro, nessuna speranza per il futuro e lo stato italiano che ti chiede soldi per far fronte alle sue spese spropositate e mantenere i privilegi dei «soliti noti». Da oggi ho deciso di non rispondere più ai miei doveri di cittadino, dal momento che mi viene costantemente negato il diritto primario sancito dalla Costituzione (un lavoro che permetta a me e alla mia famiglia una vita dignitosa), non ritengo di dovere più sottostare a doveri di nessun genere (cominciando dal nuovo balzello denominato Imu)». Ecco, io sono perché chi promuove una *politica prima* non si senta solo, si leghi agli altri, faccia relazione. Donne e uomini, sono tanti, tantissimi, che loro sappiano del loro valore e si mettano in un rapporto di indipendenza simbolica. Dipendiamo dagli altri, abbiamo legami, vincoli, ma l'indipendenza simbolica dall'ordine (o disordine) esistente è fondamentale. Non dobbiamo farci massacrare – l'antagonismo fine a se stesso – ma nemmeno dobbiamo farci umiliare. Dobbiamo divenire consapevoli del nostro valore. Viviamo in un'epoca regressiva e difficile che, in qualche modo, assomiglia al Seicento. Grandi catastrofi, carestie, guerre, ma anche, allora, la possibilità di porre le basi di una nuova modernità scientifica, politica e culturale. Il Seicento fu un secolo durissimo, di disordine ma inaugurale, la gente soffriva ma c'era gente che cercava un orientamento. L'indipendenza simbolica riguarda l'orientamento. Noi cerchiamo un orientamento e il femminismo italiano, con la sua originalità, la sua cultura della differenza, la pratica della relazione, del partire da sé, del fare contesto (se sei scuola, se sei sindacato, etc.), è un orientamento.



Cranio Corallo cervello, Assemblaggio, 40 x 30 x 30 cm, 2012, Foto: Wolfgang Reichmann

Per resistere all'ipertrofia della libertà

La settima Biennale di Berlino

Pascal Janovjak

Un dialogo improbabile

Banksy: *Art is a rest home for the over privileged, the pretentious, and the weak. Never have so many people used so much stuff and taken so long to say so little.*

Zmijewski: *Yes, But we don't need philosophical Newspeak to go into the streets and spray-paint buildings with the alphabet of freedom.*

Banksy:...

Zmijewski: *The goal is pragmatic – the creation of social and political facts; real action in the real world and a final farewell to the illusion of artistic immunity.*

Opere che agiscono?

Khaled Jarrar ha disegnato un timbro che raffigura una specie di colibrì, circondato dalle parole «State of Palestine», in inglese e in arabo. Propone ai visitatori di stamparlo sui loro passaporti.

Ma in che modo questa è arte? Si chiede un amico pittore. Gli rispondo che qualunque attivista propalestinese esigerebbe la fine dell'occupazione israeliana, la creazione di un nuovo Stato, il quale Stato avrebbe delle frontiere definite, un governo e un sistema amministrativo complicato che potrà, *in fine*, decidere di creare un timbro. È appunto un procedimento artistico che permette a Khaled di contorcere il reale (e guadagnare così qualche decina d'anni).

Ma per quale «effetto reale»? Senza giudicare la qualità, l'arte politica non saprebbe avere che un effetto di sensibilizzazione, di promozione, di propaganda. E la propaganda è utile... Quest'anno le 80.000 persone atese alla Biennale saranno sensibilizzate al problema delle frontiere israeliane. Così come alla natura del potere bielorusso. Alle origini della criminalità in Messico. All'esodo di quattordici milioni di tedeschi durante la Seconda guerra mondiale. Alla classificazione internazionale dei gruppi detti «terroristi», al peso della religione in Polonia, alla colonizzazione continua del Congo, alla gestione della memoria del genocidio ebraico, al potere della censura in Ucraina, alle elezioni in Russia, alle ineguaglianze a Berlino... E non solo.

Gentili volontari

Durante la conferenza stampa della Biennale, alcuni giovani attivisti prendono la parola. Espongono le loro rivendicazioni, tentano poi di trasformare la conferenza stampa in dibattito politico, invertendo i ruoli, interrogando i giornalisti sulle loro condizioni di lavoro, i loro impegni. Sono maldestri. L'imbarazzante confusione del loro intervento contrasta con la presa di parola di un rispettabile giornalista dai capelli bianchi. In un inglese impeccabile, le sue parole risuonano nella sala attenta: «Credo che non siate altro che dei giovani privilegiati. Io ho sempre dovuto guadagnarmi da vivere. Lo faccio esercitando la professione di giornalista. I vostri discorsi non mi interessano. Sono qui per lavorare».

Era desolante vedere come il diletterantismo degli attivisti dava ragione a questo orrore, annunciato con tanta calma dal distinto signore, accettato con tanto sollievo dalla sala: che il valore di un'attività umana non potrebbe essere giudicato che dalla sua remunerazione.

Parole, parole

Sono riuniti nella sala che i curatori hanno dato loro, al centro di un gran caos militante, stand, televisori, tenda, graffiti con slogan sul muro. Seduti per terra, in cerchio, sono tedeschi, olandesi, spagnoli, polacchi o americani, di tutte le età, sfoggiano foulard multicolori e tatuaggi, hanno i capelli tinti o le trecce lunghe, parlano tutte le lingue, ma è in inglese che discutono. Per sapere come organizzare la pulizia della corte dell'edificio. Secondo Piercing Estremo bisognerebbe formare un *cleaning group*, cosa che fa sog-

ghignare un tizio in maglietta nera, accanto a me. Capellone alza la mano: nessun *cleaning group*, la pulizia dev'essere la responsabilità di ognuno, ognuno può raccogliere le bottiglie di birra da terra, si può fare spontaneamente. Foulard giallo è più radicale, rifiuta di aiutare gli impiegati del bar della corte: siamo liberi, non dobbiamo pulire la corte, non dobbiamo collaborare con il proprietario del bar.

Tutto sembra una messinscena, un gioco di attori – dal fondo della sala risuona a intervalli regolari la voce di una matta che urla qualcosa a proposito di bidoni dell'immondizia svuotati male, di cose che ha messo a posto e che non trova più. Accanto a me, Maglietta nera sogghigna.

Storia nella storia

È nel lavoro di Pawel Althamer che si concentra la problematica della Biennale di Berlino. Althamer occupa lo spazio di una grande chiesa sconosciuta su Invalidenstrasse. Non ci sono più mobili, le pareti sono ricoperte di pannelli bianchi sui quali i visitatori sono invitati a disegnare. Assomiglia a un gioco da bambini, c'è un piacere evidente nell'idea di appropriarsi di queste immense superfici vergini. Molto in fretta i disegni si moltiplicano, interagiscono, si ricoprono e si rispondono. Ho fatto quest'esperienza singolare: trovarsi di fronte al muro, con un pennarello in mano, applicato all'elaborazione di un piccolo disegno. E poi indietreggiando di due passi mi sono ritrovato davanti l'enormità del muro variegato e l'insignificanza del mio intervento. Bella riflessione sullo spazio dell'individuo nelle nostre società, sull'illusione della sua importanza.

Ma sotto la copertura di schizzi infantili, è anche una versione dell'inquietante esperimento di Milgram quel che avviene qui dentro. Althamer ha iniziato disegnando una semplice croce, in fondo al coro – è il punto di partenza del suo «Draftmen's congress». È anche un'abile deviazione, che fa dimenticare il disegno più importante: la riproduzione della sua carta d'identità, su un muro laterale. Se l'autorità religiosa è stata immediatamente negata dai partecipanti (è stata aggiunta una donna nuda alla croce, c'è stato appeso un cappellino), l'immagine dell'autorità reale del luogo è rimasta immacolata. Il quarto giorno qualcuno ha aggiunto un lupo, a bocca aperta – una freccia nera collega l'animale al viso dell'artista. Mi chiedo quanto tempo passerà prima che qualcuno osi trasformare, ricoprire, cancellare l'autoritratto del maestro.

Matrioske

Ciò che avviene nel microcosmo della chiesa di St Elisabeth si ripete nella sala occupata dagli attivisti, e nella Biennale considerata nell'insieme delle sue esposizioni: la lotta tra l'uno e il multiplo.

Due giorni dopo l'inaugurazione, una serata riunisce i rappresentanti delle istituzioni solidali alla Biennale. Sono più o meno svizzeri, italiani, polacchi, svedesi o tedeschi, curatori o direttori di musei. In gioventù avevano forse i capelli lunghi, foulard rossi e camicie bucate. La maggior parte si incontra qui per la prima volta. Invece di esporre il suo progetto, capelli arruffati pone una domanda ai curatori della Biennale e dà il via a un dibattito interno privo di senso. Montatura Nera gli dice di star bravo. Non sembrano troppo sicuri di cosa ci fanno lì, né di cosa facciano i loro colleghi. Senza volerlo, Coda di Cavallo confessa questa cosa impossibile: che non capisce affatto l'evento che la sua istituzione finanzia, e di cui si dice tuttavia la curatrice.

Sicuramente sono meno divertenti dei giovani attivisti, perché la lotta dei loro ego è più civile e tutto sommato le loro azioni sono reali e spesso cariche di significato, come il progetto

«Dortmund für Dortmund», che si rivolge in maniera frontale alla crescita del neonazismo. Ma a Berlino queste azioni hanno valore prima di tutto nel loro insieme, nel peso che conferiscono alla piccola Biennale.

Solo un uomo sembra sapere davvero ciò che sta capitando qui. È seduto all'estrema sinistra del tavolo, la schiena curva, e si guarda le ginocchia.

Strumentalizzazione

Si è spesso parlato, tra amici o sulla stampa, dei pericoli della strumentalizzazione. Attenzione a non essere *strumentalizzato*. Come se non ci fosse, in ogni collaborazione umana, in ogni interazione sociale, una costante e necessaria strumentalizzazione delle parti.

Ora, questo orrore della strumentalizzazione rivela soprattutto l'illusione dell'indipendenza e dell'importanza individuale. È il fatto di cercare di proteggere questa leggendaria indipendenza che alimenta la passività, la sottomissione a un sistema ormai caduco.

Se la stampa ha tanto attaccato questa Biennale, è forse anche perché rimette in discussione l'importanza dell'individuo, chiave di volta di tutto il sistema dell'arte contemporanea: irriducibile personalità dell'artista, personalità del curatore, del collezionista, del critico, dello spettatore (ogni esposizione lusinga innanzitutto l'ego del suo spettatore, chiamato a giudice supremo). È anche per questo che i commentatori criticano direttamente Zmijewski: perché Zmijewski è identificabile, perché è l'unico appiglio che si offre a una stampa prigioniera dei nomi propri.

Tra gli altri

Nel giornale della settima Biennale di Berlino, l'interminabile lista degli artisti che espongono o delle persone che hanno partecipato all'organizzazione si chiude con il nome del suo curatore principale (qualcosa che comincia per Z), seguito da «and many others». Ma il curatore può perdersi nella massa delle persone che ha lui stesso convocato, e di cui guida le scelte? È tuttavia l'impressione che dà, di non essere lì che per caso, di passaggio, quando lo si intravede, curvo, con lo zaino e gli occhi bassi, perso tra i visitatori nella corte della Kunstwerke, ad ascoltare gli altri più di quanto non parli lui stesso, a tirare fuori le parole con fatica. Se non lo si conoscesse non lo si noterebbe – e d'un tratto mi sembra tanto anonimo e tanto invisibile quanto quell'uomo che sparisce tra la folla, nell'ultima scena di quel famoso thriller americano, *Il silenzio degli innocenti*.

Tristezza

Si è un po' abbacchiati, lasciando Berlino. Si è arrivati lì immaginando di vedere un'esposizione di arte contemporanea. Lascia raramente spazio a conseguenze, l'arte contemporanea, quando non si ha la sensibilità di una farfalla. Ma a Berlino, lontano dal silenzio a volte esasperante dei *white cube*, si è sentita l'eco di innumerevoli sofferenze. Tutte le opere esposte sono *pesanti*, utilizzano mezzi più semplici e diretti (giornali, locandine, disegni, immagini di attualità, parola, scultura monumentale ecc.) per trasmettere il messaggio delle necessità più dure. Così i lavori di Joanna Rajkowska, di Marina Naprushkina o di Martin Zet richiamano tutti, in un modo o nell'altro, l'enorme chiave che gli organizzatori hanno fatto venire da un campo profughi di Betlemme, e che una gru ha depositato nella corte interna della Kunstwerke.

La Biennale rifiuta tutti i luoghi comuni del buon gusto e del politicamente corretto, e la stampa non le perdonerà di realizzare finalmente quel che ogni artista considera come una missione. Non le perdonerà la sua mancanza apparente di sfumature, la sua estetica da propaganda



Daniel Spoerri al Museo di Storia Naturale di Vienna con cobra sequestrati alla dogana e magazzinati al museo. Foto: Susanne Neumann, 2011

da, la retorica pungente delle sue tesi, la provocazione del suo linguaggio grafico, la massa soffocante degli scritti che produce.

Abbondanza

La quantità di testi pubblicati dalla Biennale, così come quella delle cause politiche difese, ha di che scoraggiare. Il mio amico pittore sospirava cercando invano nello spesso giornale «ufficiale» la lista dei luoghi d'esposizione. Il manifesto preliminare dell'evento, *Forget Fear*, pesa tanto quanto un messale.

Si sarebbe tentati di parlare di un progetto più letterario che artistico, tanto il linguaggio vi è presente – ma vorrebbe dire dimenticare che quest'abbondanza di scritti è anche l'eco grafica dell'esperienza collettiva, come nella chiesa di Pawel Althamer, in cui l'opera non ha valore che per il numero dei suoi partecipanti e il volume totale dei disegni presentati.

Ci sarebbe allora davvero un «effetto reale» di questo evento. Nel suo ultimo saggio, Tzvetan Todorov analizza una delle cause interne della malattia delle nostre democrazie: una sorta di ipertrofia del principio della libertà individuale, che atomizza le nostre società e le sottomette a degli interessi privati incontrollabili. La piccola Biennale, attraverso l'accumulo degli slanci collettivi che suscita e presenta, oppone a questo triste dato di fatto l'esempio di una resistenza.

E io?

Mi piace l'idea di unire qui la mia voce al concerto delle voci, anche se alla fine dovesse risultare solo rumore. Le cause sono giuste, che si tratti di arte o di politica (se non fossi sicuro di essere frainteso, aggiungerei che oggi le cause sono giuste qualunque esse siano).

Non è tanto che io sia d'accordo con Zmijewski, che vede nell'azione collettiva l'unica possibile salvezza – la Biennale che dirige come un marionettista dice anche il contrario. Ci sono sicuramente delle azioni individuali che conservano tutto il loro significato... È nel caos della sala degli attivisti che trovo la migliore giustificazione della mia partecipazione. Sul muro in fondo, qualcuno ha scritto questa parafrasi di Beuys, con una vernice arancione: *Das Schweigen ist überbewertet*. Il silenzio è sopravvalutato.

Traduzione dal francese di Serena Campogrande

La decomposizione è un sogno

L'undicesima Biennale dell'Havana

Christian Caliandro

Pero la juventud tiene que crear. Una juventud que no crea es una anomalía realmente.
Ernesto Che Guevara

Nella sala del Museo de la Revolución dedicata a Ernesto Che Guevara e a Camilo Cienfuegos ci sono le statue di cera dei due eroi che, in un angolo di foresta meticolosamente riprodotto, puntano lo sguardo verso l'avvenire. È come assistere alla decomposizione di un sogno. Tutto impolverato, tutto rovinato, tutto rotto e aggiustato e poi rotto ancora. Può essere affascinante.

La Biennale – qui a L'Havana ancor più che in qualsiasi altra città d'Europa e, forse, del pianeta – è decisamente un corpo estraneo. Un circo triste, che piomba in un contesto urbano di cui nulla sa e su cui non interviene. In queste rovine non c'è desolazione (almeno, a me non sembra: ma posso sbagliarmi). Sono rovine «vive», per così dire, che se ne fregano del fascino proiettato verso gli sguardi esterni, che resistono alle semplificazioni da cartolina e che conducono la loro esistenza insieme alle vicende umane che ospitano.

Questa è una città realista. Ma il mondo dell'arte non lo è, e non può dunque conoscerla se non molto superficialmente. Semplicemente, non gli interessa conoscerla. Fa il suo numero, ignorando ed essendo ignorato, e poi va via per installarsi in qualche altro posto. Il mondo dell'arte contemporanea è una muffa culturale.

Test 1: inaugurazione della mostra alla Casa Guayasamin. Subito si articola l'atmosfera surreale – come al solito. Nella corte si affacciano performer cubani a dire incomprensibili messaggi «performativi», nel totale disinteresse e nel bel mezzo di un casino infernale. Nessuno sente nessuno, nessuno sente niente. A nessuno importa realmente. Sai che c'è un'azione, un rito sociale in corso, e questo è quanto. Al piano di sopra, devi levarti le scarpe per guardare le scritte per terra di Carlos Garaicoa, come se fosse una moschea o un tempio buddista.

Test 2: questi sono i vampiri, ma i vampiri veri. Dietro una vetrina (sempre, rigorosamente dietro una vetrina), gli spettatori osservano gente che lavora. Si configura una costante relativamente nuova: è come se gli esseri umani fossero ormai talmente disabituati alla pratica del lavoro manuale (sentendola enormemente estranea alla propria quotidianità), da poterla percepire ormai solo come oggetto «esotico». In modalità, per così dire, Museo di Storia naturale o al massimo di Etnografia. La vetrina registra una distanza incolmabile dalla familiarità con la realtà materiale.

Test 3: al Gran Teatro de l'Havana, la megamostra autocelebrativa del mondo dell'arte. I giovani artisti sudamericani invitati, educati nelle scuole e nella accademie di Londra e di New York, hanno fatto esattamente ciò che ci si attendeva da loro. I lavori-compitini – tutti ordinati nelle loro scatoline, disposte in bell'ordine all'interno di questo spazio oggettivamente strepitoso eccessivo e fuori scala proprio perché appartiene a un altro ordine di idee e di valori rispetto a ciò che adesso, occasionalmente, contiene) – ruotano nominalmente attorno al tema *Practicas Artísticas e Imaginarios Sociales*. Ironia della sorte, verrebbe da dire. Ma qui la sorte non c'entra: queste opere rafforzano il canone bislacco dell'arte dell'ultimo quarantennio.

Tutto attorno e in mezzo, i soliti rituali di bacini e «come stai?», «che ci fai qui?» (che ci faccio secondo te a L'Havana?). E nessuno, ma proprio nessuno, che si domandi come mai questo luogo, questo evento e questo momento appaiano così disconnessi dalla realtà rumorosa e vivace che si anima appena fuori dalle enormi finestre (effettivamente nessuno si affaccia neanche, a queste fi-

nestre). O forse no, forse se lo stanno domandando in molti (anche perché la cosa è *troppo* evidente): solo, la questione viene mentalmente derubricata con un «non pertinente».

Il problema, forse, è la prospettiva «turistica» in cui si muove e agisce, intero, questo sistema. Il mondo dell'arte si è radicato in una sorta di turismo intellettuale totale, in cui non solo i luoghi sono prontamente ridotti all'immagine di sé, ma in cui anche le idee e le «pratiche» diventano istantaneamente cartoline. Come scrive Walter Siti in *Troppi paradisi* (2006): «Il turismo è l'altro grande marchingegno inventato dall'Occidente per de-realizzare il mondo. Andava ancora bene quando il turista partiva per luoghi avventurosi, dove non l'aspettavano; era una conoscenza superficiale, ma pur sempre qualcosa che si poteva definire realtà. Pian piano il turista ha cominciato a frequentare luoghi preparati per lui: ogni punto bello del mondo è diventato un set. Quello è il modello di realtà che riportiamo indietro, e che a sua volta fornisce l'immagine mentale dei nostri interventi «reali» nel Terzo Mondo».

Nel momento in cui tutto vive come rappresentazione, e si dà nel dominio della rappresentazione, l'esperienza banalmente evapora. Anche, e forse soprattutto, nel mondo dell'arte. Il processo che porta (o portava) per esempio un artista a sperimentare e conoscere un luogo per quello che è, e attraverso questa conoscenza a modificare e trasformare la propria opera, qui semplicemente non è più previsto perché *non è possibile*. Tutto è già dato: il luogo è già confezionato in un pacchetto di stereotipi e di convenzioni, di preconcetti e di adattamenti successivi al già noto. La realtà potenzialmente diversa, altra, viene semplificata e ricondotta a ciò che è familiare. Come conseguenza, l'incontro (e lo scontro) tra contesti culturali, sociali e perfino economici lontanissimi, quasi opposti, è distorto, di fatto completamente annullato.

Ogni operazione è così ridotta a replica, simulazione di qualcosa che è già avvenuto *da qualche altra parte, in qualche altro tempo*, e che è dunque già programmato. I concetti stessi di «qualche altra parte», «qualche altro tempo», a ben vedere, perdono completamente di senso: ogni parte è identica all'altra, ogni tempo è uguale a se stesso. Le città «biennalizzate» tendono a disidentificarsi e si assomigliano un po' tutte nella percezione di artisti-curatori-giornalisti: sono diventate appunto scenografie, set in cui ambientare uno spettacolo che si ripete costantemente, e che richiede proprio questa ripetizione per riuscire. (Solo in *quella* percezione, però: perché le città reali continuano tranquillamente a esistere, e pur non intrattenendo quasi alcuna relazione con le città biennalizzate e cartolinizzate).

Questo stesso processo si trasferisce, molto naturalmente, anche sul piano mentale: l'artista che lavora praticamente da sempre sullo spreco, sul riuso in chiave integralmente decorativa, in una realtà come quella dell'Havana non si rende conto di quanto questi «concetti» siano privi di presa. Qui infatti tutto viene usato continuamente, sempre e comunque all'interno degli *imaginarios sociales* e sicuramente fuori dalle *practicas artísticas*: e non per un vezzo, ma perché il contesto economico prevede questo, e vive di una radicale diversità rispetto al nostro. Ma siccome l'artista-tipo è totalmente compenetrato negli schemi in cui è cresciuto e si è addestrato, non essendo proprio dotato dell'equipaggiamento per cogliere questa diversità radicale di premesse e fare di questo incontro una riflessione attorno al suo modo di lavorare, nel pretendere di applicare quegli stessi schemi ne mostra tutta la qualità di armi spuntate.

Assistiamo in questo modo a varie, più o meno

aggiornate declinazioni del *pittoresco* – tutte uguali a se stessi e tutte ugualmente dissociate. Ma è possibile, in definitiva, sganciarsi dal proprio punto di vista (che è la propria identità), e adottare – almeno parzialmente – quello dell'Altro? È possibile vedere realmente dispiegarsi l'Altro davanti ai nostri occhi e alla nostra coscienza – coltivare l'Altro – senza torsioni del senso? È possibile essere realisti? Non lo so. So solo che il problema della realtà, il discorso della realtà, persino la retorica della realtà sono quanto di più lontano dal sistema dell'arte, che nel momento stesso in cui ha scelto di definirsi «sistema» si è invece distaccato completamente dal mondo, coltivando invece dell'Altro un progetto di autosufficienza e di autoreferenzialità che esclude completamente la dimensione esterna e la sua *comprensione* (e che proprio per questo mostra, non da oggi, vistosissime crepe).

So solo che prendere ogni giorno i *Coco Taxi* (i taxi a forma di palla da tennis che scorrazzano su tre ruote) insieme a mia moglie e alla nostra cara amica – sfrecciare sotto il sole cocente e con un bel venticello in faccia per le strade della città, dal Vedado al lungomare Malecon, dal monumento a Maximo Gómez al Pavillon Granma, dal Capitolio Nacional alla Cattedrale – è emozionante e divertente. È una cartolina anche questa, l'ennesima immagine artificiale a uso e consumo del turista occidentale? Certamente. Ma queste strade almeno puzzano, queste case sono sgarrupate, e l'inaspettato, l'imprevisto qui dà almeno la sensazione di *poter accadere*, di essere parte della griglia, di non essere stato sistematicamente escluso dal quadro.

L'altro giorno, alla Fortaleza San Carlos de la Cabana, ti è capitato di vedere l'opera di un artista come Guillermo Ramirez Malberti, la riproduzione ossessiva di un'officina, il lavoro nient'affatto giocoso sulla cartolina, sul restauro delle automobili anni Quaranta e Cinquanta e sulla loro esposizione consapevole allo sguardo turistico, e ti dici che questo è un modo interessante di lavorare all'interno della riproduzione: dentro lo spazio espositivo gli elementi artistici (i pezzi di ricambio, i disegni, lo scheletro dell'auto) suggeriscono *davvero* una dimensione altra. Hanno tutta l'aria di provenire da fuori e non stanno imitando niente: un sollievo.

Sono ancora dentro il Gran Teatro; sto percorrendo la magnifica, monumentale e non-contemporanea scalinata curva, decorata da un incomprensibile e contemporaneo sipario bianco (trattasi certamente di un'opera d'arte). Potremmo essere ovunque, adesso: a Gwangju, a Venezia, a Caracas, in India o negli Stati Uniti. E questo vuol dire che il modello delle Biennali ha fagocitato tutto il resto. Questa tribù irrispettosa, e tutto sommato pacchiana, continuerà a vagare per il globo, per posti con cui non ha pressoché nulla in comune. Finché qualcosa di nuovo e di grosso non interverrà a modificare radicalmente lo scenario.



Galvanoplastica e nichelizzazione di un uccello, 2009
Foto: Susanne Neumann

Gastronomia della crisi

Mangiare al tempo dell'austerità

Alberto Capatti

La storia contemporanea dell'alimentazione, dal 1940 a oggi, c'ha fatto conoscere crisi di diversa natura, alimentare, energetica o finanziaria, con riflessi sugli approvvigionamenti e sulla cucina. Tre fasi acute in particolare hanno avuto grande rilievo: la Seconda guerra mondiale, la crisi petrolifera degli anni Settanta e quella attuale, che ha comportato problemi di malnutrizione in Grecia e che si traduce, in Italia, in una flessione dei consumi. Le restrizioni negli approvvigionamenti e il minor potere d'acquisto sono già stati ampiamente analizzati e, nel primo caso, avevano il carattere di una regolamentazione annonaria severa, appena bilanciata da un mercato nero privo di regole. Il secondo caso vede l'Italia a ridosso di un boom economico e di una crisi politica, in una posizione assolutamente non comparabile alla precedente ma vissuta con il timore per il proprio futuro. Analizzeremo qui non le cause di tali fenomeni ma gli effetti sul discorso e sulla stampa gastronomica, con particolare attenzione alle ricadute attuali.

Il paradosso della Seconda guerra mondiale, dal punto di vista storico, è il fiorire di una stampa che segue la politica annonaria, ne interpreta le regole e i divieti e promuove una cucina di guerra mascherata dall'autarchia. I grandi periodici come «La cucina italiana», o «Preziosa» di Ada Boni, continuano le loro pubblicazioni fino al 1943, con ridotto numero di pagine, illustrando la continuità e la flessibilità del modello gastronomico italiano (e fascista). Per questa funzione di propaganda, mensili di cucina e ricettari ricevono dallo Stato la carta per stampare e l'incoraggiamento del Pnf, con la conseguenza che, in un periodo in cui la dieta scende intorno alle mille calorie, le ricette per mangiare con gli occhi si moltiplicano. La guerra diventa una fase di transizione dal cibo reale a quello immaginario, quest'ultimo supportato da un mercato nero che nutre parte della popolazione e da una nuova cultura della raccolta, del recupero, dei resti che rappresenta la sfida alle regole del tesseraamento. L'orto concesso da enti pubblici o da fabbriche di armi, oppure ritagliato nei margini esigui della crescita urbana, torna a essere una risorsa, non solo per quello che fornisce ma per tutte le virtù espresse dalla sua coltivazione, dalla sua tutela, dalla sorveglianza dei prodotti. Anche esso è orto di guerra.

