

About me: “If there’s a challenge, I jump over it” Beverly Pepper, the Artist in her own words

Based on the *Oral history interview with Beverly Pepper* (2009 Jul. 1-2. *Archives of American Art*, Smithsonian Institution), managed and edited by the *Beverly Pepper Projects Foundation*. At page 8.

DEMETRIO STRATOS: DIREZIONE JOHN CAGE ROBERTO MASOTTI Masotti: Come diventa cantante Demetrio? Stratos: Ho iniziato a cantare per caso, ho iniziato come pianista. Ho studiato al conservatorio di Alessandria d'Egitto la fisarmonica a bottoni e da lì ho iniziato a studiare il piano, come autodidatta. Non riescivo evidentemente ... <i>Segue a pagina 7</i>	L'ULTIMA INTERVISTA A PASOLINI FURIO COLOMBO Questa intervista ha avuto luogo sabato 1° novembre, fra le quattro e le sei del pomeriggio, poche ore prima che Pasolini venisse assassinato. Voglio precisare che il titolo dell'incontro che appare in questa pagina è suo, non mio. Infatti alla fine della conversazione, ... <i>Segue a pagina 10</i>	CONVERSAZIONE CON GILLO DORFLES RENATO MINORE Ho tra le mani l'ultimo libro, “ <i>L'ascensore senza specchio</i> ” di Gillo Dorfles, uscito a due anni dalla sua scomparsa. Preziose schegge di meditazione. In ascensore si guarda allo specchio la propria immagine riflessa; ci si fa in tal modo compagnia, ... <i>Segue a pagina 6</i>	DEAR MARK: LETTER TO A FRIEND ALEX INFASCELLI Dear Mark. The first time I saw you, you were singing, and you were silent. I was home, in one of those beige afternoons, so typical in my life in February of 1984. Homework to do. No girlfriend. The tv constantly on, tuned to Video Music, ... <i>Continues at page 4</i>	BIBLIOTHÈQUE DU MONDE VISIONNAIRE JACOPO RASMI Vous connaissez sans doute la plume engagée de Bertold Brecht, mais avez-vous jamais entendu ses poèmes mis en musique et en voix par Klaus Kinski (célèbre acteur et ami de Werner Herzog)? Il est possible que vous ayez entendu parler du Lettrisme et, ... <i>Page 14</i>	IL ROVESCIO DEI DIRITTI UMANI THOMAS CASADEI dialoga con ÉTIENNE BALIBAR Razza e «Occidente» (sistema capitalistico e schiavitù) <i>Una delle forme più tristemente note del razzismo, e di uso violento della subordinazione razziale, è quella che si connette alla schiavitù.</i> <i>Segue a pagina 10</i>
--	--	---	---	--	---

Élodie Valkauskas <i>Les coproductions ouest-allemandes sur le marché cinématographique français entre 1962 et 1969</i> <i>Page 14</i>	Agadez Queendoms <i>At page 16</i>	Renzo Piano <i>intervistato da Fulvio Irace</i> <i>A pagina 3</i>
Paul Critchley <i>In a world of my own</i> <i>At page 12</i>	Abel Ferrara <i>Ci siamo davvero gli uni per gli altri?</i> <i>Un'intervista di Francesco Di Brigida</i> <i>A pagina 4</i>	Giuseppe Iammarone <i>Le Farchie e altre feste popolari</i> <i>A pagina 6</i>

REFLECTIVE DIARY / 1

Carmelo Bene Rä di Martino

The infinite nature of selflessness.
Reflections on a dialogue.

From *Carmelo Bene. Là dove muore, canta* published by Humboldt Books, Milan, 2023.

BRIZIA MINERVA

Memory, mother of the Muses. A thought turned back is one turned towards what must be thought, and is the terrain from which poetry springs.
M. Heidegger

Là dove muore, canta (Wherever he dies, he sings) is a work arising from the immersion in the corpus of Carmelo Bene's memory through his Archive. As an archive, it is – as Jacques Derrida Freudianly recalls – both foundation and detritus, memory and oblivion.¹ A place of the immemorable or immemorial, as Carmelo Bene would say: an adjective he loved to use to express the dimension of his work, the discomfort and disturbance in the impossibility of remembering what is unforgettable of the highest and most significant acts of both art and life.² For Bene, the greatest scenic proponent of absence and non-being, “The only life that counts is the one you cannot recount. It even eludes itself. That life is your own death that rushes towards you hour by hour.”³ If the nature of every archive is spectral *a priori*, since it is “neither present nor absent, in flesh and blood, neither visible nor invisible, but a trace that always refers back to another whose gaze could not be crossed,”⁴ then it is up to the artistic language to construct a possible dialogue between being and nothingness.

This is the starting point for the work of Rä di Martino, called upon not to narrate or interpret the work of Carmelo Bene but to rewrite it, reinvent it and put it back into play. Di Martino pursues a form of artistic research that penetrates the fabric of cultural history, investigates the images of cinema, television and the web, in continuous dialogue with the fictitious and yet pervasive world they produce, orchestrating a narrative that is both artistic and analytical. And to do so, the artist draws on various languages and registers linked to his poetics, to the relationship between the real and the virtual, between time and memory. In her work, di Martino often interacts with contemporary ruins, disused and residual architecture (*No More Stars* [2010, 2011]; *Controfigura* [2017]), historical paradigms of places and people, or with protagonists and stories from Pop imaginary (*Untitled (Marilyn)* [2004-2011]; *Poor, Poor Jerry* [2017]), capturing their estrangement and suspension.

In the exploration of Carmelo Bene's archive, the artist lets herself be guided by interrupted or unfinished elements, sought in the many documents, in the blur of hundreds of photographs, films and tapes,

writings and stage directions, capable of evoking that spectral truth irreducible to any real explanation. It is Carmelo Bene himself who tells us that “...the past was never an is; it was never lived; its ruins are the remains of what was never present. Only if memory becomes oblivion is artifice annihilated in the fortuitous presentness of the act.”⁵ Something akin to the *Notes magico*, the means suggested by Freud to explain the functioning of memory through that which is removed.⁶

Rä di Martino enters the actor's phantasmal library, defined by him as “a ghostly vessel,” roaming the seas with its crew of dead men. “[...] says Bram Stoker of the ship ‘painted over a painted sea’.” Over six thousand books, out of the twenty thousand he possesses, “in their inorganic restlessness, more living, but so much, than those merely alive”⁷ with whom she establishes an osmotic, mediumistic confrontation. There are no authors; there is no major or minor; but rather they are summoned to an eternal present, vampirised by Carmelo Bene who, as an obsessive reader, comments on the pages by fine-tuning his verifications.⁸ Betraying the text. Transposing everything into a minor key.⁹ Laughing at Shakespeare or Laforgue, making both enemies and friends of them. Loving Shakespeare while pretending not to love him. The issue is always the same: getting out of the way, thwarting the reading process by consuming it, making a vacuum within creation.

Browsing through the densely marked books of Bene's library also means tracing a complex web of intellectual references capable of bringing together the abandonment of the mystics and Lacan in *Seminar XX*, on female lack and jouissance. His favourite thinkers – the Schopenhauer of *The World as Will and Representation*; the Nietzsche of *Human too Human*; the Heidegger of *What is Metaphysics?*, on whose lines of thought his change in acting takes place, right up to Hölderlin, the only voice offering metaphysical consolation, to the will to say nothing, to be dispensed from meaning, to arrive at the emptiness that generates the creative act, and his opening to Freud, Deleuze and Derrida, Artaud and Klossowski, Sade and von Sacher-Masoch.

Through photographic sequences, Rä di Martino stares at the pages of Bene's most popular texts, filled with notes in the margins and Post-its, and opens the diaries with her own writings on a never-finished work on the Vampire. In this process of showing images first hand, the artist does not strive to represent things but to present them. The frontal nature of the photograph suddenly makes visible what is immanent yet which escapes view: the intimacy of a thought, the everyday life of the actor, the full operation of his intellectual process. Some covers feature fading or cigarette burns – signs of Bene's frequent and impetuous consultation. In others, it is the yellowed Post-its that form the visual narrative, along with the underlining of the text and the notes in the margins. “Reading as non-remembering,” theorises Bene, as abandonment to the somnambulism of the actor's machine: “in the resounding skeleton of every text, memory is exonerated from the need to be that of representative and simulative performance; reading is stage directions [...] for operating in a non-temporal dimension of memory, abandoning oneself to a past that does not return, that eliminates any compromise with the apparatus of memory, that returns precisely because it is not memorised but is remembered in non-remembering. To read is to start again from the zero degree of remembrance by going back to that past of the present which is a saying without a will.”¹⁰ Meanwhile, in the texture of the various inks that have faded and discoloured – erasures and overlapping of words, deviations and exchanges – the snapshots of the handwritten pages testify to the passing of time.

Writing experienced as an oneiric journey, working away at texts and against texts that Bene elaborates by turning them inside out, with evocations and black holes from which the existential truth of the actor emerges, offering a degree of emotional sincerity beyond the myth of his memory, and that sequence after sequence, reveals its extraordinary ordinariness. Inspired by Carmelo Bene's diaries with his notes on the vampire, Rä di Martino created the video installation *Là dove muore, canta* (Wherever he dies, he sings): a portrait of the ghost of the actor who reappears from elsewhere to open his notebooks and read through his writings. The title is taken from a citation from Carmelo Bene to be found in the notebooks, paradigmatic not only for its musicality but also because it hinges on the theoretical framework that characterises all the work and thought of the actor, whose fundamental dichotomy is between being and representation, image and sound. The vampire thus serves as a metaphor for the condition of the actor, comparable to the restlessness of the undead. It is from his death, from his farewell to the world (therefore from the Ego), that the non-actor – thereby demonstrating his emptiness, his nothingness, only to become sound, *phoné* – is capable of saying what lies inside.¹¹

Carmelo Bene's presence is offered through a 3D reconstruction of his image. The voice, modelled on that of actor Lino Musella, was subjected to a spectral analysis to identify its harmonic components, transforming the melody of the words into notes. The result is a musicality closely linked to the body of sound – a process connected with the research Carmelo Bene carried out on his own voice through sophisticated amplification and playback equipment. Using techniques linked to the language and illusory mechanisms of cinema and television, Rä di Martino performs a veritable operation of writing and editing with the intention of producing an image able to evoke presences and narratives that toy with reality and its representation.

The virtual nature of video is used by the artist as a form of dislocation of representation, a dimension in which the figure of the great actor – in turn an acting and media machine capable of moving in and against low-brow television output – becomes both abstract and Pop at the same time. Through a ‘minorisation’ and desecration of Carmelo Bene's work, di Martino reactivates the remnants of an imaginary that was very strong. The synchronised projection onto different monitors of imagery, sound and voice composes a whole in which Bene reappears in alternating rhythms, reflecting the fragmentary nature of the text. While one figure of the actor comes alive and speaks, the other waits, and the music produced by the voice is transformed into sound, creating a very particular, electronic harmony. The figure of the actor appears immersed in the darkness of an indefinite space, enveloped in a nostalgic aura. Perhaps the signs of a life gone by. Perhaps his having become something else, a digital image. The undead Carmelo Bene and the infinite nature of selflessness. ■

© Brizia Minerva, 2023.

Mario Monicelli <i>intervistato da Gian Piero Consoli</i> <i>A pagina 18</i>	Paola Perazzolo Marie Antoinette <i>Page suivante</i>	Le Sequenze di Luciano Berio: Forma e Virtuosismo Un saggio di Paolo Di Vincenzo <i>A pagina 22</i>	8 9 772634 491004 No. 3 / £ 6,90
Sabina Maria Negri Per Strada c'è una sola bandiera, Pace <i>A pagina 20</i>	Elisa Puleo Pupi dispersi, pupi ritrovati <i>A pagina 16</i>	Asia Seca The void <i>At page 4</i>	

PAOLA PERAZZOLO

Marie Antoinette.
“La honte de l’humanité et de son sexe”. Femmes publiques, pornographie politique et (non) Révolution (des sexes).

PAOLA PERAZZOLO

La citation du titre est tirée de la requête de jugement présentée le 3 octobre 1793 par Billaud-Varenne à l’égard de la reine, dont l’histoire du procès médiatique a été bien retracée dans le livre de référence de Chantal Thomas *La reine scélérate*. Différemment par rapport à celui de Louis XVI, guillotiné le janvier de la même année, le procès de l’«Autri-chienne» – l’épithète renvoie à son origine étrangère et à sa prétendue promiscuité sexuelle – était réclamé en ces termes sur la base d’accusations politiques mais surtout morales: «Une femme, la honte de l’humanité et de son sexe, la veuve Capet, doit enfin expier ses forfaits sur l’échafaud». De nos jours, ce procès ne cesse d’être idéalement refait dans les biographies – depuis celle de Stefan Zweig du début du siècle dernier jusqu’à celle plus récente et «féministe» d’Antonia Fraser qui a servi de base pour le film de Sophia Coppola de 2006 – et dans les essais qui proposent de multiples interprétations d’un personnage historique fort controversé. En 1793, les révolutionnaires avaient pourtant moins de doutes. Le procès juridique se termine par un verdict de culpabilité d’autant plus prévisible que «Madame Déficit» avait été depuis longtemps condamnée par une campagne diffamatoire aux dimensions jusque-là inouïes. Au début du XX^e siècle, fleischmann répertoriait en effet au moins 126 pamphlets pornographiques portant sur la dégradation du corps et sur l’obscénité des pratiques sexuelles de la «Messaline française». Plus récemment, cette estime a été confirmée par les historiens, qui ajoutent aux libelles une abondante production iconographique et textuelle (articles, poèmes, chansons, dialogues, «confessions» et autres écrits renvoyant au genre plus ou moins obscène des *Vies Privées*) sur le même ton. Cette attaque médiatique n’est certes pas une invention révolutionnaire. En premier lieu, ce n’est pas la première fois que la délégitimation politique passe par la pornographie politique. Le genre existe en Italie depuis le XVI^e siècle (on renvoie aux écrits de Pietro Aretino) et est abondamment pratiqué en France durant le XVI^e siècle, quand nombre de *Vies privées* dénoncent les mœurs dissolues de Richelieu, de Louis XV ou d’autres personnalités de la cour. Encore, dans le cas de Marie-Antoinette, le répertoire des accusations (son origine étrangère, son ambition démesurée, son avidité, sa propension au luxe, son intrusion illégitime dans les affaires de l’état via la manipulation d’un roi faible, sa voracité sexuelle, son penchant pour toute sorte de «perversion» incluant les rapports homosexuels avec ses favorites et les orgies avec le même frère d’un roi impuissant et castré) est établi depuis la fin des années ’70. Dès lors, le corps de la reine devient «public» en ce qu’accessible à qui que ce soit.

Le scandale du collier de 1785 et l’avènement d’une Révolution à laquelle «Madame Vêto» est ouvertement hostile feront le reste. 1789 représente pourtant un tournant important. Avant, les pamphlets racontaient des histoires licencieuses à un public tout compte fait circonscrit (la cour et la noblesse). Après, la libéralisation de la presse, l’abolition de la censure, la multiplication de textes polémiques commentant l’actualité favorisent la multiplication d’ouvrages moins chers et adressés à un lectorat plus vaste (les classes moyennes parisiennes) au moment même où la pornographie commence à se constituer en genre à part. Pour L. Hunt, la France d’Ancien Régime censurait les textes obscènes sans toutefois parfois connaître une distinction nette entre production philosophique et production érotique. La ghettoïsation de la production «pornographique» n’intervient qu’au XIX^e siècle, quand la séparation entre dimension publique et dimension privée contribue à focaliser la pornographie sur le sexe et à en faire une affaire privée et non politique. Auparavant, les libelles utilisaient la vie privée comme le moyen d’une expression politique fondée sur la mise en discussion des représentations sociales. Avec la Révolution, ce phénomène assume des proportions importantes tout en devenant, paradoxalement, obscène et moralisant à la fois. Au nom d’une prétendue exigence de transparence dérivée de Rousseau, la vie privée est une question publique, tout comme le corps et son usage. En adhésion à une nouvelle conception des habitudes et des pratiques sexuelles, de nombreux textes plus ou moins liés à l’actualité (cf. par exemple *Les Enfants de Sodome* à *l’Assemblée Nationale*, 1790) retracent avec une violence et une vulgarité accrues les dégénération des classes privilégiées, dont les corps malades, efféminés, faibles, vicieux, impuissants, dégénérés, ravagés par les maladies vénériennes et les déformations réifient la décadence d’une société elle aussi vieille, malade, impuissante et déchue. La «bonne» sexualité (conçue comme «hétérosexuelle, conjugale et reproductive») des nouveaux Hercules que sont les patriotes est prisee au détriment du libertinage, véritable art de vivre aristocratique et condamné au nom d’une vision conservatrice du traitement des matières sexuelles et de leur acception. On établit désormais des catégories étanches afin d’éliminer tout dérèglement: «pervers» *versus* «normaux». Une nouvelle «mythologie politique» sous-tend ce «mouvement général de la politisation du sexuel par la sexualisation du politique dans un contexte de démocratisation de l’expression pamphlétaire» (Pierre Frantz et Florence Lotterie) qui rend la pornographie politique moralisante en ce qu’elle participe de la volonté de reconfigurer le social grâce à une division idéale des genres et des rôles. Le concept de vertu républicaine se

décline en effet de façon différente selon les sexes, l’engagement civique (public) étant réservé aux hommes, le soin de la *domus* (privé) aux femmes, dont la vocation biologique à la reproduction est inscrite dans le cadre d’une relégation domestique s’inspirant de Rousseau. La reprise de la théorie d’une séparation «naturelle» s’explique par la crainte des hommes de la Révolution des nouvelles revendications féminines et d’une «peur des femmes» (Thomas Laqueur) qui hante l’imaginaire collectif depuis la marche sur Versailles (octobre 1789), la naissance des journaux et des clubs féminins (1791), les réclamations des «citoyennes tricoteuses» assistant aux séances de l’Assemblée Nationale ou d’Olympe de Gouges et Théroigne de Méricourt: «le souvenir des mouvements féminins fait partie, tout comme celui des grandes manifestations populaires de la Terreur, des traumatismes de la Révolution» (Michel Delon). Dans ce contexte, s’explique la mise en place d’une campagne de délégitimation de toute femme «publique» – à entendre dans le sens plus large du terme incluant toute femme qui par son talent dans les arts ou les lettres et/ou par son activité dans la *res publica* s’échappe de la sphère domestique –, véritable *virago* dénaturée et élément contre nature de par son désir d’occuper un espace viril qui n’est pas le sien en renonçant à sa féminité et à son humanité. Cette formule s’applique parfaitement à la reine étrangère, sorte de négation honteuse du modèle exemplaire de la vertu féminine. «Monstre femelle», elle devient l’héroïne principale de la production pornographique contemporaine, qui s’acharne sur la représentation déviée de son corps pour des motivations politiques et «idéologiques» (on veut stigmatiser la transgression qu’elle représente). Les thèmes et les sujets restent les mêmes qu’auparavant, mais ils sont maintenant traités avec une obscénité et une virulence croissantes. La libertine devient une prostituée, un «corps public» que ses «fureurs utérines» rendent figurativement accessible à toutes les classes et à tous les sexes dans une volonté de rabaisser, sinon la sacralité de la monarchie – la loi salique empêchant l’accession féminine au trône, le corps de la reine n’est pas sacré comme celui du roi –, au moins sa légitimité. On dégrade le corps institutionnel de la reine et l’image du souverain, considéré comme bon mais en même temps faible et inadéquat car impuissant (au point de vue sexuel et politique) et incapable de se soustraire à la manipulation de la cour et d’une femme castratrice qui aurait confisqué le pouvoir. L’intrigante devient une femme cruelle et assoiffée du sang des Français et des Parisiens (les «grenouilles de la Seine») de plus en plus représentée comme une entité maléfique (vampire, sorcière, diable femelle, hydre, harpie, sirène autrichienne) ou bestiale (serpent, tigre, ours ou animal contre-nature dérivant de l’accouplement des deux). D’après Revel, l’obscénité verbale et la masse de métaphores, images et expressions dont ce corps devient l’objet et le prétexte suggèrent un but politique évident (la reine catalyse la haine de l’arbitraire de l’Ancien Régime) tout comme le malaise éprouvé devant un modèle de féminité considérée comme socialement dangereux pendant une période qui «encense les mères mais ne sait pas bien que faire des citoyennes». L’écriture devient plus violente au niveau des mots et des images. On passe de la nudité évoquée aux descriptions insistées de l’acte sexuel accompli, du monde érotique suggéré à un espace plus proprement pornographique où l’indécence des positions dessine un portrait «pervers» de corps

Retrospective®

Index

- 3 Renzo Piano intervistato da Fulvio Irace
- 4 Alex Infascelli - Dear Mark Asia Seca - The void Abel Ferrara intervistato da Francesco Di Brigida
- 6 Renato Minore in conversazione con Gillo Dorfles
- 7 Demetrio Stratos intervistato da Roberto Masotti
- 8 Beverly Pepper - The artist in her own words
- 9 Lia Giancrisofaro - The living heritage as international commitment to build the future
- 10 Thomas Casadei dialoga con Étienne Balibar Furio Colombo - Siamo tutti in pericolo. L'ultima intervista a Pier Paolo Pasolini
- 12 Paul Critchley - In a world of my own
- 13 Katya Marletta with Mirko Ricci
- 14 Élodie Valkauskas - Les coproductions ouest-allemandes sur le marché cinématographique français entre 1962 et 1969 Jacopo Rasmi - Histoire de la défiance d’une bibliotheque phantôme à la culture à la demande
- 16 Agadez - Queendoms Elisa Puleo - Pupi dispersi, pupi ritrovati
- 18 Mario Monicelli intervistato da Gian Piero Consoli
- 20 Katia Pizzi - Conclusion: Ex Machina Sabina Maria Negri - Per Strada c’è una sola bandiera, Pace
- 21 Aristide Vecchioni - Nei musei e nelle pinacoteche della nuova Cina
- 22 Paolo Di Vincenzo - Le sequenze di Luciano Berio: forma e virtuosismo
- 23 Authors & Notes

GHISLANDI&GUTENBERG™	
Retrospective Editor in chief Glauco Della Sciucca	Graphic and Creative project Glauco Della Sciucca with Spazio Di Paolo
Editorial directors Glauco Della Sciucca, Mario Di Paolo	The opinions expressed and the originality of contents and texts presented in this issue are exclusive responsibility of the Authors and do not necessarily represent the point of view of Retrospective, its creators and directors, Ghislandi &Gutenberg Ltd and its associates, suppliers, external partners or advertisers.
Staff editors Katya Marletta, Eleonora Sasso, Emanuela Surti, Cristiano Marchese, Luigi Di Carlo, Massimiliano Leggieri	
<i>Ghislandi & Gutenberg Ltd</i> British registered office: 1, Beauchamp Court, 10 Victors Way, Barnet, Hertfordshire, UK, EN5 5TZ. <i>Retrospective</i> Italian headquarters: Spazio Di Paolo.	
Photo credits in this issue: Gino Di Paolo, Giuseppe Iammarone, Beverly Pepper Projects Foundation, Paul Critchley, Agadez, Alessandro D’Amico.	
Paintings and drawings in this issue by Glauco Della .	
Contacts: info@ghislandiandgutenberg.com Direction: director@ghislandiandgutenberg.com Advertising: retrospective@ghislandiandgutenberg.com	

et de pratiques sexuelles – lesbisme, sodomie, orgies, incestes – faisant de Marie-Antoinette un monstre politique et moral ou l’incarnation d’une féminité aristocratique réunissant vice sexuel et vice politique. D’après Hunt, les deux sont dévoilés à des lecteurs-voyeurs induits à saisir concrètement cette dégénération par une sorte de théâtralisation dont le but est celui de muter les lecteurs en censeurs et en juges. Les *Essais historiques sur la vie de Marie-Antoinette*, publiés pour la première fois en 1781 et fort réédités depuis, montrent la portée de cette radicalisation de tons et d’accusations, tout comme l’émergence de ce nouvel appel. Invités à se muer en juges d’une vérité objective, «historique», les lecteurs ne peuvent que condamner cette «mauvaise fille, mauvaise épouse, mauvaise mère, mauvaise reine, monstre en tout», cette «reine des putains», cette tribade agressive et éhontée qui a transformé la cour en un «bordel royal» (c’est le titre d’un autre pamphlet de 1789), cette femme amoral, immorale, manipulatrice et meurtrière – on lui attribue, entre autres, l’empoisonnement de son propre fils – qui

conjugue les transgressions des deux sexes dans un seul corps. Toute cette production pornographique fournit finalement une masse imposante de définitions, formules, images et accusations qui hantent l’imaginaire collectif au point qu’elles réapparaissent dans la presse – voir la campagne diffamatoire entreprise en 1793 par le périodique sans-culotte *Le Père Duchesne* –, les pétitions, les écrits politiques, l’oratoire publique, les verbaux d’un procès juridique où l’on reprend les imputations traditionnelles en y ajoutant l’inceste (elle aurait couché avec son propre fils). Le procès se termine sur une condamnation à mort qui précède de deux semaines la proscription des clubs révolutionnaires féminins. Marie-Antoinette peut bien être le personnage le plus illustre à payer, entre autres choses, pour sa «publicité» (son statut de femme «publique»), mais elle n’est pas la seule. Toutes factions politiques confondues, d’autres exposantes des clubs féminins, d’autres femmes viriloïdes qui «pervertissent et invertissent l’ordre de la nature» car elles se sont mutées en «femmes-hommes» – c’est le cas d’Olympe

de Gouges, qui montera à l’échafaud en novembre 1793, ou de Théroigne de Méricourt, pour ne citer que les plus célèbres – sont stigmatisées et condamnées. Incarnation honteuse d’une déviation coupable de la codification normative et axiologique des rôles sexués de l’époque, ces femmes escomptent la peur d’un «hermaphroditisme politique» (florencia Lotterie) perçu comme subversif de l’équilibre de la *polis*, à preuve que «la Révolution sexuelle ne commence pas avec la Révolution française» (Olivier Ferret). Presque deux siècles et demi nous séparent de cette période fondant la société occidentale moderne, dont la réalité sociale est désormais bien différente. Ayant à l’esprit quelques épisodes ou quelques faits divers récents, les statistiques relatives à la situation socio-économique et à la possibilité féminine d’accéder au pouvoir; la virulence de quelques campagnes diffamatoires sur les *social media* italiens, on se pose pourtant parfois, *mutatis mutandis*, quelques questions sur le fonctionnement d’une société qui paraît réitérer des schémas d’antan. ■

© Paola Perazzolo, 2020.

RENZO PIANO

INTERVISTATO DA
FULVIO IRACE

Testo tratto dal libro *Sguardi sull'architettura contemporanea interviste di Fulvio Irace*, Libri Scheiwiller. © 2021, 24 ORE Cultura srl, Milano.

FULVIO IRACE

Irace: Tu hai lavorato sempre sull'esaltazione dello spazio pubblico, che la pandemia ha messo in discussione come qualcosa di pericoloso. Credi che riusciremo a lasciarci questa esperienza alle spalle, oppure dovremo trarne un insegnamento per costruire città più sicure?

Piano: È un tema delicatissimo. Ho trascorso il confinamento a Parigi, a osservare la piazza sotto casa, vuota, il Beaubourg in distanza, vuoto, i ponti di Parigi vuoti come tutti gli spazi pubblici, i musei, le sale da concerto, le università. È una situazione di grande sofferenza, ma credo che non esista una soluzione urbanistica a questo problema, perché vorrebbe dire arretrare. Quando ci fu l'attentato alle Torri Gemelle, nei primi sei-nove mesi furono in molti a pensare che non si dovessero più costruire edifici alti, ma edifici sicuri. Quello che è accaduto, però, è che si è continuato a costruire edifici alti, ma anche trasparenti. Non si può rispondere al terrorismo costruendo edifici capaci di resistere agli assalti, come bunker. Ci provarono gli svizzeri, durante la guerra fredda, con una legge che obbligava gli edifici a dotarsi di uno shelter antiatomico, ma nel giro di qualche anno questi ambienti si trasformarono in cantine. Il problema va risolto a monte, ed è un problema politico. Ci sono problemi dell'umanità che non possono essere risolti attraverso una trovata tecnica. Vivere distanziati significa vivere meno, è necessario trovare soluzioni scientifiche. Lo dico anche in modo scaramantico, perché costruire luoghi di aggregazione è la mia vita. Io ho progettato venticinque musei; contando anche i luoghi pubblici, come le biblioteche, arriviamo a trenta-trentacinque edifici. Sono luoghi di convivenza e di civiltà, fatti apposta perché la gente si incontri, e non posso pensare che il problema sia lì. Ciò non toglie, tuttavia, che alcuni punti problematici debbano essere rivisti e ricalibrati: per esempio, quando costruiamo la torre del *New York Times*, il primo grattacielo in città dopo il crollo delle Torri Gemelle, prevedemmo per la prima volta un ascensore per pompieri separato dagli altri e implementammo i meccanismi di sicurezza a protezione degli impianti elettrici. Lo stesso discorso si può fare oggi per gli ospedali, che dovranno essere progettati con accessi indipendenti per i vari reparti. Ma questa è solo una parte del discorso. Non possiamo cedere all'idea che si debba vivere nei bunker o perennemente distanziati. Al contrario, credo che dovremmo pensare a edifici sempre più accessibili, che rispecchino i valori della nostra civiltà e anche i valori del costruire, che implicano per la loro stessa natura proposte di stabili sistemi di convivenza.

I: Una volta hai fatto un'osservazione che mi è rimasta impressa: e cioè che, quando si progetta uno spazio pubblico o una parte di città, bisogna sempre lasciare spazi vuoti, indeterminati, ed evitare l'ossessione del voler disegnare tutto. Puoi spiegare meglio questo concetto?

P: Questo ha a che fare con il fatto che molte volte si disegnano prima i vuoti e poi i pieni. Nelle città ci sono alcuni luoghi iconici in cui si verifica il miracolo della convivenza, e quei luoghi sono le piazze, le strade, i ponti, poi ci sono gli edifici pubblici. I vuoti, dunque, li immagini subito, o almeno è così che faccio io quando inizio a progettare. Per farlo è necessario guardare in alto, per vedere come si muove il sole, per capire come gioca la luce sugli spazi. Una piazza non è mai troppo grande né troppo piccola, deve essere proporzionata agli edifici, alle strade, ai ponti che le stanno intorno. Naturalmente questo succede anche quando devi progettare edifici, come sto facendo adesso per il campus della Columbia University a New York, ed è per questo che io non inizio mai a progettare senza avere trascorso del tempo nel luogo che deve ospitare il progetto, nemmeno se si tratta di una spianata deserta. Progettare vuol dire questo: *proiettare* nello spazio e nel tempo. Mi affascina molto la parola piazza: l'ho frequentata in molte lingue, ma è solo in italiano che questo concetto di spazio comune si declina in così tante sfumature, per esempio il *largo*. E quasi sempre dà lì che si comincia a progettare. La città è quel luogo in cui ci si aspetta che la civiltà prenda il sopravvento; non sempre accade, le nostre città hanno molti problemi, ma credo che questo accada anche perché nelle città i mostri li vedi, cosa che non sempre succede altrove. I: In momenti di difficoltà, come quelli che stiamo vivendo, c'è in molti architetti una sorta di istintiva pulsione verso forme di avvenirismo utopico, fondate quasi esclusivamente sulla tecnologia e su un'idea del mondo come un *altrove* che si realizzerà da qualche parte, in qualche modo. Tu cosa ne pensi?

P: Mi piace l'utopia, in fondo anche il Beaubourg è una forma di utopia, ma occorre distinguere tra utopie realizzabili e utopie che non portano da nessuna parte. Per esempio, un tempo era utopico pensare di costruire edifici a consumo zero, mentre oggi li stiamo progettando e abbiamo iniziato a costruirli. Per esempio, in Grecia, stiamo costruendo tre ospedali completamente a emissioni zero finanziati dalla Fondazione Niarchos. Certo, in Grecia c'è una solarità molto elevata, ma non è solo questo il motivo. Già vent'anni fa, negli Stati Uniti, ho costruito la California Academy of Science, a San Francisco, con un tetto vegetale che abbassa enormemente i consumi. Non a caso è uno degli edifici progettati dal mio studio che ha ricevuto la certificazione LEED Platinum, insieme al grattacielo di Intesa Sanpaolo a Torino, alla sede della Fondazione Niarchos e al complesso 555 Howard Street a San Francisco. Vent'anni fa costruire in maniera tale da minimizzare l'impatto energetico era considerato un'utopia, mentre oggi è una realtà concreta. È una nuova poetica del costruire. Del resto sono sempre le necessità del costruire a portare un'evoluzione nelle teorie e nelle pratiche, non le accademie: basti pensare a Chicago dopo il Great Fire del 1871.

Anche le grandi invenzioni strutturali, come l'introduzione dell'acciaio, del cemento o dei materiali misti, sono nate da esigenze concrete. È la natura stessa a spingerci verso questa forma di creatività, e i giovani che si approcciano a questo lavoro devono esserne consapevoli e vivere con gioia questa esperienza. In questo momento utopia e necessità si confondono: sogno un'architettura leggera, che respiri. Credo anzi che l'utopia assomigli alla vita stessa e al processo creativo. Quando concepiamo un'idea, prima che essa prenda forma abbiamo uno spazio vuoto. L'utopia, in ultima analisi, è accettare che prima di nascere l'idea non è niente, è come un sogno, qualcosa che appare e che non credi di poter afferrare. Ma senza quel gesto utopico, che ti spinge a dire una cosa che magari in quel momento può sembrare una sciocchezza, nessuna idea si concretizza. Per questo l'utopia ha a che fare con la speranza.

I: Quello che dici mi sembra assomigli all'idea di un'utopia aurorale, immanente, che contrasta profondamente con la versione oggi prevalente di mondi preconfezionati sotto forma di rendering. Penso, per

Non puoi sognare e poi, dopo due giorni, ragionare su come fare una cosa. Nello stesso istante in cui ti viene in mente una cosa, devi immaginare come fare, e nel frattempo continuare a immaginare, come un sogno che si mescola alla realtà. Ci vuole allenamento nel saper misurare le cose e le forze. Si misura anche l'invisibile, e persino i sogni e le immagini. Ecco, per me l'utopia non è qualcosa di impossibile, ma implica un ragionamento sulle possibilità di realizzare qualcosa.

I: Si può dire, in questo senso, che la Fondazione Renzo Piano sia una forma di utopia realizzata? Non conosco molti studi al mondo che abbiano Fondazioni con un programma aperto ai giovani...

P: Mi inorgoglisce che tu la reputi tale, e credo che sia vero. Comincio a credere che, per avere idee, basta decidere di averle. Non voglio dire che sia semplice, ma bisogna provarci. È con questo spirito che ho concepito la Fondazione, circa vent'anni fa, come un'utopia. Una metafora che ho usato spesso, e che illustra bene questo concetto, è il Tempio di Ise, in Giappone, che viene distrutto e rifatto ogni vent'anni. I giovani arrivano al Tempio a vent'anni, vedono come si fa, a quaranta lo ricostruiscono, poi rimangono a spiegare ai ventenni: prima impari, poi fai, quindi insegni. A un certo punto ho pensato che questa idea potesse trovare un seguito nella Fondazione. Con i progetti accade la stessa cosa: ti siedi e decidi che devi avere un'idea, perché è il tuo mestiere averne. Un processo simile accade nella ricerca scientifica, dove si avanzano ipotesi, e se non trovano verifica si deve avere il coraggio di dire che erano sbagliate e riprendere da capo.

I: Nell'intento della Fondazione, con i suoi spazi di stage aperti ai giovani, c'è in qualche modo l'idea di recuperare il rifiuto dell'insegnamento accademico, che tu hai sempre dimostrato, e di praticare una trasmissione del metodo in modo diretto?

P: Sicuramente sì: è un ritorno alla bottega, una dimensione antica, ma che funziona ancora. Dopo una certa età non serve più insegnare ai giovani, l'unica cosa che funziona è l'esempio. Questo non toglie nulla all'importanza dell'università, ma credo che a una certa età, che coincide con la fine degli studi universitari, l'esempio diventi più importante degli studi. I giovani devono stare con noi, mangiare alla nostra stessa tavola ed essere liberi di rubare. Io li invito a farlo, e poi, quando possono, a restituire. È così che feci anch'io con Franco Albini, e lui me lo lasciava fare. Questo naturalmente non può sostituire la scuola, i ragazzi hanno bisogno di una struttura solida che fornisca loro un sistema di valori oltre alle nozioni, ma c'è un momento in cui tutto ciò deve diventare un'idea. È come quando spingi in acqua un bambino affinché impari a nuotare.

I: L'altro grande polo della tua Fondazione è l'archivio, che si è molto sviluppato negli ultimi dieci anni. Ricordo che all'inizio eri piuttosto dubbioso, quasi che l'archivio potesse tradursi in una mummificazione del vostro lavoro. Cosa ne pensi oggi?

P: Credo dipenda dall'età. Quando sei giovane, sei talmente proiettato verso il futuro che non ti preoccupi di tramandare una storia, e anche noi, fino a venticinque anni fa, buttavamo via tutto. Gli archivi però svolgono un ruolo importante, che tu hai ben documentato nel film di Francesca Molteni sul nostro archivio nel 2018. Pian piano mi sono reso conto che l'archivio non è un'attività autoreferenziale, ma un'attività che ti permette di capire cosa sia stato essenziale in un progetto, e cosa sarà essenziale nel prossimo. È qualcosa che matura lentamente nel tempo. Non a caso oggi abbiamo due o tre archivisti che svolgono un lavoro enorme e complesso, che non avrei ritenuto necessario o possibile dieci anni fa.

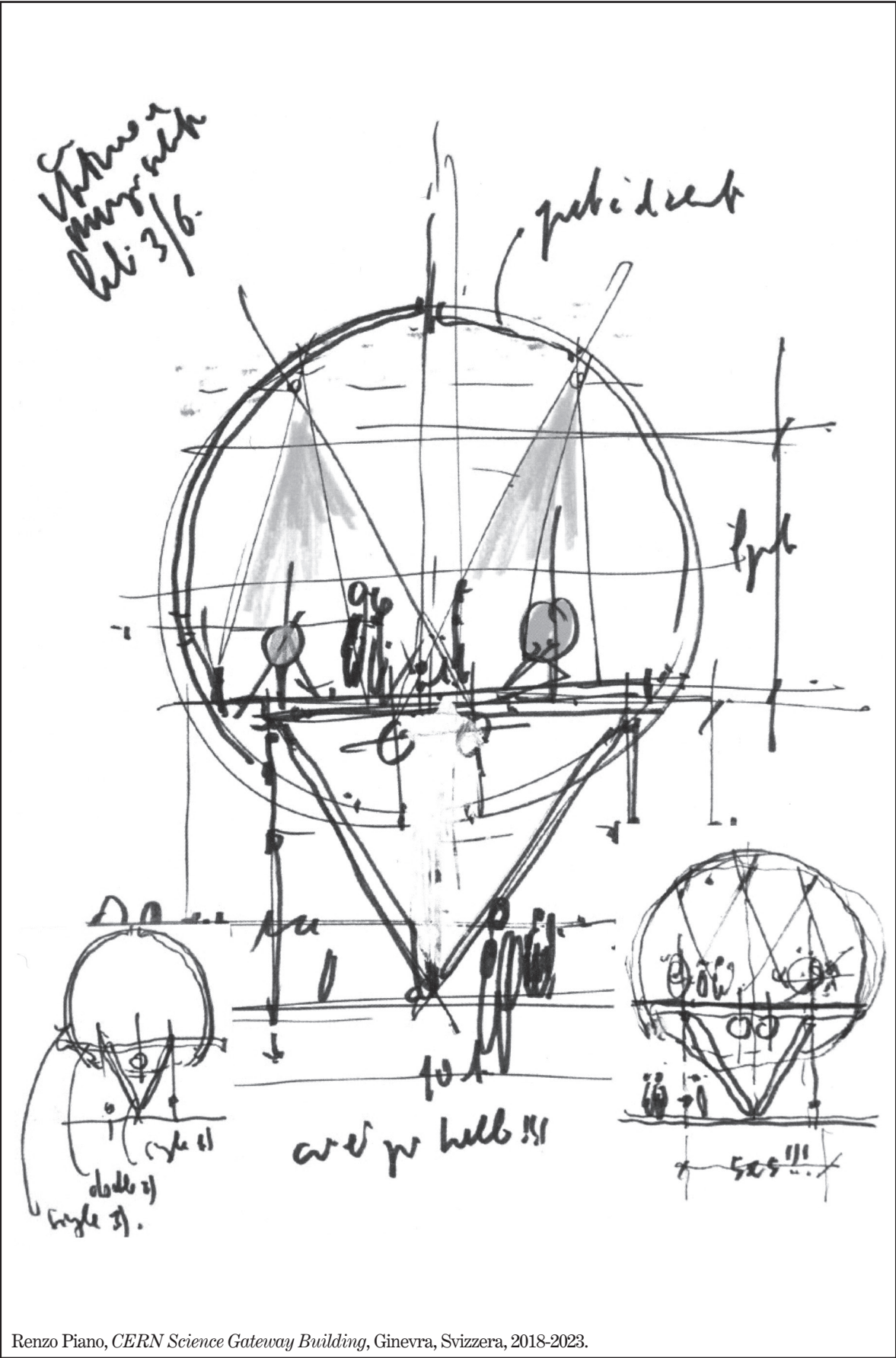
I: Dalla prospettiva di una persona che guarda indietro al suo passato, ti senti di poter fare da esempio per le nuove generazioni, visto anche come si pongono i ragazzi nei tuoi confronti?

P: Ci andrei cauto. È possibile che il loro entusiasmo sia motivato, almeno in parte, dal fatto che io sia una persona assai nota. Spero però di sbagliarmi, perché, come dicevo poc'anzi, credo molto nel valore dell'esempio. Anche in studio ho ceduto una serie di attività e di quote, e oggi ho otto partner e trentaquattro associati. Questa struttura si riflette anche nella metodologia di lavoro, che mi piace immaginare come una partita di ping-pong in cui si parte lanciando un'idea. Nel gioco di squadra è importante che tutti si esprimano, perché un'idea, anche se non è geniale, contiene sempre qualcosa di buono, e quando viene condivisa cresce grazie al contributo di tutti. Dobbiamo essere consapevoli che la creatività è un processo partecipato. Il regista, il direttore d'orchestra, lo scienziato lavorano allo stesso modo. Ecco, non amo pensare a me come esempio, ma sotto questo profilo credo che la nostra modalità di lavoro possa essere considerata tale.

I: I tuoi schizzi con il pennarello verde sono ormai divenuti quasi un marchio involontario del tuo lavoro. Puoi dirmi qualcosa sul tuo rapporto con il disegno e con la macchina? Come progetti? Realizzi uno schizzo e poi lo affidi a qualcuno perché lo traduca?

P: Non esattamente. I miei disegni sono veloci perché credo che ci sia il rischio di innamorarsi del proprio segno. Li considero una sorta di scrittura veloce, che ho visto fare non a caso ad alcuni scrittori. Italo Calvino, per esempio, prendeva appunti veloci che non avevano a che fare con la scrittura ma con l'emozione. Lo dicevamo prima: l'idea nasce imprecisa; per questo non credo che si possa avviare un progetto al computer, al quale devi dire tutto. Lo schizzo serve per ritrovare l'emozione iniziale, con il suo grado di approssimazione. Naturalmente non si può passare dallo schizzo al progetto esecutivo: ci sono molte fasi intermedie, tra cui il modello, che deve conservare, a mio parere, un certo grado di approssimazione. Trovo che un modello troppo preciso abbia in sé qualcosa di seduttivo e che per questo sia pericoloso e falso, proprio come il rendering, mentre l'approssimazione ti aiuta a capire. Di solito divento più preciso man mano che cambio scala. ■

Sguardi sull'architettura contemporanea interviste di Fulvio Irace.
Libri Scheiwiller. © 2021, 24 ORE Cultura srl, Milano.



Renzo Piano, *CERN Science Gateway Building*, Ginevra, Svizzera, 2018-2023.

esempio, alla visione di città sommerse dalla vegetazione, con foreste urbane dove la gente vive magari a duecento metri dal suolo.

P: Trovo che all'interno di questi movimenti ci siano diverse sfumature e talvolta ridondanze semantiche o sociali, mentre altri hanno sfumature di natura più artistica, non sempre interessanti. Yona Friedman è andato avanti per tutta la vita a teorizzare città sospese, ed è una cosa che mi ha sempre affascinato perché sfida la forza di gravità. È un'idea utopica, ma con valenze architettoniche molto forti. Nei due anni in cui ho insegnato a Londra, all'Architectural Association School, insegnava anche Cedric Price. Tra i suoi progetti più celebri c'è il Fun Palace, che considero un progenitore del Beaubourg perché rappresenta l'idea di uno spazio abitabile, trasparente, leggero, che può adattarsi alle esigenze delle persone. Cedric Price non ha costruito quasi nulla, fatta eccezione per la struttura realizzata per lo Zoo di Londra e poco altro, eppure ha seminato moltissimo. La sua utopia è saldamente ancorata alla necessità, che Londra aveva in quegli anni, di spazi flessibili e luoghi di sperimentazione e di meraviglia. L'utopia è parente stretta della capacità immaginativa, innata nell'essere umano, che si dispiega nella musica, nel cinema, nell'architettura, ed è enormemente più potente della capacità manuale. Tu guardi lontano e immagini una città fantastica, con luci e prospettive, ma quando allunghi il braccio ti scappa, è il dramma del genere umano. E come provare ad acciuffare l'uccello del paradiso, al massimo ti rimane qualche piuma tra le dita. Questa idea di sedersi e sognare, per me, è la vera utopia, che tu sia un architetto, un musicista, un cineasta. Abbiamo bisogno dello slancio, e poi, subito dopo, della capacità di costruire.

I: Una volta, in un'intervista per il catalogo della tua mostra alla Triennale di Milano nel 2008, hai detto: "una buona idea non è davvero buona se non sai come realizzarla."

P: Lo penso ancora, è parte del discorso che abbiamo appena fatto.



© Gino Di Paolo.

ALEX INFASCELLI

DEAR MARK

Continued from page 1.

