TRACCE

RIVISTA MULTIMEDIALE DI CRITICA RADICALE

PRIMAVERA 2009/ANNO XXVIII/NUMERO 28



TRACCE

TRACCE / Rivista Multimediale di critica radicale
Registrazione del Tribunale di Livorno n. 372/82
Direttore responsabile / Giuseppino Bertelli

Redazione / Massimo Panicucci / Maurizio Moretti / Pino Bertelli / Pier Paolo Bertelli / Paola Grillo / Luigia Scerra / Paolo Bruciati

Gli scritti, i materiali, le immagini... pubblicati in Tracce non hanno copyright, quindi sono liberi... la rivista è aperta a tutti quelli che vogliono dire qualcosa su qualcosa e, possibilmente, contro qualcuno.

In questo numero

Mapak / Sottosopra... / 3

Reporters sans frontières / Rapporto mondiale della libera stampa 2009 / 4

"Appello di Rivoluzione democratica" per l'astensione alle europee / 6

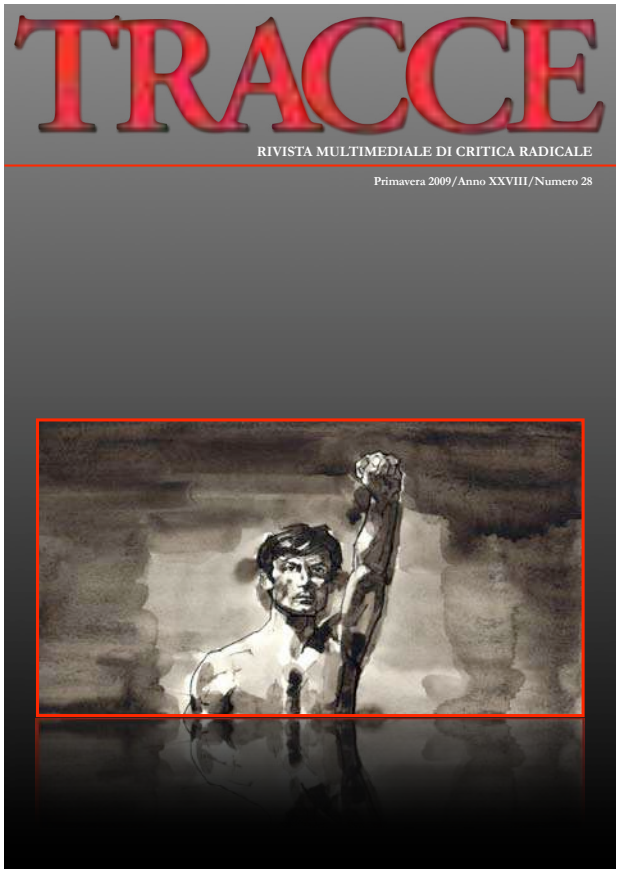
Spartaco/ "Il patriottismo è l'ultimo rifugio delle carogne" / 8

Antonio Gasbarrini / La nemesi delle avanguardie: Dai futuristi ai situazionisti (1909-1972 e oltre) / 9

Augusto Boal / Il Teatro dell'oppresso /19

Erminia Passannanti / Caos Calmo /22

Pino Bertelli / Guy Debord. La società dello spettacolo /31



Fabrizio de Andrè / Canzone del Maggio /41

Maurizio Moretti / In ricordo di Fabrizio De Andrè /42

Miriam Grillo-Bertelli/ Brody Dalle, la voce dei Distillers /45

Fabrizia Vallone Aranci /47

Massimo Panicucci / 49

Carlo Ruta / Logiche di un potere siciliano /56

Pier Paolo Pasolini / Il fascismo secondo Pasolini /63

Michael Schmidt / Sangue, acqua e petrolio: Falsità della guerra del Darfur /64

Fotografie/disegni: Letizia Battaglia / Franco Zecchin /René Burri / Pino Bertelli / Man Ray / Massimo Panicucci (Mapak) / Valentina Restivo (copertina).

"La verità non sta in un solo sogno, ma in tanti sogni".
Pier Paolo Pasolini



"Grazie a Dio sono diventato ateo..." (Luis Buñuel)

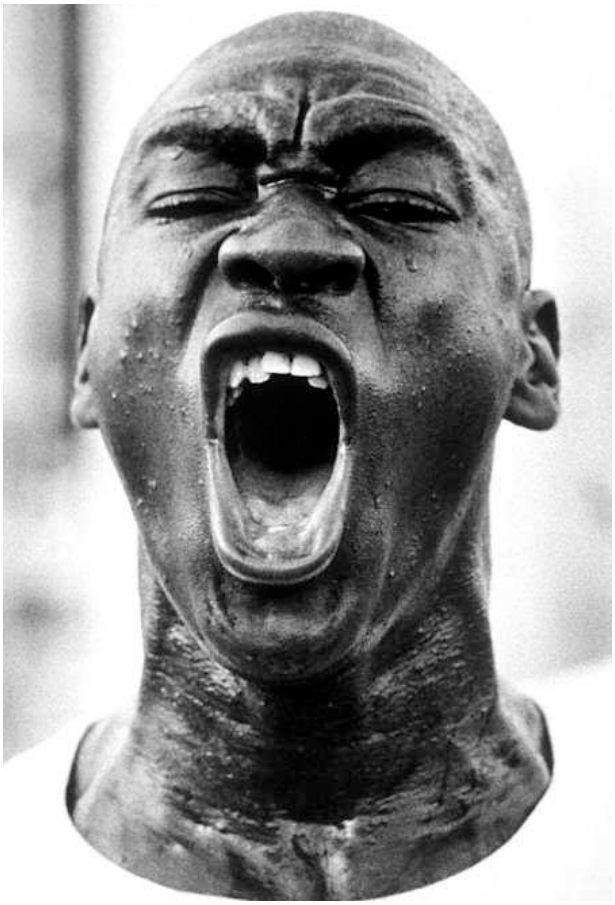
REPORTER SANS FRONTÈRES

per Roxana Saberi

RAPPORTO MONDIALE DELLA LIBERTA DI STAMPA 2009

scaricabile dal sito: www.rsf.org

3 MAGGIO 2009: GIORNATA INTERNAZIONALE DELLA LIBERTA DI STAMPA: LA GUERRA, PRIMA CAUSA DI MORTE PER I GIORNALISTI



In quindici anni, circa 600 giornalisti sono stati uccisi durante dei reportage in zone di conflitto. Questo rappresenta approssimativamente i due terzi (61%) del numero dei giornalisti uccisi nel mondo. In occasione del 3 maggio 2009, Giornata internazionale della libertà di stampa, Reporters sans frontières desidera sottolineare le crescenti difficoltà che gli inviati di guerra devono affrontare nell'esercizio della loro professione.

I media fanno sempre più fatica a documentare le guerre. I giornalisti sono vittime della violenza esercitata dai militari e dalle milizie, e soffrono del controllo dell'informazione, sempre più rigido, imposto dalle forze armate dei vari belligeranti. A subirne le conseguenze è anche l'opinione pubblica internazionale, sempre meno informata sui conflitti in corso.

Oggi, per esempio, chi è realmente al corrente della situazione in Somalia o nello Sri Lanka ? In Iraq, il numero di giornalisti uccisi negli ultimi sei anni, è due volte superiore al numero di professionisti dell'informazione che hanno perso la vita durante i 20 anni del conflitto in Vietnam. E' forse questo il prezzo da pagare perché l'opinione pubblica continui ad essere informata sulle guerre che stanno colpendo alcuni Paesi nel mondo? Il recente conflitto a Gaza ha ricordato che la violenza non è l'unico mezzo usato dai belligeranti per impedire ai giornalisti di svolgere il proprio lavoro.

La chiusura della Striscia di Gaza ai media interna- zionali durante l'operazione "Piombo Fuso", nello scorso mese di gennaio, ha impedito all'opinione pubblica di beneficiare delle informazioni necessarie a una reale comprensione degli avvenimenti. Certamente, centinaia di giornalisti palestinesi hanno continuato a lavorare ma la presenza di giornalisti stranieri avrebbe assicurato una copertura, più completa e indipendente, del conflitto. Dalla fine della Seconda Guerra mondiale, i conflitti armati e le guerre civili sono diventate sempre più pericolose per i professionisti dell'informazione. Qui, sei esempi di conflitti particolarmente sanguinosi per i media:

- Iraq (2003-2009) : 225 giornalisti e collaboratori dei media uccisi
- Vietnam (1955-1975) : 102

- Guatemala (1960-1996) : 89
- Algeria (1991-1996) : 77
- Ex-Jugoslavia (1991-1995) : 49
- Rwanda (genocidio del 1994) : 48

Per rafforzare la protezione dei giornalisti nelle zone di conflitto, Reporters sans frontières si è adoperata affinché il Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite adottasse, nel dicembre 2006, la Risoluzione 1738 che «condanna gli attacchi orchestrati deliberatamente contro i giornalisti durante un conflitto armato». Tuttavia questa risoluzione è rispettata ben poco da alcuni Stati firmatari. Per sostenere i giornalisti impegnati sui fronti di guerra, RSF mette a disposizione un «pacchetto sicurezza», composto da un giubbotto antiproiettile, un casco, una borsa di primo soccorso etc. Inoltre, Reporters sans frontières e l'assicurazione Audiens hanno concepito un dispositivo assicurativo preferenziale destinato ai giornalisti free-lance, in partenza per le zone di guerra. Infine, l'organizzazione propone, grazie al sostegno di American Express, una hotline riservata ai giornalisti in pericolo e funzionante 24h/24 nel mondo intero: 00 33 1 4777 74 14. Sempre in occasione della Giornata internazionale della libertà di stampa, Reporters sans frontières ricorda la sua mobilitazione per la liberazione di tre giovani giornaliste "prese in ostaggio" da alcuni Stati. Lo scorso 28 aprile, quattro membri di RSF hanno incominciato uno sciopero della fame in solidarietà con la giornalista iraniana-statunitense Roxana Saberi, condannata a otto anni di carcere con l'accusa di spionaggio a favore gli Stati Uniti. Roxana Saberi ha deciso di smettere di alimentarsi lo scorso 21 aprile. RSF ha deciso di iniziare uno sciopero della fame simbolico per continuare a promuovere la mobilitazione internazionale.

Per ulteriori informazioni sulla mobilitazione di RSF per Roxana Saberi
www.rsf.org/article.php3?id_article=30947
E' altrettanto urgente che le due giornaliste americane del canale Current TV, Euna Lee e Laura Ling, in carcere a Pyon- gyang, dal 17 marzo 2009, siano liberate. Roxana Saberi, Euna Lee e Laura Ling sono giornaliste professioniste e non spie o criminali. Attraverso di loro, l'Iran e la Corea del Nord stanno prendendo in ostaggio la libertà di stampa, il diritto di informare e di essere informati.



Appello di Rivoluzione Democratica per l'astensione alle elezioni europee

Nella riunione svoltasi a Firenze il 14 marzo scorso, l'Associazione per una Rivoluzione Democratica, ha discusso delle prossime elezioni europee proponendo una posizione astensionista. È stato dunque approvato un Appello, il cui testo pubblichiamo qui sotto.
Chiediamo a chiunque lo condivida di sottoscriverlo scrivendo a mi-astengo@tiscali.it. Strada facendo verificheremo la possibilità di organizzare un incontro nazionale aperto a tutti gli astensionisti. A chi volesse aiutarci nella campagna astensionista segnaliamo il nostro blog : http://www.questavoltano.splinder.com/. Il nostro sito web è in allestimento.

«Tra circa due mesi si terranno le elezioni per il rinnovo del parlamento europeo, un organismo puramente ornamentale e consultivo, del tutto subordinato alla Commissione Europea e alla Banca Centrale, i veri titolari della sovranità politica, che dovrebbe invece spettare ai popoli dei diversi paesi. I partiti politici si accingono a chiederci di votare tacendo sulla natura oligarchica ed antidemocratica dell'Unione Europea, nata per altro come ombrello politico della NATO, per la semplice ragione che dalle elezioni, quali esse siano, ricavano le le risorse per tirare a campare e





giustificare la loro esistenza. Tutte le principali decisioni europee sono prese al di fuori del parlamento, comprese quelle che riguardano la politica internazionale e la partecipazione alle guerre in corso. L'Unione Europea, nata storicamente come strumento degli Stati Uniti nell'ambito della guerra fredda (da qui lo strettissimo rapporto tra UE e Nato), è ora parte della Guerra infinita scatenata da Bush ed ancora oggi guidata, seppure più astutamente, dagli Usa, il cui caso più evidente è rappresentato dall'attuale escalation in Afghanistan.

Noi respingiamo con forza questa Europa dei banchieri e dei tecnocrati, corresponsabile della gravissima crisi sociale che viviamo, e diciamo che è necessario dire di no alle sue istituzioni ed ai politicanti che la abitano.

Il modo più efficace per delegittimare queste istituzioni e con esse i comitati d'affari delle oligarchie finanziarie che si spacciano per partiti, è il rifiuto di andare a votare dato che il voto in nessun caso potrebbe cambiare le politiche economiche, sociali ed internazionali dell'Unione.

Decisamente convinta che la sovranità spetti ai popoli e che occorrano istituzione realmente democratiche e non asservite alla Banca centrale ed ai pescecani della finanza globale, l'Associazione per una Rivoluzione Democratica (ARD) promuove una campagna astensionista in vista delle prossime elezioni di giugno, con lo scopo di denunciare la deriva antidemocratica del continente, accentuata in Italia dalle profonde spinte autoritarie in corso, alimentate dal governo Berlusconi e non contrastate seriamente dall'attuale "opposizione" parlamentare, che anzi ha condiviso la nuova legge elettorale truffa per le europee.

E' ora di dire no all'Europa di Maastricht, all'Europa antisociale ed autoritaria del Trattato di Lisbona. Non siamo soli! Vogliamo infatti ricordare che i cittadini di Francia ed Olanda hanno sonoramente re-spinto con dei referendum la Costituzione europea e che anche il Trattato di Lisbona, il quale ripropone la concezione mercatista, tecnocratica ed antidemocratica dell'Unione, nella sola occasione in cui sia stato chiesto ai cittadini la loro opinione (Irlanda), è stata sonoramente bocciata. Ma i vertici della UE, spalleggiati da tutto l'arco partitocratico silente, non si arrendono e si apprestano ad ottenere ora il sì di Dublino con pressioni e minacce di tutti i tipi. Questa è la "democrazia" che le oligarchie europee vogliono imporci e che possiamo contrastare solo con una forte delegittimazione di massa. Quello per le europee è più d'ogni altro un "voto inutile". Non recarsi a votare è in queste circostanze la sola maniera di fare una cosa utile.

Per tutti questi motivi l'Associazione per una Rivoluzione Democratica (ARD) indica la strada dell'astensionismo di massa, come unico strumento a disposizione per far risuonare in tutta Europa il NO ad una Unione dominata dalle oligarchie finanziarie, un' Unione mercatista, antisociale ed atlantica.

- No all'Europa delle banche e degli oligarchi.
- - Per la sovranità popolare e la democrazia partecipativa.-
- -Per la riconquista della sovranità nazionale in un'Europa sociale e federale.
- Per l'annullamento di tutti i trattati europei, a partire da quello di Maastricht.
- Per l'uscita dalla NATO e la chiusura di tutte e basi USA in Europa.
- Per una neutralità attiva e il ritiro delle truppe europee da tutti i fronti di guerra.»

Firma l'appello scrivendo a: mi-astengo@tiscali.it



SPARTACO



SULLE ELEZIONE EUROPEE 2009

"IL PATRIOTTISMO È L'ULTIMO RIFUGIO DELLE CAROGNE!"

Nelle democrazie dello spettacolo è d'uso andare a votare vecchie e nuove caste politiche, anche se tutti ormai sanno che il popolo conta soltanto il giorno delle elezioni, forse. Il patriottismo, del resto, come le elezioni, è l'ultimo rifugio delle carogne o della servitù volontaria. Le mafierie della politica, non importa quale bandiera o crocifisso hanno arraffato... rappresentano solo se stesse e i politici di professione sono tutti coinvolti dentro il malaffare... le connivenze con la criminalità organizzata sono frequenti, nemmeno troppo celate, e contribuiscono al gioco al massacro delle Borse internazionali, delle guerre neocolonialiste, dell'impoverimento sistematico del Sud della terra... le guerre del petrolio, dei diamanti, dell'acqua, dei brevetti, i terrorismi delle religioni monoteiste... figurano il trionfo del mercimonio e i genocidi sono il banchetto televisivo quotidiano, orchestrato con arguzia e sottomissione al potere in carica, dall'impero dei mass-media.

Le elezioni esprimono una liturgia della vergogna. La demagogia è il vocabolo usato dalla politica quando la democrazia è calpestata. La gloria degli imbecilli passa dall'urna elettorale e l'umiliazione dell'intelligenza è la cassa di risonanza della memoria storica svilita di ogni valore sociale uscito dalla Resistenza. La democrazia partecipata è un sogno violato dai pregiudizi e dall'arroganza dei potenti. Ogni stupidità si uccide da sé. L'amore per la verità è ciò che gli imbecilli rifiutano. Il popolo non elegge chi lo rispetta, ma chi lo affossa, lo calpesta, lo umilia fino a renderlo schiavo e servo della propria mediocrità. Gli uomini del no! non stanno al giogo. Nessun uomo è innocente se da qualche parte del mondo ci sono uomini, donne, bambini... che muoiono per fame o sono incatenati torturati, uccisi per le loro idee di libertà... l'uomo del no! è l'uomo in rivolta contro le sofferenze dei poveri più poveri del pianeta e sa che l'unica risorsa per la quale combattere o morire, anche, è la sua dignità. "Non esiste coscienza che nelle strade!" (Albert Camus). La mercificazione delle idee segna la degradazione sociale e la forma-spettacolo diventa il feticcio al quale uniformarsi. Gli indesiderabili sono tutti quelli che vanno a meticciare la società che viene e, a ragione, sfondano le frontiere degli stati. L'uomo del no! è l'uomo della conoscenza, l'uomo che azzera l'immondezzaio della politica e della fede e fa della propria bellezza fraterna, il principio di tutte le disobbedienze. Il tramonto degli dèi passa dalla messa a fuoco della menzogna elettorale, che non solo è necessaria, ma è auspicabile. Quando gli uomini e le donne chiederanno (con tutti i mezzi possibili) alle baldracche della politica e ai tenutari delle religioni il rispetto degli oppressi... ci sarà la rivoluzione dell'intelligenza nella strade della terra.

ANTONIO GASBARRINI

LA NEMESI DELLE AVANGUARDIE: DAI FUTURISTI AI SITUAZIONISTI (1909-1972 e oltre)

Una performance a mo' di prologo

Il relatore (Antonio Gasbarrini), quale incipit simbolico del suo intervento, invita il deuteragonista (Pilò, nome d'arte di Antonio Picariello) ad avvicinarsi con le braccia aperte alla biancheggiante copia scultorea del Discobolo. Pone quindi, sul palmo della mano destra, il volume F. T. Marinetti, Teoria e invenzione futurista (a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, pp. 1122): il "piatto della bilancia" (alias Giustizia), si abbassa per l'ovvia legge fisica della gravità. Poi, sull'altro palmo, è la volta del libro Guy Debord. Œuvres (a cura di V. Kaufmann, Paris, Gallimard, 2006, pp. 1902): il piatto sinistro, nonostante il peso reale dei due volumi sia pressoché identico, va decisamente più giù, e di molto, contravvenendo i postulati scientifici di quella stessa gravità. Morale della favola: il peso storiografico dell'Internazionale Lettrista - Situazionista (1952-1972, ma creativamente estensibile fino al 1994, data di morte per suicidio, di Guy Debord) – all'interno delle Avanguardie del Novecento – è stato, per i due performers (che già si erano scambiate alcune idee in merito), superiore a quello del Futurismo (1909-1918, Primo Futurismo o Futurismo eroico che dir si





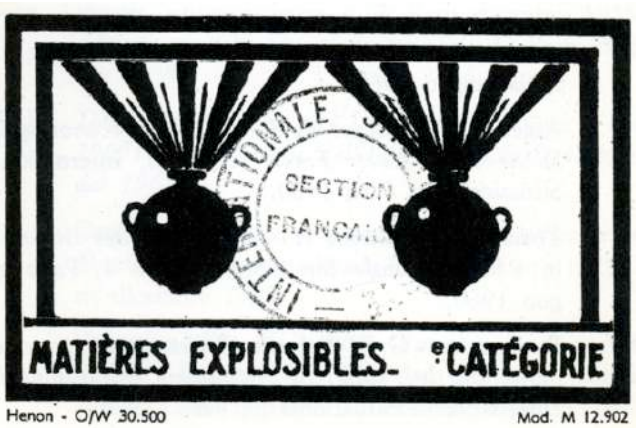
voglia; 1919-1944, Secondo Futurismo). Figlia della copula tra la Notte ed Erebo (secondo la Teogonia di Esiodo rivisitata dai filosofi), Nemesi – tra le varie alternative mitiche legate alla sua figura – incarna anche quella della "Vendetta Divina". Nel caso specifico della tesi che sarà sostenuta in questa nota, si tratterà della "Vendetta Estetica" (ma non solo) di una delle più radicali (anzi la più radicale!), avanguardia del Novecento: il Situazionismo, o per esser più corretti "i situazionisti". Poco conosciuto in Italia (a parte alcune debite eccezioni corrispondenti principalmente ai nomi di Mirella Bandini, Pino Bertelli, Gianfranco Marelli, Roberto Massari, Sandro Ricaldone, Enrico Ghezzi e Mario Perniola), ma ben storicizzato in Francia e nell'Europa del Nord, il Situazionimo ha perseguito – dalla genesi dell'Internazionale Lettrista (1952-1954) alla sua evoluzione dell'Internazionale Situazionista (1954-1972, con l'intermezzo temporale della co-fondazione del Movimento per un Bauhaus Immaginista, 1952-1957) – l'obiettivo del "Superamento dell'arte" per la "Realizzazione della Filosofia": mancato, nel Maggio parigino del '68, per un soffio («eravamo ad un'ora dalla rivo- luzione», G. Debord).

Nel sua illuministica traiettoria, approdata comunque concettualmente nell'abolizione dell'"opera d'arte" e nel-

l'equivalenza non commutabile vita = arte, equivalenza inutilmente inseguita nella "società proletarizzata" prefigurata da Guy Debord e dai compagni di strada nella "creativa e gioiosa" sollevazione giovanil-popolare di quell'oramai mitico Maggio, il Situazionismo si è posto oggettivamente agli antipodi del Futurismo: non solo per una diversa concezione della vita e del mondo, quanto e soprattutto per l'elogio della lentezza (deriva) vs la velocità futurista e del plagio cambiato ideologicamente di segno (détournement) vs l'innovazione (spesso parolaia e di maniera) a tutti i costi (costi quel che costi, come l'empatia di Marinetti & C. con il sorgente fascismo e con la successiva contiguità pseudo-rivoluzionaria alla reazionaria dittatura mussoliniana).

Uno dei momenti più alti e felici sul versante lettera- rio-programmatico della poetica futurista, è ravvisabile senz'altro nella redazione dei manifesti, ad iniziare dal famosissimo Fondazione e Manifesto del Futurismo datato 11 febbraio 1909 pubblicato in francese, a firma di F. T. Marinetti, su Le Figaro del 20 dello stesso mese.

Ebbene, a fronte delle centinaia e centinaia di manifesti futuristi usciti in tutto il mondo nella sua trentacinquennale esistenza in ogni settore della creatività, all'Internazionale Situazionista è riconducibile, tutto sommato, il solo Manifeste del 17 maggio 1960 (il numero complessivo può essere contenuto nelle dita di una mano) ove la loro paradigmatica "critica alla vita quotidiana" di ascendenza lefebvriana, si pone- va questa domanda: «Quali dovranno essere i caratteri principali della nuova cultura, prima di tutto in rapporto





all'arte del passato?». Ecco le principali risposte: «Contro lo spettacolo, la cultura situazionista realizzata introduce la partecipazione sociale.

Contro l'arte conservata è un'organizzazione del momento vissuto, direttamente. Le sue esperienze si propongono come minimo, una rivoluzione del comportamento ed un urbanismo unitario». La previsione della fine dell'arte parcellizzata e dell'avanguardia "novista" veniva, poi, così sintetizzata: «Poiché tutti diventeranno artisti ad uno stadio superiore, cioè in modo inseparabile produttori-consumatori di una creazione culturale totale, si assisterà alla rapida dissoluzione del criterio lineare di novità. Poiché tutti diventeranno, per così dire, situazionisti si assisterà ad un'inflazione multidimensionale di tendenze, esperienze, di "scuole" radicalmente differenti, e tutto questo non più successivamente ma simultaneamente». Di conseguenza c'è una notevole, se non abissale sproporzione quantitativa tra i futuristi (reclutati il più delle volte con troppa disinvoltura "patriottarda" dal "filantropo" Marinetti, soprattutto negli anni Diciannove-Quaranta) ed i situazionisti (a rigida rotazione leninista, con espulsioni o dimissioni, e, non più di una settantina durante tutto l'arco temporale della loro esistenza), con ovvia impossibilità comparativa delle rispettive poetiche. A fronte della inflazionata (per certi versi, ovviamente) produzione pittorica, scultorea, editoriale, ecc. dei futuristi, i situazionisti possono storicamente esibire qualche rivista (Potlatch 1954-57 e internationale situationniste 1958-



1969); pochissime opere temporalmente concentrate negli anni Cinquanta-inizi anni Sessanta ed incentrate prevalentemente sulle due parole d'ordine détournement e Urbanismo Unitario; alcuni libri della loro critica radicale alla società (su tutti, i profetici quanto attualissimi La Société du Spectacle di Debord e il Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations di Vaneigem, entrambi del 1967); i films in bianco e nero di Debord (con l'esordio dell'iconoclasta Hurlements en faveur de Sade del 1952); molti volantini (tracts) e altri testi sparsi qua e là: in apparenza, in ambito avanguardistico, si è alla presenza di un'impari lotta tra Davide e Golia.

