Spettacoli Cultura

Qui accanto, Billy Wilder durante le riprese del suo ultimo film «Buddy Buddy». Sotto, Marilyn Monroe in «A qualcuno piace caldo»

L'intervista Oggi è il compleanno del grande regista austriaco. I rapporti con Lubitsch e Chandler, i suoi successi e le sue antipatie in un colloquio con lo sceneggiatore Chris Columbus

80 anni da Billy Wilder

Auguri mister Wilder. Il grande cineasta austriaco compie infatti oggi 80 anni, essendo nato il 22 giugno del 1906 nella cittadina di Sucha, ora in territorio polacco. Simili celebrazioni di solito lasciano il tempo che trovano, sanno di stantio, di omaggio rituale, tutte cose che Billy Wilder ha sempre rigettato. Eppure, questo «uomo perfetto al 60 per cento» merita attenzione, e magari un po' di gratitudine. Soprattutto se si pensa che è dal 1963, dai tempi di «Irma la dolce», che il regista di «Viale del tramonto» non conosce un solo successo commerciale. Andarono male, in successione, «Baciami stupido», «Non per soldi ma per denaro», «La vita privata di Sherlock Holmes», «Che cosa è successo tra mio padre e tua madre», «Prima pagina», «Fedora» e «Buddy Buddy». Dopo quest'ultimo film (1981), Wilder decise di ritirarsi a vita privata. Ma da «buon guastafeste di Hollywood» egli non ha rinunciato ad occuparsi di cinema, come testimonia questa curiosa intervista rilasciata al giovane sceneggiatore-prodigio Chris Columbus («Gremlins», «Goonies», «Piramide di paura») e pubblicata dall'autorevole «American Film». Ringraziamo la rivista per averci permesso di pubblicare ampi stralci dell'intervista.

— Compaiono sempre due parole nella prima pagina di una sceneggiatura di Billy Wilder: «Cum Dio»... Sì, con Dio.

— Perché?

Perché tanto male non fa. È un motto ripreso da uno scrittore con cui ho lavorato in Germania. Il grande Pauline Kael. È la via meno cara per corrompere quel tizio che sta lassù tra le nuvole.

— Tu hai creato alcuni tra i più intensi personaggi femminili mai apparsi sullo schermo, da Norma Desmond a Irma la dolce. Cominci a scrivere pensando ad una figura femminile e poi costruisci una storia attorno ad essa?

Di solito parto da un'idea che mi sembra buona. Non mi piace essere considerato un regista di donne. Voglio solo fare buoni film di cui la gente, una volta uscita dal cinema, possa parlare per almeno un quarto d'ora. Il pubblico può sempre dire: «Bene, molto divertente». E chi se ne frega. Ma se riesco a mettere nel film qualcosa che faccia anche pensare, beh sono l'uomo più felice del mondo. Non ho scritto i Dieci Comandamenti. Solo i Dieci Suggerimenti.

— Tu hai detto, più di una volta, che Ernst Lubitsch è il tuo regista preferito. Perché?

Beh, ammiro anche molti altri registi, Eisenstein, Orson Welles, John Ford... Ma Lubitsch è davvero il mio preferito. Con lui non potevi sederti a scrivere pensando: «Lubitsch farebbe così». Tu tiravi fuori venti idee e lui sceglieva proprio quella che faceva il «tocco Lubitsch». È un tipo di regista che non avrebbe mai detto: «Io ho due e due. Due e due fanno quattro. Ma anche tre e uno fanno quattro». Lui diceva: «Questo è due e questo è due». Dopodiché lasciava agli spettatori il compito di tirare le somme. Il pubblico diventava così co-sceneggiatore. Tempo fa andai in una qualche università a parlare con gli studenti. E dissi loro: «Abbiamo la seguente situazione: un re e una regina. Poi c'è un aiutante del re che ha una relazione con la regina. Il re lo viene a scoprire. Ora andate a casa e scrivete una scena. Come risolvereste la situazione?». Se dai questo intreccio ad un centinaio di abili scrittori, qualcuno ti scriverà venti pagine, qualcun'altro solo una piccola scena dialogata. Ma nessuno troverà una soluzione migliore di quella pensata da Lubitsch per *L'allegro tenente*. Eccola. Il re e la regina sono in camera da letto. Il re si sta vestendo. Fuori, di guardia, c'è il suo luogotenente (Maurice Chevalier) con la spada in mano. Il re esce dalla camera, sorride a Chevalier e comincia a scendere i gradini. In quell'istante, quando si sente abbastanza sicuro, Chevalier scivola velocemente verso la camera da letto dove sta la regina. La porta si chiude. Non si entra più nella stanza. Il re, come è arrivato alla fine della scala, si accorge di aver dimenticato la spada e la cintura. Così torna indietro, apre la porta, entra nella stanza, chiude la porta. Tre secondi dopo ritorna fuori, ancora sorridente, con la cintura e la spada. Ora, mentre scende di nuovo le scale, cerca di mettersi la cintura. Ma non è la sua: è troppo piccola per lui che è un uomo grasso.