ALEX INFASCELLI

... the Italian MTV. And *tàboom* there was you, *flamingos*, two *giraffes* behind you, *tadpoles*, wearing a coat that belonged to an off-Broadway production of *Last Tango in Paris*. Metalhead me, long blond hair, permed, tight jeans, always in need of an epic, something to cry to if it was a ballad or to rock my head to in case of an anthem. I guess I did not know right there

and then, but that song was providing both. There was something sexy in the way you accepted the burden of shooting a video, I mean, clearly you were suffering, and I remember standing still, watching, frozen, as this 'thing' made me uncomfortable, but I could not turn away, my double bass drum head trying to make sense of these intercuts between 'silent you' and nature. It's his life, I thought - or mine? In the mornings that followed, on the bus to school, I found myself going back to your face, your voice, and again I did while I was

getting my weekly beating by the neighborhood skinheads, for wearing high heels boots and hair spray, or for just being me. Little after that, I lost my virginity, sexually I mean; I think it happened listening to Def Leppard. Such a shame, I know. Second single, second video, second sighting. It was comforting how ugly you were, *little hat*, it made me less ugly too, *big hair*, with bruises my mother was medicating in front of the tv, Frankie telling me to relax. Yeah, right, relax. I'll have the nineties to relax. 1986, again February. My whole family is gathered in front of the tv. It's a big night for everybody as the Festival di Sanremo is about to start. It's a live broadcast, but that's about the only living thing there. Mark, I am so sorry you had to playback your way through Italy but I was happy to see you again, and after all I had been lip-syncing my thoughts since my father died, nine years earlier. *Life's What You Make It* felt like it was made of cement blocks, no, marble balls, no, lava.

You were sitting playing piano, so I stood up and lifted my mother from the dinner table, away from the misery caused by her second husband, and we danced, let's make our life better, right here, right now, happiness is easy. Only two months after that, some guy in Russia forgot how to operate his Cyrillic little controls and sent us straight to a meltdown. *Here she comes*
Silent in her sound
Here she comes
Fresh upon the ground
Come gentle spring
Come at winter's end
Gone is the pallor from a promise
that's nature's gift
Waiting for the color of spring
Let me breathe
Let me breathe the color of spring
Here she comes
Laughter in her kiss
Here she comes
Shame upon her lips
Come wanton spring
Come for birth you live
Youth takes... Where were you on April 26th, Mark? The album was making the top 10 all over; you had a world

tour ahead, how unfortunate that a year so good for you, the year you gave birth to the transformation with *The Colour of Spring*, it was the year we almost all died. I hope the Russians loved your children too, Mark. In September of 1988 I was done with the beatings and the bruises and decided to move to Los Angeles to become me. In LA there was almost no rain, and no clouds. A continuous blue stream, leaving any possible uncertainty out of the picture. No spleen in California. I bet you hated the place. So, I got a tattoo to remember where I was coming from: *fleur du Mal*, read the writing on my shoulder. Sometimes in 1990 I was at somebody's place in Venice, we were all waiting for JC to arrive. JC - as in Jesus Christ - was sort of a beach bum/pusher that had the best heroin in town. He arrived. I fixed. Then I plunged. Waking up hours later to an empty house, I ended up next to the house's stereo. And we met again. Straight out of white paper/light, thru the speakers, melting in my

brain into something I can only connect to the womb: your voice in the dark. I was very high but the epiphany made me want to fix again. All the works were away, somewhere in the house. I could not move away from the stereo. Now I am glad I didn't, considering how high I was and how strong this batch, I probably would have died. What had happened since we saw each other last in 1986? You sounded different, heavier; lighter, stronger, more fragile, *Enough, there ain't enough hidden hurt*. I guessed we both traveled, far from the comfort, the tv's, the playbacks, the paybacks, the moms and dads, the bruises, to a dark amniotic place we called now. Your smile had disappeared from the RGB horizon, never to return. Now I believed in you, Mark: life's what you make it, or how you undo it. In 1991 I retired from playing music, that means being in a band. The boys I was playing with signed a month after I quit for a million dollars to Columbia Records. I was the joke of the town.

POETRY / 1

ASIA SECA

The void

Overwhelmed by incessant whiteness,
we flee the fire of life,
deaf to everyone's pleas,
we grope our way through a silent dream
that stops at the edge of the abyss.
the blanket offers no protection,
courage retreats,
freedom is alone and dares not ask. ■

© Asia Seca.

INTERVISTE / 1

ABEL FERRARA

Ci siamo davvero gli uni per gli altri?

FRANCESCO DI BRIGIDA

Regista di culto, ma anche uomo approdato alla sua maturità con una nuova famiglia creata da qualche anno in Italia, per una volta una conversazione con Abel Ferrara non affonda le sue curiosità nei meandri del suo cinema fatto di cupa metropoli, colpevoli e redenti, ma la nuance della sua opera resta palpabile. Quando si parla con un cineasta come lui, anche il più inaspettato dettaglio della sua filmo-



ESSAY / 2

Laughing Stock. So, I moved to Seattle, at least it rained there. Funny, my ex band's first single was called "No Rain". It was a smash. You and the guys in Slint were my only friends on those misty, dumpy, gloomy days in Seattle. I was still poking holes on my body and you kept poking holes in your conscience, forcing your vision down the tube, in the gutter of perfection, where it belonged. I missed your face, now that I understood who you were aiming not to be. And I missed home. So did you, there was no home for you unless you made it yourself and from that moment on you disappeared, into a here, leaving the now forever, away, somewhere in the vapors of your *subsonics*. I started directing in 1992. Since then, I secretly desired to put my moving images next to your colours. When in 2015 I made that documentary on SK, I tried to get a hold of you, but I was told you were unavailable. That, I already knew. Mogwai's Jon Cummings came on board, and we talked extensively about you and those

two last albums. It was an active evocation. A seance. When I finished the film, I thought it was good enough to maybe show it to you. I had the feeling you would have liked it. And maybe next time around I could ask, if not for music, maybe for just a cup of tea, to say thanks, for that playback dance with my mom, in 1986, for saving my life that night in Venice 1988, and for the rain. The morning I learned of your death, I was pedaling my way to work, in Rome. I stopped in the middle of the street and cried. Then I called my daughter, I needed her voice. You know, she looks a bit like you. It's probably because me and her mom conceived her listening to you. I didn't have the chance to meet you in this life, so I wrote this, hoping you might read it as I send it though the internet. Hey Mark, tune in, I am sending it now. It's the 28th of May, 2020, 12:12 pm, clear sky, no chance of rain. Yours, truly, forever and a day. Alex ■

© Alex Infascelli, 2020.

GINO DI PAOLO

A day in the life / 1

MILAN 1968

Piazza Duomo



© Gino Di Paolo.

FOTOGRAFIA / 1

grafia può spuntare improvvisamente da un personale ricordo o una momentanea riflessione sul lavoro nel terzo millennio, quanto da una semplice inflessione della sua voce per qualche ricordo di famiglia. È anche un poeta Ferrara, in effetti parla quasi in versi come fosse un rocker di fronte a uno spartito da riempire con le parole. Se non fosse nato nella nostra epoca forse avrebbe dato del filo da torcere a geni dannati come Verlaine. La sua seraficità, oggi, è una sorta di zen da strada filtrato nell'occhio vigile di un artista che ha portato la sua sensibilità oltreoceano scegliendo quell'Europa che riesce anche a criticare molto sottilmente. Prendendo come spunti di partenza alcuni suoi vecchi cortometraggi degli anni settanta, con lui abbiamo provato a percorrere i sentieri meno battuti della percezione di scampoli di questo mondo dalle parti di una mente creativa rinchiusa in casa per settimane durante il Covid-19.

Francesco Di Brigida: Pensando al tuo *Nicky's film*, che era un tuo short-film contro la guerra del Vietnam, come pensi che la guerra sia cambiata in questi anni?

Abel Ferrara: Sì, voglio dire, anche adesso siamo in guerra, no? Diciamo che sto iniziando a farmi un'opinione, ma non è ancora formata. Insomma, questa con il Covid-19 è una guerra, giusto? Penso che il conflitto sia uno stato naturale dell'uomo. Ma tutto poi finisce per posizionarsi come una realtà con cui riesci a convivere. Sai, il mondo gira in un gioco a perdere, è sempre stato così. Del resto funziona così anche con la tua guerra nell'Euro.

FDB: Giusto, soldi e potere. Invece con *The Hold Up* si trattava il tema del lavoro. Pensi che lo smartworking potrà rivelarsi una buona soluzione per il futuro, o andrà a dividere ancora di più i lavoratori e le persone?

AF: Domanda difficile. Sai, anche questo short-film appartiene al passato. Ma qui e ora si integra la vita con il lavoro. Dobbiamo mantenerne il controllo. E conoscere il lavoro. Devi stare insieme alle

persone con cui lavori. È importante ricevere ma anche creare un segno di armonia nella tua vita sociale. Però sono convinto che il lavoratore non dovrebbe essere sfruttato in alcun modo. Da casa o in qualunque altro posto che sia. E come dice Karl Marx, dobbiamo riprenderci la proprietà di ciò che facciamo. Però hai visto, tutto è cambiato con questo virus. Quindi, voglio dire, la situazione si è resa ancora peggiore. Ma è anche colpa dei lavoratori se ora sono ancora più fregati. Lo sfruttamento sta continuando. Sai, stiamo tutti scoprendo cos'è esattamente l'economia, a chi importa esattamente e di cosa è capace il governo. A volte mi chiedo, ci siamo davvero l'uno per l'altro? In questo periodo di pandemia sto chiuso in casa, ma voglio dire, come sta andando veramente laggiù?

FDB: A proposito di essere l'uno per l'altro, in *This could be Love*, il terzo corto che ho rivisto, ho notato che c'era tuo zio Alphonse Ferrara nel ruolo del barista. Quanto sono importanti gli zii, ma anche i padri, nel percorso per diventare adulti?

AF: Ah sì, mio zio! (Ridendo, ndr). Mia madre aveva molti fratelli, come mio padre. Famiglia americana, eh. Tuttavia era lei a occuparsi della mia educazione. Ma lei, mio padre e i miei zii erano tutti piuttosto diversi tra loro. Ognuno con una sua visione della vita. È stata una fortuna avere tanto amore nella mia famiglia. I miei zii mi hanno trattato con passione e attenzione, sai, e io ho ricambiato allo stesso modo. Insomma, una famiglia tradizionale, ti dicevo.

FDB: Abel Ferrara viene dal Bronx di New York City. Ma la tua famiglia si è trasferita da Sarno, Italia. Che tipo di percezione hai dell'immigrazione di ieri e di oggi?

AF: Mio nonno si trasferì in Usa quando c'era molto lavoro e le persone erano molto aperte. Aveva vent'anni e niente soldi. Immagina: te ne vai dall'Italia su una barca senza neanche il biglietto. Però fu accolto a braccia aperte, così s'innamorò degli Stati Uniti. Sai, a molte persone con cui era venuto non piacevano gli States. Ecco, a suo fratello, per esempio, non piaceva affatto l'America. Ma mio nonno si

è connesso subito con questa nuova realtà poiché in grado di creare nel Bronx il mondo che aveva a Sarno. In quel periodo la Campania e il Bronx erano simili, per certi versi. Nel Bronx c'era molto terreno agricolo, e nessun ghetto. Non ancora. Così mio nonno trovò lavoro arrivando alla prosperità economica per la sua famiglia. Allora penso: quelle cose perché non dovrebbero essere più così? Insomma, ora sicuramente non sarebbe il benvenuto. Gli Stati Uniti non vogliono più nessuno adesso. Era un tempo diverso, un posto diverso. Credo che il mondo, nel suo fluire, funzioni un po' come l'oceano, il movimento delle persone da un posto all'altro è naturale. Prova a partire con la mente dall'inizio del tempo, intendo, altrimenti vivremmo ancora tra il Tigri e l'Eufrate o da qualche parte in Africa, sulla foce del Nilo, quando per noi nulla era ancora civiltà.

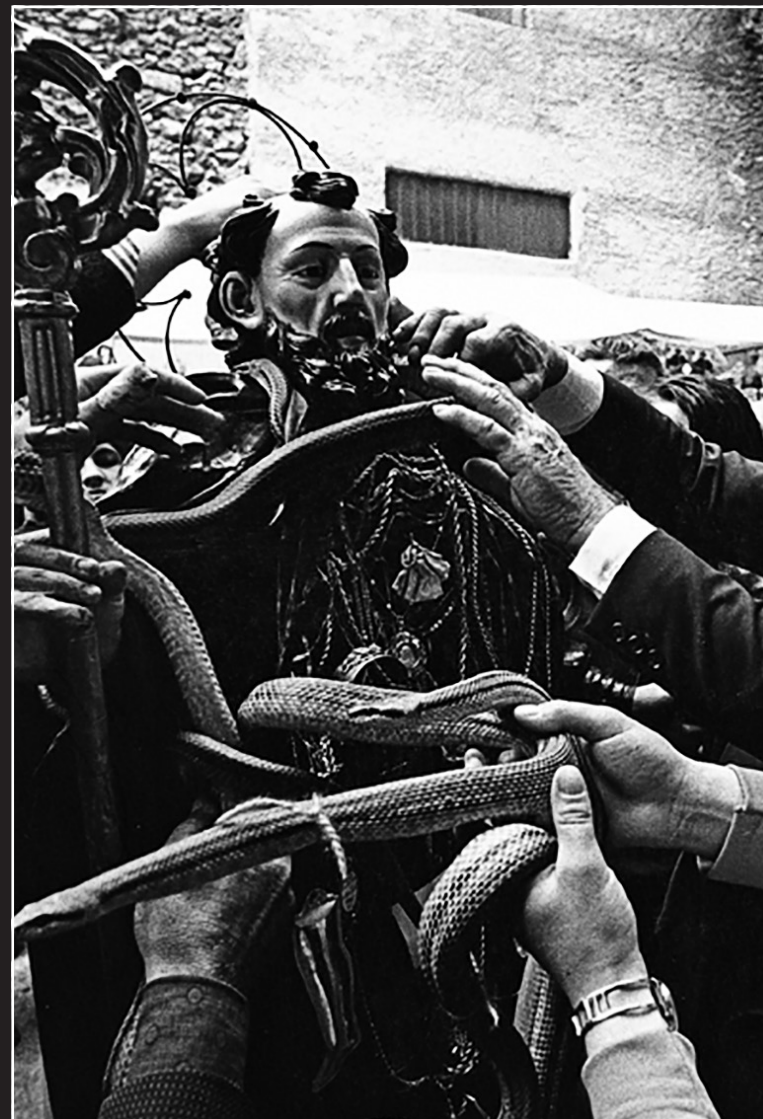
FDB: Ora invece sei in Italia, e Roma è così diversa da New York. Cosa ti manca e cosa rimpiangi di aver perso degli Stati Uniti?

AF: Il mio è solo un semplice modo di vivere. Ciò che mi ha tenuto a New York per un certo periodo era il mio stile di vita. Poi quell'attrazione non è stata più la stessa perché New York è cambiata. Quindi ancora una volta ho avuto l'abilità di cambiare. Ma alla fine, sai, sarei anche capace di tornare a New York in quanto mi ritengo un cittadino globale. Allora ogni volta che voglio vivere, percepire NYC, semplicemente ci vado. Più che altro, quando sono lì, se proprio devo cercare una reale differenza, mi mancano i furti!

FDB: Considerando la tua filmografia, i tuoi personaggi combattono spesso tra colpa e redenzione. Se esiste, dov'è la pace?

AF: Dipende da come il mondo affronta, gestisce e rielabora le cose. Alcune puoi controllarle e sono ciò che puoi fare. Alla fine conta conoscersi l'uno con l'altro, questa è la sfida per la pace. Si deve stare molto attenti con le parole da usare, le azioni che fai, i tuoi pensieri. Perché nel frattempo si rigenera costantemente la tua mentalità, anche se poi un giorno capirai che era tutta una commedia. ■

© Francesco Di Brigida, 2020.



ABRUZZO 1970/76

Le *Farchie* e altre Feste Popolari

GIUSEPPE IAMMARONE

© Giuseppe Iammarone - Tutti i diritti riservati.

CONVERSAZIONI / 1

RENATO MINORE

Gillo Dorfles: Flaiano e il ritorno dell'apofrismo nell'*horror pleni* dell'ubiquità dei mass media.

Continua dalla prima.

RENATO MINORE

Conversazione con Gillo Dorfles, parzialmente pubblicata su *Il Messaggero* il 25 aprile 2008.

... ci salvaguardiamo così da un attacco claustrofobico. Lo spec-

chio come presenza amica. Noi con noi stessi. Incapaci - fuori - di dialogare, timorosi che gli altri ci piombino addosso; preoccupati che possiamo scoprire gli altri troppo simili a noi, troppo importanti per noi.

«Non amo parlare delle cose inti-

me perché sono irrilevanti agli occhi degli altri. E poi non mi ritengo così interessante da essere oggetto di divulgazione», si confessava il grande intellettuale che era nato nel 1910, cioè quattro anni prima che scoppiasse la Grande Guerra. Mi è capitato di mettere di fronte allo specchio (tanto temuto e tanto inseguito) questo straordinario testimone che faceva pensare davvero «a qualcosa di irripetibile» in una lunga conversazione di dieci anni fa che aveva come spunto un suo libro *“Horror pleni. La (in) civiltà del rumore”*. Come gli altri saggi che lo avevano preceduto (basti pensare a titoli famosi come *“L'oscillazione del gusto”*, *“Il Kitsch”*, *“Il feticcio quotidiano”*), il suo titolo era davvero significativo. Gillo Dorfles aveva raccolto e organizzato i suoi scritti dove analizzava il fenomeno contrario allo «horror vacui» che, nei secoli scor-

si, stava a significare il senso di sgomento provocato dall'assenza d'ogni segno e d'ogni traccia umana. In questo caso era il contrario: viviamo in un mondo che è saturo di messaggi, una slavina di emozioni, uno tsunami di suggestioni, ma il «risultato è zero, molto rumore per nulla». Massimo interprete dell'estetica quotidiana, il teorico dell'arte e osservatore dei «feticci» e delle «oscillazioni del gusto» conservava in questa analisi tutta la forza di un'intelligenza che prolungava la sua interminabile giovinezza con il «dono» dell'età avanzata. Come accadeva tutto ciò? «Solo se sappiamo — rispondeva — come aggiornarci e tenerci al corrente con il corso dei tempi, essendo in grado di osservare le cose in una prospettiva storica, e non congelata in un tempo passato. Tanti hanno una opinione consolidata a trent'anni e non la cambia-

no più. Così si rischia di invecchiare con la propria generazione, tagliandosi fuori dal divenire della cultura». E su questi temi iniziò la nostra conversazione. Gli chiesi per questa ragione non sopportasse di essere considerato un «grande vecchio» o, peggio, un «mito». «L'età avanzata rischia di contribuire al rumore mediatico. Si rischia di essere ricercati più che per ciò che si dice o si scrive, per una questione anagrafica. Capita alla bionda finta, al cantante adolescente, al pirata della finanza. La figura del grande vecchio diventa uno stereotipo, anche se benevolo». Come si manifesta ciò che lei chiama l'*horror pleni*? «Siamo assiepati dal pieno, dal troppo pieno. Non si riesce più a distinguere niente, c'è un bombardamento sistematico e continuo di suoni, colori, forme. Le

voci e i suoni striduli delle radioline nell'immediato dopoguerra — primo segnale dell'*horror pleni* — sono nulla di fronte all'attuale saturazione dell'etere, gremito all'inverosimile di messaggi, riempito dal flusso inarrestabile delle comunicazioni, televisione, computer, pubblicità. Perfino quando è musica e si diffonde, nelle segreterie telefoniche, le suonerie dei telefoni, nelle musiche nei bar, negozi, ristoranti, nei grandi magazzini. L'*horror pleni* nasce dalla saturazione, è un disgusto? «La civiltà della comunicazione conduce a una totale incapacità di distinguere segnali e contenuti, l'aumento di informazione non accresce anzi diminuisce il patrimonio del sapere. Non bisogna avere una speciale sensibilità per provare spontaneamente un senso di disgusto. C'è un senso

ROBERTO MASOTTI INTERVISTA DEMETRIO STRATOS

“John Cage è stato un momento molto importante della mia vita, in cui ho capito cosa c’è al di là del canto, della musica, abolendo qualsiasi barriera tra vita e musica.”

Continua dalla prima.

ROBERTO MASOTTI

Intervista a Demetrio Stratos pubblicata per la prima volta su *Gong* numero 3, marzo 1977.

... a suonare Mozart vista la mia antipatia verso la musica classica, che quando si è piccoli penso sia un fatto generale. La musica classica è una castrazione per tutti quelli che studiano all’età di 9-11 anni. A 19 anni arrivo in Italia sapendo suonare il pianoforte; in quel periodo accompagnavo un cantante tipo Peppino di Capri, parlo di 10-11 anni fa. Una sera visto che il cantante era arrivato malridotto per un incidente, mi son trovato a sostituirlo, e ho dovuto cantare tutta la sera quello che faceva lui, più altre cose, quindi ho cominciato facendo Little Richard e quelle cose lì. Chiaramente funzionò quella sera lì, io credo molto nel caso. Poi, come seconda esperienza, c’è stato il Santa Tecla, sempre a Milano, dove mi sono fatto le ossa per sei mesi cantando ogni sera dalle 9 alle 3 del mattino, non stop; allora si facevano Animals, Ray Charles, blues in genere. Quindi questo ha contribuito ad allenare i miei muscoli fono articolatori, e per 3.500 lire a sera... Poi comincia l’esperienza con I Ribelli, che è stata abbastanza interessante, tutto sommato. Incominciava il genere soul che allora non era molto famoso (lo è certamente più adesso) e I Ribelli erano il primo gruppo, staccatisi da Celentano, a proporre in Italia questo tipo di musica. In quel momento ho vissuto una esperienza molto bella, con Stevie Wonder a Sanremo; noi suonavamo al “Whisky a Go Go”, parlo del 1967, per sei giorni. Wonder era venuto per il festival della canzone, e lo bocciarono subito. Rimase ugualmente, e si ritrovò nel locale dove suonavamo noi, venne tutte le sere e cantavamo assieme fino al mattino, facevamo un casino incredibile. Questo mi è servito molto da un punto di vista umano, e anche per capire a fondo la qualità di questo genere musicale. Tutti ammiriamo oggi Stevie Wonder: è ancora un grande. Più tardi ho passato un po’ di tempo in America, suonando e cantando anche per gli emigranti. Suonare e cantare per un cantante è un fatto estremamente importante per la sua crescita, la musica in sostanza sta in fondo a tutta l’esperienza. Con il 10 aprile ’70 c’è lo scioglimento dei Ribelli. Pensa che bello scherzo... E, poi Capiozzo, finalmente,

mi porta un po’ di Blood Sweat & Tears e un po’ di Coltrane. E così partiamo insieme per gli Area. M: Tu e Giulio Capiozzo siete stati i due "soci fondatori" di Area? S: Sì, suonavamo assieme prima che Area nascesse, questo per un anno e mezzo circa; ce ne sono successe di tutti i colori. Abbiamo avuto con noi musicisti inglesi, spagnoli, in quel periodo ce n’erano molti in giro per l’Italia. Facevamo molto lavoro da balera, però cercavamo anche un po’ di gente disposta a fare "del free", che allora era una roba a livello di cantina. M: In questo cambiamento giocava il suo ruolo il mito jazzistico, oltre che l’aspetto ideologico del free.

S: Sì, come improvvisazione, come liberalizzazione della musica, dell’individuo, trovammo Busnello, allora, e anche un chitarrista ungherese Lambitzi, molto bravi. Cominciammo a suonare a provare moltissimo, parlammo con Mamone, ed ebbero inizio un numero incredibile di tournée, come complesso spalla, con Rod Stewart e i Faces, i Gentle Giant, per raccogliere fischi più che consensi. Dal ’72 ci siamo accorti di una certa crescita nell’ambito free, l’abbandono di molte ingenuità. Con la maturità, cercavamo di vederci chiaro: trovammo degli agganci con la musica mediterranea, araba, greca, dell’area balcanica.

M: Il vostro retroterra comunque è da considerarsi tipicamente rock. S: Certo, io e Giulio venivamo direttamente dal pop. Tutti venivamo dal pop: solo Busnello era veramente padrone del linguaggio jazz. Il nostro aggancio con il jazz era stato il blues. Il massimo del jazz per noi allora erano i Blood Sweet & Tears. Poi il gruppo ha preso un’altra piega: il discorso politico è nato appena è entrato Fariselli, alcuni di noi venivano dall’università. Tutti avevamo questa passione politica di base. E così il discorso musicale è maturato assieme a quello politico. Arriviamo al primo disco, *Arbeit Macht Frei*, con Patrick Djivas, e c’erano molte cose condensate: la voglia di rompere barriere anche se non con molta chiarezza, cercando di coagulare tutte le nostre esperienze precedenti e superarle contemporaneamente. La chiarezza è arrivata con Cage, attraverso Hidalgo e Marchetti: abbiamo imparato che il non essere è, questo riferito anche all’extramusicale. E poi l’incontro con la letteratura fluxus. (Sassi conosceva Cage da quindici anni, credo), tutto questo è stato molto importante. Per me è stato fondamentale. Arriviamo così al secondo disco, *Caution Radiation Area*, dove il caso ha giocato molto, e capire cosa sia il caso è stato determinante per la nostra evoluzione. Questo era frutto dell’improvvisazione, e da questa si ricavavano i momenti più interessanti, parlo anche da un punto di vista vocale, spesso momenti insospettiti, inediti. Questa ricerca sul caso ha un esempio significativo nell’esperimento realizzato durante il nostro concerto all’ultimo Festival del Parco Lambro: l’esecuzione di *Caos* parte prima con la partecipazione del pubblico che causava azioni del tutto casuali, nel sintetizzatore di Tofani, mediante contatto delle mani. L’aggiungere, il togliere il contatto,

il numero di persone coinvolte al momento, determinavano questo caos imprevedibile, però controllato, ma pur sempre casuale. La musica è in questo caso secondaria, è un pretesto per innestare altri meccanismi. La radicalizzazione estrema, sempre parlando di caso, l’abbiamo con *Caos* (parte seconda), quello del concerto all’Università Statale di Milano, quella ancora che compare nel nostro ultimo disco, *Maledetti*.

M: Ognuno di noi ha dei modelli che ha seguito o segue culturalmente. Nel tuo caso si possono fare degli esempi?

S: Io non ho avuto dei veri modelli (di tipo ideologico), ho avuto, piuttosto, dei passaggi, dei movimenti frequenti: sono psicomotorio. Nei primi anni i modelli più consistenti erano quelli del soul (Ray Charles soprattutto); e poi le radici del blues (pensa a cantanti come Jimmy Witherspoon) che sono indispensabili per darti il cosiddetto "feeling". E, poi Coltrane, che ho sempre ammirato, ma lui fa parte di tutti, ha insegnato a tutti. Da Coltrane sono passato repentinamente a Cage. Cage, però non è stata solo una scelta intellettuale, infatti mi sono reso conto che inconsciamente avevo la sua stessa visione del mondo. Cage è stato un momento molto importante della mia vita, in cui ho capito cosa c’è al di là del canto, della musica, abolendo qualsiasi barriera tra vita e musica. Ho anche amato molto la musica mediterranea e balcanica che non è soltanto molto ricca emotivamente, ma anche strutturalmente. Il mio ultimo trip è il teatro coreano, che si chiama pansori ed ha degli elementi vocali e strumentali veramente incredibili. Così come il teatro e la musica giapponese. Si tratta di forme di arte totali dove il canto è legato al gesto, e viceversa, in un coagulo quotidiano.

M: Nell’ambito della produzione Area, quale è la cosa a cui sei più attaccato?

S: Attaccamento non direi perché attaccamento forse è ideologia. Comunque, il disco più importante per me è stato il secondo (*Caution Radiation Area*), ma anche l’ultimo lo è, proprio per la presenza di quadri diversi. E qui qualche critico non concorda; ma io ribadisco l’importanza di un discorso critico alla base, alla necessità di ridiscutere tutto, per non essere legati alla ideologia della improvvisazione, per riuscire a progettare totalità. Non mi aggrappo come vedi, diciamo piuttosto che ci sono delle cose che mi stanno a cuore. Per esempio, il concerto della Statale è

La musica è un pretesto per innestare altri meccanismi. La radicalizzazione estrema l’abbiamo con *Caos* (parte seconda), quello del concerto all’Università Statale di Milano.

una di queste, perché siamo stati martellati da tutti. Essere martellati da tutti è una cosa molto bella perché ti spinge alla critica, quindi ti lancia. Un’altra cosa che mi sta a cuore ultimamente è il vivere l’improvvisazione, non come risultato estetico formale ma come pensiero di base che può essere ripreso, riadattato da altri musicisti ma non muore in un disco.

M: E il momento dei progetti singoli, individuali, cosa rappresenta?

S: Io ho già fatto il mio primo disco in solo, *Metrodora*, Tofani ha già registrato il suo, Fariselli anche. Proprio ora sto preparandone un secondo, che è più importante del primo, naturalmente, anzi il primo mi sembra adesso riascoltandolo un "disco pop", del resto sono cose ormai vecchie, di due anni fa. Oggi mi sento più preparato in materia vocale. Non vedo solo l’aspetto creativo della cosa e lo studio delle nuove possibilità, mi interessa sapere che cosa è la voce, conoscere da dove nasce. Se uno compra un clarinetto, lo smonta, vede come funziona il meccanismo, al limite ne segue la fabbricazione, capirà qualcosa di più delle sue possibilità; la voce invece è una cosa a parte, non si sa da dove venga, questo in un senso fisiopatologico, anche; quindi bisogna andar per tentativi, fare continui esperimenti. Sono comunque molto pochi gli esempi di autentica riscoperta della voce. Poi bisogna vedere come affrontano il problema della vocalità; nel jazz si tratta di strumentalizzare la voce, seguire la voce degli altri strumenti, un sassofono ad esempio, con variazioni, bei suoni, questo riferito soprattutto alle donne, che hanno più possibilità di salire con la voce, poi c’è l’uso "classico", musica contemporanea inclusa. Penso che sia molto utile sperimentare vari campi, avere tutti i muscoli fonatori allenati. Troppo spesso uno rimane chiuso nel suo ambito e basta, anche una Jeanne Lee fatica ad uscire da un ambito jazzistico, Cathy Berberian, forse la più grossa cantante vivente, nonostante l’età, si limita all’ambito contemporaneo. La cosa più importante allora è fare cose diverse, cantare con Steve Lacy, con Markopulos (che è un incredibile musicista di musica popolare), fare delle cose con Cage, vivere varie esperienze.

M: Di tanto in tanto ci sono momenti in cui la tua voce mi infastidisce; per la pronuncia e talvolta per un uso sbraccatissimo rock che tu ne fai, questo lo avverto con Area, non in Metrodora, nei lavori sperimentali. Lì non ci sono sbavature.

S: Non ho mai curato la pronuncia perché non mi ha mai interessato, poi perché penso che la pronuncia corretta e la lingua siano grosse castrazioni per il cantante. Ho questa pronuncia perché sono greco, non sento le doppie, poi ho abitato per diverso tempo in Romagna. Del resto, c’è una differenza enorme tra il mio lavoro in *Metrodora* e quando si canta

invece con degli strumenti; infatti Daniel Charles ha pensato a me per esemplificare due vocalità diverse, durante un "Festival della Voce" che si farà a Parigi tra non molto. In *Metrodora* esiste un microcosmo di armonici che chiaramente, all’interno di un gruppo, non è più possibile esprimere perché la voce viene a contatto con le frequenze di altri strumenti. M: Veniamo all’aspetto politico-ideologico di Area: una vostra caratteristica consiste nella attenzione progettuale, nella preparazione teorica del prodotto.

S: Prima di tutto Area ha deciso sin dall’inizio di vivere in mezzo ai problemi, non fuggirne, ad esempio abbiamo fatto centinaia di concerti per il circuito alternativo in condizioni incredibili. A noi interessa trasmettere contenuti, e significati intensi, che rimangano, che facciano riflettere. Fare quindi cose che molte volte sembrano incomprensibili ma che significhino qualcosa; non come Coccianti che ti porge le cose in un piatto d’argento, che però durano lo spazio del concerto, poi finisce lì.

M: Non ti sembra che talvolta l’aspetto ideologico sia eccedente rispetto la forma musicale?

S: Può sembrare, ma può anche aiutare a riflettere, non è importante essere l’eccelso musicista. Ricordati che Cage è in fondo un mediocre pianista. Poi c’è da dire che su disco alcune cose non sono totalmente comprensibili. Io difendo accanitamente lo spazio esecutivo: Area è un gruppo che si muove bene dal vivo. Quando hai un pubblico davanti sei più portato a proporre, a scontrarti con esso, io credo nello scontro; la formula eraclitea che dallo scontro nasce la creatività, non è gratuita. Penso tuttavia che le cose migliori che Area ha fatto non siano state capite, anche il progetto "fantasociopolitico" del nostro ultimo disco non sarà facilmente compreso: se la stanno già menando sui singoli brani senza pensare al quadro complessivo. Certo, ci possono essere delle contraddizioni, queste servono, per una crescita evolutiva. Ci saranno altre tappe, cambieranno altre cose, tieni ancora presente che io fino a 25 anni ero uno zombie: Daniele Caroli dice che fino al ’71 io cantavo come Tom Jones, è molto vero. Ma è anche vero che da Tom Jones a *Metrodora* c’è un abisso.

M: Non trovi che le esperienze in solo, corrispondano ad un bisogno di musica oltre che alla voglia di trovare anche strade personali?

S: Certo, il concetto di gruppo autoctono è superato, tendiamo ora a dilatare, e comporre diversamente il gruppo a seconda delle occasioni; perché Lacy, perché Lytton e i Txalaparta, perché il quartetto dell’Angelicum, se non per dilatare l’esperienza Area? Le cose singole corrispondono alle passioni di ognuno (le "miserie personali") e contemporaneamente si fa un passo in avanti. Si producono cose

che si sentiranno magari in un prossimo disco. Mi sembra fondamentale superare il collettivo stabile che decisamente non esiste più. A proposito sto cercando di programmare una tournée con Lacy per la fine di marzo; come vedi voglio proporre un confronto tra due esperienze completamente diverse, senza prime donne, alla pari; Lacy ha già scritto delle cose per me e io ho già abbozzato brani da eseguire assieme, improvviseremo anche naturalmente. Sento molto il bisogno di questi confronti visto che mi muovo in un campo molto particolare, in cui mancano persone che facciano una ricerca parallela, almeno in Italia, ed è quasi impossibile trovare documentazioni di ciò che si fa all’estero (i dischi della Monk, di Joan La Barbara sono introvabili).

M: Gli Area non suonano abbastanza, l’organizzazione di una tournée è cosa difficilissima, anche la prossima sarà autogestita, perché tutto questo? S: Questo nasce da un discorso politico evidentemente, e da una crisi economica: sono tutti fermi, non solo gruppi come noi, ma anche gruppi commerciali, come il Banco, per non parlare di chi fa jazz o musica contemporanea. Da sempre c’è stato un problema invernale, ma quest’anno è una cosa incredibile, non riusciamo a concludere la programmazione della prossima tournée. Ad esempio, il Banco, con alle spalle Zard, su 25 date ne fa 15 nei locali con il guadagno assicurato; Area su 25 date fa 3 locali. Il circuito alternativo, poi, non esiste più, si è sgretolato completamente, ha subito delle mazzate economiche incredibili; tutti i gruppi extraparlamentari hanno dei problemi, è come il dopo-sessantotto. Dunque, per tornare al discorso di prima, noi aspettiamo di poter fare sicuramente questi 3 o 4 locali, incassare gli anticipi, e con questi autogestirci il resto: quindi è un punto interrogativo, un azzardo continuo.

Demetrio Stratos or the photograph of a moment. Never mind if photos don't show up here to support the narration. Memory will flow through words building something different and it will not be a mere compensation. I don't want to reconstruct a figure, nor a period, I don't feel nostalgic at all. Let the aged conversation be as contemporary as Demetrio's voice still sounds. Of course, from my side, it would be easier and immediate to display photos on the table, waiting for evidence and form to emerge, to ask the documents to speak and to let these do the job of evocation. Nevertheless, this interview still rings in my ears and can be taken as a reference. This said, my memory immediately goes back to the strong body of the artist which stays as a sturdy sign and corresponds to the body of work he was producing, especially in the last solo period. Solo voice, many voices in one. ■ © Roberto Masotti, 1977.

di sordo ottundimento, di cieca indifferenza che rende sensi e intelletto inadatti a comprendere la velocità davvero eccessiva con cui accorgersi del fenomeno». L’inquinamento immaginativo, l’iperproffia segnica non sembra incoraggiare la creatività...

«L’accrescimento quantitativo dei mezzi di comunicazione, l’ubiquità dell’informazione livellano la qualità creativa. Con i telefonini, i telefoni senza fili, i computer portatili si arriva a dominare un’area sempre più vasta con la possibilità di accedere ai dati più remoti, di comunicare istantaneamente. Ma questa straordinaria informazione, proprio per la sua inesorabile continuità, finisce per amputare l’intervallo temporale di cui l’individuo ha necessità. Non si riesce ad avere quell’intervallo, quella sosta che ci permetta di assaporare il capolavoro

o anche semplicemente il lavoro». Lei dice che c’è un brusio continuo che ci impedisce di cogliere davvero i suoni. Ne deriva una chiara tendenza patologica a coprire la paura del vuoto.

«È importante per ogni arte avere la pausa: per una poesia, per un dipinto. Non parliamo della musica che senza intervalli non esiste. L’intervallo alle volte è persino più importante di ciò che circonda l’intervallo. È l’intervallo stesso, il “tra” che costituisce la base dell’opera d’arte. L’intervallo è essenziale per consentire la percezione del tempo, la visione e l’ascolto delle opere. Nei musei o in viaggio si finisce per non vedere nulla. Oggi il flusso sonoro, tra stacchi e interruzioni è continuo. Oggi non si riesce ad ascoltare nulla se non in maniera frammentaria e intermittente». A suo avviso, l’invasione di notizie diventa una forma quasi patologica?

«Direi di più: l’esito di questa invasione finisce con il diventare una forma di pornografia. La pornografia in sé, la visione di filmati o disegni di carattere sessuale diventa preoccupante. Ben altra cosa è questa indiscriminata invasione, la mancanza di rispetto della vita e della privacy, questo Grande Fratello che trabocca da ogni parte. Nell’approccio morboso, nella smania malata di spogliare e spiare le vite, anche le proprie e dei propri cari».

Lei non è tenero neppure con la letteratura che abusa del privato. C’è qualche esempio che l’ha colpita?

«Roth ha raccontato la storia della malattia e della morte pietosa del padre e non risparmiar alcun dettaglio. Un esempio: per riempire il vuoto della letteratura, si ricorre perfino all’abominio di raccontare le faccende più private e inerescio-

se. Anche il dolore è pornografia». Anche la comunicazione politica è diventata una specie di teatro dell’*horror plen*?

«È fatta di segni contraddittori, privi di una qualsiasi chiarezza e costruttività. Sono raffiche di accuse, smentite e controsmentite che non consentono a noi, involontari fruitori, alcunché di significativo. Nasce così un notevole disagio. È una deriva assolutamente degenerativa che diventa spesso una forma di cronaca semplice, quando non di raccapricciante cronaca nera. O addirittura rosa. I messaggi contraddittori e sovrapposti stravolgono e confondono la gente che, alla fine, coglie ciò che è più superficiale e grossolano. Le forme vanno rispettate non per questioni morali, ma per stile. Una questione estetica, non etica».

Una postilla a questa conversazio-

ne. Su molti dei temi che in essa sono affiorati a Dorflies capitava anche di variare registro e di usare quello dell’aforisma, un’altra sua "specialità" in cui eccelleva. E gli era capitato di confrontarsi, con il coetaneo Ennio Flaiano (1910: la sua nascita segue di un mese quella dello scrittore del *“Diario notturno”*), in una immaginaria intervista sul tema dell’aforisma per la serata inaugurale del Festival della Letteratura di Roma del 2010. I temi erano quelli suggeriti da dieci aforismi dello scrittore, a partire dal primo, forse il più citato, “Il cretino oggi è specializzato”. La replica di Dorflies era all’altezza dell’originale: «Credo che oggi poche discipline abbiano tante specializzazioni come la cretineria». Disciolto nella cadenza della sua scrittura diaristica, l’aforisma di Flaiano capovolge un luogo

comune della parodia, che viene in prevalenza utilizzata per rovesciare e ridicolizzare il tragico. Nelle risposte Dorflies, osservatore eccellente dei “fetici” e delle “oscillazioni del gusto”, conservava tutta la forza di un’intelligenza aguzza e paradossale, capace di capovolgere e infilzare il luogo comune. Per entrambi l’aforisma è il genere preferito per smascherare le ipocrisie, per fermare l’arroganza e il perbenismo. Una specie di rovescio delle certezze che aumenta le insicurezze e nello stesso tempo amplia il raggio delle possibilità. E se si chiedeva a Dorflies quale fosse - per lui o per Flaiano - la verità di un aforisma, rispondeva con uno suo: «Il messaggio offre il massimo d’informazione quando la sua inaspettata imprevedibilità ci offre il massimo di piacere». ■

© Renato Minore, 2020.

BEVERLY PEPPER

About me

Episode 1: If there's a challenge, I jump over it

The writing of this article was based on the *Oral history interview with Beverly Pepper* (2009 Jul. 1-2. Archives of American Art, Smithsonian Institution) and it was managed and edited by the Beverly Pepper Projects Foundation. The article, specially written for the third issue of *Retrospective*, contains excerpts from the interview that took place at Pepper's home in New York, NY, and was conducted by Judith Olch Richards for the Archives of American Art, Smithsonian Institution. Thanks to Elisa Veschini and Arianna Bettarelli of the Beverly Pepper Projects Foundation, created by the American artist Beverly Pepper in Todi (Umbria, Italy) in 2018 in order to guarantee the conservation and the promotion of her artwork worldwide.

BEVERLY PEPPER PROJECTS FOUNDATION

Judith: Beverly, I'd like to start at the very beginning and ask you about your family – your parents and your grandparents a bit, as far back as you want to go. And then about when and where you were born, and into your childhood.

Beverly: Okay. I think I'll start with my grandparents, basically because my paternal grandmother, though I was 13 when she died and I hardly knew her really, was a major influence in my life.

My grandparents on my mother's side came from Vienna [Austria]. Their name was Hornstein. And they were very sensitive, quiet. My grandfather was very well read. And they came to America somewhere in the late 1800s. They were so unlike the rest of the family, where everyone else in the family, whom I could see, had been very strong, outgoing, and even aggressive people. But my grandmother and grandfather, who met by mail – it was arranged – and they corresponded for two or three years before they married. And they were an incredible story of love. They were so in love that they always ate out of one plate at the table. I did a painting when I was quite young of my two grandparents sitting at the table eating from one plate. They had two forks and knives, but they had one plate always. [...] My paternal grandparents were just the opposite. My grandfather and grandmother – he was 17, she was 18 – and they came from Lithuania Vilnius. [...] They were very political, very leftwing. [...] They made speeches against the czar on street corners. And my grandmother and grandfather were not like Jewish refugees who left because they were Jews. The Cossacks were coming for them, as the story goes, and they got on a boat to America, and they got married on the boat. They were very radical. [...] They were so bourgeois they got married. They didn't believe in marriage. They believed in free love. My grandmother was very political her whole life. [...] Now, my mother, who should have been my paternal grandparents' daughter because she was just like my grandmother – and they loathed each other – was a very, very strong woman. She worked politically places. She collected money on street corners for tuberculosis. You know we're talking about as long as she was alive; and it started in my memory when I was about six years of age. And she worked for the black community. [...]

But I tell you this because I come by my freedom. [...] I'm not a completely brave person. But I'm very brave because I overcompensate for any kind of possible fear I have. And it took me a while to realize that I'm my mother's and my grandmother's child, these two women. [...] My mother never ever made a difference between boy and girl; she felt that we all had exactly the same rights; we should do what we want to do. So, I never questioned anything [...] It never occurred to me that I couldn't do something I wanted to do. I never thought of myself as a woman. That's why when the concept of women artists came up, it was very foreign to me. Artist. I'd always considered that you did not have to have an adjective, some kind of definition of what artist was.

[...] My father was a very difficult, in many ways brutal man. And I will tell you the story of why I left home very early in my life. I was six years of age. Remember there was a depression; people had no money. And I took a dollar from my mother's pocketbook. My father said I stole it. But I just took the dollar. And went to the nearby candy store.

[...] There was this three-drawer colored pencil box. It was the most beautiful thing I'd ever seen. And so, I bought that with that. And my father found out about it. [...] He beat me so that I couldn't go to school for a week.

I went to live with my maternal grandmother for that week. [...] And here I realized that I was free.

What did I buy? You know I bought my future. I didn't understand that was my future then. And also, I bought freedom in another way because my mother then, when we moved where we had a house, gave me the whole basement to paint what I wanted to do, and do whatever I wanted to do. So, it was my passport to being me. [...] I got out from my parent's home as fast as I could. And when I graduated from high school, I was not quite 16. [...] I wanted to major in art. They wouldn't let me do it. [...] So, when I told my mother that I still wanted to go to art school, I said to her, "I don't want to take anything from Dad. He has to pay for my first year if I can get in, and then I'll support myself. I want nothing from him, but I can't do it at this point." Well, first my mother said, "You can't go. You can't study art. I don't want you to be a starving artist." [...] So, we compromised, and I would study advertising art, if I could get into art school. And I worked so hard. I didn't know the difference between pastel and oil. [...] But what happened was that I realized, when I got into Pratt Institute (New York City), I may be the worst artist in the whole school, as far as I was concerned.

And that's a challenge for me. I'm somebody who if there's a challenge, I don't run; I jump over it, do what I can. And I decided I was going to be the best artist in the school. [...]

J: So, you graduated in the normal course of time at Pratt?

B: Yes. [...]

J: Did you study painting and sculpture?

B: I didn't study sculpture. [...] I studied industrial design the first year. [...] And it was heaven. [...] And they didn't allow me to continue because I was the only girl in the class. There were buzz saws and this and that. And the machinery, they felt, was not appropriate for a girl. And they called my mother and said that they wanted her to know that they were having me be removed from the class – not because I wasn't talented, but because they didn't feel that a girl could work this machinery. But anyway, everything I know about – that I use to make sculpture – I learned in the class. [...] That first year was so extraordinary because I learned: you know, you designed cars with clay. You had to learn to do three-dimensional drawings. Thought I didn't weld, other people did. They wouldn't let me. But I watched. [...] And then after the first year we studied lettering. And lettering was a very high-paid craft. [...] So that on the weekends I would letter for whatever freelance I could get. [...] So, I did very well. And I was able to support myself that way. So, we're going to make a jump over the fence and say that I was in the advertising business. The first job was with Decca Records. And after that I was art director for Coty [Inc.]. [...]

J: Did you took the classes at Brooklyn College while you were at Pratt? And when you graduated Pratt, you started taking classes at the Art Students League.

B: I was going to the Art Students League of New York at night. And I studied with Kuniyoshi.

[...] But for the last year and a half of Pratt, I'd go to Brooklyn College at night because they didn't give me enough education at Pratt. At that time, you really didn't get any culture. [...] So, I'd go and take philosophy courses at Brooklyn. [...] And then György Kepes [...] opened doors for me. [...] I'd never heard of Moholy-Nagy. He was a friend of his. And told me about the surrealists he knew, and they'd come to America.

