

Spettacoli

Due illustrazioni tratte dal primo numero della rivista «Class». Sotto il tipico look del giovane manager «rampante».



Adesso nelle edicole c'è anche Class. Si capisce subito che non è l'organo di Lotte comunista perché sulla copertina c'è la fotografia di Giorgio Falck con i figli e perché sotto la testata c'è una striscia che, anche se rossa, annuncia che quello è il mensile della classe dirigente. Si farà invece un po' più di fatica per distinguere da Capital che, più genericamente si occupa da sei anni di denaro, tempo libero, economia, costume, perché tutte le due costano 5.500 lire e tra le molte altre cose in comune hanno il fondatore. Il giornalista Paolo Panerai, già direttore del Mondo che qualche mese fa ha lasciato il gruppo Rizzoli per realizzare questo nuovo mensile con l'appoggio di «investitori istituzionali» non meglio precisati e il patrocinio di un gruppo di rettori della Bocconi, Luigi Guatri.

Preceduto da una campagna di lancio in latino e in inglese (chi non conosce né l'uno né l'altro continui a

mondadoriano) quanto il fatto che si allarghi e consolidi un mercato, sull'onda della espansione di tutta la informazione economica e finanziaria, dai supplementi settimanali dei quotidiani al boom del Sole 24 Ore, che ha in questi due mensili caratteri specifici che andrebbero meglio individuati nel quadro della «cultura generale» che fa salire la borsa, moltiplica i profitti e provoca gli incroci di Milano Intasamenti di «Mercedes 190» e «Thema i.e.».

Che cosa significano queste copertine che cantano la «voglia di capitalismo» in quietano con l'interrogativo sulla scelta di una barca da 50 a 25 miliardi e ti spiegano come fare se hai un figlio Falck a non farlo diventare Brambilla? Come si spiega l'affermazione su un pubblico così largo di imperativi fulminanti come quello che è il momento di trasferirsi a Rodeo Drive, Beverly Hills, nella zona più esclusiva, «dove una fiala di profumo può costare 25.000 dolla-

Investimenti, moda, denaro e dintorni, immagini e miti di una nuova «età dell'oro»: esce «Class», un'altra rivista destinata agli italiani che vogliono (e sognano) una vita da finti ricchi

Senza un filo di Class

leggere Sorrisi e canzoni). Class si presenta con quella che il suo direttore definisce la «massima serenità ideologica». Non ci sono più neppure i complessi che accompagnano la nascita di Capital. «Dopo i bui anni Sessanta e Settanta e dopo il risveglio degli anni Ottanta, Class nasce proprio per creare una sintesi nuova fra lavoro e piacere». È ovvio che si tratta del lavoro della «migliore classe dirigente», quella che crede nello «stile» e nella «meritocrazia». A questa, Class promette pagine «più colte e più evolute» di quelle del concorrente.

Si parte con 150 mila copie di tiratura e 500 milioni di pubblicità, mentre Capital è attestato intorno alle 100 mila di tiratura e 300 milioni di pubblicità. Interessante non è tanto la concorrenza fra i due (e si parla di un terzo in arrivo,



ri e una cintura da uomo 750?». Che cosa fai poi se scopri che il ristorante «giusto» è a New York sulla 57^a Strada? E vero che i redditi forti ci sono, che in Italia il 4,7% delle famiglie guadagna il 31,3% della ricchezza totale, ma è anche difficile far credere che l'universo rappresentato da queste riviste coincide con quello dei lettori... I Brambilla sono tanti e non fanno notizia. Gli Agnelli fanno notizia e molte altre cose, ma sono, di per sé, un parco lettori molto ristretto. E anche la qualità professionale delle redazioni non basta a spiegare questa specie di primato del giornalismo italiano nel campo della ricchezza suprema. A chi possono servire reggugli su come comportarsi con la Regina Elisabetta, se poi chi viene ricevuto di solito lo sa già e comunque sa dove infor-

marsi sui dettagli? Siamo entrato nel domini della mitologia.

Al consumo di mitologia il lettore di riviste è stato già da tempo introdotto dai settimanali rosa, dello spettacolo, del cinema, dello sport e infine anche della politica. Dalla politica all'economia-spettacolo il passaggio è più recente, ma acquisito già attraverso tutta la stampa e la Tv. Barthes diceva del francese «Elle» che era un tesoro mitologico perché, presentando ogni settimana i piatti della sua cucina ornamentale offriva al suo immenso pubblico «il sogno stesso dell'eleganza». La ricetta magica di Capital e di Class non regala solo il sogno, fa qualcosa di più, ti dà la chiave per entrarci, nel sogno. E questa chiave preziosa e desiderata come quella di un giardino proibito, è il consumo.

