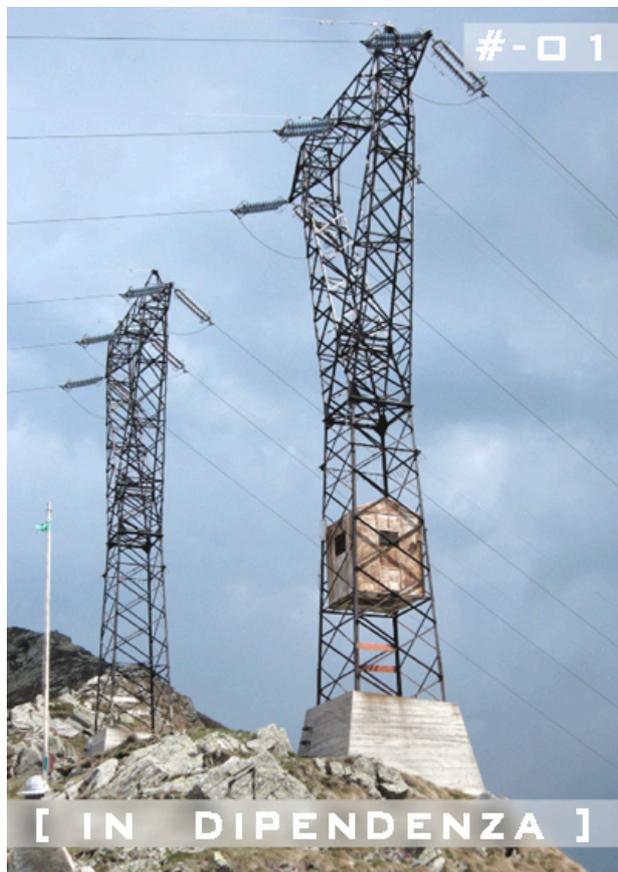




# differenza.org

Anno 3 Numero -01 - 01.11.2010



## Il decennio degli uomini-programma

Editoriale

di Gian Maria Tosatti

### *Parte prima: la teoria*

Il primo editoriale de «La Differenza» di quasi tre anni fa si intitolava «Dichiarazione d'indipendenza». Non era una dichiarazione solo nostra. Era la dichiarazione d'indipendenza di un intero mondo culturale che in quegli anni era in pieno fermento e che di questa parola ricca di ambiguità aveva fatto la sua bandiera. Per parte nostra, nei due anni scarsi di pubblicazioni settimanali cercammo di definire con la maggiore esattezza possibile i confini di quel fenomeno che raccoglieva le energie migliori della scena artistica italiana. E non è dunque sbagliato dire che il settimanale «La Differenza» fu la rivista degli indipendenti. E corretto allo stesso modo sarebbe dire che il settimanale «La Differenza» è stato una

rivista indipendente. Indipendente nell'esercizio della critica e della riflessione, i lettori lo sapevano e anche le istituzioni che ci sostenevano, tanto che una dopo un primo finanziamento *ante operam* che ci permise di realizzare i primi due anni di pubblicazioni, un secondo finanziamento per proseguire il lavoro ci fu negato. Per qualcuno dei nostri partner non fu difficile farci capire che il problema era proprio la nostra indipendenza. E noi di conseguenza ci sentimmo "onorati di chiudere".

E fra l'ultimo numero del settimanale «La Differenza» e questo numero #01 (il numero uno uscirà a gennaio 2011) c'è stato il volgere di un decennio. Siamo passati dagli anni 2000 agli anni '10. Pochi mesi, d'accordo, ma con l'afflato di uno scantonamento epocale. Ed in effetti oggi che ricominciando le pubblicazioni, ed intendiamo, per tradizione, tornare sul concetto di "indipendenza" ci troviamo di fronte ad uno scenario assai diverso rispetto a quello del 2008. Da allora l'indipendenza non esiste più, non è più un concetto attuale. E in questo editoriale riconosciamo la fine della breve era dell'indipendenza, con buona pace di tutti quelli che ancora stavano cercando di capire cosa fosse. (I politici specialmente, che l'hanno sempre scambiata per il clientelismo degli sfigati).

Noi per primi, una volta avanguardia della scena indipendente, non siamo più indipendenti. Lo eravamo quando avevamo un editore (il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, la Regione Lazio e la Provincia di Roma). Da esso eravamo e abbiamo dimostrato di essere fieramente indipendenti. Ma oggi non abbiamo più editori. Non abbiamo più nessuno *da cui* essere "indipendenti". Oggi decidiamo di uscire di nuovo con un mensile invece che con un settimanale, per ridurre i costi e rendere l'operazione possibile. Lo facciamo senza percepire alcun compenso pur essendo professionisti e operando come tali. E sapete perché? Perché dopo un anno e mezzo di chiusura i vecchi numeri de «La Differenza» vengono consultati ancora da circa 800 persone a settimana. Perché i nostri colleghi giornalisti, critici, intellettuali, artisti, continuano a chiederci di tornare ad uscire. Perché la maggior parte dei lettori della nostra rivista di cultura non erano i famigerati "addetti ai lavori", ma persone normali, che ci hanno scritto perché tornassimo a parlargli del nostro paese attraverso lo sguardo verticale della cultura. Perché il tasso di crescita della nostra rivista durante i mesi di pubblicazione era il del 10% mensile e non ci sembra un risultato che possa ammettere scoraggiamenti. Perché siamo riusciti a parlare una buona volta delle cause invece che speculare sugli effetti. Perché abbiamo saputo costruire una tribuna capace di portare una voce in più nel dibattito politico-culturale. E in ultima analisi perché fare «La Differenza» ci

rendeva orgogliosi di fare il nostro mestiere (e nel giornalismo di questi anni non è davvero poco). Da tutti questi motivi che sono i nostri nuovi editori noi non siamo "indipendenti". Tutti questi motivi che ci fanno venir voglia di fare gratis questa rivista ci spingono ad essere "inter-dipendenti" ad un sistema entro cui abbiamo svolto un ruolo che intendiamo continuare a svolgere.

Se ci guardiamo intorno, in quest'alba di nuovo decennio ci rendiamo conto che una volta di più gli anni 2000 hanno dimostrato l'impossibilità a prendere le distanze, a staccarsi dal mondo così com'è per farsene un altro a proprio piacimento. Un altro mondo non è possibile. Non ci sono margini di indipendenza dal sistema. Ci sono uomini che hanno programmi diversi. Non ci sono più mondi, ma un unico mondo con molte possibilità.

Per quel che riguarda la cultura lo scenario ci sembra il seguente. Il teatro indipendente non esiste più perché non c'è più un "sistema" del teatro indipendente, ma ormai solo singole compagnie che operano in condizioni di non-dipendenza. Un cinema indipendente, a prescindere dai nuovi mezzi tecnici, non ha senso perché senza canali di distribuzione perde la sua essenziale dimensione popolare. Una letteratura indipendente non ha ragion d'essere giacché ogni pubblicazione si pone immediatamente a confronto con tutte le altre in un sistema ipertestuale di rimandi che poi si chiama "dibattito culturale". Le arti visive hanno realizzato una connessione talmente stretta col sistema economico da rendere funzionale ad esso anche ogni possibile spazio di libertà. E l'architettura è prassi di un pensiero politico, dunque più che cercare l'indipendenza necessita di (illuminata) comunanza d'intenti. Ma niente di tutto questo è negativo. Gli anni 2000 hanno misurato l'attrito dell'entusiasmo degli anni '90 con la realtà e ne hanno ridimensionato le proiezioni facendo rientrare ogni cosa in un unico sistema in cui tutti gli attori sono inter-dipendenti. Gli artisti, i critici, il pubblico, i politici, i cittadini. Siamo nell'era della connessione e siamo tutti connessi al sistema. Ognuno col suo programma. La differenza a questo punto la fanno solo i contenuti. Non impota *da chi* siamo "differenti", importa *chi* siamo.



### *Parte seconda: la pratica*

Capita la teoria bisognerà pur fare qualche esempio per ragionare in termini reali. Tutti gli articoli di questo numero lo sono certamente, ma fra di essi ce n'è uno che l'attualità di questi giorni porta alla ribalta e di cui mi piace parlare nell'editoriale, per capire quali problemi e quali soluzioni possano darsi ragionando in termini di "dipendenza", "indipendenza" e "inter-dipendenza". Da febbraio a novembre sono nove mesi. E nove mesi non sono bastati ai soci del Teatro di Roma per partorire un nuovo direttore artistico dopo le dimissioni (sempre troppo tardive) di Giovanna Marinelli.

Che la seconda istituzione teatrale italiana resti tanto tempo senza guida non è certo buon costume e dunque sui giornali di queste settimane si comincia ad insistere con una pseudo-cronaca delle fumate nere che precedono l'elezione al soglio teatrale romano. I nomi che si rincorrono sono sempre gli stessi, ma per parlarne vorrei abbandonare per un momento la stretta attualità e consegnare ai lettori un ricordo.