Ma, se si passa dall'abbacinante pirotecnica "superficiale-superficie" (si passi il gioco di parole) letteraria, pittorica, plastica scultorea ed architettonica dei futuristi (tanto per rimanere nel solco dei principali filoni della loro ricerca, e, fatta la debita eccezione oltre che per Marinetti, per i vari Boccioni, Carrà, Balla, Sant'Elia, Severini, Russolo, Prampolini, Fillia, Pratella, Depero e qualche altro) – anche se il fondatore ancora nel 1922 nella sua opera creativa de Gli Indomabili riconduceva la principale conquista futurista alle "parole in libertà" («Le parole in libertà orchestrano i colori, i rumori e i suoni, combinano i materiali delle lingue e dei dialetti, le formule aritmetiche e geometriche, i segni musicali, le parole vecchie, deformate o nuove, i gridi degli animali, delle belve e dei motori. [...]. Dalle nostre parole in libertà nasce il nuovo stile italiano sintetico, veloce, simultaneo, incisivo, il nuovo stile liberato assolutamente da tutti i fronzoli e paludamenti classici, capace di esprimere integralmente la nostra anima di ultra-veloci vincitori di Vittorio Veneto») –, all'interdipendenza del quadrinomio avanguardia-vita-arte-società, le cose stanno un po', anzi,

molto diversamente. Persino per le stesse parole in libertà, la cui primogenitura fu rivendicata da Gian Pietro Lucini nel suo polemico testo Come ho sorpassato il futurismo del 1913.

Entrando nel merito della nostra tesi, precisiamo subito che l'Avanguardia, ogni Avanguardia che si rispetti, ha sempre convissuto con il complesso d'Edipo, essendo andata a letto con la propria madre: il Futurismo, figlio clandestino del Simbolismo francese e fratellastro ingrato del Cubismo (si rileggano gli scritti di Boccioni, ma si riveda soprattutto il picassiano ritratto scultoreo in bronzo Fernande del 1909, ora al Museo Picasso di Parigi) ha cercato di fecondare con il sorgente seme di una esasperata quanto fideistica modernolatria, lo sterile grembo di uno stantio passatismo; abbinando però in modo disinvolto, troppo disinvolto, le esigenze del rinnovamento formale e contenutistico dell'arte italiana ed europea del secondo e terzo decennio del Novecento, con una "provinciale visione italianocentrica", per di più guerrafondaia prima, ed imperialista poi. In una "società futurista" in cui «La parola ITALIA deve prevalere sulla parola LIBERTÁ. Tutte le libertà, tranne quella di essere vigliacchi, pacifisti, anti-italiani» (dal Manifesto politico del 1913), l'artista- genio-creatore-rinascimentale-futurista è il profeta- perno (nei libri di Marinetti, e di altri suoi sodali) della Guerra sola igiene del mondo (1915); di una Democrazia futurista (1919) guidata da un «Governo tecnico senza parlamento, senza senato e con un Eccitatorio», per andare Al di là del Comunismo (1920); approdando quindi – dopo un "sinistrorso dissenso" negli anni 1920-'22, avvalorato dagli studiosi con la chiamata in causa dei giudizi positivi in termini rivoluzionari del Futurismo espressi in quel periodo da Lunačarskij e Gramsci (peraltro successivamente ritrattati) ad una perfetta simbiosi con la montante dittatura descritta in Futurismo e Fascismo (1924). A sua volta ripercorsa dal Marinetti accademico (con feluca e spadino) nelle gestabrano più significative di Marinetti e il Futurismo (1929). Le cui prime pagine sono dedicate ad uno dei più agiografici "ritratti" di Mussolini («Ricordo come sorrideva, d'un bel riso bambino, contando e ricontando venti colpi del suo enorme revolver nello sgabuzzino direzionale di Via Paolo da Cannobio. Ricordo quando liricamente cercava le belle rose patriottiche tra i reticolati spinosi e accarezzava sportivamente i cavalli di Frisia che ingombravano il cortiletto della redazione del "Popolo d'Italia". Bambino lirico armato d'intuito fulmineo". [...] Perciò noi futuristi, divinatori e preparatori della Grande Italia d'oggi, siamo lieti di salutare nel quarantenne presidente del Consiglio un meraviglioso temperamento futurista»).

"La Grande Italia d'oggi", al 1929, era quella di una spietata dittatura che dopo le Leggi liberticide emanate nel novembre del 1926 – con cui erano stati soppressi gli ultimi bagliori di libertà con la messa al bando dei partiti democratici, gli assassinii, l'incarceramento o il confino degli avversari politici (Gramsci su tutti), la soppressione di giornali e riviste, ecc. – culminerà la sua sciagurata apoteosi con le leggi razziali del 1938, l'imperialistica "guerra stracciona" e la sanguinaria farsa repubblichina di Salò, che registrò l'adesione entusiastica di Filippo Tommaso (un vero e proprio tradimento delle motivazioni anarcoidi, per certi versi socialisteggianti – Boccioni, Carrà, Balla, marginalmente Marinetti – rintracciabili negli "anni eroici" prebellici).



Si dirà cosa c'entri la creatività avanguardista dei futuristi, più che originale ed innovativa nei molteplici settori espressivi con cui si è misurata, con la politica o la reazionaria ideologia fascista. Purtroppo, e siamo amareggiati nel rilevarlo, molto, nonostante la "riabilitazione postuma" effettuata in proposito a partire dagli anni Sessanta sino ad arrivare ai giorni nostri, con una fuorviante esaltazione-occultazione dell'accoppiata futurismo / fascismo, gattopardescamente incapsulata sotto la salvifica egida pseudo-rivoluzionaria "diciannovista" legittimata dalla riscrittura del fascismo effettuata dagli storici Renzo De Felice prima e Emilio Gentile poi (propugnatore di quell'ossimorica "Modernità totalitaria" che alla fin fine ha sublimato l'odioso, antidemocratico regime in un catartico movimento, e, come corollario, il movimento in "rivoluzione fascista"). Sul versante più prettamente ancorato alla storia ed alla critica d'arte, si è assisitito al concomitante "sdoganamento estetico" attuato con i paralleli studi dei vari Calvesi, De Maria, Crispolti, Salaris, Lista, ecc. Con un solo esempio, cercheremo di motivare la riserve sino a qui accennate, nonché la nostra preannunciata opzione per l'avanguardia situazionista.

Il battesimo dello squadrismo italiano avviene con la cosiddetta marinettiana "La Battaglia di Via dei Mercanti il 15 aprile 1919 prima vittoria del Fascismo" (da Futurismo e Fascismo), in cui l'assalto alla redazione del giornale socialista Avanti!, viene, nelle battute finali, così rievocata nella sua falsificante versione dei fatti: «La battaglia è durata un'ora. Ricomponiamo la nostra colonna, che, mezz'ora dopo, travolge altri cordoni di truppe, giunge in Via San Damiano, assalta e incendia la Redazione dell' "Avanti!", ne defenestra i mobili, ma non vi trova il direttore Serrati, come sempre assente e lontano dalla lotta [...] la colonna, ormai padrona di Milano riconquistata, ritorna in Piazza Duomo, ritmando la sua marcia col grido: L'"Avanti! non è più! E portando in testa l'insegna di legno del giornale in-



cendiato, che fu donata a Mussolini, nella redazione del "Popolo d'Italia"». Se è lo storico Mimmo Franzinelli a sottolineare che «la consegna all'ex direttore dell' "Avanti! dei cimeli asportati dalla redazione in fiamme adempiva ad un rito guerriero col riconoscimento e l'omaggio dei gregari al capo carismatico» (da Squadristi, Mondadori 2003), ci sembra altrettanto opportuno riandare mnemonicamente ai punti 9 e 10 del Manifesto di un secolo fa (per le celebrazioni del Centenario del prossimo anno non è difficile prevedere un'orgia futurista dai dubbi esiti storicizzanti) per trarne qualche insegnamento circa l'esaltazione di una "violenza genetica" del Marinetti (si rileggano, in proposito, con la dovuta attenzione i suoi Taccuini 1915-1921): «9. Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna. 10. Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria». Tredici anni dopo l'incendio dell'Avanti! (che aveva nel frattempo subito tre successive aggressioni squadriste tra il 1920 ed il 1922), si era tenuta a Roma la Mostra della rivoluzione fascista inaugurata da Benito Mussolini il 28 ottobre (X anniversario della Marcia su Roma). Nel catalogo ufficiale della stessa, viene così commentata la "valenza estetica" delle opere (presenti nella Sala F: «Questa sala comprende il primo periodo organizzativo dei Fasci di Combattimento e va dalla fondazione dei Fasci stessi a tutto il primo semestre dell'anno 1919») del più rappresentativo artista del Secondo Futurismo, Enrico Prampolini: «Due grandi pannelli delle dimensioni di m. 5x6, del pittore Enrico Prampolini, campeggiano su due pareti a rievocare col loro tumulto cromatico i lineamenti di quell'epoca drammatica. Essi sono concepiti secondo quel "dinamismo spaziale" che caratterizza l'arte futurista. In un pannello è fissato il momento tragico e insieme carico di volontà patriottica travolgente della battaglia di Via Mercanti – e del conseguente incendio dell'"A-



vanti" – vinta dai fascisti, arditi e futuristi, capitanati da Marinetti, Vecchi, Chiesa, Freddi, ecc. Nell'altro pannello: "Arditismo e futurismo" è resa l'atmosfera eroica e l'espressione di fede italiana del giorno in cui a Milano, nella Casa Rossa di Marinetti, fu fondata la prima associazione degli Arditi. Questi pannelli di Prampolini, pur illustrando due fatti storici, nulla hanno di aneddotico. Non vi è cioè "il fatto" rappresentato pittoricamente, ma vi è l'atmosfera plastica di quei momenti, il dramma di idee e di entusiasmi descritti nell'arabesco delle forme e dei colori. La maschia figura degli arditi, la compenetrazione dei piani, il rapporto di lontano-vicino degli avvenimenti, concorrono a creare un ambiente quasi leggendario. Prampolini ha saputo rendere la "poesia", la grandezza ormai storica di quei due fatti, che perdono ogni carattere aneddotico per diventare rappresentativi dello stato d'animo diciannovista». Si perdoni la "lunghissima citazione". Una domanda è d'obbligo: i due pannelli di Prampolini (uno dei più poliedrici ed estrosi artisti della prima metà del Novecento) sono inseribili all'interno della "poetica avanguardista" europea (Espressionismo, Costruttivismo, Dadaismo, Surrealismo) o fanno piuttosto parte, storicamente, di una ben camuffata oleografica illustrazione propagandistica al servizio del Regime, alla stregua dello zdanovismo staliniano, del "degenerazionismo" propugnato da Adolf Zeigler, o tanto per essere in tema, del più ortodosso Novecento? La nostra reto-

rica domanda fa a cazzotti (tipica espressione marinettiana), con quanto ha scritto in merito uno dei più seri studiosi del Futurismo nel commentare la descrizione del volto del Duce nel- l'agiografico ritratto letterario di Marinetti rammentato più sopra: «A questo tipo d'iconografia [la perfetta assonanza tra le adulatorie parole spese da Marinetti e alcuni ritratti del dittatore effettuati da Prampolini, Thayath, Dottori, ecc., n.d.a.], che non è dell'ordine illustrativo populista di tanta arte di propaganda (da quella nazista a quella fascista esaltata nel Premio Cremona, al realismo socialista sovietico o a quello cinese colto), e che risponde invece piuttosto a una schematizzazione di stilemi retorici tuttavia modernistici, Marinetti [...] ricorda proprio il famoso ritratto mussoliniano di Thayath», (Crispolti). Può la sola forma di una non-opera di propaganda, ancorché modernizzata, abolire gli elasticizzati confini etici, oltre che estetici, di una spregevole cortigianeria?

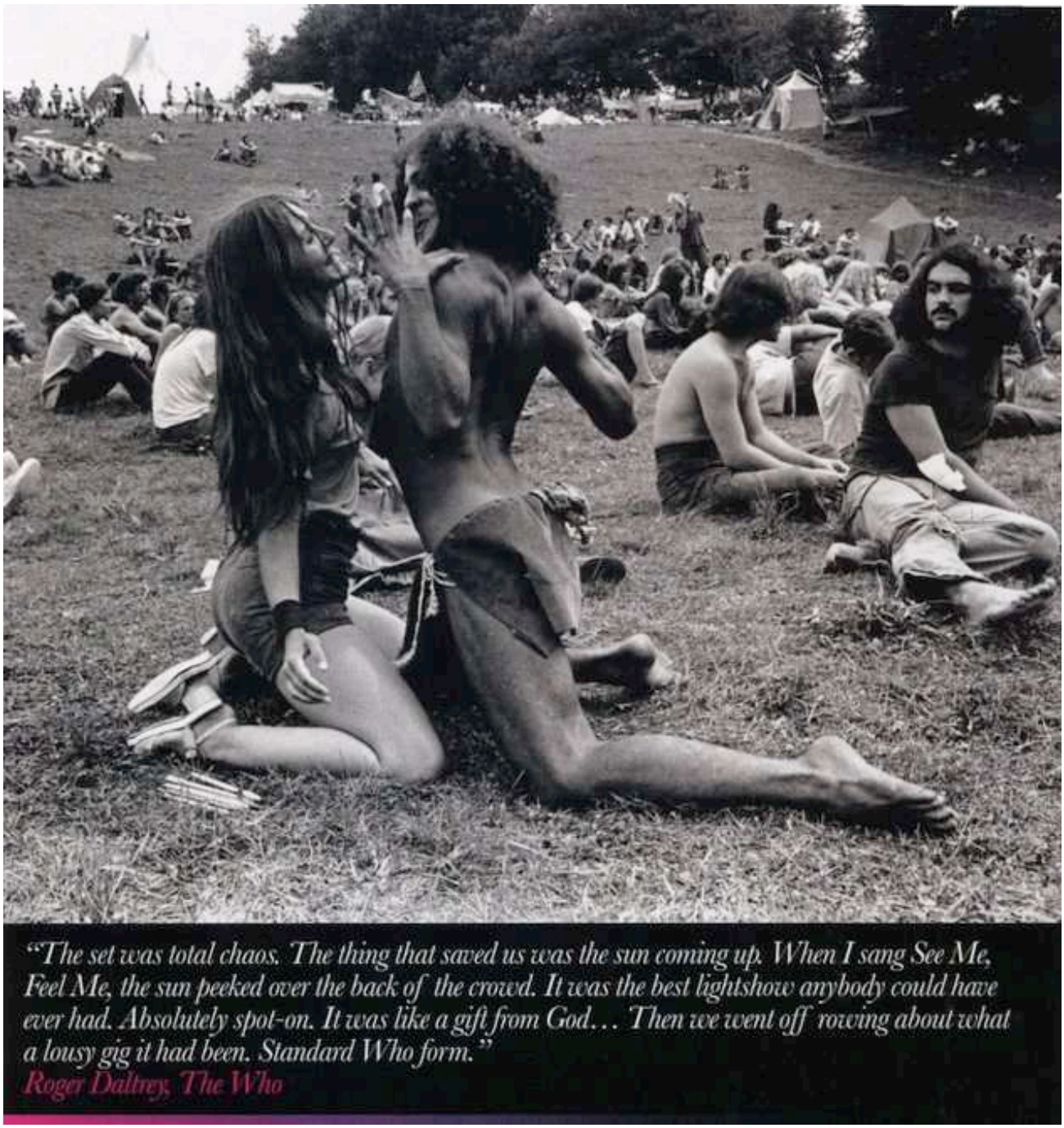
Sappiamo bene che Marinetti si oppose nel dicembre del '38, insieme a Somenzi, all'attacco sferrato dall'estrema destra fascista contro l'"arte moderna ebraico-bolscevica". Se l'oscurantista mostra sull'"arte degenerata" allestita a Monaco dai nazisti l'anno precedente (seguita dai due autodafé di Berlino nel 1939 e di Parigi del 1943) non fu replicata in Italia grazie anche alla presa di posizione del fondatore del Futurismo, ciò non assolve altre sue gravissime responsabilità come uomo, geniale quanto si voglia, ma del tutto incapace d'interpretare l'effettiva direzione vettoriale della storia del proprio tempo: basti pensare, nella fase finale della sua vita, alla partenza (come volontario) per il fronte russo nella guerra di aggressione nazifascista ed al successivo coinvolgimento personale nella tragedia repubblichina. Né può essere sottaciuta una certa filiazione tra la tecnica comunicativa propria delle avanguardie (la redazione di Manifesti) ed il Manifesto del Razzismo italiano (datato 15 luglio 1938, propedeutico alla successiva emanazione delle leggi razziali) elaborato (si fa per dire) da dieci scienziati, con l'avallo di 329 firmatari: fa ancora



un certo ribrezzo leggere, tra gli altri,i nomi di Julius Evola, Giovanni Papini e Ardengo Soffici.

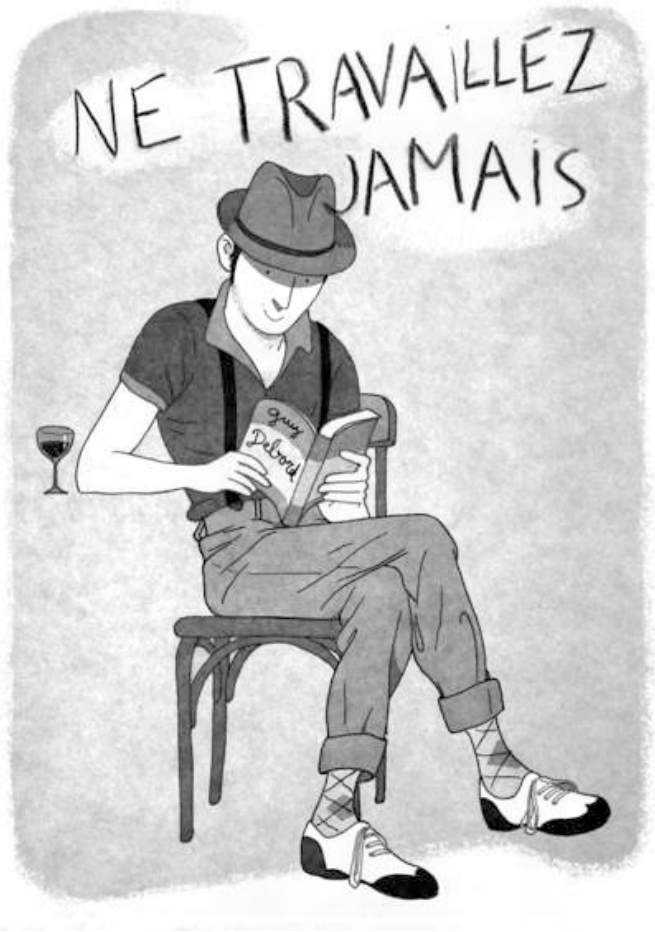
Un'altra domanda è perciò d'obbligo: quante opere dei futuristi (quadri, sculture, grafiche, manifesti, parole e tavole in libertà, riviste, aeropoesie – come il Quarto d'ora di poesia della X Mas – scritta da Marinetti in punto di morte, il 1 dicembre del 1944; se ne andrà il giorno successivo – costituiscono parte integrante di quel "fascismo regime" ab ovo, reinterpretato, prevalentemente nella sua fase "diciannovista" – e lo si è già annotato – come "fascismo movimento", e perciò intrinsecamente rivoluzionario? Ci auguriamo che a questi interrogativi sia data una qualche risposta nelle mostre, dibattiti, convegni dedicati nel prossimo anno al Centenario del Futurismo.

Anche il Situazionismo ha "sofferto", soprattutto nella sua fase iniziale, del complesso di Edipo. Nato dalla costola sinistra del Lettrismo fondato a Parigi dal rumeno Isidore Isou sul finire degli anni Quaranta, l'Internazionale Lettrista prima e l'Internazionale Situazionista poi, pur dovendo poco al Dadaismo e qualcosa di più al Surrealismo (niente al Futurismo, anzi!), ha scagliato con crescente violenza i suoi strali antagonisti, non già ad cultura passatista germinata dalla crescente modernizzazione della società, ma ad un'Avanguardia morente che al di là di pseudo rivoluzio-



namenti formali (esemplificabili nel cosiddetto "darwinismo linguistico") non era minimamente riuscita a scalfire, incidere, sulla crescente stratificazione-accumulazione del potere neo-capitalistico (sia in società democratiche che dittatoriali) riplasmato, già in quella fase storica, dalla manipolazione del consenso popolare attuato con i mass-media (Mussolini e Hitler, prima, Mao poi, dovevano pur aver insegnato qualcosa!).

Ed è stata la profetica intuizione debordiana sugli effetti controrivoluzionari dell'anestetizzante Società dello Spettacolo, a consentirci di capire ancor oggi, circa quarant'anni dopo la sua formulazione (articolata nelle 221 tesi, rivisitate nel 1984 con i Commentari sulla società dello spettacolo), come esista un indissolubile legame tra conquista e successivo consolidamento del potere per il tramite, il medium possiamo dire, d'una "società dello spettacolo" (ai tempi di



Debord) e "iperspettacolarizzata" (ai nostri, come stanno ampiamente dimostrando i tre colpi di Stato mediatico – la cui dinamica è del tutto diversa da quelli tradizionali – sino a qui portati a buon fine in Italia nell'ultimo quindicennio da Silvio Berlusconi, perfetta reincarnazione di un "Re Mid(i)a" capace di trasformare in tintinnanti, aurei voti populisti qualsiasi tipo di spazzatura, non solo mediatica e mediale, ma anche maleolente come sta avvenendo per la "monnezza napoletana".

Omettendo qualsiasi commento alla Società dello spettacolo, ci limitiamo a citare qualche passo delle tesi: «1. Lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale fra individui, mediato dalle immagini; 9. Nel mondo realmente rovesciato, il vero è un momento del falso; 21 [...] Lo spettacolo è il cattivo sogno della società moderna incatenata, che non esprime in definitiva se non il suo desiderio di dormire. Lo spettacolo è il guardiano di questo sonno; 34 Lo spettacolo è il capitale a un tal grado di accumulazione da divenire immagine; 124 La teoria rivoluzionaria è ora nemica di ogni ideologia rivoluzionaria, e sa di esserlo. 158 Lo spettacolo, come organizzazione sociale presente della paralisi della storia e della memoria, dell'abbandono della storia eretto sulla memoria, è la falsa coscienza del tempo; 191 Il dadaismo e il surrealismo sono le due correnti che hanno segnato la fine dell'arte moderna. [...] Il dadaismo voleva sopprimere l'arte senza realizzarla; e il surrealismo voleva realizzare l'arte senza sopprimerla. La posizione critica elaborata in seguito dai situazionisti ha mostrato che la soppressione e la realizzazione dell'arte sono gli aspetti inseparabili di un unico superamento dell'arte». I situazionisti, a proposito del Superamento dell'arte erano già andati al di là – con le cosiddette "Tesi di Amburgo" del 1961 – formulate oralmente dai tre principali teorici dell'elaborazione critica situazionista (Debord, Vaneigem e Kotànyi) – con il conio di una nuova parola d'ordine mantenuta segreta fino al 1989: «L' I. S. deve, ora, realizzare la filosofia». Come ha svelato in quell'anno Debord, le "Tesi di Amburgo" hanno avuto una considerevole importanza all'interno del Movimento, in quanto al contrario di ciò che avevano fatto fino ad allora tutte le avanguardie (situazionisti compresi) nel motivare poeticamente la loro pratica creativa (e qui si ripropone il confronto tra la "manifesteide" dei futuristi e l'appartata, a tratti aristocratica prassi creativa dei situazionisti), si passava dalla strenua ricerca di un «terreno artistico veramente nuovo» alla "messa in situazione" delle basi rivoluzionarie che di lì a qualche anno avrebbero portato all'esplosione-implosione del Maggio '68. Non è questa la sede per ripercorrere le principali tappe del tragitto marxiano-illuministico dei situazionisti, in cui l'iniziale convivenza tra la dimensione estetica e quella politica, aveva consentito fino all'immediato inizio degli anni Sessanta la sopravvivenza di una pratica sperimentale ruotante attorno alle parole chiave dell'Urbanismo Unitario (da in-

tendere come critica all'urbanistica ed all'architettura di matrice funzionalista alla Le Corbusier) e del détournement (spiazzamento, ottenuto mediante l'attivazione della "poetica lautrémontiana" del plagio, rovesciato però semanticamente di segno). Le espulsioni o le forzate dimissioni dei principali protagonisti dell'ala artistica del movimento (Constant, Jorn, Pinot-Gallizio, Gruppo tedesco SPUR, ecc.) ed il passaggio del testimone all'ala teorico-rivoluzionaria capeggiata da Debord (rinforzata con l'apporto dei vari Vaneigem, Kotànyi, Vienét), se da un lato attenuarono la principale contraddizione di fondo del Situazionismo circa la praticabilità di un' "arte situazionista" finalizzata alla "costruzione di situazioni superiori" – per di più ludiche ed appassionanti – impedirono di fatto, a livello estetico, la concreta sperimentazione (è il caso di dirlo) di un vissuto "altro" all'interno di una società neo-capitalistica non emendabile in senso riformistico (o post-marxista-surrealista che dir si voglia). Guy Debord, nell'ultimo numero di internationale situationniste (settembre 1969, quasi un anno e mezzo dopo il Maggio del '68), titolava il suo scritto di critica all'abortita rivoluzione sessantottina L'inizio di un'epoca («sopraggiunse il movimento delle occupazioni, il più grande movimento rivoluzionario che la Francia abbia conosciuto dopo la Comune di Parigi»), rivendicando inoltre alla coerenza dell'elaborazione teoretica situazionista il merito di «riconoscere e designare i nuovi punti di applicazione della rivolta nella società moderna. [...]. Se molti hanno fatto ciò che noi abbiamo scritto, è perché noi avevamo scritto essenzialmente il negativo che era stato vissuto da altri prima di noi, e anche da noi stessi»; eseguendo, infine, un ultimo canto del cigno per enunciare la buona consistenza del lascito testamentario situazionista: «Noi siamo ormai sicuri di un esito soddisfacente delle nostre attività: l'I .S. sarà superata». Con questa sibillina frase di chiusura al testo in questione, Debord, forse, vaticinava l'ineluttabilità della riaccensione, su scala planetaria, di un processo rivoluzionario. Solo tre anni dopo, le 61 Tesi sull'internazionale situazionista e il suo tempo, a firma di Debord e Gianfranco Sanguinetti, sanciranno la fine del più rivoluzionario Movimento d'avanguardia del Novecento («L'Internazionale situazionista si è imposta in un momento della storia universale come il pensiero dello sprofondamento di un mondo; sprofondamento che adesso è cominciato sotto i nostri occhi», tesi n. 1). Ci son voluti più di tre decenni per prendere atto dell'irreversibilità di quello sprofondamento. La recentissima crisi sistemica (e non riduttivamente ciclica) neo-capitalistica esplosa contestualmente in tutto il "mondo della produzione globalizzata mercantil-spettacolare" (per dirla alla Debord) con il letale virus delle bolle speculative finanziarie, sta restituendo un profumato fiato ed una limpida voce all'utopia rivoluzionaria situazionista.

