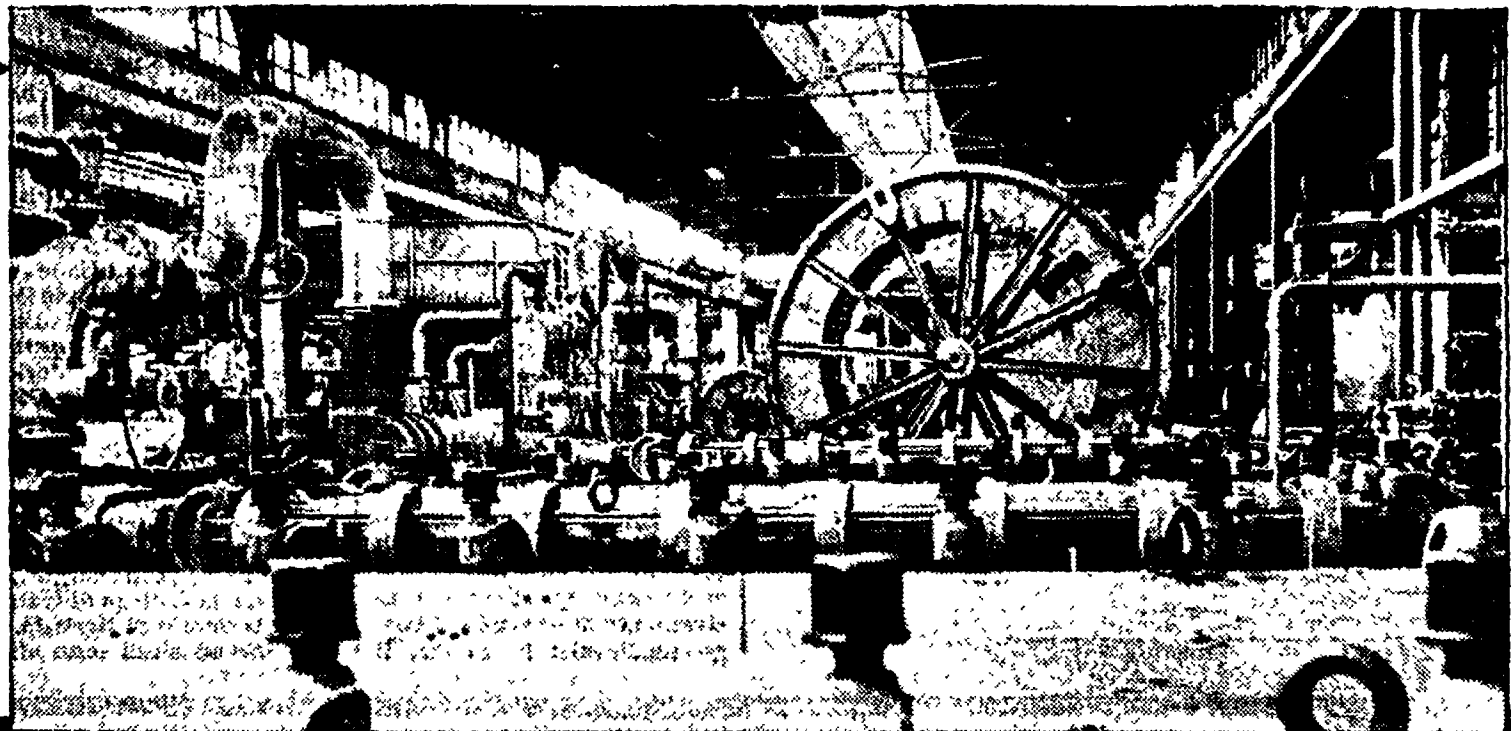


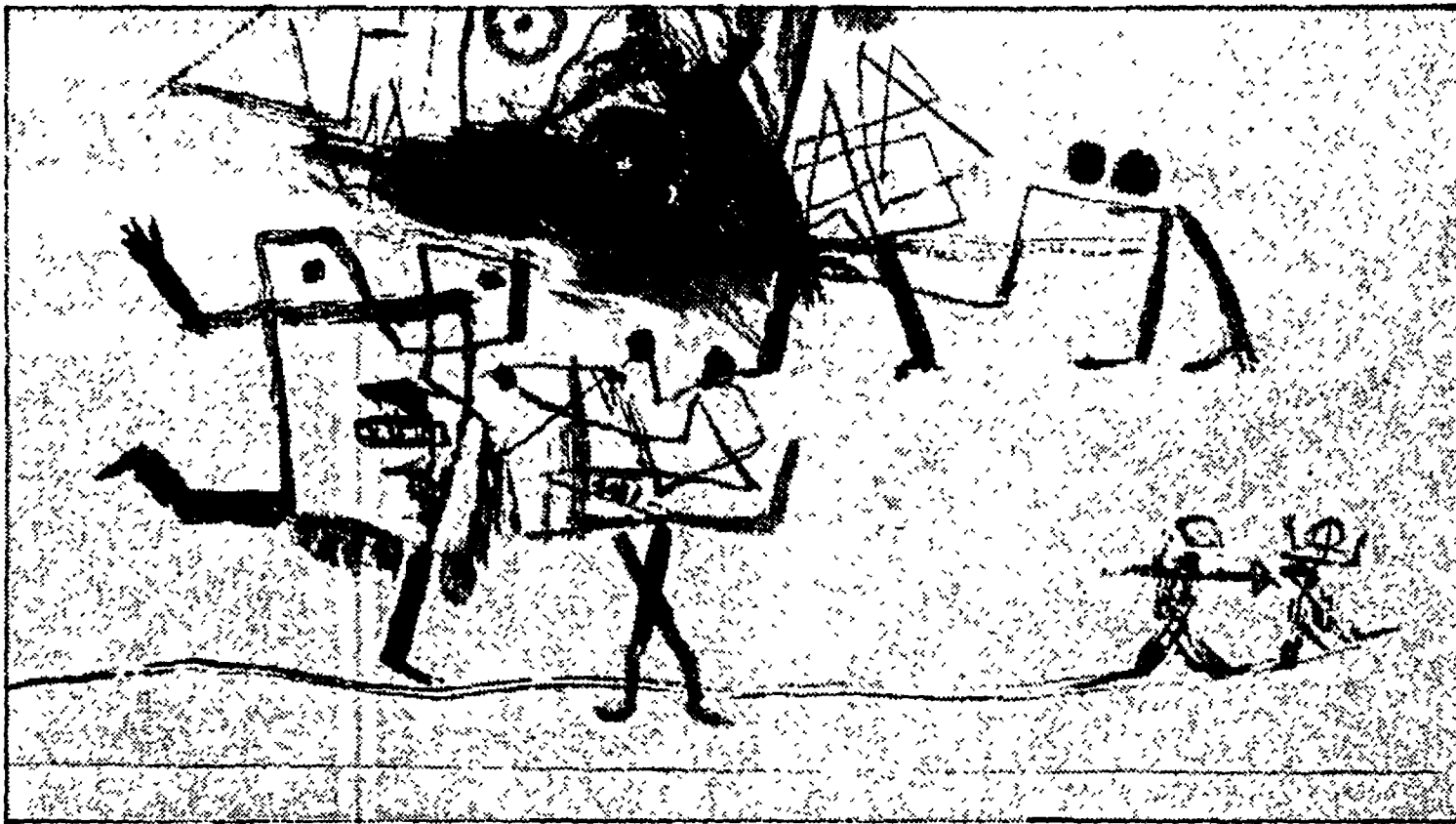
# Spettacoli

## Cultura

Qui accanto una linea di produzione della Pirelli, sotto la Bicocca di Sesto San Giovanni



**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, dobbiamo 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 opere.

La grandissima fortuna espositiva dell'opera di Klee che ha portato anche in anni recentissimi a diverse e successive mostre in Italia e all'estero, non nuoce mai al desiderio di conoscenza del pubblico, 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 il propose nuovi pezzi per la prima volta in Italia. La fortuna di Klee è forse anche dovuta al fatto che la sua opera è quanto di meno monodica se si possa pensare a pur tuttavia, 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 di vita del Klee diciottenne, ma come è noto dai disegni infantili conservati dalla sorella fu un artista precocissimo — quando, ormai affrancato dai modelli, si esercitò sul vero, paesaggio o figura che sia, in un'arte di una realtà rimarrà poi sempre il punto di partenza, magari nascosto dalle infinite elaborazioni emotive e intellettuali dell'artista, di quasi tutto il suo lavoro.