A questo punto, *noi* sappiamo che cosa c'è che non va. Il re gira i tacchi e torna indietro, in camera. Non solo sappiamo che lì re scoprirà tutto, ma sappiamo anche che Chevalier non è vestito, giusto? Ed ora entriamo nella stanza dove Chevalier si sta nascondendo sotto il letto. Capite come ha risolto la situazione?

— E di Raymond Chandler, che lavorò con te per «*La fiamma del peccato*», che ricordi hai?

A dire il vero lo volevo James Cain. Ma era impegnato a scrivere un film per la Fox con Fritz Lang. Allora il produttore Joseph Stern mi disse: «C'è un ragazzo qui in città, non è mai entrato in uno studio. Credo che per mantenersi fino a qualche tempo fa incordava racchette da tennis per la Spalding. Ma leggi le sue storie su *Black Mask* e dimmi cosa ne pensi». Lo feci, quel ragazzo mi piacque da morire. Quando venne non capì subito che avremmo dovuto lavorare alla scrittura. Disse: «Va bene, vi scriverò una sceneggiatura. Mostratemene una per vedere come si fa». Non gliela mostrai. Allora volle sapere qualcosa sulle dissolvenze e sui movimenti di macchina. Roba che uno scrittore non dovrebbe mai conoscere. Alla fine disse: «Oggi è martedì, mi ci vorrà una settimana a partire da giovedì. Va bene?». Stern e io ci guardammo allibiti, era un tempo brevissimo. E Chandler aggiunse: «Ah, un'altra cosa. Voglio mille dollari». Ci guardammo ancora dicendo: «Sicuro». Esattamente dopo dieci giorni arrivò con ottanta pagine di sceneggiatura. Le leggemmo: erano piene di riferimenti tecnici, dissolvenze, movimenti di camera e cose del genere. A quel punto lo facemmo sedere e gli dicemmo: «Senti, non devi scrivere queste cose da solo. Dovrai scriverle con mister Wilder. E non per il prossimo giovedì. Ci vorranno dieci o dodici settimane. E prenderai 2mila dollari a settimana». Per poco non svenne.

— Perché hai iniziato a fare il regista?

Ero sotto contratto con la Paramount. A quell'epoca la Paramount aveva centoquattro scrittori sotto contratto. C'era un edificio intero per gli scrittori, con un altro annesso a questo e un annesso all'annesso. Si aspettavano undici pagine alla settimana, in modo da poter scrivere due o tre film all'anno. A loro non piaceva che io andassi sul set a curiosare, perché avrei dovuto essere nel mio studio a scrivere e basta. In realtà litigavo spesso con i registi, perché vedevo che il loro modo di dirigere era sbagliato, che gli attori stavano improvvisando. Noi avevamo lavorato sodo alle sceneggiature e quelli le stravolgevano a loro piacimento. Ero una scocciatura. In *La porta d'oro* di Mitchell Leisen, scritto da me e da Charles Brackett, c'era una scena in cui Charles Boyer stava disteso nel letto. Era un gigolo rumeno che se ne sta in un lurido albergo di Mexicali, in attesa che la fortuna girasse dalla sua parte. Non ha documenti, non ha possibilità di rientrare negli Stati Uniti. In questa scena uno scarafaggio si muove lentamente sul muro. Boyer prende un bastoncino e rivolto allo scarafaggio dice: «Dove pensi di andare? Ce l'hai il passaporto? Fammi vedere i documenti». E lo schiaccia. Così, un giorno che io e Brackett eravamo a pranzo in un ristorante di fronte alla Paramount e vedemmo Boyer, anche lui a pranzo lì, io dissi: «Allora Charlie, come va?». Lui rispose: «Benissimo. Mi piace molto». E io: «Che cosa dovete girare oggi?». E lui: «Beh, stiamo facendo la scena dello scarafaggio, ma la abbiamo cambiata un po'. Io non parlo, perché è stupido. Come posso parlare ad uno scarafaggio se lui non può rispondermi?». Ero veramente furioso e uscendo dissi a Brackett: «Quel figlio di puttana! Se non parla ad uno scarafaggio, non parlerà a nessuno».