Anche quest'ultima constatazione ci ha obbligato a riesaminare in modo autocritico, sotto una diversa luce storiografica, l'"avventura avanguardista del Secondo Futurismo", qui velocemente ripercorsa senza prendere la facile scorciatoia della "critica d'arte neutrale", così cara alla quasi totalità degli addetti, se non altro per far venire meglio in superficie i troppi, taciuti limiti di un A.II.F.S.F. (Ardito II Futurismo Squadristico Fascistizzato, 1919-1944) dalla sempre più traballante futuribilità (e perciò passatista) e di un Situazionismo rinato – complice una vendicatrice Nemesi – dalle sue ceneri, come araba fenice.

[TrakerArt, V Convegno della critica d'arte italiana, Termoli, novembre 2008]



AUGUSTO BOAL

IL TEATRO DELL'OPPRESSO

(Manifesto)

Nota: TdO = "Teatro degli Oppressi" o "Teatro dell'Oppresso". Entrambi le accezioni si riferiscono alla stessa esperienza ITO = International Theatre of the Oppressed. Organismo internazionale che riunisce tutti i gruppi che praticano e diffondono il TdO nel mondo.

ORGANIZZAZIONE INTERNAZIONALE DEL TdO "ITO"

DICHIARAZIONE DEI PRINCIPI

Preambolo

1) Lo scopo base del TdO e' umanizzare l'Umanita'

2) Il TdO e' un sistema di Esercizi, Giochi e Tecniche basate sul Teatro Essenziale, per aiutare uomini e donne a sviluppare cio' che loro gia' hanno dentro se stessi: il teatro. Teatro Essenziale

3) Ogni essere umano e' teatro!

4) Il teatro e' definito come l'esistenza simultanea - nello stesso spazio e contesto - di attori e spettatori. Ogni essere umano e' capace di vedere la situazione e di vedersi nella situazione.

5) Il Teatro Essenziale consiste in tre elementi: il Teatro Soggettivo, il Teatro Oggettivo e il Linguaggio Teatrale.

6)Ogni essere umano e' capace di recitare-agire (acting): noi dobbiamo necessariamente produrre azioni e osservare queste azioni e i loro effetti sull'ambiente. Essere Umano vuol dire essere Teatro: la coesistenza dell'attore e dello



spettatore nello stesso individuo. Questo e' il Teatro Soggettivo.

7) Quando gli essere umani limitano se stessi nell'osservare un oggetto, uno persona o uno spazio, rinunciando momentaneamente alla loro capacita' e necessita' di agire, l'energia del loro desiderio di agire e' trasferita a quello spazio, persona od oggetto, creando uno spazio nello spazio: uno Spazio Estetico. Questo e' il Teatro Oggettivo.

8) Tutti gli esseri umani usano, nella loro vita quoti- diana, lo stesso linguaggio che gli attori usano sul palco: le loro voci, i loro corpi, i loro movimenti e le loro espressioni; essi traducono le proprie emozioni e desideri nel Linguaggio Teatrale. Il Teatro dell'Oppresso

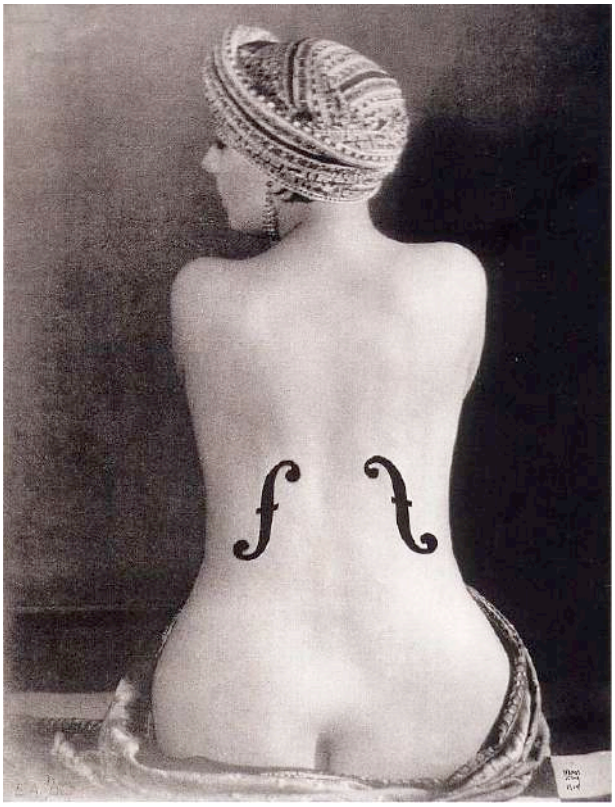
9) Il TdO offre a ognuno lo strumento estetico per analizzare il proprio passato, nel contesto del proprio presente e

conseguentemente inventare il proprio futuro, senza attenderlo. Il TdO aiuta gli esseri umani a recuperare un linguaggio che gia' possiedono - noi impariamo come vivere nella societa' facendo teatro. Noi impariamo come sentire per mezzo del sentire; come pensare pensando; come agire agendo. Il TdO e' una prova per la realta'.

10) Gli oppressi sono quegli individui o gruppi che sono socialmente, culturalmente, politicamente, economicamente, razzialmente, sessualmente o in ogni altro modo, deprivati del loro diritto al Dialogo o in ogni modo danneggiati nell'esercizio di questo diritto.

11) Il Dialogo e' definito come un libero scambio con gli altri, come persona e come gruppo, nel partecipare alla societa' umana come eguale, nel rispettare le differenze ed essere rispettato

12) Il TdO e' basato sul principio che tutte le relazioni umane dovrebbero essere di natura dialogica: tra uomini e donne, tra razze, famiglie, gruppi e nazioni, il dialogo dovrebbe prevalere. In realta' tutti i dialoghi hanno la tendenza a diventare monologhi, che creano la relazione oppressi-oppressori. Riconoscendo questa realta' il piu' importante principio del TdO e' di aiutare a restaurare (to restore) il dialogo tra gli esseri umani.



Principi e obiettivi

13) Il TdO e' un movimento mondiale non-violento ed estetico che cerca la pace, non la passivita'.

14) Il TdO cerca di attivare la gente in un tentativo (endeavor) umanistico espresso dal suo vero nome: teatro di, da, e per l'oppresso. Un sistema che rende capace la gente di agire nella finzione del teatro per diventare protagonista, cioe' soggetto attivo, della propria vita.

15) Il TdO non e' ne' un'ideologia ne' un partito politico, non e' dogmatico ne' coercitivo, ed e' rispettoso di tutte le culture. E' un metodo di analisi e un mezzo per sviluppare societa' piu' felici. A causa della sua natura umanistica e democratica, esso e' largamente usato in tutto il mondo, in tutti i campi di attivita' sociale come: educazione, cultura, arte, politica, lavoro sociale, psicoterapia, programmi di alfabetizzazione e salute. Nell'allegato a questa Dichiarazione dei Principi, sono elencati una serie di progetti esemplari per illustrare la natura e lo scopo del suo uso.

16) Il TdO e' ora usato in circa meta' delle nazioni del mondo, elencate nell'allegato, come uno strumento per forgiare scoperte circa se stessi e circa l'Altro, per chiarificare ed esprimere i nostri desideri; uno strumento per il cambiamento delle circostanze che producono infelicita' e pena, e per l'intensificazione di cio' che porta pace; per rispettare le differenze tra gli individui e gruppi e per includere tutti gli esseri umani nel Dialogo; e infine uno strumento per otte-

nere giustizia economica e sociale, che e' il fondamento della vera democrazia. In sintesi, l'obiettivo generale del TdO e' lo sviluppo dei Diritti Umani fondamentali. L'organizzazione internazionale del TdO (ITO)

17) L'ITO e' un'organizzazione che coordina e intensifica lo sviluppo del TdO in tutto il mondo, secondo i principi e gli obiettivi di questa Dichiarazione.

18) L'ITO fa cio' connettendo chi pratica il TdO in una Nell'allegato a questa Dichiarazione dei Principi, sono elencati una serie di progetti esemplari per illustrare la natura e lo scopo del suo uso.

16) Il TdO e' ora usato in circa meta' delle nazioni del mondo, elencate nell'allegato, come uno strumento per forgiare scoperte circa se stessi e circa l'Altro, per chiarificare ed esprimere i nostri desideri; uno strumento per il cambiamento delle circostanze che producono infelicita' e pena, e per l'intensifica- zione di cio' che porta pace; per rispettare le differenze tra gli individui e gruppi e per includere tutti gli esseri umani nel Dialogo; e infine uno strumento per ottenere giustizia economica e sociale, che e' il fondamento della vera democrazia. In sintesi, l'obiettivo generale del TdO e' lo sviluppo dei Diritti Umani fondamentali. L'organizzazione internazionale del TdO (ITO)

17) L'ITO e' un'organizzazione che coordina e intensifica lo sviluppo del TdO in tutto il mondo, secondo i principi e gli obiettivi di questa Dichiarazione.

18) L'ITO fa cio' connettendo chi pratica il TdO in una rete globale, favorendo lo scambio e lo sviluppo metodologico; facilitando la formazione e la disse- minazione delle tecniche esistenti; concependo pro- getti su scala globale; stimolando la creazione di Centri di TdO locali (CTO); promuovendo e creando condizioni per il lavoro dei CTO e di chi pratica il TdO e creando un punto d'incontro internazionale su Internet.

19) L'ITO e' della stessa natura umanistica e democratica tanto quanto i suoi principi ed obiettivi; essa incorporera' ogni contributo da quelli che stanno lavorando secondo questa Dichiarazione di Principi.20) L'ITO si impegnera' (to assume) affinche' chiunque usi le varie tecniche del TdO sottoscriva questa Dichiarazione dei Principi.



(Rio de Janeiro, 4 mag. - (Adnkronos) - Lo scrittore e drammaturgo brasiliano Augusto Boal, inventore del Teatro dell'Oppresso, grande teorico del "teatro politico" e ambasciatore mondiale del teatro per conto dell'Unesco, e' morto sabato notte in un ospedale di Rio de Janeiro a causa di una insufficienza respiratoria collegata alla leucemia contro cui combatteva da tempo. Aveva 78 anni. Fondatore del Teatro dell'Arena di San Paolo del Brasile, attore e regista, autore di diverse opere teatrali con Chico Buarque, Boal e' stato il 'gigante' del teatro latinoamericano, da lui teorizzato sulla linea delle intuizioni del pedagogista brasiliano Paulo Freire, autore di "La pedagogia degli oppressi", e raccogliendo anche alcune istanze proprie della teologia della liberazione.

ERMINIA PASSANNANTI

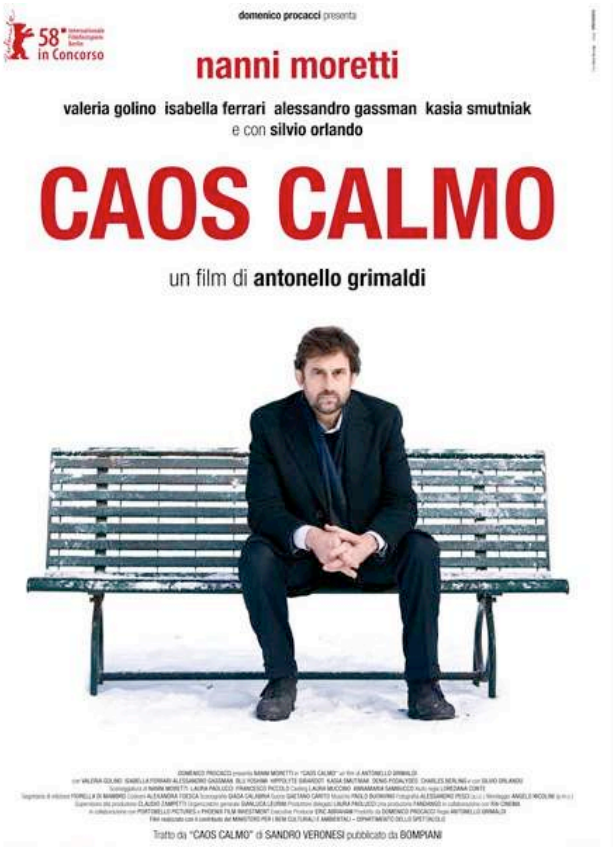
CAOS CALMO (2008)

Directed by Antonello Grimaldi
Screen-adaptation: Nanni Moretti
Starring: Nanni Moretti, Isabella Ferrari,
Valeria Golino, Alessandro Gassman.
Awards: David di Donatello.

Essay by Erminia Passannanti
(PhD. Italian, UCL, 1999-2004)

TITLE: The child as mirror of atonement and redemption in Caos Calmo (2008).

"The value of marriage is not that adults produce children but that children produce adults."
Peter De Vries



Self-deception and the progress of mental disorder within an egocentric artistic and markedly ideologized male identity have been Nanni Moretti's recurrent themes in both his early and late films, while in his most recent ones some new subjects have emerged: marital crisis, problematic parenthood and family death. No wonder that Moretti found it appealing to adapt to the screen the subject of Caos Calmo, the 2005 prize-winning novel by the contemporary Italian writer, Sandro Veronesi. Directed by Antonello Grimaldi, yet endorsed by Moretti's distinctive stylistic trait as both actor and scriptwriter, the film presents a family drama, whose main characters are Pietro Paladini, a middle-aged, attractive businessman, and his ten-year-old daughter Claudia, who all of a sudden becomes an orphan. As it is customary in Moretti's interpretations of male characters, shaped on the celebrated typology created by Federico Fellini in Otto e Mezzo, Claudia's father is characterized as having hysterical and slightly psychopathic traits. Pietro, who is in fact at the same time emotional and cynical, transfers the sentimental pathos for his partner's death onto neurotic fatherhood, to conceal his capricious and shallow affection. His emotional reactiveness is presented as egocentric, implying no true care of his child's wellbeing. It is now worth summarizing the plot as it reveals, at a structural level, a psychodrama.

Left alone at home one summer afternoon, while her father Pietro is at the seaside with his younger brother Claudio, little Claudia witnesses the unexpected death of her mother Laura. Paradoxically, while her mother is dying unassisted of brain aneurism, her father Pietro is saving the life of an unknown woman who is drowning in the sea. When Pietro goes back home and find Laura dead, little Claudia rebukes him for not having been there with her in that tragic moment. At this point, Pietro becomes growingly anxious at being separated from his daughter. He turns into a compulsively protective father, who hazardously neglects his business to look after his child. On the first day she is back at school, Pietro promises his daughter to remain outside the school entrance until her school day ends: "Claudia, io ti aspetto qui, non mi muovo fino a quando tu non esci. Resto qui."[1] Consequently, from that morning on, for four months, he does not go to work but sits for long hours on a bench in front of Claudia's school until her lessons end. In

[1] Veronesi, Caos Calmo, p. 14-15.



the novel, the first person narrative let readers gain a better knowledge of Pietro's true feelings:

> Sono frastornato, stupito; le ultime due settimane mi hanno sballottato in un continuo di visite, abbracci, lacrime, rassicurazioni, telefonate, consigli, dettagli macabri, coincidenze, telegrammi, necrologi, funzioni religiose, problemi pratici, regali di matrimonio che seguitavano ad arrivare, caffé, parole, comprensione – tanta comprensione; ma in tutto questo ancora non soffro veramente. E Claudia sembra seguire me: frastornata, stupita, ma ancora lontana dal dolore vero. [...] Così ora mi chiedo se non sia oggi il giorno terribile; se lo scoppio ritardato non sia previsto per questo primo giorno di scuola, il primo giorno in cui io e lei ci separeremo veramente e le cose normali riprenderanno il sopravvento sulla dolce, promiscua emergenza che ci ha avvolti per due settimane.

In order to visualize Pietro's emotional crisis which makes him incapable of coping with his daily work routine, the majority of the scenes are shot down in the public garden under Claudia's primary school as this aptly facilitates the father/daughter's "sweet, promiscuous emergence", by which Pietro keeps an eye on Claudia and, at the same time, is watched over by her as a custodian. The garden as a peaceful urban site becomes for Pietro an unusual setting to reconcile all the activities that structure both his business life and childcare. In this garden, which is made jam-packed with people and cars each day at 12.30 am when the school's bell rings, Pietro and Claudia can lessen their suffering in each other's company.

Whereas Pietro's emotional standoff shows that he is submissive to bereavement, Claudia's is forced to go through it indirectly. She is indeed looking for plausible solutions inside her school and family to return to normality. In his book Dynamics of Character. Self regulation in Psychopathology (2000), David Shapiro suggests that one should recall the child's spontaneity of action in pursuit of given aims as well as the child's increasingly objective awareness of the external world. Shapiro claims:

> The beginnings of objectification of the external world are at the same time the beginnings of a new, more active and more autonomous form of motivation and directedness, directedness according to conscious aims.[2]

The evidence of being motherless makes Claudia aware of having to plan her self-direction. On the contrary, Pietro believes that Claudia's relation to the external world still needs to be totally sheltered. Pietro performs this obsessive parental routine under the eyes of the other pupils' mothers, who disagree with his strange conduct, thus becoming the centre of their gossips. Meanwhile, from his new outpost, Pietro becomes less insensitive to other people's existential difficulties.

Pietro's stasis (where Pietro's name may suggest both mental and physical rigidity) emphasizes in a wider sense how the death of one's partners in childcare, within the family's compound matrix, may result in a deeply unsettling psychological occurrence. Pietro's state of indeterminacy is in fact the film's rhetorical fulcrum, as out of its confusion and psychosis the child can emerge as the only character able to prompt the anticlimax. In this part of the

[2] David Shapiro, Dynamics of Character. Self regulation in Psychopathology, New York: Basic Books, 2000, p.49.

film, the dramatic contrasts between the child's school routine and the adult's mental disorder are presented with no particular change of pace except for the fact that everyone is scurrying around them, trying to break into this impasse.

Pietro does not deny Claudia's awareness of and reactions to mother loss, yet holds the conventional belief about children's innocence and ignorance of their parents' sex life, arguments behind closed doors and attitudes toward in-laws. Thus, the film's concurrent theme is Claudia's loss of her mother, which brings along with it the topics of death, grief and mourning from the child's perspective. As the film progresses, while Pietro's rigid grief makes it difficult for him to focus any longer, turning his fears into hysterical materializations of the lost loved one, his child learns to make sense of what has happened by returning to her everyday school life which attenuates her sorrow. Moreover, ten-year-old Claudia reacts to the traumatic experience of being orphaned by alleviating her father's grieving process, that is by slowly shaping through bereavement the type of parent she will become one day.

Pietro's response to grief is neither one of sadness, nor one of anger but a helpless attempt to cope with the loss of his partner by finding a healing element in gaining total control over his daughter. This means that Claudia is slowly turned into a replacement of her mother and made the neurotic centre of her fathers' culpable attentions. The situation for Claudia is untenable as she too is going through a post-traumatic period, especially because her thoughts are dominated by the idea that her father is guilty of failing to prevent her mother's death. Her loss is particularly traumatic as she was a witness to the devastating event. Here we find again Moretti's theme of the parents' emotional and educational incompetence. In fact, Pietro's persistent acute reactions to loss signify that he is not addressing a major internal problem, which emerges symptomatically, interfering with the various essential aspects of his adult functionality. He even has abnormal visual and auditory misconceptions, which he tries to control with obsessive rituals.

The cinematic version of Caos Calmo stresses how in this apparently controlled yet deficient situation, the child cannot feel safe or cared for. Frequent close-ups present Claudia pale-faced, with a tired look, constantly worried.



Each family reunion or holiday brings back her loss. Only her teacher is able to act as an effective therapist, alleviating her false assumptions about her mother's abandonment and her father's guilt: she teaches her how to verbalize her fears, address her guilt at surviving and express her pain.

In Moretti's screen adaptation, this female child is charged with a more central role than in the novel, as she is finally turned into a co-protagonist, who functions as the mirror of her father's moral difficulties. As it often is the case in cinematic portrayals of children as the adults' dialectical bystanders, it hands over to the audience a more objective viewpoint of the story. Claudia is a 'by-stander' in the sense that as an eyewitness she may not speak but mentally acts, and does it by the power of 'knowing' facts, having acquired knowledge of reality as truth. In fact, at a certain point in the film, Claudia, while in bed listening to her usual bed-time fable, interrupts her father to ask: "How is the lady whose life you saved?" This question implies that she knows all about her father's culpable sexual desire for Eleonora Simoncini, which is still to be satisfied, thus almost perceiving his libido. Utterly amazed by this abrupt question, Pietro replies: "But, how do YOU know!?" And the child replies laconically: "I know!"

This has been Moretti's leit-motif for ten years now, from April (1998), where a son is born only to enact his father's regressive self-perception, through La stanza del figlio (The son's room, 2001), where a son must dies before his father can acquire existential consciousness, and Il Caimano (2006), where the two concerned sons of a divorcing couple are infratextually related to Pietro Paladini's concerned daughter Claudia, in Caos Calmo:[Mark]

> Mi chiamo Pietro Paladini, ho quarantatré anni e sono vedovo. Per la legge quest'ultima afferma-

> zione non è corretta, perché io e Lara non eravamo sposati; ma poiché stavamo insieme da dodici anni, e vivevamo insieme da undici, e abbiamo fatto una figlia che ora ne ha dieci, e se questo non bastasse avevamo per l'appunto deciso di sposarci ("finalmente", hanno detto in tanti), e avevamo gia cominciato a ricevere i regali, a all'improvviso Lara è morta, e nel giorno in cui avrebbe dovuto essere celebrato il matrimonio c'è stato il suo funerale, la legge non è il punto di vista migliore per inquadrare questa faccenda. Sono abbastanza ricco, anche. Possiedo una bella casa nel centro di Milano, un bastardo di foxterrier di nome Dylan, un'altra bella casa al mare, in Maremma, a metà con mio fratello Carlo, e un' 'Audi A.6.3000 Avant' nera piena di optional costosissimi che al momento sto guidando nel traffico milanese per accompagnare a scuola Claudia, mia figlia. Oggi, infatti, è il primo giorno di scuola, e Claudia entra in quinta elementare.[3]

How should the emergence and persistence of the child within a harmful and sorrowful environment be interpreted in Moretti's late production? After all, Moretti does nothing but portray the current state of affairs in Italian society, to the point of misleading us towards believing that in order to question the ways by which the child is represented in Italian cinema today, we should simply observe the relevance of childhood in contemporary adult-centred families. Yet, at the same time, Moretti creates a somewhat implausible historical and political postmodernist content, full of idiosyncrasies, which fails to provide viewers with comfortable conclusions. The problem of these Morettian failed adults is elsewhere, no longer overtly political, but rather immeasurably existential. Neurosis aggravates with the passing of days, weeks, months and years. Pietro's conduct, in fact, becomes so borderline, that his secretary, to save the company, persuades him to hold his business meetings on the bench under Claudia's classroom. The gap that Pietro perceives between himself and reality gradually expands, neurotically adding obsessive daily rituals to his



already incongruous stasis. For Pietro, fatherhood is only superficially a mission, as it is a way to find refuge from the world of competitive capitalism, which he now perceives as meaningless. Many points in the film suggest that Pietro, perhaps frozen by a middle age existential and sexual crisis, is aware of having a limited understanding of what has happened, and that behind this calm routine, he is developing alarming obsessions, which make him appear an unstable man, who enters mental loops like repeating lists of names, places, situations, to prove that his memory is in control of what has been irremediably lost.[Mark] As the promise to wait all morning in front of Claudia's school is an illogical response to self-blame, his child-care acquires egotistical implications being but a symptom of Pietro's mounting anxiety disorder:

> Dire a Claudia che sarei rimasto tutto il giorno qui è stato carino, ma farlo davvero è tutta un'altra cosa. Ogni tanto bisogna prendere alla lettera le parole che si dicono ai bambini. Se le ho dette ci sarà pur stata una ragione. Se lei ha sorriso ci sarà pur stata una ragione. Be', la ragione è semplice: separarsi oggi è troppo rischioso; per lei, e forse anche per me. Ho fatto la cosa, giusta, sì.[4]

As in most Italian films where a child is involved, like in Benigni's La vita è bella, the narrative structure offers a dual perspective. This dualism shifts from the father's

[3] Sandro Veronesi, Caos Calmo, Milan: Bombiani, 2005, p. 14.

