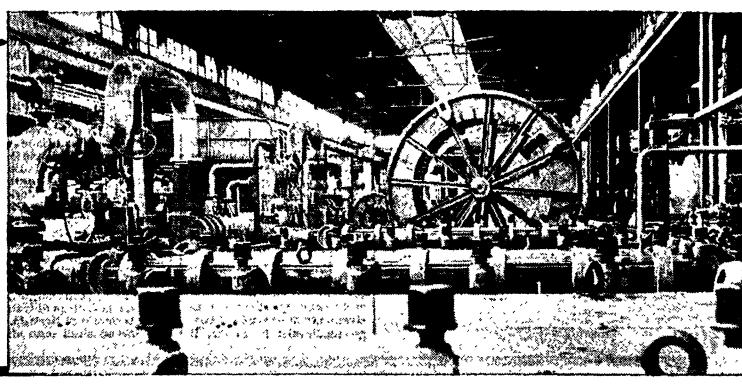
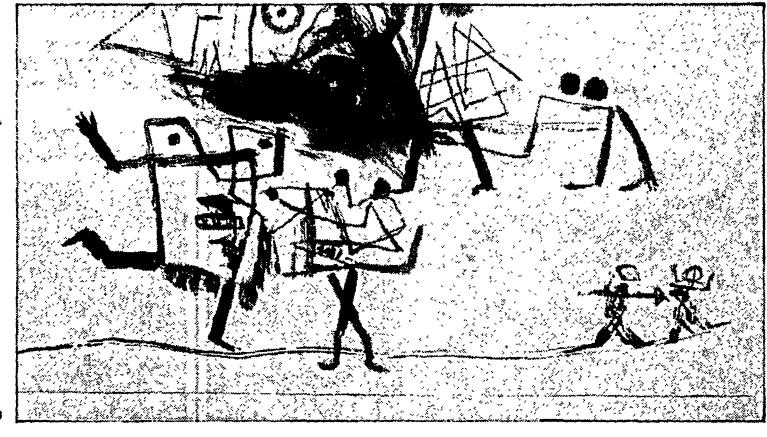


Qui accento una linea di produzione della Pirelli, sotto la Bicocca di Sesto San Giovan-



Senso della luce e valori tonali accompagnano le opere del maestro di Berna Ora Venezia gli rende omaggio con una mostra di disegni provenienti da collezioni private italiane e straniere



Paul Klee, «Duelli», 1933

Il colore è Klee

Nostro servizio

VENEZIA — La mostra dei disegni di Paul Klee, verso la quale, dobblamo confessarlo, eravamo un po' prevenuti, si è invece rivelata una piacevole sorpresa: questo Paul Klee nelle collezioni private, sia pure su carta, è pur sempre e quasi tutto un Klee di alta qualità. La mostra (targata Mazzotta), aperta al ristrutturando Museo di Ca' Pesaro fino al mese di ottobre, è dunque tutta di pezzi provenienti da collezioni private italiane ma soprattutto straniere, evidentemente interessate non tanto alla prestigiosa firma del maestro berne-se quanto piuttosto alla qualità delle

La grandissima fortuna espositiva dell'opera di Klee che ha portato an-che in anni recentissimi a diverse e successive mostre in Italia e all'estero, non nuoce mai ai desiderio di conoscenza del suo lavoro, sia per il piacere che ogni volta se ne ricava, sia perché la sua produzione fu tanto copiosa che se ne possono sempre trarre nuove e utili scoperte; così è anche in questa occasione che ci pro-pone molti pezzi per la prima volta in Îtalia. La fortuna di Klee è forse anche dovuta al fatto che la sua opera è quanto di meno monocorde si possa quanto di meno monocorde si possa pensare e purtuttavia, figurativa o astratta che sia, intimamente fedele a se stessa. Il percorso della mostra, rigorosamente cronologico e legato alle tappe biografiche, prende le mosse dai primi anni o meglio dai Kiee diciottenne — ma come è noto dai disegni infantili conservatici dalla sarella fu un artista precocissimo la sorella fu un artista precocissimo — quando, ormai affrancato dai modelli, si esercita sul vero, paesaggio o figura che sia, tanto che il dato di realtà rimarrà poi sempre il punto di partenza, magari nascosto dalle infinite elaborazioni emotive e intellettuali dell'artista, di quasi tutto il suo