J: Did you meet any of them?

B: Not in America but in France. In fact, my life was very strange. I was going to go to Black Mountain after Pratt. I thought that's what I want to do because Paul Rand, who became a friend, [...] said I should

go to Black Mountain. But life is very strange. A girl came into my office [...] to tell me that she couldn't do a job I gave her to do. And I said, "Why not?" She said, "I'm leaving for Italy – for France. [...]" I'm going to art school." I said, "Where are you going?" And she said, "The Grande Chaumière [Paris, France]." I said, "How do you do that?" She said, "Well, we're right across the street from the French Consul. You just go across the street, get a list of what you might want to study, and you ask for it, and you get a visa, etc." She left my office. [...] I got up, went across the street to the French Consulate and I decided that I would go to France to art school. [...] J: So, you took six months in New York and then went. [...] In fact to study painting. B: That's right. Though the reason for painting is I thought I would like to travel [...] However, I used to stand outside Zadkine's studio (French-Russian sculptor). [...] And I saw Brancusi's studio there, too. [...] But I was going to London. I was very discouraged. J: Wait. You went to Paris, and that was a discouraging experience? B: No, no. I was discouraged with my work. I didn't think the work was good enough. I was no longer doing abstract painting. I was doing terrible figurative painting. I was studying with André L'Hôte in the Grande Chaumière. [...] I got to Paris in the wintertime. And it was so depressing. You know it still felt the war. People were still wearing those clogs, and the women were dressed drably. And I couldn't see how I could make abstractions. So, I did just these terrible realistic paintings – they're not so terrible now that I see it but they seemed terrible to me at the time. [...] And so, I decided I'd go to London. And I had a letter of introduction to Roland Penrose. [...] And he very nicely saw me. And I told him I was very discouraged, that I thought I was going to go back to advertising. And I had a number of things I had down on paper that I was doing in London. I drew all the time, and I painted all the time. And he looked at them. He said, "Well," he said, "I'll buy that one." I was such an ass, I said, "Oh, no! It's not good enough." [Laughs] He said, "You mustn't leave. You're very, very good." Then he was going to Oxford, and he said, "Have you ever seen Ashmolean Hall?" And I said, "No." He said, "Well, come up. I'll take you to lunch there tomorrow". And he introduced me to Paolo Uccello. I'd never seen one of those. I'd never seen any Renaissance art. [...] I didn't go to the Met. I only went to the downtown Whitney [...]. I was absolutely an empty vessel that anything you put in me was something. [...] I stood there with him. It was like the whole world opened up for me. What's nice about it is Roland – though I never kept in touch. And this was the thing I was very bad: I didn't keep in touch with all these major people. Roland Penrose knew about me also. And when I bump into him places, he was always so warm and friendly. He was always asking me what he could do for me Etc., etc. I was very proud that he kept me in art school. But I didn't know how to work the street. [...]. Anyway, I had a great and good friend who had been brought up in France, and he was coming in April to travel with me to Italy. [...] It was also spring break (1949). And [...] he came to Italy with a Town and Country convertible car. [...] And we'd go through these war-torn places, and I'd be so embarrassed I couldn't bear it. It was just so awful that when we got to Rome, and we stayed in all these fancy places [...] I told him that I didn't think I could continue traveling. [...] I said I'd meet him in Venice. Famous last words. And I went to the concierge, and I asked him if there was a "Left Bank" in Rome. And he began to laugh but he said, "There's this hotel where the artists go called the...". And he told me where it was. And when I got there, there was a girl I didn't know, but I'd seen in Florence [...]. So she said, "What are you doing here?" Having seen me with this fancy car and all of this stuff. I said, "I thought I'd like to see Rome." I said, "What are you doing here?" She said, "I'm going to meet a man named Bill Pepper [Curtis Gordon Bill Pepper]." And I said, "Oh, I had a letter to him." Which was true, I had already met him in Florence [...] Maybe she'd introduce me to him. Which she did. And we were married three months later: [...]

Bill Pepper has always had an insatiable mind for learning, learning, learning. And, at that time he was studying art history in Florence at

the time. And I think I got a complete education and then a Ph.D. with Bill. He took me to see everything. He took me to see the Duccios. He took me to see the Giottos. He took me everywhere. J: That happened right away? You didn't go back to Paris? B: We went back to Paris to get married. Then we went back to Rome. [...] Nick Carone and Consagra were also there [...] And suddenly I was in the middle of an art world with this man who was studying art history and a writer and he was writing a novel. He had been there in the war, and he stayed on [...] War Crimes Investigation. [...] We traveled a lot. He wanted me to see things. So, we went to Assisi, we went to Florence... Then we went back to Paris because I wanted to continue what I was doing in Paris. And then I got pregnant. [...] So, we went back to America to have the child. We always knew we'd come back, but we didn't have any money. I'd already gone through all my money. And I thought I would never travel again. This is one of those great myths: I thought "Oh, God, I have a child. I don't know whether I'm going to be an artist. I don't know whether artists should have children. I'm not even sure today they should" [...]

J: What year was that when your daughter was born? B: Nineteen fifty [...] Jorie Shepperd Pepper was her name. [...] But I went back in the United States because we had no money. And Bill was writing a book. So, I called Art Fatt - that was his name – Arthur Fatt, who owned the agency I had worked for. It's a big fancy agency. [...] And I said, "I just had a baby, and I need some work. I'm back from Europe. But I want to work only three days a week." I must have been very good because he paid me a whole week's salary for three days a week. [...] But we still didn't have any money – I had enough money to go back, but how were we going to live? So, I got an idea for a cookbook. [...] The war was over, and they were going to work. So, I had a book that I gave the menus for every day of the week. And I had what they did with leftovers, their shopping lists for every week. [...] So, I went to Bill's agent [...] and she sold it to Doubleday immediately. And sold it also to Glamour magazine to run as a monthly. And we had money to live. So, we went back to Europe [...] first we went to southern France to Haute de Cagnes [...] it's between Cannes and Nice. A hill town. [...] It was cheap. [...] And there we could have a person who cleaned and took care of the child. [...] And I was free to do what I wanted to do. In fact, that first show that I had in Rome, a good portion of it was painted in France. J: In 1952. What gallery was that in Rome? B: The Zodiaco. And Carlo Levi wrote the catalogue. [...] We lived at the [Hotel] Gregoriana [...] I was painting, however; painting, painting, painting. Carlo Levi who saw my paintings and said, "These have to be shown. They're wonderful." And I said, "I don't think I'm ready." He said, "Yes, you are." He said, "If you have a show, you raise the bar for yourself. And it's better for you to have a show so that you raise the bar." I had my son in 1954 [...] John [...] But we moved then to Positano, and that's where I had a big studio where I did the worst paintings you've ever seen because it was so beautiful that it was impossible to paint anything. [...] Also, I was getting claustrophobia. I started out as a very good painter because I was still close to my American roots. The thing that happened was the Italian and French experience, they watered down my roots. [...] And I was absorbing everything around me. And it was very good for the future, but not for the present. [...] But anyway, I was looking for more dimension [...] And I started to make clay things. [...] And I think we should skip to 1962 [...] the most important year of my life. J: I understand, though, that around 1960, you decided to, in fact, you moved to sculpture after an important trip. B: I went to Angkor Wat with my daughter [...] And we stayed [...] almost ten days [...] I just realized that there was dimension in Angkor: These huge heads. But also the trees, you see [...] But the banyan trees just absorbed into the statuary. And there was a mystery – which the heads in themselves have mystery. [...] The combination of the trees and the roots of the trees and the history of them [...] I was haunted by it. [...] When I got back to Rome, we had moved to a house outside of Rome. [...] And there were about 30-some-odd trees that had been

cut down on the property before we ever got there that had been lying there. [...] I never sculpted a piece of wood in my life. So, I went out and bought not sculpting tools; I bought jigsaws and this and that. And started cutting up the trees. And the result of those cut-up trees was that I had my first show. [...] This is the first year I'm sculpting. And by then I knew a lot of artists, like Andrea Cascella and Piero Dorazio who came to see me [...] Cascella said, "You've got to keep this up." [...] He said, "You're really doing something very original." But I also had Venturi there. So, they brought people to see what I was doing because they liked them so much. And so, I had my first show (of sculpture) at the Galleria Pogliani. [...] And so, I wrote a letter to Venturi saying, "Dear Professor; You know you said – Would you write the exhibition catalogue?" He said, "Certainly will." He died before the show opened. His assistant [...] was G. C. Argan. He wrote my catalogue. And a man named Carandente, Giovanni Carandente, who was Argan's assistant [...] came to see the show. He brought some people to buy sculptures, too, which was amazing of this man when I didn't know him. And he asked me if I could weld. [...] And I said, "Why?" Because there was no welding in that show. It was carving and some cast bronzes and things. [...] He said he was organizing an event during which he would send many artists to factories. And I said, "When?" And he said April, and this was November and I thought I would have time to learn how to weld. So, I said, "Of course I know how to weld." And he invited me to Piombino. [...] That was the most important thing that happened to me. [...] that show is still [...] the greatest sculpture show ever done. J: At Spoleto, [...] 1962. B: [...] They sent me to Piombino [...] for one month. David Smith, whom I had met in New York, was in a factory in Genoa. But he spoke no Italian. So, he'd call me and ask me to translate things and talk to his co-workers [...] that was an education in itself because I learned all the tools he was using and the names of his equipment, etc. I suddenly was right in the middle of the art world, the sculpture world. I got to know Alexander Calder. I became friend with David Smith and [...] Lynn Chadwick [...] I was suddenly catapulted into the real world. I was not only in the Italian world. And it just changed my life. J: In '62 you were nearly 40. So, you were an adult artist. B: ... Late bloomer; clearly. J: However, this must have been a challenge in many ways as a woman. B: Oh, believe me! [...] they would treat me like a companion, [...] everybody would be equal. [...] I worked three shifts. I worked the morning shift which was [...] six to two. I'd get there, and they would come with their onion sandwiches, and I would eat the onion sandwiches with them and have breakfast. And then I'd have break. Then I would work the two to ten shifts. And then I would work another four hours for the third shift. I would eat with all these guys. They taught me everything. Listen, it was a Ph.D. in metal welding, metalwork. They adored me because you know what? I gained, I think, 14 pounds by eating all that food. J: And muscle, too... B.P: Muscle, yes. But believe me, it was onion sandwiches, red wine, spaghetti, whatever they were eating. But there I really learned how to handle myself in factories. This was the most extraordinary thing that happened to me in my life. [...] And David and I became very good friends. In fact, my very first commission that I got [...] – It was on Third Avenue between the 47th and the 48th Street, a big stainless steel sculpture for the Swiss architect William Lescaze – and I got this commission thanks to him. I said to Lescaze "How did you come to pick me?" He said: "David Smith recommended you." I said: "What do you mean?" He said: "Well, I wanted David to do this sculpture. But he never worked in this size he was working in." In fact, the sculptures that I made for Spoleto were 18 to 20 feet high. Lescaze said, "David said he can't work in that scale, but you could. [...]" He said "She can do anything!" ■ © Beverly Pepper Project Foundation, 2009.

The living heritage as international commitment to build the future

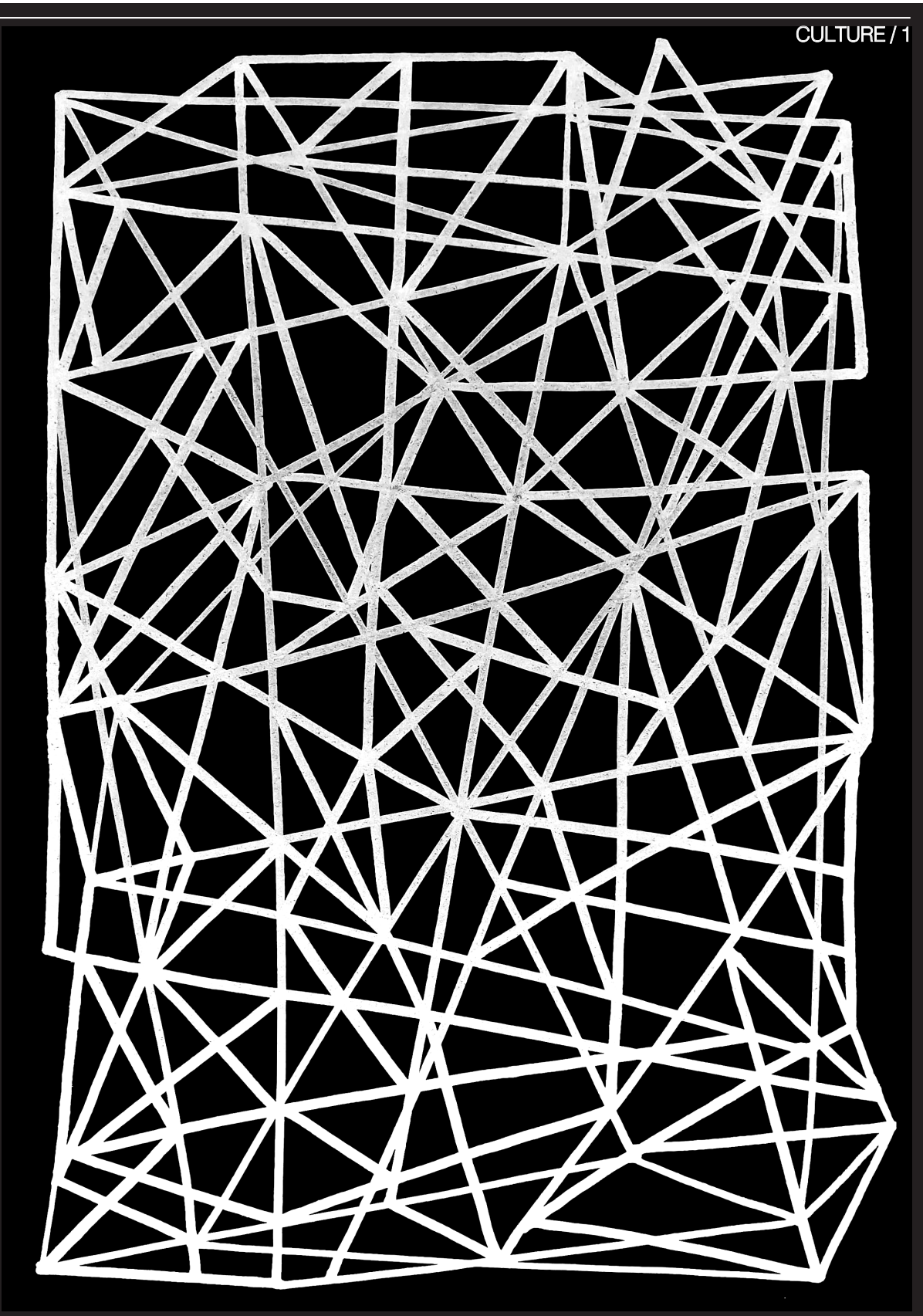
LIA GIANCRISTOFARO

The concept of intangible cultural heritage (local knowledge, communication styles, aesthetic taste, and care for the territory) and the need to safeguard it, are a consequence of modernization processes that, in few decades, have changed lifestyles and challenged the environmental sustainability. About the sense of safeguarding, the educational perspective has underlined the need to fetch what was excluded, and removed, from the institutionalized discourse, the urgency to deal with repositories of memory, promote knowledge of the history and stories of each environment to develop consciousness and awareness of alternative, sustainable ways of being in the. The ethical perspective, similarly, tends to a critical and responsible confrontation between the present and the past of each environment, stigmatizing the further planning of "outlet of tradition" that badly imitate historic and folkloric elements selected according to the convenience of the present, consuming, and cannibalizing them, without any possibility of renewal. Instead, the political perspective focuses on connective social strategies, on integration between the involved subjects in exploiting the local environment, the income of local social capital on the translation of the expressions in positive convivial and useful environments. As I wrote in my books (I mention

for example *Patrimonio culturale immateriale e società civile*, with Valentina Lapićciarella Zingari, Roma, Aracne, 2020, and *Abruzzo music: innovation, tradition, practicality*, with Paola Besutti, Lanciano, Carabba, 2015), the sense of safeguarding intangible heritage is evident, as well as the method of its protection: in the case of volatile goods its transmission to future generations rests on creative ways of reprocessing and interpretation, that preserve the memories of the local sustainability and socialization, renewing the forms and content in a manner appropriate to contemporary communication tools. This critical review of methods of work around the intangible cultural heritage means an increase of responsibility for local operators, who are called to be peace-makers and builders, brokers of intercultural creative development that stems from the territory. Therefore, the work in the field of culture becomes concerted planning of sustainable development. The criterion according to which the folklore is represented not only through material culture, but especially through intangible aspects (music, fiction, festive fizz, craftsman), was the basis of UNESCO reflection that, in 1989, issued the Recommendation for the Safeguarding of Traditional and Popular Culture. This early recognition of the importance of oral cultures as part of the cultural heritage of mankind was confirmed and, at the same time, superseded by other international policy instruments in which Italy and the other ratifying States undertook, as the Convention for the safeguarding of the Intangible Cultural Heritage of 2003, the Convention on the protection and promotion of the diversity of Cultural Expressions of 2005 and the Convention on the value of cultural heritage for society of 2005.

These tools highlight the need to develop functional skills recognition and management of cultural heritage, in a vision that promotes social inclusion, environmental sustainability, human rights, work. The development of these capabilities usually occurs through active learning training (capacity building) which aims to strengthen the exchange and internationalization of the experience. Currently, every community is entitled to select and preserve the traditions it deems valid, and capitalization contemplates disparate initiatives: both the establishment of museums and archives of memory which have reflective finalities and local festive representations. Therefore, in an environment like Abruzzo, it becomes difficult and controversial to locate the intangible cultural heritage, since culture is everywhere, as well as the popular and traditional. Therefore, it would be misleading to identify the intangible cultural heritage in a neutral container such as tradition and popularity, as traditions, despite being popular, can convey interethnic violence, social inequality, environmental aggression, carelessness towards future generations. A tradition can also be recent and shake to reveal its contemporaneity, transmitting positive values, or be newly invented but proclaims itself as old to strengthen its authority and hegemonic power over the population. The tradition is an invention of modernity: the word comes from the Latin *tradere*, convey something to someone to keep it, but during the twentieth century, because of the rapid cultural change, it often took the meaning of cultural guide of the community, with a rhetoric value conferring the authority and weight of the immutability at recent activities. ■

© Lia Giancristofaro, 2023.



CULTURE / 1

IL ROVESCIO DEI DIRITTI UMANI

Continua dalla prima.

THOMAS CASADEI dialoga con **ÉTIENNE BALIBAR**

Mentre nei discorsi ufficiali, in Occidente, la razza, così come la schiavitù, pare una cosa del passato, un fenomeno destinato a non ritornare, a un'analisi critica dei meccanismi di gerarchizzazione e di dominio tuttora vigenti nelle nostre società appare evidente come vecchie e nuove forme di schiavitù siano in espansione, correlate a una certa modalità di sviluppo economico e capitalistico. Esistono possibili relazioni tra «ritorno della razza» e «modi di vita» del capitalismo odierno, ovvero del sistema economico? In che rapporti vedi l'attuale sistema economico egemone sul globo e le pratiche di esclusione e di dominio? E, con riferimento a queste ultime, la «razza conta», per parafrasare, in un contesto mutata, la celebre espressione di Cornel West?

La domanda è assai complessa! Non posso che rispondere in maniera schematica e, ancora una volta, attraverso dei distinguo.

In primo luogo, e prima di tutto, il razzismo come lo conosciamo è alla base un fenomeno moderno – si potrebbe anche dire una delle «cifre» della modernità. Di conseguenza, esso non può essere separato dal processo di occidentalizzazione del mondo, non per ragioni d'essenza, ma per ragioni storiche: *in primis* a causa delle modalità della «conquista» e della «divisione» del mondo stabilite in Occidente (europeo e poi americano), poi a causa della modalità con cui il processo d'egemonia occidentale si è sviluppato in una trasformazione «rivoluzionaria» del mondo (delle sue culture, e persino del suo ambiente naturale) e, in conclusione, a causa dell'effetto di ritorno di questa trasformazione sulla coscienza di sé dell'Occidente e sulla sua stessa costituzione. È importante, a riguardo, ricordare che il prototipo storico del linguaggio della «razza» e il primo segmento della sua storia avvengono nella Spagna premoderna, tra la *Reconquista* che inventa lo *status di limpeza de sangre* e la Conquista dell'America che espande la nozione di *raza* dall'aristocrazia all'insieme della nazione imperiale e delle sue etnie (con l'eccezione, chiaramente, dei «moriscos» e dei «marrani»). È in questo momento che avviene la grande divisione, sia culturale (o religiosa) sia biologica (genealogica) tra l'Occidente e i suoi «altri» (*Orientali* dell'Est... e dell'Ovest) di cui osserveremo poi i movimenti, le espansioni, le riformulazioni lungo tutto il corso della storia del razzismo. Questo spiega perché sia così difficile per l'Occidente liberarsi dal razzismo, poiché fa parte della sua «concezione del mondo», della percezione storico-geografica che gli conferisce un'identità propria.

Ma questa tesi estremamente generale, quasi filosofica, deve essere completata da due precauzioni – contro il rischio di una essenzializzazione, che opera nei due sensi. Bisogna dapprima specificare che, almeno in origine, *il mondo che sviluppa il razzismo sviluppa anche l'antirazzismo* e l'universalismo di cui è portatore (già in Bartolomé de Las Casas, sotto forma teologica, e in Montaigne, sotto forma antropologica). La storia dell'Occidente e della sua «coscienza di sé» o del suo «spirito» non è così soltanto quella del trionfo e della persistenza del razzismo, contrariamente a quanto sembrerebbero suggerire una certa «cattiva coscienza», o un *antioccidentalismo reattivo* costruitosi sul risentimento delle vittime, ma è, pur se in misura minore (anche se a volte decisiva), anche la storia della critica del razzismo. Bisogna, in seguito, dire – avendo sempre in mente un certo discorso sulla «ritorsione» contro l'Occidente – che l'essenzializzazione dell'equazione Razzismo = Occidente ha come conseguenza, tra le altre, quella di favorire l'occultamento più o meno interessato dei fenomeni razzisti (o neorazzisti) che si sviluppano *fuori dall'Occidente* (tra popolazioni del “Sud”, all'interno delle nazioni “decolonizzate” ecc.) e che non possono essere tutti spiegati come conseguenze della colonizzazione (almeno non in maniera *immediata*, poiché la discussione potrebbe qui ricominciare: se molti di questi “razzismi del Sud” sono legati allo sviluppo degli Stati-nazione, dei nazionalismi e dei comunitarismi che nutrono, e se la *forma-nazione* in quanto tale è un'invenzione dell'Occidente», si potrebbe dire che si tratta sempre, anche se *in maniera mediata*, della storia dell'occidentalizzazione, ma si dovrebbe allora convenire che l'Occidente non è più proprietà esclusiva degli occidentali...?).

In secondo luogo, mi sembra possibile e utile, porre in relazione la problematica del razzismo con quella dello sviluppo del capitalismo, i cui inizi risalgono alla scoperta dell'America che ho appena evocato. Occorre, tuttavia, prestare attenzione a non sostituire il termine «capitalismo» con una delle categorie della filosofia della storia evocate in precedenza («modernità», «Occidente»), operazione che avrebbe come effetto anche quello di includere il razzismo all'interno di un sistema di giudizi di valore (il carattere nocivo del capitalismo è “provato” dal fatto che sviluppa il razzismo, così come si è detto in altri tempi per la guerra) e di suggerire – una volta in più – che occorrerebbe risalire alla “causa” per impedire gli “effetti” (in altri termini, combattere il capitalismo per impedire alla fonte il razzismo). Di questo riduzionismo esistono, naturalmente, varianti più o meno convincenti. Una delle più sofisticate e illuminanti (su questo punto mi trovo in totale accordo con Stefano Petrucciani) è sicuramente quella proposta da Adorno e dalla Scuola di Francoforte, all'interno della quale si approfondiscono sia le analogie tra l'analisi marxiana e quella lukacsiana della *reificazione*, sia gli schemi della «naturalizzazione della differenza sociale» caratteristici del razzismo biologizzante e culturalista, oltre a tentare la loro articolazione con la problematica freudiana dell'incosciente (anche se in maniera molto “psicologizzante”, riguardo la tematica della «personalità autoritaria»). Trovo estremamente feconda anche la metodologia utilizzata da Immanuel Wallerstein (nei suoi contributi al nostro comune *Race, Nation, Classe*⁴ e altrove), perché in essa si concretizza il problema del capitalismo, riformulato come problema delle strutture sociali e ideologiche di un «sistema mondo» coestensivo a tutta la propria storia. Vi si ritrova, notiamo, una dimensione esplicitamente cosmopolita, indissociabile da una politica internazionale. Wallerstein ci aiuta a capire come la xenofobia di massa – una delle grandi matrici del razzismo, che sia latente e repressa oppure esasperata e pienamente espressa – possa derivare da un *sistema di Stati* dominanti e dominati, imperialisti e colonizzati (o neo-colonizzati), “centrali” e “periferici”, e soprattutto come essa si articoli al sistema di segmentazione, stratificazione e gerarchizzazione della *forza lavoro* su scala mondiale. Tuttavia – benché non ignori che l'eccessivo lavoro e l'eccessivo sfruttamento sono la norma di funzionamento del capitalismo – Wallerstein tende a enfatizzare la sovrapposizione tra le formazioni ideologiche e le strutture economiche, suggerendo infine che all'interno del «sistema-mondo capitalista» il razzismo (come il sessismo, da un altro punto di vista) sia un fenomeno *funzionale*. Questa tesi mi sembra problematica e difficilmente conciliabile sia con le manifestazioni estreme (in primo luogo i genocidi e gli etnocidi) del razzismo, sia, più in generale, con la dimensione dell'eccesso (o come si potrebbe dire con le parole di Georges Bataille, dell'eterogeneità e della «dépense») così evidente nella fenomenologia della violenza razzista. C'è sempre “dell'altro” nella messa in relazione del capitalismo con il razzismo (a meno che lo studio del razzismo non serva a mostrare tutto quello che, nella storia e nelle pratiche del capitalismo, sfugge con ogni evidenza al funzionalismo). La dimensione dell'eccesso è il cuore della relazione che il razzismo intrattiene con la *schiavitù* e con la sua “traccia” apparentemente incancellabile, dimostrazione di un trauma collettivo e transgenerazionale di estrema violenza.

La schiavitù, sia chiaro, è un fenomeno evolutivo, polimorfo, che non cessa di trasformarsi e destinato, anch'esso, ad avere un radioso “avvenire”. Di gran lunga precedente il capitalismo, essa caratterizza molte società all'interno delle quali la capacità di lavoro o di riproduzione degli uomini, delle donne e dei bambini è ottenuta grazie all'utilizzo della violenza esercitata direttamente sui loro corpi. È importante insistere su questo punto, ritornando sulle grandi riflessioni antropologiche a proposito della schiavitù nelle società «tradizionali» (per esempio quelle di Claude Meillassoux)⁵ proprio a causa delle polemiche contemporanee sul colonialismo e delle semplificazioni storiche che da esse derivano. Se il capitalismo non ha inventato la schiavitù, l'ha tuttavia generalizzata e perfezionata, all'interno del quadro di una economia mondiale del lavoro forzato che gli è stata essenziale quanto il mercato o la rivoluzione industriale. Il trauma di cui parlavamo ha così attraversato il capitalismo per proiettarsi oltre, così come ha fatto anche la figura antropologica e biopolitica del *corps*

Continua dalla prima.

... che spesso, come in passato, ci ha trovati con persuasioni e punti di vista diversi, gli ho chiesto se voleva dare un titolo alla sua intervista. Ci ha pensato un po', ha detto che non aveva importanza, ha cambiato discorso, poi qualcosa ci ha riportato sull'argomento che appare continuamente nelle risposte che seguono. «Ecco il senso di tutto» ha detto. «Tu non sai neanche chi adesso stai pensando di ucciderti. Metti questo titolo, se vuoi: *Perché siamo tutti in pericolo*».

Colombo: Pasolini, tu hai dato nei tuoi articoli e nei tuoi scritti, molte versioni di ciò che detesti. Hai aperto una lotta, da solo, contro tante cose, istituzioni, persuasioni, persone, poteri. Per rendere meno complicato il discorso io dirò «la situazione», e tu sai che intendo parlare della scena contro cui, in generale ti batti. Ora ti faccio questa obiezione. La «situazione» con tutti i mali che tu dici, contiene tutto ciò che ti consente di essere Pasolini. Voglio dire: tuo è il merito e il talento. Ma gli strumenti? Gli strumenti sono della «situazione». Editoria, cinema, organizzazione, persino gli oggetti. Mettiamo che il tuo sia un pensiero magico. Fai un gesto e tutto scompare. Tutto ciò che detesti. E tu? Tu non resteresti solo e senza mezzi? Intendo mezzi espressivi, intendo... Pasolini: Sì, ho capito. Ma io non solo lo tento, quel pensiero magico, ma ci credo. Non in senso medianico. Ma perché so che battendo sempre sullo stesso chiodo può persino crollare una casa. In piccolo un buon esempio ce lo danno i radicali, quattro gatti che arrivano a smuovere la coscienza di un Paese (e tu sai che non sono sempre d'accordo con loro, ma proprio adesso sto per partire, per andare al loro congresso). In grande l'esempio ce lo dà la storia. Il rifiuto è sempre stato un gesto essenziale. I santi, gli eremiti, ma anche gli intellettuali. I pochi che hanno fatto la storia sono quelli che hanno detto di no, mica i cortigiani e gli assistenti dei cardinali. Il rifiuto per funzionare deve essere grande, non piccolo, totale, non su questo o quel punto, «assurdo», non di buon senso. Eichmann, caro mio, aveva una quantità di buon senso. Che cosa gli è mancato? Gli è mancato di dire no su, in cima, al principio, quando quel che faceva era solo ordinaria amministrazione, burocrazia. Magari avrà anche detto agli amici: a me quell'Himmler non mi piace mica tanto. Avrà mormorato, come si mormora nelle case editrici, nei giornali, nel sottogoverno e alla televisione. Oppure si sarà anche ribellato perché questo o quel treno si fermava una volta al giorno per i bisogni e il pane e acqua dei deportati quando sarebbero state più funzionali o più economiche due fermate. Ma non ha mai inceppato la macchina. Allora i discorsi sono tre. Qual è, come tu dici, «la situazione», e perché si dovrebbe fermarla o distruggerla. E in che modo.

C: Ecco, descrivi allora la «situazione». Tu sai benissimo che i tuoi interventi e il tuo linguaggio hanno un po' l'effetto del sole che attraversa

d'exception (secondo l'espressione usata da Sidi Mohammed Barkat⁶).

Concordo pienamente con l'idea secondo la quale il capitalismo contemporaneo continui a utilizzare in maniera massiccia vecchie forme di schiavitù (di cui la differenza etnica “razzializzata” costituisce il presupposto o il risultato, come possiamo vedere nel caso del lavoro dei bambini del Sud del mondo o dell'importazione di schiavi o semi-schiavi domestici in Medio Oriente e persino in Europa) oltre a svilupparne di nuove: il turismo sessuale di massa e le stesse migrazioni di lavoratori non-qualificati. Questo avviene nonostante l'emigrante sembri per eccellenza “libero nei suoi spostamenti”, poiché egli è in realtà minacciato – a cominciare dal momento della sua partenza e della sua “espulsione” dalla società di origine fino al suo punto di arrivo (quando riesce ad arrivare, poiché sappiamo che ci sono “perdite” molto elevate) – da una estrema violenza corporea che provoca la stigmatizzazione e l'esclusione interiore sul modello del *corps d'exception*.

Razza ed Europa

Che tipo di analisi tu credi si debba sviluppare a proposito della “questione razziale” nel contesto europeo? Molte normative e indirizzi passioni finalizzati a rimuovere le forme di discriminazione e a veicolare «azioni positive» contro le molteplici forme di esclusione. Rappresenta forse l'Europa un ambizioso progetto di democrazia autenticamente “inclusiva”,capace di abolire le forme di esclusione, a partire da quella razziale? Oppure essa si configura come un nuovo modello di democrazia “esclusiva”?

La prima domanda da porsi qui è: di quale Europa stiamo parlando? Da un lato, abbiamo una realtà istituzionale, anche se fragile, eterogenea, in costruzione (anche se niente ne assicura, d'altra parte, la permanenza). Dall'altro, c'è invece un gioco di rappresentazioni culturali, di narrazioni storiche, per non utilizzare la parola «miti», che singolarizzano un’ “identità” europea. Queste permettono d'assegnarle una posizione nel mondo, anche se in maniera sempre più *difensiva* oggi se paragonata a quanto era avvenuto nel corso dei secoli passati. Il grande dibattito sull'identità europea, in parte rilanciato dall'avanzamento o dall'allargamento dell'Ue, e in parte esasperato dalle sue esitazioni e dalle sue ambiguità, oscilla tra le diverse prospettive quali quella di un'Europa aperta, multiculturale, le cui “frontiere” (per esempio il Mediterraneo) sono da millenni delle zone di contatto tra popoli e civiltà, e quella di un “nuovo ordine europeo” assediato da nemici interni ed esterni contro i quali esso dovrebbe armarsi e proteggersi⁷. Si nota con chiarezza che quello che è in gioco all'interno del processo di *Selbst-thematisierung* è, in maniera molto generale, la questione della natura della *comunità politica*, sia per le nazioni europee prese singolarmente sia per la stessa Unione sovranazionale. Occorrerebbe qui, di nuovo, adottare un punto di vista storico al fine di mantenere nitida la visione e ottenere al tempo stesso alcune indicazioni pratiche. Ciò significa che occorre porre il problema del “comunitarismo” europeo in termini di migrazioni e di conflitti, di cui il razzismo è soltanto una delle dimensioni, una delle linee di fuga.

Se è vero che un ordine europeo e di auto-identificazione dell'Europa non è mai esistito senza che fosse messo in atto un principio d'esclusione (basato su criteri religiosi, politici, culturali o su criteri derivati dai rapporti di dominazione economica), occorre dire che il razzismo è, sotto diversi aspetti, consustanziale all'Europa – e che, in un caso limite, “Europa” è una vera e propria categoria della razza (e così anche “Europeo”).

In quello che ho chiamato altrove, in maniera chiaramente provocatoria, il nuovo *apartheid* (nella misura in cui questo non si limita a sommare aritmeticamente le cittadinanze nazionali preesistenti, ma arriva a modificare lo statuto degli stranieri “extracomunitari” presenti sul suolo europeo facendone dei cittadini di troppo e di seconda fascia), si ritrovano allo stesso tempo una continuazione di questa metodologia di esclusione, in qualche modo rivolta verso la propria origine⁸, e una profonda mutazione.

All'interno di *Les origines du totalitarisme*, Hannah Arendt aveva comparato due forme d'imperialismo storicamente presenti sul suolo europeo che avevano contribuito allo sviluppo del razzismo istituzionale in maniera complementare: l'imperialismo «continentale» o «tribale»

la polvere. È un'immagine bella ma si può anche vedere (o capire) poco. P: Grazie per l'immagine del sole, ma io pretendo molto di meno. Pretendo che tu ti guardi intorno e ti accorga della tragedia. Qual è la tragedia? La tragedia è che non ci sono più esseri umani, ci sono strane macchine che sbattono l'una contro l'altra. E noi, gli intellettuali, prendiamo l'orario ferroviario dell'anno scorso, o di dieci anni prima e poi diciamo: ma strano, ma questi due treni non passano di lì, e come mai sono andati a fracassarsi in quel modo? O il macchinista è impazzito o è un criminale isolato o c'è un complotto. Soprattutto il complotto ci fa delirare. Ci libera da tutto il peso di confrontarci da soli con la verità. Che bello se mentre siamo qui a parlare qualcuno in cantina sta facendo i piani per farci fuori. E facile, è semplice, è la resistenza. Noi perderemo alcuni compagni e poi ci organizzeremo e faremo fuori loro, o un po' per uno, ti pare? Eh lo so che quando trasmettono in televisione *Parigi brucia* tutti sono lì con le lacrime agli occhi e una voglia matta che la storia si ripeta, bella, pulita (un frutto del tempo è che «lava» le cose, come la facciata delle case). Semplice, io di qua, tu di là. Non scherziamo sul sangue, il dolore, la fatica che anche allora la gente ha pagato per «scegliere». Quando stai con la faccia schiacciata contro quell'ora, quel minuto della storia, scegliere è sempre una tragedia. Però, ammettiamolo, era più semplice. Il fascista di Salò, il nazista delle ss, l'uomo normale, con l'aiuto del coraggio e della coscienza, riesce a respingerlo, anche dalla sua vita interiore (dove la rivoluzione *sempre* comincia). Ma adesso no. Uno ti viene incontro vestito da amico, è gentile, garbato, e «collabora» (mettiamo alla televisione) sia per campare sia perché non è mica un delitto. L'altro – o gli altri, i gruppi – ti vengno incontro o addosso – con i loro ricatti ideologici, con le loro ammonizioni, le loro prediche, i loro anatemi e tu senti che sono anche minacce. Sfilano con bandiere e con *slogan*, ma che cosa li separa dal «potere»? F: Che cos'è il potere, secondo te, dove è, dove sta, come lo stani? P: Il potere è un sistema di educazione che ci divide in soggiogati e soggiogatori. Ma attento. Uno stesso sistema educativo che ci forma tutti, dalle cosiddette classi dirigenti, giù fino ai poveri. Ecco perché tutti vogliono le stesse cose e si comportano nello stesso modo. Se ho tra le mani un consiglio di amministrazione o una manovra di Borsa uso quella. Altrimenti una spranga. E quando uso una spranga faccio la mia violenza per ottenere ciò che voglio. Perché lo voglio? Perché mi hanno detto che è una virtù volerlo. Io esercito il mio diritto-virtù. Sono assassino e sono buono.

F: Ti hanno accusato di non distinguere politicamente e ideologicamente, di avere perso il segno della differenza profonda che deve pur esserci fra fascisti e non fascisti, per esempio fra i giovani.

P: Per questo ti parlavo dell'orario ferroviario dell'anno prima. Hai mai visto quelle marionette che fanno tanto ridere i bambini perché hanno il corpo voltato da una parte e la testa dalla parte opposta? Mi

SIAMO TUTTI IN PERICOLO FURIO COLOMBO

L'ultima intervista aPier PaoloPasolini

FURIO COLOMBO

Nel pomeriggio del 1° novembre 1975 Pasolini rilasciò a Furio Colombo un'intervista di cui pensò anche il titolo: Siamo tutti in pericolo. Avrebbe dovuto rivederla il giorno dopo, ma il destino volle diversamente. L'intervista, uscita poi l'8 novembre 1975 su «La Stampa-Tuttolibri», fu riproposta con una premessa di Furio Colombo su «l'Unità» del 9 maggio 2005.

Estratti dall’omonimo libro pubblicato da DeriveApprodi

THOMAS CASADEI DIALOGA CON ÉTIENNE BALIBAR

dell’Europa centrale e orientale, e l’imperialismo «coloniale», «transcontinentale», tipico delle nazioni marittime dell’Ovest. Si potrebbe essere tentati di domandare se la costruzione dell’Unione Europea con il relativo aspetto d’esclusione, che sembra derivare dalla lungamente attesa *liquidazione simultanea* di queste due tradizioni, nel momento stesso in cui relativizza la forma nazione e chiude definitivamente la pagina degli imperi, non provochi anche una sorta di sintesi o di fusione tra le loro caratteristiche, il cui sintomo sarebbe l’aspirazione dei riferimenti etnici nella stessa Europa: tra le nazioni, all’interno delle nazioni (penso alla maniera in cui i populismi approfittano delle vecchie divisioni quasi-razziali all’interno delle nazioni, come – per esempio – l’opposizione tra il Nord e il Mezzogiorno d’Italia), e nella rappresentazione del mondo esterno e dei flussi migratori che da esso provengono.

Si giungerebbe allora all’idea secondo cui l’Europa debba essere la sede di un dibattito morale e politico tra un principio di esclusione dell’umanità (attraverso l’utilizzo della cittadinanza) e un principio d’inclusione indiscindibile dall’uguaglianza (o principio dell’*égalitéliberté* [egualelibertà]⁹). E quanto sembrava suggerire Habermas quando parlava di un’Europa fondata sul «patriottismo costituzionale», abbozzo di una comunità cosmopolita, contrapposta a un’Europa alla ricerca della propria identità¹⁰. Personalmente sarei ancora più radicale, poiché sostengo da molti anni, sia l’idea che sia in atto lo sviluppo di un *apartheid* europeo, sia quella secondo cui l’Unione Europea non possa costruirsi come sostenibile comunità politica di nuova tipologia, se non presentandosi come un organismo *maggiormente democratico* rispetto ai vecchi Stati-nazione, o come fattore di *democratizzazione degli Stati democratici stessi*. Occorre dunque affrontare esplicitamente l’*apartheid* europeo e sconfiggerlo sul proprio terreno, quello della costruzione “identitaria”. Per giungere a questo occorre mobilitare, allo stesso tempo, sia le forze interne sia quelle esterne, quelle degli inclusi così come quelle degli esclusi (questa differenza, tuttavia, attraverso sia gli “stranieri” stessi sia i “nazionali”). Occorre fare dell’Europa multinazionale, multiculturale, metecia, un luogo di mobilitazione per i movimenti “sociali” per l’estensione dei diritti umani che siano già in sé dei movimenti “misti”, risultanti dalla fusione delle tradizioni democratiche proprie della storia europea e delle forme di resistenza, di presa di coscienza e di auto-emancipazione (*empowerment*) proprie agli innumerevoli “altri” che tale Europa rifiuta. Questo lascia presagire come l’avventura europea, oggi in una fase di crisi, non sia affatto al riparo da mutazioni, anche molto forti.

Discriminazioni razziali e organizzazione delle città. Il caso della Francia.

Qualche anno fa, il fenomeno della rivolta nelle banlieue è stato visto, da più parti, come espressione concreta degli effetti del razzismo presente nella società francese. La rivolta è stata da te interpretata come il risultato del «razzismo istituzionale» che caratterizza non solo la Francia, ma tutta l’Europa¹¹. Con la psicoanalista Fethi Benslama, la giurista Monique Chemillier-Gendreau, il filosofo Bertrand Ogilvie e l’antropologo Emmanuel Terray, tu avevi anche sottoscritto un appello che individuava «nella disoccupazione di massa, nello smantellamento dei servizi pubblici, nella segregazione urbana e nella discriminazione professionale, nella stigmatizzazione religiosa e culturale oltre che nel razzismo e nella brutalità poliziesca quotidiana» le principali cause delle rivolte. Esiste, dunque, un collegamento esplicito nelle forme di esclusione, e di esplosione della violenza, tra la «linea del colore» e quella dell’emarginazione sociale? Ancora, sei d’accordo con quegli autori, come Didier ed Eric Fassin, che pongono al centro della loro analisi della società francese odierna, e delle sue fratture e contraddizioni, la «question raciale»¹²? Infine, la discriminazione razziale passa, dunque, dall’organizzazione degli spazi della città e dai suoi modi di vita e di produzione?

Riguardo a questo argomento non posso qui che citare alcuni stralci dell’analisi da me tentata un anno dopo le rivolte del 2005¹³. All’interno di questa analisi scrivevo, a proposito del “complesso” delle relazioni razziali e di classe: «La rivolta delle *banlieues* indica sia la profondità di un conflitto razziale situatosi al cuore della società francese sia lo svilupparsi di incredibili disuguaglianze di classe nel settore dell’impiego,

della scolarizzazione, del diritto all’alloggio, del “diritto alla città”. Mentre molti dei commentatori della vicenda vogliono tenere dissociati questi due fattori, occorre, secondo me, considerarli insieme. Può essere sufficiente, tuttavia, constatare che la somma dei fattori discriminatori provoca una esclusione rinforzata, la quale a sua volta si trasforma in stigmatizzazione e handicap sociale costruendo una spirale senza fine? Forse occorrerebbe tentare di caratterizzare il particolare ruolo che deriva dalla doppia esclusione di classe e di razza: un ruolo essenzialmente *negativo*, che definisce coloro che lo occupano come *esclusi dall’interno* [...] ai quali si nega per principio o nei fatti, il “diritto ai diritti”».