[4] Veronesi, Caos Calmo, p. 18.

mental chaos to little Claudia's linear adherence to facts. From Pietro's remorseful point of view, his family's sad events stand in a confused relation, while for his daughter those events are ordered by a 'before/after death' logic. The adult-child relationship too, in Moretti's rendering, becomes dialectical as the child is seen as the adult's potential custodian, spiritually charged with moral qualities, as Jesus before the old sages of the Temple.

Moretti alters the story to portray the child as the wisest individual in her community. Just as in his other recent films, the child shows herself able to articulate independent judgements and stands on her feet among self-indulgent adults. Vigilant, unspoiled, dignified in her mourning, Claudia too learns to face reality. Yet, she remains a child, so that in Moretti's poetics, childhood comes out as a warranty of wisdom, a wisdom that adults unlearn. The child in Caos Calmo is hence presented as a sensible pre-adolescent female, evocative of Berlolucci's menstrual-free Buddha to-be. This kind of child resembles also the observant children in Ian McEwan's novels – the Child in Time (1987) and Atonement (2001) who redeem disappointment and perform healing with infantile wisdom by intervening on the adults' painful processes of atonement. Made wiser by her teacher's grammar analogies, Claudia finally understands that the death of her mother occurred by fatal mistake and has become "irreversible". On the contrary, she learns that the spiritual worth of what has been unrecognized can always be restored to its lost value as conceptual errors are 'reversible'. Claudia considers her deceased mother the symbolic embodiment of all this wasted worth. In the opening of the film, she rebukes her father for not being at home when her mother suddenly dies. Throughout the story she rarely smiles, and remains observant, restrained and conscious of other people's mental state. In the light of this moral reproach, we can interpret Pietro's change of moral attitude as little Claudia's personal achievement.

In order to face the trauma, Pietro goes back with little Claudia to the holiday villa in Roccamare where the fatality took place. The villa's desolate atmosphere increases his dismay. He recalls that Eleonora Simoncini, the lady whose life he saved while Claudia's mother was dying, lives round the corner, so takes Claudia to bed and sends a text message to her, fantasizing having sex with her. As though she was just waiting for this message, Eleonora arrives at the villa and the two start having sex in a much debated scene, reminiscent of Bertolucci's Last Tango in





Paris. In the novel, while the two adults copulate noisily in the sitting room, readers learn that Pietro is worrying that little Claudia is not yet asleep. In the film, the two adults act more irresponsibly. The story at this point presents sodomy as a sterile and debasing way to avoid procreative sex.[5]

At this point in the film, the child, is close to becoming the appalled eye-witnesses of her father's sexual viciousness and be traumatized by it, like in De Sica 's film, I bambini ci stanno a guardare.[6] Here, Nanni Moretti's film script diverges from Veronesi's novel as in the novel readers are told that Pietro's self-blame for neglecting his priorities - his partner and daughter - is psychologically misdirected against this sexy lady, as he unreasonably fantasizes punishing her with acts of fellatio and sodomy to humiliate her as an object of desire responsible for taking away his will from his family duties.

A few hours later, Pietro wakes up wearing clothes in his daughter's bed, while she is still asleep. The structural order suggests that Pietro has spent the rest of his erotic night hugging little Claudia. Why was he there in her room? Did she have a nightmare and called him for help? Did little Claudia see or hear everything and needed to be reassured by her father's physical presence? Viewers may even infer that Pietro has simply dreamt of this sexual encounter while sleeping next to his daughter.

In Veronesi's novel, the sexually vicious encounter is not followed by the bedroom scene in which father and daughter sleep side by side, but by a new chapter, introducing elegiac considerations on life's transience under Chronos, thanks to which Pietro can purge his mind and body with elevated thoughts from the night sinning. This single scene of sex, which the protagonist himself describes as 'pornographic', not believing his eyes, is supported, in the literary text, by the character's contorted stream of consciousness, making readers aware that Pietro is psychologically and physically troubled by moral dilemmas. These dilemmas are silenced by the irresponsible decision to exploit sexually the mysterious Eleonora Simoncini in order to work through his feelings of guilt about the death of Claudia's mother:

> è impossibile che tu non abbia memoria di quando ti ho salvato, e soprattutto di come ti ho salvato,

---

[5] Veronesi, Caos Calmo, p. 218. The following monologues are not included in the film script. "Così, ora sono qui, in maglietta, a fumare sulla veranda della casa in cui appena due mesi fa è morta la mia donna, con la luna piena che brilla nel caldo tropicale e il vento tiepido che agita le fronde dei pini, pronto a mandare un sms come un maledetto adolescente. Eccolo che brilla sul display del mio telefonino in tutta la sua famelica, ormonale assurdità: Via libera. Ma ancora non lo mando."

[6] Considered embarrassingly lengthy by some reviewers, yet exploited by the media industry to promote the film commercially, this controversial sequence has been instantly censored by the Vatican's Bishops through the CEI's spokesperson (Conferenza Episcopale Italiana), Don Niccolò Anselmi. While patronizingly attacking the film for its immoral, "anti-educational" staging of a vulgar scene of sexual intercourse "contra natura" (supposedly, a threat to the traditional family as well as to the sexual conduct of youngsters), the prelate has even dared to publicly reproach the two protagonists – Moretti and Isabella Ferrari – inviting them to become "obiettori di coscienza" and refuse to perform destructive, "non-reproductive" sex in the future.



> forse non ne sei consapevole ma è fuor di dubbio che da qualche parte serbi un ricordo indelebile di ogni singolo istante di quella mattina, altrimenti in questo momento non diresti oh Pietro oh Pietro, non mi invocheresti chiamandomi per nome, e non accetteresti mai d'essere inculata [...] qualcosa ti bloccherebbe - la paura del dolore, magari, o la vergogna [...] o anche solo il pensiero che Claudia possa svegliarsi e venirmi a cercare, perché ti ho pur detto che dorme in camera sua, e anche se ha la sfortuna di essere figlia mia, e come puoi constatare io sono un padre assolutamente satanico, [...] tu sei una madre, Cristo, [...] ed è vergognoso, lasciatelo dire dal demonio in persona, è realmente vergognoso che tu, madre di due, non avverta il minimo istinto protettivo nei confronti di una povera bambina orfana e innocente che potrebbe uscire in giardino in qualsiasi momento, smarrita, impaurita, e vederci...[7]

Contrarily, in the film, spectators witness a crude eroticism, portraying both characters as male and female versions of the libertine, by which the lady too turns into a sexual opportunist who unsentimentally leaves the villa immediately after the intercourse. In the novel, on the other hand, the stream of consciousness serves the function of informing readers that it is in fact Pietro the one who has just had a nightmare and needed to be comforted by Claudia's presence in bed. He dreamt that his daughter was being kidnapped.[8] Yet, it was not Eleonora, who come to kidnap Claudia,[9] but Lara, the dead partner, who is Claudia's mother herself as part of the betrayed oedipal triad. Here are Pietro's self-blaming thoughts:

> Depongo Claudia nel suo letto, piano, per non svegliarla. Nel sogno, Lara non era morta. Avevamo divorziato, e Claudia era stata affidata a me. Mi trovavo in questo immenso edificio/città ed ero

---

[7] Veronesi, Caos Calmo, p. 229. The word "violence" appears only once in Veronesi's novel, precisely in this sex scene. Moreover, in the novel, the copulation takes place in the garden, while in the film the scene is set much closer to the child's bedroom, that is in the adjacent sitting room.

[8] The movie's first showing in February 2008 has stirred a vast dispute in the Italian media about the insertion in the plot of a very crude and lengthy scene of sex between the protagonist, starring by Nanni Moretti, and the mysterious lady whose life he had saved, starred by Isabella Ferrari. Italian critics are split over this topic. There is no doubt that censorial commentaries on the film have enhanced its current popularity. The criticism comes not only from the Italian left-wing intellectuals, who disagree with Moretti's involvement in an ideologically ambiguous story, but from the Vatican which attacks both the idea of female sexuality in a non procreative context, and the film's potentially harmful effects on young spectators (the film is considered unsuitable for children below 12 years of age). I have discussed in another article my point of view, referring to Jonathan Dollimore's line of argument in Sex, Literature and Censorship.

[9] Again, in the novel these irrational fears are technically intensified through both the main character's monologues and the text's open quotations from Arthur Schnitzler's novel, Double Dream (1928).

> pieno d'angoscia perché avevo paura che Lara l'avesse portata via. C'erano tutti, in quell'edificio, non era più nemmeno una città, era il mondo intero, un mondo coperto. Percorrevo in lungo e in largo questo edificio/mondo e chiedevo di Claudia a ogni persona che incontravo, ma nessuno sapeva dirmi niente. Mi guardavano con la ruga della pena sulla fronte, gli occhi crepati dalla compassione. Nessuno confermava il mio dubbio che l'avesse presa Lara, eppure io ne ero sempre più sicuro, e la mia angoscia cresceva... Il sogno era questo; allora dov'e il bacio? Dov'è il vuoto inclinato? Perché ho il cazzo duro?[10]

Pietro finally submits to reality, not so much because he is overwhelmed by sexual craving, but rather because sex more than guilt succeeds in reawakening in him the voice of life's own reason, which he has for so many months endeavour to quiet. Yet social decency still emerges triumphant from this night encounter so that there is little doubt that, in its essence, the film is profoundly moralizing. Pietro's temporary incompatibility and inadequacy with the ordered and disciplined society of business men and fathers finally submits to normality and a man's honour is revealed for all to see on the screen. Claudia acquires even more the iconic position of the angel guardian within the domestic framework, not to ban free sex, as a wife would do, but to allow Pietro to submit his hopeless regression to the authority of innocence.[11]

The film's reaches its 'natural' end with the re-establishment of an achievable order out of the contemporary world's life-threatening chaos. The child's awareness of the mourning process is portrayed as belonging to a privileged order. This is technically rendered by the frequent scenes in which the female child, in her white school-uniform, watches her father from above her classroom's window. At a semiotic level, convening a crypto-Catholic



message, this viewpoint adds formal inviolability to the process whereby the female child is turned into her father's guardian. No wonder that she should be given this status, since, from early Christian iconography[12] to late Romanticism, representations of the child as medium of redemption have been constantly restated. The price that the female child must pay to become saviour and survivor is to depart from infancy. This passage is imposed by the girl's entry into puberty.

The narrative flow in Caos Calmo halts suddenly one December morning after months of crazy routine, as Claudia on the school's threshold tells her father that her most desired Christmas present is the return to normality: "Vorrei che non mi aspettassi tutto il giorno davanti la scuola, perché i miei compagni mi hanno preso in giro per tutto questo tempo."[13] Claudia's request to Pietro that he should give up a socially embarrassing situation suggests that the time to eccentrically perform his mourning has reached a natural end. Claudia's rational speech uttering words with power authorizes the stereotype of the female child as the future sensible mother. The scene is shot at the school entrance to symbolize both the child's inborn wisdom and the insight she has attained through education. Claudia wants Pietro to resign himself to the life to come, acknowledging that it must be, that death however cruel is morally right and hence inescapable.

---

[10] Veronesi, Caos Calmo, p.207.

[11] The supremacy of this bond is claimed in another scene where Pietro's colleague states: "Per vincere si doveva scegliere il modello Cattolico: la Trinità!"

[12] I am thinking of Walter Benjamin's notion of 'aura', designating the value that surrounded the traditional works of art, which is lost in the processes of reproduction technology.

[13] Veronesi, Caos Calmo, p.208.

In Moretti's recent filmography, then, the incidence of the child allows him to recall the lost child, which remains in all of us, and consequently let us identify with these young protagonists. Unlike in Moretti's previous films where the adult was the surrogate of a child, such as Io sono un autarchico (1976) and Ecce Bombo (1978), these real children now serve a discourse with a didactic and moral purpose which transcends Moretti's self-completing old poetics. As a result, the film confirms the old Catholic principle that the tragedy of mankind is the loss of the mother as the family's protector and that order in men's life can be only re-established by her replacement, a function that it is normally covered symbolically by the worshipping of Mary, the mother of Jesus, who has always occupied a prominent place in the history of the Roman Catholic system of devotion. Catholics do project on women this Mariological model, and see the role of mothers, wives, daughters and sisters as a refuge. Claudia too is for her father a symbol of purity and virginity to whom he could flee from a world which has the mark of male-dominance.



For pre-adolescent Claudia this new role will involve the sacrifice of her infancy. Yet, the type of redemption foreseen in the final part of the film is only partly idealistic, as it also transforms the symbolic experience of death and mourning in a practical lesson of survival, conceived for the child's sake. Finally, Caos Calmo does not suffer from the split between Veronesi's novel and its screen-writing as the plot appears in its true light as a course of action by which Moretti and Grimaldi, as scriptwriter and actor, the former, and film-director, the latter, express the traditional Christian vision of the child as a driving force, watchful and real among all that we recognise as enduring and valuable.

Bibliografia selettiva

1. Dollimore, J., Sex, Literature ad Censorship, Cambridge: Polity Press, 2001.
2. Pfürtner, S. H., La Chiesa e la sessualità, Milan: Bompiani, 1975.
3. Stone, L., La sessualità nella storia, Bari-Roma: Laterza, 1995.
4. Shapiro, David, Dynamics of Character. Self regulation in Psychopathology, New York: Basic Books, 2000.
5. Veronesi, S., Caos Calmo, Milan: Bombiani, 2005.

e-mail: erminia.passannanti@talk21.com

PINO BERTELLI

GUY DEBORD
LA SOCIETÀ DELLO SPETTACOLO
(LA SOCIÉTÉ DU SPETTACLE, 1973)

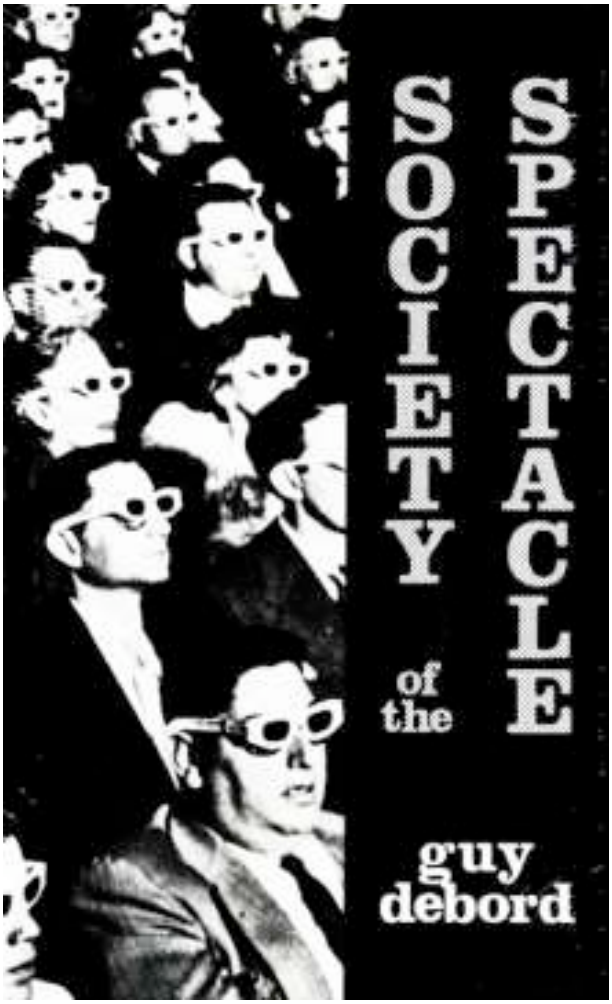
a Guy-Ernst Debord, che andavi in giro la notte con i tuoi occhi
un po' banditi, consumati dal fuoco delle passioni e delle utopie
d'amore, di rabbia e di libertà

a Alice Becker-Ho, per quel sorriso ironico, quella sigaretta in bocca,
il cappello nero in testa e la mano amorosa di Guy posata sulla spalla...

"L'insieme delle conoscenze che continua attualmente
a svilupparsi come pensiero dello spettacolo
deve giustificare una società senza giustificazione,
e porsi come scienza generale della falsa coscienza".
(Guy E. Debord)

"Fare un film è soprattutto trovare i soldi per farlo.
Smettere di adorare il system mitico, l'industria del cinema,
la macchina che è in realtà soprattutto mercato,
più che sistema di produzione".
(Enrico Ghezzi)

"Per raggiungere non tanto la felicità quanto l'equilibrio,
dovremmo liquidare una buona parte dei nostri simili,
praticare quotidianamente il massacro,
sull'esempio dei nostri fortunatissimi e lontanissimi avi".
(E.M. Cioran)



La ventata ereticale, sovversiva, apolide del cinema situzionista di Debord, ha disvelato gli oracoli dell'ordine spettacolare, liberato la testa e i cuori di quei cospiratori di utopie che si sono sollevati contro la memoria mortificata della storia, con ogni mezzo. L'avviso ai civilizzati sulla prossima metamorfosi sociale, l'aveva già pronunciato, da qualche parte, Charles Fourier, con in tasca del cappotto un pezzo di pane e nell'altra mezza bottiglia di vino da osteria, mentre giocava in un giardino di Parigi, con un gruppo di ragazzacci di strada che gli tiravano palle di neve: "Non sacrificate il bene presente al bene avvenire. Godete del momento, evitate qualsiasi associazione di matrimonio o di interesse che non soddisfi le vostre passioni immediatamente fin dal primo momento. Perché lavorereste per il bene futuro, dal momento che questo andrà oltre i vostri desideri e che non avrete nell'ordine stabilito che un solo dispiacere, quello di non poter raddoppiare la lunghezza di giorni, per farli bastare all'immenso giro di godimenti che dovrete percorrere?" – Una volta sbarazzata la menzogna nel sangue innocente di tutte le infanzie violate, non può assolvere nessun padre e nessun figlio dalla verità in armi che cessa di essere

rivoluzionaria, quando approda all'emancipazione dell'amore di sé e per l'altro –. Le opere cinematografiche di Guy E. Debord praticano e allargano la critica radicale della civiltà dello spettacolo. L'utopia situazionista disseminata in questi film s'incentra su una poetica del fuoco e sulle tentazioni di appiccarlo a tutti i Palazzi d'Inverno. È l'utopia che guida le passioni e moltiplica i contrasti e i sogni, spezza destini e annuncia nuove epifanie dell'anima. Dove la merce ha seminato la sua seduzione non spunta più che la sua tirannia. I falsi bisogni si sostituiscono all'autenticità dei desideri e la psicologia individuale, la ripetizione dei comportamenti, la seduzione dei corpi in disfatta, prende forma nella filosofia balorda dei grandi magazzini. "Un umanesimo astratto ha sparso ai quattro venti i diritti della libertà e della dignità e coloro che li raccolgono non sono soltanto privati del loro uso, ma vedono per di più impoverirsi una sopravvivenza che, per quanto insufficiente, era almeno necessaria al superamento e al compimento di una vita fondata sull'emancipazione dei desideri.

La sola libertà effettiva è quella che la merce si attribuisce, di scambiarsi con se stessa e di non aver altro uso. Il futuro così immaginato si lacera tra la volontà di vivere e la potenza del denaro che ne fa la parodia e la nega assolutamente" (Raoul Vaneigem). Tutto vero. Gli arrivisti della fatalità e della chiacchera da portinai sono all'origine di tutte le persecuzioni della storia. Chi si schiera con i giannizzeri del proprio tempo, seppellisce il proprio genio nel letame. "Tremare è facile, ma saper dirigere il proprio tremito è un'arte: da qui derivano tutte le ribellioni" (E.M. Cioran). Chi non ha mai conosciuto la barbarie di un confine, non possiederà mai la saggezza dell'esilio.

URLA IN FAVORE DI SADE (1952), SUL PASSAGGIO DI ALCUNE PERSONE ATTRAVERSO UN'UNITÀ DI TEMPO PIUTTOSTO BREVE (1959), CRITICA DELLA SEPARAZIONE (1961), LA SOCIETÀ DELLO SPETTACOLO (1973), CONFUTAZIONE DI TUTTI I GIUDIZI, TANTO OSTILI CHE ELOGIATIVI, CHE SONO STATI FINORA DATI SUL FILM «LA SOCIETÀ DELLO SPETTACOLO» (1975), IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI (1978), GUY DEBORD, SON ART ET SON TEMPS (1994), di Guy Debord, realizzato da Brigitte Cornand, sono invettive, bestemmie, provocazioni contro tutto quanto figura la degenerazione delle forme di dominio approntate dall'uomo contro l'uomo. Qui Debord insegna che "lo spettacolo è la ricostruzione materiale dell'illusione religiosa" ed è anche la principale produzione di consenso della società moderna. Lo spettacolo è il monologo elogiativo delle proprie forche, è l'autoritratto del potere di un'epoca. "Là dove domina lo spettacolare concentrato domina anche la polizia... Lo spettacolo non vanta gli uomini e le loro armi, ma le merci e le loro passioni" (Guy E. Debord) . Ecco perché ogni merce è anche una confessione e la coscienza del desiderio o dei piaceri inconfessati si trascolora in genuflessione d'infelicità e solitudini senza desideri.

LA SOCIETÀ DELLO SPETTACOLO non è certo il film più estremo di Debord ma la sua irriverenza eretica, eversiva o blasfema lo sposta nel cinema degli indesiderabili, dei folli o dei banditi di professione alla Bonnot. Jules Bonnot, come sanno bene gli insegnanti dei corsi di perfezionamento storico per i nuovi addetti ai servizi segreti... era un bandito anarchico col vezzo per l'ironia e lo sbeffeggio alla Robin





Hood. Al grido "Morte alla borghesia"! rapinava banche, società per azioni e qualche volta uccise anche autisti solerti e ispettori di polizia. I ricchi hanno troppo, i poveri nulla. È giusto rubare ai ricchi e vivere un po' tutti meglio. Fu ammazzato dalla polizia il 28 aprile 1912 con queste idee in testa. Molte donne del popolo piansero. I bambini sogna- vano le sue gesta e cantavano la canzone della Banda Bonnot: "Suvvia! Dietrofront e di corsa!/e senza far gesuitismi!/Squagliarsi, schifosi, se no/fischiano le pallottole/della Banda Bonnot!". I borghesi stapparono le bottiglie del vino buono e corsero in massa a comprare i giornali illustrati dove si vedeva Jules Bonnot morto su un pancaccio. La stampa anarchica dell'epoca lo raffigurò come un degenerato che rubava alla stregua di un "volgare capitalista". In questura furono d'accordo con tutti e dissero: un bastardo di meno!

Guy E. Debord è stato un bandito senza bandiere e un poeta del sampietrino... la sua figura di ribelle corrisponde a quella dall'Anarca descritto da Ernst Jünger, nel suo mirabile trattato sulla ribellione del singolo che si dissocia dalla società. Il ribelle Jüngeriano (come i costruttori di situazioni alla Debord) sa di non appartenere più a niente e varca con le proprie forze il meridiano zero della disobbedienza. I ribelli della ribellione Jüngeriana (come i disertori di ogni arte, ideologia o fede situazionisti) portano in sé tutta l'eredità del nichilismo, del radicalismo romantico e della furia antiautoritaria che si concentrano nella modernità come sommario di regole e leggi che non li riguardano o, meglio, contro le quali lottano per conquistarsi il diritto di dire no! ad ogni governo, ogni dottrina, ogni forma di morale per mezzo di professionisti della rivoluzione, anche.