Per guardare nella casa di una regina o per vivere il trip di un matrimonio principesco, bastano Gente e Novella 2000, ma c'è un pubblico più esigente, più ricco, più avido che non si appaga del sogno, che non si accontenta di guardare, vuole toccare, vuole che gli si dica come con il suo denaro può portar via qualche soprannobile, purché gli si spieghi dove si compra. Come nella Storia Infinita il bambino entra nella favola, da cui una voce lo chiama, e poi torna nella realtà fortificato, qui il lettore si siede a tavola con le divinità che gli parlano, lo consigliano ma soprattutto gli consentono di prendere tante cose loro e di farne tante altre come o dove le fanno loro: gli orologi, i vestiti, qualche affare, le vacanze, i ristoranti, i vini

e persino il formaggio. Gli si può strappare la camicia come al calciatore dopo la partita. Un'automobile è una automobile, ma se è l'automobile che usa lui è potenziata dal mito. Qui ritroviamo una vecchia conoscenza, la pubblicità, che però ne ha fatta di strada. Non è la parte affittata dello spazio sul giornale o sulla rivista, non è più solo il mezzo di finanziamento, ma diventa il cuore stesso del progetto editoriale, la sua sostanza e il suo fine.

La comunicazione fra gli eroi di Capital e Class e i loro fruitori è tecnicamente mitologica come è più di quella che passa fra il divismo ordinario e i fans su qualsiasi rivista di spettacolo o di sport, perché è mediata dai consumi. La scenografia e i costumi dopo ogni rappresentazione sono

Domani a Prato la prima di «Ignorabimus». Chi è l'autore e cosa ci racconta la sua opera-monumento?

Indicibile... parola di Holz

Domani, al Fabbricone di Prato, Luca Ronconi mostrerà al pubblico per la prima volta il frutto della monumentale fatica che «ho tenuto impegnato per un anno e mezzo» Ignorabimus, un'opera del poeta e drammaturgo tedesco Arno Holz, che nel testo scritto e lungo ben 500 pagine e sulla scena è di entità uno spettacolo di durata decisamente «non-antico». Fra le note e le dieci ore (l'inizio è previsto alle tre del pomeriggio). Amante della scoperta, nemico dell'ovvio, Ronconi con questo spettacolo conduce alla rilettura di un autore considerato «il teorico del naturalismo tedesco», ma sconosciuto ai più. Ignorabimus è un dramma in cinque atti, i cui personaggi sono quattro uomini e una donna riuniti intorno a un tavolo per una seduta spiritica. A proteggerli dal mondo esterno, ci sono le mura di una vecchia villa, un tempo di campagna ma ora presente del dramma, assediata dall'urbanizzazione, dalla crescita di una metropoli incombente. Ed è il «sonoro», appunto, il vero protagonista dell'opera: un collage dei rumori della «civiltà moderna» che preme e dei dialoghi che s'intrecciano fra i cinque. Siamo giusti all'inizio del Novecento, e questi personaggi affrontano, nel loro dire, i grandi temi culturali del secolo che sorge, e insieme la nostalgia per le certezze perdute, accendendosi con l'«indicibile» del tutto. Edmonda Aldini, Anna Maria Gherardi, Marisa Fabbri e Franca Nuti, tutte «in trave» e questi personaggi affrontano, nel loro dire, i grandi temi culturali del secolo che sorge, e insieme la nostalgia per le certezze perdute, accendendosi con l'«indicibile» del tutto.

sta in una società capitalista. La «tragedia» di Ignorabimus non ha evidentemente nulla a che fare con i suoi lontani modelli classici: essa nasce, al contrario, proprio dalla crisi o dalla fine della tragedia, di cui tanto si discuteva all'inizio del secolo come di una forma artistica ormai superata. È una tragedia, dunque, che semmai si avvicina alla dimensione del dramma «non tragico», al «romanzo teatralizzato» di Lukács nei suoi saggi del 1911-1915, a quella dimensione in cui, come scriveva quest'ultimo, «il più importante principio di stilizzazione del suo mondo (del romanzo) è la labilità dei confini che limitano l'io e che lo dovrebbero tenere separato dagli altri e dal mondo».

Al posto dell'eroe tragico interviene qui la sua frantumazione, la «nuova solitudine» dell'uomo di fronte a se stesso, quando il suo orizzonte si presenta come una realtà travolgente da un'inarrestabile disgregazione ed è quindi costellato da quelle cifre enigmatiche ed ambigue che per Lukács erano proprie della «fiaba», la cui allegoria «possiede il significato più profondo e tuttavia è un'allegoria il cui significato non solo si è perduto, ma non potrà mai più essere trovato».