Ancora: «Gli effetti combinati della disuguaglianza di razza e di classe vengono riuniti sotto il termine amministrativo di “discriminazione”, oppure sono indirettamente segnalati tramite eufemismi che rinviano sempre a queste due ermeneutiche rivali. Invece, l’esperienza dei giovani di *banlieue*, che suscita la loro rivolta e li spinge alla sfiducia, è proprio quella di una sovradeterminazione, all’interno della quale *ogni segno impedisce di liberarsi dell’altro*, annientando sia l’avvenire individuale sia quello collettivo. Il “ruolo negativo” così determinatosi diviene allo stesso tempo il *ruolo pubblico* utilizzato dal paria per proclamare, attraverso una forma anch’essa negativa, la decomposizione di un ordine sociale di cui essi sono il risultato [...]». Questa onnipresenza del negativo, che potremmo definire come nascita di una *comunità negativa* sul modello di quello che Robert Castel ha chiamato *individualismo negativo*¹⁴, non impedisce che sia necessario identificare simultaneamente la condizione di classe e la determinazione della razza. La determinazione razziale, al di là di ogni segno derivante dal colore, dalla religione o dalla cultura, richiama *in primis* una fissazione delle relazioni familiari, che si tratti sia del “sé” sia “dell’altro”. Pare esserne un chiaro esempio la fobia istituzionale del “ricongiungimento familiare”, la stigmatizzazione delle “famiglie separate” da parte dell’amministrazione [...], il risorgere del fantasma orientaleggiante della “poligamia” che culmina nella costruzione di quella categoria sociale, mostruosa sia dal lato umano sia dal lato giuridico, che è la *condizione ereditaria d’immigrato* [...]. La condizione di classe, invece, non viene più definita principalmente dall’attribuzione di un posto determinato all’interno del sistema di divisione del lavoro, ma deriva, prima di tutto, dalla differenza tra impieghi *sicuri* e impieghi *precari*. Una frontiera di questo tipo, instabile per definizione, diventa luogo di uno scontro costante tra forze opposte e oggetto di una continua fuga in avanti, apparentemente irreversibile, oltre a originare una nuova e feroce forma di *concorrenza tra i territori* [...]. Certe *banlieues* appaiono allora come delle vere e proprie zone da adibire ad alloggio per un *nuovo proletariato* la cui insicurezza è massima, poiché non ha altra scelta tra il lavoro precario e la disoccupazione. La chiusura familistica si coniuga allora con il divieto di uscire da uno spazio di relegazione. Ed è questo doppio legame che diviene realmente esplosivo». D’altra parte, riguardo la genesi della violenza all’interno delle condizioni di esclusione e riguardo il problema politico che questa produce, scrivevo quanto segue: «Nel fermento di rivolta che mostrano le rivolte del 2005 [...] si è certamente tentati di vedere una *capacità insurrezionale* in grado di rifondare o di riattivare la cittadinanza. Questo avviene grazie all’irruzione del volgo negli affari della *Cité*, all’interno della quale essa reclama, secondo l’espressione ormai irrifutabile di Jacques Rancière, «la part des sans part»¹⁵ e, allo stesso tempo, grazie alla presa di posizione secondo la quale non esiste comunità di cittadini senza un riconoscimento, almeno minimale, dei diritti comuni a tutti, a cominciare dal diritto all’esistenza e dall’accesso ai “beni comuni” fondamentali. Tuttavia, occorrerebbe per questo che la rivolta delle *banlieues*, oltre al *segno* che essa fornisce a coloro che la osservano, possa essere considerata come momento di un *processo politico cosciente*. Il problema qui non è tanto la violenza in sé poiché, anche se questa forma d’azione non è intrinsecamente legata alle insurrezioni che costruiscono nuovamente il cittadino di fronte alla negazione dei diritti, l’esperienza storica dimostra che essa è spesso necessaria alla decomposizione del sistema discriminatorio [...]. Il problema è di sapere quello che, nelle condizioni date, può essere fatto politicamente *tramite* la violenza, così come con gli effetti e le reazioni che essa provo-

ca [...]. È una delle funzioni di categorie contestate e contestabili come quelle che gli anglosassoni chiamano *underclass* e che noi chiamiamo in Francia gli *esclusi*, oscillando sempre tra ripresa delle stigmatizzazioni e riconoscimento del fenomeno che denunciano: l’eccedente – o il residuo – della rappresentazione è riapparso, mettendo la politica sull’orlo del baratro, creandovi un vuoto all’interno, o esponendola a mutazioni catastrofiche (di cui il fascismo è il grande esempio storico), se non avverrà una rifondazione su base allargata delle istituzioni partecipanti al conflitto. Si nota quindi con chiarezza la funzione della fusione suddetta tra l’esclusione razziale e quella di classe: questa enfatizza e sanziona l’*esteriorità del nuovo* volgo di fronte al “politico”, in maniera ancora più efficace dato che la discriminazione di classe è considerata inesistente (o comunque compensata dai meccanismi dello Stato sociale), e dato che la discriminazione di razza è proclamata assolutamente illegittima (cosa che permette di negarne l’esistenza, o di fingere di non vederla laddove essa si manifesta sotto nuove forme [...]). Ritroviamo l’idea del vuoto, ma questa volta in quanto *vuoto della rappresentazione al centro dell’istituzione politica* [...]. Questo vuoto, tuttavia, ha vocazione a essere riempito, o perlomeno rimosso. Proprio a questo punto entra in scena un *altro tipo di rappresentazione politica*, prodotta essenzialmente dall’interferenza tra le politiche di sicurezza dello Stato e le politiche dell’immagine dei mezzi di comunicazione di massa: una rappresentazione paradossale, antipolitica, che sostituisce agli attori reali degli attori fantasmatici, che coniugano le caratteristiche della patologia, della criminalità e infine dell’alterità culturale o etnico-religiosa, al fine di incarnare l’immaginario del corpo estraneo alla comunità [...]. [Da qui] il problema che influisce sul *divenire politico* della rivolta – sono tentato di dire sul suo *divenire istituzionale*: quello della possibilità o dell’impossibilità di una *collettivizzazione*. Con questo termine non intendo semplicemente una ripetizione o un contagio, ma un’articolazione di questa con altre rivendicazioni di diritti o con altre proteste contro l’ingustizia, *eterogenee* tra loro, costitutive di una cittadinanza virtuale all’interno di un quadro democratico [...]. In che modo l’esclusione e il proprio raddoppiamento, la “secessione” o la provocazione, potrebbero sfociare nella comunicazione o nell’associazione? La radicalità della rivolta delle *banlieues* è indissociabile dalla sua potenza di rifiuto [...]; quasi come se, piuttosto che una “guerriglia” o una “guerra civile”, la rivolta *mimas*se la *scissione* di una parte della gioventù, il cui primato negli scontri con la polizia costituisce il sintomo più evidente. Questo isolamento è in parte fittizio, e resta estremamente relativo: proprio per questo è importante rilevare che anche nel momento più acuto della rivolta, le reti di solidarietà familiare e persino quelle istituzionali non sono state completamente spezzate. Non è tuttavia vero che i giovani siano isolati dalla *Cité* riguardo cui esprimono la sfiducia attraverso la loro violenza o le loro pratiche illegali, o perlomeno questo isolamento non esiste senza il proprio contrario. E non è vero neppure che la *Cité* sia totalmente isolata dalla società e dalla città, anche se vengono erette della barriere al fine di separarle. Per questo molto deriva da un punto di vista individuale oltre che politico, nella metodologia attraverso la quale i giovani si appropriano (o no) di questa parte di loro stessi che è il loro “territorio” urbano e contro il quale si volge in parte la loro “rabbia”. L’apertura della rivolta giovanile propria al mondo delle *banlieues*, e più in generale alla società francese, quali che ne siano le modalità estremamente incerte, resta una sfida incredibile che ci riguarda tutti. Non si tratta di nulla di meno che del fallimento del progetto sicurezza, della riduzione della politica alla polizia, che costituisce una delle tendenze dell’evoluzione del capitalismo e delle attuali amministrazioni governative [...]. Non ci sono sicuramente altri strumenti per contrastare un tale progetto politico oltre a quello di isolarlo a sua volta dentro la *Cité*, questa volta nel senso ampio e costituzionale del termine. Tuttavia, per giungere a questo, occorre che la potenza della negatività e la violenza dell’esclusione si trasformino a poco a poco in “dialettica” dell’incontro e del riconoscimento reciproco di ogni tipologia di resistenza che il sistema di rappresentazione e la generalizzata concorrenza sociale sottopongono al processo di disgregazione»¹⁶. ■

Estratti da *Il Rovescio dei Diritti Umani*. © Thomas Casadei, 2016.

INTERVISTE / 3

pare che Totò riuscisse in un trucco del genere. Ecco, io vedo così la bella truppa di intellettuali, sociologi, esperti e giornalisti delle intenzioni più nobili, le cose succedono qui e la testa guarda di là. Non dico che non c’è il fascismo. Dico: smettete di parlarvi del mare mentre siamo in montagna. Questo è un paesaggio diverso. Qui c’è la voglia di uccidere. E questa voglia ci lega come fratelli sinistri di un fallimento sinistro di un intero sistema sociale. Piacerebbe anche a me se tutto si risolvesse nell’isolare la pecora nera. Le vedo anch’io le pecore nere. Ne vedo tante. Le vedo tutte. Ecco il guaio, ho già detto a Moravia: con la vita che faccio io pago un prezzo. È come uno che scende all’inferno. Ma quando torno – se torno – ho visto altre cose, più cose. Non dico che dovete credermi. Dico che dovete sempre cambiare discorso per non affrontare la verità.

C: E qual è la verità?

P: Mi dispiace avere usato questa parola. Volevo dire «evidenza». Fammi rimettere le cose in ordine. Prima tragedia: una educazione comune, obbligatoria e sbagliata che ci spinge tutti dentro l’arena dell’avere tutto a tutti i costi. In questa arena siamo spinti come una strana e cupa armata in cui qualcuno ha i cannoni e qualcuno ha le spranghe. Allora una prima divisione, classica, è «stare con i deboli». Ma io dico che, in un certo senso tutti sono i deboli, perché tutti sono vittime. E tutti sono i colpevoli, perché tutti sono pronti al gioco del massacro. Pur di avere. L’educazione ricevuta è stata: avere, possedere, distruggere.

C: Allora fammi tornare alla domanda iniziale. Tu, magicamente abolisci tutto. Ma tu vivi di libri, e hai bisogno di intelligenze che leggono. Dunque, consumatori educati del prodotto intellettuale. Tu fai del cinema e hai bisogno non solo di grandi platee disponibili (infatti hai in genere molto successo popolare, cioè sei «consumato» avidamente dal tuo pubblico) ma anche di una grande macchina tecnica, organizzata, industriale, che sta in mezzo. Se togli tutto questo, con una specie di magico monachesimo di tipo paleo-cattolico e neo-cinese, che cosa ti resta?

P: A me resta tutto, cioè me stesso, essere vivo, essere al mondo, vedere, lavorare, capire. Ci sono cento modi di raccontare le storie, di ascoltare le lingue, di riprodurre i dialetti, di fare il teatro dei burattini. Agli altri resta molto di più. Possono tenermi testa, colti come me o ignoranti come me. Il mondo diventa grande, tutto diventa nostro e non dobbiamo usare né la Borsa, né il consiglio di amministrazione, né la spranga, per depredarci. Vedi, nel mondo che molti di noi sognavano (ripeto: leggere l’orario ferroviario dell’anno prima, ma in questo caso diciamo pure di tanti anni prima) c’era il padrone turpe con il cilindro e i dollari che gli colavano dalle tasche e la vedova emaciata che chiedeva giustizia con i suoi pargoli. Il bel mondo di Brecht, insomma.

C: Come dire che hai nostalgia di quel mondo.

No! Ho nostalgia della gente povera e vera che si batteva per abbatte-

re quel padrone senza diventare quel padrone. Poiché erano esclusi da tutto nessuno li aveva colonizzati. Io ho paura di questi negri in rivolta, uguali al padrone, altrettanti predoni, che vogliono tutto a qualunque costo. Questa cupa ostinazione alla violenza totale non lascia più vedere «di che segno sei». Chiunque sia portato in fin di vita all’ospedale ha più interesse – se ha ancora un soffio di vita – in quel che gli diranno i dottori sulla sua possibilità di vivere che in quel che gli diranno i poliziotti sulla meccanica del delitto. Bada bene che io non faccio né un processo alle intenzioni né mi interessa ormai la catena causa-effetto, prima loro, prima lui, o chi è il capo-colpevole. Mi sembra che abbiamo definito quella che tu chiami la «situazione». È come quando in una città piove e si sono ingorgati i tombini. L’acqua sale, è un’acqua innocente, acqua piovana, non ha né la furia del mare né la cattiveria delle correnti di un fiume. Però, per una ragione qualsiasi non scende ma sale. È la stessa acqua piovana di tante poesie infantili e delle musicchette del «cantando sotto la pioggia». Ma sale e ti annega. Se siamo a questo punto io dico: non perdiamo tutto il tempo a mettere una etichetta qui e una là. Vediamo dove si sgorga questa maledetta vasca, prima che restiamo tutti annegati.

C: E tu, per questo, vorresti tutti pastorelli senza scuola dell’obbligo, ignoranti e felici.

P: Detta così sarebbe una stupidaggine. Ma la cosiddetta scuola dell’obbligo fabbrica per forza gladiatori disperati. La massa si fa più grande, come la disperazione, come la rabbia. Mettiamo che io abbia lanciato una *boutade* (eppure non credo) ditemi voi una altra cosa. S’intende che rimpiango la rivoluzione pura e diretta della gente oppressa che ha il solo scopo di farsi libera e padrona di se stessa. S’intende che mi immagino che possa ancora venire un momento così nella storia italiana e in quella del mondo. Il meglio di quello che penso potrà anche ispirarmi una delle mie prossime poesie. Ma non quello che so e quello che vedo. Voglio dire fuori dai denti: io scendo all’inferno e so cose che non disturbano la pace di altri. Ma state attenti. L’inferno sta salendo da voi. È vero che viene con maschere e con bandiere diverse. È vero che sogna la sua uniforme e la sua giustificazione (qualche volta). Ma è anche vero che la sua voglia, il suo bisogno di dare la sprangata, di aggredire, di uccidere, è forte ed è generale. Non resterà per tanto tempo l’esperienza privata e rischiosa di chi ha, come dire, toccato «la vita violenta». Non vi illudete. E voi siete, con la scuola, la televisione, la pacatezza dei vostri giornali, voi siete i grandi conservatori di questo ordine orrendo basato sull’idea di possedere e sull’idea di distruggere. Beati voi che siete tutti contenti quando potete mettere su un delitto la sua bella etichetta. A me questa sembra un’altra delle tante operazioni della cultura di massa. Non potendo impedire che accadano certe cose, si trova pace fabbricando scaffali.

C: Ma abolire deve per forza dire creare, se non sei un distruttore an-

che tu. I libri, per esempio, che fine fanno? Non voglio fare la parte di chi si angoscia più per la cultura che per la gente. Ma questa gente, salvata, nella tua visione di un mondo diverso, non può essere più primitiva (questa è un’accusa frequente che ti viene rivolta) e se non vogliamo usare la repressione «più avanzata»...

P: Che mi fa rabbrivire.

C: Se non vogliamo usare frasi fatte, una indicazione ci deve pur essere. Per esempio, nella fantascienza, come nel nazismo, si bruciano sempre i libri come gesto iniziale di sterminio. Chiuse le scuole, chiusa la televisione, come animi il tuo presepio?

P: Credo di essermi già spiegato con Moravia. Chiudere, nel mio linguaggio, vuol dire cambiare. Cambiare però in modo tanto drastico e disperato quanto drastica e disperata è la situazione. Quello che impedisce un vero dibattito con Moravia per esempio, è che sembriamo persone che non vedono la stessa scena, che non conoscono la stessa gente, che non ascoltavano le stesse voci. Per voi una cosa accade quando è cronaca, bella, fatta, impaginata, tagliata e intitolata. Ma cosa c’è sotto? Qui manca il chirurgo che ha il coraggio di esaminare il tessuto e di dire: signori, questo è cancro, non è un fatterello benigno. Cos’è il cancro? È una cosa che cambia *tutte* le cellule, che le fa crescere tutte in modo pazzesco, fuori da qualsiasi logica precedente. È un nostalgico il malato che sogna la salute che aveva prima, anche se prima era uno stupido e un disgraziato? Prima del cancro, dico. Ecco prima di tutto bisognerà fare non so quale sforzo per avere la stessa immagine. Io ascolto i politici con le loro formulette, tutti i politici e divento pazzo. Non sanno di che Paese stanno parlando, sono lontani come la Luna. E i letterati. E i sociologi. E gli esperti di tutti i generi.

C: Perché pensi che per te certe cose siano talmente più chiare?

P: Non vorrei parlare più di me, forse ho detto fin troppo. Lo sanno tutti che io le mie esperienze le pago di persona. Ma ci sono anche i miei libri e i miei film. Forse sono io che sbaglio. Ma io continuo a dire che siamo tutti in pericolo.

C: Pier Paolo, se tu vedi la vita così – non so se accetti questa domanda – come pensi di evitare il pericolo?

È diventato tardi, Pasolini non ha acceso la luce e diventa difficile prendere appunti. Rivediamo insieme i miei. Poi lui mi chiede di lasciargli le domande.

P: Ci sono punti che mi sembrano un po’ troppo assoluti. Fammi pensare, fammeli rivedere. E poi dammi il tempo di trovare una conclusione. Ho una cosa in mente per rispondere alla tua domanda. Per me è più facile scrivere che parlare. Ti lascio le note che aggiungo per domani mattina.

Il giorno dopo, domenica, il corpo senza vita di Pier Paolo Pasolini era all’obitorio della polizia di Roma. ■

© Furio Colombo, 1975.

PAUL CRITCHLEY IN A WORLD OF MY OWN

“I was learning about perspective which, I found out, is a lie. It’s fine for organising space when all you want to do is concentrate your vision in a narrow direction. However the moment you try to encompass just that little bit more then distortions creep in.”

PAUL CRITCHLEY

When I meet people who have never seen my paintings I’m often asked two questions about them; the first is to pigeonhole them with an acceptable “-ism” and the second is why they’re not square or rectangular. For me to answer the first question merely by saying they are realistic is too vague as under the banner of “realism” come the various subcategories of Photorealism, Hyper Realism, Surrealism and Magic Realism. I wouldn’t describe my paintings as photorealist because I don’t in any way attempt to copy a photograph; nor are they hyper-realistic because I can make sweeping generalisations in a brush stroke. Surrealism is often confused with magic realism, a genre defined by the German art critic Franz Roh in 1925, as both surrealism and magic realism explore illogical or non-realist aspects of humanity and existence. Surrealism is not connected to material realism but with the imagination and the mind; the sub-conscious, an inexpressible/ indefinable feeling or thought. Magic Realism is not the expression of a psychological experience but of something appearing to be real and yet strange; believable but oddly inexplicable. It becomes so believable that it is accepted as normal, strange but not surreal; where reality becomes fantasy and fantasy becomes reality. Therefore where do I pigeonhole my paintings? Where do they belong; to Realism, Naturalism, Idealism, Surrealism or Magic Realism? Yes... and no, they are a bit of this and a bit of the other. How about Quirk-ism? Why not? Don’t laugh too loudly because the art market/critic/media is always looking for some new label/fad to make money. Quirkism might be it as there are thousands of quirky things out there just waiting for the opportunity to have fifteen minutes in the limelight. The difference between the words Realism & Naturalism is subtle but worth noting: Realism in art and literature shows life as it is; factually, in a true way, omitting nothing that is ugly or painful - idealizing nothing. Realism faces the facts with a disregard of sentiment and convention. A person who is said to be a ‘realist’ is one who believes himself to be without illusions and is not stirred by sentiment. The opposite of Realism is Idealism. An ‘idealist’ employs the imagination to portray perfection - an idea - even if this means being untrue to the facts. Naturalism is an adherence to nature; painting things in a way true to nature - but not necessarily realistically. For example, a tree painted by Monet could be rendered in three brushstrokes which when viewed from a distance fits in with all the other brush marks so that one understands that one is looking at a tree because from a distance that is how a tree appears naturally, it blends in. A realist, such as Holman Hunt, would have painted every leaf on the tree because trees have leaves - a factual reality. The opposite of naturalism, and also realism, is abstraction because abstract art does not represent objects, scenes etc., in an obvious way, but abstracts, and isolates features of reality. The second question, “Why the paintings are not rectangular or square?” is a very good one, but why are 99.9% of paintings confined to the arbitrarily imposed forms of squares and rectangles? Wouldn’t it be more realistic if one’s vision, one’s idea, became the boundary of the painting? A boundary decided not just by observation and the logical rules of perspective but by feeling; for example, if something feels big or small, tall or narrow, then make it big or small, tall or narrow. Emphasizing how something really feels adds an extra dimension to the notion of ‘realism’ making it, to use a new ‘-ism’, Supra-Realism. There is nothing arbitrary about the shapes of my paintings, the shapes are all planned out long before I even pick up the brush. The shapes define the composition within and are there to help by either eliminating large unnecessary areas or by using the shape to emphasize aspects

of the story being told. Besides, since we don’t live in a rectangular or square world why should paintings be square or rectangular? There are no rules, only the traditionally accepted ways of doing things. But that still doesn’t explain why I abandoned the traditional forms so perhaps the best way to explain it would simply be to give a chronological history of the development of my paintings emphasizing the progression from when I first picked up a paintbrush whilst at school, then going on to art college and up to the present day. Painting isn’t an activity done in isolation but one which is a part of daily life so I’ve written about how, why and where I did them, therefore, having made my introduction, let me start.

Jumping into the future

What do some of us have in common with Christopher Columbus and Yuri Gagarin? Answer: when we set off on our travels none of us had a mobile phone, satellite navigation or a digital camera, also there was no such thing as the Internet and the word Google was just a bad spelling of the word goolies. Colour and sound are as basic as fire is hot and water is wet and everyone from a child to a pensioner reacts to them. Nobody teaches children how to make marks on paper with a crayon and nobody teaches them how to dance. The moment they can stand they’ll bounce to music; art has no boundaries, it’s intuitive. It’s that old argument that everyone is an artist because everyone has the ability to look, feel and react. The counterargument however is that we’re not machines and we’re not identical, some are born with a disposition to sound and become musicians, others become brain surgeons and others Michelangelos. Art education leads to specialization and, like specific education, can lead to intellectual finesse which can be enlightening for some whilst sometimes leaving the majority feeling a little lost, “Look at that abstract, my child can do better than that!”. My parents were art teachers, lucky me. I grew up in an art conscious environment and both my elder brothers went to art college, one to study graphic design and the other photography. Part of this art conscious environment meant that my parents wanted to see as much art as they could in reality, looking at an illustration of the Sistine Chapel or Chartres Cathedral wasn’t quite the same as actually being there and so every summer since 1964 they put a tent in the car and took us with them. Art and travel, the two seemed quite normal to me, so normal that I developed an ambition to paint my way around the world. Ambition, I’m going to digress a bit here, who invented ambition? When did it become a career? In my youth, like all of us, I had ambitions to do this and that, to achieve this and the other and thinking that everything would be possible when I was older. Then I became older and in doing so my ambitions changed slightly as the problems I thought I would overcome when I became an adult presented others. Now that I’m moving along the conveyor belt of time I’m beginning to realize that I could have come to the same conclusions had I just sat on a bench and watched the birds fly by or simply looked at the stars and ignored pretentious ambitions and just lived for the moment, especially since we’re all just dust and shadows. Ambition is vanity... but we might as well do something whilst waiting for that conveyor belt to stop. However, to return to the subject of ambition I was fortunate to have had this opportunity of growing up and seeing so much museum quality art throughout Europe, although sometimes seeing too much can be a bit daunting because you soon realise that you could never make anything as good and self-criticism grows to becomes a mountainous hurdle because when you’ve finished a painting you know it’ll never be on a par with a Rubens, or a Banksy or even have the soul of a painting by Grandma Moses. Ignorance on the other hand could be blissfully liberating as you’ll have nothing to compare your efforts to and your self-criticism just becomes blind self-belief. Time is the best judge of quality, not yourself or an art critic with a bohemian beard, the gift of the gab and a PhD.

While my parents admired the Picassos and Warhols in museums and art galleries I was always fascinated by paintings with details, whether it was a Pre-Raphaelite painting or a medieval German altarpiece. I liked to look, and still do, at the details in paintings and admire that what I’m looking at looks like the real thing; I’ve always been intrigued by the illusion. So when I first saw a photorealistic painting of a pair of shoes in a gallery in Nuremberg in 1976 I was amazed, I couldn’t believe that what I was looking at was painted, “I want to paint like that!” I declared, and tried, but quickly discovered that it requires a lot of skill. Nonetheless, that exhibition and my humble attempt to paint my own shoes decided me that painting is what I wanted to do with my life. Like many teenagers I didn’t have any concrete ideas for my future, but now that I had discovered what painting could do my imagination was stimulated and I had a glimpse of the world to come. In the same year I met Anna, a Danish girl, in a campsite. She wore a blue and white striped bikini and I simply didn’t know where to look - I was only 16 remember. So cunningly I took out my sketchpad and spent many hours drawing her. What a tremendous excuse to admire the view! When I got home I drew a picture of my bedroom and sent it to her. The drawing had a wide perspective which was distorted by the blank part of the paper representing the door. By accident I had stretched perspective and got away with it. Anna liked the drawing and I was so encouraged by her reaction (and the memory of her in her blue striped bikini), that afterwards I did a drawing of the living room which was 122 x 244 cm. I sketched it out on little pieces of paper adding more as the drawing grew. I was learning about perspective which, I found out, is a lie. It’s fine for organising space when all you want to do is concentrate your vision in a narrow direction. However the moment you try to encompass just that little bit more then distortions creep in. The foreground looks and feels huge and what was once the focal point of the picture is lost as the distortions take over and dominate. These two drawings were the foundations, the starting points, for all the multi-viewpoint perspective paintings which I have done ever since to show the world around me in a panoramic way. But first I had to learn how to mix paint to make the colours I needed, especially if I wanted to paint in a photorealistic manner; but that mountainous hurdle of self-criticism was greater than my ego and my complete lack of experience meant I had to start with still life paintings.

Art College 1978 - 82

Just before I started art college I saw a TV programme about the painter Philip Sutton, the next day I was in London with my father visiting galleries to get a feeling for the world I was about to enter when we went into a gallery showing his work, and what was even more surprising was that Mr Sutton was there too. My father asked him, “My son is about to go to art college, is there any advice you could give him?”. “Yes”, he replied. “Don’t try so hard”. It became very good advice because it gave me the confidence to trust my own intuition and feelings. To have the confidence to look and do; to go directly from the eyes to the hand; both of which are frequently more reliable than the intellect which, on occasions, has a habit of muddying things up by obscuring the whole objective with superfluous information. Later that year, 1978, I was learning to drive and so had to be aware of everything around me at the same time; I had to have eyes in the back of my head. I was looking about me in a different way; I saw the world differently and drew it in a different way. So the first painting I did when I was at art college was of the interior of the car I was learning to drive in. I tried to control the distortions in scale which I had experienced in the wide perspective drawings of the previous years where the corners of the picture were filled in simply because they were there - but why fill them in if they don’t feel right? This was the motivation for the irregular shape and so in order to retain the feeling for space I just cut out those unnecessary areas. The shape is not randomly chosen as it is the subject of the painting which dictates it, so the shape is an integral part of the composition which, in this case, echoes the shape of the actual car; a Citroën DS 23. The landscape came from photographs I had taken in the south of Spain when en route to visit the Alhambra in Granada, the mosque in Cordoba and the El Greco museum in Toledo. The difference between this painting and the drawings of my bedroom and living room is that this is an all round view and not just a wide-angled one: this is a panorama. I spent a total of four years at art college concentrating mostly on painting, sculpture and photography. Sculpture was great and I learnt more in the sculpture department than anywhere else in college. Perspective maps out space on a two-dimensional plane so that the mind can imagine it in three, but sculpture made me understand volume and so suddenly life drawing made sense. Now I knew what I was looking at and why. Drawing stopped being an arrangement of lines and patterns on a 2D surface but an observation of a 3D object and an explanation of its volume described on that 2D piece of paper. A shadow wasn’t merely a dark smudge but an indication that the real form was shown in relation to another which was obscuring the fall of light. At college there was a lot of emphasis about ‘mark making’ and ‘gesture’ but after being in the sculpture department all my mark making and gestural pencil/brushstrokes ceased being about 2D marks on a 2D surface and became about how to represent 3D on that 2D surface of the paper or canvas: sculpture is drawing in 3D. When photography was invented photographers used to copy the compositions of painters but then slowly the painters started to imitate the compositions made by the cameras - see some paintings by Degas for example. Whilst painting moved slowly away from depicting realistic scenes via cubism, surrealism and abstraction etc., photography became the medium to show the real world. People believe a photographic image more than a painted one, you must have heard someone say when looking at a realistic painting, “Oh I like that, it looks just like a photo!” Why do they like it? Because they can understand it, because their understanding is based on the experience of seeing the real world with their own eyes and a photograph looks like what they know. Photorealism is admired because a painting copies exactly a photograph and so is therefore considered ‘good’. But what precisely are we admiring in a photorealistic painting? The fact that the painting looks like a photo or what the image tells us? If we’re interested in the image then why not just hang the photograph on the wall, why paint it? What more does a photorealistic painting tell us? Answer: the painter has great skill. We are looking at the dexterity of the artist to copy a two-dimensional image onto another two-dimensional surface, photorealism is a spectacular show of skill, a tour de force. But therein lies a problem: is it just the skill we admire, or is there something else? Where’s the rest; where’s the personality, where’s the voice, where’s the imagination, where’s the art and the artist? Where’s the imagination to look at the real three-dimensional world and convert it into two? That’s the art



Paul Critchley, *Vita e Amore*, 177 x 197 cm, 2011.



Paul Critchley, *Magic at Midnight*, 140 x 370 cm, in 7 pieces.

and the artist is the one who has the imagination, who has the personality and has made the art because they want to say something, i.e., they have a voice. I've been painting since I was sixteen and have, despite my early enthusiasm, come to the conclusion that photorealism is, how shall I say it subtly, not the most interesting of genres. For me, for it to be art there's got to be more than just the skill of a copyist. Interestingly, photography as a medium has progressed because computer technology now allows the image to be manipulated; the photographer reacts to something seen in the real world and then adds to it. Now it is the photographer who manipulates the image and has the personality, the voice, the imagination. The photographer is now creating the art and is the artist, not the painter who slavishly copies a photograph. If a photorealist were to copy a digitally manipulated photograph which showed purple trees, green rain and children with ten heads what would the reaction be? "Wow, I like that! It looks just like a real digitally manipulated photograph", or "Great skill to copy someone else's weird image" or "That's original, it's a pity the painter didn't have the imagination to come up with that idea". I used black and white photography because that was the only affordable option at the time (it was in the days before digital cameras), photography taught me a lot about composition. It taught me to recognise instantly the potential for a good image. It was a very important lesson in trusting one's gut instinct; there's something there so quick press the shutter. At the time I had two themes to my photographs: 'Couples' and 'Photographers Photographing', and when you're photographing someone taking a photograph you've got to be faster than they are. However, I gradually moved away from photography and by the time I left college all I ever photographed were my paintings - which is all I use it for now. Sculpture, obviously, is looking and creating in three dimensions whereas realistic painting looks at the real three dimensional world and converts it into two. At college I struggled with painting, trying to make wide perspectives fit into the standard square and rectangular formats, but I wasn't happy with the results - I needed to change, and a change is a challenge.

Is an illustration

During the first term at college a trip was organized for us to see an exhibition in London, the -ism of the era was Zeitgeist with Georg Baselitz, Jorg Immendorff, Anselm Kiefer and others. I was always worried about seeing these big shows as I wondered whether the teachers would be expecting me to paint everything upside down like Baselitz; I was already having enough trouble just painting it the normal way up. When we had all seen the show we were encouraged to explore the commercial galleries in the Cork Street area (while the staff went to the pub), whether my fellow students did or did not go to the pub/ galleries I have no idea because I was so impressed and inspired to become an 'International' myself that I hopped on the Tube and headed to the nearest access point to the motorway where I could hitch a lift to Dover. At the docks I bought a ferry ticket to Boulogne where I arrived early on the 31st October. Feeling rather nonchalant and eager to try out my terrible school French, I ambled my way to Paris avec un café here and un autre elsewhere and arrived in time to find a suitably subtle, and therefore inexpensive, hotel. I was playing truant from college and I felt like my hero the rebel Tony Hancock. The following day I hurried to the Haute of the Haute: the Centre George Pompidou. Ignoring its ultra modern appearance (it's a dated mess and should, as Mon Oncle Jacques Tati would have recommended, have been built elsewhere such as in La Défence) the contents are obviously well worth seeing. However the 1st November is All Saints Day, known in France as La Fête des Morts, and is a national holiday so almost everything was closed. As a pas-des-sous penniless and truant student my day was saved when a baker's blue Citroën 2CV van swung around a corner and a fresh baguette was flung out of the back

and landed at my feet. Merci mon dieu! In my memory there is nothing so quintessentially French as the pottering sound of the 2CV with yellow headlights and admiring with wonder how it stays on the road as it leans over when turning corners and, of course, the smell of garlic, Gauloises cigarettes and Charles Trenet singing La Mer and La Douce France, Cher pays de mon enfance ... je t'ai gardée dans mon cœur! Back at college I plotted my next adventure for the following Easter. College was closed for two weeks and my teacher Harry Weinberger had a show in Stuttgart, what an excuse for a little jaunt. With my rucksack and tent I planned to go to Spain and on my way back to Stuttgart. I hitched through France without any difficulty arriving at the Spanish border on Good Friday which for me was Bad Friday as there was practically no traffic. Fortunately I managed to get a lift to Figueres and spent the next day in the Dalí museum which was so good that I still remember



Paul Critchley, *Rauric 12*, 283 x 255 cm, 1998. This painting was in Palazzo Mora in the 57th Biennale di Venezia.

it. Later my tutors at college remarked that my paintings had a surreal atmosphere because the interiors were empty (they were only empty because it was easier to paint them without all the clutter in there). I had hoped to go onto Barcelona to see the Picasso museum but with the lack of traffic at Easter I decided that that journey would be best left for another day and so I headed north to Stuttgart via Lyon. But I didn't get there. I was studying a BA in Fine Art and not a BA in Lonely Planet and had to get back, which meant that I didn't see my tutor's show, much to his chagrin, especially since I had chosen to see Dalí instead. Like my parents I was making the effort to go somewhere and to see

the actual art in situ and in doing so become a part of its history, and so the history becomes part of one's experience. I continued travelling and on the advice of my sculpture teacher, Ted Atkinson, who recommended I see the work of Bertel Thorvaldsen in Copenhagen and Carl Milles in Stockholm, a week after leaving college in 1982 I bought an Interrail card and spent a week in each of the Scandinavian countries before it expired leaving me to hitch back to the UK from Cologne. No doubt, like many of my fellow students, I left college in a vacuum wondering what I could offer the big wide world. Life at art college was a pampered kindergARTen of isolation. I was there at a time of political and financial crisis - another one - when Mrs Thatcher's government was battling with the striking miners, IRA bombings and shootings, and the Falklands war. Some of the students organised protests and, encouraged by the staff, occupied the art college building. The staff didn't actually take part in the protests nor did they go on strike like the miners simply because they too had to pay their mortgages which the Thatcher government had made easier for them to get. Mr Charles Saatchi, one of the Saatchi brothers whose publicity agency helped bring Mrs Thatcher to power, went on to promote the Saatchi-ism of the Young British Artists and, together with the new rich from that ThARTcher era, many of the young artists who had been protesting were finding galleries and clients. When Messrs Major and Blair replaced Mrs Thatcher the good years continued. Thatcherism instigated the wealth and the artists benefited as the only people who can afford to own art are those who have the means. But, in reality, what exactly does a degree in Fine Art mean, and what can you do with it; go on strike? If I was going to do anything then I would have to move to London but the cost was ridiculous - and still is - as I would have spent so much time just working to pay the rent that there wouldn't have been time to do any actual painting, so instead I went back home and went on the dole before getting a part-time job... teaching art. What's the difference between teaching art and teaching mathematics? Answer: opinion. Mathematics is fact but to teach art you must have an opinion. And, in my opinion, when one comes out of art college at the age of 22 one's opinion counts for little more than nothing. Art is one of those subjects where experience counts. I think there should be a law which states that before someone teaches a subject like art they must have spent several years living in the real world. Nonetheless when I was offered the job I took it. The college where I was teaching had a genuine human skeleton and a collection of shop mannequins. The only problem with the skeleton was that some of the bones were missing, and many of the mannequins were broken. Some of their arms were missing, legs no longer fitted,

hands had been stolen by previous generations of students leaving a macabre bag of body parts; fascinatingly grotesque. What was curious about them was that one figure was just a dummy but two or more together became a relationship with the possibility that they could come to life and create a story. In retrospect I think my 'teaching' taught me more than it did the students. At the time Bacon and Beckmann were the artists who interested me the most. Bacon because of the worrying unease and Beckmann because of his storytelling, composition and colour. But my future was looking frightening as I could see that I could so easily fall into the trap of living in academia and not experience anything of life outside. I had gone through school, through art college and was back in school repeating, with just a slight variation, the same subjects which I had just been taught. I was about to live in the endless self-referential, self-justifying, self-promoting circle of Art for Art's Sake and the prospect didn't inspire. It was during this period that I slowly came to the realization that Realism is insufficient; who wants to see what they already know? Idealism is for dreamers and plain Realism is irrelevant.because what matters is not the actual real fact but an idea that it could be real. I call what I do 'Realism' because it's a descriptive title which locates my paintings in a genre, but in reality they're not realistic; they're just painted in the hope that they might

appear to be so. They're realistic illusions; emphasising reality and not just copying it. It's not surreal nor is it quite real because it still looks strange and yet it still appears real. This is the realm of magic realism. Throughout history some objects have been identified as being special and worth preserving and when we look at the art in museums there is one theme which keeps recurring: the fact that the story has relevance to every generation which cares to look. Over the centuries people have made things, whether buildings, stained glass windows, jewellery, nuts and bolts, sculptures and paintings. There's so much and now in our generation even more; more people producing more. But the subjects are very similar: a landscape painted today won't be too dissimilar to one painted 500 years ago, neither will a portrait. The clothes will be different but a nose is a nose. The songs of birds you hear now will be the same as those which birds sung thousands of years ago. Nothing is new except the individual person, but that person too is singing the same story as past generations did. That's life, get used to it, stop thinking you've got something unique to say. ■ © Paul Critchley, 2021.

MEDIA / 1

MIRKO RICCI

My Mission is to connect Italy and the UK



An exclusive interview with the director and cultural leader about his journey and achievements.

KATYA MARLETTA

There are people who, through vision and determination, manage to turn individual experiences into collective heritage. Mirko Ricci is one of them. Born in Rome in 1981, he is today regarded as one of the most authoritative voices of the Italian community in the United Kingdom. An award-winning director, founder of *Complitaly TV*, and holder of five Guinness World Records, Ricci has made his life a narrative where passion, culture, and innovation intertwine relentlessly. "I have never seen the distance between Italy and England as a barrier, but as an opportunity to build bridges," he says. His career bears witness to this: his documentaries and docuseries, including the acclaimed *Britalians* and *Gocce d'Italia* – the latter financed by the Italian Ministry of Foreign Affairs – have given voice to the stories of Italians in the UK, shaping them into an authentic mosaic of human experience. Ricci's drive to innovate and narrate emerged during his school years. At that time, he stood out by leading his school to the European Parliament after winning a regional competition dedicated to the Friuli Venezia Giulia earthquake. Unlike all other participants, he was the only one to submit a multimedia project: an encyclopaedic CD on the earthquake, tackling the subject from multiple angles – from prevention and emergency response to historical memory. It was a comprehensive vision that com-

bined research with technological innovation. The jury was captivated, recognising in that young student a rare ability to transform a tragic subject into an educational and informative tool. "In those years, I remember the true joy of staying on at school and embracing everything the environment had to offer. I was surrounded by teachers who knew how to inspire their pupils so much that we genuinely enjoyed all extra-curricular activities – from art to technology to sport." That youthful passion for learning and out-of-the-box projects would later become the hallmark of his career. Mirko Ricci's professional journey has unfolded across cinema, documentaries, and television. His works have consistently placed cultural identity, roots, and human stories at the centre. The docuseries *Britalians*, awarded at several international festivals, and the project *Gocce d'Italia*, which explores the stories of the Italian diaspora in the UK, have proven how storytelling can become a tool of collective memory and a means of connecting communities. At the same time, Ricci has shown a taste for unconventional challenges. He is, in fact, the holder of five Guinness World Records – experiences he describes less as feats of skill than as moments of creativity and resilience. "Each record," he notes, "is not a trophy to display but a story of teamwork, passion, and perseverance."

Complitaly TV: passion, hard work, and team leadership If one project best embodies his vision, it is *Complitaly TV*: a news and entertainment channel created as a reference point for Italians in the UK. Not simply a platform, but a shared space where news, cultural events, original programs, and community stories come together. *Complitaly TV* is at once a megaphone and a mirror of Italian life abroad. Yet, as Ricci points out, no success would make sense without the team behind it. "Success," he explains, "is never the result of one individual, but of a group that grows together." Today's team supporting and building *Complitaly TV* includes Dora, Valentina, Francesca, Cristina, Mikee, Elisa, Mario, Marco, Paolo, and Sergio. Not mere collaborators, but actual life companions. "To them goes my deepest thanks," Ricci admits, "because we are not simply working on a project. We are building a journey of life together. *Complitaly TV* exists because each of them brings energy, trust, and

friendship. It's an experience that doesn't end at the end of working hours, but continues through sharing moments, emotions, and growth. We are a family, inside and outside of work." Another trait that sets Mirko Ricci apart is his ability to engage with institutions. For many, this is an area marked by conflict or distance; for him, it is an opportunity for collaboration and growth. "For me, it is a genuine pleasure," he says, "whenever we can be of service to organisations that have the power to improve people's lives. I have been fortunate to meet brilliant individuals who truly care about fellow Italians and businesses, and who look to the future with a clear vision: to enhance Made in Italy abroad." It is an approach that reflects his deeper mission: not only to tell stories, but also to support the social, economic, and cultural fabric of Italians in the United Kingdom. Every achievement for Mirko Ricci is never a final goal, but a starting point. *Complitaly TV* is just one piece of a broader mosaic that comprises editorial projects, cultural collaborations, and new audiovisual productions. The guiding thread remains unchanged: to tell the story of Italy in the world, to build bridges between communities, and to give a voice to those who risk remaining unheard. Beyond career, awards, and recognition, there is one element Ricci places above all else: family. His children, Gaia and Filippo, are his vital force, the deeper engine that drives him every day. "They are the future of our society," he stresses, "and my commitment to them is to hand over one day a better world. Or perhaps better put, to contribute to making this dream come true, one we hope won't remain just a dream. But I also owe thanks to my parents, who over the years strove to help me grow up serenely in a stimulating environment, where the lack of opportunities became in itself the opportunity to understand life's true values." Words that reveal his most intimate vision: not merely to build personal successes, but to leave behind values, community, and hope. His path – from school classrooms to the European Parliament, from film sets to Guinness World Records, from *Complitaly TV* to institutional dialogue – follows a clear thread: the will to give Italians around the world a voice and to shape a future that holds together memory, identity, and innovation. As he continues to write new chapters of his journey, it is evident that his story is not only personal but also collective: an invitation to believe in dreams, to build together, and never to stop innovating. ■ © Katya Marletta.

Élodie Valkauskas

ÉLODIE VALKAUSKAS

Les études et histoires du cinéma allemand dans le contexte de la Guerre froide, en France, font la part belle au cinéma d’auteur, labélisé sous l’appellation de Jeune, ou Nouveau Cinéma allemand (terminologie qui apparaît au sein de la presse et des revues spécialisées dès les années 1960 pour désigner les productions allemandes réalisées par de jeunes cinéastes). Cependant, beaucoup d’autres films, produits ou coproduits par la RFA, ont participé, au même titre, au renouvellement d’une cinématographie souffrant d’un héritage trop lourd à porter: celui de la période nazie. Si l’on a l’habitude d’opposer cinéma d’auteur et cinéma de divertissement ou cinéma grand public, ces deux types de films partagent pourtant certaines préoccupations, notamment celles de l’exportabilité et de la qualité, par lesquelles le cinéma allemand a pu se construire une nouvelle légitimité nationale et internationale. Aussi, ces films sont produits avec les mêmes contraintes économiques et étatiques, issues d’une même politique, fédérale et européenne. Pour des raisons principalement politiques, les productions allemandes disparaissent du marché cinématographique français à la Libération. Après un retour timide au milieu des années 1950, elles se font nettement nettement plus visibles dans les années 1960, notamment par le biais de la coproduction. C’est pourquoi il est intéressant d’étudier leur pénétration en France, en la contextualisant d’abord, puis en observant le marché. Ces préalables posés, nous nous demanderons comment la coproduction intervient en tant qu’actrice dans la diffusion du cinéma allemand en France dans les années 1960.

La base de données comme matériel inédit à exploiter

Mon travail de création d’une base de données s’inscrit dans une volonté de rendre compte de la présence allemande sur le marché cinématographique français, en recensant toutes les productions et coproductions diffusées dans les salles de cinéma parisiennes pendant la période durant laquelle s’est construite l’image du Nouveau Cinéma allemand en France, c’est-à-dire de 1962 à 1989¹. Cette base de données comporte des éléments qui peuvent donner des indications sur les différentes étapes d’un film: de la création à la distribution, en passant par la production, ainsi que des indications concernant la réception, notamment en ce qui concerne les acteurs, l’identification des genres des films et leur résultat en salles.² L’objectif de ce travail est de mesurer l’importance réelle des films dits du Nouveau Cinéma allemand et d’intégrer l’étude de leur réception à celle du cinéma allemand en général. Ce croisement s’annonce prolifique puisqu’il permet d’éclairer le Nouveau Cinéma allemand sous un nouvel angle, de le reconsidérer en identifiant les films à partir desquels s’est construite la mémoire cinématographique des spectateurs ordinaires, et pas seulement celle des critiques spécialisés. Plus généralement, il s’agit de tendre à la constitution d’une histoire française du cinéma allemand, à partir de la consommation ordinaire des films. Ma base de données est encore en construction, elle comporte notamment des lacunes et des informations contradictoires liées aux différentes sources mobilisées.³ Mais il est particulièrement intéressant d’exploiter ce moyen, qui pose des problèmes techniques et théoriques, notamment en ce qui concerne la perception de la nationalité des films.

Contexte économique et symbolique

Le choix de l’année 1962 comme point de départ semble s’imposer, tant sur le plan symbolique que sur le plan économique. Symboliquement, l’année 1962 est marquée par la déclaration de naissance d’un Nouveau Cinéma allemand avec la signature du Manifeste d’Oberhausen, lors de la huitième édition du festival du court-métrage d’Oberhausen, le 28 février 1962, par vingt-six professionnels du cinéma. Ce manifeste déclare la mort d’un certain «cinéma de papa». Le mois de juillet de la même année est marqué par la célèbre rencontre entre De Gaulle et Adenauer à la Cathédrale de Reims, rencontre

ayant pour objet, selon les mots de De Gaulle rapportés par Corine Defrance, de «sceller la réconciliation franco-allemande».⁴ Économiquement, à l’échelle européenne, l’année 1962 marque le début de la seconde étape du Marché Commun, dont la première avait été lancée en 1958 et dont la dernière se termine en 1969.

À l’échelle allemande, l’année 1962 est marquée par une proposition de loi visant à un plan de subventions fédérales élargi en République fédérale d’Allemagne (RFA). Le 20 avril 1955, à Bonn, «le cinéma allemand propose un plan d’Aide à l’acceptation du Ministre de l’Économie»⁵ Ludwig Erhard. Une nouvelle demande avait été est formulée en décembre 1955, mais les démarches auprès du ministère avaient aboutissent à un échec en février 1958. En effet, l’année 1955 marque l’arrêt des garanties financières accordées par le gouvernement fédéral et les länders aux producteurs de films de long métrage – sans souci de «qualité» mais purement économique - depuis 1950 à hauteur de 60 millions de deutsche-mark (DM) par an. Cette ressource financière provenait notamment de la part du budget fédéral accordé au cinéma, qui était de plusieurs millions de DM. L’arrêt du financement public suscite des revendications de la part de la corporation⁶; celles-ci finissent par aboutir en août 1961 à la publication d’un arrêté marquant l’instauration d’un prix aux films⁷, sous forme de récompenses financières, basé sur un fonds du ministère fédéral de l’Intérieur, constitué de 4 millions de DM et réparti en tranches de 200 000 DM pour chaque film d’un certain niveau culturel ou récréatif, et 50 000 DM supplémentaires pour ceux qui contribuent au prestige de l’Allemagne à l’étranger: Dix-sept primes sont attribuées à la fin de l’année⁸. Un plan élargi est mis en place en 1962 à travers une augmentation de ce fond, annoncé de 14 millions de DM.