Nelle storiografie cinematografiche del nuovo millennio Debord è praticamente ignorato e solo qualche studio sul cinema come arte d'avanguardia o schedatura politica del '68... gli dedica poche righe. Non è cosa nuova. Il male dell'intelligenza è una sorta d'incantesimo. È per questo che i film di Debord, come quelli di Marguerite Duras, Robert Kramer o Chris Marker sono confinati a poche visoni di poeti dello sguardo o viandanti del sogno... sono opere che decostruiscono (senza mezzi termini) gli eroi di spazzatura dell'idolatria, della cultura o della merce e gridano che la miseria intellettuale e sociale dell'immaginario planetario poggia sulle guerre, i campi di sterminio o il post-colonialismo che una manica di predoni assetati di sangue ha eretto contro l'umanità. "La coscienza spettatrice, prigioniera di un universo appiattito, delimitato dallo schermo dello spettacolo, dietro il quale è stata deportata la sua vita, non conosce più se non gli interlocutori fittizi che la intrattengono unilateralmente sulla loro merce e sulla politica della loro merce. Lo spettacolo, in tutta la sua estensione, è il suo «segno dello specchio». Qui si mette in scena la falsa via d'uscita di un autismo generalizzato" (Guy E. Debord).



L'impero del linguaggio massmediatico è uno dei vertici dell'infamia del potere.

Gli sputi di un pensiero rivolto contro tutte le direzioni è insopportabile ad ogni tirannia. È nella dismisura dell'essere che gli invasati della libertà e dell'amore si fanno eretici a tutto. Sono i luoghi comuni che rendono stupidi. È il reale mercificato che ammazza la vita. Solo l'utopia rende possibile la rivolta. Non si tratta tanto di lavorare alla liquidazione di qualsiasi autorità, quanto di non riconoscere nessuna autorità all'infuori delle passioni e delle turbolenze del cuore. L'utopia è un risveglio. Un ritorno all'età d'oro della bellezza o della rifioritura del senso di accoglienza, di fratellanza, di sorellanza che gli uomini e le donne si portano nell'anima. È l'età d'oro cantata da Esiodo: "Gli uomini vivevano allora come gli dèi, col cuore libero da preoccupazioni, lontano dal lavoro e dal dolore. La triste vecchiaia non andava a visitarli e, mantenendo per tutta la vita il vigore dei piedi e delle mani, assaporavano la gioia nei banchetti al riparo di ogni male. Morivano come ci si addormenta, vinti dal sonno. Tutti i beni appartenevano a loro. La fertile campagna offriva spontaneamente un cibo abbondante, di cui godevano a piacimento". Non esisteva la morale di servi perché era stata bandita la morale dei padroni.

Tenersi in disparte significa non confondersi con nulla. Occorre maggiore finezza per fare a meno di ogni simulacro e ritrovarsi insieme ai quasi adatti nell'età dell'innocenza o della rivolta. Il ritorno o la deriva verso l'età dell'innocenza non è nostalgia per qualcosa che è stato e che forse non sarà più. Non è il segno di una condizione infantile alla quale ritornare perché il reale che ci circonda fa schifo. È ri/vivere piuttosto il rimpianto delle perdute possibilità creative, amicali, amorose dell'infanzia... le capacità di meravigliarsi, di sognare a occhi aperti, di rendersi liberi ed amare senza chiedere perché. L'amore è sempre un risorgere. I bambini non hanno bisogno di regni per essere dei re. L'immaginario è il luogo dove ogni linguaggio supera se stesso e la rêverie della malinconia si trascolora in stupore per l'esistenza... ma solo rivolta e la supremazia della bellezza possono essere la via per la ri/scoperta dell'età dell'innocenza. Il sapere (la conoscenza, la condivisione o la solidarietà) o la saggezza insensata di amare (il rispetto, la dignità o l'esilio) non sono stati molto frequentati nella civiltà dello spettacolo e così occorre che nuovi piccoli prometei dell'utopia s'innalzino ancora in volo come angeli ribelli e dentro un'estetica dell'umano rubino il fuoco celeste degli dèi per regalarlo di nuovo agli uomini.

La società dello spettacolo si apre con una dedica visiva su Alice Becker-Ho e il parlato dice così: "Poiché ogni sentimento particolare è solo vita parziale, e non la vita intera, la vita arde di espandersi nella diversità dei sentimenti, per ritrovarsi in questa somma della diversità...



Nell'amore esiste ancora il separato, ma non più come separato, come unito; e il vivente incontra il vivente". Debord assembla fotografie pubblicitarie, documenti storici, pezzi di film e le tesi del suo testo La società dello spettacolo sono disseminate (in modo sparso e non del tutto preciso) su queste immagini:

La Terra filmata da un razzo spaziale, uno strip-tease, schermi televisivi nei locali ella questura di Parigi, per il controllo della metropolitana ed altre zone della città, la morte in diretta dell'assassino di Kennedy, Oswald, gli scioperi egli operai, una sfilata di moda, le catene di montaggio, immagini di vacanza, sottomarini nucleari, Fidel Castro che parla davanti alle telecamere, una folla sterminata, una portaerei che punta i missili e li lancia in ogni direzione, bombardamenti aerei nel Vietnam, cosmonauti sulla luna con una bandiera, la battaglia economica della Borsa, poliziotti a cavallo che bastonano dei giovani ribelli, una coppia distesa sul letto guarda la televisione, lavoratori immigrati ai piedi di giganteschi edifici, le guardie bianche russe marciano contro contro i partigiani. Una mitragliatrice spara contro le guardie bianche, che avanzano senza sparare. Uno dice: "Che portamento!", e l'altro conclude: "Degli intellettuali!". I Bianchi continuano ad avanzare, nonostante le perdite e innestano la baionetta in canna. Alcuni partigiani indietreggiano. Qualcuno grida: "Siamo perduti!". Il commissario politico li incita ad andare avanti. Il reggimento zarista, il cui allineamento resta perfetto, sta per entrare in contatto con la prima linea dei Rossi. Molti dei Bianchi sono falciati dalla mitragliatrice.

Due porti al tramonto. Volti femminili. Lo stalinista Marchais in un comizio elettorale. Folla in una sala cinematografica. La fotografia di una ragazza nuda. Pompidou visita il Salone dell'Automobile. Cover-girls in costume da bagno. La fabbrica di Marghera che inquina Venezia. Altre fabbriche che inquinano Città del Messico. Montagne d'immondizie davanti alla chiesa di Saint–Nicolas-des-Champs. L'acqua sporca della Senna. La sommossa di Watts. Incendi, azioni e arresti delle forze dell'ordine. Esercitazione della polizia al combattimento nelle strade. Poliziotti travestiti da estremisti erigono una barricata ed inalberano la bandiera nera. I loro colleghi conquistano subito la barricata. Mao Tse-tung riceve paternamente a Pechino il presidente Nixon. Mitragliamento sul Vietnam. Un prete benedice un sottomarino nucleare. Automobili nella città. Johnny Holliday canta rotolandosi in terra. I Beatles scendono dall'aereo e sono accolto dai giovani in delirio. Marilyn Monroe durante le riprese del suo ultimo film incompiuto. François Mitterand. Ancora Marilyn. Operai tedeschi prima dell'ascesa di Hitler al potere leggono un volantino caduto da un abbaino.

Un reparto della polizia francese. Prigionieri vietnamiti. Hitler attraversa le schiere dei suoi seguaci e monta su una tribuna monumentale. Breznev e altri burocrati in tribuna a Mosca. I loro sudditi sfilano davanti a loro. Esercitazioni N.A.T.O. Pubblicità di un carro armato gigante. Automobili, cibi spettacolari, pittura antica, arredamento moderno, ragazze esotiche, arrivo della metropolitana in una stazione. Erosione delle statue su una chiesa veneziana. Torte alla crema. Mao e Lin Piao. Stalin davanti alla folla e al ritratto di Lenin. Dell'insurrezione dei lavoratori ungheresi non restano che gli stivali. Imballaggi di una fabbrica. Buena-



MARC RIBOUD, 1967
WASHINGTON

ventura Durruti. Cartello: "Ma viviamo noi, proletari, viviamo noi? Quest'età di cui teniamo il conto, e dove tutto ciò che contiamo non ci appartiene più, è una ita forse? e possiamo non accorgerci di ciò che senza posa perdiamo con gli anni?". Un marinaio di Ottobre in primo piano scuote la testa. Durruti lo guarda. Cartello: "Il cibo e il riposo non sono deboli rimedi alla continua malattia che ci travaglia? e quella che chiamiamo l'ultima, che altro è, a ben guardare, se non un raddoppio, l'ultimo accesso del male che portiamo al mondo nascen- do?". Navi da guerra. Fucilieri francesi. Soldati inglesi in battaglia. La fanteria coloniale francese. Turisti a Parigi. Plastici per luoghi di vacanza. L'incrociatore Aurora risale la Neva sul finire della notte. Lo sbarco dei marinai. La torre di Babele. Il quadro di un primitivo italiano. Johnny Guitar in un saloon. Operai in una fabbrica di pneumatici. Saint-Tropez. Aeroplani che decollano da una portaerei. Johnny Guitar, Dancing Kid e Vienna in un saloon. Cavalleria franchista. Un frammento di Per chi suona la campana. Il trittico di Paolo Uccello: La Battaglia di San Romano. Breznev e i burocrati comunisti a Mosca. I fucilieri della Potëmkin si rifiutano di sparare sui loro compagni ammutinati. Un reggimento di cavalleria, sciabola in mano, inizia una carica. Assemblee rivoluzionarie negli edifici occupati, nel maggio 1968. Il generale Sheridan entra in un forte. Assegna al colonnello una missione rischiosa: "Se fallite, posso assicurarvi che il consiglio di Guerra che vi giudicherà sarà composto dai nostri vecchi compagni dello Shenandoah". La Borsa di Parigi. Combattimenti per le strade in Olanda, Irlanda e Inghilterra. Ragazze nere che danzano. Un reparto di marinai di Kronstadt attacca alla baionetta sotto il fuoco della mitragliatrice. I giorni della rivoluzione sociale di Barcellona e Pietroburgo. La guerra di Secessione. Pianta del Palazzo d'inverno e del Palazzo delle Tuileries. La guerra civile di Spagna. La guerra di Secessione. I marinai di Kronstadt proseguono verso la vittoria. Il Palazzo d'Inverno è preso d'assalto. La colonna Vendôme viene abbattuta. Bakunin e Marx. Trotsky. La sfilata dell'armata Rossa. Cannoni e missili. Sulle scalinate di Odessa le truppe zariste Sparano contro i manifestanti. Mitterand e Marchais. Breznev? 1968. Gli operai occupano la Renault. Stalin. Sindacalisti. Un ufficiale nazista. Il dittatore Franco. Carri armati tedeschi. Le Brigate Internazionali in Spagna. Le barricate del maggio 1968. Combattimenti nella notte. Incendi. Il quartiere latino alle primi luci dell'alba. Assemblea genera-le nella Sorbona. Carrellata sui membri del Comitato Enragés-Internazionale Situazionista. Debord. Un cartello: "E fine alla fine del mondo dello spettacolo, il mese di maggio non tornerà più senza che ci si ricordi di noi". Christian Sébastian, Guy Debord, Ptrick Cheval. Alcuni aspetti della Sorbona. Cartello: "Corri compagno, il vecchio mondo è dietro di te!".

Fiamme nella notte. La polizia in azione. I giovani lumpen difendono i tetti di Saint-Jacques. Scontri di piazza in Italia. Lenin che pronuncia un discorso. Caroselli della polizia in



Italia. Carri armati russi contro gli operai tedeschi. La polizia americana caricava i neri in rivolta. Il 7° Michigan al galoppo. Nel corso di un ballo mascherato, nel suo castello in Spagna, Arkadin (Orson Welles) con un bicchiere in mano: "Niente discorsi. Propongo un brindisi alla maniera georgiana. In Georgia i brindisi cominciano con un racconto... Ho sognato un cimitero dove gli epitaffi erano bizzarri, 1822-1826, 1930-1934... Si muore ben giovani qui, dico a qualcuno; il tempo è molto breve fra la nascita e la morte. Non più che altrove, mi si risponde, ma qui, come anni di vita, contano solo gli anni che è durata un'amicizia. Beviamo all'amicizia!". Ivan Chtcheglov. Asger Jorn. La cavalleria del 7° Michigan continua la carica... –. Détournement dei film di John Ford (Rio Bravo), Nicholas Ray (Johnny Guitar), Joseph von Sternberg (I misteri di Shangai), Orson Welles (Arkadin), Sam Wood (Per chi suona la campana), Raoul Walsh (La carica fantastica, forse) e diversi altri frammenti di film dei Paesi socialisti.

Il procedimento estetico adottato da Debord per La società dello spettacolo non è del tutto nuovo (né vuole esserlo). Vertov, Kramer, Marker, Pasolini (il cinema sperimentale o il cinema surrealista, il cine- ma underground o il cinema di trasgressione)... avevano già usato questo modo di fare-cinema e attraverso un'estetica della profanazione politica e dell'invettiva poetica erano riusciti a buttare sullo schermo una critica del disgusto e dell'insorgenza. Debord fa questo e altro ed è geniale. Affabula un film/testo dove l'immaginale del pubblico non è più luogo/spazio passivo (o intrattenimento domenicale per famiglie dabbene) ma diviene crogiuolo di uno specchio/schermo che strappa, disvela o rifiuta la sequenzialità e l'intreccio della scrittura filmica convenzionale. L'asincronia delle immagini con il parlato si trascolorano in una sorta di manifesto ereticale e in questo scombinato passaggio di fine secolo assumono (oltre la sindone schermica) una critica radicale della separazione buttata contro la falsa via d'uscita della società mercantile.

I segmenti documentari o di finzione intrecciati da Debord alle sue tesi filosofiche diventano altro dall'uso originario e per una strana magia (e sapienza di montaggio metaforico) aprono il film a nuove emozioni che riscoprono le cadute comunicazionali ed amplificano o trasgrediscono (attraverso la citazione rovesciata, reinterpretata o détournata...) la rapina, l'odio e la violenza insiti nei meccanismi dell'ordinario. Le visioni immaginarie del passato perdono l'aura del mito o della cronaca e si mescolano ad altre possibilità poetiche dove tutto il vero del mondo risulta falso e morente. Il film di Debord è una sorta di apologo sulla disobbedienza, la diserzione, la rottura contro tutto quanto fa spettacolo... è una specie di prontuario del margine che in molti modi guida le passioni, moltiplica i conflitti e infrange i destini/contenitori delle virtù istituite e codificate.

Con LA SOCIETÀ DELLO SPETTACOLO Debord elabora una teoria filmica del disincanto e dell'eversione, lavora sulla coscienza critica del dissidio. Spacca i paramenti della realtà fittizia sorta nello spettacolo perché è nel mondo radicalmente ribaltato il vero momento del falso e nello spettacolo si cela e implode l'immagine/l'icona dell'economia politica dominante. Lo spettacolo è la ricostruzione immaginifica della menzogna religiosa, della propaganda ideologica o della dittatura del consenso. Lo spettacolo è il momento in cui la merce, qualsiasi merce, giunge a fiorire in ogni sog-

getto e l'ostia massmediatica diviene il collante o la catena relazionale della comunità. L'opera di Debord assume su di sé la critica globale dell'ordinamento sociale e qui nessuno scende a patti. L'anatema contro tutti gli aspetti della vita quotidiana alienata è annunciato disseminato sullo schermo a "gatto selvaggio". L'intento di Debord è quello di trasformare, contaminare, riorientare la percezione della visione filmica e fare dello spaesamento poetico (della costruzione delle situazioni) il grimaldello estetico per il rovesciamento di prospettiva di un mondo rovesciato.

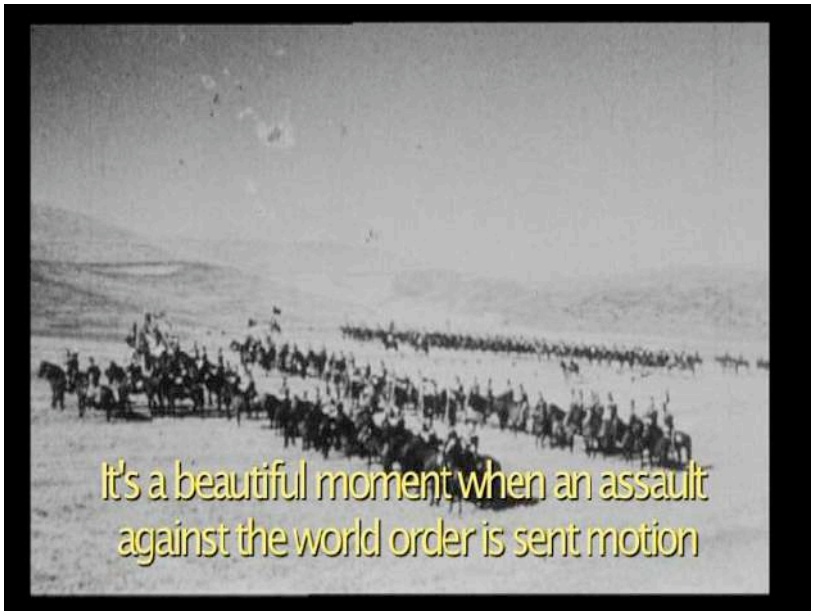
Il cinema di situazione di Debord, disvela l'universo mercantile della politica, della fede, dei saperi... rende visibile la miseria pratica della civilizzazione delle masse e dentro una surrealtà che costituisce, al tempo stesso, tutta la mediocrità della realtà dello spettacolo e tutta la ricchezza della sua liquidazione. Non è solo Debord a cogliere l'importanza della costruzione delle situazioni in rapporto al cambiamento che le situazioni costruite portano all'interno dell'uomo e quindi dell'ambiente nel quale sono vissute. A ben vedere, nel "Dizionario del cattolicesimo moderno", alla parola situazione è dedicato molto spazio. Qui si legge: "Situazione. Le circostanze del momento, come episodio dello sviluppo nel quale l'uomo si trova, costituiscono la s. Le s. mutano variamente, ed in questo mutamento stanno sotto l'influsso del passato. Le s. storiche generali, i cui soggetti sono l'umanità ed i suoi gruppi (per es. guerra o pace, ascesa o decadenza di una nazione, le tensioni sociali), e le condizioni di vita personali di un essere umano (per es. ricchezza o povertà, salute o malattia), unite alla sorte ed al volere degli altri uomini, del «prossimo», si fondono, nei singoli periodi di vita, in determinate s. singole, nelle quali l'uomo vive; ogni s. si realizza una sola volta e non si può né ripetere né scambiare. Nella s. si manifesta il carattere storico della vita. L'uomo non si sviluppa soltanto come le piante e gli animali, ma con la sua decisione afferra nel suo passato un pezzo di futuro, che egli determina in questa o quella maniera. Così si fa la storia (v. Storia), il presente



diviene il campo delle decisioni e l'uomo stesso diventa continuamente altro". Siate decisi a disobbedire e sarete liberi.

L'etica della situazione di Debord, straccia però tutto quanto la dottrina cristiana predica dai suoi pulpiti e cioè che l'atto morale (il processo dell'agire) dell'uomo gli giunge attraverso la guida e la grazia di Dio. La costruzione delle situazioni alle quali si richiama Debord, sono accadimenti, eventi, strappi dell'ordine sociale che è succube di un dominio, un sovrano o un dittatore. Per quanto riguarda la stagnazione del politico al fondo delle democrazie o delle utopie su un buon governo, non è difficile scorgere qui i processi di





politiche della repressione e nuove forme di domesticazione sociale che attentano alle libertà fondamentali dell'uomo. L'ordine è solo convenzione. Modello di qualcosa che poggia il proprio successo sulla servitù e la spartizione del mercato globale. Ogni genocidio ha i suoi teatri. Alle guerre dei privilegiati rispondono schegge impazzite del terrorismo internazionale. Sono la stessa gente che un tempo militava nelle stesse bande (impugnano pistole della stessa fondina). Il terrorismo (come le stragi orchestrate dai servizi segreti di ogni Stato) è funzionale all'instaurazione di un ordine più duro. Non si tratta di fare fuoco sugli orsi sapienti delle canaglie di Stato per mettere fine all'inumanità dello spettacolo ma occorre mettere farla finita col giudizio di Dio e la circolazione della menzogna e fare dell'amore tra le genti, il primo volo verso la conquista di un mondo illuminato dalla bellezza.

L'utopia situazionista (non solo filmica) di Debord, contiene quel fascino dell'impossibile che disperde ovunque un disordine da fine del mondo... è un'idea di felicità che minaccia da vicino le stigmate del provvisorio e del rilucente sulle quali l'umanità ha eretto le proprie forche e i propri successi elettorali. Ma una società che è incapace di generare un'Utopia per la quale buttare alle ortiche frontiere, armi e campi di sterminio... una società che è incapace di vedere nella pace la tenerezza e la fraternità tra gli uomini... una società che non vede il grido di dolore dei poveri e non si accorge delle ferite ecologiche che infierisce contro il pianeta... è una società sclerotizzata e votata alla propria rovina. Le "cattive cause" richiedono coraggio e talento. Ci sono cose che s'infrangono mostrandole. Ci sono altre cose che vanno aiutate a cadere. Lo spettacolo di una civiltà senza futuro è già qui. Non resta che l'Utopia a farsi strada, e proprio là dove i saperi dell'economia, funzionale all'instaurazione di un ordine più duro. Non si tratta di fare fuoco sugli orsi sapienti delle canaglie di Stato per mettere fine all'inumanità dello spettacolo ma occorre mettere farla finita col giudizio di Dio e la circolazione della menzogna e fare dell'amore tra le genti, il primo volo verso la conqui- sta di un mondo illuminato dalla bellezza.

L'utopia situazionista (non solo filmica) di Debord, contiene quel fascino dell'impossibile che disperde ovunque un disordine da fine del mondo... è un'idea di felicità che minaccia da vicino le stigmate del provvisorio e del rilucente sulle quali l'umanità ha eretto le proprie forche e i propri successi elettorali. Ma una società che è incapace di generare un'Utopia per la quale buttare alle ortiche frontiere, armi e campi di sterminio... una società che è incapace di vedere nella pace la tenerezza e la fraternità tra gli uomini... una società che non vede il grido di dolore dei poveri e non si accorge delle ferite ecologiche che infierisce contro il pianeta... è una società sclerotizzata e votata alla propria rovina. Le "cattive cause" richiedono coraggio e talento. Ci sono cose che s'infrangono mostrandole. Ci sono altre cose che vanno aiutate a cadere. Lo spettacolo di una civiltà senza futuro è già qui. Non resta che l'Utopia a farsi strada, e proprio là dove i saperi dell'economia, della politica e della

fede sono riconducibili al crimine legalizzato/istituzionalizzato. Allora è nelle sfumature del dissidio che si combatte l'ultima carica dell'irragionevolezza amorosa portata avanti dagli utopisti... e gli utopisti sono i soli eredi impertinenti, insurrezionali, delle memorie storiche calpestate, umiliate e offese... e loro, solo loro, metteranno fine alla menzogna spettacolarizzata dell'esistenza. A dispetto di tutto, non c'è storia che non sia quella della bellezza dell'anima. Si tratta di non radicarsi, di non appartenere a nessuna società, a nessuna cosca, a nessuna gogna... essere stranieri a se stessi significa appartenere al mondo e fare dell'indecenza di vivere senza sfruttare né essere sfruttati, lo straordinario e il principio di tutti i sorrisi a venire.

The End

Note

La società dello spettacolo: scritto e diretto da Guy E. Debord. Montaggio, Martin Barraque. Assistenti registi, Jean Jacques Raspaud e Gianfranco Sanguinetti. Musica, Michel Corrette. Voce italiana, Christian Jaime. Détournement dei film di John Ford (Rio Bravo), Nichoals Ray (Johnny Guitar), Joseph von Sternberg (I misteri di Shangai), Orson Welles (Arkadin), Sam Wood (Per chi suona la campana), Raoul Walsh (La carica fantastica, forse) e diversi altri frammenti di film dei Paesi socialisti. 90 minuti. Bianco & nero. La voce originale (in sottofondo) dell'edizione in lingua francese è di Guy-E. Debord. Il testo della versione francese è ripreso dalla prima edizione de "La Société du spettacle" (1967). Una delle versioni italiane in videocassetta è uscita a cura di Nautilus nel 1996 e il testo utilizzato per questa traduzione (Paolo Salvadori) segue quello che si trova in "Opere cinematografiche" di Guy Debord, Arcana 1980.



FABRIZIO DE ANDRÉ

CANZONE DEL MAGGIO

Anche se il nostro maggio
ha fatto a meno del vostro coraggio
se la paura di guardare
vi ha fatto chinare il mento
se il fuoco ha risparmiato
le vostre Millecento
anche se voi vi credete assolti
siete lo stesso coinvolti.