Così è per le opere realizzate nel '13 e nel '14, anche durante e dopo il viaggio a Tunisi, dove l'artista rimane folgorato dalla scoperta del colore, una scoperta attesa da tempo, anzi desiderata con urgenza e tanto appagante che lo induce ad annotare nel diario: «...Interrompo il lavoro, un senso di conforto penetra profondo in me, mi sento sicuro, non provo stanchezza. Il colore mi possiede. Non ho bisogno di tentare di afferrario, mi possiede per sempre, lo sen-to. Questo è li senso dell'ora felice: io e il colore siamo tutt'uno. Sono pit-

perché Klee, ora come sempre, non cercherà il pittoresco (né tantomeno illusorietà prospettiche), ma qualcosa di più sottile, impalpabile. Il colore che si fa elemento portante della composizione, il colore che ne accentua, in senso tutto intellettuale, la struttura e la elaborazione fantasti-

Klee era già in contatto con Kandinskij, Franz Marc e altri del «Cavaliere azzurro» insieme ai quali aveva esposto (e l'amicizia con Macke li porterà à fare insieme il viaggio in Africa); aveva conosciuto poco dopo anche Delaunay e il lavoro di Picasso e Braque; tutti rapporti ed esperienze che lo avevano avviato a una ricerca cromatica e poi al chiarimento personale di questa secondo l'esaltazione della potenza emotiva e, in-

sieme, organizzativa del colore e della lucé nella composizione. Casté a Tunisi o Nel deserto (1914) sono acquarelli fondati su un gioco sottile di valori tonali secondo un ritmo quasi geometrico, con un vago residuo di visione prospettica ma tutta emozionale, nel primo, decisa-mente astratto, per riquadri affian-cati o sovrapposti, nel secondo. Ed il colore è protagonista anche in composizioni successive che non partono dal dato di natura», come gli acqua-relli con lettere e numeri (con fun-

zione puramente pittorica) o con altre figurazioni solo frutto di fantasia poetica dell'artista. Ma Klee, si diceva, parte soprattutto dall'ispirazione reale — paesaggio, architettura, oggetto, animale o persona che siano per usario come sottile canovacclo alla trama del suo tessuto creativo, fantastico, il reale essunto in una dimensione psicologica libera e dun-que personale, lontanissima dal na-

In questo senso si deve vedere lo splendido Ascesa della luna (1925) dove geometrie colorate e un soffuso notturno hanno la pienezza evocati-va e magica quasi di onda musicale (si immaginano i tetti delle case, il silenzio della notte, il chiarore della Iuna...). Sono, questi, gli anni della Bauhaus, tra Weimar prima e Des-sau dopo l'accusa di «bolscevismo» da parte del regime nazista, anni in cui Klee lavora fianco a fianco con Gropius, Kandinskij, Moholy Nagy, Breuer... in direzione di una ricerca che diviene sempre più rigorosa (anche se divaricata rispetto agli indirizzi degli altri), tutta tesa ad una personale sperimentazione che renda «razionale» l'irrazionale, che dia forma intellettuale alla semplice forma sensibile.