En octobre 1962, un projet de loi en soutien au film allemand est déposé par Berthold Martin, membre de la CDU (*Christlich-Demokratische Union Deutschlands*, Union chrétienne-démocrate d’Allemagne), président de la Commission des Affaires culturelles du Bundestag. Cette loi de soutien rappelle le système français mis en place à partir de 1948, et il ne s’agit pas d’un hasard: l’établissement d’un fonds géré par un établissement public constitué par le prélèvement de 5 % sur les billets de cinéma – excepté pour les salles qui comptabilisent moins de 10 000 DM de recettes annuelles. Ce fonds, qu’on estime, au moment de sa constitution, à 30 millions de DM, doit servir aux différentes primes accordées aux films: celles accordées par le ministère de l’Intérieur et par la *Deutsche film - und Medienbewertung* (Commission d’évaluation des films et média), les primes à l’exportation et à l’exploitation, et enfin les subventions automatiques en fonction des recettes réalisées par le film. Comme le signale un rapport publié par l’Unesco en 1973⁹, le Parlement fédéral met en place cette loi en 1967 avec la création de l’Office fédéral pour la promotion du cinéma, institution fédérale qui n’est pas financée par le budget fédéral mais par la taxe sur le prix du billet. L’Office vise à fournir des fonds aux producteurs de films économiquement viables.

Ainsi, on considère souvent, à tort, que le Manifeste d’Oberhausen a été le déclencheur du renouvellement de l’industrie cinématographique allemande d’après-guerre. C’est survaloriser l’action symbolique des réalisateurs au détriment de celle de l’État ouest-allemand et des instances de la Communauté européenne, qui ont produit le contexte favorable à une augmentation de la production et, du même coup, au financement de jeunes réalisateurs. En effet, la mise en place, en 1964, d’une aide à la jeune création cinématographique ouest-allemande, par le biais de subventions à la première réalisation, apportera ainsi un débouché aux élèves des écoles de cinéma créées en RFA à partir des années 1960¹⁰. Le Marché commun, quant à lui, découle du Traité de Rome signé en 1957, qui déclarait la constitution d’une Communauté économique européenne. Il s’agit d’un dispositif économique et institutionnel qui s’applique à différentes industries, dont celle du cinéma. Le Traité de Rome reposant notamment sur la libre concurrence entre les partenaires et les entreprises, il implique une suppression des aides étatiques pour ne pas désavantager certains pays qui auraient moins de possibilités d’en bénéficier que d’autres. L’application de ce point à l’industrie du cinéma sera contestée, pour évoluer vers des structures de financements nationales similaires, telle que la taxe sur le prix des billets

évoquée plus tôt. Appliqué au marché cinématographique, le Marché Commun vise à la construction d’un cinéma européen en encourageant le développement de la productivité de l’ensemble des entreprises de production de chaque État afin de contribuer à l’enrichissement du patrimoine culturel collectif de la communauté. Il s’agit donc à la fois de favoriser la singularité nationale et les échanges intra-européens pour la construction d’une culture commune. L’ouverture due au Marché commun a notamment permis au pays de cesser de se placer à contre-courant de l’évolution cinématographique européenne en n’ouvrant pas totalement ses frontières à l’importation de films de ses partenaires, en particulier français et italiens: les films allemands peuvent désormais être en concurrence avec les autres. On peut également voir, dans ce dessein européen, une volonté de concurrencer la production américaine sur le marché cinématographique européen. La construction d’un cinéma européen passe bien sûr par la coopération des pays européens, et donc par le système des coproductions.

État et enjeux des coproductions ouest-allemandes sur le marché cinématographique français

Les coproductions ouest-allemandes, en particulier celles intégrant la France comme partenaire¹¹, revêtent un enjeu majeur pour la distribution sur le marché cinématographique français de films rattachés à l’Allemagne. Les premiers accords de coproductions entre la France et l’Allemagne de l’Ouest sont signés en 1951¹², mais il faudra attendre 1954 pour en constater les effets sur le marché cinématographique français¹³. À partir des numéros spéciaux annuels des *Fiches du Cinéma* et des bases de données en ligne du CNC, nous avons pu comptabiliser cent-cinquante-cinq coproductions intégrant la RFA parmi les films diffusés en France, contre soixante-et-onze productions allemandes dans la période retenue. Le nombre de coproductions est donc largement supérieur à celui des productions strictement nationales, ce qui démontre l’importance du système de coproduction pour le développement de l’industrie cinématographique allemande et pour sa diffusion européenne. Une attention particulière doit donc être portée au rôle des coproductions dans la réception du cinéma allemand en France.

Nous pouvons également constater que le nombre de coproductions est en augmentation pendant la période d’instauration du Marché commun. Le pic étant situé en 1965, avec trente-cinq coproductions intégrant la RFA. C’est à partir de 1963 que commence cette augmentation, avec douze coproductions; un pic de trente-cinq est atteint en 1965, avant que le mouvement ne retombe (vingt-trois coproductions en 1967 et seize en 1968), sans pour autant atteindre un chiffre aussi bas que les années précédant l’établissement du Marché Commun: la première coproduction date de 1954, et le nombre annuel de coproductions, dans les années 1950, ne dépassait pas sept¹⁴.

En comparant l’écart entre l’année où le film est produit ou coproduit et l’année de sa diffusion en France, il apparaît clairement que les coproductions sont distribuées nettement plus rapidement que les films produits uniquement par la RFA: 84,7 % des coproductions ont été diffusées moins de deux ans après leur achèvement, contre 53,5 % des productions 100 % ouest-allemandes. Inversement, 0,7 % des coproductions seulement ont été diffusées plus de trois ans après leur achèvement, contre 7,4 % des productions allemandes. De toute évidence, le système de coproduction facilite donc l’exportation des films allemands en France.

Un recensement des différents pays impliqués dans les coproductions avec la RFA diffusées en France montre que la France et l’Italie sont majoritaires: il s’agit d’abord de coproductions tripartites, mais aussi de coproductions entre la France et la RFA seules. Les coproductions les plus diffusées en France sont logiquement celles produites avec l’Italie et la France, et celles produites avec la France seule. Les coproductions sont presque exclusivement européennes, rares sont les pays tiers impliqués. L’industrie cinématographique ouest-allemande apparaît comme étant la plus dynamique des six pays qui composaient alors l’Europe avec 35 % des recettes brutes, contre 33 % pour l’Italie, 23 % pour la France et 9 % pour le Benelux¹⁵.

Une attention accordée aux pays engagés dans les coproductions pose la

ESSAI / 5

Histoire de la défiance d’une bibliothèque phantôme à la culture à la demande

JACOPO RASMI

Suite de la page 1.

JACOPO RASMI

Maitre de Conférences – Université Jean Monnet (Saint-Étienne).

... à son intérieur, des productions provocatrices de Maurice Lemaitre: en revanche, avez-vous vu la seule création filmique de sa mère, la féministe pionnière Suzanne Lemaitre («Toutes les femmes sont des Jeanne d’Arc», 1984)? Vous avez déjà étudié les célèbres essais critiques de Walter Benjamin sans en avoir écouté la parole à la radio en train de mener une émission pour en-

fants. Vous avez probablement rencontré la poésie de l’écrivain surréaliste Henry Michaux, mais presque certainement vous ignorez l’existence d’une réalisation cinématographique à son nom («Images du monde visionnaire», 1964), commandée par une entreprise pharmaceutique pour illustrer les modifications perceptives déclenchées par certains stupéfiants. Du cinéaste soviétique Dziga Vertov vous avez peut-être vu des films ayant marqué l’histoire du cinéma comme «L’homme à la caméra» (1929) - qu’on trouve très facilement sur Internet - pourtant qui peut dire

d’être tombé sur des extraits des expérimentations sonores qu’il menait dans les années 1910? Chacun de ces recoins poussieux et méconnus de l’histoire des avant-gardes artistiques du siècle dernier est conservé – plus ou moins légalement, en qualité plus ou moins bonne – au sein du labyrinthe d’étagères numériques que compose le répertoire d’un site comme UbuWeb. Dans l’ombre des plateformes qui dominent la «culture à la demande» (*on-demand culture*) comme Netflix ou Spotify, ce genre d’écosystèmes propose un dispositif alternatif de diffusion de produc-

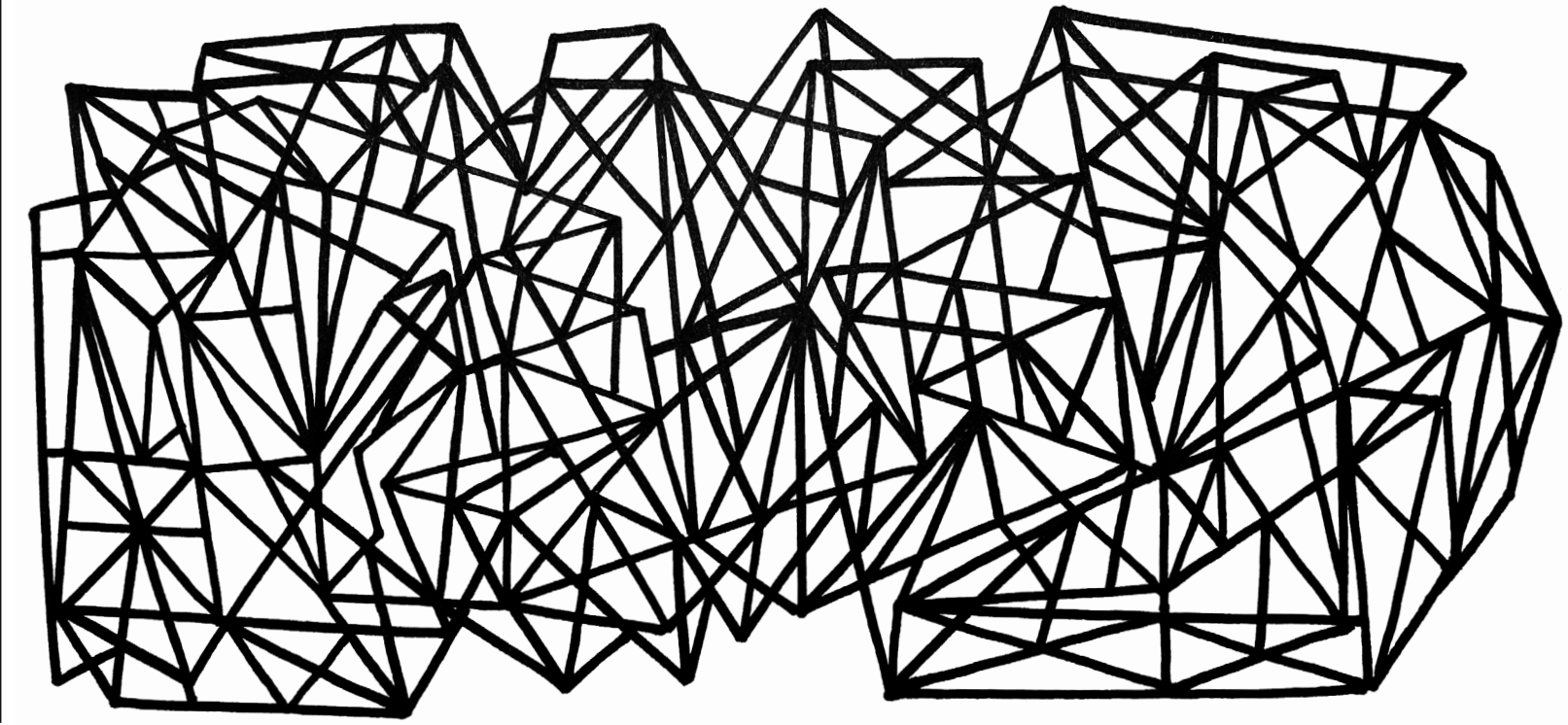
tions artistiques en dehors des circuits dominants, qu’ils soient commerciaux ou institutionnels. Depuis 1996, cette initiative se consacre à dénicher et mettre en ligne non les dernières nouveautés destinées à une viralité rapide, mais les perles excentriques du passé - dans l’espoir à combustion lente qu’elles rencontreront quelques regards singulièrement curieux.

Une catégorie qui identifie les structures comme UbuWeb - revendiqué par son fondateur, le poète étasunien Kenneth Goldsmith – est celle de «bibliothèques fantômes», traduction du terme

anglais «*shadow library*». Dans cette expression chacun des termes compte spécifiquement. D’abord, il s’agit de concevoir de tels espaces comme une «bibliothèque», c’est-à-dire un répertoire de documents accessibles publiquement: cette dimension différencie les expériences comme UbuWeb de circuits de distribution commerciale, mais aussi des réseaux privés d’échange (comme les forums à accès restreint). En même temps, leur existence «fantôme» se situe dans une zone d’informalité et auto-gestion, en dehors du cadre institutionnel et légal: elle est basée sur l’en-

traide, la débrouille et le don, mais aussi une basse visibilité. Alors que d’autres expériences cousines peuvent se concentrer sur les films de l’histoire algérienne (c’est le cas de la «cinémathèque fantôme» Les archives numériques du cinéma algérien) ou bien sur les livres en général (comme Z-Library), la spécificité d’UbuWeb est celle de récolter et faire circuler des contenus multimédias en lien avec les expérimentations artistiques – les avant-gardes, dans un sens large et bariolé – réalisées depuis le début du vingtième siècle.

Peu enclin à respecter soigneuse-



LES COPRODUCTIONS OUEST-ALLEMANDES SUR LE MARCHÉ CINÉMATOGRAPHIQUE FRANÇAIS ENTRE 1962 ET 1969

“La base de données constituée permet de remarquer la présence récurrente de la Central Cinema Company film parmi les sociétés productrices.”

question de la *nationalité perçue* des films. Celle-ci n’est pas toujours la même, que ce soit dans la presse spécialisée ou quotidienne de l’époque, ou dans les guides et dictionnaires contemporains, c’est-à-dire que la nationalité des films varie d’un texte et d’un auteur à l’autre. Ce problème est d’ordre à la fois technique et théorique. Il pose la question de ce qu’est un film allemand : à partir de quels éléments la nationalité d’un film est-elle perçue par les spectateurs ? L’étude de quelques exemples permettent déjà de dégager des hypothèses. Dans la majorité des cas, la nationalité attribuée aux films correspond à celle de la langue usitée, qui correspond à celle du réalisateur : *Der junge Törless* (*les Désarrois de l’élève Törless*, 1966), coproduction franco-ouest-allemande réalisée par le cinéaste allemand Volker Schlöndorff, est perçue comme une production ouest-allemande par le *Dictionnaire mondial des films*¹⁶; la *Chambre Ardente* (1962) de Julien Duvivier et le *Meurtrier* (1963) de Claude Autant-Lara, coproductions tripartites entre la France, RFA et l’Italie, y sont perçues comme des productions françaises; enfin, *Attentato ai tre grandi* (*les Chiens verts du désert*, 1967), également coproduction tripartite entre la France, l’Italie et la RFA, réalisée par le cinéaste italien Umberto Lenzi est perçue, dans le *Guide du cinéma chez soi*¹⁷, comme une production italienne. *Chronik der Anna Magdalena Bach* (*Chronique d’Anna Magdalena Bach*, 1968), coproduction bipartite entre l’Italie et la RFA, réalisée par deux cinéastes français Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, est perçue comme une production allemande, ce qui renvoie au contenu du film : la langue usitée et le thème traité¹⁸. Signalons également que les deux premiers films représentatifs du Nouveau Cinéma allemand, *Der junge Törless* – dont la production a été largement soutenue et encouragée, financièrement et symboliquement, par le cinéaste français Louis Malle – et *Chronik der Anna Magdalena Bach* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet apparaissent dans ce flot de coproductions, ce qui met en évidence une logique de coexistence entre les deux types de films, ceux dits «d’auteur», catégorisés comme relevant de ce qu’on appellera le Nouveau Cinéma allemand, et ceux dits «grand public», de genre ou de divertissement. Nous pouvons donc émettre l’hypothèse que le système de la coproduction a favorisé l’exportation des films du Jeune Cinéma allemand et ainsi, de fait, sa diffusion et sa connaissance. Il est d’ailleurs notable que Jean-Marie Straub et Volker Schlöndorff aient réalisé des films coproduits tout au long de leurs carrières, jusqu’à aujourd’hui.

Le succès des coproductions ouest-allemandes en France

À partir de l’ouvrage *Ciné-passions: le guide chiffré du cinéma en France*¹⁹ de Simon Simsi, nous avons recensé les coproductions à succès, c’est-à-dire les treize films coproduits qui ont comptabilisé plus d’un million d’entrées en France depuis leur date de sortie jusqu’en 1999. Pour expliquer le succès de ces coproductions, nous proposons de repérer leurs points communs. Certaines partagent de mêmes comédiens: Jean Gabin tient ainsi le rôle principal de deux films (*le Tonnerre de Dieu* et *Monsieur*). L’acteur a tant de succès en France que le film français propose une catégorie «films de Jean Gabin», à côté des catégories génériques. La présence de Michèle Mercier, interprète du rôle d’Angélique, est également notable. En outre, des récurrences se font jour en ce qui concerne le genre des films: le mélodrame de cape et d’épée avec la trilogie *Angélique*, la «comédie dramatique» avec *le Tonnerre de Dieu*²⁰, ou la «comédie de mœurs» avec *les Tontons Flingueurs* et *Monsieur*²¹. Le film d’espionnage est également très présent, avec *Corrida pour un espion*, *Heisser Hafen Hongkong* et *Der Fluch des schwarzen Rubin*, ainsi que le western, avec les deux opus des aventures de Winnetou. Parmi ces coproductions à succès, nous pouvons par ailleurs remarquer la présence de trois cinéastes allemands: Manfred R. Köhler et Jürgen Roland qui s’illustrèrent dans le genre de l’espionnage, et Harald Reinl qui connaît le succès avec le western²².

Le cas particulier de Winnetou

Der Schatz im Silbersee et *Winnetou - 1. Teil* s’inscrivent dans une suite de films mettant en scène Winnetou, chef indien de la tribu des

Apaches. Le succès de cette série peut s’expliquer en partie par le fait qu’il s’agit d’une mise en scène cinématographique d’un personnage récurrent de l’œuvre romanesque à succès international de l’écrivain allemand Karl May. Il relève également de la qualité de jeu de l’acteur principal, le Français Pierre Brice, inconnu en France et célèbre en RFA. L’attribution de la qualité à un film par les spectateurs repose sur les dimensions artistique, éthique et technique de l’œuvre²³. Le système de coproduction engendre des moyens financiers suffisants pour que la qualité technique soit appréciée par les spectateurs. Comme l’explique Henri Larski²⁴, la qualité du film tient également à l’ouverture du cinéma ouest-allemand à d’autres cinémas nationaux que symbolisent ces films: la série Winnetou, notamment grâce la présence des acteurs étrangers Pierre Brice et Lex Barker; permet de proposer aux spectateurs une alternative aux films populaires traditionnels qu’étaient les *heimatfilm*, genre cinématographique spécifiquement germanique mettant en scène le milieu rural de manière idyllique. Mais elle permet aussi l’oubli des années sombres, à travers la découverte d’une nouvelle identité pour le peuple allemand, «plus cosmopolite, prônant les dialogues culturels»²⁵ à partir de la fraternité qui unit les deux protagonistes, un Apache et un Allemand. Les jeunes Allemands se passionnent pour le peuple indien, ils intègrent dans leurs jeux l’expression «frères de sang», imitant les deux personnages que rien ne prédestinait à devenir amis, Winnetou et Old Shatterland.

On retrouve la même invitation au voyage et à la découverte de territoires méconnus dans les titres des films *Heisser Hafen Hongkong* (Jürgen Roland, 1962) et *Der Fluch des schwarzen Rubin* (1965, Alberto Cardone et Manfred R. Köhler). Jean-Marc Leveratto se rappelle par exemple que ces titres allemands l’avaient marqué parce qu’ils comportaient des noms de villes éloignées: comme un appel au voyage et à la découverte, par le biais du cinéma, de villes inconnues²⁶. En effet, il s’agit d’un phénomène récurrent au sein de notre corpus d’étude, comme le signale par exemple la traduction française du second titre mentionne la ville de Bangkok, contrairement au titre original.

Comme le précise Henri Larski, le succès de ces coproductions tient également à une stratégie de distribution spécifique, impliquant la Société nouvelle de cinématographie (SNC), la Jadran en Yougoslavie, et Rialto film Preben-Philipsen, firme danoise et allemande. La SNC s’est engagée à distribuer le film de manière à ce qu’il puisse toucher un large public: diffusion dans trois salles à Paris, dont la grande salle Paramount-Opéra (1900 places). Comme l’affirme l’auteur:

[cette] exposition de choix permet au film d’engranger sans problème les entrées malgré les critiques assassines du film [...]. Sans rentrer dans les détails, il suffit de consulter les pages de notations globales de revues comme *Positif* ou les *Cahiers du Cinéma*: *Der Schatz im Silbersee* fait partie dans les deux revues des films les moins bien notés de l’année 1963. Les critiques pour les autres films de la série Winnetou iront dans le même sens. Aux yeux de la critique française, aujourd’hui plus tendre avec les «westerns-choucoute», ces films ne pouvaient faire le poids face aux westerns américains dont on redécouvrait les œuvres majeures des auteurs du genre John Ford ou Howard Hawks²⁷.

D’autre part, la distribution vise un public familial à Paris comme en province, et s’adapte aux attentes et habitudes d’un public qui regarde la télévision, familier des séries à succès comme *Bonanza* et *Daniel Boone* «où finalement les personnages et les situations sont aussi manichéens qu’ils peuvent l’être dans les films Winnetou»²⁸. Un public familiarisé à la diffusion de westerns de l’âge d’or hollywoodien (avec Gary Cooper, Allan Ladd ou Randolph Scott) mais qui ne se déplace plus guère au cinéma que pour voir «John Wayne [qui] [...] attire encore dans les salles avec des westerns tels que *McLintock!* (1963), *les Quatre fils de Katie Edler* (1965), et *El Dorado* (1966)»²⁹.

Le producteur Artur Brauner et la Central Cinema Company film

La base de données constituée permet de remarquer la présence récurrente de la Central Cinema Company film parmi les sociétés produc-

trices. Survivant de la Seconde Guerre mondiale, son fondateur, Artur Brauner, se donne pour mission de reconstruire l’industrie cinématographique allemande. Les ravages causés par la politique nazie ont affecté, en effet, tant la création que la production. En 1946, Brauner fonde le premier studio de cinéma d’après-guerre: il transforme une usine de fabrication de gaz toxique, qui avait été nationalisée pendant la guerre, en siège de la Central Cinema Company film. Il travaille ensuite à acquérir les droits des classiques allemands d’avant-guerre, et propose de réembaucher de nombreux cinéastes allemands exilés aux États-Unis.

Brauner; admirateur de Fritz Lang depuis son enfance, lui fait de nombreuses propositions pour qu’il revienne tourner des films en RFA après son exil aux États-Unis. L’élément déclencheur de l’accord entre les deux hommes fut sans doute le choix du sujet de Brauner: le remake d’un film en deux parties de l’âge d’or du cinéma expressionniste allemand, *Das indische Grabmal* (*le Tombeau hindou*) réalisé par Joe May en 1921 en Allemagne. Ce film était adapté de deux nouvelles de Thea von Harbou, scénariste et future épouse de Fritz Lang, co-auteur du scénario avec elle ; il avait par ailleurs été l’objet d’un premier remake, réalisé en 1938 par Richard Eichberg. *Der Tiger von Eschnapur* (*le Tigre du Bengale*, 1958) et *Das indische Grabmal* (*le Tombeau hindou*, 1959) marquent le retour de Lang en Allemagne. Notons également le retour de Robert Siodmak, toujours produit par Brauner; avec *Die Ratten* (*les Rats*, 1955), qui est, la même année, le premier film allemand à remporter l’Ours d’or au Festival international du film de Berlin.

En 1960, Artur Brauner fonde une nouvelle branche de son CCC Studio. En effet, si certains réalisateurs ne développent pas l’aspect artistique du cinéma, c’est notamment pour des raisons économiques, afin d’éviter de prendre le risque d’un échec commercial. Brauner envisage une solution à ce problème: grâce au succès de ses productions dites de divertissement, il finance quelques films à modeste budget mais à forte ambition artistique. La carrière de Fritz Lang en RFA sera de courte durée, puisque sa dernière réalisation, impulsée par Brauner en 1960, est *Die Tausend Augen des Dr. Mabuse* (*le Diabolique docteur Mabuse*, 1960), coproduction entre l’Italie, la France et la RFA, qui sort en France en 1961 et marque le début d’une longue série de nouvelles aventures du célèbre personnage de Norbert Jacques – dont Lang avait réalisé en 1922 la première adaptation cinématographique – avec six longs-métrages, tous produits par Brauner: La CCC film semble être devenue un moteur dans la réalisation européenne avec une production régulière et un recours non moins régulier à la coproduction, pour des films exploitant les genres de la comédie, de la comédie musicale, du policier, ainsi que les suites et les remakes. Brauner a donc joué un rôle important dans la reconstruction de l’industrie cinématographique ouest-allemande d’après-guerre, et il devient un des producteurs obtenant le plus de succès commercial dans toute l’Europe des années 1960. Sa politique de promotion du cinéma allemand – au travers, notamment, la valorisation de cinéastes autochtones à succès – est une dimension du contexte économique de production qui a rendu possible et qui éclaire le rôle réellement tenu par le Manifeste d’Oberhausen dans le renouvellement de la production cinématographique ouest-allemande d’après-guerre.

Au terme de cette étude, les dimensions symbolique et économique du renouvellement du cinéma allemand d’après-guerre en France apparaissent comme inséparables l’une de l’autre. La coproduction fut, pour le cinéma ouest-allemand des années 1960, un système total, qui permit non seulement de relever le niveau général de la production, mais de créer un mécanisme de transfert entre le cinéma commercial et le cinéma d’auteur issu de la contestation du Manifeste d’Oberhausen, et finalement de diffuser; au moins en Europe, des films qui représentaient ce relèvement spectaculaire d’une cinématographie sortie exsangue des années du nazisme et de la guerre. À l’intérieur de ce système, des acteurs comme Artur Brauner ont joué un rôle fondamental, bâtissant une stratégie de production et de distribution qui tournait le dos à l’ancien système et faisant le choix de la coproduction comme base d’une entreprise de renouvellement des structures de production, mais aussi de l’image même du cinéma allemand. ■ © Élodie Valkauskas, 2019.

ment les sillons tracés par l’Histoire officielle des mouvements artistiques, une plateforme comme UbuWeb prend ses distances pour arpenter des territoires créatifs négligés et suggérer des conceptions différentes du travail avant-gardiste. Aux côtés de signatures célèbres présentes tantôt par dans les angles insolites comme dans les exemples listés au début, le site s’autorise à insérer des gestes artistiques mineurs comme ceux des anonymes qui laissent leurs traces dans les rues. En compagnie de célébrités comme Andy Warhol, Pina Bausch et John Cage, nous retrouvons ainsi des spécimens déjantés et brillants d’art amateur ou brut comme les flyers et les affiches collectés dans l’espace public newyorkais et répertoriés dans la section «*Outsiders*» - ou bien les enregistrements sonores DIY de l’archive «*365 Days Project*». En dehors de l’engouement gentrificateur pour la Street Art qui ne cesse de se propager dans les nos villes, ces objets créatifs sont accueillis à l’intérieur d’une conception généreuse et anarchique de l’avant-garde qui ne respecte pas les canonications établies, le partage entre légitime et illégitime. Ce n’est qu’une une des multiples manières par lesquelles l’avant-garde est *an-archivée* dans ce genre de sites. Une autre forme d’anarchie au sein d’UbuWeb consiste en la collection «*Publishing the unpublished*». Cette proposition éditoriale reproduit et diffuse en ligne des textes expérimentaux

qui difficilement trouveraient ou retrouveraient leur place (après une éventuelle première parution) dans l’économie d’une maison d’édition traditionnelle: par exemple, le remontage de documents administratifs lié aux attentats des Twin Towers de *9+11* opéré par Franck Leibovici ou l’indexation en treize volets du lexique de *Rue à sens unique* de Walter Benjamin réalisée par Anna Gray & Ryan Wilson Paulsen dans *One-Way Street*. Ce genre d’objets appartient, eux aussi, à l’ensemble des composants de notre histoire culturelle en manque de conservation et de distribution à cause de leur incompatibilité avec les paramètres esthétiques dominants, la rentabilité commerciale ou certaines contraintes éditoriales. L’opération d’UbuWeb attaque et secoue le patrimoine institué, mais en même temps il permet l’élargir et l’aérer: en devenant un espace de valorisation alternative, la plateforme patrimonialise des éléments hétéroclites et mineurs par rapport à ceux protégés et célébrés par les lieux et les discours institutionnels. En même temps, elle exploite les outils numériques et les réseaux pour contrer les logiques de rareté et exclusivité – imposées pour des raisons géographiques, sociologiques ou économiques – qui rendent peu accessibles les artistes et les œuvres appartenant à ce patrimoine mondial en dehors des circuits urbains, aisés ou occidentaux: on peut faire le connaissance du cinéma de Stan

Brahkage au fin fond du Brésil, écouter l’avant-garde électroacoustique dans la taïga russe ou plonger dans la scène arabe du film expérimental contemporain depuis la campagne française. À l’aube du Web 2.0, après à peine quelques années d’existence du site, un mail arrive de la part de Meredith et témoigne de cette puissance de décloisonnement de l’expérimentation artistique: «J’ai vraiment aimé votre site: il m’a permis de rencontrer des cultures différentes de celle de la petite ville du Texas où j’habite». UbuWeb s’infiltre dans la machine des Pères (Université, Musées, Critique...) et pirate leur autorité, en valorisant d’autres productions artistiques mais aussi d’autres économies curatoriales et distributives. En effet, l’archive subversif de ce genre de sites n’est pas tellement – ou uniquement - une affaire de contenus, mais aussi d’infrastructures et gestes les faisant fonctionner. Le fondateur de ce site, Kenneth Goldsmith, appelle son principe fondamental d’alimentation «*folk archiving*», c’est-à-dire «archivage amateur». Ce terme indique des opérations de récolte, sélection et mise en partage qui se déploient d’une manière diffuse, solidaire et informelle au sein des réseaux, loin de toute automatisation algorithmique. La structuration de ces «médiathèques de la création avanguardiste» repose sur une multiplicité de contributions méticuleuses de collectionneurs passionnées ayant commencé avant le développement

du numérique. L’histoire d’une plateforme comme UbuWeb plonge se racines dans des aventures de stockage et reproduction «de contrebande» qui ont enregistré sur VHS des rares œuvres audiovisuelles diffusées après minuit sur une chaîne télé, fait des compilations non autorisées de musique expérimentale sur cassette magnétique ou photocopié des pages de livre en négligeant joyeusement les limites du *copyright*. La conception du rapport libre entre culture et société incarné par ces «archivistes fantôme» se passe donc royalement des contraintes de reproduction de la copie que l’économie du soi-disant «droit d’auteur» a mis en place pour protéger; très souvent, les profits des grands distributeurs et de certaines rentes personnelles. Ce qui différencie ces collectionneurs de l’âge de la reproductibilité technique élargie par les moyens du digital de leur ancêtres (comme celui raconté par Benjamin dans *Je déballe ma bibliothèque*) est la tendance à enterrer le culte propriétaire de l’objet et sa jouissance exclusive, en le remplaçant par le plaisir du partage multiplicable. En ce sens, celui ou celle qui collectionne en privé tend à devenir également curateur et bibliothécaire pour des vastes publics, en créant une chimère entre des rôles non nécessairement solidaires. Parfois rapidement oubliées par le triomphe de la distribution payante à la demande, les aventures de la reproduction et distribution du bas qui régnaient il

y quinze-vingt ans grâce au *peer-to-peer* semblent appartenir déjà à l’archéologie des médias. Ainsi, aujourd’hui les regarde avec une pointe de nostalgie dans le rétroviseur cinématographique d’une production pop comme *Mixed By Erry* (2023) réalisé par Netflix autour d’un mémorable marché noir de la cassette musicale mis en place depuis le Midi italien. L’histoire de ce film nous rappelle quelque chose d’important pour comprendre ce qui se passe dans les archives numériques comme UbuWeb: l’importance de gestes d’appropriation et répertoriage comme la playlist ou le remix. La différence entre une bibliothèque classique et ses versions «fantôme» pourrait justement consister en l’incitation à s’emparer activement et malaxer le matériel stocké qui s’inscrit plus ou moins explicitement dans le métabolisme de ces dernières. UbuWeb nous recommande de frayer notre chemin dans le vaste continent de ses contenus - dépourvu de tout rangement automatique par profil, recommandation ou nouveauté - en produisant par exemple un répertoire de titres préférés à suggérer à d’autres: ce qu’une série de personnes invitées font dans une section du site appelée «UbuWeb Top Tens», ce à quoi s’attelle son fondateur Kenneth Goldsmith en conseillant 101 objets remarquables et peu connus dans la conclusion de son livre *Duchamp is my lawyer* (bientôt disponible en français sous le titre de Patrimoine pirate). On nous convie à

reclasser l’archive relativement informe, selon nos goûts et nos intelligences. En poussant un peu plus loin les gestes de réactivation et appropriation qui mettent en mouvement l’archive, l’économie artistique d’UbuWeb encourage aussi à manipuler et transformer les œuvres trouvées en produisant des «créations non créatives» (pour paraphraser la catégorie *l’uncreative writing* proposée par Goldsmith): que l’avant-garde passée ne nous érase pas sous son poids monumental, qu’elle brûle en guise de carburant nous propulsant dans de nouvelles trajectoires créatives! Les pionniers de l’expérimentation artistique ont suivi les recommandations du grand père Nietzsche qui disait «il faut perdre le respect du tout». Plutôt que vénérer les leçons subversives des avant-gardes historiques, il faut les appliquer avec curieuse irrévérence quitte à émietter et défigurer l’héritage de ces dernières. Pour cette raison, une histoire du site comme celle racontée par *Duchamp is my lawyer* doit faire la part belle aux entreprises de réinvention des œuvres passées: comme les remontages audiovisuels de Vicki Bennett (AKA People Like Us), exemplifiés par *The Zone* (2012) ou sont remixés et mis en parallèle Le magicien d’Oz et Stalker de Tarkovski, ou encore comme le siècle de reprises de la pièce *Ursonate* composée par le dadaïste Kurt Schwitters au début du vingtième. ■

© Jacopo Rasmi, 2022.



AGADEZ

QUEENDOMS

AGADEZ is a singer-songwriter and composer of Mediterranean origins. She studies the Feminine Divine, archaeomythology, esoteric and shamanic traditions of the East and West.

Taking a name that evokes Tureg Symbolism, AGADEZ is Giada Colagrande, film director, actress and screenwriter.

Continuing to merge spiritual research and art, Giada now weaves another thread in her work, which has seen collaborations with Marina Abramović and Franco Battiato and the

alchemical musical experience with *The Magic Door* project.

As AGADEZ, she begins a solo musical journey that's rooted in World music and Dark Folk, but transcends musical genres by creating syncretic and evocative atmospheres.

In this transcendent universality lies the spark that AGADEZ wishes to rekindle, like a fire that has never been extinguished but has been weakened for millennia by the absence of the Sacred. An ancestral connection, through our body, with the cosmos and

the invisible. A mystical experience of music, which makes the original pulse of artistic creation vibrate in us according to the Mother Nature.

«Art, in its primordial expression, was born as an instrument of union with the Divine. The need that moved humans to express themselves in artistic form was a natural impulse to connect with another dimension. Think of the ceremonies in the caves, in which the priestess used the drum to communicate with different dimensions, earthly and otherworldly: all “realms of the Goddess”, *Queendoms*, since the ancient communities had one single cult, that of the Mother Goddess.» (Giada Colagrande) Agadez instruments of choice are voice, frame drums, guitar and theremin. Her sound evokes archaic mythologies and tribal worlds. *Queendoms*, the first album as AGADEZ, is a place to encounter the sacred feminine essence, which reunites us with our ancestral roots.

Queendoms

This album is conceived as a journey into the archaic female cults that followed the primordial one of the Mother Goddess, from the moment names and identities

were given to the goddesses. The cult of the Goddess has crossed all existing civilizations: a single essence that changes shape, to the rhythm of sacred drums. The journey begins with Tanit in the Sahara desert and ends with Tara in what was once one of the cradles of the feminine divine, the Indus Valley. A place, together with Mesopotamia, where all the goddesses have passed through or come from. Being Mother Goddesses, they were originally all-embracing, unifying and overcoming opposite polarities: feminine and masculine, lunar and solar; dark and luminous. Each song of the album is dedicated to a goddess. It evokes her distinct character and world. It invokes her powers and manifestation. Musically, the evocation of each goddess draws shapes and colors from the civilization to which she belongs, while the invocation is conveyed through the lyrics. Agadez composed the songs starting from the rhythms of the drums, then wrote the melodic lines for her voice and for the cello of Giovanna Barbatì, the frame drums and percussions of Glen Velez, the voice of Loire Cotler, the Celtic harp and santour of Vincenzo Zitello, the nickelharpa and flutes of Arthuan Rebis. ■ © Agadez.

ELISA PULEO

dal volume *Pupi dispersi. Pupi ritrovati*.

L'Opera dei Pupi, una delle forme teatrali più antiche, continua a vivere nei tanti spettacoli, mostre, festival, laboratori che la compagnia Figli d'Arte Cuticchio promuove dal 1971, anno della sua formazione. Il lavoro che la compagnia, diretta dal suo fondatore Mimmo Cuticchio, svolge con perseveranza e costanza da 50 anni, rappresenta l'anello di congiunzione tra il passato e il futuro.

Non senza difficoltà, Cuticchio ha compiuto un'opera fondamentale: salvaguardare le radici culturali della propria terra, perché i pupi che mantiene in vita e rinnova nel proprio teatro, non sono semplici strumenti, ma il simbolo di secoli di vita e di storia collettiva.

Negli anni, con rigore e passione, sono nati uno dopo l'altro spettacoli che hanno rifondato la tradizione e introdotto nuovi linguaggi e nuovi temi. Pur continuando a rappresentare in scena la Storia dei paladini di Francia, che costituisce l'anima tradizionale dell'Opra, Cuticchio ha cominciato ad attingere ad altri repertori, ispirandosi ad autori e generi diversi: dai poemi omerici all'opera lirica, dal teatro d'autore all'attualità, riuscendo a costruire un ampio repertorio in cui la pluralità dei soggetti trattati dichiara la costante necessità di trovare nuove storie da raccontare, per comprendere più a fondo la nostra contemporaneità. Storie che vanno dalle gesta eroiche dell'epica cavalleresca ai drammi shakespeariani, dagli avvenimenti storici che hanno segnato la modernità alle fiabe senza tempo.

La diffusione delle produzioni dei Figli d'Arte Cuticchio fuori dai confini regionali cresce di anno in anno, la compagnia è costantemente invitata sui palcoscenici dei principali festival e teatri d'Europa e del mondo, ma contemporaneamente continua a rappresentare gli spettacoli nei piccoli centri, nei borghi e nei teatrini che rendono unico il nostro Paese.

Gli spettacoli di Mimmo Cuticchio nati negli ultimi trent'anni forniscono alla tradizione una “memoria contemporanea”. Se paladini, saraceni e paggi, secondo una tradizione consolidata, sono i principali protagonisti della drammaturgia dell'Opera dei pupi sin dai primi anni dell'Ottocento, Cuticchio ha creato pupi di “nuova generazione”, nati a partire dalla prima metà degli anni Settanta, che hanno ridisegnato la fisionomia e le finalità del Teatro dei pupi. Ma andiamo con ordine. L'Opera dei pupi è un teatro di tradizione orale. Le prime fonti scritte ci furono consegnate da Giuseppe Pitrè (1841-1916), grazie al quale oggi sappiamo che il Teatro dei pupi fu il naturale proseguimento di una forma di rappresentazione popolare che aveva luogo all'interno dei cosiddetti casotti di li vastasi, situati al piano della Marina di Palermo alla fine del '700. Gli opraanti adottarono i temi e i tipi di quel genere, molto prossimo alla Commedia dell'Arte, trasportando sulla piccola scena dei loro “teatrini” alcune maschere popolari di maggior rilevanza, come Nofrio, Vircichio, Rusidda, 'u Baruni, noti come “pupi di farsa”, che si distinguevano da quelli utilizzati per le rappresentazioni del ciclo carolingio per il fatto che non erano “armati”. Con questi pupi si rappresentavano spettacoli di satira e di critica sociale e politica. La prima documentazione scritta sui pupi armati, così come sono giunti a noi, l'abbiamo solo intorno alla prima metà dell'Ottocento, ma la loro origine è assai più antica, le prime testimonianze di spettacoli con marionette provengono, infatti, dalla Sicilia greca.

Nel Simposio di Senofonte, è descritta una cena organizzata dal cultore di studi filosofici Callia in onore di un giovane atleta vincitore di una gara alle Panatenee, il padrone di casa avvia una vivace conversazione che prende spunto dall'esibizione di un gruppo di giovani artisti diretto da un impresario siracusano, che è anche marionettista (neurospástes), il quale, interpellato da Socrate su cosa lo renda orgoglioso, risponde: “Le mie marionette (neurospasta), che mi danno da vivere” (cap. IV, par. 55). Questa descrizione attesta, dunque, che la tradizione degli spettacoli con le marionette in Sicilia ha origini molto antiche.

Più vicino all'era moderna, Miguel de Cervantes (1547-1616) nel suo Don Chisciotte descrive uno spettacolo di marionette armate i cui interpreti sono Don Gaíferos, nipote di Carlo Magno, Re Marsilio, il paladino Orlando e la principessa Melisendra. Considerato che Cervantes partecipò alla battaglia di Lepanto del 1571 e che in Spagna non vi è traccia di paladini, si potrebbe supporre che lo scrittore abbia conosciuto i pupi proprio in terra di Sicilia, dove era stato condotto per essere curato ad una mano ferita in battaglia da un colpo di archibugio. Ma queste sono solo ipotesi, perché le prime notizie scritte sui pupi armati, come premesso, ce le ha consegnate Giuseppe Pitrè nel suo *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Vol.I dove documenta che il periodo più fiorente del Teatro dei pupi va dagli ultimi decenni dell'Ottocento fino a primi anni del Novecento. Pitre racconta come gli spettacoli messi in scena facessero leva sul meraviglioso e come questi teatri fossero una tappa d'obbligo per molti intellettuali che visitavano la Sicilia.

Henry Festing Jones, ad esempio, nel suo *Un inglese all'opera dei pupi*, descrive il teatro dei Greco, affermando che il loro repertorio, spesso condiviso da altri opraanti dell'epoca, aveva un risultato assai differente da quello degli altri colleghi per merito produttivo, capacità di allestimento, recitazione, manovra dei pupi e successo di pubblico, testimoniando quanto gli spettacoli dei F.lli Greco fossero

complessi dal punto di vista drammaturgico e della messa in scena. La scuola della famiglia Cuticchio proviene dalla dinastia dei Greco, composta dal capostipite Gaetano, dal figlio Achille (che è stato il maestro del Cav. Giacomo Cuticchio, padre di Mimmo) e dai figli di quest'ultimo, Alessandro ed Ermenegildo.

Un'appassionante vicenda storica ricostruita e studiata approfonditamente qualche anno fa dalla professoressa Valentina Venturini. È sorprendente come Mimmo Cuticchio abbia inconsapevolmente praticato un metodo analogo a quello dei Greco, senza avere mai conosciuto il loro percorso artistico. Nel repertorio dei loro copioni, infatti, si ritrovano alcune rappresentazioni del tutto originali, che non appartengono al mondo dei paladini – cosa non inusuale nelle serate speciali dei primi anni del secolo scorso; si tratta di copioni in piena regola, con la composizione delle scene e la loro descrizione, le battute di ogni personaggio fissate sulla carta insieme alle entrate e alle uscite, le classiche didascalie insomma, un lavoro che si discosta ampiamente dai canovacci a cui i pupari di prima e seconda generazione si attenevano e che, come sappiamo, riportano solo una traccia delle sequenze che l'opraante metteva in scena secondo la propria maestria, con la recitazione improvvisata in base al pubblico presente in sala.

Ebbene, due secoli più avanti sarà proprio Mimmo Cuticchio, maestro indiscusso del Teatro dei pupi, a fare da anello di congiunzione fra la tradizione di fine Ottocento e il futuro dell'Opera dei pupi. In altre sedi è stato detto che la passione di Mimmo Cuticchio per il Teatro dei pupi va ben oltre lo spettacolo, intrecciandosi indissolubilmente con la vita. Una passione che è un moto dell'anima, una ragione di vita, un amore, e che come tale genera anche sofferenza, perché ciò che si ama lo si vuole difendere dalla superficialità e dall'ignoranza. Del suo mestiere e della sua infanzia si è scritto tanto, ma forse non abbastanza per comprendere fino in fondo perché e in che modo il suo percorso si distingue da quello di altri figli d'arte. La sua infanzia ha seguito le tappe del tradizionale apprendistato con il padre Giacomo. Fino all'età di diciannove anni Mimmo non si sottrae alla vita teatrale della compagnia paterna, prima nei paesini dell'entroterra siciliano, poi nelle tournée in Italia. Gli anni della giovinezza, trascorsi in giro con la compagnia del padre, saranno fondamentali per la sua formazione e le sue visioni artistiche nel segno dell'appartenenza a una comunità e a un mestiere intimamente assimilato.

Nel 1967 il cavaliere Giacomo Cuticchio è invitato a Parigi per uno spettacolo all'Ambasciata Italiana. Mimmo è il suo braccio destro, ma quella che doveva essere una breve esperienza si trasforma nella possibilità di ritagliarsi un ruolo di rilievo nella storia della grande tradizione teatrale, un'occasione per intraprendere un percorso autonomo rispetto al padre. Parigi lascia segni forti nell'immaginario e nella pratica artistica di Mimmo; è proprio a Parigi che egli intuisce la forza universale del pupo, la sua capacità di comunicare ed emozionare indipendentemente dalla lingua e comprende che la tradizione e l'innovazione sono sorelle, che possono camminare accanto e spesso rincorrersi.

Nella capitale francese, il Cav. Giacomo, Mimmo e l'aiutante Giuseppe Arini – come racconta lo stesso Mimmo nel suo intervento pubblicato in questo libro – conoscono Enrico Panunzio, scrittore e poeta, un intellettuale pugliese grande appassionato dell'Opera di pupi, che in quel periodo era direttore della biblioteca dell'Istituto Italiano di Cultura di Parigi. Panunzio propone a Giacomo di vendergli i pupi con i quali aveva realizzato lo spettacolo parigino e di fermarsi ancora per qualche settimana, per avviare un “teatrino” all'interno di una cave al Boulevard St. Michel dove aveva sede la Libreria 73. A Parigi, Mimmo dirige il teatrino per alcuni mesi, scrive e mette in scena il suo primo copione ma di lì a poco è costretto a tornare in Italia per il servizio di leva.