— Dirigere un film è la sola strada che può proteggere il tuo lavoro di sceneggiatore?

Sì, assolutamente.

— Tra non molto sarò impegnato a dirigere il mio primo film. Come ci si sente alla vigilia del debutto?

Vidi Lubitsch la sera prima del mio ciak d'esordio e gli confessai: «Non dirlo a nessuno, ma me la sto facendo sotto». Lui mi rispose: «Stai a sentire, io ho fatto sessanta film e continuo a sentirmi così ogni volta che ne inizio uno nuovo». I primi due giorni, ti assicuro, non sono mai buoni. Ma se tu hai un produttore forte, uno come Selznick, capirà. Potrai dirgli: «Guarda, ho sbagliato tutto. La prima settimana non è buona».

— Per ogni film o solo per il primo?

Per ogni film. Io amo il produttore che esce dall'ufficio e dice: «Sai, mi sembra che questa scena sia debole. Potrebbe essere più forte. Girala di nuovo». Gli bacerei la mano e direi: «Sicuro. Quando vuoi. La rifarò cinquanta volte se me lo lasci fare». E voglio metterti in guardia su un'altra cosa, visto che ho di fronte un regista sveglio. Non tagliarti la gola, come ti verrà voglia di fare, quando vedrai il materiale rozzo. È il momento di depressione più brutto della tua vita. Sia che si trattasse di *Ninotchka*, con Lubitsch seduto lì vicino, o di successi come *A qualcuno piace caldo* e *Viale del Tramonto*, avrei sempre voluto tagliarmi la gola perché non c'era ritmo. Ti viene da pensare: «Mio Dio, è tutto lì? È così brutto!». Ti avviso, non avere intorno rasoi o pillole di Nebutal quando lo vedrai.

— È vero che ti piace organizzare un cast «controcorrente», fuori dagli schemi comuni?

Mi piace lavorare con attori che siano bravi, coscienziosi, che imparano la parte, che arrivano preparati e che ti aiutano. Io credo che agli attori piaccia lavorare con me e anche alle attrici, anche se può succedere di incappare in Marilyn Monroe. In quel caso c'era un blocco mentale, c'erano problemi dentro di lei. Non sono il tipo di regista che arriva alle sei di mattina con la sceneggiatura, il gesso e comincia: «Tu vai dall'uno al due, tu attraversi qui dal tre all'uno poi verso il cinque, tu spegni la sigaretta». Non faccio queste cose, non posso. Io aspetto che gli attori arrivino, che sappiano le parti; e poi cominciamo a camminare sul set e a parlare: «Così va bene?» o «Forse se tu potessi fare un passo in più; avremmo libero il personaggio sullo sfondo e non dovrò fare un taglio». Questa è cooperazione. La scena è costruita e pulita e allora giriamo. E io non mi innervosisco. Quando ero un regista molto giovane ricordo che i produttori si strappavano i capelli, dicevano: «È un impiastro! È andato a pranzo e non c'è neanche una scena girata. Che cosa dobbiamo fare?». In questi casi mandavo indietro il messaggio: «Cercatevi un altro regista». Ma come tornavo dal pranzo giravamo cinque pagine in una ripresa, semplicemente muovendo la macchina da presa in modo appropriato. Senza civettare. Non c'è mai, mai una inquadratura falsa nei miei film. Mai una di quelle sorprendenti tipo: «soggiorno visto attraverso il caminetto acceso dal punto di vista dell'uomo che sta sul letto...». È tutto logico, e tu non sai dove sta il taglio.

— Volevo parlare con te di quello che ritengo essere uno dei tuoi film più belli, «Vita privata di Sherlock Holmes».

Ti è piaciuto?

— Penso veramente che sia fantastico.