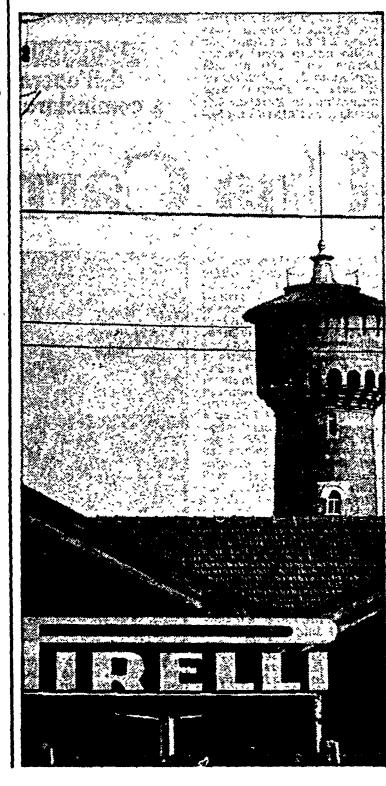
Klee osserva la natura e compila delle regole riconducendola a schemi geometrici; ma la sua è pur sempre una geometria non-oggettiva con regole e normative tutté personali anche se poi il risultato è una «geometria» di sentimento universa-le. Anzi, il «dato di natura» viene via via stilizzandosi nei contorni fino a diventare puro geroglifico, segno grafico che ha valore in se stesso, poetico funambolismo della penna che insegue i suoi non-sense e l'aereo sentire che la guida. Le creazioni sembrano addirittura essere frutto di un affloramento dei moti del subconscio, quasi un automatismo psi-chico — e Klee espose anche con i Surrealisti, a Parigi, nel 1925 — che

si organizza però secondo una lucida volontà d'arte. Si vedano in questo periodo Fantasmi materializzati 1923), la Coppia di divinità (1924) o Con il serpente — Immagine di pian-te (1924). Molto si è insistito nei saggi del catalogo sull'isolamento di Klee rispetto alle Avanguardie artistiche del suo tempo, ma le opere stesse smentiscono questa separatezza che non è comunque disinteresse, anche se è vero che la peculiarità della sua ricerca fu così forte da riattirarlo sempre nel suo alveo.

Intanto, negli anni Trenta, il sen-timento di una «tragedia della spiri-tualità», come egli la chiamava, si intensifica: il peso della corporeità, l'esserne prigionieri mentre si vorrebbe essere completamente liberi, alati» e padroni della propria «mobilità psichica, accentuano quella tensione in qualche modo tragica che fino ad allora era stata appena velata dietro alle opere. Sono, questi, gli anni delle persecuzioni del regime che lo spingono lontano dalla Germania e bollano la sua arte come «degenerata», e sono gli anni dolenti della malattia. E questi acquarelli parlano anch'essi dell'incupirsi del clima: alla felicità coloristica, alle lievi geometrie, al segno pur ironico e svagato degli anni Venti si sostituisce nel decennio che segue una forte semplificazione delle composizioni, del segno che diventa, greve ed elementare, quasi un graffito primordiale implegato per il auo valore espressivo. Ed ancora è presente la natura intesa come totale esperienza sensibile organizzata ed interpretata da un pensiero pur sempre indomito che gli aveva fatto scrivere alcuni anni prima:Cerchiamo anche in ciò di conservare la precisione: la macchina funziona abbastanza bene ma la vita funziona molto meglio. La vita mostra e crea».

Con lo smantellamento del grande complesso milanese se ne va un pezzo di storia dell'industria italiana. Un film di Silvio Soldini sulla fabbrica che muore