Mi ricordo la prima de *I dieci comandamenti* di Raffaele Viviani, ultima sera di Mario Martone come direttore del Teatro di Roma. Una sera indimenticabile per tutti i presenti che avevano approvato incondizionatamente o criticamente (come il sottoscritto) la linea Martone. Alla fine dello spettacolo la compagnia lasciò il palcoscenico passando per la platea e uscì dal teatro, dispedendosi per le strade. Gli attori avevano occhi che non si possono dimenticare, ma neppure quelli del pubblico (c'era tutta la nuova scena teatrale italiana) si potevano dimenticare. Il mattino seguente, sulla prima pagina del Messaggero c'era un sonetto di Gigi Proietti, che con la vena grossolana del poeta improvvisato, invitava Martone e i suoi sostenitori a tornarsene dalle cantine da cui erano venuti, come fossero topi da rimandare nelle fogne della semiclandestinità. Dopo quel sonetto Proietti, attore innegabilmente dotato, continuava a fare i suoi film di cassetta pieni di volgarità, a fare i suoi monologhi comici a colpi di «numme rompe er cà», e a fare grandi incassi programmando il musical "Menopausa" nel suo commercialissimo teatro Brancaccio. Al teatro di Roma si avvicendarono nel frattempo direttori incapaci di dare una identità alla struttura o una risposta alle tante questioni poste da una scena in continuo rinnovamento. L'unico segno incisivo restava e resta, dopo dieci anni, quello di Mario Martone, una eredità fatta di dispositivi e di barriere infrante, su cui il teatro è riuscito a costruire le sue uniche pagine positive durante il decennio. Sapevamo che sarebbe andata così. Lo sapevamo già allora, da quella sera in cui debuttavano *I dieci comandamenti* e gli attori finivano la recita abbandonando il teatro con negli occhi una rabbia

civile. L'unico che non lo sapeva era quel Proietti che, di contro, vergava un sonetto che sarebbe stato seppellito dal torto per dieci anni. Fa dunque un certo effetto, oggi, ritrovarsi quel Proietti come primo candidato, investito addirittura di una proposta ufficiale del sindaco, alla direzione del Teatro di Roma. Candidatura politica, *ça va sans dire*, come tutte quelle di cui i giornali hanno parlato finora. La motivazione ufficiale sarebbe però l'ottimo sbigliettamento di quel baraccone turistico che è il Silvano Toti (!) Globe Theatre e anche un presunto lavoro sui giovani che però può valere giusto per chi di teatro ne sa poco o niente, giacché ospitare raffazzonate compagnie d'occasione fatte di ragazzi non è uguale a esercitare un ruolo di sostegno alla giovane scena romana che in realtà sul palco del Silvano Toti (!! ) Globe Theatre non ha mai messo piede. E se Proietti era quello che Veltroni doveva sistemare da qualche parte dopo lo sfratto dal Brancaccio, gli altri candidati in seconda fila non sono meno compromessi. Maurizio Scaparro, altro candidato politico, è quello della gestione dissesstata dello stesso Teatro di Roma o di inutili disastri imposti dall'altro al teatro italiano come il progetto Les Italièns. A ingrossare le fila dei candidati c'è poi Luca Barbareschi, la cui carica politica rende inopportuna una nomina a dirigere una così importante istituzione di questo paese. Seguono a ruota Luca De Fusco e Pietro Carriglio, sistemati dalla politica alla direzione dei rispettivi stabili del Veneto o di Sicilia con cariche "a vita" come ormai non s'usa più neppure per il direttore della Banca d'Italia. Ma la rassegna delle candidature politiche non si ferma qui e il totonomi è lo stesso da anni. La cosa più importante però è che tutte queste candidature "dipendenti" dalla politica mettono insieme uomini che (senza entrar nel merito delle loro attività di attori o registi) non hanno la minima conoscenza del tessuto culturale in cui il Teatro di Roma dovrà muoversi, né tantomeno hanno dimostrato di avere quel tipo di capacità organizzative tali da dar risposta alle questioni che la città di Roma pone ad un teatro stabile pubblico, o, se preferite, ad un «teatro d'arte».

In un contesto di giri di poltrone come questo preme, in primo luogo, ricordare che la direzione del Teatro di Roma non è una carica onorifica, ma una poltrona strategica per la costruzione della politica culturale (intesa in senso contenutistico ed economico) di un territorio complesso come quello di Roma, una città in cui si concentra, nel bene o nel male, circa la metà dell'intera mole del teatro italiano. Il Teatro di Roma non è un baraccone da tenere aperto, un circo a cui trovare un direttore-imbonitore. Questa istituzione è prima di tutto uno strumento utile a ricostruire il senso di un dialogo fra l'arte del presente e la comunità che nel presente abita la capitale, in tempi di estrema crisi

culturale. E' necessario dunque che il nuovo direttore sia prima di tutto un buon giardiniere che faccia finalmente crescere con ordine e metodo quella coltura territoriale che in questi anni è riuscita ad emergere solo a sprazzi, grazie comunque alla sua genialità. Ed è fondamentale che egli sappia mettere finalmente in connessione il teatro e il tessuto cittadino (quindi non parlo di numero di abbonamenti venduti, ma di capacità di penetrazione nella sensibilità e nell'immaginario dei cittadini). Il Teatro di Roma ha bisogno di qualcuno che i soldi pubblici non li spenda a fondo perduto, ma li investa dando un contributo alla creazione di una reale economia della cultura in questa città.

Nessuno dei candidati "dipendenti" risponde a questo identikit. Dunque che fare? Dire che bisognerebbe rivolgersi a degli "independenti" in un numero di questa rivista che tneede a dimostrare l'esaurimento del concetto di "indipendenza" nell'arte sarebbe quasi un controsenso. E per questo saremo più chiari. Perché il Teatro di Roma possa funzionare come uno *strumento* servono quelli che in politica si chiamano "tecnici", ossia degli "uomini-programma". Non gente buona per tutte le stagioni, ma operatori capaci di stabilire un rapporto di "inter-dipendenza" col sistema e che hanno dimostrato di saper dare risposte funzionali alle domande più urgenti. In questa prospettiva i direttori ideali di un nuovo Teatro di Roma che volesse anche "fare" oltre che "esistere", potrebbero essere essenzialmente tre. Tre figure dotate in primo luogo di una conoscenza estremamente approfondita della scena artistica romana, che va dai gruppi più giovani a quelli più consolidati. Non abbiamo problemi a fare i nomi, come gli altri giornali, ma ci teniamo ad aggiungere all'anagrafe anche le argomentazioni e gli ipotetici programmi che ognuno di essi potrebbe mettere in pratica per capire, con l'uno o con l'altro, come potrebbe trasformarsi il Teatro di Roma. In questo senso la scelta non ricadrebbe sul nome, ma sulla funzione che per almeno tre anni s'intenderebbe dare ad una delle principali istituzioni culturali della città.

Il primo fra i tre direttori credibili (non dico certo probabili) è Ascanio Celestini, che nella direzione del festival "Bella Ciao" ha dimostrato di avere una grande capacità di coinvolgimento degli strati meno immediatamente prossimi al teatro e di muoversi su grandi numeri senza cedere al teatro commerciale. Il suo coinvolgimento potrebbe essere la chiave di volta per dare finalmente un senso al progetto dei "teatri di cintura" dislocati nelle periferie e finiti dopo molteplici traversie e fallimenti sotto l'egida del Teatro di Roma. Ne nascerebbe una struttura organica realmente metropolitana e capace di essere interfaccia culturale diffusa. Inoltre, la storia personale di Celestini ci fa immaginare che la sua

direzione possa esser mirata ad approfondire e sostenere quella nuova drammaturgia narrativa entro cui si sono misurati i talenti più interessanti che Roma abbia esportato negli ultimi anni. Una ipotesi che riporterebbe il teatro verso il ruolo di agorà dedicata al confronto civile datogli ai tempi della sua genesi ateniese.

Il secondo “uomo-programma” è Fabrizio Arcuri, inventore di un festival di grande successo proprio all’interno del Teatro di Roma e che nell’ultima edizione ha avuto un sostegno diretto del Comune di Roma, presumiamo in virtù della riconosciuta qualità del progetto proposto. Arcuri (come d’altronde anche gli altri) è stato uno dei protagonisti indiscussi della scena artistica romana degli ultimi 10 anni e con “Short Theatre” ha continuato a realizzare un attentissimo monitoraggio dei fermenti più vivi nell’ambito della creazione contemporanea. Il suo Teatro di Roma sarebbe con tutta probabilità una sorta di laboratorio, uno spazio di ricerca aperto alla città attraverso un confronto multilivello, fatto di incroci con altre arti, conferenze, performance, studi e spettacoli il cui segno si troverebbe in linea con le tendenze innovative dei maggiori teatri di tutta Europa. Per saperlo non c’è bisogno di essere visionari però, basta dare una rapida scorsa al programma del festival “Prospettiva”, che proprio in questi giorni Arcuri sta dirigendo a Torino su incarico del locale Teatro Stabile.

