

Contadini e rivoluzione in Iran

La cooperativa curda si riunisce in moschea

La riforma agraria fatta dallo scià e gli ardui problemi ereditati nelle campagne - « Khomeini e Taleghani sono due sarti: l'uno taglia e l'altro cuce »



Contadini curdi della regione di Sanandaj

Dal nostro inviato

MAHABAD — Il villaggio dalle case di terra, a una dozzina di chilometri da Mahabad, ha millenni di storia. Deriaz è stata fondata dagli uomini di Dario. Qui si accampò Alessandro. Quelli del Partito democratico del Kurdistan ci sono venuti per discutere con i contadini. Un alto parlante li chiama a raccolta nella moschea. Il mollah ne ha concesso l'uso, ma non c'è: è in città; e si ha l'impressione che non venga molto sentita l'assenza. Arrivano invece, coi contadini — molti con il loro inseparabile fucile — anche le maestre del villaggio. Sono senza cadori: il velo che si usa a Teheran non rientra nell'abbigliamento curdo e, in genere, in quello delle campagne. Intralcia il lavoro nei campi. Nelle città, più che mantenere un significato religioso, è diventato nel corso della storia il simbolo del rispetto per la donna, e anche come tale, forse, è stato al centro della « battaglia » delle scorso settimana. Qui il problema non si pone.

mentali. I trattori sono ormai termi perché non si riesce a comprare i pezzi di ricambio. Brucia l'esperienza di villaggi vicini dove, grazie a tutto questo, gli specialisti hanno potuto comprare per un milione di toman terre che ne valevano venti milioni. Qualcuno — quelli che si sentono economicamente più solidi e possiedono gli appezzamenti migliori — vuole ritirarsi dalla cooperativa. Gli altri li insultano. Quelli del partito (sono vestiti alla curda come i contadini, parlano lo stesso dialetto curdo dei contadini, sono rispettati come curdi dai contadini, perché sono armati, ma più tardi vorremo a sapere che uno di loro ha studiato per quattro anni architettura a Parigi e un altro per cinque anni da dentista in Svezia) cercano di spiegare che il fallimento della cooperativa dipende dalla politica del vecchio regime, non dal fatto di essersi messi in comune: sarebbe un errore ridividersi; ora invece hanno la possibilità di farla funzionare sul serio, amministrandola senza ingerenze. Non tutti sembrano convinti. Gli spiegano ancora che « per il momento » non si tratta di parlare in comune le terre, ma solo di unire le forze in una cooperativa. Quell'« in comune » per il momento sembra insopportabile ancora di più. Vogliono discutere ancora tra di loro, decideranno più avanti se aderire o meno al partito. Ora stiamo sommersi da decine di migliaia di richieste di iscrizione. Dovremo fare una scelta, non potremo accogliere tutti.

Qui in Kurdistan i problemi sociali e anche il problema della terra sono meno drammatici che in altre regioni. La composizione sociale è in un certo senso più elementare. Non ci sono capitalisti ed operai. La stessa riforma dello scià ha trasformato una struttura in cui un unico proprietario possedeva sino a 200-250 villaggi da solo. La figura dominante è quella del piccolo e medio contadino, che qualche volta ricorre ai braccianti. E la figura sulla quale lo scià puntava per assicurare la stabilità al suo regime. Invece i meccanismi, inseparabili dal tipo di impetuoso sviluppo capitalistico che è stato imposto all'Iran, hanno rovinato proprio questo contadino e l'hanno trasformato in un avversario altrettanto irriducibile quanto il « senza scarpe » delle mostruose concentrazioni urbane e quanto l'intellettuale assetato di libertà. Ed è proprio su questa figura che — per quanto possa sembrare paradossale — si fonda la grande unità democratica del popolo curdo. Tanto che il problema nazionale — prevale su quelli sociali, per quanto questi siano stati esasperati dalla eredità del passato.