In questo abisso, che è ad un tempo abisso del linguaggio e della conoscenza, universale contraffazione del mondo, Holz affonda i personaggi di



Luca Ronconi in una pausa delle prove di Ignorabimus. Nel fondo Arno Holz

Ignorabimus in cui è proprio la scrittura scenica, o meglio la modalità del loro discorrere a documentare il crollo di ogni idealistico «conferimento di senso», un disarmato smarrimento di fronte a se stessi e alla vita. Ma a Ronconi interessa precisamente questo, quando parla di «tragedia» come «pastiche» letterario, una tecnica drammaturgica in cui si ritrova Ibsen, Strindberg, il dramma giallo, la commedia di conversazione: il suo obiettivo è dunque quello di ricreare la dimensione di una teatralità nella quale si dispongono condizioni nuove di rappresentabilità connesse ad una esplorazione dello spazio e della parola estranea alle convenzioni tradizionali.

«Tragedia» è dunque questa riscrittura dei caratteri tragici che ora diventano non-tragici proprio perché sono impastati alla contaminazione patologica, alla modulazione sarcastica, alle suggestioni ottico-acustiche del reale e dell'immaginario. Ronconi intende così portare fino alle sue estreme conseguenze quella mimesi linguistica che a forza di accumulo e di saturazione verbale, di discontinuità e di premeditate asimmetrie, di

iterazioni e di contrappunti gestuali finisce per soverchiare il suo originario orizzonte «naturalistico», la presunta congruenza di una restituzione assoluta del reale.

Il senso preciso di questo recupero di Ignorabimus va pertanto inscritto, ben al di là di una rivisitazione dell'avanguardia storica, in un approfondimento di quella rivoluzione dei mezzi e delle tecniche drammaturgiche nella quale, per Holz, consisteva il senso più profondo della «Litteraturrevolution». «L'arte — così scriveva — ha la tendenza ad essere natura: quella diventa questa alla stregua dei suoi strumenti e della loro manipolazione».

«L'oggettività» tanto cara ai naturalisti, la Sachlichkeit, si stabilisce così oltre il «linguaggio cartaceo» dei letterati, ma anche oltre il «metodo fotografico» e l'«acribia induttiva delle scienze naturali»: essa diventa la dimensione primaria di una «scena vivente» — come la chiamerebbe Holz — in cui ossessione del dettaglio, contrappunto acustico o luministico confluiscono in una sorta di rimpicciatura mimica di quell'immensa partitura segreta che è la vita dei sentimenti, delle emozioni, dei trasalimenti, delle divinizioni interiori, del non detto o del non mai compiutamente dicibile.

Se questo è vero, ecco che l'operazione ronconiana ci consente di cogliere un'altro Holz al culmine della modernità: l'«intérior» in cui si scontrano e si frantumano i destini umani dei personaggi di Ignorabimus, diventa così quel luogo dove parola e gesto, stereotipi verbali e gestuali, metamorfosi e intermittenze ottiche e acustiche, psichicità del linguaggio evocano insensibilmente, nel flusso discontinuo e incoerente di una serie di battute «interminabili», quella totalità di senso che non emerge nell'economia equilibrata del dialogo e dell'affabulazione.

Italiani infatti ha scelto di lavorare su alcuni capolavori, la più parte dei quali molto noti al grande pubblico. Intervengono con un montaggio «a collage» che offre accostamenti inusuali operati magari proprio là dove il capolavoro è più familiare al pubblico, ottenendo così uno straniamento dell'occhio che crede di riconoscere e non riconosce, crede di vedere un'immagine nota e si trova costretto a guardarla, ad os-

servare qualcosa di noto e pur d'improvviso sconosciuto, costretto magari a scoprirlo, a seguirne le Tracce attraverso percorsi inusuali lungo i quali lo indirizza l'operazione di Itzhani.

Operazione che è di rivisitazione incentrata sull'accumulo di opere, sull'incastro di una nell'altra, su una rilettura che accomuna, quasi per immagini, accostamento di pensiero, lavori lontani tra loro secoli o chilometri come avviene per il David del Verrocchio iscritto nel cerchio della divina proporzione di Leonardo da Vinci e affiorante da una tessitura cromatica di Klee (Lo specchio e l'anima) il cui Angelus (novus) si trova poi a volare insieme alle improbabili formazioni avventose di Escher su di una Roma fantasma la cui memoria è affidata a reperti archeologici o sculture michelangiottesche (L'angolo che non pronuncia grido).