Ma tu hai visto la versione corta.

— Sì, quella lunga non è mai stata vista...

Avrei dovuto essere più temerario, ma, per sfortuna mia, il figlio di Conan Doyle era lì. Avrei voluto fare di Holmes un omosessuale.

— Un omosessuale?

Oh, certamente. Per questo si droga. Ma la cosa più triste è che per quel film ho buttato via un anno della mia vita. Credimi, quando arriverai alla mia età dirai: «Merda, se solo potessi riavere indietro il tempo che ho perso su film che non sono piaciuti». Ma non me ne vergogno. Fu un fiasco, non ha funzionato.

— Volevo parlare della Hollywood di oggi. In che senso avverti che è cambiata?

Oggi è molto difficile. Non ci sono molti più *studios*. Molti anni fa ti muovevi per vedere un film Mgm, *sapevi* che era un film Mgm. Aveva un suo proprio stile. O sapevi che era un film Warner Bros. Con Cagney e Bogart e altri attori che erano sotto contratto lì. Oggi gli studi non sono niente di più che un albergo della catena Ramada Inn: affitti lo spazio, giri e vai via. E solo un pazzo potrebbe pensare che avrai successo leccando il sedere di qualcuno, perché quel qualcuno se ne andrà in una settimana e ci sarà un nuovo sedere che entra. Chiaro? Nessuno parla del film, ma solo del tipo di accordo: chi presenta? di chi è? e tutte quelle scemenze totalmente idiote.

— Se arrivasse il progetto giusto, lo realizzeresti?

Senti, sto cercando di trattare con questo e quello. La gente viene da me fresca e piena di soldi. Ma io non entrerei mai in un affare del genere, perché conosco gli svantaggi. Mi controllerebbero da dietro le spalle. Ciò mi rende molto nervoso. Non lo sopporto. Ai vecchi tempi, porca miseria, facevi due film all'anno, tre film in due anni. Il destino dello studio, degli impiegati, del portiere di notte non dipendeva solo dai tuo film. Ora tutto è più precario. Non c'è gran differenza sul fare *Rocky IV* o altri *Guerre stellari*. È come cadere sul sicuro, ma questo non eccita la mia fantasia. La mia energia che sta nel fare qualcosa di nuovo. Posso sbagliare ancora. Ma almeno sbaglierò con qualcosa che mi piace.

Chris Columbus

Il concerto A Villa Medici trionfa il vecchio compositore

Messiaen, il suo Olimpo è l'Himalaya

ROMA — Ce lo raccontava un caro amico, d'essere capitato una volta (a scuola dalla suore), per sbaglio, nella stanza della sua severa maestra, sorprendendola senza gli abiti monacali. Fece lui in tempo per primo a scappare, che l'altra a urlare. E sempre gli era rimasto nella memoria il lampo negli occhi adirati. Torna alla mente l'episodio con l'*Actéon* di Marc-Antoine Charpentier, eseguito nel Festival di Villa Medici. Nell'infanzia mitica del mondo, c'è anche Atteone che va a caccia e, per sbaglio, càpita dove Diana e le sue ancelle stanno prendendo il bagno. L'ira della dea è profonda, e trasforma Atteone in cervo: un cervo sbranato poi dai cani.

Sono piccoli casi del tempo antico, e Charpentier li aggiusta in una preziosa miniatura musicale. Occorrerà smetterla di far rientrare nel barocco quel che barocco non è: i brani corali, freschi e svettanti, rievocanti la caccia, l'ira di Diana (un tumulto garbato) e lo sbigottimento della *troupe* di Atteone. Fra coro e strumenti, non più di una trentina di bravissimi musicisti: quelli, specializzati, del gruppo «Les Floriassants», diretto da William Christie.

Il senso della vita e della morte corre anche nell'*Anacréon* di Jean-Philippe Rameau, celebrante con maliziosa arguzia la disputa tra Bacco ed Eros che si compone nella civiltà di Anacreonte, il poeta della vita e dell'amore.

Charpentier morì a settant'anni, nel 1704, quando Rameau ne aveva sì e no venti e non sapeva di essere contemporaneo di Bach e di Haendel, del tutto ignorati, poi, nella sua musica. A questa autonoma linea di eleganza fonica e a questa ansia di partecipare, in un modo o nell'altro, ai grandi fatti della realtà (la vita, la morte, l'amore, la felicità, la speranza) si appoggia, diremmo, la visione «panica» di Olivier Messiaen che, come Rameau «ignora» i suoi contemporanei e oppone a tutti una sua visione delle cose.