L'insofferenza verso la pratica artistica del padre si consuma definitivamente al suo rientro dal servizio militare, nel 1969. «Un posto per ogni cosa, ogni cosa al suo posto», ammonisce il cartello che al suo ritorno trova affisso nel palcoscenico del teatro Ippogrifo, diretto dal padre, un motto che per Mimmo esemplificava la rigidità del pensiero paterno, una gabbia immutabile nella quale il Teatro dei pupi di Giacomo si era autorecluso. È allora che Mimmo decide di formare un proprio gruppo e di entrare anima e corpo nella creazione di un teatro tutto suo, che coniughi lo studio degli antichi canovacci con la costruzione di nuovi pupi. Il suo scopo è di dotarsi di un proprio “mestiere”², necessario ad avviare l'attività di opraante, e allora comincia a costruire un personaggio dopo l'altro, diversi da quelli paterni, ma in un certo senso anche uguali, nel rispetto di una circolarità che Mimmo avverte come un destino che lo chiama a svolgere il ruolo di novello testimone.

Realizzando quei compagni di vita e di viaggio egli riscrive, ad un tempo, il racconto, la memoria, la storia di una tradizione secolare, ma con uno sguardo attento ai mutamenti culturali e un anelito verso una realizzazione personale. Nella Palermo, degli anni '70, i giovani – in sintonia con i rivolgimenti culturali che attraversavano l'Europa – cercavano ogni giorno una propria dimensione. In una società che si avvitava su sé stessa e che sembrava spegnere gli entusiasmi giovanili risucchiando le energie e le passioni verso il basso, i ragazzi manifestavano il loro malcontento, cercando i modi e le occasioni per dare una svolta alla loro esistenza. Da un lato esplodevano le lotte studentesche, le rivolte sindacali, dall'altro gli ideali infranti, le repressioni del sistema, spingevano i più fragili nel tunnel delle droghe. Mimmo si discosta dalla massa. La sua

irrequietezza – una costante della sua esistenza – è rivolta verso la creatività; la sua vita quotidiana è scandita dall'assiduo impegno nel lavoro artigianale e nei viaggi compiuti con la mente, un cammino nutrito da approfondite letture dei più importanti poemi cavallereschi: dai Reali di Francia all'Orlando innamorato, dall'Orlando furioso alla Gerusalemme liberata, al Don Chisciotte. Nel frattempo, si guadagna da vivere lavorando nel cinema – piccoli ruoli in alcuni film girati tra Palermo e Roma – oppure come figurante nel teatro d'opera della sua città.

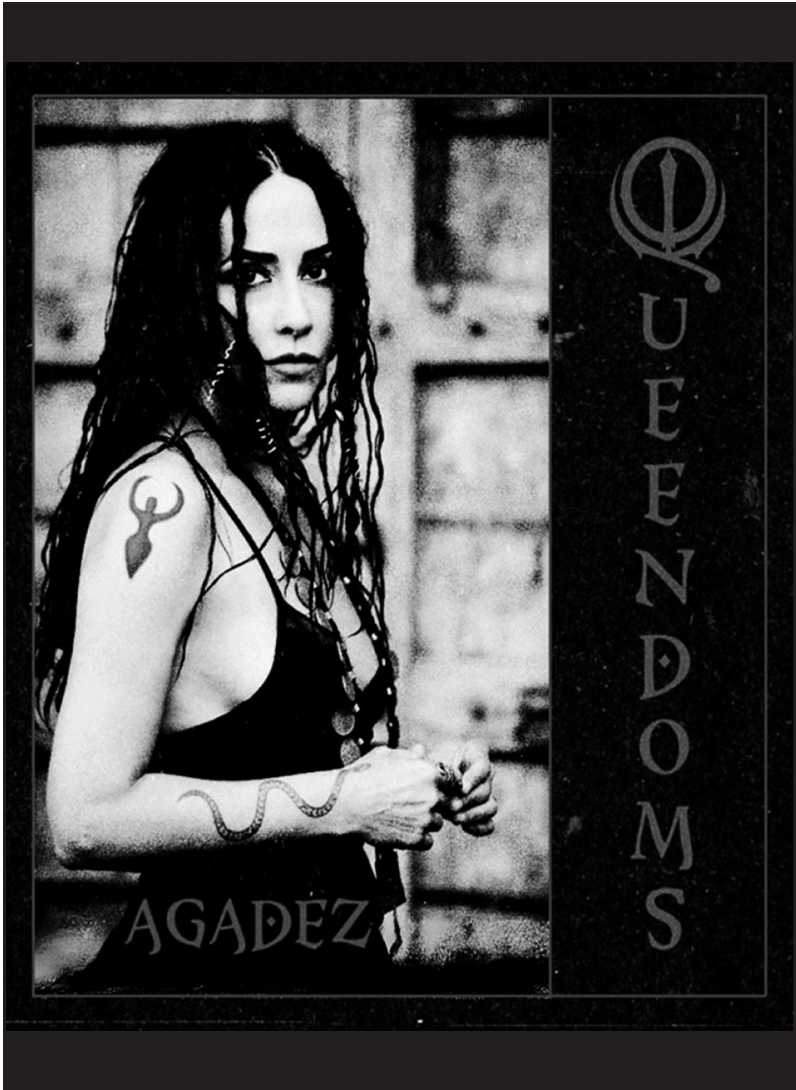
Nel 1971, insieme al fratello Guido e ad alcuni giovani artisti, fonda il gruppo Figli d'Arte Cuticchio e con i pupi faticosamente costruiti inizia la sua vita teatrale, i suoi primi viaggi.

Com'era prevedibile, il suo talento di teatrante “completo” (puparo, opraante e cantista) non è riconosciuto subito. La convinzione che egli appartenga ad una tradizione teatrale ormai superata, lo circonda nel recinto delle tradizioni popolari, una limitazione che ancora oggi, purtroppo, qualche volta riaffiora. Il suo primo spettacolo d'autore - Giuseppe Balsamo Conte di Cagliostro - deve aspettare qualche anno prima di essere rappresentato nei palcoscenici più importanti dei teatri italiani ed europei. Ma torniamo a quei pupi che Giacomo Cuticchio aveva lasciato a Parigi. Pensarli solo nella loro materialità, leggerli come testimonianza di una cultura teatrale oppure contemplarli nella dimensione puramente estetica, sono considerazioni estranee al pensiero di Mimmo Cuticchio. Per lui i pupi hanno sempre rappresentato qualcosa di urgente e vitale, ne ha avuto quotidiana cura e costante pensiero come membri della sua famiglia. Non oggetti di spettacolo, dunque, ma personaggi “reali”, con i loro ideali, le loro debolezze, le loro imprese, la loro storia e il loro carattere. Mimmo ha coltivato sempre la speranza che, prima o poi, i pupi lasciati nel lontano 1967 alla “Libreria 73” sarebbero ritornati a Palermo e si sarebbero ricongiunti, com'è accaduto per altri pupi dispersi in giro per il mondo, con la corposa famiglia di paladini, saraceni, paggi, angeli, diavoli, centauri, esseri fantastici, animali che gremiscono le pareti del Laboratorio e del Teatro di Via Bara all'Olivella.

Mimmo non aveva mai interrotto i contatti con il professore Panunzio, un uomo che ha sempre posto in primo piano la cultura e gli affetti, dando molta importanza al valore delle persone e alle relazioni. L'esperienza della creazione di un Teatro dei pupi a Parigi si conclude dopo pochi anni. Al suo rientro nella città natale di Molfetta, l'appassionato professore sistemò i pupi e altro materiale scenico (fondali, quinte, cioletti) all'interno di quella che egli chiamava Torre Pulo, ovvero un ex convento dei cappuccini del '500 di proprietà della sua famiglia e che, generosamente, aveva messo a disposizione della comunità locale per incontri culturali.

Negli anni, in occasione di qualche tournée della compagnia dei Figli d'Arte in Puglia, non era mancata l'opportunità di poter visitare quel luogo e di rivedere quei pupi. Quando capitava di toccarli, di raddrizzarne i ferri o sgrovigliarne i fili, per Mimmo era sempre un'emozione, il tempo si arrestava, le sue mani raggiungevano rapidamente l'obiettivo. Quel pupo di cui si prendeva cura e che adagiava amorevolmente sul tavolaccio era pronto per nuove avventure; la gestualità e la voce che gli imprimeva, esaltavano il carattere intrinseco del personaggio; l'armonia dei gesti trasmessi dall'opraante ritrovava quella perfezione che si basava su una sorta di condiviso linguaggio segreto. Era evidente che per Mimmo quel pupo rappresentasse un personaggio in senso pieno, con una propria storia, un volto, imprese, ideali, ieri come oggi. Niente di sentimentale, nessuna nostalgia, solo la manifestazione fisica di un intimo pensiero, di un rispetto che è ragionevole chiamare “tradizione”. Difficile da spiegare questa sorta di comunicazione non verbale tra Mimmo e i suoi pupi, un'intesa che non si è mai interrotta e che si rivela essenziale per la sua attività artistica. Diversamente, non sarebbero mai nati spettacoli come Don Giovanni all'Opera dei Pupi, o come O a Palermo o all'inferno, nei quali ha inventato percorsi ogni volta nuovi, disegnando storie e immagini originali. Lampi improvvisi, nei quali il pubblico ritrova il palpito della vita. In entrambi i lavori la chiave di lettura, il percorso drammaturgico, gli sono stati suggeriti proprio dai pupi, attraverso una comunicazione muta ma ricca di segni. Per mezzo della duttile voce di Mimmo, essi lo interrogavano, si interrogavano, rispondevano, suggerivano, demolendo quel luogo comune che ancora oggi relega il Teatro dei pupi a uno stereotipo da cartolina. Nel 2015 Enrico Panunzio muore e i pupi restano a Torre Pulo, custoditi dai figli Antoine e Stephanie, abituati alla loro presenza sin da piccoli. Quando possibile, i pupi avevano partecipato ai piccoli eventi che il padre organizzava di tanto in tanto sia a Parigi sia a Molfetta ma, com'è comprensibile, quella presenza era per i figlioli poco più che una testimonianza culturale ereditata dal padre. Il loro rapporto con essi era certamente sentimentale, perché riconducibile alla loro infanzia, tuttavia si rendevano conto – per averli visti più volte in azione – che la vera dimensione di quei manufatti era quella del palcoscenico, del rapporto tra scena e pubblico, tra pupo e opraante. Pertanto si sono convinti che il posto ideale per quei pupi non poteva che essere il teatro di Mimmo Cuticchio, che avrebbe sottratto all'oblio l'insieme di quei personaggi, i quali oltretutto necessitavano di urgente restauro. A Palermo, quei pupi sono ritornati quasi tutti; Antoine e Stephanie, ne hanno voluto tenere in casa alcuni, ma chissà che un giorno anche questi non faranno ritorno al teatrino di Palermo, noi ce lo auguriamo. ■

© Associazione *Figli d'Arte Cuticchio*, Palermo dicembre 2021



The cover of Agadez' first album, *Queendoms*, which will be published in early 2024.

Tanit
Ancient Berber goddess of mysterious origins, Tanit was the main deity of pre-Roman North Africa. She is one of the first iconographic evolutions of the Mother Goddess, represented by a circle above a cross: the female sexual principle and the male sexual principle that meet and generate life. The symbol of Tanit invites a voyage through time and space: it welcomes us within her, in her womb, and then leads us to cross the other civilizations. Mother of the desert, as the wind carries the sand of the Sahara her footsteps begin to be visible... Tanit, the first song of

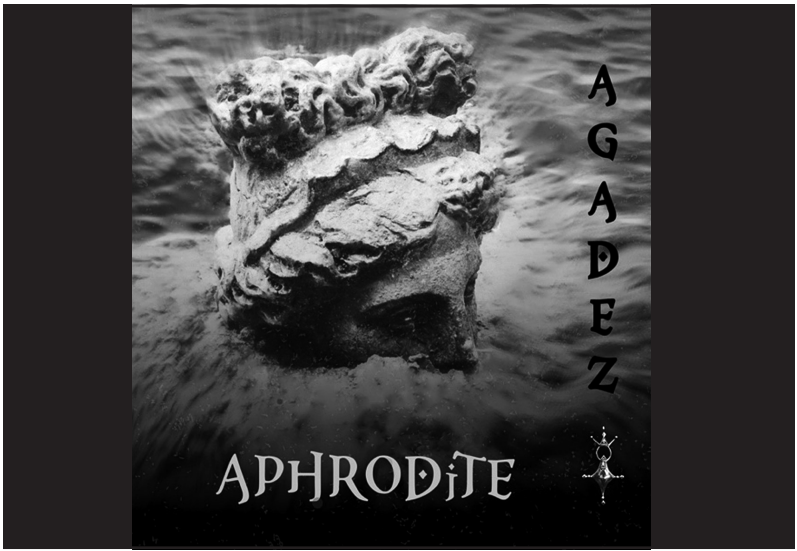
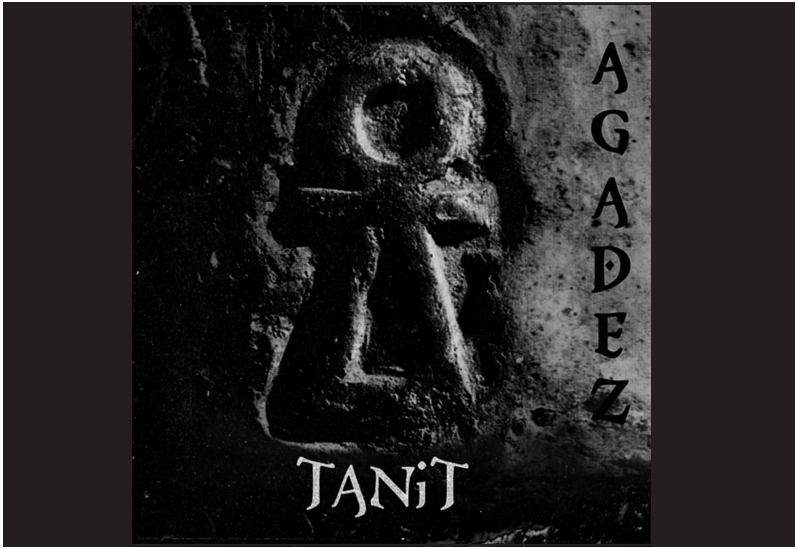
the album, starts with a pulsing sound, then a heartbeat, that transforms into the rhythm of drums. The extraordinary voices of Angélique Kidjo and Loire Cotler join Agadez to invoke this powerful and elusive goddess.

Agadez: Voice, Frame Drums
Loire Cotler: Voice
Angélique Kidjo: Voice
Giovanna Barbati: Cello
Glen Velez: Frame Drums, Percussions
Arthuan Rebis: Nickelharp, Frame Drums.

Aphrodite
Born from the sea, Aphrodite loves for the pleasure of loving, she bestows this feeling without expecting it to come from the other, allowing the other to experience it through her. Love in the sign of Aphrodite leads to discovering oneself reflected in what one loves. True symbol of Love, the divine power of Aphrodite is the embrace, sacred as the force that connects the male and the female element. To capture the essence of this alchemical goddess of love, Agadez explored karmic love, that which we recognize life after life, despite the different appearances

of the loved one. The song begins by inviting us to an internal journey, in the dreamlike atmosphere of another dimension, then accompanies us in singing a hymn to love, with a Middle Eastern flavor, like the origins of the goddess herself. To take us back inside, to the dream world of the beginning, to conclude the journey as it began.

Agadez: Voice
Giovanna Barbati: Cello
Glen Velez: Drums & Percussions



PUPI DISPERSI. PUPI RITROVATI

Novant'anni dalla nascita del teatro dei Pupi di Giacomo Cuticchio a Palermo, 50 anni dall'apertura del teatro in via Bara all'Olivella (il 29 luglio 1973), 40 anni dall'avvio del festival *La macchina dei sogni*, 10 anni dalla dichiarazione dell'archivio cartaceo dell'Associazione Figli d'Arte Cuticchio di *interesse storico*: per Mimmo Cuticchio, *cuntista* ed erede diretto nonché interprete della tradizione palermitana dell'Opera dei pupi, il 2023 è un anno denso di significati. Ripercorriamo la storia dei Cuticchio grazie al racconto, concesso a *Retrospective*, di Elisa Puleo, moglie di Mimmo nonché motore dell'associazione.



Mimmo Cuticchio Puparo, oprante e cuntista

© Alessandro D'Amico. Le foto sono concesse dall'associazione Figli d'Arte Cuticchio per la pubblicazione su *Retrospective*.



GIAN PIERO CONSOLI

Conversazione con Mario Monicelli, 2009.

Consoli: Le sue più famose commedie di argomento storico a cavallo tra gli anni '50 e i '60 (*La grande guerra*, *I compagni*, *L'armata Brancaleone*) descrivono la condizione umana dei diseredati, della povera gente: una sorta di “epica” dei derelitti, dei perdenti. Ma chi erano, allora, i perdenti?

Monicelli: I perdenti erano in realtà quelli del periodo fascista, soprattutto della guerra perduta, quelli che avevano fatto la guerra, soldati che avevano creduto al fascismo e che erano convinti che ormai l'Italia insieme alla Germania diventasse padrona del mondo. Invece si sono ritrovati con quella catastrofe politica e sociale e naturalmente umana della guerra, quindi, dopo aver avuto quella sonora lezione, si sono rimboccati le maniche e hanno messo bene o male in piedi questa penisola. Quando poi si cominciò a parlare di benessere, si parlava di benessere e di boom economico, ma dietro questa euforia, questo effettivo rinnovamento, questo nuovo risorgimento dell'Italia, c'era qualcosa che non tornava, c'erano delle contraddizioni sociali molto violente, molto profonde. Così continuavano ad esserci dei poveri cristi, degli emarginati (penso alla migrazione verso il nord, al nuovo proletariato urbano...) che stavano a dimostrare come anche quel momento storico non fosse poi per loro così positivo.

C: E i vincenti chi erano e chi sono oggi?

M: I vincenti erano quelli che avrebbero vinto dopo, nell'89, con il crollo del muro di Berlino, con il flop e l'implosione dell'Unione Sovietica.

C: In questi ultimi anni, la condizione umana dei perdenti in Italia è migliorata o è andata peggiorando?

M: Molto peggio! È andata peggiorando, da quando l'Italia ha avuto questo boom, questo benessere diffuso, come non era mai successo alla nostra penisola, da quando siamo diventati un paese consumista, dove le uniche cose che contano sono le merci, il denaro e l'iniziativa privata.

C: Per trent'anni si è sempre definito socialista e, dal Craxismo in poi, comunista. In quanto tale, oggi, non si sente anche lei un perdente?

M: Certo! Mi sento perdente, c'è stata una guerra fredda che è durata 70 anni, molto dura. In questa guerra ha perso il lavoro e ha vinto il capitale, e il capitale ci ha portato a questa condizione. Ecco qua.

C: Le parole Destra e Sinistra oggi hanno ancora un senso?

M: Hanno un senso per chi vuol credere ancora, pur essendo consapevole che ha vinto il capitale. C'è poco da fare. A parte destra e sinistra,

chietta: non faticammo molto a buttarla sul comico. E comunque non basta far la satira contro gli altri, bisogna esser capaci di rivolgerla anche contro sé stessi.

C: Passiamo alle sue commedie storiche. *I compagni* ebbe un gran successo di critica, sia in Italia che all'estero, candidato all'oscar per soggetto e sceneggiatura, perché non ebbe invece i favori del pubblico? Neanche di quello più di Sinistra?

M: Soprattutto quello mancò, proprio i compagni non andarono a vedere il film.

C: Perché?

M: Intanto perché si chiamava *I compagni*, dissero che era il solito film di propaganda politica sui lavoratori e che quindi era come se l'avessero già visto. Poi ci fu una specie di passaparola molto duro, da parte del Partito Comunista: è un film perdente che mostra la sconfitta del proletariato che si rivolta e poi, alla fine, finiscono tutti sconfitti e anche con l'ammazzare uno di loro. Allora il Partito Comunista era importante, era forte, e quindi bisognava far vedere che la rivolta sociale pagava, non che veniva sconfitta.

C: C'entra anche il fatto che, in certi momenti, nel film si ride? Ossia che non si può “scherzare” sulla la classe operaia?

M: Sì, certo, anche quello, ma soprattutto il fatto che viene sconfitta, che arriva un borghese che cerca di dargli una spinta, e che invece la manda alla rovina. L'idea del film era proprio quella: c'era qualcuno che cercava di spingere un gruppo di operai alla rivolta, per vincere una battaglia, perdente fin dall'inizio. Qualcuno che voleva farlo per insegnare che bisogna combattere uniti e, anche se si perde, non importa: servirà per la prossima volta. Era proprio questo il senso del film...

C: Cioè che non si può vincere alla prima botta...

M: Che non si può vincere alla prima botta e forse neanche alla seconda: l'importante è combattere e sapere che si sta uniti e che si è una forza.

C: Quello che succedeva nel '60 nelle fabbriche del nord, soprattutto a Torino, ha influenzato l'idea di fare un film sugli albori del movimento operaio?

M: Sì, ma in parte, perché poi ci fu una cosa molto sgradevole, a mio parere, la marcia dei 40.000. Quando scesero in piazza tutti gli impiegati, i colletti bianchi, tutti i piccoli borghesi, che cercavano di diventare borghesi e che contrastarono l'occupazione: quello era davvero un momento importante, perché le fabbriche erano state occupate dai proletari. Scesero questi 40.000 reazionari e gli operai e i proletari si sentirono sconfitti, uscirono dalla fabbrica che tenevano occupata, e la cosa finì lì.

continuavano a rompermi sempre i coglioni con Pudovkin...

C: In quegli anni la “grande famiglia” del cinema era tutta o quasi tutta di sinistra (con rare eccezioni cattoliche, tipo Zeffirelli oppure Olmi). E i produttori, da che parte stavano?

M: I produttori erano degli imprenditori: il regista, l'attore o il film che si vendeva bene e che trovava facilmente capitali era quello giusto. Non gliene fregava niente di tutto il resto, essendo imprenditori erano vagamente conservatori, andavano insomma dove c'era il profitto, ecco.

C: L'accusa che le veniva rivolta più spesso dalla critica, specialmente da quella più orientata a sinistra (Aristarco), era quella di “bozzettismo”. Lei sa spiegarsi il perché? Il suo peccato originale era quello di fare dei film divertenti?

M: Era perché i nostri personaggi non erano solo dei pupazzi votati alla causa, alla sinistra, ma avevano anche dei tratti umani, e quindi anche un carattere umoristico: c'erano ironia e tenerezza nel raccontare questo continuo combattimento con la realtà, con le miserie, con la fame, con le donne. Raccontavamo di povera gente in lotta con le piccole miserie quotidiane, non solo con le grandi ideologie.

C: Ancor prima dell'inizio delle riprese, *La grande guerra* scatenò un mare di polemiche che vi preclusero la collaborazione dell'esercito. Che ruolo ebbe nella vicenda l'allora giovane Ministro della Difesa, il “Divo” Giulio Andreotti?

M: Lui si comportò in maniera intelligente, come sempre del resto: è intelligentissimo e non si perde mai. Lui lesse... Non mi ricordo che cosa lesse, perché glielo dette De Laurentiis, non so se la sceneggiatura o solo il trattamento, ma insomma più o meno era la stessa cosa. Capì che il film raccontava una cosa grossa, ma che in fondo era positivo e che la raccontava in termini positivi, pur mostrando lo sfacelo dell'esercito, la conduzione dei grandi comandi, l'armamento approssimativo. Alla fine dava comunque una immagine reale e così ci fece delle promesse, ma non grandi cose... Insomma avevamo bisogno di certe divise, era passato un sacco di tempo e il ministero della difesa possedeva armamenti, fucili, cannoni... il buon De Laurentiis capì che poteva avvalersi un po' di questo materiale. Poi quando ci fu la rivolta dei “grandi” giornali, come *Il Giorno* o *La Stampa*, e dei “grandi” giornalisti come Monelli o Baldacci, si rivoltarono tutti e dissero che non era ammissibile che dei cialtroni della commedia all'italiana, quali Age, Scarpelli, Monicelli, Gassman e Sordi, si facessero beffe della storia patria... (ride)

C: Si può quindi dire che Andreotti non sia stato né di aiuto né di ostacolo. Fu un po' pilatesco?

MARIO MONICELLI

Intervistato da Gian Piero Consoli

“La satira politica non è facilissima. Bisogna avere una forte dose di ironia, di sarcasmo, che però vanno dispensate con attenzione perché è molto facile finire nella farsa. E comunque non basta far satira contro gli altri, bisogna saperla rivolgerla anche contro sé stessi.”

è stata una battaglia tra lavoro e capitale e il lavoro ha perduto, anzi ha addirittura rinunciato a lottare: il lavoro si è seduto e non si è più mosso da lì.

C: Nella politica italiana di oggi c'è una parte della Sinistra in cui lei si riconosce?

M: No.

C: Nel 2011 sono 150 anni dall'unità di Italia. Quella che Metternich definiva come una “espressione geografica” è riuscita oggi a diventare una nazione?

M: Neanche un po', assolutamente, non è mai nata l'Italia unita. Il risorgimento è un'invenzione propagandistica, risorgere poi... Non si sa da che! Non era mai stata niente questa penisola, nulla... Era stata una serie di stati più o meno ben governati, tra l'atro non democratici, stati assoluti, monarchie, papati, ducati. L'Italia non è mai diventata una nazione, è rimasta una serie di stati, e quindi non ha molto senso il motto “abbiamo fatto l'Italia ora bisogna fare gli italiani”: non s'è nemmeno fatta l'Italia! La verità è che c'è stata una serie di misconoscimenti o tradimenti, persone di grande rilievo e di grande carisma, come Garibaldi e altri, che hanno rinunciato alla repubblica, hanno rinunciato al federalismo. Perché era questa poi la cosa curiosa: mentre l'Italia stava organizzandosi come repubblicana e federalista, non si sa come mai, all'improvviso, nel '60, un capo popolo di grande carisma ha raccolto un migliaio di borghesi pieni di sogni e, con in mente lo stato nazionale, ha disceso l'Italia, consegnandone metà addirittura al re di una nazione piccola, non italiana, molto marginale rispetto alla storia d' Italia, dove parlavano francese e piemontese. E così gli ha consegnato un corpo semi-inerte e pieno di contraddizioni, con usanze e storie affatto diverse: non si è unificato niente, si è dato vita ad un'agglomerazione balorda di stati e staterelli che non si è mai amalgamata.

C: Una volta le proposero di fare un film per la televisione su Garibaldi...

M: Sì? Non ricordo... ma devo averlo certamente rifiutato.

C: In un'intervista disse: “Meno male perché non era nelle mie corde”...

M: Sì, certo! Anche perché avrei dovuto fare di questa figura una persona di grande carità, di grande potenza carismatica, mentre politicamente il suo comportamento è stato assurdo, sbagliato e anche infantile, direi...

C: Perché in Italia non si fanno film di satira politica? Uno dei pochi è il suo *Vogliamo i colonnelli*, del 1973...

M: Perché la satira politica, a mio modo di vedere, non è facilissima. Bisogna avere una forte dose di ironia, di sarcasmo, che però vanno dispensate con attenzione, perché è molto facile andare a finire nella farsa. Del resto per quel film mi prendemmo spunto da fatti di cronaca: c'era quel generale lì, quello col monocolo, come si chiamava...

C: De Lorenzo?

M: ... Esatto! Ecco, quel De Lorenzo lì sembrava già di suo una mac-

C: La scelta di Mastroianni per il personaggio del professor Sinigaglia avvenne già in fase di sceneggiatura o in un secondo momento?

M: No, l'idea era di rifarsi ad Andrea Costa o a Claudio Treves, insomma a quei personaggi che facevano parte della borghesia, oltretutto ebraica, ai borghesi che cercavano di smuovere le masse, di aiutare, di alfabetizzare, di coinvolgere gli operai. Ci riferivamo soprattutto a quei personaggi che nella storia del socialismo erano figure importanti, carismatiche.

C: Anche De Amicis?

M: Anche De Amicis, certo! ... E poi io naturalmente ne parlai a Mastroianni, mi ricordo che eravamo a Castiglioncello, durante una mattinata in cui insieme lui ed io avevamo deciso di costruire un grande aquilone (Mastroianni credeva di essere un esperto...): il risultato fu che l'aquilone non volò neppure! Durante questa costruzione gli raccontai quello che volevo fare, quale era il personaggio, e lui disse: “Bene, benissimo, sono contentissimo, chiamami quando vuoi, sono a disposizione!”. Quel giorno lo raccontai proprio a lui, perché i personaggi che avevamo in mente erano un po' come Mastroianni: dei borghesi acculturati, molto decisi, sapienti, anche furbi, però pronti a sacrificarsi. E così il personaggio lo costruimmo proprio su di lui.

C: Nel film c'è una giovane attrice di bravura sorprendente che interpreta Bianca e si chiama Raffaella Carrà...

M: La trovai facendo dei provini. Era molto brava, di una decisione e una sicurezza di sé che mi colpirono. Così la chiamai per fare una partecina, niente di grandissimo...

C: L'ha mai chiamata per proporle un ruolo in un altro suo film, in seguito?

M: No, non la chiamai! ... Dopo molto tempo sì, ma lei si era già indirizzata verso la televisione. Non era diventata una diva, ma aveva trovato una sua strada. Peccato perché si rivelò di grande carattere in quella scena in cui prendeva a schiaffi Mastroianni: lì si capiva che aveva delle grandi qualità. Una debuttante che ha di fronte un mito del cinema non riesce mai ad essere così intraprendente, invece lei fu proprio brava.

C: È vero che quando il film venne proiettato in anteprima in un'assemblea del PSI finì praticamente in zuffa, tra l'ala sinistra del partito (i cosiddetti carristi) e i riformisti?

M: I carristi non volevano il Centro-Sinistra, non volevano che il Partito Socialista si alleanse con la Democrazia Cristiana, e ci fu una rissa... Mentre io speravo che il film li mettesse tutti d'accordo, evviva, evviva! Invece non se ne occuparono. Sì, il film fu l'occasione affinché si scatenasse la rissa, quando Mastroianni grida: “Andate all'assalto della fabbrica, la fabbrica è vostra, siete voi che ci vivete, siete voi che ci morite, voi che la tenete in piedi!”), fu allora che partì un parapiglia, urla, fischi, botte... E così del film non se ne parlò per nulla e io rimasi anche un po' così, un po' perplesso... In seguito accompagnai il film in moltissimi dibattiti, nelle sezioni di partito, nelle sale cinematografiche, e anche lì mi attaccavano: avevo osato dissacrare gli scioperi! E poi in ogni dibattito

M: Sì sì, d'altra parte poi anche lui: che poteva fare? Non era uno che si scagliava e prendeva grandi posizioni. Quindi la cosa rimase così. Il fatto positivo da ricordare è che è proprio in quelle circostanze che i grandi produttori, i veri produttori, si rivelavano. E così De Laurentiis disse: “Vabbè io lo faccio ugualmente!”, e andò prima a tastare se poteva con la Jugoslavia, allora c'era Tito. Alla fine il film si fece interamente in Italia...

C: Dopo i primi giorni di riprese de *La grande guerra*, arrivò in Friuli un De Laurentiis disperato: aveva visto i primi giornalieri, e i soldati del regio esercito sembravano una banda di straccioni, laceri e fetenti. Dopo una serata di accesa discussione tornò a Roma, convinto ad andare avanti. Che cosa gli disse per convincerlo?

M: Ma non so... Passammo un'intera notte a Udine, una Udine fine anni '50, una Udine molto silenziosa, cupa... Passammo la notte a camminare per le strade, a discutere e ancora a discutere, e io gli spiegai cosa volevo fare, gli feci vedere delle fotografie di questo esercito straccione, come non ne avete idea (ci eravamo documentati con tantissime foto, non c'erano filmati di nessun genere, invece di foto ce n'erano molte). Ho messo in scena delle cose realistiche, ma se avessi messo in scena quello che avevo visto nelle foto... sarebbe stato molto peggio. Gli dissi che questa sarebbe stata una cosa che alla fine poteva tornare a nostro vantaggio, che il film sarebbe stato anche divertente: Gassman e Sordi sono quelli, dai retta! E alla fine lui disse: “Vabbè... chi se ne frega, fai un po' come ti pare, va bene così”. Lui era così, un grande amante del cinema, De Laurentiis, come del resto Ponti. Amavano molto questo mezzo d'espressione, a volte si lasciavano convincere anche a fare delle cose che pensavano non portassero grandi introiti, però lo facevano lo stesso, quasi per orgoglio professionale: avevano combinato il film, ne uscivano in fondo non rimettendoci, e quindi affrontavano l'impresa. E buonanotte...

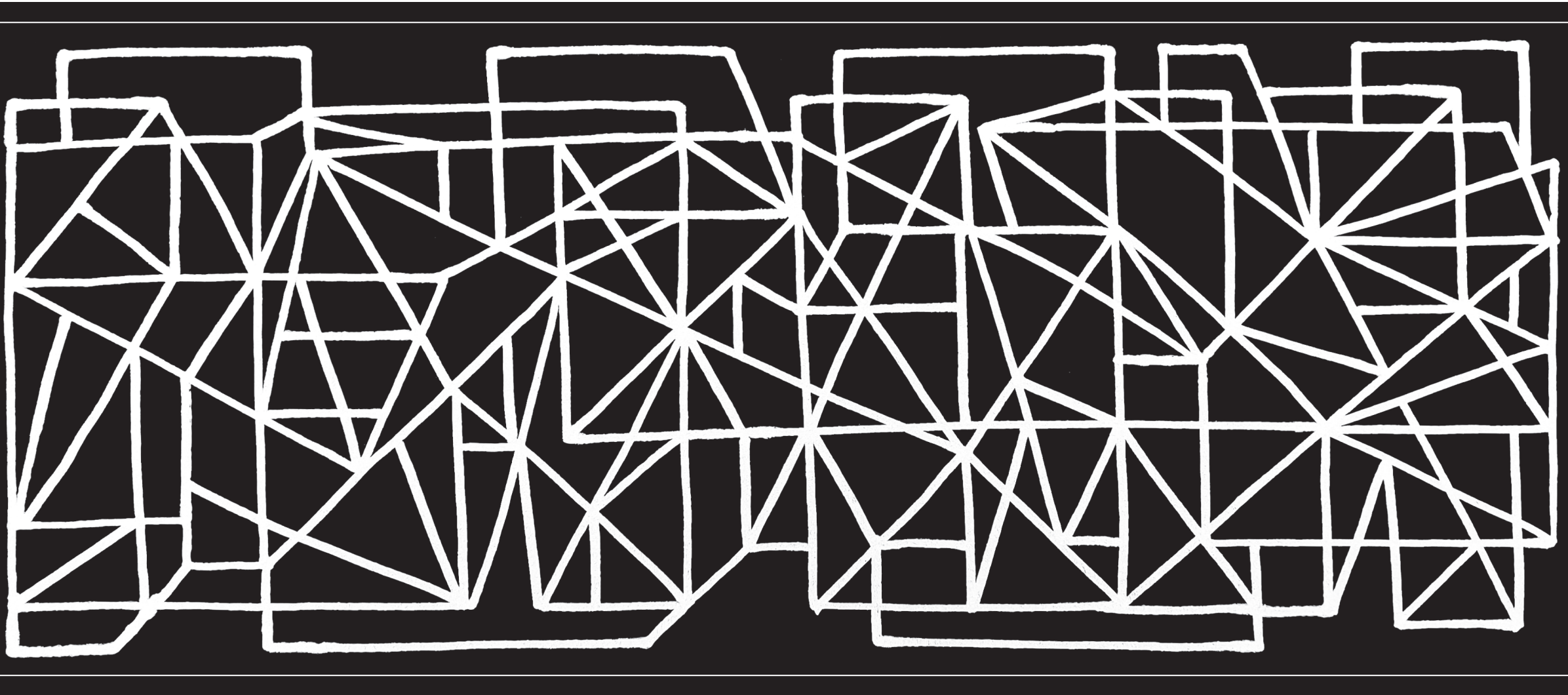
C: In fase di scrittura eravate tutti d'accordo voi sceneggiatori (Monicelli, Age, Scarpelli, Vincenzoni) a far uccidere i due protagonisti nel drammatico finale, così come accade nel racconto di Maupassant, a cui il soggetto si ispira?

M: Sì sì, ma c'era una cosa assolutamente e volutamente ambigua: intanto il farli morire non perché tacevano per la salvezza dell'Italia, della guerra, dell'esercito, ma per un fatto personale. Uno diceva: “Siete due cialtroni, non avete coraggio, l'unico fegato che conoscete è quello alla veneziana...” e quell'altro rispondeva: “Ah sì, è così? E allora non vi dico più niente!” Solo per un fatto personale, altrimenti sarebbero stati ben disposti a confessare; lui, Gassman, si ribellava per uno scatto d'orgoglio, per una questione privata, perché era un personaggio particolare, un ex galeotto che aveva letto Bakunin, mentre Sordi non si sa, non si sa mica perché si fa ammazzare; il suo amico, il suo rivale, quello con cui aveva condiviso le vicende della guerra aveva detto no. E allora ha detto no anche lui, senza un vero motivo, una ragione...

C: Per spirito gregario?
M: Sì, per spirito gregario, ma non basta a spiegare...
C: Qualche anno fa, quando ci fu in Iraq il rapimento delle guardie giurate italiane, uno di loro, prima di essere giustiziato, disse: “vi faccio vedere come muore un italiano”, addirittura tirarono in ballo proprio il finale del suo film, parlando di “eroi per caso”...
M: No, no, non era assolutamente così! Era un fatto personale nei riguardi dell'amico, in quel momento. Quest'uomo vile, pronto a qualsiasi compromesso, decide di seguire la sorte di un altro... Secondo me fu un fatto assolutamente inspiegabile, anche da parte nostra... Ma avemmo il coraggio di metterlo in scena... Però nessuno se lo è chiesto, nessuno ha detto: ma insomma, quello lì perché si fa ammazzare? E passano sempre per essere due eroi, ma non è vero, non lo sono, nessuno dei due lo è.
C: Nella celeberrima sequenza della fucilazione, chi la spunta secondo lei tra i due attori, entrambi bravissimi, chi è che ruba la scena all'altro?
M: Mah... Io direi che la cosa più difficile la fa proprio Sordi; quell'altro è un avanzo di galera, uno che si è arruolato volontario per uscire di prigione, che mantiene ancora un certo spirito anarchico. Quando gli fanno la battuta sul fegato ha una reazione che è comprensibile, infatti il pubblico ci sta subito: quando Gassman si rifiuta di confessare e chiama “faccia di merda” l'ufficiale tedesco, la sala applaude. L'altro, Sordi, non aveva la molla, non aveva una motivazione plausibile per farsi fucilare, al punto che piangeva e diceva: “io sono un vigliacco, non potrei mai andare a morire per una stronzata del genere, non lo vedete che sono un vigliacco?” Voleva convincerli della sua bassezza, però non lo dice, non confessa. La cosa è molto fine, è molto sottile, ed è proprio Sordi che sa renderla convincente.
C: Il lavoro di documentazione storica è stato più lungo e impegnativo per *La grande guerra* o per *I compagni*?
M: Direi per *I compagni*. Per il film sulla grande guerra noi avevamo molte fotografie, anche dei testi (come *Un giorno sull'altipiano* di Lussu), avevamo delle documentazioni di gente che aveva trattato quell'argomento, in termini che definirei in parte satirici. Per l'altro film avevamo meno cose: avevamo sì dei racconti, delle storie, anche una documentazione fotografica, ma molto poca, a dir la verità. C'erano sì dei riferimenti storici, soprattutto i registri dei tribunali. Dato che c'erano molti scioperanti, sovversivi o agitatori che venivano denunciati, specialmente in Lombardia e Piemonte, c'erano molte informazioni, ma sempre di carattere giudiziario: verbali di denunce,

schermo un libro era perché mi piaceva molto. Mi piaceva per il modo di raccontare, per i personaggi e le storie che conteneva. Non è mai stato solo un pretesto, ho sempre cercato di restare il più vicino possibile al libro o, perlomeno, alla mia visione di quel libro, alle sensazioni che mi aveva dato leggendolo.
C: Nella stagione d'oro del cinema italiano le storie erano quasi tutte inventate mentre, ad esempio, in America, il 90% dei film è tutt'ora tratto da opere letterarie. Il fatto che oggi anche in Italia si faccia spesso ricorso alla letteratura è dovuto alla mancanza di soggettisti, penso a personaggi come Flaiano o Maccari, o sono gli scrittori che producono con un occhio già rivolto ai diritti cinematografici, alla Rai o a Mediaset?
M: Sì, in realtà è così... Allora il cinema era un nuovo mezzo di espressione, era una cosa che era nata 50 anni prima, per cui chi si occupava di raccontare attraverso quel mezzo era perché gli piaceva quello, e voleva raccontare la realtà, le persone, le storie, anche l'amore e quelle stupidaggini lì, solo attraverso quel mezzo. E quelli erano gli sceneggiatori, cioè coloro che si volevano esprimere attraverso il cinema e non attraverso la letteratura. I letterati veri, i Flaiano, i Panunzio, avevano, all'inizio, grande rispetto per quel nuovo mezzo di espressione che non conoscevano e non sapevano come usare...Poi Flaiano, insieme a Fellini, aveva preso una certa dimestichezza. Io avevo coinvolto, almeno in parte, anche altri, come Calvino, Arpino, però loro quando volevano esprimersi avevano la letteratura, anche se erano affascinati, attirati da questo nuovo mezzo, dalle immagini in movimento, dal montaggio. Dopo di che, passata quell'epoca, finita l'epoca degli scrittori veri, chiunque avesse avuto qualcosa da dire, o credesse di aver qualcosa da dire, si esprimeva attraverso il cinema, chiunque, anche il più sprovveduto. Una volta scrivevano dei racconti, delle novelline... Adesso si esprimono tutti attraverso il cinema, tutti hanno imparato a farlo, tutti lo sanno fare, tutti lo vogliono fare, tutti sono convinti di essere sceneggiatori, senza prima essere buoni scrittori. Come negli anni '30 o '40, tutti credevano di essere degli scrittori, solo perché erano dei buoni lettori, tutti ormai leggevano, tutti erano acculturati... Così, adesso, tutti credono di essere dei cinematografari! Ci si esprime attraverso questo mezzo molto popolare, di grande successo e, in fondo, molto facile da fare: è il destino dei mezzi di espressione che narrano la realtà, i sentimenti, la vita...
C: Ha preso il posto del romanzo ottocentesco...
M: Anche, sì... Ma lei consideri una cosa, quanti meno sono coloro che sono acculturati, tanto più il livello della cultura è eccelso. Per esempio,

te le riprese? Ha mai cambiato in corsa?
M: No, mai. Io ho sempre rispettato molto le sceneggiature che si scrivevano, anche perché le sceneggiature erano molto, molto, molto elaborate; ci impiegavo mesi e mesi a licenziare una sceneggiatura. Una volta finito dicevamo: “Ecco, questa è la sceneggiatura definitiva”, avevamo impiegato sette mesi per farla ed era chiusa lì.
C: Tra le fasi della lavorazione di un film (preparazione, riprese, edizione), quale ritiene la più importante?
M: La più importante è la sceneggiatura, però anche molto la preparazione, almeno secondo il mio metodo (sempre che sia possibile parlare di metodo!)... Quando arrivavo alla fase delle riprese era il momento in cui praticamente avevo già risolto tutto. Per il 70% era tutto risolto e quindi io stavo tranquillo; era un momento quasi di riposo, intellettuale s'intende, perché poi c'era la fatica fisica, ma quella è una stupidaggine, mentre la testa era già riposata.
C: Lei si è sempre dichiarato un grande estimatore del cinema muto, quello con le didascalie, eppure nei suoi film più riusciti, come in *Larmata Brancaleone*, i dialoghi hanno un'importanza fondamentale. Le cito cosa dice Gloria Swanson a William Holden in *Viale del tramonto*: “Avete fabbricato un capestro di parole per strangolare il cinema... Ma il microfono servirà solo a registrare i suoi ultimi rantoli, e il technicolor a fotografare la sua rossa lingua ciondoloni.”
M: Non lo conoscevo, ma mi trovo d'accordo!
C: L'introduzione del sonoro ha davvero strangolato il cinema?
M: Il tramonto del cinema è iniziato con l'invenzione della colonna sonora. Intanto il racconto: fino ad allora il racconto si svolgeva soltanto attraverso le immagini, e la sequenza delle immagini, il montaggio, era fondamentale. Adesso non è più così, adesso è il dialogo quello che detta le regole: si deve seguire il dialogo, si devono seguire i tempi del dialogo e bisogna star dietro a come è stato recitato dagli attori. Insomma è teatro, ormai si segue il teatro e non c'è più l'invenzione del montaggio, bisogna seguire il binario obbligato dal dialogo, il cinema è ormai solo teatro filmato. Poi, certo, c'è il regista che cura molto le immagini, ma è una cosa diversa. Una volta le immagini erano il fondamento di tutto, adesso lo è il dialogo. Anche il mio cinema, essendo divertente, è tutto battute, dialoghi brillanti, si appoggia proprio sul dialogo. Certo, i personaggi devono essere giusti, la storia deve suscitare interesse, ma la base è sempre quella: il dialogo! A me piace il cinema che puoi raccontare senza parole, come il cinema di Antonioni. Lui raccontava benissimo, straordinariamente bene, per questo, pur facendo un cinema totalmen-



sentenze di condanna per piccoli reati, per vagabondaggio, per adunata sediziosa, cose così...
C: Un po' come per gli extracomunitari di oggi?
M: E sì, certo! ... Comunque c'era quel tipo di documentazione lì, ma era tutta cartacea, tutta fatta di fogli e di parole, di immagini ce n'erano molto poche...
C: Lei ha citato Lussu, *Un anno sull'altipiano*. Oltre alla famosa sequenza della gallina contesa, cos'altro avete attinto da Lussu?
M: C'erano molte altre cose: battute, personaggi secondari che avevamo messo dentro, e ne erano parecchi... Avevamo attinto da Lussu anche uno spirito generale.
C: Però poi Lussu non volle avere niente a che fare con il film...
M: No, ma non tanto lui quanto la moglie. Io andai a casa sua una volta finita la sceneggiatura, per dire: “guardi signor Lussu, noi abbiamo fatto un film in cui ci sono varie cose che riguardano il suo libro, abbiamo attinto da lei qualche personaggio, delle battute addirittura, quindi, sia noi che il produttore, vogliamo che lei sia pagato per ciò che le è dovuto”. Quello poteva anche contestare e dire “ohè!”, e invece lui disse no, anzi, non tanto lui, lui sorrideva, non gliene fregava niente! Aveva un atteggiamento tra il sorridente, il conciliante e il menefreghista, invece la moglie era incazzata, disse: “no, no, non vogliamo niente! Andate via, noi non vogliamo avere niente a che fare con questo tipo di operazione...” Insomma era incazzata come quelli che s'erano incazzati perché noi osavamo toccare questo grande avvenimento che era la prima guerra mondiale, questo tabù che il fascismo aveva mantenuto per 20 anni, e lei era così... poi per fortuna mi cacciò via, ma senza dire “guai a voi se fate il film”, non disse più niente e allora io pensai: e vabbè... Non si sono opposti. Basta così, finito.
C: Lei è stato ufficiale di cavalleria, conosce bene la naja, anche il suo ultimo film (*Le rose del deserto*) parla di soldati. Ma quei soldati erano coscritti, adesso sono professionisti remunerati. È d'accordo con l'abolizione della leva obbligatoria?
M: Ma io penso di sì. La leva obbligatoria è una cosa che è durata poco. È stato quel mascalzone di Napoleone a istituirla, i francesi andavano volentieri a fare il soldato perché lui gli dava uno stipendio, gli concedeva dei privilegi, e così molti si arruolavano. Era obbligatoria e così lui aveva a disposizione un esercito di centinaia di migliaia di soldati che gli altri non avevano.
C: Parliamo adesso di sceneggiatura. A parte quelle poche eccezioni che riguardano i suoi film tratti da romanzi (Ginzburg, Cerami, Berto, Tobino), tutti gli altri vengono da soggetti originali?
M: Beh... Io ne ho fatti 65, almeno una decina non erano originali, prendevano spunto da libri, da romanzi: insomma non da idee nostre...
C: Che differenza c'era nell'affrontare soggetti non pensati o scritti da lei e da i suoi abituali collaboratori?
M: Non è capitato spesso, e comunque quando ho scelto di portare sullo