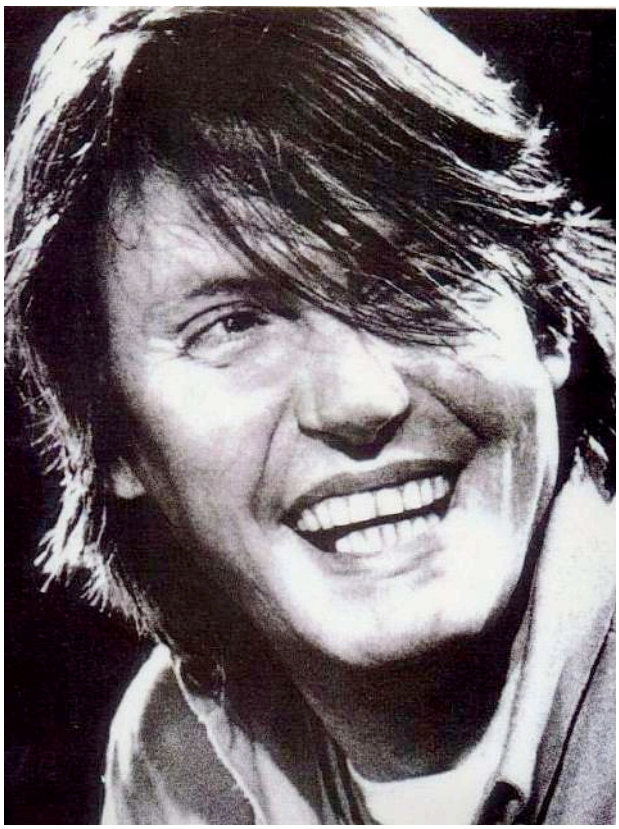
E se vi siete detti
non sta succedendo niente,
le fabbriche riapriranno,
arresteranno qualche studente
convinti che fosse un gioco
a cui avremmo giocato poco
provate pure a credevi assolti
siete lo stesso coinvolti.

Anche se avete chiuso
le vostre porte sul nostro muso
la notte che le pantere
ci mordevano il sedere
lasciamoci in buonafede
massacrare sui marciapiedi
anche se ora ve ne fregate,
voi quella notte voi c'eravate.

E se nei vostri quartieri
tutto è rimasto come ieri,
senza le barricate
senza feriti, senza granate,
se avete preso per buone
le "verità" della televisione
anche se allora vi siete assolti
siete lo stesso coinvolti.

E se credente ora
che tutto sia come prima
perché avete votato ancora
la sicurezza, la disciplina,
convinti di allontanare
la paura di cambiare

verremo ancora alle vostre porte
e grideremo ancora più forte
per quanto voi vi crediate assolti
siete per sempre coinvolti,
per quanto voi vi crediate assolti
siete per sempre coinvolti.



MAURIZIO MORETTI

IN RICORDO DI FABRIZIO DE ANDRÈ



Il poeta dell'anarchia.

Fabrizio Cristiano De André (1940-1999) è un cantore dell'anarchia, uno dei maggiori poeti del '900. Tutto è nato quando frequentava il liceo, 1956. Il padre gli porta dalla Francia un disco (78 giri) di Georges Bressens, cantautore anarchico, ed è subito amore per il pensiero libertario che si porterà addosso tutta la vita. Le letture che seguono sono Malatesta, Kropotkin, Stirner. Gli amici sono Paolo Villaggio, Luigi Tenco, Gino Paoli... l'ansia per una giustizia sociale calpestata lo porterà spesso a scontrarsi con i pregiudizi politici e conformisti del suo tempo.

Nell'opera tutta di De Andrè si scorge la sensibilità del dolore e, nel contempo, la coscienza del piacere di essere un viandante dl tempo. Un uomo alla "rovescia" che fa della sua utopia (anarchica) il principio di tutte le disobbedienza dell'anima bella.

Nel 1958 scrive "Nuvole barocche", "E fu la notte", due prove acerbe. Nel 1960, insieme a Clelia Petracchi, compone "La ballata del Miche", un lavoro importante, significativo, con risonanze francesi, De Andrè ha solo venti anni. Si cessa di essere giovani quando non si accettano più i propri sorrisi e si guarda in faccia i nemici di sempre. I pescecani del potere.

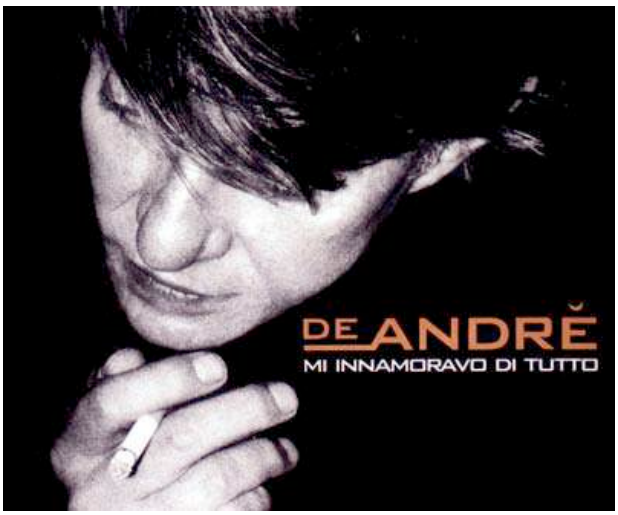
De Andrè si sposa presto, nel 1962, con Enrica Rignon (Puny) e nello stesso anno nasce Cristiano. Lavora nelle balere, sulle navi (anche) con Villaggio, ma è solo nel 1965 che conosce un po' di fortuna. Mina interpreta "La canzone di Marinella" e il suo nome comincia a circolare nelle case discografiche. Lascia gli studi e prende la strada del cantautore, lo divertiva di più, diceva.

Nel 1966 esce il suo primo LP, "Tutto Fabrizio De André", contiene, tra gli altri, "La canzone di Marinella", "La guerra di Piero", "La ballata del Miche", "Il testamento", "La canzone dell'amore perduto", "La città vecchia", "Carlo Martello" (scritta con Paolo Villaggio). È subito grande poesia. Nel 1967 pubblica "Volume I", "Via del Campo", "Bocca di rosa" e "preghiera in gennaio" (dedicata a Luigi Tenco, che si è tolto la vita il 27 gennaio durante il Festival di Sanremo) mostrano o confermano la grandezza autoriale del genovese. Uno dopo l'altro usciranno, "Tutti morimmo a stento" (1968), "Volume III" (1968), "La buona novella" (1970), "Non al denaro non all'amore né al cielo" (1971), "Storia di un impiegato" (1973), "Canzoni" (1974) e "Volume VIII" (1975). Qui, nella completezza del suo errare in mondi lontani, De Andrè racconta i propri sogni e quelli della vita comune. Lo fa alla sua maniera, senza apologizzare niente, semmai riaffermare che la società esistente è un luogo di cattivi

esempi. Gente di malaffare che governa le onde di tutte le passioni e che va combattuta.

De André aveva una certa ritrosia a cantare in pubblico, o per il "grande" pubblico, nel 1975 rompe gli indugi e debutta in Versilia, nel locale di Bernardini, "La Bussola". Il successo fu immediato e con questo vennero anche i soldi. Acquistò della terra in Sardegna e ci andò a vivere con la compagna, Dori Ghezzi (1977). Nacque la loro figlia, Luvi. Nel 1978 esce l'album "Rimini" (scritto in collaborazione con Massimo Bubbola) e nel 1979 "In concerto con la PFM". La creatività di De Andrè è percorsa di turbolenze libertarie e indica con grazia che il cambiamento delle istituzioni, o il loro superamento, che ritiene non solo necessario, ma auspicabile.

Non ci interessa qui parlare del rapimento di Fabrizio e Dori in Sardegna (1979). Quando muore Georges Brassens (1980), in un'intervista a "La Stampa", dice: "Per me è stato un mito, una guida, un esempio; è grazie a lui che mi sono avvicinato all'anarchismo... Egli rappresentava il superamento dei valori piccolo-borghesi e insegnò anche ai borghesi certe forme di rispetto ai quali non erano abituati. I suoi testi si possono leggere anche senza la musica. Per me è come leggere Socrate: ti insegna come comportarsi o, al minimo, come non comportarsi". Il lavoro successivo è "Fabrizio De André" e contiene un brano, "Hotel Supramonte", nel quale rievoca i giorni del rapimento. In qualche modo, il cantautore si richiama a una cooperazione concreta dell'esistenza e alla capacità degli uomini liberi di prendere decisioni in comune e di agire insieme nella vita pubblica per la conquista di un mondo migliore.



Nel 1985 esce "Creuza de mä", un capolavoro. Il disco, che gli valse numerosi premi e riconoscimenti e che venne presentato al pubblico nel corso di una memorabile tournée col figlio Cristiano e con Mauro Pagani, con il quale aveva collaborato alla scrittura dell'opera. "È un canto d'amore per Genova" (Luigi Viva). Evoca infatti i suoni, i profumi, il pensiero delle culture mediterrane e più di ogni cosa rappresenta quell'arte nomade dei cacciatori di sogni che è propria a chi fa della propria vita un'opera d'arte. Partiti e stati non fanno per lui. La verità non è in un solo sogno, ma in tanti sogni condivisi, dice senza dirlo. All'epoca del terrore preferisce i miracoli del peggio, forse. La rigenerazione sociale non può che essere opera di uomini capaci di esprimere una profonda anarchia dei sentimenti, niente più.

Fabrizio De Andrè si sposa con Dori Ghezzi nel 1989. Dopo sei anni di silenzio pubblica "Le nuvole" (1990), il suo lavoro più apertamente politico. Nel 1991 torna in palcoscenico e viaggia nei teatri italiani. L'album registrato dal vivo è "Fabrizio De Andrè - 1991 - Concerti". Poi è la volta di "Anime salve" (1996), scritto con Ivano Fossati, dove parla delle minoranze etniche calpestate. Nello stesso anno pubblica (insieme a un amico caro, Alessandro Gennari), il libro "Un destino ridicolo". Nel 1997 è la volta di "Mi innamoravo di tutto", una raccolta di vecchi brani, nel quale c'è la versione di

“Bocca di rosa”, cantata con Mina. Nell'estate del 1998 interrompe il tour “Anime salve”, gli viene diagnosticato un tumore ai polmoni. La notte dell’11 gennaio 1999 muore presso l'Istituto Tumori di Milano, dov'era ricoverato, assistito sino all'ultimo momento dalla persone più amate. Il 13 gennaio oltre diecimila persone si trovano davanti alla Basilica di Carignano, a Genova. Una marea di pugni chiusi, lacrime sentite, singhiozzi profondi ricordano il suo passaggio nel mondo... le bandiere del Genoa e quelle anarchiche lo accompagnano nel suo ultimo viaggio... ma era morto soltanto un uomo, non la sua idea di fraternità e bellezza per l’intera umanità.

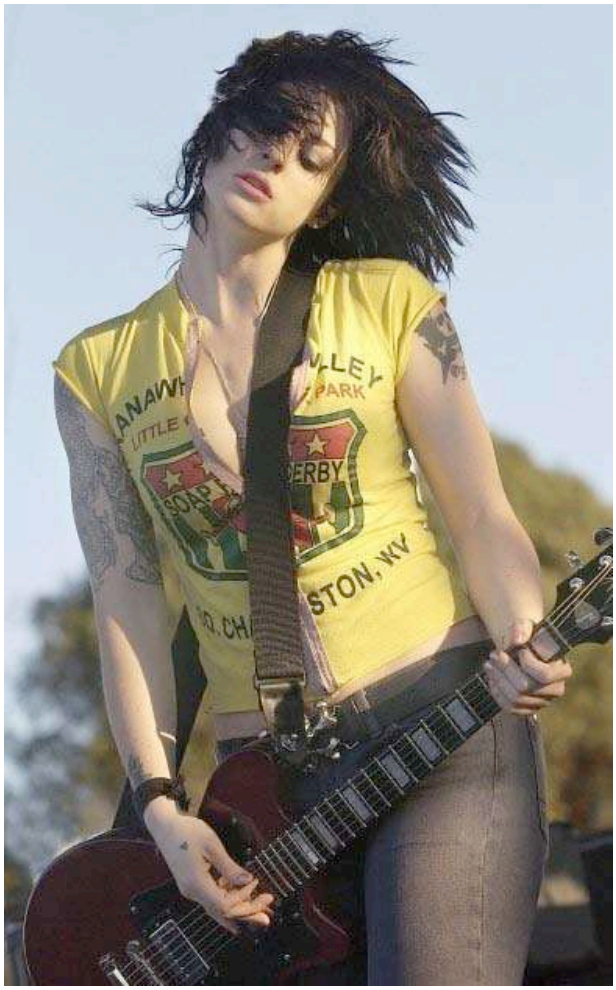
TUTTO DE ANDRE'		
1966		
VOLUME 1		
1967		
TUTTI MORIMMO A STENTO		recensione
1968		
VOLUME 3		
1968		
NUVOLE BAROCCHE		
1969		
LA BUONA NOVELLA		recensione
1970		
NON AL DENARO NON AL-		
1971	L'AMORE NE' AL CIELO	
STORIA DI UN IMPIEGATO		
1973		
CANZONI		
1974		
VOLUME 8		"La cattiva strada"
1975		recensione
FABRIZIO DE ANDRE'		
1976		
RIMINI		
1978		
FABRIZIO DE ANDRE' Vol 1		
1978		
FABRIZIO DE ANDRE' Vol 2		
1978		
IN CONCERTO CON LA PFM		
1979	1	
IN CONCERTO CON LA PFM		
1980	2	
(INDIANO)		
1981		
CREUZA DE MA		recensione
1984		
FABRIZIO DE ANDRE'		
1986		
LE NUVOLE		
1990		
IL VIAGGIO		
1991		
CONCERTI		
1991		
LA CANZONE DI MARINELLA		
1995		
ANIME SALVE		recensione
1996		
M'INNAMORAVO DI TUTTO		
1997		
DE ANDRE' IN CONCERTO		recensione
1999		
DA GENOVA (postumo)		
2000		
MEDITERRANEO (postumo)		
2000		
PECCATI DI GIOVENTU'		
2001	(postumo)	
ED AVEVAMO GLI OCCHI		
2001		
TROPPO BELLI (postumo)		
FABRIZIO DE ANDRE' IN CONCERTO VOL.2		
2001	(postumo)	

(Nota redazionale: i due articoli sulla musica punk-rock che seguono, sono stati scritti da due ragazzine di 13 e 14 anni. Così apriamo le nostre pagine alle voci che di solito non sono ascoltate o che si chiamano fuori dal mercimonio della loro acerba e selvatica età).

MIRIAM GRILLO-BERTELLI

BRODY DALLE, LA VOCE DEI DISTILLERS

Brody Dalle mi sta guardando con i suoi occhioni blu. Potrebbero sembrare degli occhi gelidi ma, in verità, non sono altro che le finestre di un'anima inquieta.
Brody viene da Melbourne e la sua storia è iniziata quando aveva 16 anni, ad un festival di musica, dove incontrò Tim Armstrong, il cantante dei Rancid, una band Punk Rock dalla California.
Lei cantava in un gruppo, i Surpuss. Si innamorò di Tim e volle trasferirsi a Los Angeles con lui. A Melbourne non avrebbe lasciato niente da rimpiangere: un rapporto molto difficile con la madre (arrivato al culmine con il tentativo di strangolamento l'una dell'altra), una scuola che odiava e nessuna persona che amava davvero.
Una volta a Los Angeles forma i Distillers, che si sarebbero sciolti nel 2005. Il loro primo disco esce nel 2000. Dal nome omonimo a quello del gruppo, è un album veloce, forte, aggressivo. C'è chi lo trova inascoltabile ma per me è commovente. Brody ha una voce tagliente, che non avevo mai sentito prima. Esprime tutto il suo dolore, il suo disappunto verso ciò che le succede intorno. Le canzoni che sicuramente preferisco sono "LA girl" e "Red Carpet And Ribellion", che parla della rivolta contro lo Zar di San Pietroburgo soffocata nel 1905: la Domenica Di Sangue.
I testi sono confusi ma comunicano sempre qualcosa, sicuramente anche grazie alla voce di Brody, che in quel disco è ancora acerba, ancora un po' da ragazzina... si sente che ha



delle capacità vocali che, con l'avanzare degli anni, potranno sorprendere chiunque se lo meriti. Dico "chiunque se lo meriti" perché, appunto, la sua voce non è apprezzata come dovrebbe. Dicono che è maschile, inascoltabile, roca. Ormai vanno di moda solo le ragazze con la voce insignificante e con poco spessore in ciò che dicono.
Il secondo disco esce nel 2002, si chiama "Sing Sing Death House" e ha due canzoni che a mio avviso sono le migliori dei Distillers: "City Of Angels" e "The Young Crazed Peeling".
La prima parla di Los Angeles e trasmette il dolore e la malinconia della cantante. "They say, this is the city, the city of angels, all I see is dead wings" ("Loro dicono, che questa è la città, la città degli angeli, ma tutto ciò che vedo sono ali morte").

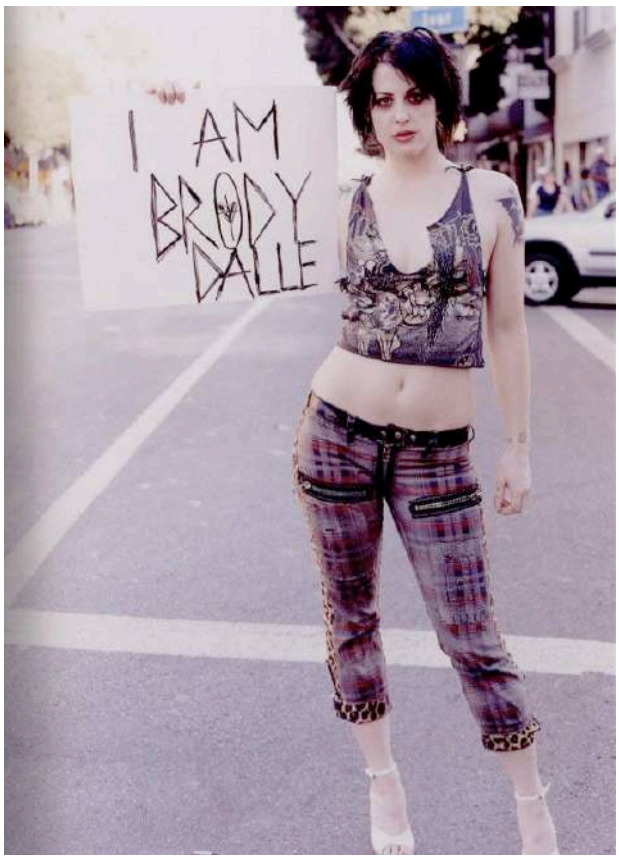


La seconda, "The Young Crazed Peeling", è la storia di Brody.
"I speak of the truth, the truth of the heart like a desperate thirst, in a raging drought, youth time flies by, there's an everlasting battle for eternal life, I love a man from California, he's the prettiest thing we got the same disorder, way you fell, is OK, it's never gonna change, anyway!"
("Parlo della verità, la verità del cuore, come una sete disperata, in una carestia furiosa, il tempo della giovinezza vola via, e c'è una battaglia senza fine per la vita eterna, amo un uomo dalla California, lui è la cosa più bella, abbiamo lo stesso disordine, il modo in cui ti senti, va bene, non cambierà mai ad ogni modo!").

Avrei voglia di scrivere tutto il testo di queste due canzoni, non ci sarebbe niente da tralasciare. Sono le canzoni più belle che Brody abbia mai scritto, se si riesce a capirle davvero, si può iniziare ad amarle, a non poterne più fare a meno.

Il terzo disco esce nel 2003 e si chiama "Coral Fang". In fatto di musica, è sicuramente il miglior disco dei Distillers. Ci sono canzoni come "The Hunger", "Hall Of Mirrors", "Coral Fang" ed altre, che con la loro musica riescono ad agitare passioni profonde, sono veramente sorprendenti. I testi di tutto il disco sono, però, incomprensibili e senza senso... infatti non erano più scritti da lei.

Dopo questo disco, Tim e Brody si lasciano. Probabilmente anche per questo motivo, i Distillers si sciolgono. E' una grande perdita e il gruppo che viene dopo, gli Spinnerette, secondo me, non sono nemmeno all'altezza di pulire le scarpe ai Distillers. La voce di Brody è campionata, levando tutte le sue imperfezioni, cancellando tutti i suoi urli. La sua selvatichezza è sparita.
Brody nel 2006 ha una figlia, Camille, nata dall'unione con Joshua Homme, cantante e chitarrista statunitense.
Brody non è più Brody, ma noi amanti dei Distillers, continuiamo a ricordarla, con video, forum e una specie di slogan che, ormai, nessuno più conosce:
GOODBYE BRODY, YOU WILL BE MISSED, DEARLY...



FABRIZIA VALLONE ARANCI

GENERAZIONE SENZA... SKRUIGNERS!

Molta gente pensa che non esista il Punk italiano, ebbene, si devono ricredere, perché la scena Punk italiana c'è, ed è anche molto vasta.

Inizia dagli anni '70 per continuare nel 2000, e questa è la prova che il Punk non è morto. Certo, è anche vero che la scena Punk si divide in diversi rami, ma questo non è un motivo per dire che il Punk non esiste più, perché ci sono ancora tantissimi gruppi e tanti ragazzi che tengono in vita questa controcultura.
Come dicevo prima il Punk si divide in tanti rami, con rispettivi sottogeneri.
Bisogna prima dire che il Punk HC nasce contemporaneamente sia nel Regno Unito che negli USA, tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli '80.

In Italia nasce durante gli anni '80, con gruppi come i Negazione, Nerorgasmo, per poi arrivare ai Cripple Bastards e agli Skruigners, molto in generale.
L'HC è caratterizzato da una melodia molto veloce e spedita, con riff di chitarra semplici e ripetuti, la batteria è fondamentale e anche il basso ha la sua parte. La voce è piena di





rabbia, strillata, che esprime esattamente tutto il disagio di chi sta suonando.
Chi non è della scena di sicuro non gradisce questo genere di musica, il Punk, ma a me piace molto.
Strilli, urli, voci gracchianti, ritmi frenetici e caotici che esprimono al meglio quello che provo, quello che tutti i giorni mi lascia sempre un goccio d'odio dentro. Canzoni forti, testi personali, che molti possono condividere, che si ritrovano in quello che viene strillato. La persona che scrive è una, ma più o meno tutti, dentro di noi, conserviamo una dose di odio.
Gli Skruigners sono un gruppo Punk HC di Milano, formato nel 1996.
La band, agli inizi, ha cambiato spesso formazione, molto spesso. La formazione attuale presenta Ivan alla voce, Lorenzo alla chitarra, Tadzio al basso e Carlame alla batteria.
Nel 2000 giravano voci che gli Skruigners stavano per sciogliersi... voci infondate.
Vi sono altri, vari, cambi di formazione all'interno del gruppo, ma le date dei concerti non vengono annullate.
Dopo di che, nel 2001, esce Finalmente Vi Odio Davvero, che è caratterizzato da canzoni che esprimono disagio e rabbia, un album molto personale, più degli altri.
Nel 2006 si celebrano i dieci anni della band, con un grande festival, dove suonano molti gruppi della scena HC, dagli inizi fino ad oggi.
Dopo il lunghissimo tour che si protrae fino a luglio, la band decide di fermarsi, prendere una pausa, farsi un esame di coscienza e lavorare per il nuovo album: Niente Dietro,

Niente Davanti, del 2008. Anche questo album è seguito da un lungo tour per i centri sociali, sparsi in Italia.
Questo è probabilmente il loro disco che preferisco, con canzoni che parlano di caos sociale, interiore, dubbi.. qualcosa che anche andando avanti con l'età, rimane.
Un gruppo che seguo davvero con piacere, che sta segnando la mia cultura, la mia crescita personale e come tanti altri gruppi che ascolto esprime al meglio tutto il disagio che provo.
Qualcosa di forte che come ho detto prima, anche a trent'anni ti resta dentro e ti segna.
Le canzoni che preferisco, in cui mi ritrovo sono Streghe, Ricercato e come ho detto precedentemente denunciano il fatto che i Punx non sono ben visti, più che altro siamo visti come persone da eliminare, a cui dare la caccia.
Suono Per I Soldi invece è una parodia, piglia per i fondelli tutti quei gruppetti che suonano solamente per diventare un fenomeno commerciale.
Anche Rispetto è una bella canzone, parla appunto di rispetto: "Rispetto, è questo che chiedo! La mia libertà è come quella degli altri! Non voglio schiacciare nessuno!".
Ci sono alcune canzoni in cui si riconosce anche l'ondata Punk del '77, in canzoni come Alba o Come Foglie, che assicurano un futuro non assicurato e una stabilità che non esiste.

Come foglie, come foglie.. Mescolate a caso all'infinito. (*Come Foglie, Niente Dietro Niente Davanti*, 2008)



MASSIMO PANICUCCI ILLUSTRATORE

La carta delle stelle

Viaggio fantastico nelle isole del cielo[14]

(Testo Pino Bertelli / Illustrazioni Massimo Panicucci)



(Le illustrazioni di Massimo Panicucci esprimono con grazia e meraviglia la surrealtà dell'esistenza ferita dell'infanzia. La loro singolare bellezza e complicità con la storia trattata ci accompagna in un viatico di amore, libertà, fraternità che porta a quella terra dove nessuno è povero perché tutti sono ricchi (o viceversa?). Le figure hanno una loro autonomia artistica, una singolarità del segno che le trasporta con forza nell'innocenza del divenire). N.R.

"Com'è possibile comperare o vendere il cielo, il calore della terra?... Se la freschezza dell'aria e lo scintillio delle acque non ci appartengono, com'è possibile comperarli?

Ogni luccicante ago di pino, ogni spiaggia sabbiosa, ogni bruma nell'oscurità dei boschi, ogni insetto che passa ronzando è santo nella memoria e nell'esperienza del mio popolo.

La linfa che scorre negli alberi trasporta con sé le memorie e i ricordi dell'uomo rosso...