Non è così altrove. Ad esempio tra i turcomanni più che la spinta autonomistica ed etnica ha operato la fame di terra: di quelle terre che prima della riforma agraria erano proprietà comune e che poi divennero preda della famiglia dello scià e di alcuni grandi latifondisti ad essa legati. Mentre gli scontri sanguinosi di Sanandaj hanno trovato esca nel contrasto tra i resti del vecchio esercito, la tentazione totalitaria dei comitati e le spinte dell'autonomismo esasperato, quelli forse ancora più sanguinosi di Gombad-e-Kabus pare siano direttamente parziali dalla reazione dei vecchi proprietari e delle loro squadre armate all'occupazione delle terre. In entrambi i casi si sono certamente poi inserite le provocazioni di chi vorrebbe far leva su contraddizioni, purtroppo ben reali, ereditate dal passato per tagliare le gambe ad una rivoluzione che deve ancora percorrere molta strada. Purché il « governo di Allah » sappia riconoscere i suoi veri nemici dalle contraddizioni ereditate che attendono una risposta.

A Mahabad e nelle altre città curde non ci sono molti ritratti di Khomeini. Capita anzi abbastanza spesso di sentire battute del tipo: « Khomeini e Taleghani sono due sarti: l'uno taglia e l'altro cuce », cioè l'uno a volte aspera, magari senza volerlo, le contraddizioni e l'altro cerca di superarle positivamente. Ma il fatto è che le contraddizioni e le lacerazioni ci sono e che a seconda di come verranno affrontate, la rivoluzione iraniana segnerà una o l'altra delle strade possibili. Il Kurdistan, dicevamo, è con la sua tradizione di lotta e la forte e articolata presenza democratica che si ritrova, una delle garanzie a che si scelga la strada migliore. Ma non tutto è roseo e semmai nel Kurdistan, ad esempio Sanandaj non è Mahabad. Siamo andati a Sanandaj per ricostruire gli scontri in cui più di cento persone — soprattutto civili — hanno perso la vita sotto il fuoco dei cannoni, carri armati ed elicotteri dell'esercito. Ci siamo subito accorti che piuttosto che a Mahabad assomigliava ad una piccola Teheran. Con la popolazione cresciuta mostruosamente in pochi anni ad oltre duecentomila abitanti, nell'aria, più della fievolezza armata dei curdi, si sente la rabbia del « senza scarpe ». E i pericoli forse non vengono solo dai quadri del vecchio regime asserragliati nella caserma, o dai contadini che attendono molte risposte. La situazione è in realtà tormentosamente difficile, se è vero che i disoccupati, raccolti in piazza in attesa di qualcuno che li ingaggiasse per la giornata, hanno potuto dire: « Se la rivoluzione non ci dà lavoro finiremo per gridare: viva lo scià ».

Sigmund Ginzberg

Karl Valentin, protagonista del cinema degli anni Trenta

La prima volta che si vide in Italia Karl Valentin fu parecchi anni fa, quando circolava ancora il vecchio film di Max Ophüls tratto, nel 1932, dall'opera musicale di Smetana La sposa venduta. Oggi pare impossibile rintracciarne una copia, e anche la folta rassegna sul cinema della repubblica di Weimar ha dovuto rinunciare. Era un piccolo gioiello appartenente al genere « operistico », con intermezzi cantati. Spalleggiato dalla fedele e preziosissima Liesl Karlstadt nel ruolo della moglie, Karl Valentin vi interpretava una parte di fianco: in maniche di camicia, naso lungo e appuntito, occhiali, e cappello a cilindro, era il direttore di un circo ambulante che, con garbo formale e scilinguagnolo assurdo, pregava il borgomastro del villaggio ceco (ricostruito nei pressi di Monaco di Baviera, la città di Valentin) di permettergli la rappresentazione.

Tale sconnessa « supplica », come del resto ogni suo intervento tutt'altro che previsto dal copione, veniva naturalmente eseguito a ruota libera, punteggiata di battute surreali e dei piccoli « intermezzi » di parole dialettali tipici del repertorio cabarettistico di questo grande comico dell'estemporaneità e dell'anarchia gestuale e verbale, di questo imprevedibile « fratello Marx » tedesco, che nel cinema sonoro non avrebbe più ritrovato un regista del valore di Ophüls: al quale l'attore ricordava, forse per la multiforità del suo talento proletario, uno dei gloriosi commedianti girovaghi del medioevo, quelli che piacevano anche a Dario Fo.