Ultimo “uomo-programma” è Massimiliano Civica, regista pluripremiato in questi anni e innovatore di un teatro che guarda alla tradizione interpretandola con la profondità di cui solo i rivoluzionari sono capaci. Il Teatro di Roma di Civica sarebbe allora un grande teatro in cui il repertorio potrebbe davvero dimostrare tutte le sue potenzialità contemporanee. Un triennio alla co-direzione del Teatro della Tosse di Genova, uno dei principali teatri privati italiani, condotto come un grande teatro d’arte, ha ampiamente dimostrato le capacità di chi oltre ad essere un grande artista è anche uno dei più acuti analisti della scena italiana.

A differenza degli ultimi direttori e dei candidati “*dipendenti*” che in questi giorni si stanno già facendo il nodo alla cravatta per il giorno della nomina, i tre “uomini programma” (o se preferite i tre candidati “*inter-dipendenti*”) hanno tutti meno di 40 anni, come i direttori dei più importanti teatri stabili europei. Nel momento in cui i cittadini cominciano ad auspicare realmente ad un rinnovamento della classe dirigente cominciare dalla cultura non sarebbe affatto un cattivo segno.

Buona lettura.

## Cambio di Scenari

Una prima analisi sulla fine del sistema teatrale indipendente a Roma

di Mariateresa Surianello

Per diciotto mesi «La Differenza» è mancata dalla rete, un tempo irrisorio, eppure sufficiente a farci ritrovare oggi in un paesaggio completamente destrutturato. Un lasso di tempo speculare a quello della sua presenza online, solo un anno e mezzo è durata infatti l’esperienza di osservazione collettiva della «Differenza», prima serie. Non che i prodromi di questo crollo non fossero evidenti già nell’aprile del 2009, al contrario, da queste pagine si sono tentate riflessioni sulla catastrofe in atto ma non ancora certificata. E ora questi diciotto mesi di distacco da quell’esperienza confermano quanto noi rappresentassimo, per la nostra dichiarata appartenenza, e quindi raccogliessimo il canto del cigno di un ciclo che si stava concludendo.



L’intero progetto di *Scenari Indipendenti*, sostenuto dalla Provincia di Roma, all’interno del quale «La Differenza» si è snodata, è stato il punto di massima consapevolezza della comunità teatrale (è troppo stretto etichettarla come una generazione teatrale) di essere stata protagonista della sua stessa rinascita, che l’aveva impegnata almeno lungo il decennio precedente. Apertosi, idealmente, con l’arrivo a Roma di Mario Martone – direttore a cavallo del Duemila dello Stabile – e conclusosi con le dimissioni di un controverso e scalpitante Walter Veltroni da poco rieletto sindaco della Città Eterna, per correre niente meno che verso il premierato di Palazzo Chigi in lizza con Silvio Berlusconi. Una caduta rovinosa che a livello capitolino ha significato l’elezione di Gianni Alemanno a primo cittadino, vittoria agevolata dall’infausta scelta del centrosinistra di candidare Francesco Rutelli, da cui il crollo definitivo di tutta quell’impalcatura marginale che negli anni non aveva trovato certo stabilità attraverso inesistenti politiche nazionali, né con interventi locali occasionali e vincolati alla sensibilità del politico di turno o, e forse è peggio, con la cooptazione

all'interno di grosse organizzazioni private. Da questa sensibilità, che talvolta è stata ed è ancora mera tolleranza, non si può comunque prescindere nel tentativo di osservare oggi – in questa sorta di post-dissoluzione di un micro sistema teatrale "indipendente" - i rapporti stabiliti o in divenire tra le sue diverse componenti.



Il nodo cruciale per quanto attiene alle arti sceniche, che in Italia e a Roma, in particolare, per la forte presenza di gruppi, rappresenta il punto di massima criticità dell'intero sistema teatrale non finanziato o finanziato a singhiozzo, sta nella necessità, in ogni fase del loro farsi – dall'elaborazione alla esibizione – di abitare uno spazio, adeguato per dimensioni e tempi di occupazione. Uno spazio che possa essere prima luogo di creazione "chiuso" e poi di allestimento "aperto", capace insomma di trasformarsi da laboratorio a luogo di fruizione. E di fruizione di altre opere create in altri luoghi omologhi della stessa o di altre città. Questi luoghi, attraverso i quali si sono mosse le compagnie attive fuori dal sistema teatrale istituzionale, sono stati quasi sempre riconducibili alla dimensione "illegale" degli spazi occupati e autogestiti. Per tornare alla Roma pre Scenari Indipendenti, è interessante guardare al lavoro, negli anni Novanta, di Margine Operativo all'interno del Forte Prenestino o, in anni più recenti, di Santesangre che si insedia al Kollatino Underground. Entrambe iniziano a organizzare ospitalità e rassegne, connotandosi come tasselli di un puzzle extra-sistema e quindi indipendente, qui davvero nella sua accezione di libero da legami economico-strutturali. Ma più interessante, nel nostro tentativo di creare una griglia di riflessione sulle modificazioni relazionali e spaziali nell'ambito di quel teatro avulso dai cartelloni ufficiali, è anche la partecipazione di Triangolo Scaleno nell'occupazione di Strike. Una breve esperienza che vale la pena qui ricordare per la posizione di organizzatrice sostenuta dalla compagnia nell'ambito di quella parte di progetto afferente a Scenari Indipendenti denominato *Teatri di Vetro*, che nella sua prima edizione (2007) avrebbe

dovuto raccogliere un'antologica selezione dell'enorme offerta teatrale presente sul territorio romano. E se in quella prima edizione senz'altro c'è stata corrispondenza con gli intenti progettuali, seppure tra le contraddizioni insite nel costituendo rapporto con la Fondazione RomaEuropa, le vetrine successive hanno subito cercato un respiro fino oltre i confini nazionali, lasciando gran parte della creatività romana "orfana" di quella madre putativa. Il solo elemento che qui ci interessa focalizzare è proprio la trasformazione di uno strumento collettivo, nato dalle istanze della base artistica, in uno strumento pre-ordinato su base privatistica, che può e deve avere altre finalità, per altro anche condivisibili.

A questo stesso scopo è utile ripensare come dal dissolvimento di certi spazi che a Roma sono stati un riferimento forte – ripetiamo anche in questa sede, specialmente per la loro ubicazione nel centro storico della città, il Rialto con dieci anni di attività alle spalle e l'Angelo Mai che ha esaurito la sua parabola in un biennio – otteniamo una sorta di riformulazione dei rapporti che ne stabiliscono le dinamiche interne. E a fronte di un Rialto ancora lontano dal vedersi consegnare la nuova sede, l'Angelo Mai nel suo trasloco "altrove", dopo il primo anno improvvisato, sta ora sperimentando la megaproduzione di *Bizarra*, un evento-provocazione che ha spostato il cuore del lavoro dalla ricerca laboratoriale alla produzione seriale. Bisognerà attendere il prossimo gennaio, quando esaurite le dieci puntate della teatronovela argentina, si potrà capire quali forze creative troveranno ospitalità in questo spazio, sia in residenza produttiva, sia in allestimenti estemporanei delle proprie opere. E se verranno recuperate quelle dinamiche relazionali che avevano portato il primo Angelo Mai tra le eccellenze in fatto di spazi "pubblici" di aggregazione e condivisione di materiali culturali e artistici. Non che le eccellenze artistiche e organizzative abbiano trovato accolti e riconoscimenti istituzionali nel panorama romano, anzi, si pensi al naufragio del Teatro del Lido di Ostia. Una base se non la sicurezza economica potrebbero offrirla banche e fondazioni bancarie con sedi romane, ma queste appaiono solo interessate ad aggiungere fondi a istituzioni culturali già provviste di supercoperture finanziarie. Operando di fatto una scelta politica conservatrice sia nel merito delle programmazioni da sostenere, sia dei modelli organizzativi. Un esempio di mecenatismo più che illuminato appare invece quello Fondazione Cariplo in Lombardia che, libero da ingerenze e in assenza dell'Istituzione regionale, interviene attraverso il progetto *Être* (Esperienze teatrali di residenza, al di là dell'acronimo, in francese suona un potente "essere") con finanziamenti sistematici su realtà

produttive insediate nel territorio. Con bando annuale ne sono state individuate una ventina di diversa natura, sono i casi, per citarne un paio, di Motoperpetuo a Pavia e del Teatro delle Moire a Milano. Da dodici anni organizzatore di *Danae Festival*, quest'ultimo inaugura finalmente la propria casa, LachesiLab, nella zona di piazzale Loreto, con l'intenzione di farne un atelier aperto ad altre compagnie, in modo da innescare collaborazioni e scambi impossibili senza un luogo fisico da condividere.