Quest'acqua lucente che scorre nei fiumi e nei ruscelli non è semplice acqua, ma sangue degli antenati...

I fiumi sono nostri fratelli: spengono la nostra sete. I fiumi trasportano le nostre canoe e sfamano i nostri figli...

L'aria è preziosa per l'uomo rosso, perché tutte le cose la respirano: animali, alberi, uomini, tutti la respirano... Cos'è l'uomo senza gli animali?

Se tutti gli animali se ne andassero, 'uomo morirebbe di malinconia, perché qualunque cosa accada agli animali, presto succede anche all'uomo.

[14] "La carta delle stelle" è tratta da Il viaggio di Birdy nella terra della gioia, testo di Pino Bertelli, illustrazioni di Massimo Panicucci, Shalom, 2007

TRACCE

Tutte le cose sono collegate... La Terra non appartiene all'uomo. L'uomo appartiene alla Terra: questo sappiamo. Tutte le cose sono collegate,
come il sangue unisce una famiglia".

Capo indiano Seattle, 1854



La carta delle stelle fa di ogni uomo, donna, bambino il protagonista del proprio destino. Le persone veramente felici sono coloro che ancora sanno meravigliarsi del mondo e percorrono la propria vita come una favola. Il ritorno al bambino dimenticato che è in noi è la "grande speranza" sul futuro di un'esistenza più giusta e più umana per tutti, perché il Bambino è il vero custode dell'umanità.

L'Età dell'Oro non è mai tramontata. Per i sognatori, i diversi, i vagabondi della luna... le parole sono stelle comete e nel fondo delle foreste, laggiù dove comincia il cielo e dove finisce il mare, lassù dove nascono i fiumi d'argento, tra le more di bosco e gli aghi di pino, tra il profumo del mirto e i fiori di lino blu come il cielo blu... si apre la via delle nuvole dove ciascuno è "l'angelo" di se stesso... balla la sua musica e raggiunge





il piacere della propria creatività, danzando... solo i buffoni e i piccoli uomini sono soddisfatti di un mondo senza amore.

Quando qualcuno incontra l'amore cambia se stesso e cambia anche la vita intorno a lui... E quando i cuori degli uomini, delle donne divengono amorosi come quelli dei bambini, l'intera società si trasforma in "comunità", perché la capacità di amare ciascuno per quello che è, porta in sé l'amore profondo per l'umanità di ogni colore... La libertà di amare, di sognare, di ridere... è nel coraggio di divenire uomini, donne, restando bambini. Dobbiamo andare a conoscere ciò che ci circonda, sbarazzarsi di tutto quanto ci procura dolore, spazzare via tutte le illusioni che non ci permettono di prendere i nostri sogni nelle nostre mani. La felicità abolisce l'indifferenza e solo gli stolti credono di sapere ciò che non sanno.

La diversità, la fraternità, la gioia esprimono una cultura dell'amore e della libertà... sono le vie possibili con le quali gli uomini, le donne si fanno bambini ed imparano a volare agli estremi dell'arcobaleno, per cambiare le loro vite e donare i loro sogni, i loro abbracci, le loro carezze a qualcuno meno fortunato di loro. La felicità abolisce l'indifferenza... fai di ogni lacrima una stella e dell'amore fiori di

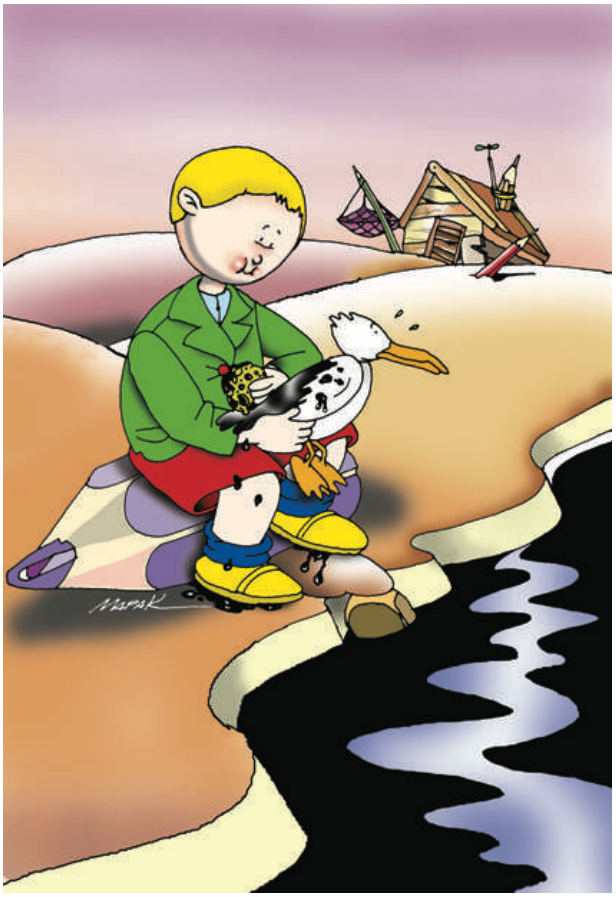




carta colorata che accompagnano i tuoi sorrisi nel tempo. Consegna il tuo sogno al mondo e i tuoi silenzi inzuppati d'amore, profumeranno di dolcezza e di rosa. Nulla è stato scritto né in cielo né in terra, tutto è invece nell'amore che riusciamo a darci. L'amore viola i limiti della sofferenza per fiorire sui sorrisi della libertà. Il coraggio di amare, significa vivere anche la diversità, accettare la solitudine, la libertà e l'amore di noi e tra noi, che si fa vita.

La libertà di essere è una rivoluzione della speranza. La cultura dell'odio è tutto quanto resta indifferente alle ragioni del cuore, alla passionalità dei sentimenti, alla fantasia di sognare ad occhi aperti una "terra che nessuno sa" dove nessuno conosce l'odio... l'odio fa del male più a chi lo infligge che non a chi viene diretto. L'odio rende gli uomini incapaci di vedere, di giocare, di amare... ma dall'odio si può uscire... l'odio si può sconfiggere... libertà di essere significa che nessuno potrà trascinarmi tanto in basso da spingermi a odiarlo. La libertà di essere consiste nel fare tutto ciò che non reca danno agli altri, che non sfigura la felicità comune della gente.

Gli "angeli del non-dove" sono all'origine di ogni sofferenza e di ogni ribellione. Raccolgono la gioia del visibile per custodirla nei voli dell'invisibile. Gli "angeli del non-dove" riflettono la



luce dell'istante e nell'oblio dell'aria riflettono la dolcezza dei cuori e le cadute del mondo. Gli "angeli del nondove" li incontri là dove impari a volare agli estremi dell'immaginazione e nelle lacrime di stelle.



Imparare a volare vuol dire tornare a giocare... abbandonarsi al piacere di amare. Esprimere un tempo della gioia e dello stupore dove ciascuno ama se stesso e gli altri nel gesto di dare senza chiedere nulla in cambio... gli uomini, le donne debbono farsi bambini di nuovo per ritrovare il regno della felicità che si trova nel fondo dei loro cuori.

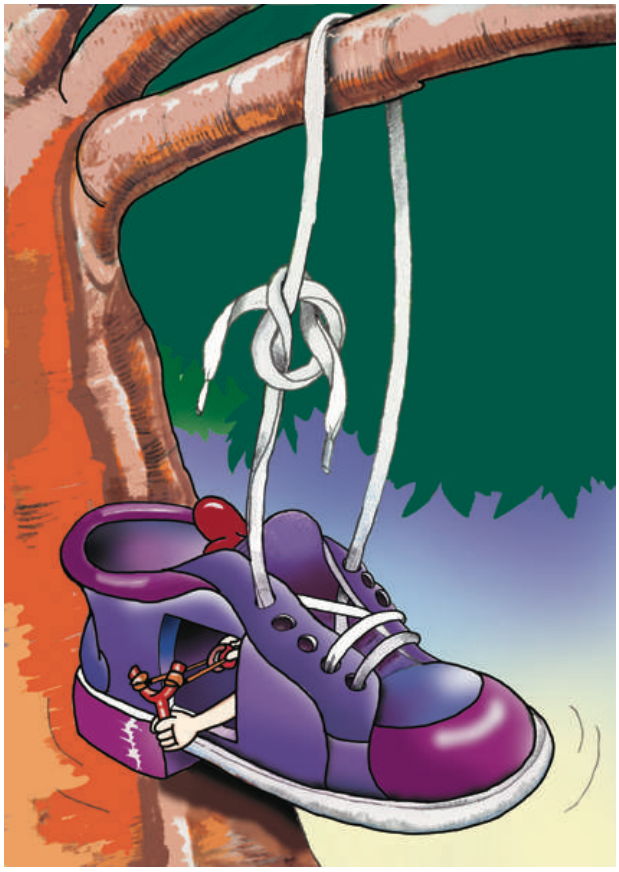
Imparare a volare significa accettare qualsiasi persona "imperfetta" e ricordare che è sempre una parte di umanità... è un uomo, una donna, un bambino che ha diritto all'esistenza e qualunque svantaggio abbia addosso, ha diritto alla felicità.

Imparare a volare è accettare la diversità di tutti così come ci viene incontro ed esprimere il nostro amore senza barriere culturali, razziali o ideologiche ma percorrere la vita con la forza dell'amore e le lacrime dei forti, fare della gioia di essere, l'accettazione di sé e della diversità pagine di storia comune.

La diversità esiste. È il rapporto che la gente ha con la diversità che è sbagliato. In principio qualcuno tagliò una canna nel vento e con quella scrisse il mondo. Gli uomini in origine non possedevano nulla, solo l'amore, l'amicizia e la felicità. Erano ricchi di ciò che non avevano. E tutti erano uguali, per-

ché tutti erano diversi. Tutti erano re, perché nessuno era servo.

Gli uomini abitavano la terra come forestieri. I loro porti erano i sogni. La loro gioia era la fraternità e l'amore degli uni per gli altri. I loro canti festeggiavano la diversità, e la libertà e l'amore erano la poesia di tutti.
Le prime scritture hanno registrato il lavoro degli schiavi. La civiltà si è insediata a colpi di cannone. L'amore e solo l'amore ha fatto della diversità una "comunità di liberi e di uguali"... dove tutti sono "piccoli principi" perché la loro "diversità" se la portano addosso dalla nascita o l'hanno incontrata nella vita.



occhi aperti nuove stagioni dell'amore e nuove costellazioni di libertà...

Tutto ciò che è diverso è anche obliquo dentro e fuori la vita quotidiana. Essere obliqui è trovarsi in un sentiero che porta in "nessun luogo", nel "Paese del non-dove", là dove la fanciullezza dei cuori amorosi si affaccia sulla finestra dell'anima e fa dei nostri sogni ad



TRACCE



Non devi temere di perdere l'amore, devi aver paura di non averlo incontrato mai. Verrà l'amore e avrà i tuoi occhi.

LA FILASTROCCA DELLE STELLE

Stelle del cielo / stelle del cuore
Vi dono il mio canto / vi dono il mio amore
Che ogni bambino / ritrovi il sorriso
A ciascuno la gioia / gli sbocci sul viso
Che ogni paura / diventi allegria
Che ogni felicità / sia la tua e la mia
Stelle del cielo / stelle belle
Vi do le mie lacrime / ed ho solo quelle
Vorrei che ogni bambino / di ogni colore
Voli alto nel cielo / là dove nasce l'amore
Là dove nessuno / è più solo
E dove va uno / ci porta anche te
Nel Paese Felice / che ha dentro di sé
Stelle del cielo / stelle del cuore
Vi dono il mio canto / vi dono il mio amore.



CARLO RUTA

LOGICHE DI UN POTERE SICILIANO. L'ARRA DI FELICE CROSTA.

L'Agenzia regionale per i rifiuti e le acque ha dettato regole e mosso fiumi di denaro, lungo tutto il perimetro degli Ato. Di emergenza in emergenza, in più occasioni è finita sotto accusa. L'Ars ne ha deciso quindi, nel dicembre 2008, lo scioglimento. Eppure continua a esistere e a reggere i giochi. Lo farà per tutto il 2009. Ma tante cose vanno muovendosi perché la decisione venga revocata.

C'è un soggetto pubblico in Sicilia che evoca emergenze, ma anche torrenti di denaro. È l'Arra, Agenzia regionale per i rifiuti e le acque, istituita con decreto del presidente della regione Cuffaro il 28 febbraio 2006. Si tratta di una struttura centralistica, rigidamente verticale, che ha avocato competenze che appartenevano a un pulviscolo di enti territoriali: dai comuni ai consorzi di bonifica, assumendone comunque di nuovi, sulle linee della legge Galli. L'avvento di tale organo ha chiuso in via definitiva la fase, inaugurata dal generale Roberto Jucci, dei commissari regionali per l'emergenza idrica, di cui si erano serviti i passati presidenti. In una situazione che sempre più andava intricandosi, con il mobilitarsi di interessi forti oltre che con la crescita delle problematiche sul terreno, quella esperienza si era dimostrata in effetti debole, necessariamente priva di profilo strategico. E il passaggio, logico e per certi versi necessario, si è dimostrato adeguato alle aspettative. L'Arra, guidata dall'avvocato Felice Crosta su designazione di Cuffaro, ha permesso di convogliare nell'isola fondi europei per miliardi di euro, che non potevano essere utilizzati con la gestione commissariale.

Palazzo d'Orleans ha potuto contare, da quel momento, su un braccio operativo coeso, in grado di porsi come interlocutore unico di tutte le parti in gioco, quindi garante di un sistema. In definitiva si è materializzato dal versante pubblico il collante che occorreva per combinare interessi distanti, passato e presente, tradizioni che non intendono demordere e scommesse sul futuro.



A dispetto dei suoi poteri di mediazione e, almeno in via ufficiale, di intervento specialistico, l'Arra reca un profilo pesante. Come altri organi regionali di recente istituzione è retta infatti da logiche di sottogoverno, tese a garantire la stabilità del personale politico a dispetto degli eventi. In questo senso non differisce tanto dagli enti regionali di un tempo: l'Ems, l'Eas, altri ancora. Si è distinta inoltre, sin dalla nascita, per le spese inusitate del suo funzionamento, a tutti i livelli, a partire comunque dal più elevato. Crosta, che dagli esordi la dirige con piglio decisionistico, è risultato il burocrate meglio pagato in Italia, con un compenso complessivo di oltre 500 mila euro l'anno, pari a circa 1500 al giorno. Per contenere lo scandalo che andava montando nel paese, si è adottato un escamotage singolare, inteso a bilanciare di fatto i poteri nell'Agenzia. Nel 2008 è stato posto per legge un tetto di 250 mila euro ai compensi dei burocrati, ma, contestualmente, è stato deciso di affiancare a Crosta tre consiglieri, perché tutti i partiti di governo potessero essere rappresentati. La scelta è caduta quindi su Giuseppe Infurna, ex deputato regionale di An, Rossella Puglisi, già candidata per l'Udc alle politiche del 2008, Guglielmo Scammacca, ex assessore regionale ai Lavori Pubblici: quest'ultimo poi sostituito, per riequilibrare le influenze, da Giovanni Cappuzzello, già candidato Mpa alle politiche. Anche tali consiglieri beninteso, sulle cui professionalità e competenze ha dovuto garantire Crosta, non importa con quanta convinzione, godono di compensi annui di 250 mila euro cadauno, per 750 mila complessivi.

Gli stipendi d'oro e gli scambi con i partiti di governo, nel solco appunto di una tradizione, costituiscono tuttavia solo il sintomo di un modo di essere, perché nelle politiche sul terreno si sono espresse compiutamente le logiche dell'autorità regionale. Ne sono uscite infatti istituzionalizzate emergenze che prima erano state gestite in modo contingente e tattico, con aggravamenti non da poco. In tema di rifiuti, il caso più rappresentativo è quello dei termovalorizzatori, la cui realizzazione, a dispetto dell'opposizione di intere cittadinanze, era stata assegnata nel 2003 a compagini guidate dal Gruppo Falck e da Waste Italia. Dopo l'annullamento della Corte di Giustizia dell'UE dei due appalti,



quando le installazioni erano già in opera, l'Agenzia di Crosta avrebbe potuto agire con determinazione lungo vie alternative, come veniva indicato da tecnici e da estesi movimenti. Invece ha preso tempo e insiste a prenderne, tanto da legittimare l'ipotesi, nell'ambito delle opposizioni politiche e non solo, che si voglia eludere, con dei marchingegni, il divieto dell'Unione Europea, mentre nelle città siciliane incombono emergenze rifiuti di rilievo napoletano e in certi ambienti si insiste a guadagnare con le discariche abusive. In tale vicenda, che ha visto in palio oltre un miliardo di euro, Felice Crosta, prima da vice commissario per l'emergenza rifiuti, poi da presidente dell'Arra, è andato muovendosi in realtà con spesse motivazioni. Nel 2003 ha siglato personalmente la convenzione con le compagini vincitrici, di cui ha avuto modo di conoscere da vicino caratteri, progetti,apparentamenti. Le anomalie degli appalti che alcuni anni dopo sarebbero state riscontrate in sede comunitaria non poterono essere quindi frutto del caso.

Richiamano bensì degli atteggiamenti. E la cosa tanto più appare indicativa, di un clima se non altro, se si tiene conto di alcune realtà economiche incastonate in quelle cordate

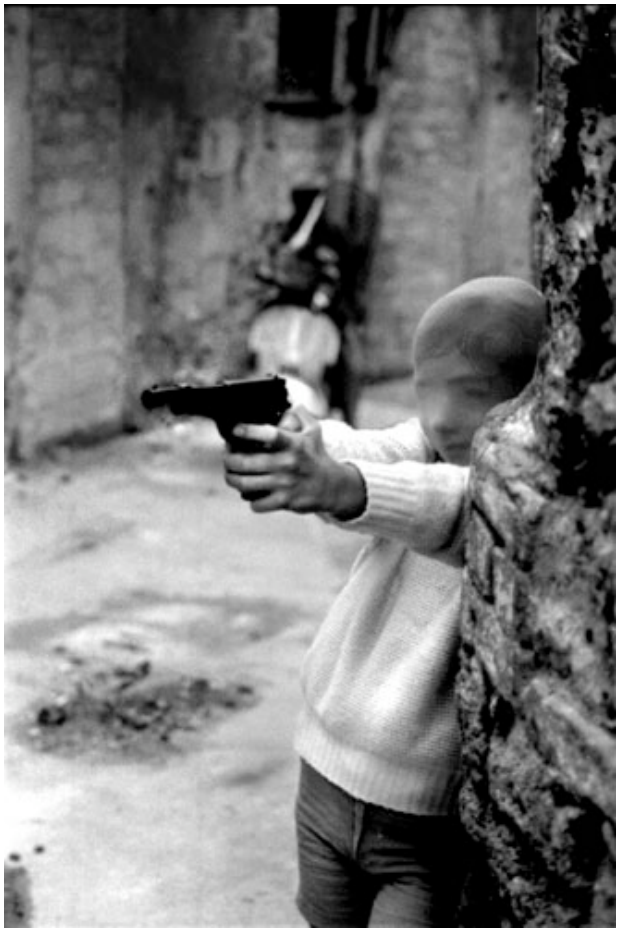


aggiudicatarie, che reclamano oggi una penale di 200 milioni di euro per l'annullamento degli accordi. Si tratta della Emit, che fa capo alla famiglia Pisante, e della Altecoen, che riconduce al medesimo gruppo oltre che all'imprenditore Pietro Gulino di Enna. La prima risulta presente negli appalti per i termovalorizzatori di Palermo e Casteltermini, sotto la guida della Actelios del gruppo Falck. La seconda figura nel cartello aggiudicatario dell'inceneritore di Augusta, guidato ancora da Actelios, mentre costituisce un pezzo forte del consorzio Sicil Power, che si è aggiudicata l'appalto dell'inceneritore di Messina. A fare la differenza sono comunque due dettagli. Sia i Pisante sia Gulino recano un passato giudiziario importante. I primi, che proprio con l'imprenditore ennese sono stati dentro l'affare dei rifiuti di MessinAmbiente, finito in scandalo con numerosi arresti, risultano inseriti in modo strategico, con presenze quindi a tutto campo, nel- l'altro ambito interessato dall'Arra: quello dell'acqua. Ebbene, tutto questo, ancora una volta, non può essere considerato casuale. Richiama bensì concertazioni mirate, una macchina in movimento, che trova riscontri proprio nei modi in cui l'Agenzia di Crosta si è posta sul terreno delle risorse idriche.

In effetti, pure da tale prospettiva sono andati creandosi strani miscugli, largamente condivisi dai potentati regionali. Il momento di avvio, che in qualche modo ha aperto le piste dell'affare siciliano, si è avuto comunque con l'entrata in campo della multinazionale francese Veolia intorno al 2003. Tale società aveva già stretto un patto di ferro con i Pisante, attraverso la condivisione del pacchetto azionario della Siba, che aveva assunto gestioni di acqua e depuratori lungo tutta la penisola. Volgendosi alla Sicilia, recava quindi buone ragioni per fare cordata con l'alleato pugliese, che peraltro, proprio nell'isola recava interessi e referenti. Pure con questi ultimi, beninteso, la multinazionale ha dovuto fare i conti. Si è ritrovata a interloquire infatti con il Gulino di Altecoen e ha dovuto riconoscere spazi di tutto rispetto al nisseno Di Vincenzo. In tali termini si compiva quindi, nel 2004, la maggiore esperienza di privatizzazione dell'acqua nell'isola, con il passaggio degli acquedotti dall'Eas a Siciacque. E Felice Crosta, nelle vesti allora di commissario

straordinario all'emergenza, sul piano strettamente operativo ne è stato l'artefice, per diventarne infine, da plenipotenziario dell'Arra, il garante.

Nell'aprile 2004, Salvatore Cuffaro dichiarava solennemente che la privatizzazione era ormai pressoché fatta e l'emergenza in via di superamento. Ma le aspettative di un iter veloce e confortevole della prima sono durate poco. L'istituzione dell'Agenzia è apparsa la risposta idonea. E in una certa misura lo è stata, se è riuscita, appunto, ad avocare a sé poteri, a stabilire quindi regole e direzioni di marcia in tutto il territorio regionale. Non si è tenuto tuttavia conto di talune situazioni sul terreno, che sono andate facendosi sempre più magmatiche. Non si tratta solo dei ricorsi al Tar, che nella definizione degli appalti sono diventati una consuetudine. Né delle direttive comunitarie, che pure hanno costituito uno scoglio difficile, talora addirittura insuperabile. È maggiormente lungo il perimetro degli Ato che il disegno strategico di Crosta è andato impigliandosi. A partire dagli Ato stessi. Ne sarebbero potuti nascere uno per provincia. Ne sono risultati 27, che conta- no ben 189 consiglieri d'amministrazione. In sintonia con contraenti privati, sotto comunque le direttive dell'Arra, le autorità di Ambito avrebbero dovuto mettere ordine nei servizi idrici e nel ciclo dei rifiuti, invece su entrambe le linee si è finiti in piena cala- mità. In ultimo, l'intera macchina degli Ato è entrata in crisi, fino al limite del dissesto, con un indebitamento complessivo di quasi un miliardo di euro, non tanto per le difficoltà economiche degli enti locali di riferimento, pur significative, quanto per i modi in cui ha gestito le proprie economie, a partire dalle spese di funzionamento, che non costituiscono beninteso le maggiori. Alcuni numeri al riguardo sono eloquenti: solo i 189 consiglieri di amministrazione costano ai comuni circa 12 milioni di euro l'anno; una somma analoga viene destinata a incarichi di consulenza; qualche milione viene speso addirittura per le auto blu. L'Agenzia di Crosta è andata portandosi, come è evidente, su un terreno critico. Alle emergenze che ne hanno garantito la sopravvivenza e il potere, se ne sono aggiunte infatti altre, meno controllabili, tanto più in tempi di recessione. D'altra parte, restano impegnative le pretese del privato, entro cui insistono a influire le ipoteche della tradizione. Garante di un sistema che ha incluso ed escluso, l'Arra ha sempre rispettato i patti con i contraenti, visibili e sottintesi. Ne danno conto i capitoli di spesa della Regione, l'impiego di fondi europei, la concessione a certe condizioni del patrimonio pubblico, la condivisione o la tolleranza di taluni stati di fatto. Con l'apporto decisivo degli Ato e non solo, ha finito quindi con il rendere sistema, più ancora che in passato, lo spreco di risorse. Mentre si consuma allora il fallimento del piano rifiuti, Felice Crosta può trovare confacente siglare un accordo con Actelios e SicilPower, con cui viene stabilito in 200 milioni di euro la somma che dovrà essere pagata alle medesime a titolo di penale per l'annullamento dell'appalto degli inceneritori: un importo, appunto, che lascia tanto dubitare. A dispetto dell'obbligo di astensione, l'Arra trova altresì confacente proporre nuovi bandi di gara, che violano di fatto l'obbligo di esecuzione della sentenza della Corte di Giustizia Ue, oltre che i princìpi della libera concorrenza. E ancora, di concerto con la Regione, che in-





tanto ha dovuto farsi carico dei 540 milioni di debiti accumulati dall'Eas, trova congruo che gli indebitamenti degli Ato vengano risana- ti, come è avvenuto nel caso di Simeto Ambiente, con i fondi delle autonomie locali.