Come Totò, Karl Valentin, morto nel 1948, è stato riscoperto dalla nuova generazione. Nel 1971 Alberto Arbasino informava sul Corriere della Sera che le discoteche di Monaco traboccano di registrazioni dei suoi vecchi numeri di varietà, e che c'era un suo museo, visitatissimo, in una torretta appunto medioevale. In anni anche più recenti, si sono accennando scalfati alle librerie tedesche grossi volumi a lui dedicati. L'ultimo (1978) si occupa dell'attività cinematografica di Valentin, 29 film e 12 frammenti, dal 1913 al '41. A Milano il Cineclub Brecht, in collaborazione con la Biblioteca germanica, gli ha dedicato nei giorni scorsi una retrospettiva in quattro serate, non frequentata, bisogna dire, all'altezza del suo interesse.

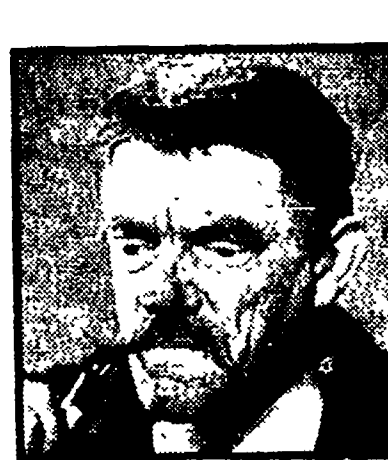
« Quando nel chiasso d'una qualsiasi birreria, tra i rumori confusi dei boccali, delle cagnatole e delle grida, della serata, entrava Karl Valentin con la sua faccia funerea, si aveva immediatamente la sensazione che quell'uomo non avrebbe fatto dello spirito: era lui stesso una battuta di spirito ». Così lo dipinse Bertolt Brecht nel 1922, in un testo ormai canonico, che proseguiva analizzando la sua comicità e concludeva: « Non si capisce perché non si dovrebbe mettere Karl Valentin sul medesimo piano del grande Charlot ».

D'altronde lo stesso Brecht firmò allora, con Erich Engel e il protagonista, lo scenario del film di protezione, viene dalla sua lunga, ancor più offensiva. In verità, come per Totò, non ha molta importanza che egli non abbia avuto grossi registi, né ha un senso deciso la diatriba imposta in Germania sul dilemma se i suoi film siano di Valentin o semplicemente con Valentin. Vedendoli insieme, si comprende bene che essi offrono, in un lungo arco di tempo, sempre lo stesso sigillo di una personalità di autore-attore. Attore che attraverso il trucco presenta i volti più diversi, autore che esterne sempre il medesimo rifiuto verso il filiteseismo borghese. Nei suoi ambienti, la porta è un segno netto di divisione. Al di qua Karl svolge una dei suoi molti mestieri: con la cara Liesl, che gli dà la replica con angelico buonsenso: lui si scatenava nelle sue distrazioni, fissazioni, furie e mattane, ma sentendosi tutto sommato protetto dalle pareti domestiche. La minaccia viene da fuori, al di là della barriera di protezione, viene dalla stupidità e permalosità di quelli che Brecht chiamava i « ronzini », viene dai clienti spocchiosi, dai visitatori importanti, dai padroni di casa grassi e odiatissimi; più tardi, come nel capolavoro tragico L'eredità (1930), verrà dall'indifferenza dell'« ester-



Anche Weimar ebbe il suo Charlot

La riscoperta del grande attore comico tedesco in una retrospettiva a Milano - Di lui Brecht disse: « Era egli stesso una battuta di spirito » - Ventinove film e dodici frammenti documentano la straordinaria versatilità del suo talento di commediografo girovago



era riatlaccata al tronco con un nastro, e un incredibile duello si svolgeva in un ambiente dominato da maschere orientali. Valentin era il servizievole garzone, autore di tanti disastri. Dieci anni prima, alle origini della sua attività cinematografica, Valentin aveva affermato le proprie virtù di clown. Scrivano delle gambe di trampolino, si accaniva, nel filmato. La scrivania non era perfettamente ritmato, a separare furiosamente le gambe del mobile troppo alto anche per lui. Impossibile come Buster Keaton, la sua battaglia contro gli oggetti lo vede di solito soccombente. Anche se imparerà col tempo a smorzare la delusione nel sorriso impercettibile e bonario di chi la sua lunga, ancor più offensiva.