Nel 1944, quando la distruzione delle reti di trasporti e l'esaurimento dei depositi di carta hanno decretato la fine delle riviste di cucina, escono o circolano ancora dei ricettari da favola, come *La cucina di Rosalia*, edita da Rizzoli nel 1944. Cucina della memoria, dopo il 1940, e dell'attesa della fine, forse non imminente, dell'Impero, Rosalia propone piatti italiani senza allusione alle disgrazie politiche e al patriottismo, eccetto un budino tricolore, con la tricromia garantita in tempi eccezionali da patate, carote e spinaci. Il regionalismo nell'Italia divisa e smembrata, priva di ponti e di binari integri, razzata dai tedeschi e poi occupata da inglesi e americani, non è più d'attualità e non va oltre una ventina di piatti (localizzabili per lo più in aree bombardate del Nord). Meglio dunque una cucina borghese con una geografia formalmente nazionale, una ricomposizione unitaria di un'Italia che non si sa come sia, di mese in mese, ritagliata e ricomposta.

Questa immagine virtuale continuerà a essere proiettata per oltre un decennio dopo la fine della guerra, a poco a poco smontata e sostituita da nuove forme di distribuzione e da nuovi consumi. All'autarchia subentrano le diete americane, alla produzione di armi quella di elettrodomestici, ma la continuità della cucina sognata,



Galvanoplastica e nichelizzazione di un cerbiatto, 30 x 40 x 15 cm, 2009, Foto: Susanne Neumann

che rende il ricettario un prodotto sempre più virtuale, non accenna a sparire.

Il secondo momento in cui si parla di una cucina d'emergenza è negli anni Settanta. La guerra del Kippur, il caro-petrolio, nel 1973 aprono una nuova fase dei consumi energetici e ripropongono il problema di come restringere i consumi, non solo nell'ambito dei trasporti o del riscaldamento domestico ma in un settore alimentare che vede fenomeni contrastanti quali l'introduzione delle tecnologie alimentari,

l'estensione della grande distribuzione, il caro-vita e il suo riflesso sui prezzi dei generi di prima necessità. La risposta editoriale a questa situazione, è in un ricettario firmato da Luigi Carnacina e Vincenzo Buonassisi. Nel 1974 esce *Cucina in austerità*, uno strano libro che coniuga le culture del passato con il desiderio dei giornalisti gastronomi, tagliati fuori dal '68, di recuperare una identità politica. Tre sono le idee che gestiranno la cucina austera: la selezione degli ingredienti sulla base del costo, il ritorno alla stagionalità e

il riuso degli avanzi. Sul primo punto, più che linee guida precise, erano suggeriti degli accorgimenti: dei 79 piatti che, a qualche titolo, prevedevano carne (su 380) molti introducevano salsiccia, würstel, frattaglie, tagli secondari e carne equina, a testimoniare un nuovo corso. Con l'aumento del costo dei trasporti e della conservazione, la stagionalità dei prodotti diveniva un calmere del prezzo e un costo in meno. La stagionalità è sia naturale che culturale: l'abbondanza della frutta ne è un aspetto, ma anche l'uso scalare dei grassi, con la conseguenza di ridurli al minimo in agosto. Un'ultima faccia del ciclo annuale è la sua diversa interpretazione nelle cucine regionali e locali: gli autori, a questo proposito, non accentuano i piatti di territorio e poco più del 10% possono dirsi tali, ma li adattano al loro pubblico che è quello delle grandi città industriali del Nord.

Austerità significava dunque attenzione all'ambiente e al proprio corpo, al mercato e alla conservazione, ritorno ai cicli «magri» e alla cucina vegetariana. Una delle risposte della sinistra gastronomica, in particolare Slow Food, andrà in questa direzione facendo del binomio ambiente-stagione una chiave di volta e aggiungendovi il territorio.

Più complessa è l'attuale situazione, in cui le chiavi interpretative consolidate stanno saltando, e in particolare: la decrescita, il contadino di ritorno, la biodiversità. Tutti questi simboli non aiutano a vedere un presente migliore. Eppure, una certa gastronomia s'è mossa. Fra le prime Luisanna Messeri. «Crisi viene dal greco antico *krisis* che vuol dire scelta. Attenzione, le parole sono importanti, come il loro significato: ergo scelta alimentare. Ecco, io comincerei da qui» (Messeri, *I menu di Luisanna*, Sitcom, Roma 2011, p. 12). Si rilevano alcune strategie di elusione, altre di scontro, affrontato con gli strumenti offerti da Slow Food. «Vuoi la crisi, vuoi la voglia di ritrovare le nostre radici, gli affetti più veri, ecco che l'appuntamento per il pranzo della domenica, a casa di mamma, l'alcolica dei sentimenti, è tornato a essere frequentato» (ivi, p. 74). Questo è l'approccio empirico, che si traduce in un concetto fondamentale: bisogna calare la crisi nella comunicazione culinaria, e mantenere in cucina la stessa tensione che si comincia a percepire nel supermercato, nel discount. La riscoperta del passato, che significa famiglia e pranzo domenicale, ne è la minor conseguenza. Se la cucina della nonna non serve a vincere la crisi, il modello economico che ne era alla base può tornare utile e lo ritroviamo con parole ripetute all'infinito quali: tradizione, territorio, qualità, consumo sostenibile, ribaltate dal loro valore di motori della crescita lenta a strumenti per controllare la decrescita involontaria.

Il ritorno dell'immaginario, che nel 1942 si chiamava autarchia, oggi si concretizza negli orti occupati, affittati, concessi da enti pubblici e, con un balcone ben esposto, portati in casa, in vaso, nelle fioriere e nei sacchi di terriccio acquistato nella grande distribuzione. L'antidoto immaginario consiste nel valorizzare il ruolo della paletta e il jeans sporco di terriccio, nel decantare il basilico cresciuto sul davanzale. Tutti i valori irradiano da lì: la parsimonia e la qualità, l'autosufficienza e la vera ricchezza spirituale. Il mondo è un orto potenziale, e la mia insalatina la rigenerazione dell'umanità. Vuoi salvare la vita, fatti vegetariano, l'ambiente, fatti orticoltore. Oggi, infatti, si combatte la crisi con la religione, che non è un coinvolgimento di folle e fedeli e invocazioni celestiali, ma qualcosa di più modesto, un culto per le piante, una preghiera sull'aria, sull'acqua, una palettata di terra in segno di buona volontà. Così la si debella, la crisi, con la benedizione di coloro che la gestiscono.

Mangiare, bere, abitare

A Napoli il Forum dei Bisogni

Giancarlo Alfano, Carmelo Colangelo

Il paese della fame: così storici e antropologi hanno descritto l'Italia del passato. Dalla dieta a base di polenta del Settentrione padano al pane e cipolle del contadino calabrese; dalle bacche alpine del pastore alle minestre di cicoria delle campagne romane, lungo tutto lo Stivale la lotta per restare in vita è stata per secoli innanzitutto lotta contro la fame. Quel medesimo spettro sembra oggi tornato ad abitare le nostre città, semmai assumendo il volto ancora esotico di un *homeless* africano o di una *bag lady* pachistana o cinese, ma sempre più spesso con la sposata fisionomia nostrana di chi non riesce più ad «arrivare a fine mese».

Sul modello della cattedra *Saperi contro povertà*, istituita presso il Collège de France di Parigi, anche a Napoli si costruisce una rete di saperi e di pratiche per affrontare la terna dei bisogni primari (mangiare, bere, abitare) coinvolgendo le associazioni, le scuole, la cittadinanza – ma anche l'imprenditoria e il mondo della finanza – in un progetto che attraversa, a maglie strette, la città, la regione, il paese.

Come dire il bisogno? Come evitare che i discorsi culturali ricoprano con la patina dell'intelligenza la sconvolgente apparizione della povertà radicale? Il *Forum dei bisogni – Mangiare Bere Abitare* si propone come un luogo di apertura e contaminazione in cui i saperi dell'economia e della politica siano animati dalle forme del pensiero e dell'immaginazione, in un'epoca in cui quei fenomeni che sembravano la piaga esclusiva del cosiddetto Terzo Mondo si affermano anche nel Primo.

La *Fondazione Premio Napoli*, la cui missione è la diffusione della cultura letteraria e umanistica in generale, promuove l'interazione di percorsi formali e modelli conoscitivi differenti, validi su scala mondiale, che permettano di comprendere il bisogno e di sfidarlo, di riconoscerne la singolarità e al contempo assumerne il tratto universale, per poi tornare al reale, ciascuno identificando con più chiarezza il proprio compito in una nuova, necessaria lotta per l'eguaglianza.

Animato dunque da questo progetto, il *Forum dei bisogni – Mangiare Bere Abitare* inizia per quest'anno a occuparsi della Fame, prima forma dell'inferno dell'esclusione. L'evento di apertura – intitolato, sulla base di un discorso di Artaud del 1933, *La fame non aspetta* – è fissato per il 10 luglio 2012 all'Albergo dei Poveri di Napoli, spettacolare emblema settecentesco in cui si rappresentavano, al tempo stesso, il centralismo urbano e l'affermazione della società disciplinare.

I successivi appuntamenti del 2012 saranno intitolati *Pane selvaggio*, *La scala della fame*, *Un campo che non è quello di grano* e infine *Il nuovo abolizionismo. Sradicare la fame*. Per ogni informazione si può visitare il sito della Fondazione Premio Napoli o inviare una mail a ufficiostampa@premionapoli.it.

Un caso di decrescita involontaria

Nel Sulcis della crisi

Giovanni Ruffa

Anche l'ambulante senegalese che da anni esponeva la sua merce davanti al supermercato di Santadi se n'è andato. Hamadou ha delocalizzato il suo piccolo bazar, andando a cercare fortuna in centri più grandi o forse in continente, dove magari troverà clientele più disponibili e danarose. Qui, nel Sulcis, Sardegna meridionale, la crisi non lascia spiccioli per accendini o cinture in finta pelle di cocodrillo.

Lo racconta chiaramente, a colpi di dati impietosi, il «Piano strategico provinciale per il lavoro con un nuovo modello di sviluppo» elaborato nel settembre 2011 dalla provincia di Carbonia-Iglesias (nel frattempo passata a miglior vita sotto i colpi del referendum anti-casta del 7 maggio scorso, che l'ha abolita insieme ad altre tre istituite dieci anni fa: Ogliastra, Medio Campidano, Olbia Tempio). Qui la metà della popolazione (130.000 abitanti) ha più di 45 anni. Su cento residenti con meno di 15 anni (il 10% del totale), ce ne sono 177 con più di 65. L'età media è di 44 anni e il tasso di natalità è il più basso d'Italia, a causa anche della scarsa presenza di stranieri. Diminuisce il tasso migratorio, ma aumenta la disoccupazione: il 19.1 nel 2010, un dato superiore a quello regionale e nazionale (superato in Italia solo da Agrigento che ha il 19.2), con 8000 occupati in meno negli ultimi tre anni. Al 31 dicembre 2010 i disoccupati erano 30.000, un quarto della popolazione. In più, ci sono 3300 cassaintegrati.

Una situazione che è il risultato, prima, della crisi del settore estrattivo, con la chiusura delle miniere che sono state a lungo la spina dorsale dell'attività economica della zona, poi, del tracollo dell'industria metallurgica ed energetica, insieme al mancato sviluppo del settore manifatturiero. Nel periodo 2007-2010 gli investimenti si sono ridotti del 70%. Oggi le imprese attive sono appena il 5,82% di quelle presenti in Sardegna, le più importanti hanno chiuso: Alcoa,

Eurallumina, Rockwool, Sardal, Cardnet, con un'inedita alleanza fra russi e americani, che hanno liquidato le loro aziende. Gli occupati sono, nell'ordine, nei servizi, nell'industria, nell'agricoltura (che però è il settore che ha perso più addetti negli ultimi anni, passando da 3000 a 1000). Risultato, il Pil pro capite in Italia è mediamente di 25.000 euro, nella fu provincia di Carbonia-Iglesias si ferma a 15.000.

Ma torniamo al supermercato. Vedovo di Hamadou ma non solo. Ci dice il direttore che negli ultimi mesi lo scontrino medio battuto dalle cassiere è passato da 25 a 15 euro, perché molti ormai si rivolgono agli *hard discount*, badando solo al prezzo delle merci, incuranti della qualità («E senza badare al contenuto delle confezioni, che non di rado rivelano, insieme a un costo più basso, pesi e numero di pezzi inferiori rispetto alle più care "marche"»). La contrazione dei consumi è comunque evidente e ci viene confermata dalla titolare della pescheria, lei stessa moglie di un cassaintegrato dell'Alcoa e madre di un macellaio in crisi di vendite a Portovesme, uno dei poli industriali della zona che più risente di crisi e chiusure. In questa situazione, le economie familiari si reggono spesso su un assegno di disoccupazione o su una pensione (spesso magra, migliore per quelli che possono «contare» anche su una invalidità, situazione non rara in una terra che fu di miniere e di fabbriche ad alta nocività) e la decrescita dei consumi non è una scelta politica ma una necessità. Per sbarcare il lunario, ci si ingegna in molti modi. C'è il ritorno alla terra, che un orticello, un piccolo vigneto, qualche ulivo e agrume ce l'hanno in molti e in tavola qualcosa si riesce comunque a portare. Anche grazie a una vivace ripresa della raccolta di erbe e frutti selvatici: in primavera, per esempio, le insalate di campo e gli asparagi, più tardi i funghi, di cui i boschi sono generosi. In stagione la caccia, che pare tornata a essere, come un tempo, fonte primaria di proteine ricche, quelle regalate da cinghiali (resiste la razza autoctona

sarda in purezza, con animali piccoli e dalle carni saporite, ancora non incrociati con i maiali come quelli del continente) e tordi, caprioli e cervi. Una stagione, ahimè, sempre più lunga, perché il bracconaggio è in forte aumento, praticato spesso con mezzi incresciosi come i lacci. Carne, peraltro, di cui poi si fa commercio presso ristoranti e agriturismi che non vanno per il sottile. Sono logiche e metodi che fanno inorridire i cacciatori «etici», quelli che stanno alle regole e che, in ogni caso, catturano per il loro consumo. Del resto il bosco, si sente spesso dire qui, ha nutrito intere generazioni, e catturare un cinghiale per uso familiare, anche fuori periodo, non è visto come un crimine imperdonabile. C'è da mantenere vivo il gusto del convivio e dell'amicizia, che la decrescita involontaria non ha cancellato. Non c'è casa in cui manchi lo spiedo (azionato da un motorino elettrico) e non c'è domenica in cui in qualche cortile non si accendano fuochi di legna per un porcellino o una pecora (la dieta, anche se non siamo lontani dal mare, è sostanzialmente carnea, fatta eccezione per qualche sarda alla griglia, «che sia bella grassa»). Si consuma il pasto in lunghe tavolate, dove ogni commensale (rigorosamente uomo) estrae il suo personale coltello di fattura artigiana. Da bere, vino rosso contadino, scuro e corposo, e spesso non impeccabile al naso («Ma questo è il vero Carignano», vi diranno convinti).

«Il fatto è» raccontano in molti «che qui in Sardegna si vive in crisi da sempre. Dunque siamo abituati alle difficoltà e alle ristrettezze, cui facciamo fronte con la solidarietà reciproca, che non manca mai, e con una parsimonia che spesso diventa autosufficienza». Non di rado, il discorso finisce in un sussulto di orgoglio isolano, con l'evocazione di una ricchezza originaria («in Sardegna c'è tutto») dilapidata nei secoli da gestioni politico-economiche rapinose e sciagurate. Viene in mente l'ultimo Latouche¹, con la sua citazione di una mitica «età

dell'abbondanza» dell'età della pietra in cui, a detta di Marshall Sahlins, autore di *Economia dell'età della pietra*², i bisogni erano pochi, poche le attività necessarie per soddisfarli (caccia, pesca, raccolta), molti gli svaghi e i giochi. Qui nel Sulcis della crisi, se di caccia e raccolta abbiamo detto (e possiamo aggiungerci il baratto. Un sacchetto di fave a te, due limoni a me), di giochi e svaghi ne abbiamo visti pochi, se si eccettua la birra in compagnia in uno dei numerosissimi bar che costellano il territorio. Birra Ichnusa, naturalmente, la birra nazionale sarda (ma dal 1986 nel gruppo Heineken), che proprio nel 2012 festeggia i cent'anni di attività (si chiama appunto *Chent'annos* la cruda lanciata in occasione del compleanno) senza accusare cedimenti nelle vendite, con i suoi 600.000 ettolitri l'anno prodotti ad Assemini, grazie a 100 dipendenti che non conoscono pause. Come i brindisi alla birra a ogni ora del giorno.

1. S. Latouche, *Per un'abbondanza frugale*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

2. M. Sahlins, *Economia dell'età della pietra*, Bompiani, Milano 1980.



Erbario, Assemblaggio, 37 x 35 cm, 2011-2012, Foto: Wolfgang Reichmann

I costi del vino

Vittorio Manganelli

Il vino, com'è noto, nel corso dei millenni e nelle diverse civiltà è stato utilizzato in molteplici forme: strumento di contatto con la divinità, via per raggiungere una piacevole ebbrezza, stimolo ai pensieri più intimi e, a volte, più interessanti di una persona, viatico nelle ore d'affanno. Divenuto accessibile ad ampi strati della popolazione, il vino è stato anche, per molti secoli, un integratore alimentare in grado di fornire energia e alleviare la fatica in campagna o sui ponteggi delle case in costruzione.

Ma oggi, nel tempo della crisi, che cosa è diventato il vino e che senso ha perpetuarne l'uso? In Italia, in particolare, da decenni si registra un calo dei consumi, con le conseguenti periodiche lamentazioni di chi sottolinea due aspetti negativi: a) la perdita di tradizioni e cultura degli avi, b) la difficoltà di un settore economicamente importante dell'agricoltura, messo in crisi anche dall'invasione delle nordiche mode della birra e da genitori salutisti che trascurano di avvicinare i possibili consumatori al vino già dalla giovane età, come invece facevano molte famiglie sino a non molti decenni fa.

Esaminiamo i due diversi aspetti, iniziando dalla rilevanza economica del comparto vino e partendo dal fatto che in molte aree, in Italia come in Australia, la produzione di vino è un processo industriale prima che agricolo. Ciò significa altissime rese di uva per ettaro, lavorazioni quasi o del tutto meccanizzate, incisivi interventi in cantina al fine di omoge-

neizzare il prodotto e renderlo sempre «in qualche modo» gradevole. Così nasce il vino da 1 euro al litro, quella tipologia che – dopo i morti per metanolo del 1986 – molti speravano fosse destinata a scomparire a favore di un consumo di prodotti di qualità. Ma questa era un'illusione già 25 anni fa perché, dopo un minuto di smarrimento, i vini industriali hanno continuato a essere allegramente prodotti, inondando spesso non solo i supermercati ma anche pizzerie e trattorie con il famigerato «vino sfuso della casa» o con mendaci etichette richiamanti la natura e il bel tempo andato.

Per evitare posizioni preconcette, è necessario partire da quanto costa proporre un vino di qualità. Rigorose ricerche hanno dimostrato che, in Italia, produrre vino di qualità in zone di pregio (ad esempio un Chianti classico) costa al produttore non meno di 5 euro alla bottiglia. Ovviamente si può scendere un po', in particolare se si tratta di aree marginali, di vini non invecchiati e non passati in legno, di vigne in cui la legge consente alte produzioni. Alla luce di questi costi, sono in molti a ritenere che i vini supereconomici siano il vero cancro del mondo del vino e che sarebbe magnifico far sparire per sempre dalle tavole e dagli scaffali i cartoni da 1 euro e le bottiglie da 2 o 3 euro, poiché fanno una dannosissima concorrenza a quei vignaioli che dedicano a ognuno dei loro pochi ettari 500 o più ore di lavoro all'anno, contro le 50 ore degli agroindustriali di pianura. Il risultato

sarebbe quello di favorire, certo in quantità non equivalente, l'uso di vini che costano dai 5 euro in su, cifre probabilmente in grado di consentire al vignaiolo una produzione di qualità e rispettosa sia dell'ambiente che del piacere e della salute dei consumatori. Si diffonde quindi sempre più l'idea che eliminare una consistente parte della produzione vinicola di basso livello, italiana ma anche francese, cilena ecc., non comporterebbe significativi danni di tipo economico al sistema vino: certo, se ne venderebbe un po' meno a causa dei prezzi mediamente più alti – che consentirebbero però un aumento dell'occupazione – ma se in tante pianure oggi inondate dalle vigne (e spesso dalla pioggia) si coltivassero altri vegetali non ci sarebbe alcuna perdita di valore. Ne guadagnerebbe solo la salute dei vignaioli e dei consumatori, e si eviterebbe l'abbandono di pregiate zone viticole collinari difficili da lavorare, fenomeno a cui si sta purtroppo assistendo a causa della sleale concorrenza dei vinelli di pianura.

Per quanto riguarda invece i lamenti relativi alla continua diminuzione dei consumi pro capite di vino in Italia, che pare siano passati in quarant'anni da 100 a 40 litri a testa, proviamo a dirlo con chiarezza: siamo stufi di essere accolti nelle case con l'immane bicchiere di vino a qualsiasi ora del giorno e della notte: il Prosecco al pomeriggio, un Franciacorta per aperitivo, un bianco non spumante e un paio di rossi per la cena, un passito come gran finale. Siamo stufi di vedere degli impie-

gati che nella pausa pranzo si appesantiscono con un paio di bicchieri di vino alla spina nel bar sotto l'ufficio. Siamo stufi di vedere scorre, abbinati a cibi spesso scadenti, fiumi di vini infimi durante il detestabile rito, sempre più diffuso negli ultimi anni, dell'apericena (che, secondo wordreference.com, è un «aperitivo accompagnato da un ricco buffet di cibi vari; di solito sostituisce la cena»). Come sarebbe bello se questo mare vinoso fosse in gran parte sostituito da tè, tisane, acqua naturale, carcadé e spremute: il tempo dei muratori con i bottiglioni è finito, proviamo ad applicare la banale ma saggia massima che propone di bere meno ma di bere meglio. Con buona pace degli imbottiglieri industriali e delle troppe cantine sociali che giocano al ribasso dei prezzi e della qualità, oltre che della remunerazione dei contadini. Si potrebbe così ampliare in modo significativo quel mondo di produttori e di consumatori che hanno attenzione e rispetto per la natura e per il benessere proprio e altrui, per profumi che sanno di uve e di terre, per sapori ricchi di personalità e sempre diversi, gradevoli e in grado di dare vera gioia.

Sembra che, in teoria, tutti siano ormai convinti che il vino non è più un alimento ed è finalmente divenuto principalmente una fonte di piacere, ma continuiamo a consumare bevande alcoliche poco gradevoli e sgraziate, dannose per l'economia contadina e peggio che inutili per il nostro corpo.

Cfr.

Franco Buffoni
Poesie 1975-2012
 a cura di Massimo Gezzi
 Mondadori, pp. 340, € 18

L'Oscar Mondadori dedicato a Franco Buffoni antologizza 37 anni di attività poetica. Lo cura e introduce Massimo Gezzi, che nelle prime righe del suo saggio ricorda l'esordio relativamente tardo di Buffoni rispetto ad altri poeti della stessa generazione, come De Angelis e Magrelli. Io completerei l'osservazione di Gezzi, aggiungendo che Buffoni non solo ha esordito tardi, ma il suo stesso lavoro poetico giunge a maturazione dopo un lungo itinerario. Destino per certi versi opposto a quello di De Angelis e Magrelli, che esordiscono giovani e con libri importanti, di riconosciuto talento. Per loro, però, seppure in gradi diversi, la difficoltà maggiore è consistita nel rimanere fedeli all'intensità del primo libro, senza rischiare la replica o la diluizione. Il percorso di Buffoni è più laborioso ed esitante: nella formazione della sua scrittura giocano sia resistenze di carattere biografico sia una ricchezza di influenze, che faticano a trovare un punto di convergenza.

A un tratto, però, queste diverse tensioni psicologiche e culturali sembrano giungere a una semplificazione efficace e feconda. Il punto d'avvio di questa stagione è un libro del 1997, *Suora carmelitana e altri racconti in versi*, e culmina con due opere in versi e una in prosa: *Il profilo del rosa* (2000), *Guerra* (2005) e *Più luce, padre* (2006). All'allusione colta e criptica, che aveva per anni caratterizzato una parte della sua produzione, Buffoni preferisce ora un modo descrittivo più frontale e aderente alle cose, in una lingua sobria e precisa. Se la parola si fa più denotativa e asciutta, così non è per la figurazione, che predilige lo scorcio inusuale, la visuale radente. (I testi migliori di Buffoni sono sempre delle narrazioni congelate in un'immagine ferma.) Da un punto di vista tematico, l'autore avvia l'ambiziosa ricerca di una sintesi tra memoria individuale e collettiva, muovendo dall'esperienza della propria condizione omosessuale. Quest'ultima fornisce a Buffoni una chiave di lettura per la storia clandestina e tragica delle minoranze. Di questa storia, l'omosessuale non è il simbolo riassuntivo, ma uno dei tanti e diversi nomi.

La vicenda personale, incentrata sul conflitto con il padre autoritario per un riconoscimento impossibile, costituisce l'occasione per una riflessione di portata storico-antropologica sul rapporto tra le istituzioni e la gioventù che attraverso di esse viene plasmata o schiacciata. Ma Buffoni non allestisce scenari basati su dicotomie semplici. A complicare il rapporto coercitivo tra istituzione e individuo, tra ordine sociale e spontaneità del desiderio, interviene una riflessione laica e illuminista sulla natura. Ne emerge un impianto tragico, in cui la crudeltà naturale delle specie viventi emerge rafforzata nei dispositivi meramente umani delle istituzioni storiche, come la chiesa o l'esercito. Siamo insomma di fronte a un complesso di preoccupazioni tematiche e di strumenti stilistici che eccede di molto il paradigma lirico. Il carattere sofisticato e compiaciuto di certi componimenti delle prime raccolte fa spazio alla complessità *architetonica* dei due libri citati. Se la lingua si fa più piana, la dimensione semantica si arricchisce in virtù dei continui rimandi tra il singolo testo e l'intera serie. L'intensità lirica dei vissuti è mediata sia da un cospicuo lavoro di documentazione che dalla riflessione sul rapporto tra individuo e collettività. È all'interno di questa configurazione d'intenti e materiali che si collocano e acquistano forza i singoli testi di Buffoni. Ed è questa configurazione che rende la sua produzione poetica particolarmente originale.

Andrea Inglese

Antonella Anedda
Salva con nome
 Mondadori, pp. 119, € 16

Fantasm

Tutti sanno, per contatto più o meno prolungato con l'oggetto, che i fantasmi difficilmente lasciano la presa sui viventi. Spesso sono i viventi, però, ad aggrapparsi ai fantasmi, a mettere sopra un nome sopra le immagini fantasmatiche e ad archivarle tra le cose che li fondano. C'è una grande libertà, però, nel lasciarli fuggire, e ancora maggiore nel lasciar cadere i nomi; non solo la loro arbitrarietà è sgradevole, ma nei riti di passaggio i nomi tengono ferma la carne e impediscono il movimento. Che c'è di meglio che perdere un nome per dimenticarsi? A quel punto è più facile perfino prendere sonno.

Cucire

Con un identico movimento si cuce e si scuce. Già nella *Vita dei dettagli*, lei cuciva i pezzi di giacca dell'amato sui propri oggetti domestici, per incorporarlo tra i suoi Lari e non farlo fuggire dalla prossimità del corpo. Cucire significa non far fuggire l'ultimo resto della Presenza (e si sa, la Presenza è un attributo della Divinità). Si cuce per tentare un'incorporazione, e gli aghi possono farlo meglio delle parole. Si cuce per addensare il Tempo.

Pronomi

Si scivola dall'uno all'altro senza fare tante storie.

Immagini

Le immagini non meritano un eccessivo rispetto: sono semplicemente un tavolo da lavoro. Occorre pestarle e riprestarle, come il seme biblico, perché diano senso. Sono il testo a fronte della memoria; ma se con loro non ci si prende delle libertà diventano immediatamente inerti. Il dettaglio porta più lontano, l'anonimato della figura è quasi sempre un sollievo (anche le persone più care è bene che restino senza nome). Perché ostinarsi con l'intero quando i pezzi raccontano una storia in modo tanto più eloquente?