La provenienza delle risorse finanziarie non determina quindi uno spostamento delle scelte e dei contenuti da parte di coloro che si trovano a gestire uno spazio, il quale, se è destinato al teatro, per definizione è uno spazio pubblico. Anche quando si colloca all'interno di un locale privato. Viene in mente, giusto per chiudere con Roma, lo sforzo che sta compiendo Teatro Forsennato per offrire con *La riunione di condominio* un luogo fisico da condividere e, date le sue dimensioni, in maniera ravvicinata. Qui, a San Lorenzo, ma nel lato più tranquillo della Sapienza, quel teatro polimorfo che inscatoliamo con l'etichetta "indipendente", si mostra in tutta la sua natura privata e totalmente dipendente dai rapporti umani in continuo mutamento. E alla *Riunione di condominio*, a fine spettacolo, torna alla vecchia maniera del teatro di strada, a passare con il cappello.

### I margini per un'architettura RE-ale

Rapporti di forza dentro e fuori la Biennale di Venezia

di Romolo Ottaviani

Quest'anno arrivo alla Biennale pieno di entusiasmo: il direttore è un architetto, a differenza delle ultime edizioni in cui questo ruolo era di storici o critici. Kazuyo Sejima, una donna dall'inesauribile creatività, che in architettura significa sfida e sacrificio, soprattutto quando la ricerca coincide con l'esperienza professionale, ovvero quando dallo studio e dalla ricerca riesci ad arrivare fino alla realizzazione concreta dello spazio che hai studiato. Il titolo di questa edizione è "*People meet in architecture*", il comunicato stampa recita: «L'idea è di aiutare gli individui e la società a relazionarsi con l'architettura, aiutare l'architettura a relazionarsi con gli individui e la società, e aiutare gli individui e la società a relazionarsi tra loro» e ancora: «Può l'architettura chiarire i nuovi valori e i nuovi stili di vita dell'XXI secolo? Questa mostra – ha spiegato **Kazuyo Sejima** – sarà l'occasione per

sperimentare le potenzialità dell'architettura, per comprendere in che modo essa esprima nuovi modi di vivere, e per mostrare che è il frutto di valori e approcci differenti». Insomma, le aspirazioni di ogni architetto pensante della nostra generazione: aprire i confini di una disciplina caratterizzata da molti condizionamenti tecnici, legislativi e economici a un paesaggio più vasto di competenze e soggetti che ne motivi la creatività, perché nulla esiste o può trovare significato al di fuori delle trasformazioni dei fenomeni sociali.



La prima impressione della mostra è che sembra meno congestionata di presenze, nel senso di invitati, delle scorse edizioni, tutto sembra essere avvolto da un'atmosfera più vicina al mondo dell'arte più che a quello dell'architettura. Il progetto architettonico e i suoi linguaggi tecnici sembrano aver lasciato il posto ad una componente comunicazionale dell'architettura. Sono apparsi persino almeno due nuovi padiglioni temporanei, là dove c'erano spazi vuoti, appositamente dedicati a tavole rotonde e discussioni, che si susseguono a ritmi incalzanti e annunciati via megafono, appuntamenti che si accavallano tra loro contemporaneamente alle consuete inaugurazioni dei padiglioni nazionali, producendo uno strano stato di confusione.

Nel Padiglione dell'esposizione, ex Padiglione della Biennale ed ex Padiglione Italia, di cui la scritta in facciata fa sempre riferimento al nome dell'edizione precedente, tra tante cose stimolanti, come la mostra dedicata a Lina Bo Bardi, troneggiano due ampie esposizioni di grande interesse: una di Oma, oltretutto l'olandese Rem Koolhaas, guru assoluto e incontrastato dell'ultimo ventennio dell'architettura globale e l'altra il grande Andrea Branzi, architetto radicale dalla lucidità teorica indiscutibile. Ma, usciti dal padiglione centrale della mostra e girando prima tra quelli nazionali e raggiungendo poi la sede alle corderie, comincio a respirare uno strano clima di fiera campionaria, dove la spettacolarità è una veste d'obbligo dell'architettura. Da una parte si articola come in un catalogo pirotecnico offerto dallo *star system* alle pubbliche amministrazioni, ai politici e ai potenti del

mondo, che va dal modello mistico primitivo (scavato nella pietra), a quello etnico, all'*heavy architecture*, all'architettura volante, a quella trasparente, a quella dissolta nelle saettanti evoluzioni di un getto d'acqua per concludersi con il dolciastro spettacolo promozionale del futuro architettonico di Wim Wenders, video in 3D della biblioteca della Sejima realizzata in Svizzera. Dall'altra, i padiglioni nazionali sembrano allo stesso modo propagandare i differenti territori come luoghi dove investire, dove andare a vivere, dove andare in vacanza; in questo caso i toni sembrano di sapore immobiliare, è incredibile il padiglione russo che propone la trasformazione di tristi cittadine industriali sovietiche in paradisi ambientali con tanto di fondali dipinti e audio di cinguettii degli uccellini.



Questo scenario è forse anche frutto di una mia impressione dovuta alla stanchezza dei giorni della 'vernice', ma tra tanta spettacolarizzazione non riesco a vedere progetto d'architettura, né tanto meno un'idea di città, di metropoli, né la tematizzazione sociale che credevo di trovare.

Il Padiglione italiano, curato coraggiosamente in controtendenza da Luca Molinari, è una sorta di complessa enciclopedia dell'architettura italiana degli ultimi vent'anni, che ordina come alfabeticamente, ma per argomenti (per interrogativi), architetture nostrane realizzate; un'operazione pregevole che a cavallo tra un lavoro storico ed uno curatoriale pecca di non darci un'eshaustiva spiegazione del perché alcuni autori appaiono più volte ed altri ne sono esclusi. Tra le immagini usate per contestualizzare la rassegna ci sono copertine di libri e riviste, tra le quali mi ha fatto piacere trovare "Gomorra" e il mio lavoro grafico "Planisfero Roma" del 1995, che ricorda l'eroico giro di Roma di "Stalker, attraverso i territori attuali".

In questo scenario, la parola indipendente fatica a trovare un senso. Solo tornando di nuovo ai Giardini della Biennale mi accorgo che uno dei padiglioni per le tavole rotonde è

**Kitchenmonument**, una struttura pneumatica pensata nel 2006 per creare spazi sociali istantanei e itineranti, ideata dagli amici Raumlaborberlin, un gruppo che ha fatto dell'indipendenza la propria bandiera, pur essendo cresciuti con incarichi pubblici per interventi temporanei. Alla Biennale il loro spirito trasgressivo però non emerge, è irrimediabilmente soffocato da una dimensione del pittoresco in cui viene riletto dallo sguardo bonario delle Archistar che vi entrano e escono col susseguirsi delle tavole rotonde, impegnati in un continuo talk show che prefigura un'idea mediatica e patinata dell'architettura contemporanea.

Per fortuna più tardi ho modo di incontrare Matthias Rick e Benjamin Foerster-Baldenius di Raumlaborberlin al Morion, centro sociale autogestito di Venezia, dove ha luogo il progetto **Re-Biennale**, interessante progetto di architetti indipendenti che riciclano i materiali dell'allestimento della mostra e con essi costruiscono altri spazi. La proposta nasce dalla sperimentazione di autorecupero realizzata dal gruppo veneziano dell'Asc. L'autoproduzione, ciascuno contribuendo con le proprie competenze, materiali e "immateriali", ha permesso in un primo tempo di recuperare unità abitative nei quartieri di edilizia sociale e successivamente di optare per una *riconversione* culturale e produttiva di aree abbandonate, dai giardini e gli orti agli edifici, dai campi o cortili alla spiaggia-presidio a ridosso dei cantieri del MoSe. Recita il sito del progetto. Questo ha permesso di utilizzare meglio le risorse della città ed ha creato i presupposti per un progetto ergonomico che prospetta soluzioni nel rispetto dell'eco-sistema sociale e dell'habitat territoriale sfruttando il social network già disponibile.

Infatti, il progetto nato con la scorsa edizione della Biennale ha dato vita a un network a cui hanno aderito molti gruppi di ricerca italiani e stranieri che da tempo lavorano sul tema della sostenibilità sociale e ambientale del progetto urbano.

Esiste quindi una prima mappatura di luoghi che ambirebbero ad una dimensione comune, luoghi disponibili ad un percorso progettuale e di cantiere-scuola condivisi.

L'obiettivo dell'operazione è quello di invertire la tendenza del progetto di architettura e, partendo dai materiali di recupero, attraverso un meccanismo virtuoso in cui entrano in gioco cittadini, studenti, istituzioni (IUAV e Biennale), gruppi di artisti ed architetti internazionali, concorrere al processo di rigenerazione di uno o più spazi urbani individuati.