La mitologia, in Messiaen, si sposta dall'Olimpo all'Himalaya, dalla Grecia all'India. C'è tutto un asse culturale, che sposta il centro del mondo dall'Europa all'Asia e la *Turangalila-Sinfonia* di Messiaen è il più vistoso risultato (qui, forse, il barocco un po' c'entra) di una diversa esplorazione del cosmo sonoro, tra i poli costituiti da Stravinski e Schoenberg.

Turanga, in sanscrito, dà il senso di una ebbrezza vitale e *Lila* anche quello dell'amore e del grande «gioco» dell'universo. Sta di fatto che, subito dopo l'ultimo conflitto, questa *Turangalila-Sinfonia* dà alla musica un sommovimento paragonabile a quello che Stravinski aveva scatenato nel 1913, prima dell'altro conflitto, con la *Sagra della primavera*.

La querelle di Rameau (1683-1764) con la musica italiana trascolora, in questa di Messiaen, in quella con la musica europea. L'Europa è a terra, ma lui la lascia lì, come forse merita, e si rivolge all'India e all'«america (che affiora a volte tra slanci di jazz e turbolenze foniche, care a Charles Ives). Innalza grandi montagne di suono e fa precipitare a valle grandi valanghe che lasciano scoperti nuovi spazi, puliti, nei quali Messiaen si inoltra con suoni inediti; orchestrali (la ricerca sui timbri è «diabolica») e pianistici. Un pianoforte incombe, dall'inizio alla fine, in tutti i dieci movimenti della composizione (un'ora e un quarto) ed è a un passo da quello di Boulez, non per nulla allievo di Messiaen, maestro di tutta una generazione di compositori. Al suono del pianoforte si aggiunge quello delle Onde Martenot, che spesso si pone in testa alla spavalderia ritmico-timbrica, come il fischiettio di un gigante (o di un uomo nuovo), che si trascina dietro il fischio, il canto, il richiamo di uccelli.

La musica di Messiaen è anche un'enorme voliera che ha fatto di nuovo tanto parlare, nel 1983, con la «prima» a Parigi del «San Francesco d'Assisi». La *Sinfonia*, composta tra il 1946-48, fu eseguita in America, diretta da Bernstein, nel 1949, con la partecipazione al pianoforte di Yvonne Loriod (alle Onde Martenot c'è Jeanne Loriod) che, da allora fino all'altra sera, ha seguito la *Sinfonia* in tutte le sue esecuzioni.

Per colpa del maltempo, sia Charpentier e Rameau, che Messiaen sono stati ospiti di Santa Cecilia (Auditorio di Via della Conciliazione). Grandi applausi al direttore Kent Nagano e all'autore che ha ascoltato la sua musica con partitura alla mano.

Il Festival prevede domani, dopo il concerto di musiche d'oggi, diretto da Yves Prin (novità di Suzanne Giraud, Bernard Gavanna, Paul Mefano, Marcello Panni e Claudio Ambrosini), il debutto della Compagnia di danza Maguy Marin, con il balletto *Calambre*: una «scarica elettrica», che vuole accendere flamenco e rock insieme.

Erasmo Valente

genova, il Novecento

Ufficio Promozione e Pubbliche Relazioni

Nel capoluogo ligure una grande mostra alla scoperta di «un'epoca nell'inconscio di una città»
L'iniziativa è della Cassa di Risparmio di Genova e Imperia

GENOVA — È in corso a Genova la mostra sul Novecento, proposta dalla Fondazione Mario e Giorgio Labò e interamente realizzata grazie all'impegno finanziario della Cassa di Risparmio di Genova e Imperia. L'esposizione, curata da Giuseppe Marcenaro, si articola in sei settori e trenta sezioni, disposti su tre piani con ingresso da piazza Faralli (zona Madre di Dio). L'orario di apertura al pubblico è il seguente: dal lunedì al venerdì ore 16-22, sabato e domenica dalle 9 alle 20. Ingresso gratuito. È disponibile un catalogo di 660 pagine, con illustrazioni a colori e in bianco e nero. Ad ogni visitatore viene comunque consegnato un libriccino-guida di circa 100 pagine.