Addio vecchia



Settembre 1969. È il giorno della prima, grandiosa manifestazione nazionale dei metalmeccanici. A Torino decine di migliaia di operai e studenti hanno siliato per la città. A Milano la Pirelli è in lotta. Lotta dura, come spesso in quegli anni. Alla Bicocca un corteo interno ha dato siogo alla propria esasperazione rovesciando e accatastando decine di automobili di proprietà della ditta. Un gruppo di studenti, di ritorno dalla manifestazione torinese, arriva in viale Sarca e si mescola ai capannelli davanti ai cancelli. È il tramonto. I lampioni interni della grande fabbrica sono già accesi. Dai cancelli lo sguardo prende d'infilata un viale che taglia in due gli edifici. Una luce gialla un po' fantasmatica plove su una lunga teoria di automobili con le ruote rivolte al cielo e con i vetri fracassati. Lo spettacolo è crudo e al tempo stesso affascinante. Improvvisamente la voce di uno studente si alza sopra il brusio. La battuta è ironica e fulminante: «Compagni, questa è artel». Il ricordo è personale. Ci è tornato alla mente, dalla nebbia dei tempi, vedendo scorrere le immagini della vecchia Pirelli che Silvio Soldini — il giovane filmmaker milanese autore dell'ormai noto Giulia in Ottobre sta montando alla moviola.

Sono spezzoni di un medio-metraggio direttamente com-missionato dalla Direzione. Soldini precisa: «La richiesta mi è stata fatta direttamente dall'Amministratore Delegato. Ha visto il mio Voci celate, gli è piaciuto, e mi ha chiesto di girare una cosa simile sulla Bicocca, cioè un film-documento sulla fabbrica che sta sparendo, ma anche un film di emozioni e di

li grande complesso di viale Sarca — come si sa — è destinato al quasi completo smantellamento. I capannoni di Segnalino sono già da tempo abbandonati. Alla Bicocca sono ancora in funzione il reparto cavi e il reparto gomme. Quest'ultimo è prossimo alia chiusura e al trasferimento — si dice — a Bollate, nell'hinterland milanese. Gli operai sono più che dimezzati e a Bollate diminuiranno ancora.

Sull'area della fabbrica si producono progetti futuribili.

più che dimezzati e a Bollate diminuiranno ancora.

Sull'area della fabbrica si producono progetti futuribili.

Questo giornale ha già dato conto a grandi linee dei tre progetti selezionati tra i venti presentati. In buona sostanza —
con varianti di gusto e d'immagine architettonica — si prevede la trasformazione dell'area in un grande spazio di ricerca per le nuove tecnologie, una sorta di «Tecnocity» avanzata per l'anno 2000. Qualcuno prevede (progetto Gregotti) anche spazi per mostre e per iniziative culturali.

La vecchia Bicocca se ne sta andando. Cancellata dallo sconvolgimento tecnologico introdotto nel meccanismo produttivo capitalistico dono la grande atagione delle lotte. Si

duttivo capitalistico dopo la grande stagione delle lotte. Si porterà via un pezzo di storia dell'industria italiana e insieme - uno spaccato di storia operaia. Una tradizione di complesse relazioni industriali e una lunga memoria di lotte. complesse relazioni industriali e una lunga memoria di lotte.

Il film di Soldini, pur dalle sparse immagini che abbiamo potuto vedere, sembra cogliere pienamente questo senso di dissolvimento, di impotenza, di rabbia, di attesa della fine. Soldini piazza la macchina da presa di fronte a operai, tecnici, implegati e dirigenti, e li fa parlare. C'è chi dichiara un po' ingenuamente il proprio attaccamento a un posto di lavoro che non c'è più, chi si esalta per le battaglie operaie, chi risale con la memoria ad antichi sconti di classe; c'è chi — come l'alto dirigente — sottolinea paternalisticamente l'orgoglio di appartenenza, e chi esibisce tutto il suo grande smarrimento per la disgregazione di un nucleo di classe che è stato per lustri uno del simboli del movimento operalo milanese. E

lo dichiara con nostalgia e delusione.

Le frasi ricorrono: Superati i primi momenti difficili, ho capito che in fin dei conti alla Pirelli potevo guadagnarmi il mio stipendio»; Quando sono entrato alla Pirelli l'impatto con la fabbrica è stato durissimo. Ma i miei compagni, tutti i miei compagni mi hanno aiutato; E stato difficile superare le grandi difficoltà di ambientazione ma sono stato aiutato da tutti e ho imparato a lavorare». E ancora: «Uno entrava in fabbrica e trovava gli operai uniti e compatti. Si era come una grande famiglia. Ora è tutto finito, tutti hanno voglia di andarsene». In effetti — ci dice Soldini — per i nuovi assunti doveva essere una specie di trauma. Quando siamo entrati con la troupe siamo rimasti un bel po' sconcertati».