Ora, visti il successo e la visibilità del progetto **Re-Biennale**, la Fondazione La Biennale di Venezia pare interessata a mettere il suo nome su questa iniziativa. A mio avviso questo non ne cambierà il

sensu. Perché in un momento come questo in cui le risorse per la sopravvivenza del pensiero libero sono ai minimi storici, è l'idea, il contenuto di un progetto a garantirne l'indipendenza; anche laddove sembra proprio che nulla possa più essere assolutamente indipendente, che nulla possa sopravvivere autonomamente e che non resti altro da fare che sopravvivere ricavandosi degli spazi vitali negli interstizi dell'esistente è il senso di quello che facciamo che rinnova il significato del termine resistente.

### **Arte allo Stato fluido**

Un dialogo con Cecilia Alemani sul sistema dell'arte no-profit

di Gian Maria Tosatti

Cecilia Alemani, classe 1977. Il suo profilo potrebbe essere compatibile con quelli tracciati dal recente articolo del Times intitolato «Arrivederci Italia! Why young Italians are leaving». La incontro a New York dove è arrivata qualche anno fa per studiare e mi dice che «una volta che vieni qui è difficile tornare indietro» e che se fosse tornata sarebbe «finita a Milano a fare cosa?». E invece nella grande mela è diventata direttrice di *X Initiative*, una delle rivoluzioni artistiche newyorkesi in tempi di crisi economica e fondatrice di *No Soul For Sale*, la fiera degli spazi indipendenti d'arte contemporanea che ha messo in fila due edizioni di grosso impatto, l'ultima delle quali si è tenuta nella pancia della balena, ossia nella leggendaria Turbine Hall della Tate Modern di Londra, membro dell'aristocrazia dei musei mondiali e che tutto è tranne che indipendente. Conflitto o collaborazione? Bisognerà chiederlo a lei che di questa materia è quel che si dice una giovane autorità. E in un caffè italiano di Lower East Side, il quartier generale dell'arte contemporanea emergente americana, la Alemani si presta ad analizzare con noi accordi e stonature nell'idea di indipendenza che, come lei stessa afferma, «nell'arte è un concetto molto fluido attualmente. Non in senso negativo però. L'indipendenza va contaminando il sistema in modo trasversale. Non c'è più l'idea di spazio indipendente che si costituì attorno agli anni '60. Adesso è tutto più diluito. Ne abbiamo avuto conferma nelle due edizioni di *No Soul For Sale*, in cui quasi tutte le strutture che vi hanno preso parte erano spazi "promiscui", ovverosia inclini a sviluppare al contempo rapporti e progettualità diverse rispetto agli artisti e al mercato».

«Nell'arte credo che il concetto di indipendenza sia diventato molto labile dal momento che non è più chiaro "da che cosa" si è indipendenti. All'inizio degli anni '60 gli spazi indipendenti nascevano in opposizione al museo o alla grande istituzione americana. Oggi il sistema è molto diversificato. C'è una rete fitta di gallerie, di riviste, di curatori che lavorano autonomamente e non si può essere integralmente indipendenti da qualcosa di così fluido». Ed è incontestabilmente vero, però, di contro, se il sistema è già così saturo di figure mediane qual è il vuoto che i cosiddetti "spazi indipendenti" sono chiamati a colmare? Per spiegarcelo Alemani torna di nuovo agli anni '60 che videro nascere luoghi come *Artists Space* o *White Columns* come «realità dichiaratamente indipendenti dal sistema delle gallerie che dominavano e dominano tutt'ora il sistema dell'arte e le cui strategie erano dettate in ultima analisi dalle leggi di mercato». Veniva dunque a crearsi una sorta di periferia dell'Artworld, collocata al di fuori, «delle mappe dei grandi collezionisti o dei grandi curatori in cui la piena libertà intellettuale dell'artista si bilanciava con la limitatezza delle risorse». Un quadro che non sembra troppo diverso da quello attuale, ancora segnato dalle strade consolari che uniscono i luoghi cardine del sistema e ai margini del quale crescono le colture più vitali e contemporanee.



Per questioni economiche o semplicemente di tempo (se come in tutte le realtà parallele dominate dalla finanza il tempo finisce per essere denaro) non è facile né immediato uscire dalle autostrade per prendere le vie alternative, ma se lo si fa il cambio di paesaggio è evidente: «Se per esempio qui a New York ti fai un giro a Chelsea, ti rendi conto di quanto a livello estetico ci sia una omologazione assoluta rispetto a ciò che si vede. Non che la qualità delle opere non sia alta, ma è tutto preformattato ed obbediente ad una particolare

logica di mercato. Negli spazi indipendenti invece la differenza sta proprio nel fatto che quel tipo di estetica preconstituita è quasi del tutto assente. E anche se si tiene conto della fluidità di cui accennavamo prima, si nota questa differenza, perché seppure gli artisti che gravitano nel mondo delle grandi gallerie, talvolta tornano ad agire all'interno degli spazi indipendenti, lo fanno proponendo il proprio lavoro in una modalità diversa rispetto a quella della galleria». Ed è proprio da questi casi che si può capire meglio la sostanza del discorso. Sembra esistere, infatti, la necessità di una realtà complessa, fatta di momenti e circostanze non oppostive, ma complementari. L'anima commerciale e quella sperimentale devono necessariamente convivere e dunque su questa base viene a crearsi una stratificazione che può essere attraversata trasversalmente. E' un gioco di vasi comunicanti, in cui ogni passaggio è necessario «al sistema dell'arte stesso. Perché gli spazi di cui stiamo parlando svolgono un lavoro di filtro di cui poi si giovano anche le gallerie o le istituzioni museali. Nella carriera di un artista lo spazio indipendente è una tappa che sta fra la scuola e la galleria. Il grande gallerista non sempre va a cercarsi i talenti nelle scuole, ma sicuramente è attento a vedere cosa emerge nel contesto delle realtà indipendenti» che dunque diventano parentesi di libertà per artisti che già si esprimono a pieno nel sistema istituzionale, ma anche incubatori per quelli che devono ancora entrarvi.

E tale inter-dipendenza sembra essere più di un concetto per la Alemani che lo ha sperimentato nei fatti, a partire da *X Initiative*, che per un anno è stato l'ombelico del mondo indipendente e che però nei fatti è nato per iniziativa di una gallerista di Chelsea, Elizabeth Dee «che aveva preso contatti con la proprietà di quell'edificio per potercisi trasferire assieme ad altre gallerie in una operazione che la crisi economica ha reso impossibile. A quel punto lei è riuscita a convincere i proprietari a mettere a disposizione lo spazio per un anno a vantaggio di una iniziativa estemporanea in cui lei stessa ha avuto un ruolo attivo, anche se in un contesto diverso da quello commerciale. E' il senso di quella fluidità di cui stiamo parlando e che in questo caso ho trovato molto affascinante. Se vogliamo essere cattivi potremmo parlare di "conflitto d'interessi", ma in un sistema a maglie incrociate non ha quasi senso, perché è il sistema stesso a basarsi su tali conflitti e in questo caso Elizabeth non ha concretamente guadagnato nulla dal lavoro su *X Initiative*». Ovviamente il ritorno d'immagine però c'è stato, ma non è stato qualcosa di diretto. E' stato piuttosto qualcosa di più complesso, una operazione semantica quasi sul concetto di "indipendenza", che ha portato la stessa Elizabeth Dee «un mese dopo la chiusura di *X Initiative* ad inventarsi, in occasione dell'*Armory*

*Show*, una fiera chiamata *Independent* che raccoglieva molte delle più interessanti gallerie europee, ma che gioco forza, indipendente non era».

E a proposito di operazioni semantiche diventa d'obbligo una domanda e cioè se "no-profit" e "indipendente" siano parole sovrapponibili o se ci sia una differenza sostanziale. La Alemani ci riflette giusto un attimo, per dire che «fare una distinzione è qualcosa di utopistico a questo punto. I contorni di tutte queste realtà nel tempo sono cambiati moltissimo. Lo spazio no-profit è semplicemente uno spazio che non guadagna e che di contro ha delle agevolazioni fiscali. Però teniamo conto che tutti i musei americani sono no-profit e questo gli consente di avere sgravi fiscali, donazioni, ecc. Anche le fondazioni sono di fatto realtà no-profit. Però non vuol dire che siano "indipendenti". Ma anche qui bisogna chiarire indipendente da cosa. La fondazione Arnaldo Pomodoro non è certo indipendente dal signor Arnaldo Pomodoro che ci fa la mostra delle sue opere. C'è dunque una sovrapposizione continua di questi termini, ma non vuol dire che siano omologhi ovviamente». Ma allora, obietto, anche un direttore artistico che abbia una idea molto precisa ed usi il suo spazio quasi a dimostrazione di una "tesi culturale" pone la propria struttura in una prospettiva di dipendenza per certi versi. «Effettivamente - risponde la Alemani - qui è la centralità della questione. Gli spazi vivono in funzione di chi li anima o li dirige. *Artists Space* oggi non è più quello degli anni '70, perché nel frattempo oltre al contesto storico sono cambiati anche i direttori e dunque i punti di vista sull'arte».