Spazio

«Contro il tempo trovammo l'arte dello spazio». È una prospettiva molto ebraica: se il tempo risulta invivibile, l'unica dimensione salvabile resta lo spazio. Nell'ordine: spazio della paura estiva, spazio della paura diurna, spazio dell'invecchiare, spazio dell'acqua domestica. Anche in questo caso, a essere in gioco è la libertà, la possibilità di trovare – nello spazio – agio sufficiente e riparo.

Voce

Riecheggiare, ma non essere posseduti dalle voci altrui. Se si diventa cassa di risonanza e si lascia che i morti attraversino lo scheletro del corpo, allora i giorni e le notti passeranno quasi incruenti. Il soggetto retrocede sullo sfondo, qua e là ne emergono pezzi doloranti ma silenziosi. Conta davvero il nostro dolore? Forse, se non gli diamo importanza, se ci poniamo dietro le quinte del nostro scontento, vedremo un paesaggio diverso, di tregua. Immagini di una donna che stende le lenzuola, guarda il tempo che farà, accende la luce, distende la schiena, abbozza un gesto di riconoscimento.

Polvere

Tutto sommato, lasciarla depositare è cosa saggia. Non compiere gesti superflui, tendere alla sobrietà del vegetale, al silenzio. «Adesso c'è silenzio. So che non torna più nessuno ma che esiste una tregua: questa, ora, tra mezzogiorno e l'una».

Marilena Renda



Luca Archibugi
Il dileguante
 Aragno, pp. 96, € 10

Un poeta si riconosce dai dettagli, e dalla musica di versi memorabili: nel *Dileguante* di Luca Archibugi, diciamolo subito, non mancano né l'una né gli altri. Magari non ogni poesia è memorabile, ma in ciascuna c'è un particolare che si ricorda, e un verso che canta. Le parti sono cinque: nella prima, la messa in atto della vita degli altri, dalle «popstar di vent'anni» che «mimano lingue di Saffo alla televisione» (si chiamavano, per la cronaca, «Tatu»), «agli atti malinconici del condominio in riunione», fino alla nonna che raccomanda di arrischiarsi a toccare, di una donna, i piedi, o a non temere di «prendere quella corrente che passa tra le gambe» (*Un altro albergo nella stessa notte*). E in verità non ha paura nemmeno del *pathos* o del *mélo*, come di risultare troppo esplicita («la grazia delle cosce») o kitsch («i fiumi, virgole del mondo»), questa voce che osserva la vita come attraverso un filtro, mai frontale, sempre mediando e «come a tradimento», dice Cortellesa nella quarta, persino rispetto al sé che «canta».

Nella seconda parte questo canto si fa memoria insieme personale e poetica: può esserci, ad esempio, nella figura della madre zoomata «col cappottino delle tante volte» (in *Apparizione della madre a Torino*) un'eco dell'Annina Picchi caproniana, che scendeva le scale «mordendosi la catenina». Si tratta in ogni caso di rievocare ombre, ricollocandole negli spazi e gesti usati a trasmettere loro consistenza se non di persone, di personaggi (la dimensione teatrale è espressa e cruciale, del resto, in tutta la raccolta) in forza di scelti particolari. Ancora esplicita (la bara, il cimitero, la morte, il male), di nuovo *pathos* e *mélo*: «chiedo la voce non andarsene / di imprimersi nell'acqua / e insieme all'acqua di ricomparire», con montalismo che scarta dall'apparizione visiva all'illusione sonora (pensando, ad esempio, a *Incontro*, negli *Ossi*), ma, soprattutto: «Non ti riguarda ancora / la morte, dopo anni».

Ha un compito, la poesia, questa poesia «in quota madre»: «Cullare l'ombra, farla ridere»; e se Enrico Testa, in un saggio capitale sul colloquio poetico con gli scomparsi, di coloro che restano poneva in questione la persistenza del senso di colpa più che il dolore, «l'addio si purga dentro il dove», per il

dileguante. Cioè ancora una volta si rinnova nei luoghi non astrattamente concepiti, ma resi *quelli* dai dettagli: «gli inesplicabili tracciati tuoi / dalla cucina al bagno». Nella terza sezione, la regia-sguardo dell'amante-intruso si fa contemplazione-furto oppure carezza: l'altro è una donna che sarebbe ancora fantasmatica, se non ci fossero di nuovo i particolari a incarnarla o inscenarla («ti sei fatta diversi i capelli»; «con la matita nera / che ti allunga gli occhi»), sia pure nella distanza o nella perdita («sei quella voltata di spalle [...] sono io che ti cerco [...] ti mostri / alle strade soltanto, sbottoni / i calzoncini di un altro»). Cifra lessicale di questa sezione è l'incertezza, la confusione (quasi parola tematica), lo sbaglio, insieme a una specie di dismissione e disvelamento più generale («scende il meccanismo / di una quinta di teatro» fino all'apoftegmatismo «gli attori parlano da soli»).

Ci si prepara così all'uscita di scena, nella sezione finale eponima (passando per la quarta che è, non a caso, dedicata al transito): la poesia dovrebbe a questo punto pronunciarsi senza maschera, ma invece il dileguante la chiama addirittura «musa». Sta ormai dirigendo se stesso, e non vuole andarsene, o, pur di restare, si lascia richiamare dalle ombre delle donne «risorte», che così lo invocano: «Noi siamo qui, sempre vive». E il dileguante non è dileguato.

Gilda Policastro



Reliquia di capelli trovata da Daniel Spoerri al mercato delle pulci di Parigi, ø 20 cm, 1990

alfaCinema



NUOVI FILM, NUOVE TEORIE a cura di Paolo Bertetto

Lo speciale cinema di «alfabeta2» è una riflessione sullo stato delle cose nel cinema e nella ricerca oggi. Ricerca filmica da un lato, certo, ma anche ricerca teorica. Mi sembra giusto infatti legare strettamente la produzione filmica e la riflessione sullo stato delle cose. Interrogarsi sul cinema di oggi è anche chiedersi che ne è del cinema nell'era del digitale e di internet. Significa verificare le possibilità dell'innovazione e insieme cercare di capirne il senso nell'orizzonte del simbolico. Indagare le pratiche innovative del cinema vuol dire anche in che modo parlare di cinema oggi e come interpretare i film, con quali discorsi e in quali orizzonti culturali. Quali sono le parole per il cinema nel 2012? E quali i problemi e i nodi concettuali che alcuni tra gli studiosi più autorevoli si pongono in Europa e in America? Mappare aree e percorsi di domande e di interpretazioni vuol dire anche riflettere sull'interazione che si stabilisce tra il fare e il pensare, nella persuasione che *l'acte de création* – come dicono i francesi – investe non solo la realizzazione filmica ma anche il pensare. Quindi lo spazio di «alfabeta2» si muove oggi tra il cinema e la sua teoria, con la partecipazione di studiosi che si interrogano sullo stato del cinema oggi. Le questioni sono molteplici: che cosa resta dell'idea di cinema che ha caratterizzato la grande stagione del cinema d'autore e del formarsi degli studi scientifici sul cinema. O che cosa cambia della cinefilia nell'epoca di facebook, o ancora cosa vuol dire interpretare il cinema nell'epoca dell'immagine e nel quadro dello sviluppo dei *Visual Studies* (sono gli interventi di Jacques Aumont, di Thomas Elsaesser e di Giuliana Bruno). O ancora cosa significa la nozione di autore nella complessità produttiva del mondo contemporaneo e rispetto alle logiche della modernità e della postmodernità (Guglielmo Pescatore e Veronica Pravadelli – che ringrazio anche per la collaborazione al progetto dello speciale). E insieme «alfacinema» analizza le linee di tendenza del cinema contemporaneo, con un occhio privilegiato alla ricerca e alle esperienze indipendenti (ma non solo). Da un lato un'attenzione particolare al cinema delle donne – secondo la linea di «alfabeta2» – attestata da un intervento di Laura Mulvey, una delle fondatrici della *Feminist Film Theory*, e da un riflessione sulla scrittura femminile di Patricia White. Dall'altro alcune analisi sulle tendenze del cinema oggi, attente a individuare una pratica innovativa di messa in scena, come l'improvvisazione (Gilles Mouellic), o a cogliere gli elementi di novità nella produzione indipendente o in alcune scuole particolari (Giorgio De Vincenti sulle innovazioni mediologiche e l'interazione arte-cinema, Mario Sesti sul documentario e il serial, Uta Felten sulla scuola di Berlino), ma anche ad esempio in certo cinema americano fantasmagorico (Paolo Bertetto). Sono percorsi che insieme si guardano e interagiscono. Nella persuasione che la comprensione dello stato delle cose è sempre il prodotto di una pluralità di sguardi, di procedure e di metodi.

Cosa resta del cinema?

Jacques Aumont

Ieri, a casa, ho rivisto insieme a mio figlio *Harry Potter 7A* sul televisore del salotto. Tre giorni fa, sul grande schermo del *Max Linder* di Parigi, ho rivisto lo splendido *Melancholia* di Lars Von Trier.

Qualche settimana fa, alla galleria Yvon Lambert, sono stato rapito da un'installazione di Douglas Gordon, *Phantom*, in cui un'enorme struttura fatta di palpebre in bianco e nero mi ha strizzato l'occhio senza posa. Nel frattempo per esigenze lavorative, ho cercato (e trovato) su YouTube una riproduzione di *Lemon* di Hollis Frampton. L'esperienza dell'immagine in movimento è diventata insomma non soltanto quotidiana ma anche variegata (perfino per un giurassico come me, che non usa né Smartphone né Tablet). Tutto questo sta forse a significare che il cinema si è dissolto in qualcosa di più vasto e moderno di esso, come sostengono alcuni dei miei migliori amici? Oppure, visione ancor più radicale, che è destinato a estinguersi, scalzato dalle nuove forme dell'immagine? Né l'una né l'altra, dico io, anche se ammetto che l'analisi non è così semplice.

Prima certezza: il cinema non è morto. Io continuo ad «andare al cinema», la gente continua ad «andare al cinema», ossia a vedere delle opere fatte di immagini in movimento, narrative per la maggior parte, in sale specializzate, ciascuno pagando il proprio biglietto. L'industria cinematografica produce lo stesso numero di film che produceva cinquant'anni fa, e con la diffusione del Dvd prima e del Vod poi, ha trovato oggi altri sbocchi, tanto che la cultura cinematografica è diventata una parte banale della cultura tout court.

Certo, le cose non stanno proprio del tutto come stavano cinquant'anni fa, quando io sono diventato un cinefilo. Innanzitutto perché il cinema non ha più l'esclusività delle immagini in movimento. È pur vero che la televisione aveva già iniziato allora la sua concorrenza, ma ormai sappiamo anche che essa, appropriandosi della fiction, in fondo non ha fatto altro che sancire la vittoria del modello cinematografico: cosa sono le serie televisive se non l'ultimo avatar del cinema classico?

Per quanto riguarda il web, è un altro paio di maniche: fonte inesauribile, continua, indefinita, che non può copiare il cinema e nemmeno lo pretende. In più, bisogna anche fare i conti con il museo d'arte contemporanea: da quando, verso la fine degli anni Sessanta, le arti plastiche hanno inventato la videoarte, l'immagine in movimento è diventata una semplice possibilità fra le altre, sempre più utilizzata, nelle installazioni. Di immagini in movimento ce ne sono decisamente ovunque.

L'altra principale differenza è l'apparizione, il rapido sviluppo, e ora l'egemonia, dell'immagine digitale, con tutto ciò che essa porta con sé: il ritorno alla ribalta del trucco e della maestria. La registrazione digitale non è un'impronta indelebile, ma una codificazione sulla quale uno è padronissimo di agire quando e come vuole. Per i più giovani, che non hanno mai avuto a che fare con l'analogico, è una liberazione: finalmente anche il cineasta può beneficiare del diritto al ripensamento e al ritocco, ingredienti finora riservati solo ai

pittori. Tuttavia, il prezzo da pagare è molto caro: si tratta di rinunciare a un'ontologia, quella dell'impronta, dunque dell'incontro e della rivelazione del reale.

E allora, cosa resta del cinema? La domanda è almeno duplice. Domanda empirica: cosa resta dell'esperienza della visione ridotta a una grande immagine in movimento nel buio, che s'impone su di noi senza che noi possiamo agire su di essa?

Vedere un film su un piccolo schermo mobile, è cinema? Domanda ontologica: cosa resta del rapporto d'immediatezza, se non altro anelata, che univa il film alla realtà? Certe forme recenti di immagini in movimento possono ancora essere definite «filmiche»? Le cosiddette «nuove immagini» sapranno lasciare uno spazio a quel che ha fatto la differenza sia estetica che ideale del cinema, ossia il rispetto della realtà?

A costo di sembrare troppo disinvolto, io credo si possa abbondantemente relativizzare la portata estetica e intellettuale dell'evoluzione delle tecniche e dei dispositivi. Troppo spesso si ragiona a partire da un a priori hegeliano, come se le une e gli altri non potessero appartenere che a un solo periodo, e dovessero per forza essere sorpassati da una nuova epoca che non può più riconoscersi con le precedenti. Tornerò più avanti su questo punto a proposito del digitale, ma faccio subito notare che, dichiarare che il museo d'arte contemporanea sia diventato una semplice estensione del cinema solo perché vi sono sempre più opere con immagini in movimento, a mio avviso, non è affatto un grosso progresso critico.

È pur vero che nelle scuole d'arte la macchina fotografica è diventata uno strumento pressoché banale (come il computer): ma ciò non significa che delle opere appese nei posti più in vista delle gallerie e dei musei, buone per essere guardate più o meno di sfuggita, nella maggior parte dei casi senza un inizio né una fine (perché si rivolgono a uno spettatore incontrollabile) siano cinema. Affermarlo significa – come recita una *doxa* non proprio tenera diffusasi di recent – o voler avere a tutti i costi un'aria moderna, o non aver colto pienamente quello che fa la differenza nel dispositivo cinema.

Al contrario, quando David Rodowick scrive (*The Virtual Life of Film*, 2007): «Film is no longer a modern medium; it is completely historical», sembra riprendere il vecchio motivetto nostalgico sulla morte dell'arte, che avevamo già ampiamente ascoltato un quarto di secolo fa, quando la critica si sentiva a corto di grandi teorie dopo il doppio libro di Deleuze, il quale sembrava aver detto tutto quello che si poteva dire intorno al cinema, e non si delineavano altri sbocchi. Era il periodo dei seminari «pittura e cinema», e dell'inizio della malinconica impresa delle *Histoire(s) du cinéma* di Godard: era emozionante, ma questo non vuol dire che il cinema sia morto, tutt'altro.

Forse può sembrare che io intenda dire: niente può cambiare. Nulla di più falso. Tutto cambia, sempre. Ma se parliamo di cinema, non è decretandone la morte con il nuovo secolo, né allargandone la definizione a tutto ciò che si muove che si riuscirà a fare più chiarezza.

Per quanto mi riguarda, sono convinto che nel 2011, e ancora per un bel po' di tempo a venire, ciò che definisce il cinema, e che lo caratterizza, sono i *valori estetici* (e talvolta morali) che lui stesso ha inventato, promosso, e che tuttora esso difende. Per sintetizzare, ne citerò qui soltanto tre, ma a mio parere essenziali.

L'esaltazione dello sguardo

Non crediamo più che la sala buia sia un *avatar* della caverna platonica, ma un luogo in cui non si può fare altro che guardare un film.

L'immagine proviene da una fonte di luce situata dietro di noi; quest'ultima viene proiettata, cosa che le conferisce un aspetto di «apparizione»; ancora, essa non si tocca, anche se, in formato pellicola, lo spettatore sa che da qualche parte esiste un supporto materiale, peraltro invisibile durante lo spettacolo. Quest'ultimo punto è stato l'unico a cambiare con la proiezione in digitale, anche se il suo fantasma latente si fa ancora sentire.

La prima conseguenza di questo dispositivo è quella di invitarci a fare l'esperienza di un'unità indivisibile chiamata «film», che può acquistare delle forme infinitamente variegata, ma che resta pur sempre un lembo di tempo configurato; ciò che ci propone uno spettacolo di cinema è l'esperienza di questo tempo, senza possibilità di scampo (diversamente da altri mezzi più recenti di fruizione dei film), ed esclusivamente attraverso l'intermediazione di un'attenzione visiva e uditiva di grado sostenuto. Il dispositivo cinema produce uno sguardo (e anche un ascolto). È il problema di tutti i tipi di macchine. Il rapporto con un film visto su di un telefono cellulare non può che essere distratto, a causa delle dimensioni ridotte dell'immagine, ma soprattutto perché è tutto un susseguirsi di giochi, gestione del conto bancario, sms, e chissà che altro. Il dispositivo cinematografico è il *dispositivo in cui uno guarda ciò che vede e*, in questo senso, si oppone a ogni altro dispositivo di immagine in movimento, in cui nessuno può programmare la tenuta di uno sguardo, ivi compresa, e soprattutto, la presentazione di immagini in movimento nei musei.

Il contenuto del cinema è il tempo

Se il film è diventato molto rapidamente un pezzo di finzione, è prima di tutto per questioni di organizzazione e di economia: costruire un film di finzione è un'impresa di cui si possiedono le chiavi estetiche e semantiche; possiamo darne i significati che vogliamo, nelle forme che avremo scelte. Per di più un film di finzione, soprattutto di tipo classico, è facilmente comprensibile e adattabile, perché somiglia alla nostra apprensione della vita stessa (in *The World Viewed*, Stanley Cavell arriva perfino a dire che esso è *autocomprendibile*).

Non c'è bisogno di riflettere troppo a lungo per capire che i nuovi supporti e i nuovi canali dell'immagine in movimento non hanno un tipo di produzione che possa essere organizzata in anticipo. YouTube e i suoi cloni sono dei grossi calderoni nei quali chiunque può mettere un pezzo di qualcosa, secondo una logica per lo più aggregativa. Il caso del web-documentario è esemplificativo in tal senso: nel sito a esso dedicato si trova tutto il materiale girato, cosa che, di norma, solo al cineasta è consentito di vedere nella sala di montaggio, in modo che lo spettatore possa navigare in mezzo a questi dati in maniera più o meno guidata. Si tratta quindi del contrario di un film, poiché rinunciando al montaggio, si rinuncia a utilizzare gli elementi che fanno un film: il punto di vista, il ritmo, l'elaborazione del tempo e nel tempo.

Il tempo è essenziale al film perché gestisce l'esercizio dello sguardo, fa parte del substrato formale del film. Si tratta di un postulato estetico e critico: qualunque sia la nostra concezione dell'inquadratura, del montaggio, del tipo di narrazione, un buon film è un film che sa dominare la produzione del tempo. È la lezione paradossale di quella fetta di cinema che chiamano sperimentale, underground o poetico. Spesso questi film insistono sulla profusione della sensazione visuale che producono, ma si tratta pur sempre di una visibilità inscritta nel tempo; lo si vede bene nei casi più estremi, come ad esempio in certi film dipinti di Brakhage.

Il contenuto essenziale del cinema non è il dramma: è il tempo configurato. Da questo punto di vista, l'invenzione più significativa della fine del Novecento non è né l'immagine digitale, che lascia intatto il dispositivo, né lo schermo mobile, che trasforma il legame sociale che ruota intorno all'immagine, ma non tocca il movimento dell'immagine.

L'invenzione più importante dal punto di vista estetico- che è il mio, è il tasto *pausa* perché produce un'immagine di una natura nuova: un'immagine ibrida, che non a caso ha affascinato così tanti teorici del cinema, in un periodo in cui la pellicola non permetteva di produrla in maniera così facile. L'immagine bloccata rompe il flusso, dunque anche la fascinazione e l'assorbimento dello spettatore. Si tratta precisamente di una trasgressione (quello che va contro la regola, ma senza abolirla). È un gesto teorico in prima battuta, e tuttavia pienamente sensoriale, per il quale non trovo alcun gesto equivalente nelle varie manipolazioni consentite dal video e dal digitale.

L'incontro

Andando al cinema, siamo più o meno nella stessa disposizione di spirito con la quale andiamo a teatro o leggiamo un libro: cerchiamo una specifica organizzazione della realtà. Ma il vero fascino del cinema sta nel proporre delle storie già scritte, dando allo spettatore la sensazione di scoprirle mano a mano che le scopre lui, attraverso la forza suggestiva del suo *mostrarsi*. Di fronte a un film, so bene che tutto è già stato scritto in precedenza, prima che la storia mi venga raccontata in sala, eppure ci tengo sempre a mantenere l'impressione che essa non sia ancora avvenuta, che «tutto possa succedere».

Il tema dell'incontro sta alla base di un'estetica alquanto singolare del cinema, ma che ha avuto comunque un'enorme risonanza. L'idea che il cinema si dovesse dedicare a incontrare la realtà è nata grosso modo dopo la Seconda guerra mondiale dalla critica europea, in special modo quella francese. La ritroviamo, sotto forme molto simili, in André Bazin, Jaques Rivette, e più tardi in Robert Bresson, o ancora, esportata fuori dall'Europa, nelle tardive meditazioni di Kracauer (*Theory of film*, 1960). Non è prerogativa del cinema: finché c'è automatismo, si può contare su una certa dose di casualità, dunque su una certa presenza (come ad esempio nella fotografia). Non si tratta nemmeno dell'unica estetica possibile del cinema; le avanguardie ne avevano proposta almeno un'altra, altrettanto importante, fondata sulla maestria e la manipolazione. Tuttavia, se dovessi valutare ciò che «resta» oggi del cinema, mi porrei più il problema dell'incontro che del montaggio, cioè di questo caso

non casuale che fa sì che un'immagine tocchi il reale. Del resto, ci sono delle forme che la suscitano meglio di altre, basate sulla durata, poiché la durata non truccata è un frammento di esperienza filmica che riproduce abbastanza fedelmente un aspetto dell'esperienza del mondo, la contemplazione.

Ora, da questo punto di vista non trovo differenze profonde tra il cinema del nuovo millennio e quello degli anni Sessanta, Settanta, Ottanta e Novanta. Faccio molta fatica a seguire quelle critiche essenzialiste per cui qualcosa è andato perduto con l'avvento del digitale, al quale spesso rimproverano di non riuscire a comunicare il senso della durata. Io credo che in effetti molti di questi critici parlino da considerazioni (legittime, ma fuori luogo) legate al processo di produzione, piuttosto che da quanto vedono sullo schermo. Rodowick è molto convincente quando dimostra che *L'Arca Russa* di Sokurov non è stato fatto come un piano unico ma grazie a numerosi interventi sull'immagine. Ma nonostante ciò, quando vedo l'opera, io ho la netta percezione di una continuità, di un flusso tanto magico quanto paradossale. Ci sono oggi decine di cineasti, da Sokurov a Nobuhiro Suwa, Gus van Sant, Apichatpong Weerathakul, Carlos Reygadas, Lisandro Alonso, Jeon Soo II, e tutti quanti, digitale o meno, sanno giocare dannatamente bene con quest'arma letale del cinema: il piano lungo, (long take?), il sentimento di mistero del mondo e del tempo, l'insistenza a mostrarci la realtà anche quando essa ha perso ogni senso.

Le cose cambieranno ancora, questo è certo. Forse si avvereranno le profezie degli idolatri della novità *qua talis*; forse il cinema, come industria e commercio, è destinato a sparire a breve, lasciando spazio alla configurazione di nuove tecniche e media. Ma non capisco proprio come potrebbero sparire, da sé, le sensazioni e i tipi di emozione inventati da un secolo di film, come i valori propri del cinema che ho appena descritto: lo sguardo attento, la captazione immaginaria, l'assorbimento, la finzione autocomprendibile, l'incontro. Probabilmente dobbiamo prepararci a non avere più tutti questi valori insieme, in una stessa opera e in uno stesso mezzo, un po' come con l'icona bizantina, di cui abbiamo mantenuto molti valori ma mai tutti insieme, come ci ha spiegato Hans Belting. Ma ora non è il momento. Ci sarà allora un tempo per ridomandarsi, in altro modo, «cosa resta» del cinema.

Traduzione dal francese di Maddalena Bordin

La cinefilia ai tempi di facebook

Thomas Elsaesser

Corre voce che la cinefilia sia sopravvissuta alla cosiddetta morte del cinema. Questo termine, esportato dai francesi a metà degli anni Cinquanta, definiva uno stato d'animo, un'emozione e una pratica che faceva dell'andare al cinema un'esperienza da fruire con un'aspettativa colma di gioia e trepidante attesa.

Il nuovo film di quel regista ci piacerà quanto il precedente, lo accoglieremo parlandone già come un altro capolavoro, anche se abbiamo avvertito una fitta di delusione? Quale momento più prezioso di quando siamo finalmente riusciti ad aggiungere un raro Mizoguchi o un Maurice Tourneur di recente scoperta al nostro museo immaginario?

Il termine «cinefilia» ha sempre risuonato con dolente nostalgia e ostinata devozione, con bramosia e discriminazione, evocando, perlomeno nella mia generazione, più che una semplice passione per il cinema, piuttosto un vero e proprio modo di vivere. In tutta la sua raggiante indeterminazione, inoltre, esso è legato a una generazione di appassionati di cinema che oggi ha sessanta, settant'anni, e che perciò si sente un po' in diritto di rimanere al centro della scena. Ancora, c'è da dire che, nel tempo, questa parola è stata tanto esaltata quanto screditata, compreso un periodo, durante i politicizzati anni Settanta¹, in cui aveva acquisito connotati pesantemente peggiorativi, se non addirittura sprezzanti. Anche negli Sessanta è stata oggetto di costanti controversie: si ricordi la polemica tra Andrew Sarris e Pauline Kael sulla teoria degli autori, quando, se per definire il proprio apprezzamento per una *screwball comedy* hollywoodiana si parlava di «esperienza cinefila», si veniva tacciati di antiamericanismo². Il suo implicito snobismo cosmopolita l'ha resa più volte oggetto di scherno, nonché uno dei bersagli preferiti delle battute di Woody Allen, come nella famosa scena



Scheletro di cavallo con mantello di ostriche e cranio di antilope africana deforme, assemblaggio, 2,30 x 80 x 2,50 cm, 2011-12; Foto: Susanne Neumann

autoironica fuori dal Waverly Cinema di New York, in *Io e Annie* (*Annie Hall*³).

Ma è anche stata un marchio distintivo di devozione per gli appassionati di cinema di ogni gusto ed età, sfoggiato con orgoglio e dignità. Nel 1996, quando Susan Sontag ha denunciato «la decadenza del cinema», era chiaro che parlava, in realtà, della decadenza della cinefilia, nel senso del modo in cui i newyorkesi guardavano i film, piuttosto di cosa essi guardavano, o cosa veniva fatto dagli studios e dai registi⁴. La sua analisi ha messo in evidenza uno degli aspetti originari della cinefilia, ossia quello di essere sempre stato un gesto verso il cinema costruito su diverse temporalità retroattive, su un piacere permeato di rimpianto, sebbene venga percepito soltanto come piacere. I cinefili hanno sempre ceduto facilmente all'ansia della possibile perdita, al rimpianto per la pienezza sensibile e sensoriale dell'immagine di celluloidi e del suo involucro architettonico, la sala cinematografica, insistendo sulla natura irrimediabilmente effimera dell'esperienza filmica.

Oggi, tuttavia, nell'epoca di internet, dei Dvd, del download e di YouTube, la cinefilia è tornata. Ci sono numeri speciali di riviste a essa dedicati, diversi libri, e più di un sito in rete. Ma si tratta del solito miscuglio di emozioni conflittuali, o essa è stata forse semplificata, edulcorata, e riconfezionata apposta per un consumo immediato?

Diciamo pure che, se non è stata riconfezionata, se non altro, è stata *riadattata*. Come sappiamo, generalmente questo termine viene usato nel campo dell'industria dello spettacolo per presentare uno stesso contenuto in contesti mediatici differenti, e per assegnare a un singolo prodotto usi o scopi diversi. Nel caso della Hollywood di oggi, il «riadattamento» comprende anche il cofanetto Dvd, con tutti i suoi bonus, i *behind-the-scenes*, o i documentari del *making-of*, la riedizione dello stesso film qualche anno dopo con relativo *director's cut*, così come le prassi di merchandising e franchising che precedono, accompagnano e seguono la realizzazione di un imponente lungometraggio. Gli ideatori di *The Matrix* (USA: *Andy & Larry Wachowski, 1998*), o di *Lord of the Rings* (USA: *Peter Jackson, 2001-2003*) avevano in mente i futuri giochi elettronici già al tempo delle riprese, aggiornando siti web con articoli sulla «filosofia» della trama e dei protagonisti, o facendo commenti sul significato occulto di oggetti, personaggi, e scenari in forum on-line o su facebook.