ai tempi dei Greci o dei Romani, quanti erano coloro che potevano scrivere su delle tavolette di cera? Chi, allora, era in grado di poter scrivere e leggere? Quanti erano? Penso poche decine di persone, eppure scrivevano delle cose eccelse. Una volta che il sapere si è diffuso, è calata subito, di colpo, la qualità della cultura. È tutto così... E così è successo per la musica, per tutto...
C: Da un'ottima sceneggiatura un cattivo regista può trarre un pessimo film, ma da una cattiva sceneggiatura un bravo regista può trarre un buon film?
M: Sì, ma solo nel senso che si può trarre un film in cui ci sono delle belle immagini. Il regista può mettere in piedi delle belle immagini, dei bei momenti, ma un film, se non ha un robusto scheletro, e se ha delle falle qua e là, non riesce a raccontare. Magari ha anche dei momenti di qualità, ma non si può definire un film riuscito.
C: Lei ha lavorato con tutto il meglio degli sceneggiatori italiani (Cecchi D'Amico, Age e Scarpelli, Amidei, Pinelli, Sonogo, Benvenuti, De Bernardi). Lavoravate sempre in gruppo, ma per scrivere seguivate un metodo che prevedeva fasi intermedie, oppure vi mettevate subito a sceneggiare, guidati dall'istinto?
M: Direi che si procedeva con un certo metodo. Prima ci raccontavamo la storia, anche una traccia minima di tre righe, poi veniva sviluppata. Si individuavano alcuni punti salienti, che dovevano passare attraverso questo snodo o quest'altro. Se si concordava che un certo snodo era necessario, si scriveva, anche se non sapevamo bene come andasse risolto. Fondamentale, per noi, era sapere comunque come chiudeva il racconto, a noi che facevamo film di narrazione, dove la storia è importante, ci aiutava molto sapere subito come andava a finire, qual era la parabola. Poi si riempiva l'interno facendo la scaletta, che è la cosa principale, fino a esaurirla, senza che fosse comunque una cosa così granitica.
C: In genere, nelle scuole di cinema si insegna che bisogna prima fare la scalettatura, lo scheletro di una storia, e poi metterci la carne, i dialoghi; Alessandro Bencivenni ha raccontato in un'intervista che, durante le sedute di sceneggiatura per *Le rose del deserto*, lei arrivava con dei dialoghi già pronti, senza sapere a quale personaggio appartenessero, creando il panico nei suoi collaboratori...
M: No, questo non credo proprio, io arrivavo con qualcosa di già pronto poiché, in realtà, io avevo già scritto un grande trattamento di 70/80 pagine in cui c'erano i dialoghi, i luoghi, c'era tutto; soltanto che bisognava poi metterlo in sceneggiatura e io sapevo bene quello che volevo fare, almeno in gran parte... Diciamo che per circa due terzi della storia sapevo quello che succedeva, c'erano poi dei momenti non ancora ben chiari, ben precisati, e volevo che loro mi fornissero la struttura che mi serviva per quei momenti, che mettessero insieme dialoghi e personaggi, insomma, volevo avere un riscontro.
C: Cambia mai parti della sceneggiatura o anche dei soli dialoghi duran-

te diverso, ho sempre avuto una fissazione per i suoi film. A parte i dialoghi impossibili, improponibili, sono film che si potrebbero raccontare con sette, otto didascalie in tutto, non hanno bisogno di nulla: insomma sono dei film muti.
C: Però, a guardar bene, anche nei suoi film qualche volta i dialoghi scompaiono. Per esempio nell'*Armata Brancaleone* i primi cinque minuti di film sono praticamente muti, tutta la scena dell'attacco al villaggio...
M: Sì sì... È così, nell'*Armata Brancaleone* devo dire che ci sono molti momenti in cui è il muto che prevale.
C: Anche se lì l'invenzione del linguaggio è stata una delle carte fondamentali del film...
M: Sì, ma ho rischiato di non poterlo fare, proprio perché non lo volevano fare con quel linguaggio lì...
C: Nelle sue commedie, anche in quelle più divertenti, è sempre presente la morte (Cosimo ne *I soliti ignoti*, Abacuc in *Brancaleone*, Pautasso e Omero ne *I Compagni*, il Perozzi in *Amici miei*...) c'è una motivazione particolare o è solo perché la morte fa parte della vita?
M: La morte è un grande momento della vita e quindi, quando si raccontano le cose, la morte non si può ignorare; ma anche e soprattutto, direi, la morte è una materia fondamentale per chi fa dell'umorismo, per chi fa del sarcasmo, ma specialmente per chi fa dell'humor. Le situazioni che riguardano la morte, come il lutto, la veglia funebre, il funerale, sono importantissime. Per tutti i grandi umoristi la morte è una miniera infinita di ironia, di comicità.
C: Nell'*Ecclesiaste* è scritto che bisogna portare il pensiero della morte come i signori dell'epoca portavano il falcone sulla spalla, per abituare se stessi e il predatore a vivere insieme e a prender dimestichezza l'uno dell'altro.
M: Oh bella...!
C: Monicelli è diventato amico del suo falcone?
M: Io sì, io non ho nessuna paura della morte, non me ne frega niente di morire, ho avuto una vita così piacevole, così positiva... Ho 95 anni, anzi la mia paura è di finire su un letto, io non so come morire... In realtà io non so come morire... Non si muore più! Ecco qua...
C: Lei ha immaginato come suo epitaffio: “Non andò mai alle Maldive”...
M: No, non mi piace, questo non so nemmeno se l'ho detto...
C: Allora è un'invenzione, se lo sono inventati?
M: Mi sembra una cosa molto borghese... Che significa? Io non ci sono mai andato, ma non è che me ne faccio un vanto, sono andato altrove, se non sono andato alle Maldive sono andato in Argentina... O che so, in Africa, sono andato dappertutto.
Io, di epitaffio, ne ho fatto un altro che aveva molto colpito Gassman. L'epitaffio vero che io vorrei scrivere sulla mia tomba è: *MUOIONO SOLO GLI STRONZI*, che è una cosa orribile, se ci si pensa bene... Però è così! ■

KATIA PIZZI

Conclusion: Ex Machina

KATIA PIZZI

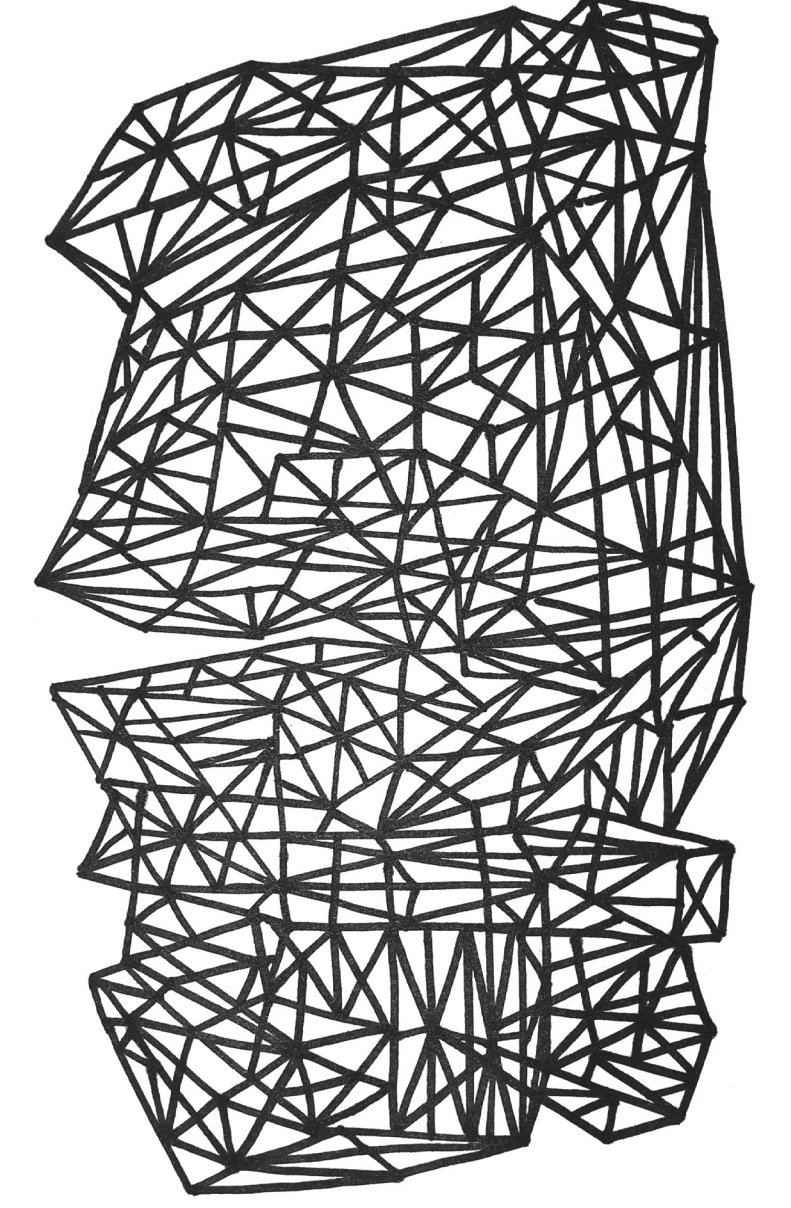
One cannot live outside the machine for more perhaps than half an hour:
V. Woolf, *The Waves*, 1931.

I believe connectivity is a human right, and that if we work together we can make it a reality.
M. Zuckerberg, in *The Washington Times*, 2013

Bruno Munari's work was informed by the machine:¹ a methodology, a conceptual framework and also an ironic and playful object situated at the end line of a commercial cycle, a parody of the utilitarian machine of the Industrial Revolution. Munari's machines were the end product of a long line of futurist machines and their manifestations in postwar culture originally explored in this book. As a geology of the debate about technology engaging our own age, the futurist machine is very much alive today. Its urgency hinges on questions regarding the integrity of the human predicament, including bodies and labour practices, in a world increasingly run by algorithms and automatic machines, and pressing concerns about a 'singularity', when cognisant machines will outsmart humans and any smoothly accomplished merger of the two will pass completely unnoticed. The machine is the futurist's future. As the chapters above elucidate, the futurist's preoccupation with the machine was framed spatially across a 'revolutionised universe' traversed by 'multiplied and ubiquitous lives'.² Machines were underpinned by dynamic, de-territorialised lives and identities typified by mobility, diaspora and exile. Since its foundation in 1909, futurismo and the machine shared a common goal: to set objects (and humans) in motion, according to the tenets of dynamism and simultaneity. If machines are, by definition, objects that produce or transmit movement or are made up of moving parts,³ their transmissional, translational, exchangeable vocation, their functional complexity and inherent dynamism, appealed to the machine's implications for labour within the complex economic, social and political frameworks engulfing postwar Europe. The machine was, almost literally, the vehicle through which national and geographical boundaries were questioned: both stabiliser and tectonics of the modern age. This book also addresses the artificiality, otherness and alienation en-

coded in the binary machine-human, a 'techno-dualistic account of ourselves, as software running on the hardware of our bodies' stemming from 'an immemorial human propensity to identify ourselves with, explain ourselves through, our most advanced machines'.⁴ Frequently articulated in the language of theatre and performance, this discourse is underpinned by the all too modern dichotomies artificial versus natural, machine versus human, inorganic versus organic. The futuristi were eager to explore new sexual, aesthetic and political possibilities inherent in mechanising humans, hybridising flesh and metal, including erotic coupling, miscegenation and technological reproductive means. This book offers insights into the inglorious swan song of futurismo and the eclipse of international machine culture, investigated through the lens of the lived lives and experiences of its main exponents after the First World War. The leader Filippo Tommaso Marinetti remains a pivotal, ambiguous figure whose incessant activism continued to feed into the financial, commercial and logistic infrastructure of futurismo, a movement which may have otherwise run out of steam after the end of the War. Waxing and waning on the international stage, well-oiled by a personal fortune amassed from the trains, bridges and solid machines handled by his prudent father, a civil engineer; Marinetti steered futurism, taking on occasion controversial, unpredictable and contradictory turns and stunning reversals. Marinetti was the historical memory of futurismo: a chaotic junk room where disparate, even curious, positions coexisted.⁵ Working within or outside Marinetti's sphere of influence, the Italian futurists were arguably the first artists in modernity to fully acknowledge that science and technics are the tune to which modern society dances, and to live and to love in step with this tune. Governed by technology, modern society was no longer defined by given, overarching cultural traditions, but rather by the factory, the art market, the trajectories of global capital. If the machine was by no means the monopoly of the futuristi, unique to them, however, were the individual manners in which their epistemological, symbolic, aesthetic and ideological investment translated into original and creative outcomes.⁶ Machines are a key to navigating and understanding the dynamics of modernity.⁷ Like Mumford, Steven Lubar embeds machines within large social frameworks where 'technology [...] is politics by other means'.⁸ Lubar devised different types of social relationships mediated by machines: social and class-oriented loyalty to machines, on the model of Marx and Sorel (see sections 4.1 and 4.2a); totalitarian aestheticisations of politics

and body politics within a Copernican revolution shifting masses from countrysides to metropolitan industrial centres (see section 1.4); colonial expansion in aggressive capitalist and Imperialist fashion appropriating the primitive under a modernist umbrella (see sections 1.5 and 5.4); development of networked metropolises overriding the palinsesimal archaeology of the traditional, premodern city (see section 3.4); utilitarian, Darwinian and anti-emotive anthropologies (see section 4.3b); abstracted or body-political forms in neoclassical, metaphysical, utopian or spiritual function (see section 5.3); engineering developing into a dematerialised, quantum mechanical and digital age (see section 6.5c). The machine was, of course, also an image, fetish, trope and metaphor, a cypher encoding modernity; the symbol of a new epistemology and paradigm of the futurist's future. To regard it exclusively as symbolic, however, as even recent critiques have suggested, is reductive and devitalising.⁹ These positions tend to overlook the robust investment in the material and productive vitality of the machine.



Numerous futurists discussed here did not eclipse humans under the encroaching power of technology, but relegitimised them as artisans, comrades, masters of the industrial machine. Driving capitalist economies, the machine was valued and had appeal at the social, cultural and symbolic level. Through an exploration of at least three decades, this book elucidates machine culture not in terms of a single epistemology, but of widespread discourses and practices.¹⁰ What of the machine beyond the lifespan of futurismo? Following the unresolved tension in the nineteenth century between mechanical and social progress and dystopian threats of mechanical slavery and coercion, the twentieth century attempted to emancipate the machine from mere tech-

nical apparatus. In Paris Peasant (1926) Luis Aragon had already cautioned against the modern fetishisation of machine technology, a new totem religion of modernity and 'tragic symbol' to which the human race delegated its intellectual powers (see also section 5.4). Blurring the boundaries between the material and the metaphorical, The Human Use of Human Beings (1950), penned by the founder of cybernetics Norbert Wiener, introduced an important distinction between dehumanising oppression symbolised by the rigid and inflexible 'first machines' and the 'cooperative interaction' of cybernetic machines, the friends and brothers of humans.¹¹ According to Wiener's colleague Warren McCulloch, cybernetics introduced a collapse of machine and human into each other: the human became 'a special case of the information machine, and the information machine a special case of the human'.¹² In the 1952 essay 'Machine and organism', Georges Canguilhem introduced a covert dig to industrialised labour in the West at the tail end of the Taylorist era, criticising Descartes' assimilation of

plied sciences and technology of factory work (see also section 1.6). The conceptual laboratory created around this journal dispatched to the factory poets and painters, the representatives of a humanistic culture traditionally alien to technology, tasking them to develop a new means of communication with workers and engineers. Prominent exponents of a new trend, the so-called 'industrial novel' (romanzo industriale), focused on machines and factory workers. For example, Paolo Volponi (1924-94) reimagined the human body as a 'super-machine',¹⁶ a microcosm of the celestial mechanical network stretching out in space and time.¹⁷ Associated with the authoritarian regimes that appropriated the machine after the First World War, the culture of the left was ambivalent. As I explored in section 1.2 and Chapter 4, however, the Marxist view of technology was not altogether negative, discriminating between social actors, strategies and means of deployment. Engaging in a polemic with Marx and Freud, in the 1970s Gilles Deleuze and Félix Guattari criticised the cycles of lack and consumption in societies predicated upon the family triangle. They exploded the anthropocentric bias of the machine in an orgasmic theory of desire consisting of flow and rupture (see especially Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia, 1972). Borrowing from Humberto Maturana's and Francisco Varela's autopoietic machines, e.g. living systems of elements connected in multiple and comprehensive couplings, Guattari and Deleuze devised the 'desiring machines', e.g. psychological processes where the cut ('coupure') of one machine into another creates a field of agency and potential subjection. Throughout his writing, from 'Machine and structure' (1969) through to 'Machinic heterogenesis' (1991), Guattari developed an extensive machine theory in non-identitarian function. Deleuze and Guattari's anti-oedipal machines laid the groundwork of an anti-technological stance in postmodernity. In Duchamp's Transformers (1990) Jean-François Lyotard took Duchamp's The Bride as a model of a depoliticised machine divorced from industrial constraints and power forces. Jean Baudrillard focused on the 'simulation' of real, reproducible objects: the cornerstones of the industrial age. Simulation brought about an enticing, artificial, simulated world of 'hyper-reality' whose perfection and precision reconfigured, remodelled and removed the real. Borrowing Baudrillard's foreboding in considering the gap between material and virtual reality, Paul Virilio regarded technology as disorienting, suspiciously open to be manipulated by the powers that be. As such, technology was, in itself, 'a distinctive militarist ideology'.¹⁸ Our technological time, posited Virilio, redrafted the administrative horizon of military logistics into virtual immateriality and computational flows. The masses are corralled into mobile trajectories while information technology provides the infrastructure of our technologised existence. Slavoj Žižek echoed Virilio's pessimistic outlook and highlighted the 'closure' and passivity engendered by cyberspace. Hans Blumenberg, among others, reconstructed the history of machines' complex relation with human endeavour, pinning

down the beginning of a modern machine discourse to the convergence between anthropomorphism (= machines assimilated to the human form) and mechano-morphism (= humans assimilated to the machine form) or Descartes' 'theoretical constructability of humans and their similarity to machines'.¹⁹ In 1999, Martin Burekhardt similarly elucidated the machine in the light of its historical relation with the human unconscious. Constructing a binary material-conceptual and stressing the machine's ontology as both a thing and a 'constraint of thought' (Denkzwang), Burekhardt highlighted the interdependence of the machine with a blueprint, a plan, a construction; in other words, the machine's companionship with us humans.²⁰ Machines in socio-cybernetics (Wiener), philosophy of science (Canguilhem and Simondon) and cyber-feminism (Haraway) were influential at the turn between the twentieth and the twenty-first century. In the Noughties the machine is being revived in the light of emerging paradigms. Raunig's 'abstract machine' is a formless entity emanating from Deleuze and Guattari's war machine. Typified by diffusivity, virtuosity and monstrosity, the abstract machine is built on dissonant power and 'concatenations of singularities'. It inhabits today's post-Fordist, post-Marxist, globalised economy of 'cognitive capitalism', where precarisation of labour and enslavement to machines in the form of a 'permanent online life' prevail.²¹ Re-reading Marx's 'The fragment on machines', Italian (post)operaismo concludes that social knowledge in the post-Fordist era can no longer be absorbed by the industrial machine. Reclaiming the social quality of the intellect in the affective cooperation among workers, the postoperaisti aim to reconcile Marx, Guattari and post-structuralist machine theory.²² The technologised human body is also an increasing concern. In the late 1970s, Paul Virilio highlighted the romantic taste for bionic bodies where organs were replaced by technological grafts.²³ Michel Foucault's 'body politics', e.g. the arena where tensions and conflicts between the sexual and the economic, the body and the machine, are staged and negotiated, is increasingly under public scrutiny. Fulfilling the futurist aspiration to create a hybrid of human and machine (see section 2.4), the body is fast becoming the final frontier of technological domination: living bodies that are the product of 'a coupling of bodies and machines in the culture of consumption'²⁴ are encased in technological carapaces, extending human lifespan. As Will Self put it, we are a 'man-machine matrix'.²⁵ Popular culture too is permeated with embodied machines. Hollywood films continue to feature menacing robots modelled on 1920s mechanised androids (e.g. The Transformers series, 2007-present), the threat posed by alien mechanical societies spinning out of control (e.g. Prometheus, 2012) and the interface between human and posthuman, where the posthuman is a machine (Blade Runner, 1982; A.I., 2001; Blade Runner 2049, 2017), to cite but a few. Contemporary AIs are assembled on the same sci-fi images of 'metal people' of the evil kind, 'robots who will steal [...] jobs or sponta-

Sabina Maria Negri

Per Strada c'è una sola bandiera, Pace

Giornalista televisiva e drammaturga, a Mediaset la incontriamo spesso nei maggiori programmi di informazione. *Per Strada c'è una sola bandiera, Pace* è il monologo che Sabina Negri ha composto ispirandosi a Gino Strada. Con le sue opere ha sempre affrontato tematiche sociali e, anche in questa occasione, la scrittura è il "mezzo" con il quale l'autrice ha voluto esprimere il suo dissenso contro l'indifferenza e le atrocità della guerra. Greta Massimi: Quando è nato il suo amore per la scrittura? Sabina Maria Negri: Ho iniziato a scrivere sin da giovane. All'inizio era una passione che coltivavo di nascosto. Poi ho incontrato Carlo Delle Piane e, in seguito, Pupi Avati che mi ha incoraggiato a iscrivermi alla scuola di drammaturgia. Da lì ho scritto per vari artisti come lo stesso Delle Piane,

Tullio Solenghi, Alessandro Preziosi, Violante Placido, Nino Formicola. G: Spesso la vediamo impegnata non solo come giornalista televisiva, ma anche in programmi sociali con le "comunità carcerarie". S: Per me il lavoro con le carceri è molto importante. Ho da poco concluso un cortometraggio realizzato con gli ospiti della comunità *Il Pellicano*, di Castiraga Vidardo. Mi sento 'completa' perché quando sto con loro ho la possibilità di vivere le loro storie da vicino. È un modo per abbattere le barriere, soprattutto se penso ai temi di cronaca nera che affronto a *Mattino5* (Mediaset) e ad *Iceberg* (Telelombardia) che 'squarciano' la realtà. G: Perché ha deciso di dedicare un monologo al famoso medico? S: Strada l'ho conosciuto a Milano quando aprì la sede di Emergen-

cy. A me interessa la sua 'parola' dato che ha vissuto realmente la crudeltà della guerra. È stato un uomo che si è sempre dichiarato contro la violenza e che ha dedicato la sua vita agli altri. Se ci soffermiamo a pensare, siamo l'unica specie animale che "combatte contro i suoi simili" e arrivare a una pace universale è impresa ardua. Questo mi svislaccia come essere umano e per tale motivazione ho sentito l'esigenza di scrivere questo monologo. Scrivere una drammaturgia su Gino Strada è difficile, ma ciò che potevo fare era raccontare al pubblico quello che ha vissuto. Da qui l'idea del monologo concepito come un dialogo da tenersi con il pubblico che viene coinvolto nella rappresentazione prendendo parte alla lettura di alcuni passi del testo. Strada ci invita a parlare della 'pace', a veicolare valori

e a diventare noi stessi protagonisti del cambiamento. Il *teatro* è vivo, è fatto di persone e ci stimola a interagire e non a ridurci a meri spettatori. Oggi è più che mai attuale quello che scrisse Hemingway: "Non chiedere mai per chi suoni la campana. Essa suona per te".

SABINA MARIA NEGRI
Estratto dal monologo *Per Strada c'è una sola bandiera, Pace*.

Amici miei, passeggiando per Milano ho visto una scritta che dice "prima di pensare a colonizzare altri pianeti, non sarebbe meglio smettere di ammazzarci su questo?", ecco un modo per esprimere la straordinaria banalità a cui mi riferivo prima. Sono stati fatti tanti tentativi per porre fine alle guerre e sono falliti tutti.

neously adopt a malevolent dislike of humanity’.²⁶ James Cameron’s *The Terminator* (1984) and Paul Verhoeven’s *Robocop* (1987) are redolent of Marinetti’s cyborgs, mutants where bodies of combat are galvanised by electrical synapses in neural circuits. Cyberpunk owes an intellectual debt to the Italian futurists too. In exploring the co-dependence of the biological body and technology, cyberpunk contemplates a broad span of possibilities, from mechanical prostheses to cloning, from holograms to seemingly infinite and sinister technological developments, leading to ethical, social and political questions concerning the posthuman (see section 5.3). In this context, Munari’s ‘useless machines’ (section 6.5e) find renewed interest in contemporary art, e.g. Marvin Minsky’s mechanised box, Nik Ramage’s steampunk ‘unplugger’ robot, the tech-nihilist robot of Matt Kenyon and, especially, Simone Giertz, YouTube’s ‘queen of shitty robots’ and her mechanical meltdown installations. ‘There is something cathartic about a useless machine’,²⁷ muses Douglas Heaven in the *New Scientist*. A *Manifesto dei programmatori futuristi* (Manifesto of futurist programmers; 15 June 1991) posits a high-accented diatribe against the ‘pastness’ of information technology. The programmers borrow explicitly from the futurists and their provocations in favour of all things modern. Afrofuturism, in particular, is one of the most engaging parodic takes on futurismo today. This field was first codified by Mark Dery in an influential essay ‘Black to the future’ (1994) where Afro-American culture was construed as afrofuturist due to the forcible erasure of African pasts. Combining elements of science fiction, historical fiction, fantasy, afrocentrism and magic realism, afrofuturism interrogates the historical predicament of black people addressing the concerns of the African diaspora through the lens of technoculture and science fiction. Race and technology underpin afrofuturism’s exploration of black identity in utopian and dystopian frames.²⁸ Afrofuturism encompasses creative writers (e.g. Samuel R. Delany and Octavia Butler), painters (e.g. Jean-Michel Basquiat and Angelbert Metoyer, celebrated in exhibitions in Harlem in 2014 and Brooklyn in 2016), photographers (e.g. Renée Cox), musicians (e.g. Sun Ra, Arkestra, George Clinton’s bands Parliament and Funkadelic), and filmmakers (e.g. Janelle Monáe, whose films *Prime Time* (2013) and *Many Moons* (2010) explore slavery from metallic, cyborg and fashion angles).²⁹ Solange Knowles, Rihanna and Beyoncé have incorporated afrofuturist themes in music and fashion, e.g. Beyoncé’s film *Lemonade* (2016) showcased Serena Williams as an example of the empowerment of black women. Modernity was haunted by the looming presence of technology. Hackneyed machines, e.g. engines, pulleys and cogwheels, continue to provide sources of labour, as well as cultural inspiration, in today’s globalised world. Today, hundreds of robots work side by side with humans on assembly lines and packing stations across the globe.³⁰ The age of the rigidly centralised, Fordist machine, however, is well and truly over: The paradigm has shifted to systems, networks and

assemblages. Attention is now focused on the manners in which these connections shape society. Michael Hardt and Antonio Negri’s latest book *Assembly* (2017), to cite a recent example, charts the rising impact of ‘social production’ and the parasitic role taken on by contemporary capitalism in extracting profit from a co-dependent coupling, or ‘assembly’, of humans and machines.³¹ The industrial arenas frequented by the futurists are, by and large, no longer with us: we inhabit a ‘third stage of capitalism’ rendering ‘the dilemmas of heavy industry and modern factory production obsolete’.³² The ‘radiant textuality’³³ of the computer screens we daily peer into is electric, simultaneous and infinitely combinatorial. It explodes the stability of narratives and genres. Google Earth and other data interfaces incorporate personal logistics into a cartographic, intelligence framework, weaving a virtual dromological hell where a utopia of and for objects has replaced the social and political utopias once predicated on the machine.³⁴ In other words, machines are now providing both the data and the subjectivity to make and define art, in a complex interaction where the boundaries between human and machine are blurred, as is the case with automatic art.³⁵ Today we are on the threshold of a Fourth Industrial Revolution underpinned by the integration between material and immaterial, virtual and real, digital and mechanic. New materials, e.g. graphene, are complementing metals. The increasing sophistication of AI systems positions us at the threshold of a veritable ‘intelligence explosion’: super-intelligent machines, hardwired with vast numbers of processing elements, faster operational frequency and superior capacity for storage, are poised to acquire the capability to outsmart even the fastest and most powerful human mind. ‘We cannot hope to compete with such machine brains. We can only hope to design them so that their goals coincide with our own’.³⁶ We have even superseded Alan Turing’s 1950s machine as a mimic of human brain and actions: ‘real AI is software that runs on computers inside big metal boxes, honing its responses by crunching data’.³⁷ The machine of today ‘cares about one thing, and one thing alone: data’.³⁸ The world of the bulky, sturdy industrial machine, the product of a heroic age of engineering, has been eclipsed by ‘pure’ energy travelling on fibre optic cables. Algorithms, devices that relay to one another, increasingly constitute system and society. Social media have replaced communities of sharing in the factory. A cluster of ethereal, aseptic, translucent, interconnected networks is colonising both our senses and our aesthetic tastes. They govern our intellect and reshape our economic relationship within an ostensibly holistic society characterised by integration and interrelation. The tangible exploded. The virtual all but replaced the real. The futurist machine culture morphed into the connected totalitarianism we currently live in. ‘The information circuit’, wrote Italo Calvino, ‘stretches out in the perforated ribbons of automata born of other automata. Generations of new machines probably better than us will carry on living lives and speaking words that were also our own’.³⁹ ■ © Katia Pizzi, 2019.

GINO DI PAOLO MILAN 1968



A day in the life / 2

FOTOGRAFIA / 3

© Gino Di Paolo.



SAGGIO / 7

NEI MUSEI E NELLE PINACOTECHE DELLA NUOVA CINA

“Molti secoli fa un dizionario cinese, il più antico che si conosca, definì la pittura (hua) «disegno delle frontiere».”

ARISTIDE VECCHIONI

Articolo estratto dal libro *Cina 70*, Hatria Edizioni.

Quando nel 1963 venne scoperto, nei pressi di Lan-Tien, il più antico rappresentante della razza umana, un acuto giornalista scrisse che nel vuoto di quel teschio era possibile contemplare idealmente cinquecento millenni di Storia. Fu una scoperta eccezionale. Il «*Sinantropus lantianensis*» si rivelò molto più antico del «*Sinantropus pechiniensis*» (più semplicemente conosciuto come l'uomo di Pechino) e venne considerato dagli scienziati di tutto il mondo come l'anello biologico di congiunzione tra l'uomo-scimmia e l'uomo di Neanderthal. Questa scoperta segna una pietra miliare nella storia delle teorie evoluzionistiche e i cinesi, consapevoli di ciò, predispongono per ogni delegazione estera che arriva un accurato piano di visite nei maggiori Musei antropologici. Il materiale è copioso e di alto interesse scientifico. Vi sono reperti venuti recentemente alla luce durante gli scavi nelle regioni del Chu-ku-t'ien e del Chen-si: punte, raschietti, asce a mano, arpioni dentati, zagaglie ed altri utensili che i nostri antenati ricavano dalle ossa dei felini giganti del periodo paleolitico. È possibile inoltre ammirare la fedele ricostruzione dei sinantropi effettuata dagli scienziati cinesi su frammenti trovati (calotte craniche, mandibole, etc.). La tecnica museografica è diversa dalla nostra. Mentre i musei occidentali sono considerati «templi» per specialisti e per raffinati iniziati, il museo in Cina è uno strumento di formazione, di orientamento e di elevazione culturale di massa. Infatti, oltre alla esposizione «didattica» degli oggetti contrassegnati da cartellini descrittivi, noi troviamo gigantesche tavole sinottiche che illustrano le condizioni economiche, i metodi di produzione e di scambio, le ideologie e tutti gli altri elementi caratterizzanti l'epoca a cui il reperto appartiene. In sostanza, si tende ad esaltare la visione storica e sociale dell'arte nei confronti della contemplazione soggettiva, formalistica ed estetica. Questa sistemazione museo-grafica appare più evidente nei musei dedicati alle opere d'arte anziché in quelli di Storia Naturale. Nei pressi di Pechino, visitando la tredicesima tomba della dinastia Ming, abbiamo avuto modo di osservare la superba urna funeraria, gli idoli tutelari in bronzo tempestati di gemme, ceramiche e porcellane di valore inestimabile, vasi e maschere rituali di metallo prezioso. Ma oltre a ciò, grazie ad un grande pannello posto all'ingresso della tomba, abbiamo appreso i costi sociali, umani ed economici della costruzione, quanti erano stati

gli schiavi sacrificati, quali le condanne inflitte ai ribelli, quante le sciagure mortali durante i lavori ed infine le somme di denaro sottratte ai cittadini per la realizzazione dell'opera. È evidente che queste precisazioni di carattere informativo non vogliono sminuire il valore artistico dell'opera, ma vogliono rendere maggiormente intelligibile la testimonianza artistica sottraendola alla pura reazione emotiva e collocandola nel contesto socio-economico in cui venne prodotta. In realtà la Repubblica Popolare Cinese ha sviluppato in maniera sorprendente la valorizzazione del patrimonio artistico nazionale. Fra il 1950 ed il 1957 furono rinvenuti 200.000 reperti nella sola area del Sian, l'antica capitale. Nel 1961 centottanta località sono state designate zona di alto interesse culturale e poste quindi sotto la diretta tutela dell'Istituto di Archeologia dell'Accademia delle Scienze. Durante la Rivoluzione Culturale alcuni giornalisti occidentali hanno versato fiumi d'inchiostro per descrivere fantasiose scene di vandalismo nei musei, di furore iconoclasta, di pazzesche distruzioni di tesori d'arte e di altre manifestazioni di «bêtise» rivoluzionaria. I Cinesi hanno stigmatizzato questa sinofobia gratuita in maniera semplice. Hanno inviato in Occidente quattrocento capolavori scoperti in questi ultimi venti anni. La Mostra si è aperta a Settembre dell'anno scorso al Petit Palais di Parigi e da Ottobre è passata prima da Londra e poi a Vienna per proseguire durante quest'anno a Copenaghen, Stoccolma, Ottawa e San Francisco. La nostra delegazione ha potuto ammirare alcuni di questi esemplari prima del loro invio in Europa, visitando i musei di Pechino e di Chu-ku-t'ien. I pezzi più suggestivi sono costituiti da due sudari scoperti nel 1968 da un'unità dell'Armata Popolare nei pressi di Ho-peì. Sono abiti composti da oltre duemila lamelle di giada cucite con fili d'oro. Appartengono a Liou Sceng della dinastia degli Han d'Occidente e a sua moglie, la principessa Tou Wan, vissuti 2.200 anni fa. Le giade che compongono i due sudari, indipendentemente dal valore artistico delle incisioni, costituiscono una rarità assoluta per la qualità di durezza, sonorità, splendore e variegazioni del colore verde brillante. Della stessa qualità di giada erano composte piccole sculture di animali del III secolo A.C. e formelle funerarie dell'epoca Han. Molte altre cose ci sarebbero da dire sui tesori d'arte della Cina, ma è impossibile farlo nell'ambito di un articolo. Concluderò invece esprimendo una delle impressioni più vive che si riporta visitando le pinacoteche del Palazzo dei Congressi, del Tempio del Cielo, del Palazzo della Suprema Armonia e del Palazzo Imperiale di Nanchino. Sia che si tratti di pittura del passato o di opere moderne con chiara funzione propagandistica, qualunque sia il materiale usato, tela, carta o seta, si rimane colpiti dalla linea e dal tratto. Indipendentemente dal soggetto rappresentato, sia esso un paesaggio tormentato con crepacci e cascate o un Buddha in meditazione tra fiori di pruno ed uccelli, ciò che vi è di costante nella pittura cinese è la precisazione dei contorni. Molti secoli fa un dizionario cinese, il più antico che si conosca, definì la pittura (hua) «disegno delle frontiere». Una definizione che volle sottolineare l'importanza della linea nel disegno e che resta valida anche per l'attuale corrente artistica d'ispirazione marxista. Pechino, maggio 1973. ■ © Aristide Vecchioni, 1973.

MUSICISTA 1 - Dopo la nascita dell'ONU, che doveva proteggerci dalle guerre, ci sono stati più di 250 conflitti nel mondo. GINO - Questo è il grande fallimento della politica. E perché si è fallito? Credo che la ragione e la spiegazione l'abbia trovata Einstein: “La guerra non si può umanizzare, si può solo abolire”. E questa è la pura verità! La guerra è talmente disumana, che pensare di umanizzarla è un'assurdità logica, perfino linguistica. È illusorio! Allora l'unica prospettiva ragionevole, secondo Einstein e secondo gli altri scienziati che hanno firmato con lui il Manifesto del '55, è quella di abolirla, la guerra. Non appena si pronunciano queste parole c'è subito ... come dire ... chi fa dello spirito ... Gino Strada l'utopista! Ma allora, anche Albert Einstein l'utopista!

Ma magari ognuno di noi fosse un utopista. Abolire la guerra? E come? Dobbiamo ricominciare daccapo. Dobbiamo imparare a vedere le cose in un altro modo. Proviamo a considerare tutti coloro che subiscono l'orrore della guerra come nostri fratelli, e i bambini che nascono sotto le bombe come nostri figli. Ma, signori, la guerra non è forse un'assurdità? Eppure, avviene! E allora perché non credere anche all'assurdità opposta che dice: “Aboliamola! Aboliamola! Aboliamola!”? Probabilmente 300 anni fa c'era chi pensava che l'abolizione della schiavitù fosse un'utopia, e invece è stata abolita! È stata abolita nelle nostre coscienze. Negli ultimi cento anni ci siamo evoluti in un modo che era inimmaginabile da un punto di vista della fisica, della chimica, della medicina, della tec-

nologia. Mi ricordo che trent'anni fa, quando ho cominciato il mio lavoro di chirurgo di guerra in Afghanistan, potevo telefonare o mandare una lettera una volta ogni sei mesi. Adesso c'è la tecnologia. E allora vi chiedo: perché in tutti i campi ci siamo evoluti tranne che nell'etica? Non uccidere. Questo, oltre a essere un comandamento sarebbe anche ragionevole. (rivolto ai musicisti) Avete mai visto cento volpi in fila per tre attaccare un allevamento di polli? ... Mai! Noi siamo l'unica specie che fa la guerra, e non riusciamo a fare il salto etico: abolirla. E con “riusciamo” intendo dire noi cittadini, non la politica. Noi, che reputando ridicole le utopie, non vogliamo essere utopisti. Eppure, pensateci: se lo fossimo, d'incanto, non ci chiameremmo più utopisti, ma persone

concrete ... che hanno di mira la cosa giusta. Sono convinto che sia indispensabile costruire un movimento di opinione dei cittadini per esprimere il ripudio della guerra e per ricordare alle Nazioni Unite, che il loro dovere è impedire e abolire le guerre. Quando la decisione è quella di uccidere ogni regola è finita, ogni bon ton è finito, alle vittime non interessa se è stato un proiettile o un'arma chimica o batteriologica o nucleare, alle vittime interessa, e soprattutto ai loro parenti, che sono morte. Le vittime sono l'unica verità. Il movimento per l'abolizione della guerra andrebbe ripreso, ripreso su larga scala a livello internazionale cercando di trovare il modo - oggi la tecnologia ce lo consente - di far esprimere davvero la volontà popolare. Alla conferenza di Stoccolma per il disarmo nucleare, è stato scritto

un manifesto che è e deve diventare il manifesto di tutti i veri partigiani della pace. (distribuisce dei fogli) Leggiamolo insieme: “Noi esigiamo l'assoluto divieto dell'arma atomica, arma di intimidazione e di sterminio in massa delle popolazioni. Noi esigiamo la realizzazione di un rigoroso controllo internazionale per assicurare l'applicazione di questa decisione. Noi consideriamo che il governo che, per primo, utilizzerà contro qualsiasi paese l'arma atomica, commetterà un crimine contro l'umanità e dovrà esser considerato come criminale di guerra.” Utopia? Al mille per mille! Però è la cosa giusta! Allora vi imploro: tutti utopisti! Già noi qui: tutti utopisti! MUSICISTA 1 - Non so con quali armi si combatterà la Terza guerra mondiale ...

MUSICISTA 2 - ... ma la Quarta sì: con bastoni e pietre. GINO - Il mondo è un posto pericoloso, non a causa di quelli che compiono azioni malvagie, ma per quelli che osservano senza fare nulla. Dobbiamo diventare tutti partigiani della pace. Non c'è tempo da perdere. La guerra va solo abolita. La volete sentire la più incredibile delle assurdità? L'utopia è semplicemente un progetto che non è stato ancora realizzato. Quando tutto sarà finito una cosa sola ci salverà: riconoscere la nostra umanità. Ora, scusate, si è fatto tardi, vi devo salutare ... mi stanno richiamando di là ... C'è ancora bisogno di me ... ma questo messaggio portatevelo a casa e diffondetelo per quello che è, una bella idea: l'utopia non è un'utopia! ■ © Sabina Maria Negri, 2022.

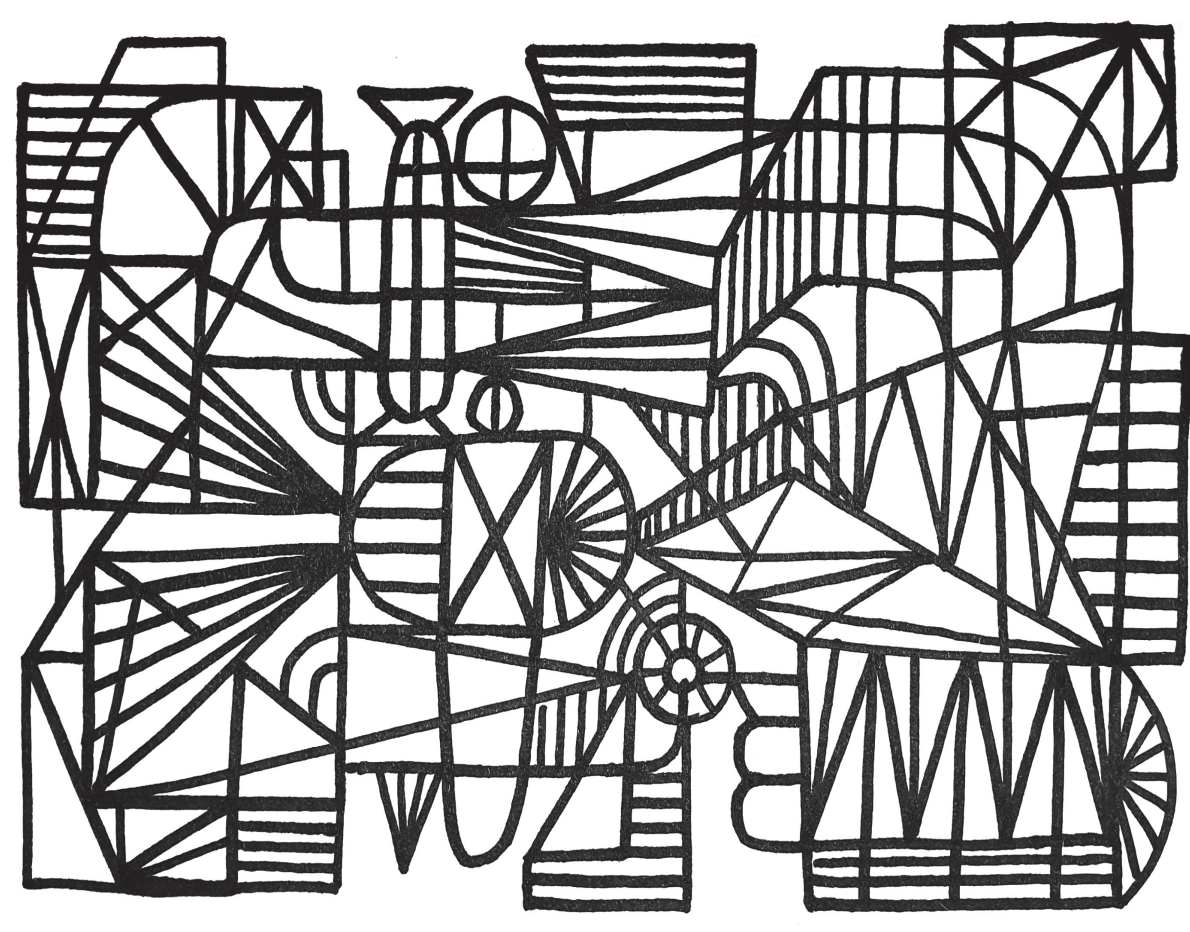
UNA MENTE NELLA SPERIMENTAZIONE

Luciano Berio nasce a Omeglia nel 1925. Il padre Ernesto è musicista, come anche il nonno, e nella sua infanzia ha quindi modo di conoscere presto il lavoro di compositori come Schubert, Mozart e Beethoven, grazie a una serie di esecuzioni domestiche da parte del padre. Dopo la guerra, si iscrive al Conservatorio e, non potendo iniziare una carriera da concertista per via di una ferita alla mano riportata durante la Seconda Guerra Mondiale, decide di concentrarsi sulla composizione. È del 1947 la prima esecuzione pubblica di un suo pezzo, una suite per pianoforte. Nello stesso periodo conosce la mezzosoprano americana Cathy Berberian, che sarà sua moglie fino al 1964 e soprattutto sua partner artistica nella creazione di opere tra cui *Folk Songs* (1964) e *Recital 1 for Cathy* (1972). Nel 1951 arriva al Tanglewood Music Center dove incontra Luigi Dallapiccola e inizia ad appassionarsi alla musica dodecafonica. Altrettanto importanti saranno i soggiorni a Darmstadt, dove conosce Boulez,

Stockhausen e Lygeti, e la fondazione nel 1955, a Milano assieme a Bruno Maderna, dello Studio di fonologia musicale *Rai*, un laboratorio di sperimentazione elettronica che si proponeva di seguire l'esempio di Parigi e Colonia e dove sarà invitato anche John Cage.Gli anni '60 sono un momento sia di forte sviluppo creativo (citiamo tra le varie, *Circles*, 1960; le *Sequenze II - VII*, 1962-69; *Sincronie per quartetto d'archi*, 1964; la *Sinfonia* per 8 voci e orchestra, 1968) che di numerose esperienze di insegnamento tra cui ricordiamo la cattedra al Mills College di Oakland nel 1962, su invito di Darius Milhaud e l'insegnamento alla Juilliard dove fonda l'omonimo Ensemble, focalizzato su esecuzioni di musica contemporanea. La collaborazione con il poeta Edoardo Sanguineti su *Laborintus II* (1966) gli vale il prestigioso *Prix Italia*.Tra il 1974 e il 1980, su invito di Pierre Boulez, dirige la divisione elettro-acustica dell'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique). Tra le

sue composizioni del periodo ricordiamo gli *Chants paralleles* (1975), il *Coro* su testo di Pablo Neruda e la *Sequenza VIII per violino* (1976-77). Tra il 1982 e il 1984 realizza due opere, *La vera storia* e *Un re in ascolto*, entrambe su libretto di Italo Calvino. Nel 1987 fonda a Firenze *Tempo Reale*, un centro di ricerca e didattica musicale che si occupa dello studio di nuove forme di creazione musicale, soprattutto in rapporto con l'elettronica e della diffusione della musica contemporanea. Tra i nomi di rilievo che vi gravitano attorno vi sono i musicisti Uri Caine e Stefano Bollani, l'architetto Renzo Piano e l'attrice Sonia Bergamasco. Attivissimo anche come direttore d'orchestra, nel 2001 concepisce un finale alternativo della *Turandot* in contrapposizione a quello ufficiale di Franco Alfano mentre nel 2000 diventa Presidente dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma. Sotto la sua presidenza, nel 2002, verrà inaugurato il Parco Auditorium della Musica. Luciano Berio muore nel 2003 a Roma. ■

“Le *Sequenze* di Luciano Berio costituiscono una serie di pezzi solistici scritti tra il 1958 e il 2002, attraversando dunque un arco di quarantaquattro anni nella carriera artistica del compositore ligure.”