Per quel che riguarda le "dipendenze" dal contesto storico, ad esempio, questi ultimi anni sono stati un caso esemplare. «In relazione alla crisi economica, infatti, c'è stata una svolta reazionaria da parte delle grandi gallerie. A New York l'anno scorso tutte le grandi mostre commerciali erano storicizzate, legate agli anni '60 e quindi facilmente vendibili. Ci si sarebbe potuto aspettare qualcosa di diverso, qualcuno che avesse potuto provare a cambiare scenario e invece no. Questo ruolo allora è toccato ai no-profit che hanno mantenuto un contatto col presente e con la comunità degli artisti giovani, anche con strumenti poveri come i talks, che non costavano niente, ma di contro permettevano di sviluppare un dialogo effettivo, reale, rispetto alle domande che quel determinato momento storico poneva a tutti, artisti compresi». Ed effettivamente è proprio la relazione con la "comunità" degli artisti ad essere un elemento di particolare interesse rispetto a queste strutture la cui inclinazione dialogica può divenire elemento costitutivo di raggruppamenti di artisti. «Tutto dipende dal contesto geografico in cui sei. Nell'ultima edizione

di No Soul For Sale ha partecipato uno spazio vietnamita che si chiama Sàn Art e che è di fatto l'unico spazio dedicato all'arte contemporanea in Vietnam. E raccontando la storia di quell'avventura, la direttrice e fondatrice, spiegava che il loro spazio fisico è l'unico in cui la comunità artistica si ritrova in un paese in cui non esiste il concetto stesso di galleria o di museo d'arte contemporanea. Ma questo era solo un esempio, uno spazio, che sia fisico o virtuale, come può essere una rivista, ha sempre la capacità di poter diventare il punto attorno a cui una comunità ha bisogno di gravitare. Ma è vero anche l'inverso. A Milano, ad esempio, dove la situazione è drammatica per la mancanza di tutto, mi sono trovata ultimamente di fronte ad una marea di spazi indipendenti creatisi negli ultimi due anni come risposta al fatto che a livello istituzionale ci sono carenze totali e quel poco che c'è è gestito talmente male dall'amministrazione da far sì che il suo impatto reale sull'arte sia nullo. Ciò dimostra che una comunità si può auto-organizzare e creare i propri spazi se ne ha bisogno. Quindi non necessariamente si ragiona sul concetto di comunità che si riunisce attorno a un luogo, ma di luoghi che nascono per volontà di una comunità, piccola o grande che si riunisce». La stessa X Initiative, di cui abbiamo prima raccontato la genesi, non sarebbe potuta nascere solo dall'input di Elizabeth Dee se non avesse intercettato «una parte della comunità artistica newyorkese che si è messa insieme per rimettere in funzione quell'edificio dismesso». Per questo gruppo di cui faceva parte la Alemani in qualità di animatrice prima ancora che di direttrice non si può parlare di «comunità in senso tradizionale, fatta di riunioni collettive e quant'altro, però è stata una esperienza nata in accordo fra alcuni soggetti di questa città in cui ognuno ha svolto il suo ruolo. E questo ha fatto sì che si creasse qualcosa che in quel momento stava dialogando al presente con l'arte. E si finiva per avere ogni settimana cinquecento persone che venivano a sentire una conferenza, magari anche noiosissima, ma che in quella circostanza poteva essere più interessante che andarsi a vedere una mostra nelle gallerie di Chelsea. Quindi gli spazi nascono da contesto sociale, ma anche temporale».

Tutto questo però deve fare i conti anche con un altro contesto, quello geografico, che, per certi versi, No Soul For Sale ha avuto la possibilità di mappare potendo osservare le differenze da paese a paese, e di notare tutte le sproporzioni del caso. «In America, ad esempio, gli spazi indipendenti sono sempre esistiti ed hanno una loro chiara collocazione nel sistema dell'arte. In Italia è già diverso. Anche perché aprire uno spazio indipendente in America non è difficile per via delle agevolazioni economiche e del fatto che il tuo ruolo è riconosciuto dal sistema e, in primo, luogo dai

collezionisti. Nel nostro paese è tutto più difficile. E l'impresa diventa spesso volontaristica, in cui sei costretto a metterci i tuoi soldi e il tuo impegno non retribuito. Ma le differenze aumentano se ci si sposta su altre zone del mondo. Nella seconda edizione del festival, per esempio, ci sono state molte più adesioni da parte di spazi orientali e si sono potute quindi notare differenze macroscopiche. Ad esempio, in Giappone è quasi inesistente la concezione di spazio indipendente. C'è un sistema istituzionale forte da una parte e un sistema di gallerie molto forte dall'altra. E manca del tutto un termine intermedio in cui un gruppo di curatori o artisti possano prendere uno spazio e fare una loro programmazione. In Cina o in Corea, invece ce ne sono molti e sono punti di riferimento reali per la comunità artistica. Ma anche in occidente ci sono delle differenze sensibili. Perfino se si mettono a confronto i due sistemi artistici apparentemente più simili, quello americano e quello britannico. In entrambi i paesi le strutture no-profit sono moltissime e attivissime, ma in Inghilterra hanno una connotazione maggiormente politica. In America lo spazio indipendente è considerato come semplice "spazio espositivo", mentre invece in Inghilterra si ha l'idea che quei luoghi siano punti di espressione della comunità artistica e in questo senso si caricano di significati politici e sociali».



Restando sull'ultima edizione di No Soul For Sale una domanda si pone quasi automaticamente visto che ad ospitare questo incontro fra indipendenti sia stato uno dei più importanti musei statali del

mondo, la Tate Modern. E allora dopo aver ragionato sui vasi comunicanti che uniscono il mondo delle gallerie commerciali a quello del no-profit, sarà il caso di capire anche quali siano le connessioni fra quest'ultimo e la galassia museale. Secondo la Alemanni però, sempre in relazione alla scena americana, qui l'unica relazione reale è essenzialmente economica, ossia «*i soldi arrivano dalle stesse tasche. Gli stessi collezionisti supportano il MoMA e White Columns (ovviamente in proporzioni diverse). Ma da un punto di vista strategico la comunicazione fra spazi indipendenti e musei sembra di fatto nulla*». E a dire il vero trovare a tutti i costi delle chiavi per collaborare «*non sembra necessario. Anche perché in una collaborazione del genere piovrebbero sulla struttura più piccola un sacco di vincoli che quella struttura non vuole avere ed è proprio per questo che magari è nata. Altrimenti i suoi curatori magari sarebbero andati a lavorare per qualche museo invece di aprirsi il proprio spazio no-profit. Una convergenza in tal senso non sembra uno step necessario. Gli strati diversi (a prescindere dal loro senso gerarchico) servono a rendere ampio il respiro di un sistema. Se gli strati si dovessero compattare o fondere, è difficile dire quale sarebbe il vantaggio per il sistema stesso*».

Per gli alfieri della galassia indipendente però le porte dei musei non sono certo chiuse. Alla stessa Alemanni in occasione della grande mostra *Greater New York* al P.S.1 è stato chiesto di curare una sezione riservata ai curatori indipendenti perché affiancassero il loro punto di vista a quello dei loro colleghi istituzionali. In questo senso «*il museo si è assunto un rischio interessante, anche perché sarebbe potuta venir fuori qualcosa di anche di più interessante rispetto a quanto sviluppato da loro*». Per questo progetto la Alemanni dichiara di aver «*avuto carta bianca, ma questo significa anche che non c'è stata reale collaborazione. Quindi si può pensare che tutta l'operazione sia stata guidata da una logica che potesse mettere il museo a riparo da critiche di parzialità che comunque una iniziativa come Greater New York poteva tirarsi dietro. Ciò dimostra che c'è comunque e sempre un rapporto impari fra gli obiettivi dei piccoli come noi e dei grandi musei. Ciò non toglie che sia stata comunque una esperienza straordinaria e interessante*».

Il quadro a questo punto sembra completo, un canovaccio esperienziale da cui partire per una riflessione sugli spazi indipendenti che sulle pagine di una rivista non può andare oltre, ma che invece è tempo che si rilanci nella pratica e nella politica culturale in luoghi, come è appunto l'Italia, in cui sembra ancora troppo ampia la differenza di consapevolezza fra le diverse parti di un sistema

che si muove a diverse velocità provocando più strappi che avanzamenti.

### (Inter)Connessi

«The Social Network» di David Fincher, ritratto impietoso di una generazione

di Federico Pontiggia

Ci sono film, pochi, se non pochissimi, in grado di riconciliare con il cinema. E con il mondo: non perché ne occultano le brutture, dando futili speranze, ma perché rendono con l'arte lo stato dell'arte di questi nostri giorni.