Ogni film apre così un proprio discorso o argomento di conversazione, che di volta in volta apre ad altri discorsi, dibattiti e discussioni. Anche il critico, che sia nel ruolo di cinefilo, di guida al consumatore, di paladino di determinati standard culturali, o semplicemente un fan, costituisce una parte precisa del *package*

confezionato dallo studio. Accorta, sofisticata ed esperta, questa cinefilia «pronta all'uso» non è facile da seguire, e ancora più difficile, ora, è localizzare quello che potremmo definire il divario semiotico tra il film e lo spettatore, da cui proveniva un tempo il desiderio del cinefilo, ossia ciò che rendeva possibile una scoperta inaspettata, lo shock di una rivelazione, o ancora il gioco di anticipazione e delusione che erano parte integrante della cinefilia vecchia maniera degli anni Cinquanta e Sessanta.

Sono forse troppo negativo e nostalgico? Credo, in ogni modo, che, oltre al riadattamento da parte dell'industria cinematografica, ci sia anche un problema di *riconfigurazione* da parte dello spettatore. Mi riferisco alla struttura concettuale, emozionale, così come a quella temporale, che iscrivono il Dvd o il download (pirata) quali forme di cinefilia. Più legati alla domanda del mercato, certo, che alla selezione della giusta fila al cinema per poter scegliere la miglior visuale (com'era ai vecchi tempi), i nuovi atti di riconfigurazione richiedono l'abilità di raccogliere sul posto diversi tipi di simultaneità, e almeno due diversi generi di temporalità. Perché la riconfigurazione in quanto atto temporale, richiede diversi tipi di slittamenti di tempo e dislocazioni, così come un appiattimento e una spazializzazione del tempo: il nuovo cinefilo deve sapere apprezzare film provenienti da tutte le parti del mondo, abbandonando i suoi modelli di capolavoro; lei o lui devono saper godere di tutti gli anacronismi generati dal criterio di totale e istantanea accessibilità, del fatto che la storia del cinema sia ormai interamente presente qui e ora. L'uso di termini quali «film cult» o «classico» è sintomatico del tentativo di trovare un modo per far fronte all'improvvisa distanza e *insieme* prossimità nel momento in cui ci si imbatte continuamente col passato.

Che oggi l'oggetto del desiderio non consista più in un'esperienza immateriale, in un incontro rubato alla tirannia del tempo irreversibile, ma che possa essere toccato e tenuto in mano, che abbia la forma di un oggetto materiale, tutto ciò rende le cose ancora più intriganti? Questi dischetti argentati, lucidi, che posso riporre sulla mensola, accumulare in una intera collezione, riguardare tutte le volte che voglio, mi avvicinano forse al film, fanno delle due ore di tempo a disposizione un'esperienza più tangibile o piacevole ai sensi?

O al contrario: quel raro film di Fritz Lang, o quel prezioso lungometraggio di Quentin Tarantino non rischiano di diventare solo una cosa fra le altre, di cui possiamo disporre ormai fin troppo?

In questo senso, come in molti altri a dire il vero, la nuova cinefilia si trova ad affrontare gli stessi dilemmi cui si trovava dinnanzi la vecchia cinefilia: come gestire l'emozione dell'essere in prossimità, quella di «ardere dal desiderio», come trovare la giusta misura, i giusti parametri spaziali per i piaceri, ma anche per i rituali della cinefilia, che riescono ad essere poi condivisi, comunicati, e tradotti in parole e discorso. Poiché le forme del *re-framing*, che ho appena enunciato, stanno già in un'altra tensione con l'estetica dominante dell'immagine in movimento, in un costante lavoro di *un-framing* dell'immagine stessa, più che in una semplice rielaborazione del classico rettangolo scenico costituito dal palcoscenico, o di un quadro.

Mi riferisco, con ciò, alla preferenza che la cultura mediatica contemporanea riserva ai primissimi piani, quelli sfocati, alle panoramiche, per lo spazio 3D che si sostituisce al mio, e per l'immagine completamente senza sfondo. Stratificata digitalmente come un palinsesto o un dipinto, e immersiva come un acquario, l'immagine cinematografica oggi sembra non preoccuparsi più di assorbire lo sguardo. Piuttosto, sembra suggerire uno spazio di contatto più tattile, un modo per toccare l'immagine ed essere toccati da essa attraverso l'occhio e in special modo l'orecchio. Il contrario cioè dei tempi d'oro della *mise-en-scène*, dove l'arte della composizione e del *fine reframing* dei maestri come Jean Renoir, Vincente Minnelli o Nicholas Ray era un contrassegno di valore per i cinefili della prima generazione.

Un tempo la cinefilia veniva identificata con la focalizzazione del proprio obiettivo sul luogo, con l'unicità del momento, così come con la singolarità di uno spazio sacrale, valutando il film quasi più per lo sforzo fatto per riuscire a vederlo alla sua prima uscita al cinema o all'unica proiezione in una retrospettiva, che per la rivelazione spirituale e ontologica che portava con sé, o per il puro piacere estetico o il coinvolgimento fisico che esso prometteva a ogni proiezione.

In tutto ciò, per la facebook generation, la cinefilia sembrerebbe implicare uno stato d'animo e un corpo ancora più ambivalenti. Al posto di «trepidante attesa» (la mia cinefilia), l'agitazione del cinefilo odierno potrebbe essere meglio definita in termini di «tensione&tormento», per il fatto di trovarsi a vivere in uno stato di tensione permanente, non lineare, privo di direzioni, in cui tutto viene dato «troppo e tutto d'un tratto». Il problema qui non è tanto quello di perdere l'unicità dell'istante, quanto il contrario, ossia come riuscire a gestire un flusso che non conosce alcun punto di arresto privilegiato, e anzi va proprio a ricercare quel senso speciale di *self-presence* che l'amore promette e talvolta procura.

Forse i cinefili di oggi sono dunque più dolorosamente coscienti dei paradossi che la mia cinefilia si è trovata di fronte nella prassi, ma con cui, in definitiva, non si è confrontata. Vale a dire, di nuovo, quell'attaccamento per l'unicità del momento e del luogo, e cioè, in breve: per la ricerca della pienezza, che è già (come la psicanalisi ha sempre fatto notare) l'attuazione di una ricerca del tempo perduto, e quindi la consapevolezza che il singolo momento si colloca nel regime della ripetizione, della ri-presa, dell'iterazione, della serialità compulsiva, del feticismo, del frammentario e del frattale. Il para-

dosso è simile a quello introdotto da Nietzsche in *Così parlò Zarathustra*: «Doch alle Lust will Ewigkeit» (tutto il piacere vuole l'eternità), intendendo che il piacere deve saper guardare in faccia la mortalità, nell'eterna ripetizione del vano tentativo di combatterla.

La nostra cinefilia, a mio parere, era un discorso intrecciato con l'amore, in tutte le forme profondamente contraddittorie, narcisistiche, altruistiche, comunicative e autistiche con cui tale emozione o stato d'animo può affliggerci. I corsi di cinema nelle università, originariamente improntati su questo tipo di cinefilia da cine-club, hanno tentato di de-costruirla, demolendone due delle sue componenti chiave: politicizzazione del piacere, e psicoanalisi del desiderio. All'epoca è stato forse un compito importante, ma certo non una ricetta per la felicità. Ma la nuova cinefilia è riuscita a venire in nostro soccorso, limitando i danni e facendoci ancora una volta «diventare innocenti»? Il termine con cui vorrei cercare di guarire la ferita non è né «piacere» né *joissance* (o desiderio) per dirla alla maniera di Roland Barthes, ma *memoria*, proprio perché questa parola non è controversa come lo sono le altre due. Alla base della cinefilia di qualunque forma, direi, c'è quindi soprattutto una crisi di memoria: memoria filmica innanzitutto, ma anche la nostra concezione di memoria nel senso moderno del termine, in quanto abilità di rievocare e rivivere, per mezzo della tecnologia e delle sue tecniche di registrazione, memorizzazione e recupero dei dati.

L'impossibilità di fare una piena esperienza del presente, l'esigenza di essere sempre coscienti di due temporalità – cosa fondamentale per un cinefilo – sono diventate una condizione culturale generalizzata. Nell'era della mobilità, siamo diventati *tour-isti* della vita: teniamo videocamere in mano, o direttamente in testa, per rassicurarci noi stessi sul fatto che siamo *noi, qui, e ora*.

La nostra esperienza del presente è *sempre già* memoria (mediatica), e questa memoria rappresenta il rinnovato tentativo di essere presenti a noi stessi: possedere l'esperienza, in modo da possedere la memoria, in modo da possedere il proprio io. Si tratta di un nuovo ruolo per i cinefili della facebook generation, forse perfino di un nuovo status culturale, di collezionisti e archivisti, non tanto delle nostre effimere esperienze cinematografiche, quanto delle nostre non meno effimere esperienze personali.

La nuova cinefilia del download, dei file di *swap*, del campionamento, della riscrittura e del rimontaggio di trame, generi e personaggi, dà un nuovo volto all'ansioso amore per la perdita e per la pienezza, se possiamo permetterci di considerare per un momento questa cinefilia fuori dai criteri di copyright, pirateria e uso corretto.

In e attraverso le manipolazioni testuali, ma anche attraverso la scelta dei dispositivi di archiviazione, la tecnologia permette oggi al cinefilo di ricreare quel senso di unicità, per il luogo, per l'occasione e per il momento, così essenziali a tutte le forme di cinefilia, anche quando essa è colta da ripetizione compulsiva, o dalla sensazione di essersi persa nel cyberspazio.

Questo lavoro di preservazione e ripresentazione, come ogni lavoro che implichi la memoria e l'archivio, è contrassegnato dal frammento e dalle sue invocazioni-feticcio. Ebbene, il termine frammento è da intendersi qui in un senso particolare.

Perché ogni film non è solo un frammento di quella totalità di immagini in movimento che ha *sempre già* oltrepassato la nostra comprensione, la nostra conoscenza, perfino il nostro amore, ma è un frammento anche nel senso che rappresenta solo una parte, un aspetto, una delle forme finali, fra le forme potenzialmente illimitate, attraverso cui le immagini del nostro patrimonio cinematografico circolano ora nella cultura. Là fuori, *the love that never lies* (la cinefilia come amore per l'originale, per l'autenticità, per l'indexicalità del tempo, dove ogni performance cinematografica è un evento unico) si trova oggi a competere con *the love that never dies*, dove la cinefilia, rilanciata dal *fandom* e dai classici di culto, si nutre di nostalgia e ripetizione, facendo ricorso alle copie video, e ora al Dvd o al download. Oltre a feticizzare la performatività tecnologica delle immagini e dei suoni rimasterizzati in formato digitale, questo tipo di amore ha riabilitato anche il *found footage*, tecnica considerata fino a poco tempo fa come mera porcheria e immondizia. La nuova cinefilia sta dunque trasformando l'illimitato archivio della nostra memoria mediatica, compresi gli scarti poco amati e i film o i programmi caduti nel dimenticatoio, in *clip*, *extra* e *bonus* potenzialmente desiderabili e di valore: a riprova del fatto che la cinefilia non è soltanto una tensione amorosa, ma può sempre trasformarsi in una gioiosa perversione.

Traduzione dall'inglese di Maddalena Bordin

1. Nel suo saggio sulla cinefilia, Paul Willemen fa espressamente riferimento a questa severità dei toni, e fa accenno a questo dissenso. Si veda *Through the Glass Darkly: Cinephilia Reconsidered*, in P. Willemen, *Looks and Frictions. Essays in cultural studies and film theory*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press 1994, pp. 223-257.

2. La polemica tra Andrew Sarris e Pauline Kael può essere studiata in: A. Sarris, *Notes on the Auteur Theory*, in *Film Culture*, 27 (1962-63), pp. 1-8; P. Kael, *Circles and Squares*, «Film Comment», 16/3, 1963, pp. 12-26. Per i riferimenti biografici su Sarris, si veda: www.dga.org/news/v25_6/feat_sarris_schickel.php3

3. *Annie Hall* (Woody Allen, Usa 1977): «Abbiamo visto l'ultimo film di Fellini, martedì scorso. Non è dei suoi migliori. Gli manca una struttura coerente. Sai, hai la sensazione che non lo sappia neanche lui quello che vuole dire. Naturalmente, io, per me, l'ho sempre considerato un mestierante, in sostanza. D'accordo, *La strada* era un grosso film. Grande, soprattutto, per l'uso che fa dell'energia negativa. Ma questo semplice nucleo... Prendi *Giulietta degli spiriti*, o prendi sennò il *Satyricon*. Per me, io li trovo incredibilmente indulgenti. Rendo l'idea? Fellini è, per me, uno dei registi più indulgenti. Sul serio...».

4. S. Sontag, *The Decay of Cinema*, «The New York Times», 25 febbraio 1996.



Il visuale e la sua texture

Tensioni sulla superficie delle immagini

Giuliana Bruno

«Che cos'è, oggi, un'immagine per gli studi visuali?». Per me l'oggetto degli studi visuali non è (solo) l'immagine. Ciò che mi sta a cuore non è semplicemente visuale, bensì tangibile, spaziale e ambientale: vale a dire, materiale. Dovrei dunque riformulare la domanda e chiedere: «Che posto occupa la materialità nel mondo virtuale in cui oggi viviamo?». Per misurarci con la materialità, suggerisco di pensare alle superfici piuttosto che alle immagini e di esplorare i tessuti del visivo e la tensione sulla superficie dei media. Fautrice di un nuovo materialismo, propongo di compiere atti critici che indaghino la superficie, focalizzandosi in particolare sulla superficie dello schermo e mobilitando l'ampio potenziale di espressione materiale che caratterizza gli «schermi» dei diversi media¹.

Sostengo da tempo che, per capire la spazialità concreta delle arti visive, le loro mobili, abitabili sedi, e l'esperienza intima che esse offrono allorché percorriamo gli spazi pubblici che le ospitano, è necessaria una diversa messa a fuoco, un passaggio dall'ottico all'aptico. L'aptico, modalità relazionale derivante dal senso del tatto, è ciò che rende «capaci di entrare in contatto con» le cose. Questo mutuo contatto fra noi e gli oggetti o gli ambienti avviene sulla superficie. È grazie a questo contatto epidermico, «superficiale», che comprendiamo l'oggetto artistico e lo spazio dell'arte, trasformando il contatto nell'interfaccia comunicativo di un'intimità pubblica.

Ecco perché preferisco parlare di superfici piuttosto che di immagini: per sperimentare come il visuale si manifesti materialmente nella superficie delle cose, dove il tempo diventa spazio materiale. Scavando negli strati delle immagini mentali e insinuandosi attraverso le loro superfici, l'intercambio teorico dei materiali da me proposto mette in evidenza le strutture reali del visuale: lo stato della superficie, la sua apparenza esteriore e il supporto nonché la collocazione dell'opera, tela, parete o schermo che sia. Mi interessa in particolare quello che potremmo chiamare il fenomeno del «diventare schermo», vale a dire il gioco della materialità portata insieme alla luce su diversi schermi intersecati, e dare veste teorica all'assunto che il tessuto reale dello schermo è uno spazio-superficie materiale. Mi interessano altresì i modelli migratori di questi costrutti visuali, di cui mi preme tracciare la storia materiale e la geografia mutevole. Così facendo, intendo ripensare la materialità e mostrare quanto pesi la superficie nei tessuti del visuale.

Il peso della superficie nei tessuti visuali

In quest'epoca di virtualità, caratterizzata da una rapida trasformazione di media e materiali, che ruolo può avere la materialità? In che modo si modella nelle arti o si manifesta nella tecnologia? È possibile ridisegnarla? Sono convinta che la materialità non riguardi i materiali, bensì la sostanza delle relazioni materiali. Pertanto, al fine di aprire uno spazio teorico che consenta di reinventarla, voglio esaminare anzitutto in che modo la superficie medi le relazioni materiali.

Suggerendo che la nostra attenzione si rivolge alla superficie e si misura con le pieghe e le increspature che formano il tessuto del visuale, desidero al riguardo seguire quella che Gilles Deleuze chiama *texturologia*, una concezione filosofica e estetica dell'arte in cui «la materia è rivestita, ove «rivestita» sta a indicare... il tessuto stesso o la veste, la texture che avvolge».² Compiere questo spostamento strutturale significa individuare quello che potremmo definire l'involucro «modellante» dell'immagine e insinuarlo nei diversi media. Ciò richiede che pensiamo alle immagini nella loro materialità, in altre parole che le vediamo come *texture*, tracce o addirittura macchie. Il testo visivo è fondamentalmente una struttura dotata di consistenza, e lo è in tanti e diversi modi. La sua forma ha una sostanza reale. È fatta di piani e tessuti. Contiene strati, sedimenti e depositi. È costituita come un'impronta, che lascia sempre una traccia dietro di sé. Un testo visivo è una struttura dotata di consistenza anche per i modi in cui riesce a mostrare le trame della storia, sotto forma di rivestimento, di «film» o di macchia. Si può dire che un testo visivo è addirittura in grado di *indossare* la propria storia, inscritta come un'impronta nella grana della propria superficie. Ed è altrettanto capace di mostrare delle emozioni. Dopo tutto, il moto stesso di un'emozione può essere tracciato sulla superficie, nella forma di una linea o nello spessore aptico di un pigmento, oppure rivelato da una carrellata. Di fatto un'emozione è *portata* sulla superficie facendola scorrere nel tempo sotto

forma di macchie residuali, tracce e consistenze. Nella cultura visuale la superficie ha peso e profondità.

Per capire la materialità abbiamo quindi bisogno di esporre l'opera della superficie e di mostrare come vi si manifestano gli elementi strutturali. Sondando la profondità delle superfici che circondano la cultura visuale, possiamo osservare altresì quanto profondamente esse *ci* avvolgono. Nel rasentare la superficie possiamo non soltanto intrecciare i filamenti dell'esistenza visuale esponendo le loro tracce in strati di esperienza, ma anche rintracciare modelli di trasformazione. La superficie ha peso soprattutto in quanto sito in cui possono avere luogo differenti forme di mediazione, trasmissione e trasformazione.

La tensione alla superficie dei media: schermo, tela, parete

Allorché le immagini attraversano la superficie di diversi media, ha luogo una trasformazione materiale.

Molti cambiamenti derivanti dalla migrazione delle immagini avvengono sulla superficie e si manifestano strutturalmente sotto forma di una sorta di tensione della superficie, che incide sulla stessa «pelle» delle immagini e sullo spazio della loro diffusione. In tal senso sostengo che gli incontri estetici sono di fatto «mediati» sulla superficie e che questi incontri mediati impiegano forme di proiezione, trasmissione e trasmutazione.

Facciamo qualche esempio per rendere più concreto questo aspetto della fabbricazione del visuale e della sua relazione con la tensione della superficie. Nell'architettura contemporanea, come dimostra il lavoro di Herzog & de Meuron, le facciate degli edifici sono usate come superfici. Più duttili e leggere, queste superfici possono essere rinviate da giochi di luce, decorate come se fossero delle tele, tese come membrane e trattate sempre di più come involucri.³ Anche nell'arte contemporanea questa tensione della superficie si è manifestata come una forma strutturale di modellamento dell'immagine e, come concetto, sta guidando uno sviluppo estetico che enfatizza l'abbigliamento dello spazio visuale.⁴ Questo ammantamento delle superfici è un fenomeno importante, che arte e architettura condividono con il cinema. Pensate al cinema di Wong Kar-wai, dove le forme atmosferiche delle immagini sono cucite sulla superficie in modelli visuali sartoriali. Siamo di fronte a una densa superficie galleggiante, nella quale si avverte la sostanza della luce e il tessuto del colore, enfatizzati dalle pieghe visive del montaggio che a sua volta crea volume e profondità, grana e granularità: l'effetto finale è che i residui e la sedimentazione appaiono conservati nella superficie satura. Non vediamo quasi mai chiaramente attraverso il tessuto di questo schermo, perché i tanti rivestimenti e le svariate superfici planari sono fatti di materiali diversi e poi ripiegati l'uno sull'altro. Gli strati da attraversare sulla superficie sono talmente numerosi che lo stesso schermo, stratificato come stoffa, acquista volume e diventa uno spazio di dimensioni reali.

Quando viene attivata su piani visuali, la condizione di superficie modifica il nostro modo di pensare che cosa costituisca il supporto dell'immagine e come essa si collochi in un medium. Intendo dimostrare che questa nuova forma di materialismo innesca una profonda trasformazione. Se osserviamo da vicino questa forma strutturale di modellamento delle immagini, la stessa natura di ciò che conosciamo da sempre come tela e parete muta per incorporare una nuova forma: lo schermo. Proprio in questo snodo affiora un'architettura delle trasformazioni mediatiche. La tensione della superficie può trasformare tanto la facciata quanto l'immagine inquadrata in qualcosa che somiglia a uno schermo. Questo schermo filmico, lungi dal rappresentare un qualsiasi ideale prospettico, non è più una finestra, ma si riconfigura come una nuova superficie. Fatto di tessuto traslucido, è più simile a una tela, un lenzuolo, o un sipario. Parete divisoria, riparo e velo, può essere un involucro architettonico permeabile. A questo livello materiale, l'intersezione corrente tra tela, parete e schermo è un luogo in cui le distinzioni fra interno e esterno si dissolvono momentaneamente nella profondità della superficie. Lo schermo stesso diventa una piega, sulla cui superficie – quella tela riflettente e fibrosa abbigliata dalle proiezioni luminose – tutto sembra aprirsi.

Un'archeologia dei media migranti

Il «diventare schermo» è un elemento fondamentale della cultura visuale contemporanea. Tale fenomeno è al centro della riconfigurazione materiale dello spazio visuale. Lo schermo è diventato un'onnipresente condizione materiale della visione e ciò avviene, paradossalmente, proprio quando il cinema, nel momento stesso della sua obsolescenza, trova casa nei musei. Nella proliferazione e nello scambio di schermi si sta verificando un rimodellamento delle immagini. Tale rimodellamento dei tessuti del visuale mostra una tensione ai bordi, nello spazio al di là del medium, negli interstizi fra le forme d'arte, nelle giunzioni dove gli spostamenti – trasgressivi o transitivi – da un'arte all'altra diventano palpabili sulla superficie.

Lo schermo agisce da superficie su cui questa riconfigurazione ha effettivamente luogo, riportandoci alla materialità assorbente di uno spazio permeabile di proiezioni luminose. Mentre le pratiche artistiche basate su schermo mettono in scena questo ritorno alla materialità enfatizzando la luminosità delle superfici e l'apticità della texture, la memoria del cinema si materializza nell'arte contemporanea. Come *The Clock* (2010) di Christian Marclay –

un'opera filmica incentrata sul tempo – esemplifica, la storia del cinema si apprende nelle gallerie d'arte. Lo schermo si attiva inoltre al di fuori del cinema come spazio storicamente denso: si ripresenta cioè come una tela mnemonica collegata alla tecnologia della luce. Attraversando la galleria d'arte o il museo, incontriamo reti di situazioni cinematografiche, re-immaginate come se fossero raccolte in un unico luogo e di nuovo raccolte su uno schermo che adesso è una parete, un tramezzo, un velo o addirittura un sipario. La duttile superficie della tela dello schermo contiene diversi «strati» del passato che, dispiegati, ci consentono di risalire fino alla nascita della visione moderna e alla storia delle sue superfici visuali. Dopo tutto, il museo pubblico è cresciuto nella stessa epoca del cinema e con esso condivide l'invenzione dell'architettura visuale e teatrale della spettatorialità. Per certi versi si direbbe che gli artisti di oggi strizzano l'occhio al momento fantasmagorico in cui il cinema si è affermato come mezzo visivo. Gli artisti stanno diventando archivisti. Si stanno trasformando in eruditi materialisti. Perché? Cosa c'è da imparare da questa storia materiale delle superfici? Possiamo rimodellarla per il futuro? Se nella cultura del museo e nella rassegna cinematografica si scava come dentro un archivio di tessuti visivi reinventabili, questa archeologia culturale – quando non è nostalgica – porterà alla luce il potenziale dei media artistici: servire da condizione materiale per incontri aptici sullo schermo.

Proiettare lo spazio materiale

Questa geografia delle trasformazioni materiali è l'oggetto principale del mio lavoro nel campo degli studi visuali. È importante misurarsi con i movimenti virtuali che si fanno concreti in questo ambiente di superfici-schermo. Si tratta di un passaggio cruciale, giacché influenza la sedimentazione dell'immaginario visivo, i suoi residui e le sue trasformazioni. Non riguarda soltanto il mezzo, ma anche lo spazio in cui si diffonde l'immagine, le forme del suo situarsi, il modo in cui la si sperimenta. Lo scambio che si è verificato sullo schermo degli archivi visuali incide profondamente sul tessuto e sull'architettura dell'esperienza visiva. Suggerendo che ci insinuamo nei tessuti visivi e nelle relazioni materiali che concatenano schermo, tela e parete nel tempo, e mostrando i fili che connettono arti visive e spaziali, comprese le migrazioni tra sala cinematografica e spazio museale, aspiro a recuperare la materialità e a promuovere ulteriori esplorazioni nella tensione e nella profondità della superficie. Perché il futuro di un mezzo si vede materialmente e empiricamente sulla superficie, vale a dire nelle pieghe della sua architettura, nello spessore della storia della sua cultura visiva, nella duttilità della sua geografia in movimento.

Traduzione dall'inglese di Maria Nadotti

1. Questo testo presenta l'itinerario di ricerca del mio libro in corso d'opera *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Si vedano anche: Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, trad. it. di Maria Nadotti, Bruno Mondadori Editore, Milano 2007; e Giuliana Bruno, *Pubbliche intimità. Architettura e arti visive*, trad. it. di Maria Nadotti, Bruno Mondadori Editore, Milano 2009.

2. Gilles Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, trad. it. di Davide Tarizzo, Einaudi, Torino 2004.

3. Si vedano, tra gli altri, David Leatherbarrow and Mohsen Mostafavi, *Surface Architecture*, MIT Press, Cambridge, MA 2002; e Philip Ursprung, ed., *Herzog & de Meuron: Natural History*, Canadian Centre for Architecture, Montreal 2002.

4. Si vedano, per esempio, David Joselit, "Surface Vision," in *Super Vision*, ed. Nicholas Baume, exh. cat., Institute of Contemporary Art, Boston; e MIT Press, Cambridge, MA 2006; Chrissie Iles, "Surface Tension," in *Rudolf Stingel*, ed. Francesco Bonami, exh. cat., Museum of Contemporary Art, Chicago; e Yale University Press, New Haven 2007, pagg. 23-9; e Cassandra Coblenz, ed., *Surface Tension*, exh. cat. (Philadelphia: The Fabric Workshop and Museum, 2003), www.fabricworkshop.org/exhibitions/surface/essay.php.