In verità, come per Totò, non ha molta importanza che egli non abbia avuto grossi registi, né ha un senso deciso la diatriba imposta in Germania sul dilemma se i suoi film siano di Valentin o semplicemente con Valentin. Vedendoli insieme, si comprende bene che essi offrono, in un lungo arco di tempo, sempre lo stesso sigillo di una personalità di autore-attore. Attore che attraverso il trucco presenta i volti più diversi, autore che esterne sempre il medesimo rifiuto verso il filiteseismo borghese. Nei suoi ambienti, la porta è un segno netto di divisione. Al di qua Karl svolge una dei suoi molti mestieri: con la cara Liesl, che gli dà la replica con angelico buonsenso: lui si scatenava nelle sue distrazioni, fissazioni, furie e mattane, ma sentendosi tutto sommato protetto dalle pareti domestiche. La minaccia viene da fuori, al di là della barriera di protezione, viene dalla stupidità e permalosità di quelli che Brecht chiamava i « ronzini », viene dai clienti spocchiosi, dai visitatori importanti, dai padroni di casa grassi e odiatissimi; più tardi, come nel capolavoro tragico L'eredità (1930), verrà dall'indifferenza dell'« ester-

no » — o vogliamo azzardare la parola giusta: del regime? — alle sventure e alla miseria dell'interno. L'arte di Karl Valentin, del suo cinema povero, teatrale, frontale, sarà sinceramente, necessariamente antiaustriaco. Nell'ultimo lungometraggio Muto, un tipo originale (1929), egli incrocia velocemente le gambe — uno dei suoi irripetibili gesti — quale aiutante sarto con la mania dei francobolli, e col sogno nascosto di possedere il pezzo più raro della Baviera, che vale cento marchi. Lui si scatenava alle tentazioni di rubare: la banca nota rimasta nella tasca di una giacca, come il biglietto della lotteria nel Milione di René Clair. E quando lo mettono in galera innocente, l'ingiustizia che subisce lo porta al punto che, scarcerato, mette in atto diversi buffi tentativi di suicidio, proprio come Keaton in una delle sue comiche. Il film è popolato di gags fulminee (come quando, allon-

tanandosi la barca dell'idillio lacustre, lui la richiama come se fosse un gatto) e di tipi non meno bizzarri, come la robusta cliente continuamente indecisa, perché lacerata dal dubbio amletico se farsi fare il vestito con le maniche o senza. A un certo momento, col solito non-senso, dalla porta entra un nano; si confronta un attimo con lo spilungone Valentin, poi esce.

Nello sketch parlato, spesso tratto dai modelli teatrali, Karl e Liesl eccellono in dialetti fantasmagorici e caratterizzazioni esemplari. In quello intitolato Dal fotografo (1932), l'amabile coppia, rimasta sola nello studio, si sfoga delle restrizioni imposte dal burbanzoso titolare, accogliendo gli strani clienti in una maniera ancora più strana. Se entra una povera massaia con un pargolo che è poi una bambola lencl, accade che il domone infagolato cominci a spogliarsi prima di capire che i fotografi volevano nudo il neonato, che ora piagnucola meccanicamente su un giaciglio che sembra una tavola operatoria. Se si presenta un gigantesco tandem di sposi, la porta viene segata in alto per farli entrare; ma si preparano loro teste rimane comunque, sempre fuori dell'inquadratura, il fanno prima sedere e li convincono infine a farsi ritrarre sdraiati. E, per non sbagliare, anche Valentin si sdraia con la macchina, pronunciando lo svenimento del proprietario che rientra.

In Prova d'orchestra (1933), che vedremo con pari gusto sia in teatro sia in sala, Federico Fellini, non si sa se sia più bravo lui a maneggiare il trombo, il violino, il tamburo, la forchetta o il bastone (con cui improvvisa una strepitosa massa di duello), oppure lei, la irrisconoscibile Karlstadt travestita da direttore panciuto e posizionale, ossessivamente preteso e signorile sul cratallino in perpetua agitazione, come il suo orchestrale.