Un viaggio nell'inconscio dei genovesi. La cronaca di un secolo smontata e ricostruita secondo un percorso di simboli ed emozioni. O più semplicemente un gioco, una sofisticata provocazione che prende a bersaglio i «sepolcri imbiancati» per strizzare l'occhio alle correnti più profonde, e spesso neglette, di un'epoca d'oro e di silenzi, tutta da scoprire

Comunque la si giudichi, la grande mostra su «Genova, il Novecento», fa parlare molto di sé. E farà parlare a lungo per la quantità e la qualità dei pezzi esposti (ottocento), la mole degli «inediti» provenienti da collezioni private (l'80% del totale), le scelte compiute da Giuseppe Marcenaro il quale ha impresso un indelebile marchio creativo su ognuno dei duemila metri quadrati dell'esposizione.

Il visitatore viene subito impegnato nella ricerca delle «chiavi di accesso» le quali, una volta trovate senza eccessive difficoltà (la consultazione della maneggevole guida, che viene data in omaggio a tutti, è essenziale), trasformano la mostra in un itinerario chiaramente «leggibile», ricco di stimoli e straordinarie emozioni.

Sull'iniziativa artisti, critici e privati cittadini hanno espresso — anche con vigore polemico — giudizi contrastanti. Qual è la ragione di tanto ardore? Probabilmente il fatto che un folletto burlone ha voluto buttare all'aria il puzzle accademico imprimendo al tutto un ritmo cinematografico, dissacrando il dissacrabile, mettendo il visitatore di fronte ai fasti ma anche alle colpevoli inerzie della classe dirigente dell'epoca, agli slanci corali ma anche agli artisti vessati, agli intellettuali incompresi, ai grandi letterati costretti ad emigrare.

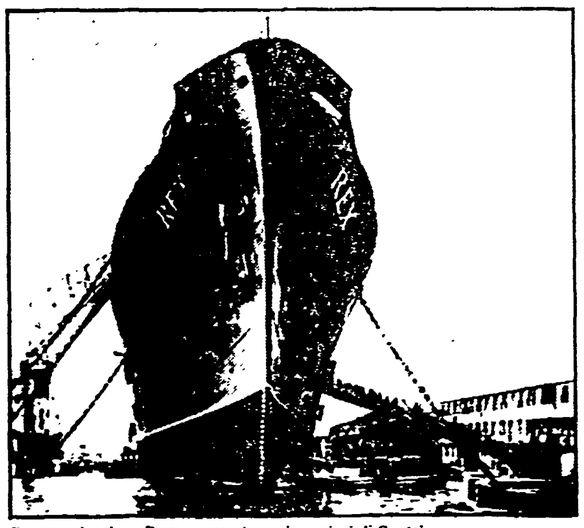
Ecco la ragione della splendida retrospettiva dedicata a Rubaldo Merello, gigante della pittura vissuto in povertà; ecco perché il mitico Caffè Roma viene ricostruito con patetici ritratti di Montale e Sbarbaro, con i fantasmi di Firpo e Francesco Messina i quali, guardando «la Grande Farandole» di Cominetti, sognano Parigi e l'amplesso con la cultura europea.

Ecco perché, ad un certo punto, le effigie degli uomini-città (Perrone, Mackenzie, il marchese Podestà) sembrano disposte in modo da stringere Genova in un abbraccio, mentre i simboli della nascita del Partito socialista si trasformano in altrettanti elementi di rottura storica.

Ma non è solo un gioco interpretativo, divertente e divertito. Il valore di opere e materiali presentati è veramente notevole: dal «Figliol prodigo», meraviglioso bronzo di Arturo Martini, alle allusive e straordinariamente moderne tele di Cornelio Geranzani (una autentica scoperta); dalla ricognizione sull'Austria di Klimt e Kalmakoff, uniti in «inevitabile commistione» a Canegallo, Olivari e Rodocanachi, sino al «secondo futurismo», alle presenze di Mario Labò nella sezione Arti Applicate, e alla suggestiva galleria conclusiva che riassume le tendenze artistiche maturate dopo il secondo conflitto mondiale, dalla vera campana del Rex, intorno alla quale ruota tutta la sezione dedicata allo Sviluppo della Navigazione, sino a un fuoco d'artificio di chicche amatoriali.