LE SEQUENZE DI LUCIANO BERIO: FORMA E VIRTUOSISMO

PAOLO DI VINCENZO

Le *Sequenze* di Luciano Berio costituiscono una serie di pezzi solistici scritti tra il 1958 e il 2002, attraversando dunque un arco di quarantaquattro anni nella carriera artistica del compositore ligure¹. Gli elementi unificatori delle *Sequenze* sono indicati dall'autore stesso nell'*Intervista sulla musica*², in cui si racconta a Rossana Dalmonte: «Il più ovvio e il più esterno è il virtuosismo». Ma per Berio il virtuoso ideale non è «un uomo elegante e un po' diafano con le dita agili e la testa vuota - bensì - un musicista capace di muoversi in un'ampia prospettiva storica e di risolvere le tensioni tra la creatività di ieri e di oggi (...) Un altro elemento unificatore delle *Sequenze* è la mia stessa consapevolezza che gli strumenti musicali non possono essere realmente cambiati, né distrutti e neppure inventati...». Questi brevi estratti dell'*Intervista* indicano la possibilità di individuare un progetto di base a cui tutte le *Sequenze* aderiscono: essendo pezzi solistici il virtuosismo è una conditio sine qua non, ma esso è richiesto anche per la fusione e/o contrapposizione di tecniche tradizionali e contemporanee. Le *Sequenze* vogliono proporre un'immagine degli strumenti diversa da quella trasmessa dalla tradizione. Un esempio valga per tutti: «L'impressionismo francese - dice Berio a proposito della *Sequenza per arpa* - ci ha lasciato di questo strumento un'immagine un po' limitata: come se la sua peculiarità fosse quella di lasciarsi suonare solo da ragazze seminude con lunghi capelli biondi e capaci di cavarne solo seducenti glissandi. Ma l'arpa ha anche un altro volto, più duro, più forte, più determinato, un volto che la moderna scuola di Salzedo ha contribuito a precisare. *Sequenza II* vuol mettere in luce alcuni di questi volti e farli apparire anche simultaneamente: in certi momenti deve suonare come una foresta percorsa dal vento»³. Quest'ultima frase spiega efficacemente il carattere di «esteriorizzazione brillante e teatrale» che Albèra individua nelle *Sequenze*, ma bisogna subito aggiungere che quella che è una caratteristica evidente nelle prime cinque viene gradualmente a diminuire per lasciare spazio alla «introspezione, al canto interiore» nella *Sequenza per violino* e a una più «generalizzata ridondanza»⁴ nella *Sequenza IX per clarinetto*, e anche nella *Sequenza VII per oboe*. Si è partiti, dunque, dalle dichiarazioni dell'autore e dall'ovvia constatazione che dinanzi a una serie di opere di musica contemporanea non ci si può porre con intenti di analisi interpretativa basati solo su tecniche codificate, e neanche concordemente, per la musica “tradizionale”: basti pensare ai tentativi del Cooke⁵ di costruire un

vocabolario dei termini musicali, «completamente falliti» a detta di Enrico Fubini⁶ e alle considerazioni di Jean Jacques Nattiez: «È perché Fa maggiore è una tonalità pastorale-agreste (Lavignac) che Beethoven l'ha scelta per la sua sesta sinfonia, o non è piuttosto perché Beethoven ha scelto Fa maggiore per la *Pastorale* che noi diamo a questa tonalità, e Lavignac in testa, un carattere agreste?»⁷. D'altro canto è impossibile seguire i consigli dell'autore: «Il commento più proficuo alle sinfonie e alle opere è sempre stato un'altra sinfonia e un'altra opera. I miei *Chemins* sono l'analisi migliore delle mie *Sequenze*»⁸. Per forza di cose, dunque, il lavoro è rivolto all'analisi del solo significante senza rimandi a significati extramusicali non chiaramente definibili, cercando «il riconoscimento dei modi di scrittura emergenti e delle loro trasformazioni...»⁹. Il lavoro è stato suddiviso in quattro parti dopo aver condotto un'analisi intervallare con un computer Nixdorf 8870/1 gentilmente messo a disposizione dalla Casa di cura «Pierangeli» di Pescara ed efficacemente programmato dalla professoressa Marina Di Crescenzo. La prima parte del lavoro, intitolata *Ribattuto*, utilizza lo stesso termine usato nello studio della Dalmonte su *Epifanie* di Berio¹⁰. E' stato preso come modello quello studio perché vi venivano individuate delle somiglianze di funzione (analogie) di modi compositivi in apparenza diversi come il ribattuto, i trilli, il tremolo... ma che in effetti rimandano tutti a una situazione di sospensione nella dimensione temporale e di limitazione in quella spaziale. Considerando, inoltre, che lo stesso autore, a proposito della *Sequenza per flauto*, parla di differenti gradi di tensione nella dimensione temporale, delle altezze, delle dinamiche, è parso corretto riportare il «modello Dalmonte» in uno studio sulle *Sequenze*. Una seconda parte (*Movimento*) è dedicata all'individuazione di quei modi compositivi che rimandano a situazioni di movimento nella dimensione temporale e di allargamento dello spazio sonoro come andamento per salti, linee “melodiche”, successioni di accordi diversi... La dimensione dinamica verrà specificata nella descrizione delle due sopra citate. Un'altra parte del lavoro (*Ipotesi formali*) è stata improntata sulla possibile individuazione di caratteri formali (la presenza di una sorta di coda nelle *Sequenze I e IV* per esempio). Infine (*Dimensione morfologica*), prendendo spunto dalle parole dell'autore a proposito di una quarta dimensione che «si pone al servizio delle altre tre...», cioè quella morfologica, che «vuol definire il grado di trasformazione acustica in rapporto a un modello ereditato»¹¹, è stata individuata la “nuova” immagine degli strumenti proposta da Berio soprattutto in base alle tecniche particolari di

emissione e ai modi di attacco usati nelle varie *Sequenze*. Qui si riporta il primo capitolo dello studio.

Ribattuto

Il termine “ribattuto” è utilizzato nell'accezione larga già individuata, quindi verranno compresi sotto questo titolo modi compositivi analoghi come trilli, tremoli, note tenute. La *Sequenza* più fortemente marcata da questi elementi è senza dubbio la *VII per oboe* (1969). Qui si incontra una particolare ridondanza dell'unisono (29,55% del totale intervalli) e una altrettanto particolare ricorrenza della nota si 3 (363 volte per una percentuale del 31,95%). Per tutto il primo rigo non ci sono altre note oltre quella citata, ma questa viene ripetuta utilizzando cinque differenti diteggiature (che vengono indicate all'inizio) oltre quella ordinaria, richiamando così più volte (come fa notare Albérà¹² le iniziali del dedicatario Heinz Holliger (H= si naturale nella notazione germanica). Un altro suono tenuto dall'inizio alla fine del pezzo con altro strumento od oscillatore elettronico è richiesto sulla stessa altezza si 3 aumentando quella sensazione di fissità sonora. In questa *Sequenza* tutte le possibilità di mantenere alto l'interesse su un solo suono sono sfruttate: abbiamo già constatato l'uso di differenti diteggiature, ma vanno notati anche l'uso del soffio (over-blowing) e di una forte pressione delle labbra contraddistinti con il simbolo, che vengono rispettivamente utilizzati su trilli e flatterzunge o su note singole e l'uso estremamente vario delle dinamiche (rimanendo al solo primo rigo della partitura, si osserva che sono presenti tutte le possibilità dal pianissimo al fortissimo in combinazioni che vanno dai graduali passaggi indicati dalle forcelle, a bruschi “sbalzi di temperatura” dal pianissimo al fortissimo su due note consecutive, si 3 nella seconda battuta del primo rigo). Ancora per tutto il secondo rigo (la partitura è costituita da 13 righi di 13 battute la cui durata è espressa in secondi) il si 3 è l'elemento fondamentale, anche se vengono accennati degli spostamenti molto rapidi su altri registri che ci annunciano un cambiamento di articolazione che verrà meglio evidenziato nel prosieguo del pezzo. Tratto tipico questo della scrittura beriana nelle *Sequenze*: il passaggio da un tipo di articolazione a un altro viene annunciato da brevi “inserti” nella situazione ancora in atto. Caso esplicito è l'acciacatura della quinta battuta, che alterna il si 3 con la 4, re 3, do 5, introducendo per la prima volta nuove altezze, dopo i due rapidi salti di nona minore ascendente (do 5) e discendente (si bemolle 2) della prima battuta, per tornare subito dopo al si centrale con una corona di sei secondi in pianissimo (da notare che la durata massima delle battute è di 3 secondi). Grazie alla corona e alla dinamica

pianissimo emerge netto il suono tenuto dall'altro strumento, anch'esso si 3. L'uso del ribattuto non è comunque limitato al solo si 3, ma interesserà il totale cromatico e verrà utilizzato anche all'interno di quei gruppi di note (quartine di bisecrome) che nella parte conclusiva del pezzo caratterizzeranno, con l'andamento per salti e la velocità di esecuzione, il modo compositivo opposto a quello che qui si sta trattando. Occorre notare che l'uso dei doppi suoni sarà limitato, per tutta la durata del brano eccetto che nell'ultimo rigo, alle note fa 4 - do 5, e che in questa *Sequenza* è proprio l'uso delle tessiture fisse che contribuisce a dare quell'impressione di fissità sonora già evidenziata. A questo proposito è il caso di considerare che anche nei passi non caratterizzati da una scrittura improntata al ribattuto troviamo per ogni altezza una tessitura privilegiata. Del numero dei si 3 abbiamo già detto, ma il si 2 è l'unica eccezione di registro; il do 5, presente 127 volte, viene scritto un'ottava sotto solo otto volte; il fa 4 presente 64 volte, all'ottava superiore lo troviamo solo una volta. Certo con ciò non si vuole sostenere che *Sequenza VII* è una noiosa ripetizione di note alle varie altezze, perché, anzi, è vero proprio il contrario: l'uso delle differenti diteggiature, delle dinamiche, della contrapposizione dei modi di scrittura qui evidenziati con altri opposti che saranno trattati in altra parte, contribuiscono tutti alla grande ricchezza e varietà del brano. Un collegamento immediato con il ribattuto di *Sequenza VII per oboe* può essere fatto col ribattuto di accordi degli ultimi cinque righi di pagina 5 della *Sequenza VI per viola* (1967): l'accordo do 2 - sol 2 - fa diesis 3 - si 3 viene ripetuto 19 volte con brevi interruzioni, ma anche in questo caso con differenti dinamiche e modi di emissione come il pizzicato, l'arco, il legno fra loro alternati. È necessario considerare che ciò avviene all'inizio della terza parte del pezzo e non all'inizio, come in *Sequenza VII*, ma il collegamento con il brano per oboe era troppo immediato per non farlo subito. Già all'apertura del pezzo per viola Berio propone una serie di otto accordi legati, da eseguire in fortissimo e in tremolo. Ma la cifra caratteristica di questa prima parte è rappresentata proprio dalla contrapposizione di due diversi “tipi” di accordo. La «tendenza a combinare ogni principio col suo opposto»¹³...», individuata nello studio su *Epifanie* trova qui un ulteriore riscontro. Se da una parte gli accordi legati rimandano al livello minimo della dimensione spaziale e temporale, in opposizione a quelli ce ne sono altri che rimandano a una situazione di “movimento”, grazie a un mo-

vimento delle note che si direbbe quasi polifonico. Abbiamo una serie di accordi in cui la nota più acuta è ferma su un ribattuto do diesis 4, mentre le note sottostanti si muovono: le due situazioni contrastanti sono riassunte all'interno della stessa costruzione verticale, individuiamo così una sorta di moto obliquo tra la nota più acuta, che rimane la stessa per gruppi di tre - quattro accordi consecutivi, e le note sottostanti. Da notare, inoltre, che le note acute (sorta di voce principale) disegnano una scala cromatica ascendente che dal la 3 degli accordi iniziali si porterà al mi bemolle 5 degli accordi del primo rigo di pagina 2, contrassegnando una ulteriore situazione di “movimento”. Un analogo contrasto può essere individuato nella seconda parte della *Sequenza* in esame, dove la scrittura per accordi viene sostituita da una scrittura monodica (dalla seconda metà di pagina 3 alla prima metà di pagina 5). I tremoli, che si inseriscono tra gli accordi ancora preponderanti dell'inizio di pagina 3, hanno un punto di riferimento costante: la nota re. Già alla fine della pagina 2 il primo tremolo: su sol diesis 2 - re 3 che sarà seguito da altri sei nella pagina successiva, tutti con quella nota in comune o con variazioni cromatiche della stessa; le eccezioni sono rappresentate da altri due tremoli (la 3 - do 4 e mi 3 - sol 3) nella parte facoltativa. Un modo compositivo caratterizzato dall'oscillazione su due note, già connotante un'assenza di movimento e una sospensione temporale, viene ulteriormente evidenziato dal ritorno su una nota (re) che funge da perno all'interno di un unico modo compositivo. L'elemento “ribattuto” prende, dalla seconda metà di pagina 5 fino alla fine, decisamente il sopravvento con un ritorno alla scrittura per accordi e con un modo compositivo che nelle pagine precedenti era stato solo accennato: il glissato di accordi. Questi accordi sono costituiti prevalentemente da sovrapposizioni di note a distanza di sesta minore (che infatti risulterà essere l'intervallo maggiormente presente nell'analisi intervallare con una percentuale pari al 32,63%). Il pezzo si conclude con una serie di bicordi, generalmente di tritono, e ancora incentrati sul perno re. In altre *Sequenze* la funzione sospensiva del “ribattuto” assume l'aspetto di una interruzione del flusso sonoro. È il caso della *Sequenza IX per clarinetto* (1980) dove le note con corona, la cui durata è fissata in secondi, bloccano lo sviluppo di brevi frasi melodiche interrompendo così i tentativi discorsivi del clarinetto. Sempre nello stesso pezzo, nelle sezioni R - S - T ¹⁴, la funzione “sospensiva” è di nuovo affidata a note coronate, proprio quando si constata un ritorno alle figurazioni iniziali.

Questa volta però il suono a cui è affidato questo compito è fisso, e rimarrà identico fino al la fine: la diesis 4, o nelle pagine successive, il suo omofono si bemolle 4. Ma in questa *Sequenza* il “ribattuto” costituisce anche un elemento strutturale segnando intere sezioni, in particolare quelle centrali da I a Q comprese, rallentando la mobilità del pezzo con tutti i procedimenti compositivi possibili: ribattuto, note di lunga durata (tali devono essere considerate delle minime nella generale preponderanza di valori inferiori all'ottavo), note di breve durata ma con legature di valore, trilli. Nelle pagine centrali (6-7) la rarefazione della scrittura è evidente anche a livello grafico, mentre le dinamiche estremamente variabili non possono essere ricondotte a un livello in particolare. Da notare che l'uso delle tessiture fisse mentre nella *Sequenza per oboe* era sfruttato per connotare ulteriormente una situazione di sospensione temporale e di limitazione spaziale, nella *Sequenza IX* viene a inserirsi in una situazione opposta, all'interno cioè di un tipo di scrittura che predilige il “movimento”. La tessitura, per la maggior parte delle note, è fissata da un'acciacatura multipla presente all'inizio del terzo rigo di pagina 1. Ricorrendo ancora una volta all'analisi computerizzata le note sol diesis 2 - re 3 - re diesis 3 - fa diesis 3 - la 3 - do 4 - do diesis 4, che danno luogo a quella acciacatura, costituiscono circa il 57% del totale delle note, e che le eccezioni di registro sono molto limitate: per fare un solo esempio la nota maggiormente presente re 3 (106 volte), all'ottava superiore la incontriamo solo 4 volte mentre una sola volta è presente come re 5. La presenza di note “perno” è una caratteristica anche della *Sequenza VIII per violino* (1976). Anche in questo caso le prime battute sono eloquenti. La ripetizione di note singole, che assume quasi l'aspetto di un ribattuto diluito nel tempo, subisce un graduale allargamento, trasformandosi in bicordi e tricordi di unisoni. La scelta delle note è subito evidente: il la 3 e il si 3 sono quelle maggiormente presenti (15 volte). I dati elaborati dal computer fanno emergere una incidenza del 43% delle note la 3 - la diesis (si bemolle) 3 - si 3 nell'analisi orizzontale e del 47% delle note la 3 - si bemolle 3 - si 3 in quella verticale. La forte incidenza di alcune note implica anche una particolare ricorrenza del ribattuto (evidenziato nella presenza di unisoni nell'analisi intervallare orizzontale con una percentuale del 16,64%) che oltre a presentarsi come ripetizione di note singole o di grappoli (intendendo con tale termine costruzioni verticali di due o tre suoni a distanza di semitono o tono), si esplica anche con la sovrapposizione di note singole “fisse” e altre in “movimento”. ■

© Paolo Di Vincenzo, 2020.

AUTHORS

RETROSPECTIVE N°3

Thomas Casadei

È Professore associato di Filosofia del Diritto. Dottore di ricerca in Filosofia politica all'Università di Pisa, è tra i fondatori del CRID - Centro di Ricerca Interdipartimentale su Discriminazioni e vulnerabilità e ha fatto parte dell'Unità di ricerca di Unimore nell'ambito del progetto *Horizon 2020 EQUAL-IST* "Gender Equality Plans for Information Sciences and Technology Research Institutions". Sul versante internazionale è inoltre componente della *Red Iberoamericana de Investigación sobre Formas Contemporaneas de Esclavitud y Derechos Humanos*. Autore di cinque monografie, due opere manualistiche e sedici curatele, ha scritto oltre cento tra saggi e articoli apparsi su riviste scientifiche in italiano, inglese e spagnolo.

Furio Colombo

Furio Colombo ha vissuto a lungo negli Stati Uniti, ha insegnato alla New York University, all'Università della California di Berkeley, alla Columbia University. Il suo primo libro è stato *L'America di Kennedy* (1964), la più recente pubblicazione *Trump Power* (Paperfirst, 2017). Ha partecipato, con Umberto Eco, alla fondazione del Gruppo 63 e del DAMS di Bologna (dove ha insegnato per cinque anni). Nel 1967 era nel Sinai per documentare la Guerra dei Sei giorni, nel 1968 a Saigon durante l'offensiva del Têt. Ha scritto per le maggiori testate italiane e americane. Ha diretto l'edizione italiana della *New York Review of Books* (1993-2000), la rivista *L'architettura. Cronache e storia* fondata da Bruno Zevi (2001-2006), *Nuovi Argomenti* (con Dacia Maraini, 1992-2018), *L'Unità* (2001-2005). È stato tre volte in Parlamento (deputato, poi senatore).

Gian Piero Consoli

Si è diplomato in regia cinematografica e televisiva al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma Ha lavorato come aiuto-regista nel cinema e come documentarista per la televisione (Rai 2). Ha pubblicato numerosi saggi e articoli sul cinema tra cui le monografie *Lo schermo che pensa* (Le Lettere), *Mario Monicelli: la storia siete voi* (Carocci) e *Nuovi esploratori, incroci narrative tra libri, cinema e web* (Aracne). È docente di Teoria e tecnica dei linguaggi audiovisivi presso l'Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara. È stato componente del comitato scientifico dei Premi Internazionali Flaiano di Pescara per la sezione cinematografica.

Paul Critchley

Paul Critchley was born in England in 1960. He made his first shaped painting in 1978 while attending art school and in 1985, three years after finishing art school, he decided that the best post-graduate course would be to live outside academia and, as it is very difficult to escape into your own world and develop your own ideas without the influence of others, to go somewhere where he didn't speak the language and so moved to West Berlin. He knew no one and the isolation was splendid, meaning he felt free from the expectations of everyone and so he continued to paint on irregularly shaped canvases. The shapes of his paintings are not arbitrary, but are based on the subjects portrayed. After Berlin he has lived in France, Holland, Spain, USA and, for the past 15 years, in Italy, during which time has had more than 36 solo exhibitions, one of which was *Artist of The Day* chosen by Patrick Hughes in Flowers Gallery, London. He has participated in more than 70 art fairs and in over 190 group show including the 57th *Biennale of Venice* in Palazzo Mora with the European Cultural Centre.

Francesco Di Brigida

Critico nato come sociologo della comunicazione, europeo, ha collaborato con varie testate giornalistiche e le più importanti piattaforme online d'informazione cinematografica italiana. A volte appare su social e Tv con un po' di cinema sotto al braccio, ma preferisce il live dei festival, soprattutto quello dove lavora, *l'Adriatic Film Festival*.

Paolo Di Vincenzo

Musicologo, laureato ai Dams di Bologna, giornalista professionista da 40 anni, pescarese, Paolo Di Vincenzo ha lavorato per un quarto di secolo nella redazione del quotidiano *Il Centro*. Ha svolto la sua attività nel giornale abruzzese del gruppo *Repubblica* dalla fondazione, nel 1986, fino al 2011 quando, caposervizio responsabile delle pagine di Cultura e Spettacoli, ha lasciato il posto fisso per un salto nel buio della libera professione. Capo ufficio stampa nelle amministrazioni pubbliche, negli anni ha coordinato la comunicazione per enti e società prevalentemente nell'ambito culturale. Attualmente responsabile della comunicazione per i *Solisti Aquilani* (una delle orchestre da camera più antiche d'Italia) e del Concorso violinistico internazionale Andrea Postacchini di Fermo, si occupa anche di volontariato ed è nella redazione di *VDossier*, il giornale dei Centri di servizio per il volontariato italiani. Per due anni gli è stata affidata la cattedra a contratto di Giornalismo nella facoltà di Scienze della comunicazione dell'università di Teramo. Si occupa anche di scrittura creativa, in particolare per la narrativa gialla.

Lia Giancristofaro

Lia Giancristofaro, (EHESS, Paris) and PhD (University "G. D'Annunzio", Chieti-Pescara), is an Italian anthropologist. Her first search on public folklore, popular religion, "traditional medicines" and cultural ecology of farming was followed by works on European folklore, history of folklore, theories of folklore, critical heritage studies, heritage policies on museums. As a member of the *Italian Society for Ethnographic Museum Studies and Heritage* (NGO Accredited to the UNESCO ICH Commission), she has observed several sessions of the General Assembly of the States Parties to the Convention for the Safeguarding

of the Intangible Cultural Heritage, UNESCO. Since 2006, she teaches Cultural Anthropology in Chieti-Pescara University; she has taught in some Phd Courses in Italy and has been visiting professor in France (Universities of Nizza and Aix-Marseille), Poland (University of Krakow) and Albania (European University of Tirana). She coordinated research projects in Europe, North Africa, Canada, USA, Australia, and Argentina. Her publications include more than 150 papers and book chapters, 30 monographs and several edited volumes.

Alex Infascelli

He is a musician; he moved to Los Angeles in 1988, where he abandoned his music

poeti, Nella notte impenetrabile, O caro pensiero (premio Viareggio) Come narratore: *Leopardi l'infanzia le città gli anori* (finalista Premio Strega), *Il dominio del cuore, Rimbaud* (Premio Selezione Campiello). Come saggista: *Il gioco delle ombre* (Premio Flaiano), *Amarcord Fellini, I moralisti del Novecento, La promessa della notte* (Premio Estense). Critico letterario de "Il Messaggero", ha scritto su "La Repubblica", "Il Mondo" "Paragone". È autore di film televisivi su Rimbaud, Flaiano, Leopardi, Poe, Bufalino. I suoi libri sono tradotti in più lingue. Ha insegnato all'Università di Roma e alla Luiss.

Sabina Maria Negri

Giornalista Mediaset, autrice e interpre-

in Abruzzo and is the director of the *Teatro del Giardino* in Guardiagrele.

Élodie Valkauskas

Est doctorante contractuelle chargée d'enseignement au département Arts de l'université de Lorraine à Metz, où elle prépare une thèse de doctorat portant sur la réception du Nouveau Cinéma Allemand en France de 1962 à 1989. Elle est également chercheuse associée à la Cinémathèque française.

Aristide Vecchioni

È uno storico e ricercatore abruzzese, i cui campi di studio si sono mossi tra la cultura locale e l'analisi delle strutture museali dell'antica Cina. ■

— Pag. 14, *Les coproductions ouest-allemandes sur le marché cinématographique français entre 1962 et 1969* de Élodie Valkauskas, extrait de *Mariages à l'europpéenne. Les coproductions intra-européennes depuis 1945* (livre collectif édité par Paola Palma et Valérie Pozner), AFRHC (Association française de recherche sur l'histoire du cinéma), Paris, 2019.

¹ Cette recension a été rendue possible par le dévouement des numéros spéciaux des *Fiches du Cinéma* – intitulés «Analyse générale des films» – dans lesquels sont proposés chaque année, depuis 1945, un répertoire des films diffusés à Paris, accompagné d'informations techniques, du synopsis, et d'un système de cotation

et quatre la dernière.

¹⁴ *Le Film français*, n° 1323-1324, janvier 1970, p. 4.

¹⁵ *Le Film français*, n° 921-922, spécial hiver 1961-1962, p. 118.

¹⁶ J.-C. Lamy (dir.), *Dictionnaire mondial des films*, op. cit., p. 242.

¹⁷ P. Murat (dir.), *Le Guide du cinéma chez soi*, op. cit., p. 246.

¹⁸ Les acteurs peuvent également entrer en jeu dans l'attribution de la nationalité à un film, comme dans le cas du *Meurtrier ou de la Chambre ardente*, où les rôles principaux sont tenus respectivement par Robert Hossein et Jean-Claude Brialy.

¹⁹ S. Simsi, *Ciné-passions: le guide chiffré du cinéma en France*, op. cit.

²⁰ *Analyse générale des films (saison 1965)*, les *Fiches du cinéma*, supplément au n°247-326, 1^{er} janvier 1966, p. 528.

²¹ Ces deux derniers genres sont fortement associés aux vedettes de l'époque que sont Jean Gabin et Lino Ventura.

²² Harald Reiml est autrichien, mais il réalise et produit ses films en RFA.

²³ Jean-Marc Leveratto, *la Mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute, 2000.

²⁴ Henri Larski, «Winnetou, fleuron du cinéma populaire allemand des années 1960, un rendez-vous véritablement manqué avec le public français?», *Strenae*, n° 9, 2015, <http://strenae.revues.org/1443> (consulté le 25 mai 2017).

²⁵ Tim Bergfelder, *International Adventures. German Popular Cinema and European Co-productions in the 1960's*, op. cit., cité par H. Larski, «Winnetou, fleuron du cinéma populaire allemand des années 1960, un rendez-vous véritablement manqué avec le public français?», art. cit., p. 9.

²⁶ Né en 1953, il avait donc une dizaine d'années dans les années 1960, et vivait en Meurthe-et-Moselle. Entretien avec Jean-Marc Leveratto, Metz, le 23 décembre 2017.

²⁷ *Ibid.*, p. 12.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

— Pag. 16, *Pupi dispersi. Pupi ritrovati. Mimmo Cuticchio, puparo, oprante e cunstista* di Elisa Puleo.

¹ Le serate speciali sono spettacoli dove in un unico episodio si racconta la storia di un personaggio.

² Per “mestiere” si intende l'insieme dei pupi, fondali, cartelloni, macchine sceniche, oggetti di scena, piani a cilindro di un oprante puparo.

— Pag. 20, *Conclusion: Ex Machina* by Katia Pizzi, from *Italian Futurism and the Machine*, pp. 258-266, Manchester, Manchester University Press, 2019.

¹ Crispolti (ed.), *La macchina mito futurista*, [n.p.].

² Verdone in Sanzin, Enrico Prampolini, 16, 3 Carrouges, *Les machines célibataires*, 152: 'la définition essentielle d'une machine: produire ou transmettre du mouvement'.

⁴ M. O'Connell, *To Be a Machine: Adventures Among Cyborgs, Utopians, Hackers, and the Futurists Solving the Modest Problem of Death* (London: Granta, 2017), 63-4.

⁵ Cigliana, *Futurismo esoterico*, 331.

⁶ Adas, *Machines as the Measure of Men*, 410.

⁷ Lubar, *Machine politics*, 198. Cf. with the UDA (Unione Distritivisti Attivisti) founded in New York on the 9th of June 1929 by Carlo Bernard – later Bernari – Guglielmo Peirce and Paolo Ricci, with the purpose to advance science and technology as the only valid hermeneutic tools in the modern age.

⁸ *Ibid.*, 206.

⁹ De Maria, *Introduzione*, XLI.

¹⁰ See also Versari, *Futurist machine art*, 150.

¹¹ See N. K. Hayles, *How We Became Posthuman*, cit. in Broeckmann, *Machine Art*, 25.

¹² C. Pias, cit. in Broeckmann, *Machine Art*, 26.

¹³ See Broeckmann, *Machine Art*, 23.

¹⁴ McLuhan, *The Mechanical Bride*, 22.

¹⁵ McLuhan, *Understanding Media*, 23.

¹⁶ P Volponi, *La macchina mondiale* (Milan: Garzanti, 1973), 11. Other exponents of the industrial novel include Carlo Bernari (1909-92) and Romano Bilenchi (1909-89).

¹⁷ Volponi, *La macchina mondiale*, 32-3.

¹⁸ See also Cooper, *Technoculture and Critical Theory*, 115.

¹⁹ Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, cit. in Broeckmann, *Machine Art*, 22.

²⁰ M. Burckhardt, *Vom Geist der Maschine* (1999), cit. in Broeckmann, *Machine Art*, 21-2.

²¹ Raunig, *Thousand Machines*, passim.

²² See P. Virno, *The Grammar of the Multitude*, cit. in Raunig, *Thousand Machines*, 112-15.

²³ Virilio, *Speed and Politics*, 129.

²⁴ Seltzer, *Bodies and Machines*, 51.

²⁵ Self, *A field trip to Heathrow*.

²⁶ E. Cameron, cit. in M. Brooks, *Artificial ignorance*, New Scientist, 7th October 2017, 30.

²⁷ D. Heaven, *Dumb and dumber*, New Scientist, 23-30 December 2017, 50.

²⁸ In the late 1990s, afrofuturism witnessed the interventions of Alondra Nelson, Greg Tate, Kodwo Eshun and others.

²⁹ Cit. in *Afrofuturism*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Afrofuturism>, 2.

³⁰ H. Hodson, *Baxter breaks out*, New Scientist, 26th July 2014, 19.

³¹ M. Hardt and A. Negri, *Assembly* (New York: Oxford University Press, 2017).

³² F. Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (London, New York: Verso, 2007), 21.

³³ The idiom 'radiant textuality' is J. J. McGann's, cit. in Perloff, *Futurist Moment*, xxviii.

³⁴ I draw the notion of a utopia of and for objects from B. H. Bratton, *Logistics of habitable circulation*, cit. in Virilio, *Speed and Politics*, 19.

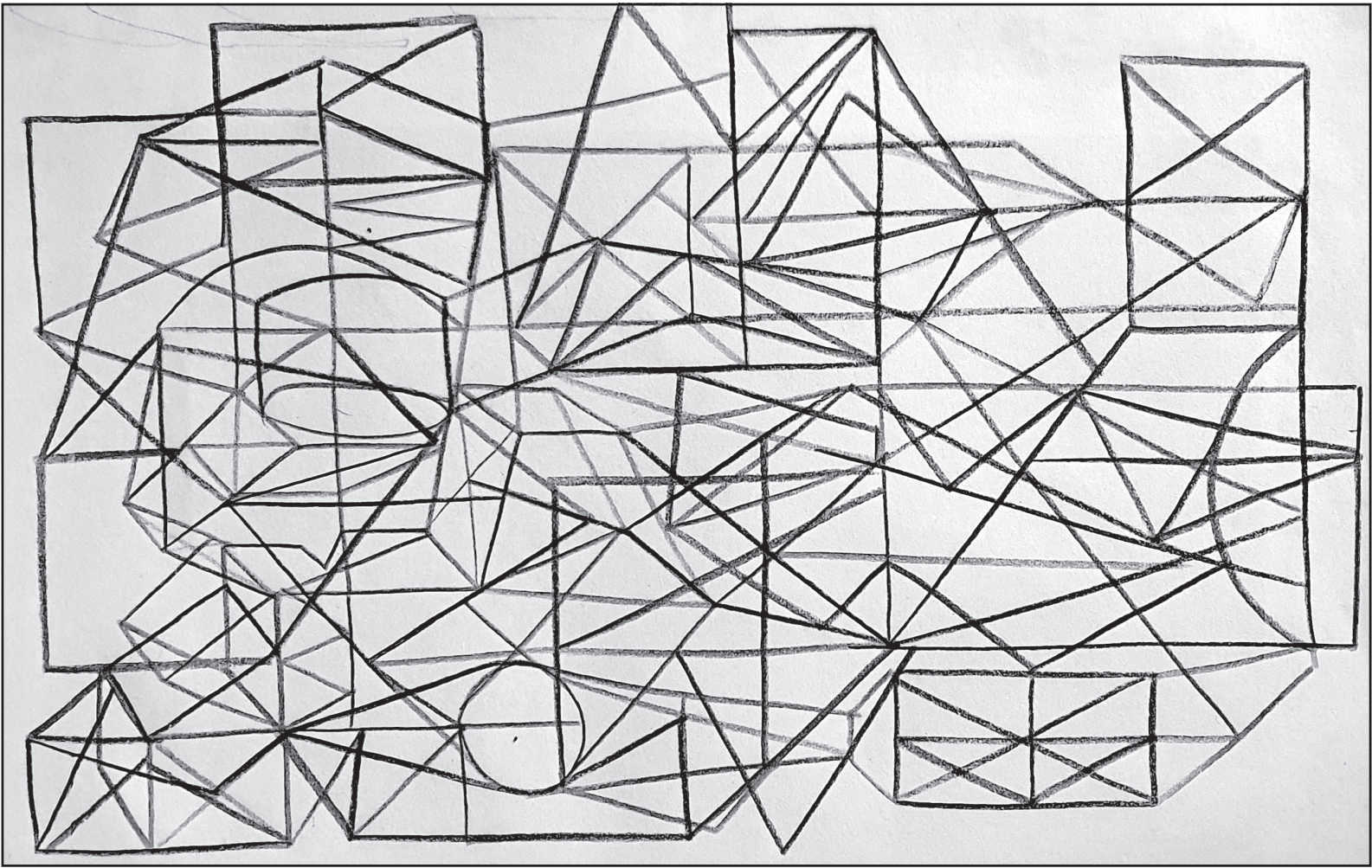
³⁵ S. Ings, *Changing the rules*, New Scientist, 2nd August 2014, 47.

³⁶ N. Bostrom, *Get ready for the dawn of superintelligence*, New Scientist, 5th July 2014, 27.

³⁷ Brooks, *Artificial ignorance*, 30.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ I. Calvino, *Ti con zero*, in C. Milanini (ed.), *Romanzi e racconti* (Milan: Mondadori, 2004), 303. ■



career and began working at *Propaganda Films*. He participated in the production of videos for Nirvana, Michael Jackson, and Pearl Jam. With his first Italian feature film, *Almost Blue* (2000), he won the David di Donatello and the Nastro d'Argento for Best New Director. He has directed five feature films and a series for Sky. In 2015, he made his documentary debut with *S is for Stanley*, which won a second David di Donatello for Best Documentary and received an EFA nomination. In 2020, he presented the documentary *Mi chiamo Francesco Totti* at the Rome Film Fest.

Fulvio Irace

Storico dell'architettura italiana, è stato professore ordinario di *Storia dell'Architettura e del Design* presso il Politecnico di Milano e visiting professor all'Accademia di Architettura di Mendrisio. È membro del Collegio di Dottorato in Design del Politecnico di Milano, nonché componente del comitato scientifico della Fondazione Renzo Piano (Genova) e del comitato scientifico della Fondazione Museo di Brera. In qualità di esperto di catalogazione e conservazione di archivi di architettura è stato tra i fondatori dell'associazione nazionale AAA-Italia (Associazione Archivi di Architettura). Redattore per l'architettura delle riviste *Domus* (1980-86) e *Abitare* (1987-2007), ha collaborato alle principali riviste di settore nazionali e internazionali ricevendo nel 2005 il premio Inarch Bruno Zevi alla critica d'architettura. Dal 1986 è opinionista d'architettura per il supplemento domenicale de *Il Sole 24 Ore*. In tempi più recenti, la sua attenzione si è concentrata sull'architettura italiana contemporanea, e in particolare sulla figura di Renzo Piano, oggetto di numerose monografie e di un'importante mostra alla Triennale di Milano. Fulvio Irace ha curato o partecipato all'organizzazione di numerose mostre d'architettura.

Roberto Masotti

Nato a Ravenna. Studi in industrial design. Il suo lavoro più noto *You Turned the Tables on Me*, è stato esposto in numerose città italiane ed europee. È stato pubblicato nel 1995 e incluso nella mostra Il Secolo del Jazz curata da Daniel Soutif e promossa dal MART di Rovereto. Due i libri più recenti: *Keith Jarrett, un ritratto* e, con Silvia Lelli, *Stratos e Area*. Nel 2005 è stato realizzato un programma televisivo a lui dedicato per SKY/Leonardo nella serie Click. Collabora con ECM Records dal 1973 ed è fotografo ufficiale del Teatro alla Scala di Milano dal 1979 al 1996, con Silvia Lelli.

Brizia Minerva

She is art historian curator of the Sigismondo Castromediano Museum in Lecce. After a master's degree in Classical Literature, she got a diploma from the School of Specialization in Archeology and History of Art at the University of Siena. She is the author of essays and scientific publications relating to art history topics from the 20th century up to the most contemporary times. She has conceived and curated numerous exhibitions and museum installations with related catalogs in collaboration with universities, Mibact and national and international museum and cultural institutions. Since 2017 she has co-directed the International French Film Festival *Vive le cinéma!* and curates the *Open Spaces of Vision* section dedicated to video art and documentaries. Since 2021 she has been the scientific director of the Carmelo Bene Archive, creating a cycle of events involving contemporary artists of international importance in dialogue with the Archive.

Renato Minore

È poeta e scrittore. Tra i suoi libri di poesia: *Non ne so più di prima, Le bugie dei*

te di testi teatrali (vincitrice del *Premio Gassman* per la drammaturgia e del *Premio Flaiano* per il teatro), televisivi e cinematografici. Dopo aver lavorato con importanti compagnie di prosa italiane si è dedicata anche al giornalismo televisivo e cartaceo. È stata responsabile artistica del *Teatro della Società* di Lecco, aiuto regia di Pupi Avati e ha realizzato documentari per la regione Lombardia, Rai Uno e Sky. Dal 2005 collabora con l'Associazione Culturale BluETS che opera senza fini di lucro, organizzando e coordinando laboratori di teatro e cinema presso case circondariali, residenze per anziani e comunità di recupero, anche per minori.

Paola Perazzolo

Elle est chercheuse en littérature française à l'Université de Vérone et s'intéresse principalement à la littérature française du XVIII^e siècle et du *Tour-nant des Lumières*, avec une attention particulière pour l'œuvre littéraire d'Isabelle de Charrière, le théâtre de la Révolution française et les interactions entre l'histoire, l'histoire des idées, la politique et la littérature.

Katia Pizzi

Katia Pizzi is Director of the Italian Cultural Institute in London and Senior Lecturer in Italian Studies at the Institute of Languages, Cultures and Societies, School of Advanced Study, University of London. Pizzi published extensively on the Italian Futurist avant-garde, especially technology and machines, android cultures in modernity, the literature, history and cultural memory of the Italian North-Eastern borders and urban cultures. Pizzi's more recent volume-length publications include: *Peripheral Modernisms* (Palgrave Macmillan, 2023); *Italian Futurism and the Machine* (Manchester University Press, 2019); *Trieste. Una frontiera letteraria* (Vita Activa, 2019) and *Pinochhia, Puppets and Modernity: The Mechanical Body* (Routledge, 2012). She is currently completing the anthology *Venice Tales* with Oxford University Press (forthcoming, 2024).

Elisa Puleo

Nata nel 1959. Laurea in Architettura. Dal 1982 lavora con l'Associazione *Figli d'Arte Cuticchio* che si occupa del recupero delle tecniche tradizionali dei pupi e del cunto. L'organizzazione, la promozione, le tournée e i rapporti con le istituzioni sono i principali ambiti di lavoro di cui è responsabile. Cura le pubblicazioni della compagnia, il sito web e i social network.

Jacopo Rasmi

Jacopo Rasmi enseigne à l'Université Jean Monnet - Saint-Étienne, écrit seul (*Le hors-champ est dedans. Michelangelo Frammartino, écologie, cinéma*, 2021) mais aussi en compagnie (*Génération col-lapsonautes*, 2020, avec Yves Citton), parfois dans sa langue maternelle (*Collapsologia. Istruzioni per l'uso*, 2020), il lui arrive de programmer des séances de cinéma et n'oublie pas de se nourrir de l'intelligence collective des rédactions comme celles de Multitudes ou La revue Documentaire.

Asia Seca

Asia Seca was born in Guardiagrele, a small town in the province of Chieti, Abruzzo. She is a Literature and Music, Entertainment and Media Languages student at the University G. D'Annunzio of Chieti. Always fond of literature, she works together with many news outlets like *Unfolding Roma* and *Metropolitan Post*, with her writings focused on cinema, arts and literature; moreover, she deals with music reviews for *Picture Disc* website. She's part of a short movies preselection group at the *Adriatic Film Festival*. She's had several theatrical experiences

NOTES

RETROSPECTIVE N°3

— On the front page, *Carmelo Bene, Rà Di Martina. The Infinite Nature of Selflessness, reflections on a dialogue* by Brizia Minerva, from *Carmelo Bene. Là dove muore, canta* (*Wherever he dies, he sings*) written by Rà Di Martino, Humboldt Books, Milan, 2023.

¹ Jacques Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Naples 1996.

² Piergiorgio Giacché, *Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milan 2007, p. II.

³ Carmelo Bene and Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milan 2015, p. 87.

⁴ J. Derrida, *op.cit.*, p. 110.

⁵ *Carmelo Bene in Carmelo Bene. Quattro momenti su tutto il nulla, I momento – Il Linguaggio*, produced by Nostra Signora S.r.l., S. Giussani-Sacha Film and P. Ruspoli-Rai Trade, 2001.

⁶ Jacques Derrida, “Freud e la scena della scrittura”, in *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Turin 1971, p. 256.

⁷ C. Bene, G. Dotto, *op.cit.*, p. 385.

⁸ Simone Giorgino, “La biblioteca impossibile di Carmelo Bene” in *Biblioteca reali, biblioteche immaginarie*, edited by Anna Dolfi, Firenze University Press 2015, pp. 577-591.

⁹ Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata 2002.

¹⁰ *Carmelo Bene in Carmelo Bene. Quattro momenti su tutto il nulla, I momento – Il Linguaggio*, produced by Nostra Signora S.r.l., S. Giussani-Sacha Film and P. Ruspoli-Rai Trade, 2001.

¹¹ Carmelo Bene, *La voce di Narviso*, edited by Sergio Colomba, il Saggiatore, Milan 1982.

— Pag. 10, Estratti da *Il rovescio dei diritti umani* di Thomas Casadei in conversazione con Etienne Balibar. DeriveApprodi Editore. Anno di pubblicazione: 2016.

¹ C. West, *La razza conta*, cit.

² M. Mamdani, *Race et ethnicité dans le contexte africain*, in «Actuel-Marx», n. 2, 2005, pp. 65-73.

³ S. Petruccianni, *Razza, razzismo e teorie critiche*, in «Iride», n. 49, 2006, p. 583

⁴ E. Balibar, I. Wallerstein, *Razza nazione classe. Le identità ambigue* (1988), Edizioni associate, Roma 1991.

⁵ C. Meillassoux, *Antropologia della schiavitù. Il partito del guerriero e del mercante* (1986), Mursia, Milano 1992.

⁶ S.M. Barkat, *Le corps d'exception: Les artifices du pouvoir colonial et la destruction de la vie*, cit.

⁷ E. Balibar, *L'Europe, l'Amérique, la Guerre. Réflexions sur la médiation européenne*, La Découverte, Paris 2003.

⁸ Ricordiamoci del titolo, ripreso dalla letteratura fantastica, dell'opera collettiva pubblicata dal "Centre for Contemporary Culture Studies": *The Empire Strikes Back*, Hutchinson, London 1982.

⁹ E. Balibar, *La proposition de l'égaliberté. Essais politiques 1989*

GHISLANDI & GUTENBERG™

Original oversize painting, acrylic on canvas. © Glauco Della Scüceca, London, 2022.