La «rapina» e il successivo «montaggio» non risparmiando nessuno così che Van Gogh si trova accanto al Correggio e a Guido Reni che a sua volta si trova con Max Ernst o con Goya, che a sua volta si trova col Bernini o con Antonello da Messina o con Breugel e così via in infinite combinazioni... Ma quando la plessiana e famosissima Guernica serve da reticolo portante per un tritico ottenuto con l'elaborazione al computer di un fotoreportage dal Vietnam (Il presentimento del commiato) o la drammatica compostezza dei volumi gotici viene scandita con le tinte cinematografiche in alternanza alle immagini di Pasolini (Il teorema corsaro) o, ancora, tenta di Ricomporre l'«intanto» in una ricostruzione pittorica del mondo irripetibile in cui Robert Capa ha scattato la foto del miliziano spagnolo che cade sotto una pallottola francese, non si tratta più di un semplice «gioco», colto fin che si vuole, ma qualcosa di più profondamente sentito, che coinvolge tutto un modo di pensare e di essere.

Rimane da dire che in mostra un'abile regia e la colonna sonora composta per l'occasione da Adriana Mari Vitali contribuiscono, insieme alle folte e importanti presenze critiche nel catalogo, a arricchire queste Tracce d'artista.

I cineasti sovietici per la pace

MOSCA — Un appello contro la diffusione dell'ostilità e della violenza, della sfiducia e del sospetto, dell'arroganza e del disprezzo per altri popoli attraverso il cinema, è stato lanciato dai cineasti sovietici ai loro colleghi di tutto il mondo in conclusione del congresso della categoria.

Nell'appello — riferisce la Tass — si afferma che il cinema, «arte più potente e democratica, deve servire con pienezza e affidabilità i nobili ideali dell'umanità, dei ideali del progresso sociale, del consolidamento dell'amicizia tra le nazioni». «Noi faremo di tutto — conclude il documento — perché i nostri film contribuiscano efficacemente alla lotta contro le idee inumane dell'apartheid, del neofascismo, delle discriminazioni razziali e nazionali».

Il congresso, al quale hanno partecipato più di 600 cineasti di tutte le repubbliche sovietiche, si è concluso venerdì — afferma la Tass — «da uno spirito di severità e autocritica». Dopo aver rilevato che sugli schermi sovietici appaiono ancora film memorabili di scarso valore artistico, i partecipanti hanno affidato al cinema la funzione di «rimodellare la mentalità e la psicologia del popolo che sta realizzando una svolta storica della società sovietica verso un nuovo stato qualitativo».

Il tuo corpo è di sale, una delle opere di Francesco Italiani esposte a Ferrara

Esposti a Ferrara gli originali lavori di Francesco Italiani

L'arte dell'opera d'arte

Giancarlo Bosetti

Nostro servizio

FERRARA — Un buon grafico deve copiare da tutto e da tutti e restituire il prodotto con una personale impronta, deve rendere semplici e fruibili immagini complesse, deve assemblare stili e stilemi e offrire un proprio progetto grafico proprio perché una scommessa: la frase di Francesco Italiani bene illustra il modo di operare nelle sale delle civiche gallerie d'arte moderna di Ferrara.

Francesco Italiani è un grafico che conta ben vent'anni di esperienza e un'attività fittissima e concreta: si è occupato di progetti editoriali, di manifesti politici (basti ricordare quello famoso di Che Guevara o di Ho Chi Minh) ma anche pubblicitari e cinematografici, copertine di libri e di dischi, giornali e riviste, che spesso ha completamente ridisegnate, come Noi donne, Vie nuove, Società, Rinascita, L'ora di Falerno, Paese sera. Ma ha realizzato anche campagne di particolare impegno come quella di alfabetizzazione a Cuba e quella elettorale del Pcc, la prima del dopo Franco, esercitandosi pure sul fronte pubblicitario con diversi interventi su Aut Aut, Futurità, L'oeil. Coltiva però una passione personale, quasi una smania onnivora verso l'opera d'arte, anzi le opere d'arte, che muta il suo occhio in abile voyeur d'immagini, un occhio che guarda, registra e rapina voracemente.

È un occhio che conduce sulle Tracce (questo il titolo della mostra) della storia dell'arte, un occhio che, solo protagonista, ci inizia ai meandri difficili e ambigui dei misteri dell'arte in qualche modo aiutando gli occhi di noi che guardiamo a districarci attraverso i percorsi difficili di una apparentemente facile mitologia d'arte.

Italiani infatti ha scelto di lavorare su alcuni capolavori, la più parte dei quali molto noti al grande pubblico. Intervengono con un montaggio «a collage» che offre accostamenti inusuali operati magari proprio là dove il capolavoro è più familiare al pubblico, ottenendo così uno straniamento dell'occhio che crede di riconoscere e non riconosce, crede di vedere un'immagine nota e si trova costretto a guardarla, ad os-

Dede Auregli