Erbario, Assemblaggio, 37 x 35 cm, 2011-2012, Foto: Wolfgang Reichmann

L'autore tra moderno e postmoderno

Veronica Pravadelli

In alcuni suoi interventi Jean-François Lyotard ha proposto una teoria dei «modi narrativi» secondo cui la specificità dei tre paradigmi identificati, classico, moderno e postmoderno, dipenderebbe da un diverso rapporto tra narrazione e conoscenza. Tale rapporto si costituirebbe a partire dalle modalità con cui si relazionano le tre istanze del racconto: narrato, narratore e narratario. Nella narrazione classica l'atto narrativo deve essere reso invisibile affinché la conoscenza si insinui nell'oggettività della descrizione anonima. Narratore e narratario sono pure contingenze dominate dal referente/narrato. Nella narrazione moderna l'istanza privilegiata è quella dell'emittente e «la legittimazione della conoscenza si riferisce a una capacità soggettiva di conoscere (razionalismo) o volere (romanticismo)». Il soggetto del racconto è lo scopo stesso del racconto in quanto la narrazione serve a produrre una forte coscienza soggettiva. Questo aspetto differenzia, ma anche avvicina il moderno al classico, in quanto entrambi eleggono un'istanza del racconto a istanza metanarrativa: in questo senso, narrare significa in qualche modo essere svincolati dall'atto enunciativo. Sta qui la radicale differenza della narrazione postmoderna: nel postmoderno nessuna istanza domina metanarrativamente le altre poiché tutte sono implicate nel discorso. Nessuna istanza, in altre parole, è esterna alla narrazione. In particolare, la pretesa del soggetto moderno di essere l'origine della narrazione viene messa in questione. La più grande esperienza di cinema moderno è il cinema d'autore europeo degli anni Sessanta, di cui il cinema italiano costituisce una parte fondamentale. Normalmente il cinema d'autore viene considerato una sommatoria di pratiche individuali, mentre non lo si guarda in una prospettiva più ampia. In realtà, si può pensare al cinema d'autore teoricamente, considerandolo una sorta di genere. Il denominatore comune è l'interesse a narrare l'io, la soggettività; parafrasando il titolo di un bel saggio di Elena Pulcini, *La passione del moderno è l'amore di sé*.

Il cinema d'autore moderno, in primis quello italiano, ha eletto la crisi del soggetto a tema privilegiato, presentando ossessivamente racconti di introspezione narcisistica o di conclamata incapacità dell'io a capire sé e il mondo. A fronte di questo nucleo comune, ambientazioni e strategie stilistico-retoriche sono fortemente variegate. Evidentemente, lo stile ha anche risvolti epistemologici. Come ha affermato David Bordwell il cinema d'autore, diversamente da quello classico, privilegia il personaggio all'intreccio. Il racconto è irto di ellissi e le relazioni di causa-effetto sono fortemente allentate. Il «personaggio viene esibito» a scapito dell'azione: nel cinema d'autore il personaggio «è privo di tratti, motivazioni e scopi chiaramente marcati. Agisce in modo incoerente... o mette in questione le proprie motivazioni... Se il personaggio hollywoodiano si affretta verso la meta, il protagonista del film d'autore scivola passivamente da una situazione all'altra». In modo simile alle opere del modernismo letterario, una delle sue fonti, il film d'autore vuole dare un giudizio sulla vita moderna e sulla condizione umana: il protagonista deve, in ultima analisi, ammettere che sta vivendo una crisi esistenziale. L'enfasi sul personaggio è accompagnata da dispositivi formali e iconici adatti a esprimere gli stati mentali e umorali dell'io.

Per quanto riguarda la figura autoriale Bordwell afferma che l'ostentazione sistematica di procedure narrative può essere compresa solo se si postula l'esistenza di un autore cosciente: anzi, l'autore «diventa una componente formale, l'intelligenza che controlla e presiede alla costruzione del film per la nostra comprensione». In ultima analisi, in sintonia con quanto afferma Lyotard, si può dire che nel cinema d'autore il regista è l'istanza del racconto che si erge a figura metanarrativa tramite il proprio stile personale. Ciò con cui ci identifichiamo e che veniamo a

conoscere è la visione, l'interpretazione del soggetto autoriale. Come nelle opere del modernismo letterario, l'autore, tramite il proprio stile, conferisce all'opera quell'unità che nel mondo non si può trovare. Tutto il grande cinema italiano degli anni Sessanta può essere visto in quest'ottica: da Fellini a Antonioni, da Visconti a Bertolucci e Pasolini, tutti raccontano storie di fallimenti esistenziali in cui il soggetto umano, alienato o scisso, è incapace di trovare un posto nel mondo, o perché troppo legato al passato o semplicemente per inadeguatezza rispetto al presente «moderno». L'autore ha il compito di costruire per lo spettatore una esperienza sia estetica che intellettuale.

Concepito come istanza esterna al racconto, con capacità conoscitive e riflessive ben superiori a quelle del suo personaggio, l'autore dell'*art cinema* ha le caratteristiche dell'autore moderno tout court, la cui funzione è anche quella di criticare e negare il mondo rappresentato. Secondo Fredric Jameson è proprio la «distanza critica», termine «un tempo caro» alle pratiche artistiche della modernità, a venire meno col postmoderno.

Innanzitutto si può stabilire una relazione tra la perdita della distanza critica e il mutato statuto dell'autore. Evidentemente, non è l'autore in sé a venire meno, e nemmeno il fatto che esistano stili e visioni individuali: col postmoderno si perde la funzione egemonica dell'autore come ultimo garante della verità per lo spettatore. Tale perdita trascina con sé altri mutamenti: la condizione del referente e del destinatario, le altre istanze del racconto, non possono rimanere inalterate.

A fronte del tipico procedimento moderno di investigare il rapporto realtà/finzione, il cinema postmoderno dichiara di non credere a questa dicotomia. L'immaginepostmoderna è dominata dall'indeterminazione, e l'impossibilità di stabilire cosa sia reale e cosa sia immaginato/sognato può spingersi sino alla creazione di mondi paralleli. Il cinema di Lynch è, a tale proposito, uno degli esempi più radicali. Con *Lost Highway* (1997) Lynch ha dato in qualche modo inizio a un genere di film che da allora si è sviluppato in modo significativo. Si tratta del «puzzle film» o «mind-game film» ovvero di film dalla struttura narrativa estremamente complessa, in cui il mescolamento di dimensioni temporali varie, legate a punti di vista soggettivi e dinamiche mentali diverse, produce per lo spettatore un tour de force cognitivo poiché è la letteralità del film a essere misteriosa (non il suo senso recondito). La prima difficoltà per lo spettatore è, banalmente, capire cosa, quando e a chi è successo qualcosa. Basti pensare a film come *The Matrix* (1999), *Memento* (2000), *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), *Babel* (2006), gli altri due film di Lynch *Mulholland Drive* (2001) e *Inland Empire* (2006), ma anche *In the Mood for Love* (2000) e *2046* (2004) di Wong Kar Wai e *Inception* (2010) diretto da Nolan, già regista di *Memento*. In un saggio sul genere, Thomas Elsaesser ha affermato che questi film «non trattano solo crisi di identità – sessuale, adolescenziale, edipica-famigliare, o della comunità – ma problemi epistemologici (come sappiamo ciò che sappiamo) o dubbi ontologici (su altri mondi, e altre menti) – e riguardano investigazioni filosofiche sulla coscienza umana, la mente, il cervello, realtà multiple o mondi possibili». Questi film sembrano anche inverare in modo

radicale l'intuizione di Deleuze in *Cinema 2. L'immagine-tempo*, secondo cui il cinema fa emergere l'impossibilità di pensare il tutto. Il cinema mostra il «pensiero a venire», ovvero scopre che c'è qualcosa che non può essere pensato. Mostra la possibilità di pensare ovvero di credere a un rapporto tra io e mondo, ma tale rapporto non è dato, va costruito (anche se non vi sono certezze). In molti di questi film l'operazione cognitiva che lo spettatore deve compiere è molto densa e impegnativa. Vorrei considerare brevemente *Mulholland Drive* perché, a differenza di molti altri puzzle-film, oltre a presentare un'articolazione narrativa molto complessa, a una prima visione quasi indecifrabile, attiva anche un registro sensoriale e affettivo che costituisce un'altra caratteristica del cinema postmoderno. *Mulholland Drive* esaspera il rapporto realtà/sogno giungendo a un grado di consapevolezza dei meccanismi narrativi di rado raggiunti. Intanto, il film mette in discussione i normali meccanismi di visione e comprensione dello spettacolo filmico: lo spettatore ha bisogno almeno di una seconda visione per capire con precisione il rapporto tra le due parti del film. Una prima visione, ancorché attenta, ci permette solo di intuire il rapporto tra sogno e realtà che, invece, diventa più chiaro dopo una re-visione.

La prima parte costituisce il sogno di Diane di diventare una star del cinema, mentre la seconda rappresenta la realtà del fallimento e della disillusione della protagonista. Ma la chiave di lettura non è data dal film – il meccanismo narrativo non viene spiegato – ma da procedimenti che, comunque, rispecchiano il modo in cui questo rapporto è stato spiegato da Freud. C'è una serie di macro e micro inversioni e cambiamenti tra le due parti che mostra sia la presenza dei residui diurni che il lavoro del sogno. Vi sono tuttavia alcuni elementi incoerenti, non spiegabili dal rapporto sogno/realtà, e una sequenza, quella del Club Silencio, dallo statuto incerto, con una valenza più metaforica che diegetica. A questo punto, la chiarezza quasi cristallina del film comincia a vacillare. C'è da chiedersi, in primo luogo, se l'intento di Lynch fosse solo quello di far compiere allo spettatore un tour de force cognitivo. Ci sono elementi per dubitarne: se questo era l'unico scopo allora tutti i tasselli dovrebbero trovare il proprio posto. In secondo luogo, il progressivo dipanarsi della «realtà», nella seconda parte del film, manca del tratto che solitamente contraddistingue la rivelazione di una qualsivoglia realtà. Non c'è mai la sensazione di passare da una condizione indeterminata alla certezza: la supposta realtà non ha alcuna parvenza di verità, è indeterminata tanto quanto il sogno. L'esperienza che domina, dall'inizio alla fine, è quella della sospensione e dell'incertezza ontologica. Tale statuto è dovuto, almeno in parte, alla scelta di presentare il sogno, non la realtà, come prima condizione: così facendo, diversamente dai canoni del cinema narrativo, Lynch pone il sogno come termine di riferimento. In secondo luogo, le due realtà, la psichica e la fenomenica, possono essere chiaramente differenziate solo se vengono presentate in modo conflittuale, tramite la figura chiave dell'alternanza: qui, invece, vengono semplicemente poste l'una di fianco all'altra, non tanto per escludersi a vicenda ma per rivendicare eguali diritti. Più che essere mondi opposti finiscono per essere, a mio avviso, mondi paralleli: ma postulare l'esistenza di mondi paralleli equivale, automaticamente, a negare che esista una dicotomia tra realtà e finzione.

Mettendo in discussione lo statuto, Lynch sovverte i cardini della narrazione moderna. L'esperienza spettatoriale ne esce rafforzata in modo sostanziale. La riflessione sui meccanismi di produzione del senso non ha come fine solo l'accesso al mondo (spesso solipsistico) dell'autore, ma implica il riconoscimento del regime discorsivo di ogni atto espressivo e la consapevolezza del carattere situato, dunque mutevole, di tutti i soggetti implicati. A fronte della relativizzazione della conoscenza, il cinema moderno trovava nell'iperinvestimento sul soggetto autoriale l'unico garante del senso, ancorché parziale. Per l'autore postmoderno, al contrario, la produzione del senso passa attraverso la consapevolezza di determinati meccanismi: enunciativi, narrativi, intertestuali ecc. In questo processo è però fondamentale che lo spettatore raggiunga un simile grado di riflessività. All'identificazione con l'autore, il postmoderno sostituisce quella con i processi di costruzione del testo, di cui l'autore costituisce solo una delle istanze.



Collezione di taglia pasta, Assemblaggio, 100 x 100 cm, 2010, Foto: Susanne Neumann

Dall'effetto Kulešov all'effetto Lumière

Vita, morte e miracoli dell'autore cinematografico

Guglielmo Pescatore

L'effetto Kulešov è cosa nota: alla fine degli anni Dieci il cineasta russo alternò all'inquadratura di un volto volutamente inespressivo quella di un piatto di minestra, di una donna morta, di un bambino che gioca, realizzando tre brevi sequenze. Nell'esperimento gli spettatori attribuivano un diverso significato (fame, tristezza, tenerezza) al volto e alle sequenze in funzione dell'inquadratura giustapposta. L'esperimento venne poi ripetuto in forme diverse e da altri cineasti ed è in genere usato a dimostrazione del potere del montaggio cinematografico. Esso ha in realtà portata e conseguenze ben più vaste: è infatti la scoperta e la testimonianza della natura discorsiva del cinema. Detto in altre parole l'esperimento di Lev Kulešov ci mostra come un regista, attraverso la realizzazione e la giustapposizione di inquadrature, elementi di base del film, possa «dirci» cose che vanno al di là di ciò che le immagini ci mostrano. Il regista può dunque interessare col suo spettatore una relazione discorsiva, fargli intendere storie, emozioni, significati nascosti: ha in mano il potere di un linguaggio. È in questo passaggio che il regista si trasforma in autore: da detentore di competenze tecnico-realizzative a soggetto discorsivo. Certo, il riconoscimento sociale di tale status sarà lungo e tortuoso; nondimeno l'esperimento è cruciale e a ben guardare evidenzia una caratteristica essenziale dell'autore cinematografico: egli è *garante* della relazione discorsiva posta in essere dal film. Questo sarà uno dei caratteri fondativi della nostra tradizione cinematografica (europea, perché negli Usa le cose andranno diversamente, ma quella è un'altra storia): non c'è discorso senza autore e non c'è autore senza discorso. Il che spiega una significativa discrasia: se alla fine degli anni Sessanta l'autore letterario subiva le pesanti bordate teoriche della «morte dell'autore», a vantaggio del testo prima e del lettore poi, in quello stesso periodo si andava fissando una sorta di *vulgata* dell'autorialità cinematografica, in parte una semplificazione della *politique des auteurs*, che è arrivata con successo fino ai giorni nostri. La peculiare resistenza dell'autore cinematografico è infatti dovuta al legame di necessità che esso intrattiene con le modalità della significazione cinematografica. Disarcionare l'autore significava mettere in questione la natura discorsiva del cinema, la sua capacità di comunicare, di rivolgersi allo spettatore, laddove per la letteratura è la lingua stessa a garantire la discorsività e dunque dell'autore si può anche fare a meno.

Ma veniamo ai giorni nostri. Nel giugno scorso ha avuto luogo un esperimento altrettanto cruciale, seppure involontario, che mi pare si possa correttamente confrontare con quello di Kulešov. In una sala della Cineteca di Bologna è stato proiettato a rulli invertiti *The tree of life*, film di Terrence Malick vincitore a Cannes. La proiezione è andata avanti per nove giorni di fila senza che il pubblico facesse una piega, mostrando di essersi accorto dell'errore. L'esperimento è stato poi ripetuto nella stesso cinema qualche mese dopo con un film di Ettore Scola. Una sola proiezione, ancora a rulli invertiti, e medesimo risultato: pubblico inconsapevole dell'errore. Quello che chiamerò «effetto Lumière», dal nome del cinema bolognese presso il

quale si è svolto questo straordinario esperimento di psicologia sociale, è in qualche modo il rovesciamento dell'effetto Kulešov: se allora il diverso montaggio di due inquadrature produceva significati di volta in volta differenti, oggi la dislocazione di un intero segmento del film provoca una sostanziale indifferenza. È dunque la natura discorsiva del cinema a essere in questione: la forma linguistica del film diventa ineffettiva e la relazione mediale si sposta dall'asse della comunicazione a quello della ritualità sociale. Il film così come tante altre forme rituali può essere oscuro, inaccessibile o insignificante senza che questo ne pregiudichi la funzionalità o l'efficacia. L'effetto Lumière ci dimostra insomma che il cinema ha mutato statuto: da luogo di costruzione del senso e della relazione tra autore e spettatore a oggetto d'uso per pratiche sociali che spaziano dall'intrattenimento ludico all'auto-rappresentazione.

C'è da chiedersi se la crisi del cinema come forma discorsiva trascini con sé anche l'autore. L'evidenza dei fatti sembra dirci di no: il pubblico trascorre due ore nella visione di un film di cui evidentemente non percepisce il significato (o l'insignificanza) perché ritiene comunque che l'autore garantisca il senso allo spettacolo a cui sta assistendo, ancorché inutile, noioso, incomprensibile. Insomma, il nome dell'autore – e l'istituzione culturale che lo promuove, non dimentichiamo che l'esperimento Lumière ha luogo nella sala di una cineteca – sostituisce il discorso. Con una capacità di recupero che ha del miracoloso l'autore sopravvive dunque all'ultimo attacco: privato del potere del linguaggio basta a se stesso, diviene feticcio, oggetto d'uso di cerimonie sociali e politiche culturali.

E tuttavia se l'effetto Lumière pone il cinema inequivocabilmente in uno scenario postmediale (letteralmente, perché fuori dalla relazione discorsiva non ha più niente da mediare), anche l'autore ne risulta profondamente mutato. Chi volesse concedersi il piacere di leggere i testi dei vari Truffaut, Chabrol, Rohmer ecc. scoprirebbe che nella *politique des auteurs*, punto d'arrivo della tradizione autorialista europea, dell'autore si parla sempre in relazione con i suoi testi: è definito, indagato e anche consacrato attraverso i suoi film, sottoposti ad analisi alle volte minuziose. È per questa ragione che ancora negli anni a ridosso della *politique* l'autore rimane una istanza vitale che conserva il suo valore euristico, è cioè strumento di comprensione e interpretazione del cinema. L'autore feticcio contemporaneo riesce invece a dirci ben poco del cinema, niente dei film e molto invece, sia pure nella forma paradossale dell'effetto Lumière, dei discorsi sociali e delle istituzioni culturali. Questo percorso sancisce però una sorta di sparizione per eccesso di presenza: nel suo esibirsi, nel suo cercare un contatto diretto e un rispecchiamento con lo spettatore, l'autore perde la sua funzione di garante discorsivo e si dissolve nella logica del brand. Nel mutato panorama mediale l'autore è un marchio e come tale è costretto a confrontarsi con altri marchi. E non è un caso dunque se oggi il cinema d'autore è l'unico vero genere ancora pienamente operativo e riconoscibile: non solo un repertorio stilistico e tematico, ma un proprio circuito di fruizione e promozione, propri canali di finanziamento e ambiti produttivi. E poi un pubblico fedele, plasmato in un gioco di rispecchiamenti e di reciproci riconoscimenti tra spettatori e autori. Una filiera autonoma dunque, come neanche i grandi generi hollywoodiani avevano avuto. In questo l'autore, diventato nome, è perfettamente integrato nei processi dell'industria culturale e finisce per incarnarne gli aspetti più convenzionali, tranquillizzanti, scontati. Oppure diventa il personaggio di una delle tante narrazioni che il cinema può raccontare. Magari fuori dalla sala e nella rete, attraverso i blog, le discussioni, le condivisioni.

Volenti o nolenti le cose cambiano dunque, e anche della tradizione autoriale che aveva contraddistinto gli anni d'oro del cinema europeo è rimasto ben poco. E non c'è da avere nostalgie. Chi oggi invoca l'autore per il cinema a venire rischia di prendere il passato per il futuro, *hysteron proteron* che nasconde un banale conservatorismo sotto il manto del pensiero critico. Alla fine c'è da chiedersi se il democratico anonimato della produzione industriale, del vituperato intrattenimento non sia da preferirsi alla compiaciuta nomenclatura dell'autorialità cinematografica. Difendere la scelta autoriale a tutti i costi, in nome di una differenza che non c'è più e che forse non c'è mai stata davvero, è una pretesa legittima. L'effetto Lumière ne mostra però il lato parodico e un po' ipocrita, dal sapore vagamente bunueliano per restare agli autori.



Daniel Spoerri porta a spasso il suo airone, 2008 Foto: Barbara Räderscheidt

Rimettere il corpo nelle immagini

L'artigianato del cinema

Gilles Mouellic

All'inizio del 2012, *Les Chants de Mandrin*, quarto lungometraggio di fiction di Rabah Ameur-Zaïmeche dopo *Wesh Wesh, qu'est-ce qui se passe* (2002), *Bled Number One* (2006) e *Dernier Maquis* (2008), esce in Francia su alcuni schermi prima di sparire rapidamente dai circuiti della diffusione classica, pur continuando a essere proiettato nei cinema d'essai, nelle associazioni, o nei cinema di quartiere. Per ognuno di questi film, Ameur-Zaïmeche è conosciuto soprattutto come regista, ma è anche sceneggiatore, attore principale e produttore, sotto il nome di Sarrazink Productions, piccola impresa artigianale modestamente situata a Montreuil, alle porte di Parigi. Qui tutti i giorni varie persone si incontrano per discutere della vita, immaginare quelle che diventeranno le avventure future, e vivere insieme quell'idea di cinema nata con il progetto un po' folle di *Wesh Wesh, qu'est-ce qui se passe?* nel quale, con l'aiuto di qualche amico e familiare, e senza alcuna esperienza cinematografica, Ameur-Zaïmeche ha ripreso la *Cité des Bosquets*, dove è cresciuto, mostrando con generosità e lucidità la stimolante diversità dei quartieri della *banlieue*. Dieci anni più tardi, questo cinema libero e senza concessioni trova in *Les Chants de Mandrin* la sua espressione più radicale. Siamo nel 1755, dopo la morte sulla pubblica piazza di Mandrin, bandito dal cuore grande che ruba ai ricchi per dare ai poveri. Bélissard, suo fedele compagno interpretato da Ameur-Zaïmeche, continua la lotta con l'aiuto della sua fantomatica banda di briganti. Questo film in costume, tutto resistenza e contrabbando, girato fra gli altopiani del Sud della Francia, è un esempio formidabile di ciò che può ancora oggi il cinema quando sa rifiutare i compromessi con il potere del denaro, e investire sulle capacità inventive dell'essere umano già difese dal vecchio Renoir.

Benché questa feroce volontà di indipendenza di Ameur-Zaïmeche appaia un po' isolata rispetto a un panorama che vede da un lato i *blockbusters*, con i loro imperativi di redditività massimale, e i film «*du milieu*» dall'altro, destinati ai grandi festival internazionali, avidi di adeguate garanzie di «artisticità», tuttavia essa è diventata una tentazione che negli ultimi anni ha attratto molti dei principali registi, di tutte le generazioni. Alla ricerca di un'altra via possibile tra l'industria planetaria e l'arte ufficiale, due sono le tendenze che sembrano delinearsi: la prima è costituita da coloro che rivendicano un cinema «in prima persona», che segua un percorso sempre soggettivo e che prenda la forma di un diario personale (Jean-Luc Godard, *JLG/JLG, autoportrait de décembre*, Agnès Varda in *Les Plages d'Agnès*, o Alain Cavalier in *Le Filmeur*, ma anche Jonathan Caouette con *Tarnation*), o di una realtà che ti mette alla prova e ti sovrasta (Pedro Costa con *Nella stanza di Vanda*, o Wang Bing con *Tie Xi Qu: West of the Tracks*). La seconda tendenza si traduce in una fede rinnovata in una certa idea di «collettivo», tra il cinema politico dei contrabbandieri di Ameur-Zaïmeche, e la creazione condivisa di Nobuhiro Suwa, dove l'avventura umana è messa alla prova a partire dalle coppie in crisi di *M/Other*, o di *Un couple parfait*.

Sebbene questi film non formino né un filone né un movimento, è tuttavia possibile rintracciarvi una certa tendenza del cinema contemporaneo che, pur restando in continuità con una storia marginale, ma rilevante ed effettiva del cinema, ne rinnova una parte della posta in gioco. Ovviamente, la continuità è quella con Jean Renoir e Roberto Rossellini, i cui progetti poggiavano su due principi complementari: stare il più vicino possibile agli attori per quanto riguarda il primo, stare il più vicino possibile al mondo per il secondo. Questi due principi introducevano una nuova visione del cinema che rimetteva in discussione l'organizzazione di una professione fondata su una gerarchia assai rigorosa tra i posti di responsabilità, e su una divisione dei compiti basata su un sistema ancora corporativo dei relativi mestieri. Contrariamente a ciò che è stato largamente scritto in seguito, per i «giovani turchi» dei *Cahiers du cinéma* non si trattava (o almeno non soltanto) di cacciare i vecchi per rimpiazzarne le comode poltrone all'interno di un sistema, ma di concretizzare le ambizioni di Renoir, Rossellini o Rouch, che avrebbero comportato profondi cambiamenti nel processo di creazione del cinema, cambiamenti divenuti possibili grazie all'introduzione di nuove tecniche di ripresa. La scarna sceneggiatura di *A bout de souffle* (*Fino all'ultimo respiro*), la reattività della televisione messa in scena in *Adieu Philippine* (*Desideri nel sole*), il primato dato ai corpi degli attori gra-

zie a un'équipe esperta di reportage, lontana dai canoni del cinema classico: sono tutti elementi essenziali per comprendere l'importanza storica della Nouvelle Vague. Le esperienze che seguiranno, nelle quali l'introduzione del suono in presa diretta e l'uso di pellicole molto più sensibili saranno determinanti (*Du côté d'Orouët* di Rozier, *Le Chat dans le sac* di Gilles Groulx, *L'Amour fou* di Rivette, *Faces* di Cassavetes), confermano il legame tra le evoluzioni tecniche e le espressioni più stimolanti del cinema della seconda metà del Novecento. Ci sarebbe da scrivere una storia delle tecniche e dei mestieri del cinema, non soltanto allo scopo di ricostruire un'appassionante sociologia delle professioni, quanto per darci un'altra visione della storia delle forme cinematografiche.

Questa prospettiva – pur brevemente – ci aiuta a cogliere quel che di più singolare sta accadendo ai margini del cinema contemporaneo. Certo, le tecniche provenienti dal digitale hanno fatto nascere un mondo di immagini nel quale le frontiere tra il vero e il falso sono diventate impossibili da distinguere con certezza, ma hanno anche permesso di varcare una nuova tappa, magari meno spettacolare ma altrettanto appassionante, verso il cinema auspicato da Renoir e Rossellini.

Se oggi Wang Bing, Rabah Ameur-Zaïmeche, Alain Cavalier, Nobuhiro Suwa, Pedro Costa ou Jia Zhang-ke scelgono di utilizzare piccole videocamere digitali non è per una mera fascinazione verso le potenze del falso moltiplicate all'infinito dalle immagini di sintesi e dalle tecniche del *compositing*¹, ma perché sono attratti dalle potenze del vero che questi apparecchi hanno reso oramai accessibili.

La leggerezza di questi strumenti, la loro adattabilità a ogni condizione di luce, e la capacità di registrare smisuratamente con il caricatore di una 35 millimetri, sono tutte qualità che permettono ai cineasti d'instaurare nuovi rapporti con questa realtà che ci sfugge di continuo.

Per ognuno di loro, in fin dei conti, si tratta nientedimeno che di rivelare il reale: «Attraversare il reale, farne esperienza, sondarlo, significa rivelarlo», scrive Jean-Christophe Bailly, ma rivelarlo significa anche «lasciar risuonare la sua carica finzionale latente»².

Sebbene Bailly abbia scritto ciò a proposito della fotografia documentaria in generale (e dell'opera di Walker Evans in particolare), le sue argomentazioni valgono altresì per tutti quei cineasti che dimostrano una particolare attenzione verso questa incertezza del reale, che «non è e non può essere considerato come una condizione stabile (poiché) è nella sua essenza di attivare incessantemente delle fonti di finzione».

Se le pratiche e le scritture di questi cineasti sono poco conformi alle aspettative del cinema classico, non è per rivendicare una qualche forma di contestazione, ma per essere più sensibili a queste «fonti di finzione», più reattivi a questa «proliferazione finzionale continua».

La metamorfosi di quello che potremmo definire come un avatar contemporaneo del «cinema diretto» emerge da una nuova attenzione verso l'umiltà e l'apparente banalità di ogni istante, qualcosa di simile a quelli che Bailly definisce *indizi*. Così ne parla lui stesso: «La maggior parte del tempo questi indizi restano in disparte, distinguendosi dall'indifferenziato solo come segni fluttuanti: attraverso di loro nessun intreccio si racconta, nessun racconto si dispiega, proprio come se le profondità enigmatiche dell'universo si mettessero a lampeggiare in un solo punto. E tuttavia questi segni ci parlano, e pur non capendo immediatamente quel che ci dicono, noi intuiamo che, attraverso di loro, il reale parla la sua vera lingua, o se non altro quella con cui esso si rivolge a noi personalmente».