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 afferarlo, mi possiede per sempre, lo sento. Questo è il senso dell'ora felice: lo è il colore siamo tutt'uno. Sono pittore...».

Parole profetiche come si vede perché Klee, ora come sempre, non percherà il pittore (né tantomeno illustratore prospettico) ma l'artista Bauhaus, tra Weimar prima e Dessau dopo l'accusa di «bolsevismo» da parte del regime nazista, anni in cui Klee lavora fianco a fianco con Gropius, Kandinskij, Mosoly 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 rende «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 tutte personali, organizzativa del colore e della luce nella composizione. Caffè 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, decisamente astratto, per riguardi affollati o sovrapposti, nel secondo. Ed il colore è protagonista anche in composizioni successive che non partono dal «dato di natura», come gli acquarelli 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 usarlo come sottile canovaccio alla trama del suo tessuto creativo, fantastico, il reale essuto in una dimensione psicologica libera e dunque personale, lontanissima dal naturalismo.

In questo senso si deve vedere lo splendido *Ascesa della luna* (1925) dove geometrie colorate e un soffuso notturno hanno la pienezza evocativa e magica quasi di onda musicale (si immaginano i tetti delle case, il silenzio della notte, il chiarore della luna...). Sono, questi, gli anni della Bauhaus, tra Weimar prima e Dessau dopo l'accusa di «bolsevismo» da parte del regime nazista, anni in cui Klee lavora fianco a fianco con Gropius, Kandinskij, Mosoly 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 rende «razionale» l'irrazionale, che dia forma intellettuale alla semplice forma sensibile.

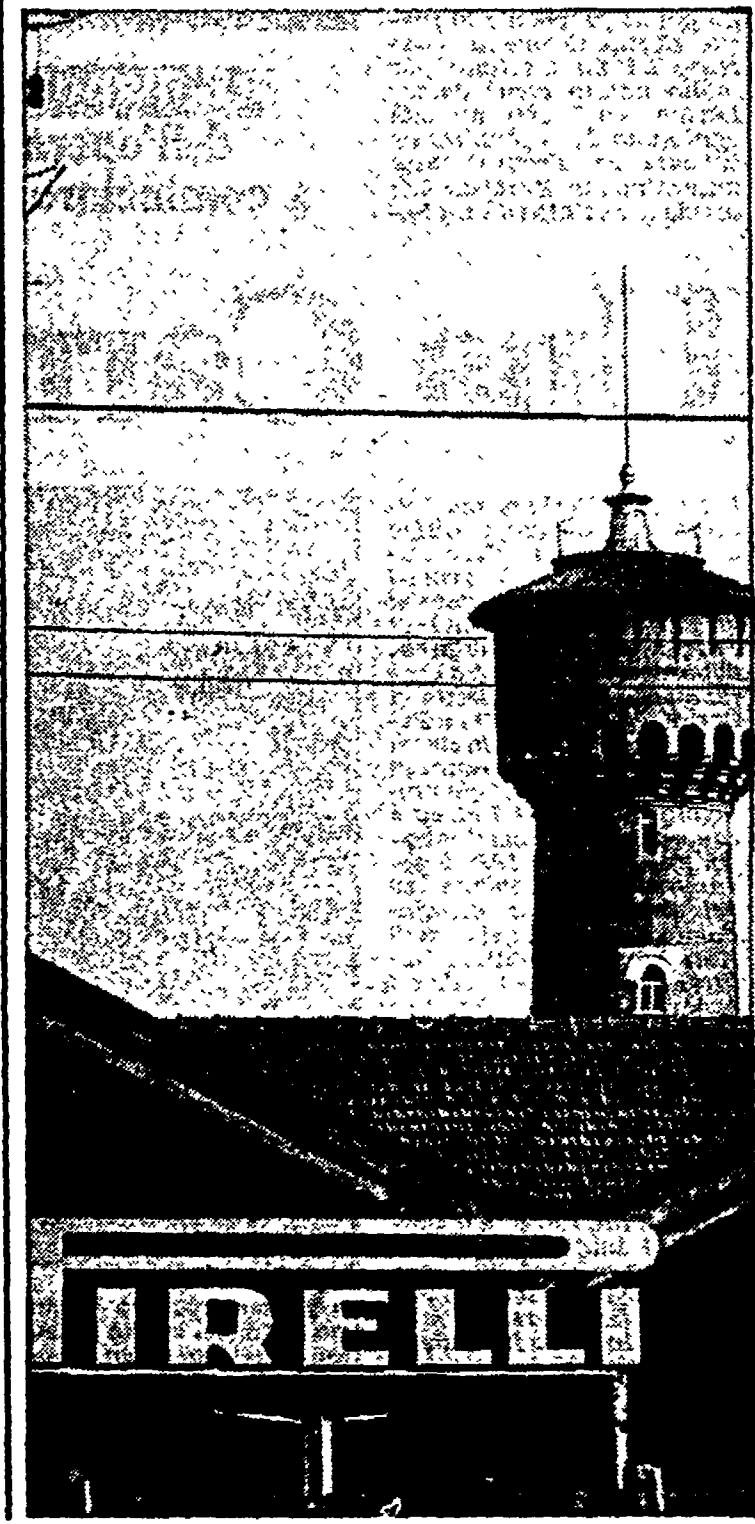
si organizza però secondo una lucida volontà d'arte. Si vedano in questo periodo *Fantasma materializzato* (1923), *Coppia di divinità* (1924) o *Con il serpente* — Immagine di piante del catalogo sull'isolamento di Klee rispetto alle Avanguardie artistiche del suo tempo, ma le opere stesse smentiscono questa separazione che non è comunque disinteresse, anche se è vero che la peculiarità della sua ricerca fu così forte da riattivare sempre nel suo alveo.