Ci sono film che sanno alzare l'asticella sull'eterno rapporto (dissidio?) tra indipendenza artistica e dipendenza economica, prospettando una fertile terra di mezzo, in cui dipendenza e indipendenza concimano in profondità il substrato ideologico, perché nasca una nuova creatura interdipendente. Grazie al Dio - a volte misericordioso - del cinema, a questo club più esclusivo delle confraternite di Harvard, appartiene **The Social Network** di **David Fincher**.

E' un film-mondo, e il titolo non fa (solo) riferimento denotativo alla creatura di Mark Zuckerberg (et alii...), bensì è specchio fedele della sue riuscite ambizioni. Fincher e lo sceneggiatore Aaron Sorkin prendono nella Rete la nostra realtà, e non c'è da esserne allegri: qual è la classe dirigente del futuro (e del presente)? Stronzi, variamente declinati: Zuckerberg, nerd tagliente e indifferente, cinico e ambizioso, ma scarso con le donne; i gemelli Winklevoss, tutti Ivy League e canottaggio, muscoli ed elite; Eduardo Saverin, co-fondatore di Fb, estromesso e irrisolto, quasi villain perché - tremendo ammetterlo - perde; Sean Parker, il creatore di Napster, figo da manuale, geniale e astuto, ma inaffidabile.



A loro abbiamo affidato le nostre vite: pubblicamente, concedendo i nostri profili, le nostre foto, i nostri messaggi, il nostro status sentimentale a questi happy (?) few. Come ci siamo arrivati? Non importa, piuttosto da dove sono partiti loro: da Harvard, passando per Stanford e le altre università della upper class, chiamate a sancire quanto fosse *cool* lo strumento, il network sociale ma esclusivo. Poi, solo poi, in gioco entra il profitto e dunque il necessario allargamento: Facebook si concede a tutti, l'iperspazio dove guardare chi è il compagno di banco fa della classe mondo, di high class ogni ceto sociale. E' successo planetario, che il film(-mondo) **The Social Network** riflette in campo medio per osmosi: non c'è il mondo in campo lungo, perché i primi piani di questi bravi ragazzi sono, essi stessi, il mondo.

Già questo, basterebbe per dare al film del capolavoro: poderosamente, intensamente e acutamente sceneggiato da Sorkin, che condensa nelle battute a effetto l'effetto planetario di questi demiurghi, ripassato dietro la macchina da presa da Fincher con la virtuosa eliminazione del superfluo che fa il genio e interpretato da Eisenberg con una vorace abulia, una differente indifferenza, una presenza totalizzante e insieme deprimente, può dare del tu qui e ora al *Quarto potere* di Orson Welles, almeno nella fotografia nitida e inquietante dell'informazione del potere e del potere dell'informazione. In questo caso, le informazioni che abbiamo volutamente concesso al potere, secondo le sue volontà, i suoi parametri, i suoi scopi: Facebook, questo libro delle facce, lo possiamo sfogliare, possiamo conoscerne anche il numero di pagine, il costo (25 miliardi di dollari) e quanti lo leggono (500milioni), ma non è nostro. Ha un autore e un editore che non possiamo padroneggiare e, forse, nemmeno conoscere. Zuckerberg & Co. li conosciamo in **The Social Network**?

Sì, nella misura in cui Fincher e Sorkin si astengono dal giudizio e dall'illustrazione, descrivendo non come sono davvero andate le cose (come saperlo?), ma – sapientemente – perché sono andate così: il focus, al netto della storia di Facebook e delle sue vicissitudini giudiziarie, è sul Zuckerberg prima e durante (e dopo) FB nel rapporto con l'altro sesso, attraverso le cartine di tornasole della fidanzata Erika e del suo avvocato donna.

Se è letterale come tutto sia nato per fare sesso, Fincher non calca la mano al riguardo, descrivendo lucidamente i paradossi di Zuckerberg, il conflitto tra realtà virtuale e realtà reale: crea "l'amicizia" ma non ha amici, crea lo "status sentimentale" ma non ne ha uno, crea il "social network" ma non ha vita sociale, incapace com'è di relazioni vere,

autentiche, affettive. Fb non è altro che la banale creazione di un maschio, dei maschi, a uso sessuale e consumo globale.

Normale, dunque, che a stigmatizzare tutto ciò siano le donne. Erika prima lo molla, e gli pronostica un futuro di insuccesso relazionale: non perché è un nerd, ma perché è uno stronzo. L'avvocato rettificherà: non è bastardo, ma si sforza di esserlo a ogni costo. Evidentemente, è anche peggio. Ed è il nucleo di verità di questo autore in cerca di personaggi (noi): un demiurgo (impotente), un dio (intristito), fin quando non passa dall'altra parte, servendosi della creatura da lui creata, facendosi utente da manutentore che era (ed è). Ovvero? Chiede l'amicizia alla sua ex ragazza, e continua ad aggiornare il profilo sperando che venga accolta. Nel frattempo, Fincher ha dato un ineludibile, grandioso refresh al cinema del Terzo Millennio. E offerto una nuova, radicale riflessione sull'interdipendenza: nato dalla volontà di pochi, divenuto interdipendente per il plauso di molti, questo è Facebook. Se i primi sono rimasti *happy few*, i secondi sono dipendenti dalla dipendenza che altri, i primi, hanno scelto per loro: non è che la grandiosa comunicazione orizzontale, la fittissima rete sociale non rischi, in ultima analisi, di riportarci dal presente futuro della interdipendenza al presente passato della dipendenza politico-sociale-estetica?



Per fortuna, **The Social Network** è l'ambasciatore che non porta pena, ma ci mette in guardia su quale possa essere: un film-monito e paradossale, perché – al di là delle intenzioni – comunque performativo e dunque condannato al risultato. Se lo vedo e, magari, poi lo commento su Facebook? Fincher ci avverte nei fatti, con un film realmente, splendidamente interdipendente: prima di "chiedere l'amicizia" a qualcuno state in guardia. Perché la dipendenza dell'autore-manutentore oggi è quella del supposto autore-manutentore dal basso, che tuttavia rimane un "semplice" fruitore, consumatore. Perché potete postare quel che vi pare, ma Facebook non ha il vostro nome in copertina. Potete avere una pagina, la vostra, ma per

Zuckerberg siete una nota a margine del suo impero: facce che non è tenuto, non vuole, conoscere. Eppure, parla di amicizia.

### L'irresistibile gravità del Capitale

Una riflessione a partire dal secondo capitolo di «Wall Street» di Oliver Stone

di Attilio Scarpellini

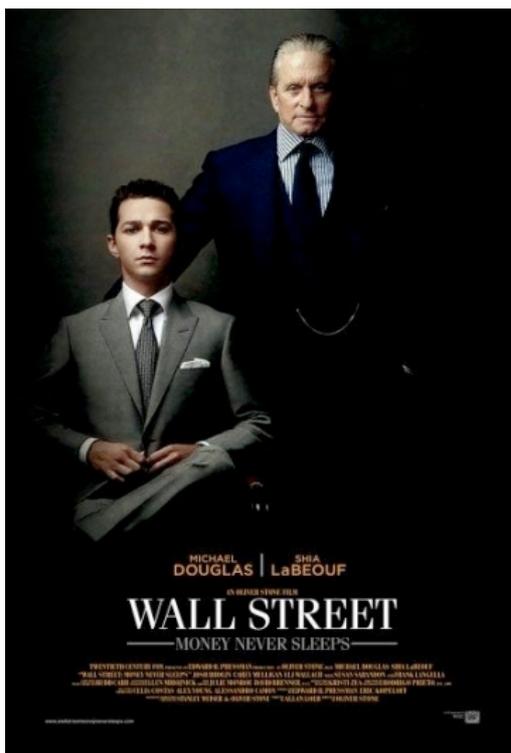
Ci voleva un marxista brutale come Oliver Stone per imprimere un'immagine del Capitale abbastanza urticante da restare indelebile, come quella che un Gordon Gekko *reborn* (ma sempre interpretato da Michael Douglas) dopo venti anni di galera consegna al giovane Jacob Moore (Shia La Beouf): il denaro, gli confida durante un viaggio nella metropolitana di New York non è, come molti ingenuamente credono, di genere maschile, ma femminile. Per la precisione, il denaro è una puttana che sta nel tuo letto e non dorme mai, appena tu ti volti dall'altra parte per dormire, lei è fuggita in un'altra alcova. Ma la metafora di genere è ingannevole, in un film in cui le donne risultano ridicole quando tentano il rischio del denaro – come la madre di Jacob – perdenti e umiliate quando preservano e riproducono la vita, come la figlia di Gekko nello stucchevole *happy end* (simile a quello di tante dinasty shakespiriane, e per questo quasi incomprensibile al pubblico). La ricchezza si femminilizza per sostituzione, è un utero artificiale, l'oscuro, inquieto interno di quella grande bolla seduttiva che avvolge il secondo capitolo di *Wall Street*, chiuso e soffocato nell'instancabile rotazione del babelico skyline di New York che, effettivamente, costringe la palpebra dello spettatore a un battito nevrotico, insonne – ricordando, ma soltanto a posteriori, quanto lungimirante fosse la visione di Guy Debord (anno 1967) di un capitale giunto a un tal grado di accumulazione dal “trasformarsi in immagine”. E solo l'unicità dell'immagine è in grado di condensare (Debord avrebbe detto senza mezzi termini di “reificare”) il carattere inclusivo (non più semplicemente dominante, come appare chiaro nel film di Stone da cui ogni velleità antagonista o alternativa, ogni sussulto di indipendenza etica vengono rigorosamente vanificati) del potere sottostante, con la differenza non trascurabile che nulla sembra più distinguere questa immagine da questo potere: solo la morte, la stanca morte dei broker che finiscono sotto i vagoni del metrò, nel tentativo di chiudere finalmente gli occhi (*to die, to sleep..*) sembra innescare una differenza tragica (e persino nell'adrenalinica volgarità dello sguardo di Stone, la morte resta fuori di scena), ma è un momento, e un momento, vien voglia di dire, di quella nota dialettica in cui anche il vero diventa un momento del falso. Da questi suicidi il meccanismo sacrificale del denaro non è che maggiormente alimentato nella sua monumentale vitalità: è la