Tutto questo ha recato beninteso dei costi, che possono esporre l'autorità regionale a una serie di pericoli. Alcuni segnali possono persino evocare gli anni dell'Eas di Aristide Gunnella, finiti in scandalo: il crepuscolo cioè di un sistema che nei decenni della Dc aveva espresso i caratteri di un feudo. In tutta la Sicilia è in effetti allarme. Le denunce si moltiplicano. In numerosi centri la protesta, che sempre più riunisce l'intera banda delle emergenze, giunge a coinvolgere sindaci ed esponenti degli stessi partiti che governano la Regione. E dal palazzo liberty da cui muovono Crosta e i suoi commissari ad acta si colgono indizi di tensione, mentre la partita dei termovalorizzatori, sempre più influente e contaminante, rischia di generare ulteriori scoperture. Su tali sfondi trova senso allora la decisione di sciogliere l'Agenzia, presa dall'Ars il 28 novembre 2008, su proposta del consigliere Giuseppe Laccoto del Pd. Il termine delle operazioni di chiusura è stato fissato nel 31 dicembre 2009, dopo cui è prevista l'entrata in funzione di un Dipartimento delle acque e dei rifiuti presso il nuovo assessorato dell'Energia. Ma per il sistema vigente è scoccato realmente l'inizio della fine? L'Arra, espressione del potere regionale, si è resa garante di equilibri delicati, fino a divenire l'emblema, si direbbe il monumento, della privatizzazione in stile siciliano. Non può quindi scomparire senza che se ne avvertano serie risonanze. Crosta in particolare si è assunto l'onere di condurre in porto progetti che restano largamente irrisolti. Esistono servizi idrici da assegnare in aree importanti, come quelle di Messina e Trapani. La problematica dei termovalorizzatori rimane appunto nelle secche. Per tali ragioni, e non solo, è difficile che entro il dicembre 2009 i conti possano essere chiusi. Se da parte dell'opposizione, con un emendamento proposto dallo stesso Laccoto, è stato chiesto quindi di anticipare lo scioglimento dell'Agenzia e il passaggio di consegne, nell'ambito dei partiti di maggioranza si sta operando perché la decisione dell'Ars venga rivista, elusa, fatta decadere. In questa direzione va in particolare la presa di posizione del capogruppo dell'Udc Rudy Maira, secondo cui la professionalità acquisita sul campo dai funzionari dell'Arra non è sostituibile. Il resto, ovviamente, va facendosi in sordina.

Fonte:
"L'isola possibile" rivista mensile siciliana allegata
a "Il Manifesto".

PIER PAOLO PASOLINI

L'IDEOLOGIA:
IL FASCISMO SECONDO PASOLINI

"Nessun centralismo fascista è riuscito a fare ciò che ha fatto il centralismo della civiltà dei consumi. Il fascismo proponeva un modello, reazionario e monumentale, che però restava lettera morta. Le varie culture particolari (contadine, sottoproletarie, operaie) continuavano imperturbabili a uniformarsi ai loro antichi modelli: la repressione si limitava ad ottenere la loro adesione a parole. Oggi, al contrario, l'adesione ai modelli imposti dal Centro, è tale e incondizionata. I modelli culturali reali sono rinnegati. L'abiura è compiuta. Si può dunque affermare che la tolleranza della ideologia edonistica voluta dal nuovo potere, è la peggiore delle repressioni della storia umana. Come si è potuta esercitare tale repressione? Attraverso due rivoluzioni, interne all'organizzazione borghese: la rivoluzione delle infrastrutture e la rivoluzione del sistema d'informazioni. Le strade, la motorizzazione ecc. hanno oramai strettamente unito la periferia al Centro, abolendo ogni distanza materiale. Ma la rivoluzione del sistema d'informazioni è stata ancora più radicale e decisiva. Per mezzo della televisione, il Centro ha assimilato a sé l'intero paese che era così storicamente differenziato e

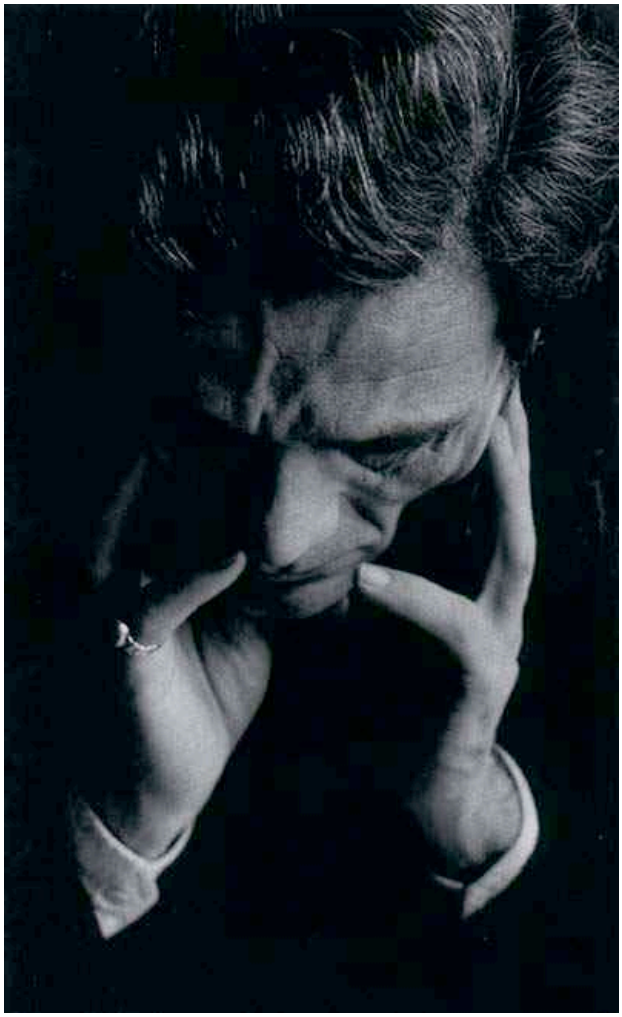


ricco di culture originali. Ha cominciato un'opera di omologazione distruttrice di ogni autenticità e concretezza. Ha imposto cioè - come dicevo - i suoi modelli: che sono i modelli voluti dalla nuova industrializzazione, la quale non si accontenta più di un uomo che consuma, ma pretende che non siano concepibili altre ideologie che quella del consumo. Un edonismo neolaico, ciecamente dimentico di ogni valore umanistico e ciecamente estraneo alle scienze umane.

L'antecedente ideologia voluta e imposta dal potere era, come si sa, la religione: e il cattolicesimo, infatti, era formalmente l'unico fenomeno culturale che omologava gli italiani. Ora esso è diventato concorrente di quel nuovo fenomeno culturale omologatore che è l'edonismo di massa: e, come concorrente, il nuovo potere già da qualche anno ha cominciato a liquidarlo. Non c'è infatti niente di religioso nel modello del Giovane Uomo e della Giovane Donna proposti e imposti dalla televisione. Essi sono due persone che avvalorano la vita solo attraverso i suoi Beni di consumo (e, s'intende, vanno ancora a messa la domenica: in macchina). Gli italiani hanno accettato con entusiasmo questo nuovo modello che la televisione impone loro secondo le norme della Produzione creatrice di benessere (o, meglio, di salvezza dalla miseria). Lo hanno accettato: ma sono davvero in grado di realizzarlo? No. O lo realizzano materialmente solo in parte, diventandone la caricatura, o non riescono a realizzarlo che in misura così minima da diventarne vittime. Frustrazione o addirittura ansia nevrotica sono ormai stati d'animo collettivi. Per esempio, i sottoproletari, fino a pochi anni fa, rispettavano la cultura e non si vergognavano della propria ignoranza. Anzi, erano fieri del proprio modello popolare di analfabeti in possesso però del mistero



della realtà. Guardavano con un certo disprezzo spavaldo i figli di papà, i piccoli borghesi, da cui si dissociavano, anche quando erano costretti a servirli. Adesso, al contrario, essi cominciano a vergognarsi della propria ignoranza: hanno abiurato dal proprio modello culturale (i giovanissimi non lo ricordano neanche più, l'hanno completamente perduto), e il nuovo modello che cercano di imitare non prevede l'analfabetismo e la rozzezza. I ragazzi sottoproletari - umiliati - cancellano nella loro carta d'identità il termine del loro mestiere, per sostituirlo con la qualifica di studente. Naturalmente, da quando hanno cominciato a vergognarsi della loro ignoranza, hanno cominciato anche a disprezzare la cultura (caratteristica piccolo borghese, che essi hanno subito acquisito per mimesi). Nel tempo stesso, il ragazzo piccolo borghese, nell'adeguarsi al modello televisivo - che, essendo la sua stessa classe a creare e a volere, gli è sostanzialmente naturale - di-



viene stranamente rozzo e infelice. Se i sottoproletari si sono imborghesiti, i borghesi si sono sottoproletarizzati. La cultura che essi producono, essendo di carattere tecnologico e strettamente pragmatico, impedisce al vecchio uomo che è ancora in loro di svilupparsi. Da ciò deriva in essi una specie di rattrappimento delle facoltà intellettuali e morali. La responsabilità della televisione, in tutto questo, è enorme. Non certo in quanto "mezzo tecnico", ma in quanto strumento del potere e potere essa stessa. Essa non è soltanto un luogo attraverso cui passano i messaggi, ma è un centro elaboratore di messaggi. È il luogo dove si concreta una mentalità che altrimenti non si saprebbe dove collocare. È attraverso lo spirito della televisione che si manifesta in concreto lo spirito del nuovo potere. Non c'è dubbio (lo si vede dai risultati) che la televisione sia autoritaria e repressiva come mai nessun mezzo di informazione al mondo. Il giornale fascista e le scritte sui cascinali di slogans mussoliniani fanno ridere: come (con dolore) l'aratro rispetto a un trattore. Il fascismo, voglio ripeterlo, non è stato sostanzialmente in grado nemmeno di scalfire l'anima del popolo italiano: il nuovo fascismo, attraverso i nuovi mezzi di comunicazione e di informazione (specie, appunto, la televisione), non solo l'ha scalfita, ma l'ha lacerata, violata, bruttata per sempre".

http://www.pasolini.net/

***



MICHAEL SCHMIDT

SANGUE, ACQUA E PETROLIO: FALSITÀ DELLA GUERRA DEL DARFUR

Molto è stato scritto sulla crisi nel Darfur, le tre pro- vince più occidentali del Sudan, per cui non ripeterò cose già dette. E' sufficiente dire che gli USA stanno a guardare il genocidio contro le tribù Fur, Masaalit e Zaghawa perpetrato dalla milizia Janjaweed appoggiata da Khartoum - un interesse alimentato senza dubbio dal desiderio di Washington di accedere alle riserve di greggio del Sudan, le quali vengono attualmente sfruttate esclusivamente dalla Cina ed in misura minore dalla Malaysia e dall'India. D'altra parte, Nafi Ali Nafi, il deputato leader del Partito Nazionale del Congresso attualmente al governo ha ammesso che Khartoum ha armato ed addestrato una "forza di difesa popolare" civile di sostegno alla Forza di Difesa Sudanese nel suo intervento contro i ribelli del Darfur, negando al tempo stesso qualsiasi forma di genocidio.

Il Sudan rimane, secondo i parametri della Banca Mondiale, un paese povero altamente indebitato. Ma il petrolio ha cambiato le cose a partire dal 2006, rappresentando oltre il 25% del PIL del Sudan. Tuttavia ben poco della ricchezza prodotta dai 120.000 barili di greggio all'anno si riversa in un'economia sostenuta dai lavoratori immigrati del Bangladesh attratti dalle false promesse del Sudan (finendo poi a spazzare pavimenti per 100 dollari al mese), o nei territori periferici abbandonati come il Darfur. Il Fondo Monetario Internazionale è il responsabile delle letali politiche di privatizzazione in Sudan, il quale da un lato ha adottato impopolari misure di austerità interna e dall'altro ha aderito all'Area di Libero Scambio per l'Africa orientale e meridionale verso l'estero. E poi, nel 2006, è stato stimato che oltre 200.000 persone siano morte in Darfur per cause dirette o indirette della guerra e che 2,2 milioni di persone risultano deportate. Che si sappia non vi è petrolio in Darfur, eppure la China National Petroleum Corporation è decisa nel far passare in Darfur un oleodotto che connetta Port Sudan sul Mar Rosso attraverso la ricca regione petrolifera sudanese di Abeyi alle nuove riserve nella Guinea Equatoriale. Ma c'è anche un gigantesco giacimento d'acqua, che corre dal confine libico sotto il Darfur verso il Nilo, ed è possibile affermare che le riserve d'acqua sotterranee stanno per diventare, dopo il petrolio, una merce di valore, al pari dell'uso sostenibile della capacità di portata del Nilo. Dopo un soggiorno nel mese di aprile ad el-Fasher e Nyala, rispettivamente le capitali del Nord e Sud Darfur, ecco alcune riflessioni sulla situazione in Darfur nella speranza che gettino nuova luce sulla guerra in corso.

1. Il conflitto in Darfur non è tra "Arabi" ed "Africani". In Darfur è alquanto ovvio che tali distinzioni, benché brandite





da una minoranza degli abitanti, non corrispondono alla realtà di fatto, tant'è che tutti parlano in arabo, si vestono in fogge identiche ed hanno la stessa cultura. All'interno di una stessa famiglia, le caratteristiche somatiche esprimono l'eredità di meticciato degli abitanti del Darfur. Le differenze che pure esistono sono più di carattere tribale che etnico, il che pone la domanda del perché mai la questione del Darfur sia stata trattata dai media occidentali come uno scontro razziale. Il conflitto nel Sudan meridionale potrebbe essere facilmente ed emotivamente usato a scopi geopolitici da parte dell'Occidente, facendolo apparire come lo scontro fra una cultura cristiana oppressa al sud ed una cultura islamica dominante al nord. Ma questa argomentazione non può essere applicata al Darfur che ha una popolazione largamente omogenea - e tuttavia continua ad essere venduta in Occidente una subdola e disonesta versione (cioè di Arabi contro Africani) del conflitto. Cosa che avviene in seguito alla demonizzazione della cultura araba ed islamica da parte dei Cristiani fondamentalisti in America, signori dei Nuovi Crociati.

2. Il Sudan non è uno stato islamico fondamentalista. Nonostante fin dal 1983 siano stati introdotti dal regime precedente alcuni aspetti della legge della sharia e di una politica di islamizzazione che tecnicamente si applicava solo nel nord, la tradizione islamica del Sudan è soprattutto di origine Sufi col suo porre l'accento su un rapporto personale ed estatico di comunione con Allah. L'austero Islam Salafita che ha prodotto gruppi come al-Qaeda rimane una tradizione minoritaria all'interno del Sudan con effetti sociali e politici molto limitati (anche se Osama bin Laden ha soggiornato a Khartoum agli inizi degli anni '90). In politica, il longevo Partito della Umma può far ricordare la mania anti-coloniale della Rivolta Madhista del 1881-1885, ma in realtà, tale Partito con è che un cavalluccio di legno del nipote di Mahdi, Sadiq al-Mahdi. Nel frattempo, i Fratelli Musulmani non sono stati consultati (come invece prevede un principio di una shura della sharia) sulla politica di islamizzazione del governo, ed alcuni aspetti del codice legale erano in conflitto diretto con la sharia per cui il codice legale resta inaccettabile per molti Sudanesi - Musulmani inclusi.

3. La causa del conflitto non è solo politica. E' chiaro che molti ribelli hanno preso le armi perché hanno visto in questa scelta l'unica (basata sull'apparente successo della lotta al sud) per convincere Khartoum ad una devoluzione di potere e di risorse per la situazione stagnante nel Darfur. Ma di più grande preoccupazione è l'implacabile avanzata della desertificazione da est ad una velocità di 10 km all'anno. Ad esempio, solo nel 1992, il confine col deserto correva a 120 km buoni ad ovest di Nyala. Oggi, invece, il deserto è a soli 5 km dal limite della città. Così la desertificazione ed il degrado ambientale - esacerbato dal diradamento delle foreste del Darfur da parte del mercanti di legname - ha compresso le tribù in aree sempre più ristrette

in cui non si contano i litigi e gli scontri in seguito alla riduzione della terra da pascolo e delle risorse d'acqua. La modernizzazione iniziata con l'era Nimeri (vedi più avanti) aveva messo in crisi le tradizionali modalità per la risoluzione delle controversie, e come in Somalia, la disponibilità di armi automatiche ha alimentato la spirale delle appartenenze di sangue tribali oltre i confini tradizionali.

4. Il dispiegamento di truppe ONU in funzione di peacekeeping non gioverà. E' evidente che la reale predisposizione di campi per i "profughi interni" in tutto il Darfur faccia il gioco di Khartoum. Questi campi, come quello di Abu Shouk a nord di el-Fasher in cui vi sono 50.000 profughi, sono gestiti dai governi regionali, aiutati da una pletora di agenzie ONU e di altro tipo, e vigilati in un certo senso dalla Unione Africana. Ma sebbene la vita nei campi sia relativamente passabile, con empori di telefonini cellulari e cosmetici e livelli di igiene che appaiono migliori di quelli nelle città (almeno confrontando Abu Shouk con el-Fasher), rimangono pur sempre dei campi di concentramento nel loro senso vero e proprio. Infatti, vi si concentrano forzatamente popolazioni tribali e già nomadi in una situazione di "città" artificiale per anni, urbanizzandole ed esponendole alle seduzioni del mercato - e naturalmente prosciugando sul terreno ogni supporto per i ribelli. Il dispiegamento dei caschi blu dell'ONU andrà forse a rafforzare un po' questa situazione, facendo così un grosso favore a Khartoum a spese del Darfur. Detto questo, il Darfur resta chiaramente un territorio occupato, con la "tecnologia" dell'esercito sudanese (mezzi pesanti di marca Toyota con grosse mitragliatrici montate sopra) molto in evidenza, con elicotteri da guerra di fabbricazione cinese a el-Fasher ed aerei MiG di pattuglia a Nyala - e con una forte presenza dei servizi della Sicurezza ed Intelligence Nazionale in borghesia. Noi comunisti anarchici non possiamo ovviamente che condannare l'uso brutale ed indiretto della forza da parte di Khartoum - come l'uso cinico che fa dei campi profughi al fine di controllare il processo politico civile nel Darfur. Ma noi comunisti anarchici dobbiamo anche respingere sia gli accenti razziali del dibattito da parte dei media occidentali sia la falsa soluzione offerta da una presenza militare armata dell'ONU. Dovremmo meglio considerare anche le radici ambientali e tribali di questa guerra complessa e vedere che - come già ben sostenuto dai ribelli del Darfur l'unica garanzia di una piccola dose di democrazia nel Darfur sta nella devoluzione del potere al popolo in armi (sebbene questo non vada letto come una approvazione incondizionata di qualsiasi piattaforma dei ribelli). L'ovvia domanda diviene allora, qual è l'alternativa? Ecco allora una breve panoramica della sinistra sudanese. Il Partito Comunista Sudanese (HSS) è stato fondato nel 1946 durante la grande insurrezione anticoloniale post bellica, ed è giunto al potere





per poco nel 1964 quando un governo di transizione includeva tutte la fazioni compresi i Fratelli Musulmani. Ma dopo le dure lotte secessioniste al sud seguite alle elezioni del 1965, il governo svoltò a destra e mise fuori legge l'HSS. Il partito rinacque nel 1969 grazie al golpe del Colonnello Gafaar Mohammed Nimeri, che abbatté l'ala militare dell'HSS e gettò le basi per un partito unico al governo di uno stato filo-sovietico. Ma nel 1970, Nimeri, la Libia di Muammar Gheddafi e l'Egitto di Anwar Sadat annunciarono la loro intenzione di unire i loro tre paesi in una federazione. La cosa era inaccettabile per l'HSS che preparò un colpo di stato per mettere Major Hashim al-Ata al posto di Nimeri - il quale però tornò al potere nel giro di tre giorni e l'HSS venne nuovamente eliminato dalla scena politica.

La politica estera di Nimeri nel frattempo si rivolgeva verso gli USA sull'onda dell'assassinio nel 1981 di Sadat, il quale aveva fatto torto a Nimeri quando aveva raggiunto una pace separata con Israele. Nel 1985, uno sciopero generale paralizzò Khartoum e portò alla caduta di Nimeri mentre era in visita negli USA, con un golpe incruento. Il Dottor Gizuli Dafal- lah, un sindacalista molto in vista durante lo sciopero, venne fatto primo ministro dal consiglio militare di transizione, un indicatore della crescita del potere del movimento sindacale nel Sudan. Ma il governo si dimostrò instabile nel contesto dovuto sia all'emergere di una nuova forza secessionista nel sud, l'Esercito del Movimento di Liberazione del Popolo del Sudan (SPLM/A) sia alle profonde divisioni sulla islamizzazione del codice legale dell'era Nimeri; e nel 1989, Brigadier Omar el-Bashir compì il suo colpo di stato nel nome del Consiglio del Comando Rivoluzionario per la Salvezza Nazionale.

La sinistra nazionalista dello SPLM/A accolse il sostegno del regime stalinista di Mengistu Haile Mariam nella vicina Etiopia, ma egli stesso venne defenestrato nel 1991, in seguito al collasso globale del Blocco Orientale ed all'azione dei movimenti di liberazione. Nel 2001, il Bikisha Media Collective del Sud Africa - che è stato il cuore nella costituzione della attuale Federazione Comunista Anarchica Zabalaza - ebbe dei contatti con un ufficiale comandante ribelle della Alleanza Democratica Nazionale (TWD) del Sudan. Formatasi nel 1989, la TWD era in esilio in Eritrea, comprendeva 11 gruppi di opposizione del nord e del sud del Sudan, fra cui l'HSS, lo SPLM/A e vari sindacati, e puntava a sostituire il regime di el-Bashir con una democrazia parlamentare.

In quella occasione, l'ufficiale della TWD ci chiese: "Con grande rispetto in quanto compagni in armi, vorrei maggiori informazioni a proposito della rivoluzione, poiché è diritto ci ciascuno di noi lottare per quella libertà che ci è stata negata in quanto Africani amanti della pace, dal momento che eravamo mentalmente prigionieri...". Egli ci chiese informazioni per la "migliore formazione possibile" e "tecniche definite" necessarie per perseguire la vittoria. Da parte nostra gli indicammo la Piattaforma Organizzativa dei Co-

munisti Libertari. Benché il contatto si sia in seguito perduto, questo dimostra come ci fosse una fame di pratiche politiche che i comunisti anarchici possono indicare ed offrire. Con questo non voglio esagerare le potenzialità di un progetto comunista anarchico in Sudan oggi. Già l'ingresso nel governo da parte dello SPLM in seguito all'accordo di pace globale del 2005, ha tagliato le potenzialità alle sue tendenze interne più radicali (ed i dissidenti all'interno del movimento tendono oggi a porsi più su basi etniche).

La legalizzazione dell'HSS ha portato poi alla frattura del suo vecchio edificio stalinista, con parecchie tendenze di "ultra-sinistra" che rompono col partito, primariamente tra gli studenti all'Università di Khartoum. Sebbene queste tendenze siano soprattutto in odore di maoismo, influenzate come sono dalle condizioni di guerra nei territori rurali, rimangono a mio parere le potenzialità perché il comunismo anarchico qui possa prendere strada con idee nuove. Ed il movimento sindacale, sebbene sia molto legato alle città, è forte, e questo è un buon segno per chiunque desideri vedere una classe operaia potente nel Sudan.

(Zabalaza Anarchist Communist Federation, Africa meridionale)
Traduzione a cura di FdCA - Ufficio Relazioni Internazionali
Articolo scritto per www.anarkismo.net
Articolo originale in inglese:
http://www.anarkismo.net/newswire.php?story_id=5584
Link esterno: http://www.zabalaza.net/index02.htm






Se vuoi arrivare primo, corri da solo.
Se vuoi andare lontano, cammina insieme
proverbio africano



La Compagnia Angeli del Non-Dove

è una libera associazione che si occupa di filosofia politica della vita quotidiana
migrazioni, diversità, razzismo, omosessualità, follia, handicap,
cinema, fotografia, musica, teatro, fumetti, letteratura, poesia...
(più di ogni altra cosa la Compagnia Angeli del Non-Dove
si occupa del rispetto dei più elementari diritti umani...).

"Non condivido le tue idee, ma sono pronto a morire per farle rispettare!", Voltaire.

**L'Angelo del Non-Dove è l'Angelo dell'Utopia, viene dal Paese dei cieli inadempienti
e parla la lingua che non c'è... Lo trovi nella strada che conduce a tutti e a nessuno...
Le sue origini si perdono negli scritti sacri, in quelli apocrifi e nelle storie fantastiche
dei cuori nomadi... Le parole dell'Angelo sono queste: non può esserci amore senza libertà,
non può esserci libertà senza amore dell'uomo per gli altri uomini!
Il respiro dell'amore e l'alba della libertà sono il sogno più grande e più bello
che l'uomo abbia fatto su di sé e sull'intera umanità!
Là dove un uomo è violentato, umiliato, offeso dal potere...
lì sorge l'Angelo del Non-Dove...**

Compagnia Angeli del Non-Dove
C/O Paola Grillo / paolagrillo@tiscali.it (fb Angeli del Non-dove)

Piazza Umberto I°, n. 2, 5705 Piombino (LI), Italy