Intanto, negli anni Trenta, il sentimento di una «tragedia della spiritualità», come egli la chiamava, si intensifica: il peso della corporeità, l'essere prigionieri mentre si vorrebbe essere completamente liberi, «salati» 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 boianno 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 Trenta si sostituisce nel decennio che segue una forte semplificazione delle composizioni, del segno che diventa, grave ed elementare, quasi un graffito primordiale impiegato per il suo 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 in 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».

Dede Auregli

**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 Bicocca!



Settembre 1988. È il giorno della prima, grandiosa manifestazione nazionale del metalmeccanico. A Torino decine di migliaia di operai e studenti hanno sfilato per la città. A Milano Pirelli è in lotta. Lotta dura, come spesso in quegli anni. Alla Bicocca un corteo interno ha dato sfogo 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. Dal cancello lo sguardo prende dritta un viale che taglia in due gli edifici. Una luce gialla un po' fantasmatica piove su una lunga teoria di automobili con le ruote rivolte al cielo e con i vetri fraccassati. 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 arte!». Il ricordo è personale. Ci è tornato alla mente dalla nebulia del tempo, venendo a scoprire 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 commissionato dalla Direzione. Soldini precisa: «La richiesta mi è stata fatta direttamente dall'Amministrazione. Dopo aver 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 sparando, ma anche un film di emozioni e di memoria».

Il 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 alla chiusura e al trasferimento — si dice — a Sesto, nell'area di viale Sallustiana. Gli operai sono più che dimezzati e a Sallustiana 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 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. Il film di Soldini, pur dalle sparse immagini che abbiamo potuto vedere, sembra cogliere pienamente questo senso di disolcimento, di impotenza, di rabbia, di attesa della fine. Soldini piazza la macchina da presa di fronte a operai, tecnici, impiegati e dirigenti, e li fa parlare. C'è chi dichiara un po' stentatamente il proprio attaccamento a un posto di lavoro che non c'è più, chi si esalta per le battaglie operaie, chi riscalda la memoria ad antichi scontri 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 lui un dei simboli del movimento operaio 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 mi hanno concesso la fabbrica è stato durissimo. Ma i miei compagni, tutti i miei compagni mi hanno aiutato»; «È 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 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».