Il 1934 fu un anno ricco di cortometraggi. Il riflettore stregato, dove i due elettricisti innalzano una scala in palcoscenico e mettono i piedi sulla tavola della coppia borghese più vicina. La serata a teatro, dove Karl e Liesl raffigurano teneramente i coniugi anziani che si preparano a uscire la sera sbagliata; e lui esordisce in una dura e cocciuta lotta con lo specchio che non vuol stare ritto, tutto al fine di pettinarsi il cranio pelato. La cresima, dove la battaglia si accende con il tavolino e le sedie di un ristorante di lusso, e il cameriere impazzito e signorile sulla sfondo vengono attentamente travolti dalle risate del cresimando (sempre la Karlstadt) e dal crescendo verbale e terribile del genitore sempre più ubriaco. Il virtuosismo di cetra, in cui il solo Valentin, giovane all'inizio e con una fluente barba bianca alla fine, esegue per l'eternità il ritornello d'una canzoncina d'amore.

Ma questo cavaliere allampanato, questo strenuo Don Chisciotte, non rinuncia quasi mai al suo Sancio in gonnella, che gli è indispensabile più dell'aria sempre più triste che respira. Ecco i due titoli del '36: il gli è a quadrati, dove un povero rigliatore non sa vendere la merce (offre un pendente in un'ora) ma il compenso a moglie sa venderla troppo bene (nel più il marito aveva nascosto tutti i risparmi); e il severo, magistrale L'eredità, dove la disperazione trabocca con straordinario equilibrio.

I vecchi coniugi non hanno più niente: non pagano l'affitto da mesi, non hanno in casa che un baule vuoto (comunque preferiscono il baule vuoto dalla finestra che consegnarlo), perfino l'ufficiale giudiziario non scova che un orologio senza meccanismo. Oracolo e irriducibile, l'uomo esce a cercar stracci, trova nella spazzatura una bombetta migliore del suo copricapo, ma un monello lega la sua carrozzina a un'auto che, partendo, gliela trascina via. Rientra dopo un disastro col suonatore ambulante dell'angolo, trova l'appartamento arredato di mobili nuovi, ma piccolissimi: ci starebbe appena dei nani. E poi non c'è problema, perché gli eredi portano via subito: era un'eredità sì, ma del signore omonimo del piano di sotto. Sul nudo pavimento, i coniugi accendono l'ultimo mozzicone di candela, scambiano il bacio della buonanotte, e spengono.

Il buio della fine che sopravviene, nell'audacissimo filmetto in cui Karl Valentin, questo comico di birraia, osa (in un lampo di rabbia quasi impercettibile) saltare perfino il saluto nazista, è anche il buio della Germania di Hitler.

Ugo Casiraghi

Fulvio Papi

Nelle foto sopra il titolo Karl Valentin in una sequenza del film « La nuova scrivania »

Ideologie e informazione in Italia: il ruolo del giornalista

Di che notizia parli?

Il rischio di annullare la differenza tra il « popolare » degradato, al quale da più parti si punta, e le possibilità di una cultura creativa di massa

Nelle settimane scorse il comitato di redazione del Corriere della Sera ha prodotto un documento che mette negli ingranaggi in movimento del piano triennale di ristrutturazione della Rizzoli il problema non indifferente della identificazione che i giornalisti desiderano avere del proprio lavoro. Naturalmente una lettura soddisfacente del testo richiede delle conoscenze analitiche di fatti e situazioni, del resto in sviluppo, che non ho, purtroppo, in maniera adeguata. Mi limiterò quindi a un solo punto che tuttavia mi sembra di importanza generale.

Esiste una immagine forte nella quale i giornalisti desiderano rispecchiare il loro lavoro. Essa comprende la salvaguardia del minimo narcisismo necessario perché la propria attività, dovunque venga esercitata, non diventi lavoro forzato o insensato, spreco di tempo da ricreare con qualche vantaggio secondario (come fosse una nevrosi), e, contemporaneamente,

il desiderio di essere elementi attivi di una trasformazione della vita sociale verso il meglio. Le due cose sono naturalmente connesse: nessuno può immaginare di produrre effetti generalmente buoni attraverso pratiche insensate. E nessuna etica del lavoro può prescindere dal contrario.