Già, l'interno della Pirelli. In tanti anni di interesse per la fabbrica, di cortei, di schieramento nel movimento operaio, la Bicocca siamo riusciti a vederla solo dal cancelli. Del resto, tra i non addetti, chi è riuscito a vederla «dentro»?

Noi l'abbiamo vista ora, con l'occhio della macchina da presa di Silvio Soldini. Le gigantesche bobine rotanti del reparto cavi, l'unico che probabilmente resterà ancora in funzione. I fumi e i vapori del reparto gomme. Le grandi macchine, un po' obsolete, per la mescola e per la scolpitura del presurratio. del pneumatici. Il rumore ossessivo. Gli operal sovrastati dai mastodontici emostrie meccanici. Gli ampi spazi esterni, le ciminiere, le torri, i lunghi viali. Scarsa presenza umana. La Bicocca appare come un pachiderma fiaccato.

Dall'altra parte di viale Sarca, gli edifici di Segnalino eva-

cuati da anni offrono una scenografia da film post-catastrofe. I grandi capannoni spogli, dalle mura sbrecciate, deserti.
L'occhio della camera che fruga negli angoli, che indugia su
spezzoni di tubi contorti, su grovigii di cavi ammucchiati.
Morbidi carrelli che abbracciano lo spazio vuoto. Un fascino agghiacciante. Chissà se quell'antico studente troverebbe i segni di un'arte operaia anche in queste immagini di architettura industriale cadente.

Enrico Livraghi

In copertina disegnate su un elegante ma lugubre fondo nero una Beretta 7,65 e tre calle (fiori molto simili al giglio florentino) legate assieme da un nastrino tricolore. Un biglietto da visita giustamente inquietante per un libro di fantapolitica ambientato in Italia, tra Roma e Firenze, nel 1988, a dieci anni dal rapimento e dall'assassinio di uno statista Italiano, Carlo Rota, da

parte delle Brigate Rosse. Fantapolitica ma non troppo, naturalmente, il li-bro sembra avere più di una parentela con il caso Moro. Forse per questo è stato pubblicato in Inghilterra prima che in Italia, malgrado uno dei due autori sia un giornalista italiano, Paolo Vagheggi, trentacinque anni, corrispondente florentino del quotidiano Repubblics. L'altro autore è una donna, Magdalen Nabb, inglese, che dai 1975 si è stabilita a Firenze e ha al suo attivo quattro gialli (Morte di un inglese, Morte di un olandese, Morte in primavera e Morte in autunno), che hanno la singolare caratteristica di essere ambientati a Firenze e di avere come eroe un carabiniere. I maggiori editori italiani hanno visionato il manoscritto ma non hanno poi preso una decisione definitiva. Un redattore della casa editrice londinese Collins di passaggio dall'Italia, invece, lo ha letto e pubblicato. Con il titolo The prosecutor (-II procuratores), li racconto dell'assassinio di Carlo Rota è apparso da poche settimane în ÎnEsce in Inghilterra un «giallo» ispirato alla vicenda Moro

Quel «caso» in Italia non si vende

segnalato da Christopher Wordsworth, uno specialista in crime-story, nella sua

rubrica sull Observer. Ma come mai questa storia, in cui si paria di terrorismo e di Grandi Vecchi, di segreti vaticani e di controspionaggio, place agli ingle-si e desta poco interesse negli italiani? Non dovrebbe essere il contrario?

•Me lo chiedo anche lo• risponde Paolo Vagheggi. ·Probabilmente è una questione di costume editoriale. nii esiero sono pront una chance, sono più elasticl. più curiosi».