La visita comincia dalla sezione Architettura e Urbanistica di fine 800, affiancata da un itinerario pittorico che trasporta gradualmente dall'immobilismo dei primi ritratti all'impeto creativo coincidente con il «nuovo rinascimento» della città: si passa poi all'Esposizione Colombiana del 1892 e, in contrapposizione, a guardare in obliquo lo scientismo positivista — carattere fondamentale della genovesità — incarnato dal prof. Maragliano (fisiologo e umanista) e dal prof. Morselli, implacabile detrattore di Freud e caposcuola di chi tuttora considera la follia come un male da curare con rimedi materiali: farmaci ed elettroshock.

Quindi una ricostruzione fortemente simbolica della Galleria Mazzini, la «nuova borghesia» e lo sviluppo industriale, la sezione del «Bel Vivere» e la Grande Guerra (persino la disadorna scala di accesso al secondo piano viene trasformata in una trincea stretta dal filo spinato): la navigazione e gli utopisti, l'omaggio all'editore Emiliano degli Orfini, la Specola delle Arti (evoluzione delle pagine culturali del Secolo XIX), la critica alla pena di morte. Corrente con i suoi risvolti genovesi, la seconda guerra mondiale, la nuova visione delle arti.



Il transatlantico «Rex», costruito nei cantieri di Sestri

Dice Marcenaro: «Ho messo in mostra quello che era impossibile mostrare. Sono pronto a difendere tutto, sino all'ultima virgola. Ma un'esposizione è un fatto creativo, si può realizzare in mille modi; se dovessi rifarla, cambierei tutto. La tendenza comune è purtroppo quella di "museificare", quindi esorcizzare e collocare oggetti o eventi incompresi in ambiti di assoluta immobilità. Invece bisogna smontare la macchina dell'evento per ricostruirla, capirla e trasformarla in un oggetto del quale si avrà confidenza».

Secondo Franco Monteverde, direttore della sezione ligure dell'Istituto Gramsci, il merito della mostra è aver rivelato che «il Novecento, per Genova, è una grande stagione.

«Nella memoria della città, il "secolo" per eccellenza resta tuttora il 600 — *spiega Monteverde* —. Questa iniziativa invece illumina sul periodo, peraltro non lunghissimo, di fioritura culturale avvenuta nel nostro secolo, mostrandone la dimensione europea e i legami con la cultura tedesca e austriaca. Tutto ciò viene reso con oggetti, opere d'arte, "cose tangibili". Non è certo la storia dell'evoluzione di Genova, semmai una chiave interpretativa né retorica né formale, capace di far emergere in tutto il suo valore quella "cultura di opposizione" alla città ufficiale che generò rotture e fecondi sviluppi».

E i limiti? «Negli anni '20 — *risponde ancora Monteverde* — Genova cade a precipizio, crolla la struttura industriale, le fabbriche diventano dello Stato e Genova una città dipendente che, per la prima volta, non decide più del suo futuro; diventa la città del "regime" e dei silenzi: Piazza della Vittoria è il simbolo della capitolazione. Questo processo, presente negli aspetti culturali, resta tuttavia in ombra per quanto riguarda i processi reali. Così la "cultura della fabbrica" e la nascita delle Partecipazioni Statali vengono solo sfiorate. Altrettanto potrebbe dirsi per la Chiesa, rappresentata solo come macchina di potere e non per i fermenti modernisti che l'hanno attraversata.

«Ma si tratta di scelte interpretative, non di colpevoli dimenticanze. In definitiva "Genova, il Novecento" ha messo in moto meccanismi di conoscenza e approfondimento, offrendo le condizioni e gli spunti per andare avanti».

La mostra, insomma, è un dono di valore che il mecenate della situazione, la Cassa di Risparmio, ha voluto fare alla città: una città che con la crisi dell'industria e dei traffici marittimi è tornata a riflettere su se stessa e si prepara al Duemila post-industriale recuperando interamente la proiezione mediterranea e continentale, con un dinamismo progettuale paragonabile a quello dei primi anni del secolo. Il Novecento, dunque, non è finito: la comprensione di quel pezzo di storia, lasciato troppo tempo nel cassetto forse perché eccessivamente scomodo, diviene oggi uno strumento per la costruzione del futuro.

Pierluigi Ghiggini