Cià, l'incanto della Pirelli. In tanti anni di interesse per la fabbrica di cortei, di scioperi e di movimenti operai, la Bicocca siamo riusciti a vederla solo dai 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 rotano e il reparto cavi, 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 scoltatura dei pneumatici. Il rumore ossessivo. Gli operai sovrastati dai mastodontici «mostri» meccanici. Gli ampi spazi esterni, le ciminiere, le torri di scarico, i lunghi viai. Scarsa presenza umana. La Bicocca appare come un pachiderma sfaccato.

Dall'altra parte di viale Sarca, gli edifici di Segnalino evacuati da anni offrono una scenografia da film post-apocalittico. I grandi capannoni spogli, dalle mura sbreccate, deserte. L'occhio della camera che fruga negli angoli, che indaga su spezzoni di tubi contorti, su grovigli di cavi ammucchiati. Moribondi 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

**Esce in Inghilterra un «giallo» ispirato alla vicenda Moro**

# Quel «caso» in Italia non si vende

Inghilterra ed è stato subito segnalato da Christopher Wordsworth, uno specialista in crime-story, nella sua rubrica sull'Observer. Ma come mai questa storia, in cui si parla di terrorismo e di Grandi Vecchi, di segreti vaticani e di controspionaggio, piace agli inglesi e desta poco interesse negli italiani? Non dovrebbe essere il contrario? «Me lo chiedo anche io», risponde Paolo Vagheggi. «Probabilmente è una questione di costume editoriale. All'estero sono pronti a dare una chance, sono più elastici, più curiosi».

Forse anche il tema del libro, così legato a vicende italiane, paradossalmente finisce per complicare le cose. «Gli italiani sono stanchi del terrorismo, per anni



Francesco Rosi e Charles Venet scherzano sul set di «Cadaveri eccellenti»

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 Lazzeri. Da qui parte l'inchiesta come è possibile scrivere in due un libro. Io rispondo che non è possibile ma aggrajo che è molto bello. Scrivere è un mestiere solitario e del sentimento. E scoprirei anche qualche altra cosa molto più inquietante. Secondo le migliori tradizioni del genere i due autori non si sbottonano sul finale del libro. Si limitano soltanto a dire che la verità non si sa più. Un libro di fiducia, un segno di pessimismo? «No, semplicemente una constatazione, l'ipotesi più realistica, quella che viene suggerita dalle cronache italiane degli ultimi vent'anni», dice Vagheggi.

L'idea è nata casualmente. «Ho conosciuto Magdalena e un cocktail per l'inaugurazione di una brutta mostra. Il libro è nato lì, da una chiacchierata. Per la Nabò la coincidenza ha qualcosa di misterioso. «Volevo scrivere un romanzo che raccontasse la storia di un pentito quando ho incontrato Paolo, che per alcuni anni si è dedicato a un lavoro di documentazione proprio di terrorismo».

Da quel momento la storia ha cominciato a prendere forma. Da una parte il vero di documentazione (rilettura di atti processuali, di tutte le carte disponibili relative alle vicende degli anni di piombo, sopralluoghi

scrupolosi, perfino una visita al Collegio americano in Vaticano, tanto per impratichirsi del mondo diplomatico), dall'altra la stesura del racconto. «Tutti mi chiedono — dice in Nabò — come è possibile scrivere in due un libro. Io rispondo che non è possibile ma aggrajo che è molto bello. Scrivere è un mestiere solitario e del sentimento. E scoprirei anche qualche altra cosa molto più inquietante. Secondo le migliori tradizioni del genere i due autori non si sbottonano sul finale del libro. Si limitano soltanto a dire che la verità non si sa più. Un libro di fiducia, un segno di pessimismo? «No, semplicemente una constatazione, l'ipotesi più realistica, quella che viene suggerita dalle cronache italiane degli ultimi vent'anni», dice Vagheggi.

Antonio D'Orrico