vecchia immagine koestleriana del fiume della Storia che a ogni angolo deposita i suoi annegati e continua la sua corsa, la vecchia immagine fluida della corrente che va assecondata. O anticipata di poco dai nuotatori machiavellici come Gekko, che trasformano la fortuna in virtù, il femminile in maschile. Il risultato è paradossale: *Wall Street. Il denaro non dorme* mai sarebbe la prima opera critica – ammesso che questo termine conservi un senso – a essere anche compiutamente apologetica, nel suo presentare un mondo totalmente immerso nella cattiva infinità del suo pensiero dominante (*greed*, che una lingua cattolica traduce con una “avidità” troppo connotata dal suo status classico, di peccato capitale: la domanda *Is greed still good?* che campeggia sulla finta copertina di *Fortune* dedicata a Gekko nel film non ce la siamo mai veramente posta). Un mondo in cui l'economia in quanto gioco e simulazione ha definitivamente rimpiazzato la società che, difatti, non ha alcun accesso possibile alla sua rappresentazione sovrumana: sulla scena di questo secondo volume della saga finanziaria di Oliver Stone non si affaccia alcun personaggio paragonabile al padre operaio, normativo e antagonista del padre seduttivo e desiderante, che nel primo film era interpretato da Martin Sheen (guarda caso padre naturale del Charlie Sheen che vestiva i panni di Bud Fox, il figlio conteso).



Non solo Gekko stavolta trionfa anche simbolicamente, trasformandosi da demone in deus ex machina, ma la sorte punitiva riservata alle generazioni successive, ai figli, si presenta come un derisorio contrappasso ideologico dell'illusorietà e della blandizie del loro riformismo: il denaro, paradossalmente, trionfa per la sua superiorità passionale e per il mimetismo emotivo che riesce a

esprimere, rispetto alle bolle sentimentali di un'adolescenza cresciuta nella sua ombra. Non solo domina, ma irretisce, presentandosi come soluzione degli stessi mali che ha creato, simile alla spada d'Achille, che possedeva il magico potere di sanare le ferite che aveva inferto. "La prossima bolla dunque – gracchia divertito Gekko a Jacob – sarà verde", un colpo da maestro portato al capitalismo eticamente, o ecologicamente, sostenibile. Ultima spia metaforica: la scena madre in cui Bretton James, lo spietato finanziere quarantenne interpretato da Josh Brolin, dopo essere stato abbandonato al suo destino dai vecchi numi che avevano vegliato la sua irresistibile ascesa, distrugge rabbiosamente una rara versione autografa del quadro di Goya *Saturno divora un figlio* appesa nel suo ufficio. E qui la visione kitsch di Stone si ribalta nel sublime, o viceversa. Immaginare che la ricchezza possa spingersi fino a privatizzare anche l'inestimabile (il famoso "patrimonio dell'umanità") è una *luxury* da cineasta americano, perfettamente simmetrica al dato storico, altrettanto kitsch, che un magnate americano sia effettivamente in possesso del Codice atlantico di Leonardo da Vinci. Ma ostentare la distruzione e la sfigurazione, in un raptus da revulsione magica, riporta l'arte alla sua capacità di rivelare il nocciolo tragico e orribilmente arcaico che continua ad annidarsi nel potere più moderno e performativo che esista. Anche in questo modo il capitalismo, che come Saturno divora i suoi figli, diventa numinoso. Ma come si ricorderà, questa metafora tratta dal mito, fino a non molto tempo fa, veniva applicata alle rivoluzioni.



Lasciamo il film di Stone, riavvolgendolo nella dura essenza della sua prima metafora: il denaro è insonne. Il capitale è mobile, nomade, extraterritoriale, non riconosce alcun confine, non permette ad alcuna norma, etica o politica che sia, di rallentare o di trattenere il *perpetuum mobile* del proprio sviluppo. E' una verità che da tempo viene ripetuta dai critici e dai teorici dell'economia globale come Zygmunt Bauman e che, soprattutto, viene praticata dai suoi protagonisti. Anche da quelli che appartengono alla cosiddetta economia reale che, di solito, viene distinta dalla "parte maledetta" di quella finanziaria: solo le speculazioni virtuali e irresponsabili di quest'ultima, si è detto, hanno precipitato il sistema capitalistico in una crisi più grave di quella del 1929. Eppure lo spettro della delocalizzazione delle attività produttive è da più di un ventennio la sferza ricattatoria con cui l'indipendenza competitiva del capitale governa il proprio processo di liberazione, di secessione da una società troppo arretrata sul territorio, rimproverandole in continuazione di non essere al passo – con le sue regole legali imposte al mercato del lavoro, con i suoi limiti etici, sovente costituzionalizzati, all'impresa economica – della velocità dell'economia globale. Nel 1913 uno scrittore cattolico – ma di matrici socialiste – come Charles Péguy si preoccupava dell'instaurarsi di una economia del rischio che avrebbe strappato alla povertà (*sic!*, già anacronistica alla sua epoca, la povertà péguysta, un po' come quella pasoliniana, era intesa come una forma di fedeltà culturale al passato "naturale" della società e del lavoro) ogni residua autonomia biopolitica per sacrificarla ad un'interdipendenza, di cui il denaro era il collante, dove anche "chi non gioca perde, e perde sempre; dove chi si *limita* nella povertà è incessantemente inseguito persino nel rifugio di questa povertà". Quasi un secolo dopo, Bauman, constata l'avvenuta vanificazione negoziale di questo limite nella dialettica tra il capitale e il lavoro, grazie alla forza di elusione con cui la mobilità del primo mette in scacco la forzata immobilità del secondo: un tempo "il reddito di proprietari ed azionisti dipendeva dalla buona volontà dei lavoratori quanto la sussistenza di questi ultimi dai posti che quelli offrivano. Oggi non è più così; una delle parti (ma non l'altra) è dolorosamente consapevole che il partner negoziale può abbandonare il tavolo in ogni momento: una spinta di troppo e la mobile controparte può decidere semplicemente di trasferire tutti i propri beni altrove privando l'altra della possibilità di negoziare" (Bauman, "Ordini locali, caos globali" in *La società individualizzata*, Il Mulino 2001 pp. 50-51) E' da un uso accorto di questa strategia di elusione, se non andiamo errati, che la Fiat di Sergio Marchionne trae i suoi successi contrattuali, utilizzando l'assoluta

indipendenza del capitale, da qualunque sistema di riferimento gli sia esterno, come orizzonte estremo su cui scontare le proprie vittorie relative – e su cui stagiare l'immagine, mai così brillante, del proprio potere. La massimizzazione del profitto, così pericolosamente vicina al *greed* di quell'economia in eccesso (di rischio e di desiderio) che è il credo esistenziale di Gordon Gekko, è un valore altamente condiviso in una società che ai soldi attribuisce un potere numinoso di glorificazione o di dannazione dell'individuo, ormai molto al di là della grazia che Max Weber vedeva aleggiare sulle vite riuscite dei capitalisti protestanti, laddove il lavoro è svalutato dalla sua stessa invisibilità in un'economia dominata dall'epifania gaudiosa del consumo – o dalla depressione morale che corrisponde al suo contrario...

**la differenza**

**mensile di cultura**

on-line su [www.differenza.org](http://www.differenza.org)

direttore responsabile

Gian Maria Tosatti

in redazione

Attilio Scarpellini, Mariateresa Surianello,

Federico Pontiggia, Romolo Ottaviani,

Lorenzo Pavolini