La modestia apparente dei mezzi utilizzati dai cineasti impegnati in queste pratiche non deve occultare l'ambizione reale di questo artigianato del cinema. Le forme che nascono da questa *arte povera* sono tanto varie quanto complesse. Ogni cineasta inventerà il suo personale modo di tradurre questa «vera lingua del reale», sceglierà di accompagnare questi segni fluttuanti per collegarli ad altri segni, e risolverà forse una parte dell'enigma. Per Agnès Varda l'attenzione è rivolta alla sua stessa mano al lavoro, per Alain Cavalier al proprio viso allo specchio, per Pedro Costa alla parola dell'altro, ma l'attenzione è anche quella di Wang Bing per le popolazioni sperdute della Cina contemporanea, o la solidarietà rivoluzionaria dei più poveri per Ameur-Zaïmeche. Che sia a partire dal corpo del cameraman, o a partire da un corpo collettivo nel quale ciascun individuo riafferma la sua appartenenza alla comunità umana, questi film si interrogano sia sul ruolo dell'essere umano nel mondo dei viventi, che sul potere.

Nell'evocare le tappe più importanti della sua carriera sul quotidiano «Libération» del 9 giugno 2004, Alain Cavalier ricordava con quanta gioia avesse scoperto le possibilità offerte dalla nuova videocamera Panavision, con la quale nel 1976 avrebbe girato *Le plein de super*: «È compatta, silenziosa, si può portare a spalla. Immagine e suono: stessa velocità d'esecuzione. Riprese sciolte, agili. È come se l'occhio dell'operatore e l'orecchio dell'ingegnere del suono fossero i miei. L'impressione è quella di stare a scovare tutto il tempo un apparecchio in grado di afferrare la vita prima che questa possa sfuggire, che si rapprenda o che mi angosci». Oggi «l'occhio dell'operatore e l'orecchio dell'ingegnere del suono» sono a tutti gli effetti quelli dello stesso Cavalier, il cui mestiere di

cineasta consiste ormai nel cogliere attimi di vita indicibili altrimenti: la luce di una camera d'albergo, un oggetto quotidiano, una macchia sulla pelle. Questo corpo dotato di apparecchio, che non è un corpo-macchina ma un corpo la cui sensibilità è ormai rivelata attraverso il movimento delle immagini, è sempre pronto a cogliere un segno, a impossessarsi di una fonte di finzione di cui bisogna riuscire a liberare le forze, e tutto ciò non può essere fatto se non dopo un lungo lavoro, che troverà nel montaggio l'ora del suo compimento, quando il cineasta scoprirà la molteplicità dei cammini contenuta in quei fremiti di luce. Ogni regista potrà dunque inventare altri nessi tra i piani, e sperimentare altre pratiche per rivelare una minima parte di questo mondo, dove finzione e documentario si alimentano a vicenda senza posa.

Ancora una volta, per meglio capire quel che succede tra il cinema e la macchina si potrebbe forse fare riferimento alla musica. Sono ormai svariati decenni che i musicisti più «colti» integrano i loro sistemi di composizione con dei mezzi provenienti dai più sofisticati tipi di computer, con una particolare padronanza nel campo della liuteria elettronica. A questa tentazione per le macchine, simile all'interesse che suscitano le immagini di sintesi nel cinema di oggi, risponde un'altra musica, che si è imposta poco a poco come alternativa al ruolo determinante della scrittura prima, e dei computer poi, nelle composizioni della musica colta. Sin dall'inizio del Novecento, gli improvvisatori di musica jazz non hanno mai smesso di credere nel potere del corpo, del soffio, del gesto, nella possibilità dello scambio e della creazione collettiva. I computer non sono estranei alla scena jazz, è vero, ma vengono utilizzati solo come mezzi per liberare altri tipi di forze creatrici, altri ritmi e altre pulsazioni. L'arrivo del jazz agli inizi del Novecento era stato un modo per ridare un po' di corpo all'arte. Lontane come sono dai sistemi classici di produzione, e in un confronto fisico col reale divenuto possibile grazie alle prestazioni del digitale, le espressioni più originali del cinema contemporaneo hanno forse questo stesso ruolo nei confronti del cinema del nuovo millennio: ridare alle immagini il peso dei corpi, dei corpi filmati e di quelli filmanti, continuare a stupirsi dell'affascinante opacità dell'essere umano, e vivere ancora una volta l'istante presente con il fervore di un nuovo inizio.

Traduzione dal francese di Maddalena Bordin

1. Si veda, per questo tema, l'interessante n. 79 (autunno 2011) della rivista «Trafic», in special modo l'articolo di David N. Rodowick, tanto stimolante quanto discutibile.

2. Jean-Christophe Bailly, *Document, indice, énigme, mémoire*, in «Les Cahiers du Bal», n. 1, «L'Image-document, entre réalité et fiction», a cura di Jean-Pierre Criqui, Le Bal/Images en manœuvre éditions, octobre 2010, p. 8.



Erbario, Assemblaggio, 37 x 35 cm, 2011-2012, Foto: Wolfgang Reichmann

Percorsi innovativi del cinema contemporaneo

Giorgio De Vincenti

All'universo del cinema contemporaneo sono oggi ascrivibili prodotti eterogenei quanto a supporto (pellicola, elettronica, digitale), modo di produzione (dal grande budget delle majors alle medie produzioni e a quelle cosiddette indipendenti, non di rado messe in opera per un solo prodotto e con modeste risorse economiche), genere (fiction, documentario, videoarte, spesso intrecciati tra loro), tecniche (ripresa dal vero, animazione, digitale), durata (da qualche minuto a diverse ore).

Il «cinema espanso» preconizzato quarant'anni fa da Gene Youngblood si è realizzato con una straordinaria performatività e con una pervasività difficilmente immaginabile prima dell'avvento di internet. L'accesso generalizzato alla comunicazione determinato dalla rete ha avuto, e sempre più avrà, conseguenze rivoluzionarie, sul piano del linguaggio e su quello strutturale, nel campo del cinema e dell'audiovisivo.

Alcune di queste conseguenze sono sotto gli occhi di tutti, come il 3D e la digitalizzazione. Grazie al computer, alla videoproiezione e al nuovo mercato potenziale dell'home video casalingo, il 3D sembra destinato a un successo meno effimero del suo precedente analogico, interamente «cinematografico», degli anni Cinquanta, quando la reazione alla concorrenza della televisione spinse l'industria hollywoodiana a puntare sul gigantismo (cinemascope, cinerama, Todd-AO, 70 mm), sul 3D e sul colore, risorse che solo il cinema in sala era in grado di sfruttare. Oggi, con la digitalizzazione, l'alleanza tra cinema e videoscritto, domestico e in sala, è divenuta un fatto strutturale per l'intera industria dell'audiovisivo, e presto le sale digitalizzate si avvarranno normalmente del video on demand che sarà reso disponibile sulla rete.

Questa pervasività non è a senso unico, dalla produzione consolidata verso il consumo, ma si estende in ogni direzione, interessando anche l'accesso di nuovi soggetti alla realizzazione dei prodotti.

La diffusione delle tecniche leggere nel cinema professionale a metà del secolo scorso (16 mm, nagra, 8 mm e Super8 per il cinema detto underground) era stata un importante precedente, che tuttavia aveva interessato soprattutto le produzioni di documentari e servizi televisivi, mentre il cinema per le sale continuava a essere realizzato per lo più con il 35 (e in alcuni casi con il 70) mm. Quella del cinema sperimentale e underground era considerata un'eccezione.

E dagli anni Settanta la diffusione dell'uso delle telecamere per le realizzazioni televisive prima riservate alle cineprese (in particolare quelle fuori degli Studi) aveva distinto in modo netto i prodotti destinati al cinema da quelli destinati alla televisione.

Oggi questa barriera è caduta: se il 35 mm è ancora il supporto principale del cinema di fiction tradizionale, il video digitale è entrato a pieno titolo nell'industria e si è affermato come modalità largamente in uso in tutta una zona del cinema, sia documentaristico che di finzione, sostituendo le altre tecniche leggere e affermandosi ben oltre l'eccezionalità della sperimentazione.

Questa zona presenta modalità stilistiche emergenti, in sintonia con le risorse che le «espansioni» del cinema mettono a disposizione dei nuovi autori.

È così che, accanto al cinema tradizionale, negli ultimi anni si sono affacciati alla ribalta una quantità di prodotti che all'innovazione linguistica accompagnano l'istanza per forme di fruizione non tradizionali, capaci di superare le resistenze della circuitazione usuale e di aprire nuovi sbocchi di mercato.

È ipotizzabile, in proposito (e lo si sta creando), sia un consumo in rete organizzato con il concorso delle stesse majors, sia la costituzione, conseguente alla digitalizzazione delle sale, di circuiti distributivi innovativi, selettivi, indirizzati a fasce di pubblico trascurate dalla distribuzione tradizionale ma ben presenti come potenziale non soltanto amatoriale. Due esempi per tutti: l'afflusso di pubblico e il riscontro di critica che hanno nei festival internazionali i film e i video che sperimentano il linguaggio nelle nuove condizioni di media contemporanei e il successo di pubblico delle trasmissioni di documentari che in anni recenti la Rai ha confinato nella rubrica Doc3, andata in onda in piena estate intorno alla mezzanotte, ricevendo ascolti medi di 600.000 spettatori.

Uno sguardo, sia pur breve, a queste forme di cinema ci permetterà di cogliere la loro produttività e pervasività nell'odierno quadro mediatico a livello planetario. Daremo per scontato il discorso sul cinema tradizionale, per lo più conosciuto, non senza aver sottolineato, tuttavia, come anche questo (Hollywood com-



Squalo con pesci pulitori, assemblaggio, 60 x 60 x 200 cm, 2012, Foto: Susanne Neumann

presa) sia capace di accogliere almeno in parte gli stimoli che gli vengono offerti dall'altro cinema, di cui ora tratteremo brevemente le coordinate.

Faremo riferimento in particolare all'ultimo ventennio, perché è in questi anni che si è registrato il maggiore scambio tra i linguaggi della visione, all'insegna dell'innovazione sia sul piano del linguaggio sia su quello della fruizione e della distribuzione.

Il primo punto da sottolineare è l'apertura che nei confronti dell'immagine in movimento è stata vissuta dalle arti visive. Dalla seconda metà degli anni Novanta, si è visto crescere in modo esponenziale il numero delle opere delle arti visive che sono debitrice in tutto o in parte dell'immagine in movimento, cinematografica, elettronica e digitale. L'elenco degli artisti che si sono dedicati a questa nuova operatività è lunghissimo. Ricordiamo solo una manciata di nomi, scelti sia per la loro insistenza sul tema sia per la loro notorietà, sia per le ricadute pratiche e teoriche che le loro opere hanno avuto e hanno sul cinema propriamente detto. Non senza sottolineare la presenza decisiva che in questo processo hanno avuto le artiste donne, che in queste forme nuove di un cinema breve e capace di far lievitare il senso dal quotidiano sembrano aver trovato la loro chiave espressiva maggiore. Pensiamo per esempio all'iraniana Shirin Neshat, che da quindici anni ci dà opere video di altissimo livello e che è approdata al cinema di lungometraggio nel 2009 con il film *Donne senza uomini*; un film, quest'ultimo, che pone il problema della rinuncia imposta dall'opzione per le lunghe durate alla condensazione di senso favorita dalle forme brevi; rinuncia collegata con la forte presenza, nel cinema di lungometraggio, dell'elemento narrativo, che stempera la densità poetica, emozionale e di senso, connaturata alle forme brevi. Un problema che è posto anche da *Pepperminta* (2009), approdo al cinema di lungometraggio di un'altra grande esponente della recente scena mediatica, la svizzera Pipilotti Rist, autrice di video sul tema della femminilità caratterizzati da una straordinaria intensità, che si stempera qui nell'incontro con l'elemento narrativo. Un problema che non si pone invece per i *cinematic works* della finlandese Eija Liisa Ahtila, ascrivibili senza esitazione al campo del cinema e le cui durate sono normalmente molto brevi, spingendosi ai 55' per *Love is a treasure*, del 2002 (che è peraltro in 35 mm, come diversi corti precedenti), e per *Where is Where?*, installazione HD del 2008 su 4 schermi. Tra i molti altri nomi di donne artiste che lavorano sull'immagine in movimento ricordiamo, oltre a quelli della ultraottante statunitense Elaine Sturtevant, quelli della coreana Haegue Yang, della tedesca Ulla von Brandenburg (*Singspiel*, 2009, 16 mm b/n), della madrilena Sara Ramo (*Quase cheio, quase vazio*, 2008, video a due canali), della palestinese Jumana Evil Abboud (*The Diver*, 2004), della padovana Grazia Toderi (*Orbite rosse*, 2009), della sino-australo-olandese Fiona Tan (*Disorient, Provenance, Rise and Fall*), della statunitense Jenny Holzer (*Purple Cross*), della britannica Tacita Dean (*Palast*), della giapponese Tabaimo. Nomi conosciuti nel campo delle arti visive e della videoarte, che realizzano, nelle opere citate e in molte altre, un incontro con l'immagine in movimento che si impone con forza nel discorso sull'universo mediatico attuale e sull'*expanded cinema*.

A questi nomi ne aggiungiamo pochi altri, di uomini, tra i tanti notissimi che a nostro avviso impongono oggi ai critici e ai teorici della Settima Arte un ripensamento dell'audiovisivo non meno radicale, anche se di segno inverso, di quello imposto dagli effetti speciali del mainstream, dal 3D e dai videogiochi: Bill Viola, William Kentridge, Rirkrit Tiravanija (che nel 2011 ha firmato il lungometraggio *Lung Neaw Visits His Neighbourhoods*), Francesco Vezzoli, Yang Fudong (autore di un film di quattro ore diviso in cinque parti, girato in 35 mm e poi riversato in dvd, *Seven Chinese Intellectuals In Bamboo Forest*), l'AES+F Group, Christoph Schlingensiefel, Christian Marclay.

Qual è l'elemento comune a queste artiste e a questi artisti (nonché alle tante altre e ai tanti altri che per brevità non possiamo nemmeno nominare)? È il fatto di procedere in un lavoro-esplicito, dichiarato e dalla forte componente connotativa – sui materiali di

realtà, colti sia tra i fenomeni naturali che tra quelli culturali (non di rado strettamente interconnessi tra loro). Un lavoro che manifesta in modo radicale l'interrogativo portato sulla relazione tra le «cose» (fenomeni della natura e testi culturali) e le forme odierne dell'audiovisione.

È in virtù di questo lavoro che queste opere ci appaiono contigue ad altre che, nelle loro profonde differenze, caratterizzano il campo propriamente cinematografico di oggi.

Da un lato si possono infatti stabilire relazioni con il cinema di un Godfrey Reggio e di un Amos Poe, o con lo *structural film* di un Ernie Gehr, per spingersi (lungo vie che non possiamo nemmeno tratteggiare) fino alle pratiche di Straub-Huillet e di Sokurov.

Da un altro sarebbe possibile investire di queste risonanze il cinema d'animazione: non solo certi film di Miyazaki ma anche, risalendo indietro, il rotoscopo di Ralph Bakshi e, più tardi, di Richard Linklater, fino al digitale del *Tin Tin* di Spielberg (e non senza uno sguardo agli effetti delle animazioni di Tim Burton e Wes Anderson).

Ma ancor più si possono stabilire relazioni con quella ricchissima zona del cinema contemporaneo che in molteplici modi prosegue la via del *cinéma du réel* e che è caratterizzata da un proficuo e variamente articolato rapporto dinamico tra la finzione e il documentario (non di rado con una spiccata componente antropologica), fino al vero e proprio documentario contemporaneo, che nelle sue forme più innovative interroga il gesto del filmare «in situazione».

Ecco allora affacciarsi, a sollecitare il confronto, una quantità di registi e di film del più significativo cinema internazionale di oggi, tra i quali, ancora una volta a puro titolo di esempio, sceglieremo solo un piccolo gruppo dei più interessanti e celebrati: il filippino Brillante Mendoza (*Lola*, 2009), i cinesi Jia Zhangke (*The World*, 2004; *Still Life*, 2006), Huang Wenhai (*Wo Men*, 2008), Wang Bing (*Le fossé*, 2010) e Cai Shangjun (*People Mountain People Sea*, 2011), i cileni Pablo Larrain (*Post mortem*, 2010) e José Luis Torres Leiva (*Verano*, 2011), gli spagnoli José Luis Guerin (*En la ciudad de Sylvia*, 2007; *Guest*, 2010) e Luis Galter (*Caracremada*, 2010), i russi Andrej Zvjagintsev (*Il ritorno*, 2003) e Aleksei Fedorchenko (*Ovsyanki*, 2010), la greca Athina Rachel Tsangari (*Attenberg*, 2010), i coniugi Laura Amelia Guzman, di Santo Domingo, e Israel Cardenas, messicano (*Jean Gentil*, 2010), l'israeliano Eran Kolirin (*The Exchange*, 2011), il samoano Tusi Tamasese (*The Orator*, 2011), il thailandese Apichatpong Weerasethakul (*Syndromes and a Century*, 2006; *Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti*, 2010), i brasiliani Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr (*Girimunbo*, 2011), il nostro Pippo Delbono (*amore carne*, 2011, girato in parte con una piccola telecamera amatoriale e in parte con il cellulare), il gruppo Zapruder di David Zamagni, Nadia Ranocchi e Monaldo Moretti, creativamente impegnato in sperimentazioni autoriali della stereoscopia.

A questi nomi molti altri se ne dovrebbero aggiungere, come si è detto, compresa una lunga fila di documentaristi propriamente detti (tra i quali non pochi giovani italiani, finalmente viaggiatori), che con i loro film mostrano quanto la nuova dimensione globale del pianeta e lo sviluppo tecnologico che vi è connesso inviti a riflessioni che coniugano insieme la ricerca formale e lo sguardo su realtà «altre», che prima erano considerate estranee al campo cinematografico.

Il quale appare dunque oggi come un territorio caratterizzato da una straordinaria creatività e capacità innovativa, la cui energia si espande in modo capillare in ogni direzione, suscitando accanto al mainstream della performance tecnologica a grande budget le pratiche di una ricerca al tempo stesso intima e formalmente sofisticata del senso delle cose.

Tra melodramma e realismo

Laura Mulvey

Ho scelto di analizzare un segmento all'interno di un film che mette insieme due tradizioni e due generi cinematografici: il realismo sociale e il mélo. In *Zir-e poost-e shahr* (*Under the Skin of the City*), Rakhshan Bani Etemad vuole raccontarci una storia sulla crisi scaturita dalle disuguaglianze di classe e di genere nell'Iran contemporaneo. Il film racchiude gli elementi che hanno fatto del realismo e del melodramma, per ragioni diverse, due generi stilisticamente importanti per i drammi incentrati sull'oppressione e sull'ingiustizia sociale. Il realismo registra lo stato delle cose, senza intrusioni retoriche, in una rappresentazione delle consuetudini della vita quotidiana e delle sue fragili strategie di sopravvivenza. Si tratta di condizioni prive di valvole di sicurezza e di zone cuscinetto; una sventura o un errore possono ben presto trasformarsi in un disastro che lascia le proprie vittime incapaci di capire, di articolare con chiarezza la propria sofferenza, o in uno strappo che lacera le relazioni umane. È qui che entra in campo il melodramma, e che il film assume la propria valenza espressiva, rintracciabile sia nell'intensità della crisi che nella disperazione dei protagonisti. In questo duplice stile, chiaramente, c'è un'implicita cronologia: nell'economia della narrazione, il melodramma subentra alla caratterizzazione di stampo realistico del quotidiano stato di cose. Il punto di vista della regista è profondamente politico, ed è questo a far sì che l'uso combinato di realismo e mélo forniscano una prospettiva «sociale» al film.

Zir-e poost-e shahr parla di una famiglia proletaria di Teheran, concentrandosi in primo luogo sulla figura della madre, Tuba (Golad Adineh), e del suo amato figlio maggiore Abbas (Mohammed Reza Forutan). Il loro intenso legame introduce un altro elemento fondamentale del melodramma: una crisi che investe la vita familiare, e in particolar modo la madre. Il tipo di spazio familiare viene delineato sin dal principio: la piccola casa col cortile circondato da alte mura rimanda a una topografia della domesticità tipica del mélo, prima che il film incominci a fare un uso ancora più marcato degli altri elementi tipici del genere. Per Tuba la casa rappresenta la maternità, l'amore per i figli, e l'amore dei figli tra di loro. Al contrario, la casa di fianco, anche se identica nella conformazione, è minacciata da una figura tirannica rappresentata da un figlio maggiore violento e conservatore, cosicché le alte mura qui rimandano più a una prigione che al conforto materno. In contrasto con lo spazio familiare, chiuso e circoscritto, vediamo Abbas andare su e giù per la città con lo scooter, attraverso campi lunghi del panorama della città, con le sue moto e lo sviluppo urbano circostante.

Per lui, questa dovrebbe essere una *success story*, una fuga dalle costrizioni imposte dalla sua classe sociale, dalla mancanza di istruzione, e da un destino che sembra voler trattenerlo nella famiglia in una condizione di povertà e impotenza. Egli vede nella migrazione in Giappone non solo un mezzo per stabilire un controllo sulla sua propria vita, ma anche per salvare la madre da un lavoro degradante in una fabbrica tessile e assicurare un'istruzione universitaria al fratello minore Ali (Ebrahin Shebani) e alla sorella Mahboubeh (Baran Kosari). E dopo il suo trionfale ritorno, avrebbe potuto sposare la giovane donna che ha sempre desiderato, e che per ora è al di sopra del suo livello sociale.

Tuttavia, il film è accompagnato da due notevoli scene di filmmaking, in cui vediamo la troupe di un documentario intervistare Tuba e le sue colleghe sulle elezioni parlamentari a venire.

Oltre ad attirare l'attenzione sui meccanismi della produzione filmica, queste scene mettono anche in evidenza la mancanza di comunicazione tra la troupe e le donne. In tal modo, la presenza del cinema in quanto processo tecnico modifica lo stile di tutta la prima sezione del film.

Ma diversi eventi innescano una crisi che fa allontanare il film dal suo equilibrio iniziale. Per trovare il denaro necessario per il visto, Abbas vende la casa di famiglia a un costruttore edile; tutto inizia a crollare e anche la fragile sicurezza della vita quotidiana che Tuba tenta in ogni modo di mantenere. Le scene del «documentario», inoltre, rimandano anche a una breve apparizione della stessa famiglia in un film del '98 di Bani Etemad, *Banoo-Ye Ordibehest* (*The May Lady*). Qui Forough, la protagonista, è una regista di documentari appartenente alla classe media, che ha ricevuto l'incarico di realizzare un film sulla maternità; durante la lavorazione incontra Tuba, una delle tante madri della *working-class*, immerse in una condizione tragica. Sempre più cosciente del divario fra il processo di realizzazione del suo film e la realtà della vita di quelle donne, alla fine Forough decide di lasciare l'incarico.

Se successivamente Bani Etemad ha virato verso uno stile più melodrammatico, è stato forse nel tentativo di esprimere lo iato fra

il mezzo e la sua aspirazione a catturare la realtà. Non appena *Under the Skin of the City* inizia ad allontanarsi dalla trasparenza, la narrazione comincia a frammentarsi in scene cariche dal punto di vista emotivo, i suoni (ripetuti fino all'esagerazione) perdono il loro posto naturale nel tempo e nello spazio, e gli angoli di ripresa e le inquadrature assumono una configurazione che riflette il disorientamento e la sofferenza dei personaggi. Il mutamento è morbido, non viene marcato in modo pesante. E quindi la scelta di uno stile ancora più melodrammatico richiede una particolare attenzione e interpretazione. Nel momento in cui sorgono le situazioni drammatiche, e i personaggi si trovano presi in ostacoli che non possono essere superati, il film ricorre a mezzi formali adatti a sottolineare la crisi emotiva, e il crollo della normalità quotidiana. In questo senso, il film non segue regole generiche, ma risponde visivamente al tormento emotivo dei personaggi, riconoscendo lo stesso divario che Forough aveva incontrato in *The May Lady*.

Più avanti, la crisi emotiva è provocata da una discordanza nelle aspirazioni di madre e figlio, concentrata a non perdere la casa di famiglia la prima, intenzionato invece a sacrificarla a ogni costo il secondo, nella speranza di sfuggire a un mondo ancora rigidamente diviso in classi.

Tuba è una normalissima donna della *working-class*, madre di cinque figli, il cui marito non può lavorare. Il lavoro alla fabbrica tessile le sta pregiudicando la salute, e la vita le sforna una difficoltà dietro l'altra, che lei cerca di affrontare nel miglior modo possibile.

Tuttavia, sia la regia di Bani Etemad che l'interpretazione di Golad Adineh mettono sottilmente in risalto la sua capacità di riprendersi, la sua umanità, e un'implicita intelligenza. Il film torna continuamente sulla rappresentazione dell'oppressione sia fisica che ideologica subita dalle donne, e della loro impotenza. Il fatto che Tuba non possa vantare alcun diritto legale su casa sua costituisce il cuore politico della storia, mentre la crisi precipita ancora di più quando l'intolleranza del vicino e la sua aggressività porteranno la sorella minore a scappare di casa.

Ridotta in miseria, costretta a vivere in un parco, Mahboubeh viene arrestata in un raid della polizia mentre va a trovare un'amica. Dopo aver fallito ogni tentativo per far uscire la figlia di prigione, Tuba si rende conto che Abbas ha venduto la casa. La sua sofferenza e il suo sgomento sommergono il film, portando alla scena che ho scelto di analizzare.

Essa consiste in una singola inquadratura fissa, ma è preceduta dal piano di uno schermo nero attraversato da lampi di luce diagonali e intermittenti.

Illeggibile e piatto spazio dello schermo sembra voler fare riferimento, in primo luogo, al cinema stesso, nonché ai due elementi essenziali costituiti dalla luce e dal buio, fuori dal quale potrebbero potenzialmente emergere forme e significazioni riconoscibili. Questo (brevissimo) momento iniziale crea un disorientamento visivo nello spettatore che rimanda, con tutte le proporzioni del caso, al buco nero di disperazione in cui è caduta Tuba. La sequenza principale ci mostra poi l'interno del cortile della famiglia, di notte, con una ripresa dall'alto del muro esterno. Anche i bagliori della luce diagonale escono dall'astrazione mutandosi in strisce di pioggia scrosciante. Nel cortile, in campo lungo, vediamo Tuba seduta a terra davanti a una piccola bacinella in cui strofina dei panni con un'intensità ossessiva. I suoi gesti automatici sono dovuti proprio al fatto di aver dedicato tutta una vita a badare alla famiglia, una vita in cui il duro lavoro è inestricabilmente legato all'affetto profondo.

Questa fusione è un tema ricorrente dei miti sulla maternità e, in queste circostanze estreme, Tuba fa ricorso a un compito che riflette profondamente queste implicite contraddizioni. Fare il bucato è un modo per tenersi letteralmente occupata in un momento di crisi, ma sotto la pioggia battente e nell'oscurità della notte, questi gesti normali diventano necessariamente grotteschi e assurdi. Oppressa dalla coscienza della sua incapacità a «fare nulla», fa «qualcosa» che rivela l'inconscio. Mantenendosi a una certa distanza dalla scena del bucato di Tuba, la cinepresa inserisce nell'inquadratura tutti gli elementi costitutivi della *mise en scène*: lo spazio del cortile, l'oscurità, la pioggia. E mostra inoltre, senza alcun sentimentalismo, il marito invalido di Tuba che la rimprovera debolmente («Ma ti pare il momento di fare il bucato?»), appoggiandole una giacca sulle spalle, prima di rientrare in casa, lentamente e con fatica. Il suo gesto è spontaneo, affettuoso e naturale, ma fatto in questo momento diventa un segno ancora più marcato dell'impossibilità di chiunque di far breccia nella disperazione della donna.

Nella scena, il consueto e il familiare vengono rimpiazzati da un gesto vuoto che dà una connotazione caricaturale al gesto domestico, e la sua evidente irrazionalità diventa il segno di una profonda resistenza nei confronti di una «razionalità» dominante.