Nel documento in questione si dice che il giornale deve essere « un produttore di cultura » e il giornalista « un intellettuale in grado di dare un contributo professionale autonomo collegato con la realtà e non un esecutore subalterno ». Un proposito di questo genere non solo è certamente giustificato, ma ha una relazione diretta con quello che nel giornalismo contemporaneo, entro certi limiti, si è già cercato di fare o, addirittura, si è già realizzato. In questi anni, in numerosi casi, il giornalismo migliore ha svolto una funzione molto importante di produttore culturale, soprattutto per quanto riguarda le tra-

formazioni del costume sociale, i temi educativi, i problemi femminili, l'analisi delle istituzioni, le informazioni economiche e editoriali. Con il rischio inevitabile di una grande generalizzazione, credo si possa però dire che la caratteristica fondamentale di questo lavoro sia stata la seguente. Quando i risultati del laboratorio giornalistico sono diventati oggetto di analisi del potere coesecutivo che la loro inattuazione, se non fosse stata la propria volontà, avrebbe potuto essere un fatto sociale e poi una campagna di stampa, o il contrario. Il fatto positivo è che quando fonti accreditate sostengono che certi fatti stanno accadendo — o al privato o altro — sono esse stesse a codificare e a normalizzare la realtà. Questo vuol dire che la gente interpreta i propri comportamenti e quelli altrui in un certo modo perché comincia a chiamarli con certe parole, e così tende ad assumere determinati atteggiamenti come normali o per-

lo meno giustificati in quanto collettivi. Tuttavia i giornalisti, anche nel ristretto di un'editore, alla propria professionalità il potere del discorso: certamente non come gestione privata ma come iniziativa collettiva, discussa, confrontata, verificata di modo che le decisioni definitive nascano dall'attività di ricerca della conoscenza, gerarchizzata e senza di valori, ecc. La parola che colpisce di più nel documento è « autonomia »: essa indica la persuasione di detenere una capacità e quindi il diritto a esercitarla. Questo modo di porre i problemi è politico nel senso più pieno e più positivo della parola: si tratta di stabilire chi detiene il potere del discorso.

Poiché di un potere si tratta. Per riferirli a una trasformazione della realtà, quale che tempo fa, direi che è abbastanza futile domandarsi se l'inflazione e il ritorno al privato sia prima un fatto sociale e poi una campagna di stampa, o il contrario. Il fatto positivo è che quando fonti accreditate sostengono che certi fatti stanno accadendo — o al privato o altro — sono esse stesse a codificare e a normalizzare la realtà. Questo vuol dire che la gente interpreta i propri comportamenti e quelli altrui in un certo modo perché comincia a chiamarli con certe parole, e così tende ad assumere determinati atteggiamenti come normali o per-

Diverso il caso di altri ambienti sociali: più ampi dove l'agito con efficacia la condizione concorrenziale del mercato delle notizie. Questa condizione è possibile quando ci sono proporzioni quantitative adeguate, cioè una sensibile domanda di informazioni, ma anche sfumature ideologiche, religiose, politiche, differenti, quindi destinatari pluralistici. Questo crea una transittività sociale dei messaggi e favorisce la proliferazione delle notizie. E' da queste condizioni sociali del lavoro giornalistico che è nata e si è sviluppata l'ideologia professionale della notizia che ha ormai una lunga storia e i suoi episodi gloriosi e anche caricaturali. Proprio come si conviene alla notizia che può giocare due ruoli opposti di liberazione e di alienazione.

In ogni caso oggi non interessa più alla professionalità dei giornalisti il rituale della notizia senza disporre del potere del suo uso. Oggi è apparso a tutti chiaro che essa esiste socialmente solo come messaggio. Si chiede quindi di poter scegliere le notizie, cioè di valutare l'ordine di importanza, e di poterle confezionare secondo un rapporto ragionato di importanza. Questo ordine simbolico fare il giornale « prodotto di cultura ». La conclusione è che rispetto a una ideologia professionale derivata dalla condizione in cui è strutturato il lavoro secondo una « ovvia » distribuzione dei poteri, esiste invece una immagine dei giornalisti come gestori in proprio e in collettivo, del potere del discorso. Anche questa è una crescita culturale molto importante. Questo tema non dovrebbe mai essere nascosto da quelle che sono le opposizioni di buon senso che circolano e circoleranno a lungo intorno alle identificazioni dei giornalisti: notizia-commento, linguaggio difficile-linguaggio facile, giornale d'élite-giornale popolare. Queste sono questioni molto importanti, ma che non dovrebbero inquinare l'immagine che i giornalisti, con un lungo percorso, hanno dato di se stessi.