Forse anche il tema del libro, così legato a vicende italiane, paradossalmente finisce per complicare le cose. Gli italiani sono stanchi | to circuito narrativo: il an-

ghilterra ed è stato subito hanno avuto a che farci segnalato da Christopher ogni giorno. Probabilmente molti di loro non piacere vederselo riproposto in un libro, o almeno così pensano gli editori osserva Magda-ien Nabb. Comunque le difficoltà editoriali per il genere, e non solo per il soggetto, restano l'ostacolo maggiore. «In Inghilterra il gialio, il thriller è una tradizione».

Eppure The prosecutor non è semplicemente un giallo. Il Sunday Times ha scritto che il romanzo potrebbe essere stato scritto con gli stessi materiali che hanno dato vita al film del regista di Cadaveri eccellen-

L'idea di partenza rappresenta un vero e proprio cordel terrorismo, per anni stituto procuratore Lapo



Francesco Roci e Cheries Venel scherzene sul set di «Cadaveri eccellentis

Bardi scopre che lo statista assassinato dalle Br prima di morire è stato confessato ed ha ricevuto l'estrema unzione da un alto prelato del Vaticano, monsignor Lazurek. Da qui parte l'inchiesta di Bardi, un personaggio ar-rogante, con alle spalle un matrimonio sbagliato, un duro che nel corso della storia scoprirà il mondo della tenerezza e dei sentimenti. E scoprirà anche qualche altra cosa molto più inquietante. Secondo le migliori tradizioni del genere i due autori non si abottonano sul finale del libro. Si limitano soltanto a dire che la verità non si saprà mai. Un atto di stiducia, un segno di pessi-

sfiducia, un segno di pessi-mismo? «No, semplicemente una constatazione, l'ipotesi più realistica, quella che viene suggerita dalle crona-che italiane degli ultimi vent'annio dice Vagheggi. L'idea è nata casualmen-te. «Ho conosciuto Magda-len a un cocktail per l'inau-gurazione di una brutta mo-stra. Il libm è nato fi, da una stra. Il libro è nato il, da una chiacchierata. Per la Nabb la coincidenza ha qualcosa di astrale. «Volevo scrivere un romanzo che raccontasso la storia di un pentito and o ho incontrato Paoo, che per alcuni anni si c interessato professionalmente proprio di terrori-

Da quel momento la storia ha cominciato a prendere forma. Da una parte il lavoro di documentazione (rilettura di atti processuali, di tutte le carte disponibili re-lative alle vicende degli an-ni di piombo, sopraliuoghi

scrupolosissimi, una visita ai Collegio americano in Vaticano, tanto per impratichirsi del mondo di-plomatico), dall'altra la stesura del racconto. Tutti mi chiedono - dice la Nabb come è possibile scrivere in due un libro. Io rispondo che non è possibile ma aggiungo che è moito bello. Scrivere è un mestiere solitario condividerlo con un altro fa placeres. La divisio-ne del lavoro tra i due coautori è stata precisa. A Va-gheggi il compito di curare il disegno generale, di assi-curare la verosimiglianza estorica». Alla Nabb quello più specificamente letterario di dare vita e colore ai personaggi. El'Italia del 1988 che Ita-

«E' sempre un'Italia piena di misteri ma non è un paese arreso, socialmente e idealmente indifferente. Per le strade, nel romanzo, passano continuamente cortei di pacifisti che spesso finiscono per scontrarsi con la polizia rispondono i due

autori. Il riferimento al caso Moro è solo un pretesto? «Tutto quello che si racconta nel libro è frutto di pura invenzione, non c'è niente di reale. Certo siamo rimasti sorpresi quando abbiamo letto di recente della riapertura dell'inchiesta relativa al caso Moro disposta dal ministro Martinazzoii. Come al solito la realtà supera la finzione».

Antonio D'Orrico