Dal punto di vista drammatico, la scena contiene due aspetti. Per prima cosa, essa mostra chiaramente che, di fronte a un'implacabile disgrazia, Tuba è in grado di trasformare un'azione appartenente alla vita di tutti i giorni in un'azione rivelatrice che rimanda sia al suo inconscio che a un più ampio inconscio collettivo femminile, di tutte quelle donne incapaci di esprimere, dire, o articolare il dolore e le ingiustizie che quotidianamente si trovano a vivere. In seconda battuta, le intense emozioni di Tuba vanno a intrecciarsi con la messa in scena e con lo stile cinematografico, in modo che lo spettatore è obbligato a «leggere lo schermo» andando oltre qualunque tipo di immediata identificazione col personaggio. Sebbene il film mostri più volte il volto della madre (segnato dal duro lavoro fisico e da un'ansia irridu-

cibile, ma pur sempre ravvivato di senso dell'umorismo, di affetto e di intelligenza), non ci sono tagli in primo piano che spezzino l'integrità della sequenza.

Qui, tutto lo spazio, non soltanto rimanda alle emozioni di Tuba, ma presenta anche una topografia che richiede una lettura ulteriore da parte dello spettatore. A un primo livello, l'atto irrazionale di Tuba è espressione del fatto che la situazione in cui si trova va al di là di ogni «possibilità di parola». A un altro livello, il film risponde a quell'impossibilità, compensando la mancanza di parola attraverso gli elementi filmici. La scena non ignora la coscienza dei personaggi, ma la correla formalmente a una coscienza cinematografica, che viene determinata, e dunque stilisticamente superata, dal destino dei personaggi stessi. È qui che lo stile del film si collega al melodramma. A ogni modo, più che citare espressamente il mélo come formula generica, ben nota tanto a Hollywood quanto al cinema popolare indiano, solo per fare un esempio, questo film sembra suggerire che la regia e il linguaggio filmico dovrebbero prendere atto del silenzio che da sempre è connesso all'oppressione e alla repressione.

Da questa prospettiva, il tentativo del film di andare al di là del linguaggio, dentro il cinema, delinea una forma espressiva tutta politica, e pone l'accento sulle particolari circostanze in cui politico e filmico si uniscono.

Dal mio punto di vista, in questo senso *Under the Skin of the City* è un film esemplare, per la rara bellezza con cui mescola la simpatia per i protagonisti e la capacità di trascenderli. Si tratta di un film che riesce a mantenere una visione precisa del realismo sociale, che rimanda a un contesto operaio, almeno fino a quando questo stile non è più in grado di esprimere in modo adeguato le pressioni derivanti dalle questioni di genere e di classe che alcuni personaggi si trovano a vivere. Tuttavia, il ricorso allo stile melodrammatico ci riporta inevitabilmente al sociale da un'altra direzione: lo stile è una risposta all'oppressione, e l'eccesso filmico è un significante che ci rinvia immediatamente al problema dell'oppressione, delle classi, e alla crisi di *gender* nell'Iran contemporaneo.

Da questa prospettiva, il film mostra come lo stile melodrammatico funzioni in modo efficace, concretizzandosi in punti che rimandano subito alla realtà, anche se, in apparenza, il mélo travolge il realismo.

Infine, il piano del cortile, la sua realizzazione melodrammatica, nonché l'intensità racchiusa nei gesti di Tuba, ci portano definitivamente oltre il dramma del film, per aprire una riflessione sulla difficoltà di rappresentare i problemi dell'essere madre. Nell'insieme, la figura materna viene facilmente trasformata in un cliché, oppure dissolta in un miasma di confusione ideologica e psichica.

In quanto regista donna, Rakhshan Bani Etemad si è confrontata con queste contraddizioni: nel film si rifiuta di idealizzare la protagonista o di toglierla dal suo quotidiano per immerterla in una dimensione eroica. Durante il film, possiamo capire il modo in cui una regista donna può mostrare la contraddizione tra l'immagine e la realtà dell'essere madre. Verso la fine, il film muta all'improvviso e qualcosa, al di là del melodramma e del realismo sociale, prende il sopravvento sullo schermo. Nella scena finale, vediamo di nuovo la troupe del documentario mentre filma le risposte di alcune persone sulle elezioni a venire. Tuba fa un intervento molto appassionato davanti alla macchina da presa, ma i tecnici le chiedono di ripeterlo a causa di un errore tecnico. Lei guarda verso la cinepresa (diegetica) e dice: «Perché non riprendete quello che ho nel cuore?». Poi, guardando dritto verso la macchina da presa, si rivolge allo spettatore dicendo: «E poi questi film a chi li fate vedere?».

L'intervento di Tuba è un attacco diretto alla rappresentazione realistica: ovvero il suo cuore non può essere ripreso e la troupe non può sentire le sue parole. Cionondimeno, la scena del cortile (analizzata qui sopra) non solo rappresenta puntualmente la sofferenza e le contraddizioni di un individuo, ma materializza una complessa rete di significazioni nel film e con il film, riuscendo a entrare nell'inconscio e dentro la realtà insopportabile del quotidiano.

Traduzione dall'inglese di Maddalena Bordin



Erbario, Assemblaggio, 37 x 35 cm, 2011-2012, Foto: Wolfgang Reichmann

Flussi globali del women's cinema

Nadine Labki e l'autorialità femminile

Patricia White

Le giovani registe donne stanno raggiungendo un'importanza sempre maggiore all'interno dell'attuale circuito del «world cinema». Nonostante la prestigiosa categoria degli «autori» sia ancora in maggior misura maschile, il fatto che donne come Lucrecia Martel e Samira Makhmalbaf abbiano ottenuto più risalto e maggiori onori nei grandi festival in cui si forma il gusto cinematografico internazionale, attribuisce un nuovo valore alla figura della regista donna. La veterana Kathryn Bigelow ha chiuso il 2010 con la vittoria del primo Oscar per la regia, premio mai vinto da una donna fino ad allora, e il cinema indipendente statunitense continua a presentare delle opportunità per le donne, che l'industria hollywoodiana non offre. Senza dubbio, i confini del cinema delle donne – provvisoriamente definito come l'insieme dei film fatti da e sulle donne – sono stati ampiamente modificati dai cambiamenti nella produzione mondiale, nella circolazione e nella valutazione dei film, grazie ai flussi cinematografici provenienti dai paesi non occidentali a sfidare le ortodossie femministe eurocentriche.

Mentre Hollywood domina il consumo globale di film, e le nuove tecnologie modificano la distribuzione e l'esperienza della visione, il «world cinema» si presenta come una categoria o un marchio che preserva il cinema d'autore e l'identità nazionale. Le registe donne vengono reclutate in questo progetto formativo in modo duplice, sia attraverso finanziamenti, sia mediante altre forme di sponsorizzazione – e sono presentate come vere garanti di «cultura», nel senso più ampio del termine, ma non necessariamente padrone della propria arte. Guardando al successo internazionale della giovane regista libanese Nadine Labaki si può rilevare come le giovani registe rendano problematiche e più complesse le narrazioni autoriali, di genere, nazionali e regionali proiettando le loro visioni femministe transnazionali.

Celebrata come figura autoriale e come icona nazionale e regionale, Nadine Labaki rappresenta il cinema d'autore femminile e realizza un «cinema delle donne» in modo diverso dall'accezione della critica femminista, includendo generi come il melodramma, il musical, la commedia, interpretati da protagoniste femminili e rivolti a un pubblico popolare. La sua opera mette in luce molti aspetti determinanti del consumo interculturale, diverse interpretazioni contrastanti di femminismo e post-femminismo, così come le mutevoli tendenze del prestigio, del «meccenatismo» e del gusto che contraddistinguono la cultura cinematografica del XXI secolo.

Nata nel 1974, Labaki è stata una fra le prime laureate della *Saint Joseph school film* di Beirut, dove ha debuttato con un'opera che ha vinto dei concorsi.

Nel 2006 ha fatto il suo primo esordio con un lungometraggio, *Caramel/Sukkar banat*, scritto con il patrocinio di Cannes e prodotto in Libano da Ann-Dominique Toussaint, una produttrice francese. Il film si concentra su un gruppo di donne che lavorano o si ritrovano in un salone di bellezza, sostenendosi a vicenda nelle difficoltà sentimentali, nelle costrizioni legate alle aspettative familiari e culturali riguardo la femminilità, e nel conflitto fra carriera e desideri.

Nel 2007, quando è stato presentato alla *Quinzaine des Réalisateurs* di Cannes, *Caramel* ha subito catturato l'attenzione a livello internazionale: ha scalato i primi posti nelle classifiche del botteghino in Libano, e il largo successo nei circuiti del festival gli ha permesso di essere distribuito in 32 paesi, per un incasso complessivo di 14 milioni di dollari (contro i due milioni scarsi dei costi di produzione). Inoltre, *Caramel* è stato il primo film libanese a essere proiettato nelle sale degli Stati Uniti.

L'ambientazione, i personaggi, l'aura di mistero che li circonda, tutto nel film è riconducibile alla categoria generica dei chick flick, ossia i cosiddetti «film per donne».

Esso innesca delle comuni dinamiche di identificazione da parte dello spettatore, e lo fa attraverso il tropo dell'amicizia femminile, rivolgendosi in modo particolare, anche se non esclusivo, a una spettatrice donna, distinguendosi tuttavia dal classico «film sulle donne» di tipo hollywoodiano.

Ambientato a Beirut, *Caramel* utilizza la formula di un cast corale tutto al femminile per arginare le divisioni sociali – in par-

ticolare, nel contesto libanese, le divisioni settarie fra cristiani e musulmani – attraverso un multiculturalismo ben accordato.

Topos per eccellenza di questi «film per donne», il salone di bellezza rappresenta un microcosmo esclusivo, uno spazio immediatamente *omosociale* (ma, attenzione, non domestico), riservato al trattamento del corpo femminile, nonché cuore del quartiere, in cui confluiscono caratteri anche assai diversi tra loro, per soffermarsi su temi comuni come il desiderio e l'auto-realizzazione della donna, o per scambiarsi segreti (compresi i cosiddetti segreti «culturali»), come la tecnica di depilazione con il caramello, da cui il titolo del film), e dove anche lo spettatore viene coinvolto, implicitamente, come cliente del salone.

Da una parte, l'entusiastica accoglienza che il film ha ricevuto a livello internazionale, è la prova della sua «universalità» emotiva e tematica; dall'altra, il suo successo presta il fianco a dibattiti sulla nazione, mitigando l'immagine mondiale del Libano come terra di conflitti interni e di Hezbollah. *Caramel* mette completamente da parte guerra e politica per focalizzarsi sulla vita quotidiana della donna; la sua cartella stampa si vanta persino di essere il primo film libanese a non contenere alcun accenno sulla guerra civile che ha devastato il paese fra il 1975 e il 1990.

All'estero, il film è stato ampiamente lodato proprio per le sue «qualità» apolitiche, tanto da meritarsi l'epiteto *sweet* (dolce) nei suggestivi titoli di alcune recensioni. Implicitamente, la regista è stata vista come portatrice di una missione di civilizzazione.

Eppure nell'estate del 2006, appena una settimana dopo la fine delle riprese, in Libano è scoppiata un'altra guerra fra Israele e Hezbollah, interrompendo un periodo di fragile ma decennale pace e prosperità del paese. Avendo realizzato il film in un contesto così instabile, che ha reso la guerra un'eredità nazionale impossibile da rinnegare, la regista ha ammesso che «in Libano... la politica invade le aree più intime della nostra vita... pensavo di poterla lasciare da parte, ma la realtà della guerra mi ha raggiunto».

Il secondo acclamato lungometraggio di Labaki, *Et maintenant on va où?/E ora dove andiamo?* (2011), si costruisce a partire dal successo di *Caramel*: torna molto del personale di produzione (produttore, costumisti, co-sceneggiatore, compositore), torna il tema dell'alleanza femminile, per cui le donne cristiane e musulmane di un villaggio sperduto, in un paese non meglio identificato, si uniscono per evitare che il conflitto fra i loro uomini si inasprisca ulteriormente.

Il film – una favola incorporata in una commedia, con degli elementi rivisitati del musical libanese del secondo dopoguerra – è stato un successo senza precedenti per l'ormai sfiorita industria cinematografica libanese e, vincendo a sorpresa il premio del pubblico al Festival di Toronto, la sua popolarità si è estesa anche sul piano internazionale.

Ciò che interessa a me di questi film, prima di tutto, sono le tensioni che sorgono fra l'invocazione di una sfera genericamente *omosociale* di solidarietà e la critica, il populismo e il coinvolgimento affettivo, nonché l'individualismo associato sia alle varianti del post-femminismo, che al concetto stesso di «autorialità».

Il successo di *Caramel* e la popolarità mediatica internazionale raggiunta dalla regista, possono essere in parte attribuiti all'affinità del film con testi post-femministi come *Sex and the City*, che associano l'emancipazione femminile ai valori consumistici, e immettono l'auto-determinazione sessuale e professionale in una cornice neo-liberale. Il *glamour* di Labaki emerge palesemente nei ruoli che interpreta in entrambi i film, dove tuttavia il suo carisma contrasta in modo sorprendente con un cast formato in gran parte da attori non professionisti; e si manifesta anche sul *red carpet* di Cannes, e negli spot pubblicitari diffusi in rete.

Eppure, di certo, esso si accorda molto bene alla storia narrata. Se in *Caramel* Labaki interpreta Layale, carismatica proprietaria del salone di bellezza che intrattiene una relazione con un uomo sposato, in *E ora dove andiamo ora?* la ritroviamo nei panni di Amale, cristiana proprietaria di un bar in un piccolo villaggio, che si strugge per un imbianchino musulmano. I personaggi di Labaki, così come la risonanza della sua immagine, sono fattori centrali in entrambi i film e, in quanto rappresentazioni riassuntive del desiderio femminile, collegano il punto di vista fuori campo dell'autore con il ruolo specifico del personaggio all'interno della finzione, rendendo in tal modo possibili anche le aspirazioni delle altre donne, sia quelle all'interno che quelle all'esterno della diegesi.

Nei suoi film, Labaki usa la formula del cast corale al femminile per affrontare questioni legate all'identità nazionale, attraverso l'urgenza dell'auto-realizzazione femminile e l'energia della loro solidarietà, in un contesto culturale lacerato. Se *Caramel* tratta le differenze fra cristiani e musulmani in modo superficialmente «sartoriale», le donne di *E ora dove andiamo ora?* si scambiano i vestiti per rappresentare la violenza settaria come una forma di fratricidio.

All'interno del circuito cinefilo internazionale, Labaki è stata collocata prima di tutto in quanto *auteure*, e il suo successo è stato interpretato come il segno premonitore di un rinascimento cinematografico del Libano e del Medio Oriente: ma nessuna di queste definizioni può smentire il contenuto e la sensibilità apertamente femminili dei suoi film.

Questa caratterizzazione di genere, a mio avviso, facilita la circolazione del film e limita gli interventi maschilisti sulla nazione. Alla fine di *Caramel*, si vede sullo schermo una didascalia nera con una dedica: «Alla mia Beirut». Come molte altre opere

del cinema libanese, questo film rende omaggio alla città sopravvissuta alle devastazioni della guerra, riconoscendo la centralità di Beirut nell'immaginario libanese (e più in generale in quello del Medio Oriente). Poi è la volta dei titoli di coda, che si aprono su un'inquadratura delle strade fuori dal salone, dove vediamo due anziane signore, le lavandaie del salone, intente a raccogliere pezzi di carta da terra come se stessero raccogliendo brandelli di memoria pubblica.

Ecco dunque che il motivo ricorrente del salone si interseca con altri due discorsi: il «film per donne» (e, più in generale, la sfera semi-pubblica dell'influenza culturale femminile), e il potere simbolico della capitale, Beirut, rappresentata come città cosmopolita. Questa intersezione di gender e nazione è inscritta nella firma autoriale di Labaki: «Alla MIA Beirut».

L'insegna francese del salone, *Si Belle*, è stata danneggiata; se dai bombardamenti o dalla normale usura del tempo, non lo sappiamo. Ma con la B tutta piegata, il segnale, anche se ancora leggibile come «Così Bella», sembra diventare un condizionale: «Si elle...» (Se lei...). E infatti lei, la città, non è più così bella come era una volta, anche se l'affermazione iniziale di bellezza resiste, se non altro a livello potenziale, nel tempo condizionale.

Ma «se lei» – che va letto, forse, come soggetto femminile – fosse invece in una posizione di agente, la città e la nazione sarebbero forse rimaste dei simboli di guerra? Se l'attenzione di *Caramel* per le donne e per la vita quotidiana mette alla prova questa proposizione, il secondo film dell'autrice la rende esplicita.

Il primo film lascia sospesa una domanda sul salone come topos dei «film per donne», usando una generica affiliazione di genere per esplorare i temi della specificità «nazional-culturale», e della leggibilità transnazionale. La dedica *Alla mia Beirut* è, al tempo stesso, una rivendicazione di «particolarità», e un ambizioso tentativo di ridefinire il cinema a partire da una prospettiva femminile.

L'associazione immediata del suo nome ai suoi film non si è diffusa soltanto nei circuiti del cinema d'autore in cui i film sono stati lanciati, ma anche grazie alla sua visibilità come attrice, protagonista, oltre che come regista famosa in Libano e nel Medio Oriente.

Prima di passare ai lungometraggi, l'autrice si era già fatta conoscere in tutta la regione per aver diretto vari spot pubblicitari e video musicali di famose cantanti pop del mondo arabo (come la recente collaborazione con la famosissima Nancy Ajram, con la quale ha realizzato quello che è diventato il video arabo più famoso di tutti i tempi, in base alle visualizzazioni su YouTube).

Tra i numerosissimi fan circolano vari dettagli sulla sua vita privata: che la sorella le disegna i costumi per i film; che dopo la fine delle riprese di *Caramel* ha sposato il famoso compositore di musica per il cinema Khaled Mouzanar; che gli sposi *glamour* sono diventati genitori durante la realizzazione di *E ora dove andiamo?*, del quale Mouzanar ha scritto le musiche.

Nel gennaio 2012 Labaki è stata scelta come portavoce di un'incoraggiante campagna di *social media* battezzata «Keep Walking Lebanon», promossa dalla Johnny Walker, per la quale la sorella Caroline ha realizzato i video promozionali.

Thomas Elsaesser ha analizzato come i circuiti dei festival internazionali funzionino come dei canali di distribuzione in contrasto con il cinema di Hollywood. Attraverso questi circuiti, i film di Labaki sfidano le politiche di genere degli autori di cinema. In questo senso, l'autrice rappresenta un esempio della negoziazione delle registe donne con i vincoli relativi alla circolazione globale dei lungometraggi come merce; le sue opere hanno una firma autoriale, ma sono evidentemente connesse a un genere più commerciale.

Finora, la sua carriera ha dimostrato che il cinema femminista è vivo e vegeto nell'era dei «film per donne», essendo già, di per sé, un «cinema di donne».

Traduzione dall'inglese di Maddalena Bordin



Erbario, Assemblaggio, 37 x 35 cm, 2011-2012, Foto: Wolfgang Reichmann

Captare questo essere in fuga

Christian Petzold e la scuola berlinese

Uta Felten

Parlare del cinema di Christian Petzold vuol dire parlare del regista più famoso della cosiddetta Nuova Scuola berlinese¹, conosciuta in Francia col nome di *Nouvelle Vague allemande* e recepita come una nuova scuola dello sguardo.

Nella Germania agli inizi degli anni 2001-2006 un gruppo di giovani registi poco conosciuti, ex studenti dell'Accademia tedesca di cinema e televisione di Berlino (Dffb) come Christian Petzold, Angela Schanelec e Thomas Arslan, insieme con altri ex studenti della scuola di televisione e cinema di Monaco (Hff) e della Scuola d'Arte di Amburgo (Hfbk) come Benjamin Heisenberg, Christoph Hochhäusler, Maren Ade, Henner Winkler e Ulrich Köhler, hanno deciso di rinnovare il discorso cinematografico del mainstream-cinema per proporre un nuovo sguardo sul quotidiano contemporaneo della loro generazione.

La scrittura cinematografica di questa *Nouvelle Vague allemande* potrebbe essere descritta con quattro concetti basilari:

- il rifiuto della drammaturgia tradizionale e l'opzione per un finale aperto;
- l'opzione per un arte dell'interstizio, una struttura narrativa piena di rotture, lacune e spazi vuoti;
- la donna come filtro di percezione e l'opzione per un'antropologia negativa con personaggi femminili imperscrutabili, non decodificabili con una psicologia tradizionale;
- il cinema concepito come arte dello spazio, l'opzione per spazi infiltrati di affetti, il privilegiamento di paesaggi desertici e di «non-luoghi» nel senso di Augé (aeroporti, stazioni centrali, treni, autobus, centri commerciali).

Il rifiuto della drammaturgia tradizionale

In una recente intervista il regista Christian Petzold – molte volte accusato da una critica superficiale per la sua ignoranza della drammaturgia accademica – spiega che la drammaturgia tradizionale non gli interessa per niente: «La drammaturgia abituale sa sempre di più sui personaggi. Questo non mi piace. Bisogna essere umili»².

Molti film della scuola berlinese e tutti i film di Petzold chiudono con un finale aperto che lascia gli spettatori soli con personaggi mai del tutto decodificati e misteri non risolti.

In *Klassenfahrt* (2002), film accolto con grande entusiasmo dalla critica francese e premiato come miglior film straniero al festival di Belfort nel 2002, il regista Henner Winkler ci presenta i giochi di desideri fra adolescenti nel corso di una gita scolastica al mare in Polonia. Il film, che sembra soprattutto un'attualizzazione dei giochi dell'amore e del caso conosciuti attraverso i film di Éric Rohmer, culmina improvvisamente con la scomparsa di un giovane polacco che era l'oggetto del desiderio di una ragazza. Come nel caso di Anna nel film *L'Avventura* di Antonioni, il personaggio scomparso non viene ritrovato e le cause della sua scomparsa rimangono senza spiegazione.

Winkler gioca così alla maniera di Antonioni con la scomparsa della scomparsa, presentandoci un giallo al rovescio. Il rifiuto della drammaturgia tradizionale apre un nuovo spazio allo spettatore che è invitato a riempire il vuoto secondo il proprio immaginario.

L'opzione per un'arte dell'interstizio

Nel suo eccellente studio sulla prima opera di Christian Petzold – la cosiddetta *Gespentertrilogie*, che comprende i primi tre lungometraggi per il cinema *Die innere Sicherheit* (2000), *Gespenster* (2004) e *Yella* (2007) – Johanna Schwenk sottolinea che il procedimento della *Auslassung*, della lacuna volontaria e del rifiuto dello sguardo tradizionale voyeuristico, costituisce il procedimento basilare della scrittura di Petzold³.

Questo rifiuto dello sguardo voyeuristico tradizionale che privilegia invece uno sguardo interiore era già presente nel cinema di Michelangelo Antonioni e di Luis Buñuel e nella poetica di Marcel Proust, che aveva detto che il voyeur è sempre ossessionato da quello che non vede.

Nel cinema di Petzold lo ritroviamo per esempio in *Gespenster*, dove la protagonista femminile Nina prega due volte Françoise e Toni di guardare «la voglia dietro la schiena» per sapere se questa

ha la forma di un cuore. La domanda rimane senza risposta. Il piacere voyeuristico dello spettatore non è soddisfatto. Al suo posto si stimola il suo sguardo interiore. Sta a lui immaginare il mostruoso o il bello di quello che non è stato mostrato.

La donna come filtro di percezione, la sua fuga e il suo vagabondaggio

Il cinema di Christian Petzold è un cinema costruito intorno a una donna. La donna è Nina Hoss, star-attrice del *Deutsches Theater* di Berlino e icona della scuola berlinese. Comparabile alla tetralogia di Antonioni, la donna nel cinema di Petzold è un filtro di percezione e allo stesso tempo un essere in fuga, mai del tutto decodificabile, un «spectre», uno spettro che vagabonda nei paesaggi desertici di Berlino Brandenburg. La fuga, il vagabondaggio e il viaggio costituiscono senza dubbio i discorsi centrali della topografia femminile nel cinema di Petzold.

Già il primo film della «Gespentertrilogie» *Innere Sicherheit* (2000) ci racconta la storia di due ex terroristi della Raf, costretti a una fuga senza fine interrotta solo alcune volte dalla figlia (Julia Hummer), una vera *material girl* del nostro tempo, che si interessa più alla moda di *H&M* che ai vecchi discorsi politici dei suoi genitori.

Yella (2007), film premiato con l'orso d'argento al festival di Berlino, ci mostra la fuga di una giovane donna (Nina Hoss) dalla ex Rda alla ricerca dell'amore ai tempi del neocapitalismo, ricerca che fallisce e culmina in un incidente di macchina cui la donna sopravvive per cominciare di nuovo, senza che si sappia come e dove.

Anche nel suo ultimo film *Barbara* (2012), la fuga costituisce il generatore centrale della narrazione: Barbara, un giovane medico alla Charité di Berlino Est negli anni Ottanta, dopo un tentativo fallito di fuga all'Ovest, è stata condannata a lavorare in un ospedale nella provincia di Brandenburg in mezzo al niente, dove inizia un nuovo tentativo di fuga.

Alla fine decide all'improvviso di rinunciare alla fuga e aiutare una ragazza con problemi psichici a fuggire al suo posto. La causa della sua decisione improvvisa di rinunciare alla fuga e di rimanere invece nella Rda restano senza spiegazioni univoche. Lo ha fatto per carità, per aiutare la ragazza malata o per un sentimento amoroso verso il suo nuovo collega di ospedale? Alcuni segni sembrano parlare in favore dell'ultima ipotesi.

L'imperscrutabilità dell'altro e la polivalenza irriducibile dei suoi segni costituiscono di nuovo il discorso fondamentale dell'ultimo film di Petzold.

Il cinema come arte dello spazio

Petzold constata, nella sua ultima intervista, che il concetto di cinema come arte dello spazio è uno dei concetti che hanno in comune i registi della nuova scuola berlinese. Il dramma, diceva lui, «è una casa», vuol dire che gli spazi filmati non sono mai neutri o decorativi bensì sono sempre spazi infiltrati di affetti, desideri e paure. Molte volte gli spazi sono imperscrutabili, non decodificabili e sembrano infiniti.

Altre volte si tratta di spazi chiusi, stanze fredde di un hotel anonimo in *Yella* e in *Barbara*, compartimenti di treni in *Yella*, stanze provvisorie e transitorie per pianificare nuovi intenti di fuga in *Barbara*, centri commerciali sterili e labirintici in *Gespenster*, autostrade infinite in *Innere Sicherheit*.

Questi sono i tipici «non-luoghi» della «surmodernité» nel senso di Marc Augé, spazi transitori senza identità fissa dove i protagonisti sono determinati dal loro stato di passanti.

Passanti, passante, vagabondi e vagabonde, sognatori e nomadi sono i personaggi del cinema di Christian Petzold e fanno così riferimento a una ampia tradizione del cinema della *Nouvelle Vague* francese e del cinema d'autore italiano, tradizione nella quale si iscrivono volontariamente.

1. La denominazione «Nuova scuola berlinese» è stata utilizzata per la prima volta in un articolo dal critico cinematografico Rainer Gansera nella «Süddeutsche Zeitung» nel 2001.

2. J. Schwenk, *Leerstellen – Resonanzräume. Zur Ästhetik der Auslassung im Werk des Filmregisseurs Christian Petzold* (in italiano: *Spazi vuoti, spazi di risonanza. Sull'estetica dell'omissione nell'opera del regista Christian Petzold.*), Baden-Baden, Nomos 2012, p. 88.

3. Id., *Leerstellen*, cit., p. 70.



Erbario, Assemblaggio, 37 x 35 cm, 2011-2012, Foto: Wolfgang Reichmann

Fantasmagoria

La ricerca americana

Paolo Bertetto

Il progetto di Benjamin sui *Passages* costituisce probabilmente la riflessione più approfondita sulle forme della società moderna e sulla nuova complessità della sua immagine. Come è noto è un progetto in cui insieme sono programmate la volontà di scoprire le configurazioni della società della merce nei suoi infiniti fenomeni e l'intenzione di decostruire e interpretare quelle manifestazioni. L'esemplarità del progetto di Benjamin è sicuramente legato alla volontà di essere insieme una grande esperienza di configurazione della varietà e della molteplicità del visibile, oltre che un'avventura di conoscenza concettuale. Gli strumenti forniti dalla lettura di Marx del modo di produzione capitalistica e della società della merce in fondo non gli bastano. Benjamin vuole andare aldilà. E uno dei nodi concettuali fondamentali di questo impegno, fin dagli appunti del primo progetto (1927-1928), è l'idea di fantasmagoria. In un passaggio famoso del libro primo del *Capitale* Marx usa questo termine per descrivere il carattere illusivo che l'intersoggettività assume nella società della merce. «Quello che qui assume la forma fantasmagorica del rapporto tra cose è soltanto il rapporto sociale determinato tra uomini stessi». Questo nodo, rapporto tra cose invece di rapporti tra uomini, che la fantasmagoria della merce oggettiva in forma esemplare, è una proprietà negativa che non può essere rimossa o cancellata per la sua negatività. La fantasmagoria è la configurazione di un rapporto illusivo, ingannevole, ideologico, astratto in luogo di un rapporto concreto. Scrive Benjamin: «La proprietà che compete alla merce in quanto suo carattere di feticcio è inerente alla stessa società produttrice di merci, non come essa è in sé, bensì come sempre si rappresenta e crede di comprendersi... L'immagine di sé che essa produce in questo modo e che essa è solita designare come la propria civiltà corrisponde al concetto di fantasmagoria». E aggiunge, riprendendo Wiesengrund Adorno «nella immagine del bene di consumo nulla rammenta come è sorta».

Tuttavia Benjamin ha anche la volontà, attestata dalla ricchezza sperimentale del progetto, di recuperare, sistemare e interpretare come in un grande archivio concettualizzato, tutta l'enorme varietà delle immagini della modernità mondana. Riscoprire semplicemente la trama dei rapporti di produzione dietro l'evidenza visiva dell'immagine è qualcosa che rischia di ridurre la complessità delle immagini delle merci e il loro intrecciarsi con le dinamiche immaginarie, con le forme del desiderio, con il costituirsi delle soggettività e dei gruppi sociali. Non a caso Benjamin scrive «il *passage* è fatto per risvegliare il desiderio», evocando la centralità del desiderio nel circuito delle immagini della merce. Quindi Benjamin non si limita a demistificare, secondo il modello marxiano, il rapporto produttivo, ma si impegna a costruire un'immagine interpretativa complessa – che chiama un po' impropriamente «dialettica», in conformità con le posizioni degli amici francofortesi (come nota un grande esegeta e amico di Benjamin, Scholem), più che con la grezza ufficialità ideologica sovietica dell'età staliniana. Questa nuova immagine mantiene rispetto alla mera visibilità del mondo oggettivo e alla decostruzione secondo il metodo di Marx, un altro valore aggiunto, qualcosa che costituisce il nodo della ricerca di Benjamin. È un'immagine che non nega la merce come puro inganno, ma la integra alla struttura del feticcio, alla forza dell'apparenza, all'intrecciarsi nell'apparenza del desiderio e dell'immaginario. Un immaginario che è una fantasmagoria e che quindi ha i caratteri della complessità della società moderna (e oggi tardo, o postmoderna) e insieme porta in sé lo spessore di un mescolarsi di elementi che legano il desiderio al lavoro alienato e il soggetto in trasformazione e in crisi all'oggetto che gli è sottratto.

Nella fantasmagoria richiamata da Benjamin infatti vivono queste molteplicità eterogenee, evocate appunto come fantasmi. La fantasmagoria – etimologicamente, *phantasmaagoreuo* – è la pratica di chiamare i fantasmi e quindi di evocarli e di farli essere. Quindi un'immagine fantasmagorica è una configurazione dinamica che porta in sé non solo il mero visibile, ma i fantasmi che gli sono intrecciati, le concrezioni immaginarie e psichiche che si sono costruite e sedimentate. L'immagine fantasmagorica è dunque l'immagine

più ricca di determinazioni e di elementi legati alla contemporaneità, un'immagine che dà il mondo d'oggi nella sua complessità e ne avvia anche procedure dirette e indirette di disvelamento e di decostruzione.

La fantasmagoria è in ogni modo legata fortemente all'immagine. Non solo il fantasma appare come immagine, ma non bisogna dimenticare che *Phantasmagories* sono chiamati gli spettacoli di Robertson che si tengono a Parigi con grande successo dal 1798 e che sono dedicati a evocare fantasmi, magie, immagini della morte, attraverso l'uso di lanterne magiche sofisticate. Prima del cinema. Come nel cinema. Non a caso Derrida dice che il cinema è l'arte di evocare i fantasmi.

Quindi la fantasmagoria – ripensata attraverso Benjamin – è un modo di configurazione dell'immagine, correlato alla complessità della merce, che punta a non mostrare soltanto la superficie ingannevole, ma la forma fantasmagorica insieme evidente e nascosta del mondo d'oggi: evidente perché la merce si offre con la sua forza seduttiva; e nascosta perché il suo carattere di feticcio implica di celare il rapporto produttivo e la funzione dell'oggetto. Un cinema capace di confrontarsi con le forme della contemporaneità, di interpretarle e di decostruirle è quindi un cinema della fantasmagoria impegnato a non cancellare nulla della gravidanza feticistica e alienata delle cose (merci) e dei rapporti intersoggettivi e, forse, reificati del mondo, ma anche a fissarli nella loro enigmaticità profonda, nella loro ambiguità costitutiva.

D'altronde il cinema ha contribuito a produrre quegli aspetti di artificialità totale, di regno della fantasmagoria, di ibridazione sulfurea, di eccesso e di raddoppiamento del fittizio, di sdoppiamenti di reale e virtuale, che sembrano caratterizzare la contemporaneità. La produzione da parte del cinema di un mondo di artificialità, di fittizio, di virtuale si aggiunge al mondo esterno ed diventa una delle componenti costitutive del mondo, una forma dell'esistente.

Questa fantasmagoria allucinata, questa interazione del reale e del virtuale sono il modo in cui il mondo della contemporaneità si afferma come immagine artificiale, come apparenza fittizia, prodotto della tecnologia: appare insomma come autorappresentazione del mondo e quindi come evidenza del mondo, del suo essere immagine. E palesa il nostro tempo come «epoca dell'immagine del mondo», (per usare una nozione di Heidegger, che nasce negli stessi anni Trenta, ovviamente in un orizzonte di pensiero molto diverso), come età in cui non c'è più la cosa in sé, ma la cosa è diventata immagine.

Comprendere e decostruire, demistificare l'ideologia del rapporto tra cose è quindi una delle prospettive che una riflessione conoscitiva forte può tentare di attivare. Proprio come dentro la produzione di forme simboliche contemporanee, il confronto con l'immagine epocale e ipersignificante o meglio con l'immagine fantasmagorica diventa uno dei nodi fondamentali. Fuori dal confronto con l'ipersimbolizzazione, la fantasmagoria, il feticizzarsi del mondo, la ricerca compositiva diventa ripetizione del visibile e riproduzione della mera presenza delle cose, qualcosa che conferma il reale e non lo capisce, non lo svela.

In questa prospettiva i residui realistici del cinema europeo sono certo meno significativi della oggettivazione dello spettacolo-

che caratterizza il cinema americano nelle sue esperienze più complesse e più impegnate nella ricerca immaginaria e concettuale.

Nei film di Lynch, ad esempio, in modo assolutamente radicale, è la credenza in questo mondo che viene messa in crisi. Se l'orizzonte degli eventi narrati presenta incongruenze, irragionevolezza, contraddizioni, impossibilità, tutti questi aspetti disgregano l'idea di una realtà unica e incontrovertibile e mostrano l'ambiguità del mondo, anzi la sua complessità illeggibile, la sua struttura d'inganno cioè di fantasmagoria, che cela le cose per mostraresimulacri di umanità. In *Lost Highway* e in *Mulholland Drive* la fantasmagoria delle immagini è insieme il mescolarsi inestricabile di sogno e mondo, il concatenarsi di due sogni o di due deliri paranoici, l'intrecciarsi del delirio autodistruttivo e della morte. O ancora la fine dell'essere come presenza e l'avvento del mondo come possibile e/o come illusione, come pluralità di serie alternative o come alternarsi di orizzonti paralleli. Tutte le convinzioni di realtà, di realtà greve e incontrovertibile, di verità evidente, di ritorno alle cose in quanto tali sono negate e distrutte. Non c'è una realtà, non c'è una verità. Solo i possibili dell'apparenza. Le immagini dell'apparenza che caratterizzano *Lost Highway*, *Mulholland Drive* e *Inland Empire* sono fantasmagorie, che rammentano anche l'affermarsi dell'apparenza come tutto ciò che si realizza e vive della riflessione di Nietzsche (La gaia scienza).

Un'altra forma della fantasmagoria è il relativismo, la messa in crisi delle prospettive riconosciute e ufficiali. In *Elephant*, Van Sant dà la relatività dei punti di vista e delle logiche dei soggetti, e insieme il mondo come possibilità aperta in cui i possibili si dislocano uno accanto all'altro e di volta in volta si aprono e si chiudono al concretarsi. E insieme mostra l'emergere nell'intersoggettività di istanze paranoiche, prodotte da altre fissazioni paranoiche mutate dai media e pronte a esplodere. In *Last Days*, poi, Van Sant dà il senso dell'estraneità totale del soggetto all'altro, in un orizzonte di totale reificazione, in cui la dipendenza dalla droga e la perdita radicale dei rapporti intersoggettivi diventano una grande metafora dell'essente contemporaneo.

In *Pulp Fiction* e *Kill Bill* Tarantino oggettiva una sistematica ricognizione nel supermarket dell'immaginario contemporaneo, che è un grande magazzino di finzioni, registrando l'affermarsi delle *fabulae* e la disparizione della vecchia realtà nel mondo dell'illusione. In *Inglorious Bastards*, poi, realizza una fantasmagoria dell'immagine, in cui non si cela solo una negazione della storia come essere, ma anche la sua subalternità al gioco inventivo della fantasia scatenata, che sostituisce il mondo con una favola ingannevole. Come nella fantasmagoria e complementariamente nel suo contrario, *Inglorious Bastards* confonde tutto, la storia, gli eventi, le immagini fittizie, lo spettacolo, per darci solo il potere infinito delle macchine che reinventano il mondo e lo costituiscono come falso. Falso come nella fantasmagoria. Falso e insieme affascinante.

Ed è certo più vicino a una prospettiva emancipativa essere affascinati dal falso e consapevoli della sua falsità che credere illusoriamente alla realtà delle immagini. Decostruire il falso è qualcosa che è connesso alla fantasmagoria e al suo rovesciamento, nonché alla consapevolezza del suo operare. Credere ai succedanei del reale è costruire un altro falso e un altro inganno.

Dunque certe esperienze del cinema hollywoodiano d'autore (usiamo questo termine un po' obsoleto per intenderci) costituiscono le forme più radicali di oggettivazione e di decostruzione dell'universo della fantasmagoria, molto di più di quanto avvenga nello stanco cinema europeo. E tuttavia paradossalmente – e sono consapevole di dire qualcosa di assurdo per i difensori del cinema d'autore d'antan – la fantasmagoria dell'essente di oggi emerge anche in film di genere di grande vitalità, in cui ad esempio la realizzazione di un montaggio rapidissimo e la produzione di una catena violenta di immagini, di una molteplicità di frammenti di visibile e di pluralità di punti di vista (ad esempio in *Bourne Supremacy* e in *Bourne Ultimatum* di Greengrass), determinano un'intensificazione radicale della percezione e una moltiplicazione delle forme del visibile che attiva sicuramente il carattere artificiale e fittizio, sulfureo e feticcistico-ossessivo della fantasmagoria. Al di là di tutte le nostalgie per la realtà naturale.

La radicalità del cinema fantasmagorico incontra poi anche la decostruzione della società della merce, l'interpretazione del contemporaneo come mondo dominato dal capitale. E paradossalmente è soprattutto il grande cinema americano di genere che usa il marxismo per spiegare la contemporaneità. Ma di questo parleremo un'altra volta.



Erbario, Assemblaggio, 37 x 35 cm, 2011-2012, Foto: Wolfgang Reichmann

ALFABETA
1979-1988
(114 numeri)



alfabeta

Quando la sinistra aveva già iniziato a svenarsi ma esisteva ancora una cultura di sinistra, così si potrebbe condensare il senso di un dibattito durato un decennio (1979-1988) ed egemonizzato, se non dominato, da una rivista mensile il cui titolo – «Alfabeta» – finì per incarnare, anche se questa non era l'intenzione iniziale, un progetto di ri-alfabetizzazione di una classe intellettuale prossima a perdere consapevolezza della propria responsabilità politica. Spiegare alla generazione dei *digital natives*, i giovani nati e cresciuti in una società e in una cultura caratterizzate dalla comunicazione mediata dal computer, che cosa è stato «Alfabeta» non è impresa da poco. Eppure vale la pena di tentare, così come vale la pena di tentare di ritrovare la memoria di chi ha vissuto in prima persona la storia di quegli anni, non per alimentare nostalgici «come eravamo», ma per rievocare il desiderio di un vero confronto intellettuale, laddove il «vero» sta per molte cose: non accademico, non ideologico, senza ipocrisie, eretico, irriverente, perfino maleducato, ove necessario.

Carlo Foronovi

alfabeta
ALFABETA Edizioni
Via Tadino 76
20134 Milano

Edizione allegata della rivista «Lavoro e Società»
15/01/2014 (n. 1) per le firme col fax al n. 02/84402422
Membri: tutti della sezione «Consiglio degli editori»

ABBONAMENTI

Prenota ora il tuo abbonamento a 10 numeri di alfabeta2

Se desideri sostenere l'iniziativa:
abbonamento sostenitore € 75,00

Abbonamenti esteri:
Europa e Mediterraneo € 125,00
Africa, Asia e Americhe € 180,00
Oceania e Australia € 240,00

Abbonamenti e-book + pdf
Vai sul sito www.alfabeta2.it – area abbonati

Per abbonarsi o richiedere arretrati (servizio a 10,00 euro) chiama il numero: 02 844 02 422 dal lunedì al venerdì, dalle ore 9.00 alle 14.00
Oppure vai sul sito: www.sofiasrl.com
Oppure scrivi a: alfabeta@sofiasrl.com
o invia un Fax al numero: 02 84406071
Per regalare l'abbonamento a un amico, chiama: 02 84402422 dal lunedì al venerdì, dalle ore 9.00 alle 14.00

COMPILARE IL COUPON E SPEDIRLO A:

S.O.F.I.A. srl – Via G. Carcano, 32 – 20141 Milano, oppure invialo via fax o via e-mail

Cognome.....Nome.....
Presso.....Via.....N.....
CAP.....Città.....Prov.....Telefono.....
Email.....
Data dinascita.....Firma.....
L'abbonamento verrà attivato dal primo numero raggiungibile

Scegli il tipo di abbonamento da 10 numeri:

€ 50,00 Italia € 75,00 Sostenitori Italia € 125,00 Europa e Mediterraneo
 € 180,00 Africa, Asia e Americhe € 240,00 Oceania e Australia

PAGAMENTO

Scegli la modalità che preferisci (indicare nella causale: ABBONAMENTO ALFABETA2):

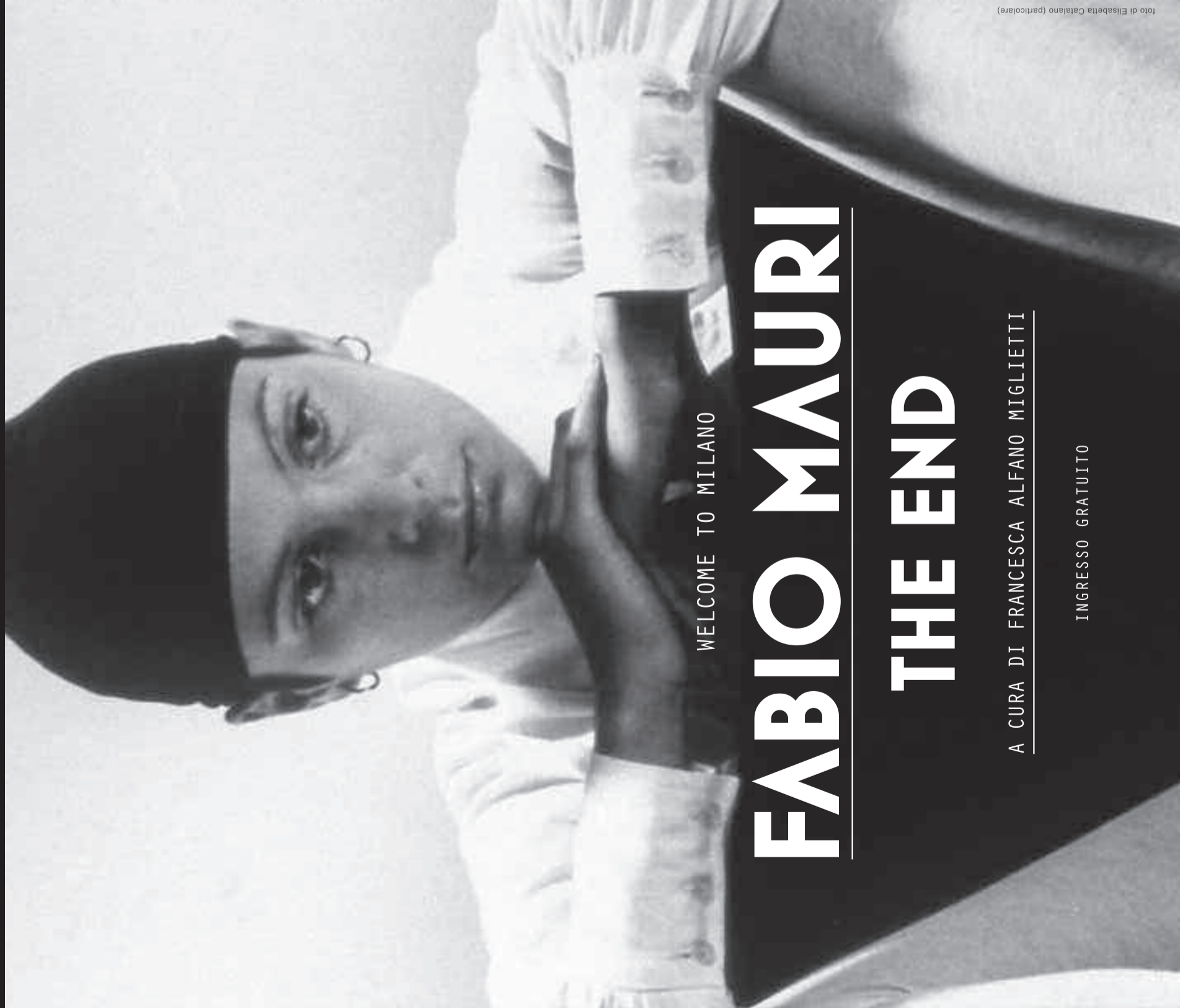
Versamento sul c/c postale n. 53660387 intestato a: S.O.F.I.A. srl (da allegare all'invio del presente coupon) solo per l'Italia
 Bollettino di c/c postale che mi invierete allegato alla prima copia (solo per l'Italia)
 Bonifico bancario intestato a: S.O.F.I.A. srl – conto gestione abbonamenti – via G. Carcano, 32 20141 Milano IBAN: IT09V076010160000053660387 swift BPPITRXXX (da allegare all'invio del presente coupon)
 Con carta di credito: VISA MASTERCARD PostePay
Numero carta: scadenza:

INFORMATIVA E CONSENSO EX ART. 13 E 23 D.LGS 196/03 – La informiamo che i Suoi dati personali saranno da noi trattati manualmente e con mezzi informatici per finalità di: a) gestione organizzativa delle consegne a domicilio del prodotto da Lei richiesto e b) marketing, attività promozionali, invio di materiale informativo e rilevazione del grado di soddisfazione della clientela da parte del Titolare dei dati: Edizioni Mudima s.r.l. Per le operazioni di mailing e di spedizione i dati potranno essere comunicati a società esterne incaricate dell'organizzazione delle spedizioni. I dati non saranno diffusi. Infine, Le ricordiamo che per maggiori informazioni o richieste specifiche ex art. 7 (cancellazione, blocco, aggiornamento, rettifica, integrazione dei dati od opposizione al trattamento) potrà rivolgersi al Responsabile del Trattamento, scrivendo a S.O.F.I.A. S.r.l., Via Giulio Carcano 32, 20141 Milano.

Consento che i dati da voi raccolti vengano messi a disposizione anche di altre società e avrò quindi l'opportunità di ricevere ulteriori vantaggi offerte e informazioni commerciali. Sì No
Il prezzo, bloccato per tutta la durata dell'abbonamento, include le spese di spedizione.

alfabeta2 è distribuita anche in libreria. Cerca la libreria più vicina nella tua città

<p>Ancona Librerie Feltrinelli corso Garibaldi, 35 Ascoli Piceno Libreria Rinascita di Giorgio Pignotti piazza Roma, 7 Bari La Feltrinelli Libri e Musica via Melo, 119 Benevento Alisei libri S.r.l. via dei Rettori, 73/f Bergamo Libreria Fassi largo Rezzara, 4/6 Bologna Libreria Mel Bookstore Bologna via Rizzoli, 18 Librerie Coop Ambasciatori via orefici, 19 Librerie Feltrinelli via dei Mille, 12/a/b/c Librerie Feltrinelli piazza Ravegnana, 1 Librerie Feltrinelli piazza Galvani, 1H Bolzano Libreria Mardi Gras via Andreas Hofer, 4 Brescia La Feltrinelli Libri e Musica corso Zanardelli, 3 Caserta Librerie Feltrinelli corso Trieste, 7 Catania La Feltrinelli Libri e Musica via Etna, 283/287</p>	<p>Cesena Librerie Feltrinelli piazza della Libertà, 4 Como Librerie Feltrinelli via Cesare Cantù, 17 Cosenza Libreria Ubik via Galliano, 4 Fano Libreria Zazie via del Teatro, 4 Ferrara Libreria Mel Bookstore Ferrara piazza Trento/Trieste (pal.S. Crispino) Librerie Feltrinelli via Garibaldi, 30/a Firenze Librerie Feltrinelli via dei Cerretani, 30/32 r Foggia Libreria Ubik piazza Giordano, 76 Genova La Feltrinelli Libri e Musica S.r.l. via Ceccardi, 16-24 Gorizia Prospettive Libreria via Rastello, 59 Lecce Libreria Liberrima Corte dei Cicala, 1 Lucca Libreria Ubik via Fillungo, 137/139 Macerata La Bottega del libro corso della Repubblica, 7/9</p>	<p>Librerie Feltrinelli corso della Repubblica, 4/6 Mantova Libreria Bernardelli snc corso Vittorio Emanuele, 19 Librerie Coop Mantova piazza Ottantesima Fanteria, 19 Mestre La Feltrinelli Libri e Musica piazza XXVII Ottobre, 1 (Centro Le Barche) Milano Anteo Service via Milazzo, 9 Cuesp/Iulm via Carlo Bo, 8 Gogol and Company via Savona, 101 Il Libraccio viale Romolo, 9 La Cerchia s.r.l. via Candiani, 102 La Feltrinelli Express (int. stazione) Milano stazione centrale La Feltrinelli Libri e Musica corso Buenos Aires, 33/35 La Feltrinelli Libri e Musica piazza Piemonte, 1 Libreria Clup cooperativa società via Ampere, 20 Libreria Hoeppli via Hoeppli, 5 Libreria Popolare via Tadino, 18 Libreria Skira viale Alemagna, 6 Librerie Feltrinelli via Ugo Foscolo, 1/30</p>	<p>Librerie Feltrinelli via Manzoni, 12 Nuova Milano Libri s.r.l. via G. Verdi, 2 Modena Librerie Feltrinelli via Cesare Battisti, 17 Napoli La Feltrinelli Libri e Musica via Cappella Vecchia, 3 (Piano meno 2) Librerie Feltrinelli via T. D'Aquino, 70 Padova Librerie Feltrinelli via san Francesco, 7 Palermo Broadway Libreria dello Spettacolo via Rosolino Pilo, 18 La Feltrinelli Libri e Musica via Cavour, 133 Parma Librerie Feltrinelli via della Repubblica, 2 Pietro Fiacadori S.r.l. via Al Duomo, 8/A Pavia Librerie Feltrinelli via XX Settembre, 21 Perugia Librerie Feltrinelli corso Vannucci, 78/82 Pescara Librerie Feltrinelli corso Umberto, 5/7 Pisa Libreria Pellegrini S.r.l. via Curtatone e Montanara, 5 Librerie Feltrinelli corso Italia, 50</p>	<p>Ponte San Giovanni Libreria Grande di Calzetti e Mariucci via della Valtiera, 229/L/P Prato Librerie Feltrinelli via Garibaldi, 92/94 A Ravenna Librerie Feltrinelli via IV Novembre, 7 Reggio Emilia Associazione Mag 6 via Vincenzi, 13/a Riccione Save s.r.l. via Ceccarini c/o Palariccione Roma La Feltrinelli Librerie via del Babuino, 39/40 La Feltrinelli Libri e Musica c/o Centro commerciale Colonna, 31/35 La Feltrinelli Libri e Musica viale Libia, 186 La Feltrinelli Libri e Musica largo di Torre Argentina, 5/10 Libreria Mel Bookstore Roma via Modena, 6 Librerie Feltrinelli via V.E. Orlando, 78/81 Salerno La Feltrinelli Libri e Musica corso Vittorio Emanuele, 230 Sassari Libreria Internazionale Koinè via Roma, 137</p>	<p>Siena Librerie Feltrinelli via Banchi di Sopra, 64/66 Siracusa Libreria Gabò sas di Gagliano Livia Corso Matteotti, 38 Torino A Book Lingotto c/o Pinacoteca Agnelli via Nizza, 230/103 La Feltrinelli Libri e Musica piazza Comitato liberazione nazionale, 251 Libreria Comunardi di Barsi Paolo via Bogino, 2 Librerie Feltrinelli piazza Castello, 19 Libreria Celid viale Mattioli, 39 Libreria Coop piazza Castello, 113 Libreria Celid Boggio via Boggio, 71/A Trento La Rivisteria s.n.c. via San Vigilio, 23 Treviso Librerie Feltrinelli via Canova, 2 Trieste La Feltrinelli Libri e Musica via Mazzini, 39 Libreria Einaudi di Paolo Deganutti via Coroneo, 1 Udine Libreria Friuli s.a.s. di Gian Carlo Rosso via dei Rizzanti, 1</p>	<p>Libreria R. Tarantola di G. Tavoschi via V. Veneto, 20 Varese Librerie Feltrinelli s.r.l. corso Aldo Moro, 3 Venezia Libreria LT2 Toletta S.r.l. Dorsoduro/Toletta, 1214 Libreria Cluva (di Zamparo Patrizia) Tolentini Santa Croce, 197 Verona Libreria Rinascita corso Porta Borsari, 32 Vicenza Galla Librarsi Contrà delle Morette, 4</p> <p>Se la tua edicola o la tua libreria non hanno alfabeta2, chiedi di distribuirli.</p>
--	--	---	--	--	---	---



WELCOME TO MILANO

FABIO MAURI

THE END

A CURA DI FRANCESCA ALFANO MIGLIETTI

INGRESSO GRATUITO

19 GIUGNO / 23 SETTEMBRE 2012

LUNEDÌ 14,30 - 19,30
MARTEDÌ, MERCOLEDÌ, VENERDÌ, DOMENICA 9,30 - 19,30
GIOVEDÌ E SABATO 9,30 - 22,30
ULTIMO INGRESSO UN'ORA PRIMA DELLA CHIUSURA

Mensile
di intervento
culturale
luglio-agosto 2012
Numero 21 - Anno III
euro 5,00

Il primo mensile
con un supplemento quotidiano

alfabetà²¹



Europa, una nuova guerra civile
Cultura Bene Comune - Teatro Valle Occupato

MICHAEL HARDT - LUISA MURARO



Daniel Spoerri

ISSN 2036-7318
9 4772038 731003 20021

SPECIALE NUOVI FILM NUOVE TEORIE

JACQUES AUMONT, THOMAS ELSAESSER, GIULIANA BRUNO, VERONICA PRAVADELLI
GUGLIELMO PESCATORE, GILLES MOUËLLIC, GIORGIO DE VINCENTI
LAURA MULVEY, PATRICIA WHITE, UTA FELTEN, PAOLO BERTETTO