FREE IRISH

Nell'agosto del 1969 le truppe inglesi furono spedite nell'Ulster per «proteggere» la minoranza cattolica. Ma quella protezione è diventata una vera occupazione militare

Belfast, venti anni di croci

ALFIO BERNABEI

Belfast, 1988, nel quartiere cattolico (foto di Sergio Ferraris). Sotto, Belfast, 1971 (foto di Gian Butturini)

LONDRA. I giovani di vent'anni conoscono solamente questo scenario: posti di blocco, jeep che pattugliano le strade (anche quelle dove si va a far la spesa), soldati armati nascosti dietro le porte (di amici, di parenti, di vicini di casa), perquisizioni a sorpresa. Il cielo è continuamente solcato da elicotteri che «leggono» la popolazione; filmano i giornali che le persone comprano, gli spostamenti delle auto. I telefoni sono sotto controllo e ci sono altri mezzi per ascoltare le conversazioni in ogni casa. È lo scenario della guerra non dichiarata tra la Gran Bretagna e i membri dell'Ira (Irish Republican Army) nelle sei contee dell'Irlanda del Nord sotto il controllo del governo di Londra. Vent'anni fa, le truppe britanniche giunsero nell'Ulster per ristabilire l'ordine dopo gli incidenti scoppiati fra il milione di protestanti e il mezzo milione di cattolici. Questi ultimi dal 1968 avevano inscenato dimostrazioni per protestare contro la discriminazione nei loro riguardi, soprattutto sulla questione dell'occupazione e degli alloggi. I protestanti *loyalists*, leali all'unione con la Gran Bretagna, alla Corona, e determinati a mantenere lo status quo che sparti l'Irlanda in due tronconi nel 1921 (il resto del paese si liberò dagli inglesi con la guerra d'indipendenza) organizzarono controdimostrazioni contro i cattolici generalmente identificati con la causa repubblicana e la riunificazione delle due Irlande. Le truppe in effetti furono spedite sul posto per proteggere i cattolici, tanto che questi ultimi fecero quasi a botte per offrire tazze di tè agli inglesi. Nessuno sospettava che le truppe rimanessero per più di qualche mese, magari un anno o due al massimo. Ma oggi sono ancora lì e la maggioranza dei soldati che tengono i passanti sotto mira coi loro fucili ad alta velocità non erano neppure nati quando nel '69 scoppiarono i *troubles*, i triboli o le difficoltà, per usare l'eufemismo coniato per descrivere questo singolare stato di guerra. I morti sono 2.762 di cui 595 fra soldati e poliziotti. L'ultima vittima, un ragazzo di 15 anni sepolto l'altro ieri, è stato ucciso da un proiettile di plastica sparato dalla polizia. Sui muri della sua casa qualcuno ha scritto: «Vent'anni e continuano ad uccidere anche i ragazzi».

Un senso di impotenza attraversa i media inglesi che ormai sono unanimi nel concludere che l'Ira non può essere battuta da nessun esercito. Ha sviluppato un sistema di guerriglia che viene «rispettato» dagli stessi esperti militari britannici. Ma probabilmente il fatto cruciale è che fra la popolazione cattolica si è creata una cultura che assiste e protegge i nazionalisti. Ha ovviamente strutture molto potenti e resistenti al tempo stesso, che però rimangono impenetrabili a chi non c'è dentro. Praticamente l'unica espressione pubblica è costituita dai grandi disegni che appaiono e scompaiono sui muri, dipinti di notte. Sei mesi fa il governo inglese ha tolto ai nazionalisti repubblicani «l'ossigeno della pubblicità» ordinando alle catene televisive di censurare completamente le voci dei rappresentanti del Sinn Fein, il partito che rappresenta l'ala politica dell'Ira. La decisione ha sollevato un'ondata di proteste fra le associazioni per i diritti civili e il sindacato dei giornalisti che ritengono assurdo togliere la parola a una cinquantina di consiglieri comunali o a Gerry Adams, eletto democraticamente al parlamento di Westminster. Molti documentari girati prima del varo di questa misura non possono più essere trasmessi alla televisione. A Londra c'è stato un festival cinematografico dei film che non possono essere mandati in onda: *Mother Ireland* della regista Anne Crilly (contiene un'intervista con Mairead Farrell uccisa dalle squadre speciali britanniche a Gibilterra), *Trouble the Calm* (c'è un riferimento alla guerra per riunire le 32 contee irlandesi). Fra i film che potrebbero cadere sotto la censura c'è perfino *Shake Hands with the Devil* un film con James Caghey girato nel 1959. Censura parziale o completa di certi programmi significa che la storia dei vent'anni non può essere rappresentata alla tv inglese nella sua completezza, un fenomeno che da una parte rafforza i popolari pregiudizi anti-irlandesi e dall'altra «anonia» i telespettatori che il più delle volte si dichiarano semplicemente stanchi di sentire ripetere sempre la stessa «storia» di sangue. Eppure, sia che le origini della guerra di oggi vengano fatte risalire alle prime incursioni degli inglesi intorno al 1100, o alle invasioni di 400 anni fa, si tratta di un conflitto le cui radici sono tra le più antiche nella storia d'Europa. Anche volendosi limitare agli ultimi vent'anni, ciò che è avvenuto nell'ambito della guerra non dichiarata ha lasciato una traccia nella memoria storica: 1971, gli inglesi introducono l'internamento senza processo di persone arrestate; 1972, le truppe uccidono tredici persone nella Bloody Sunday, la domenica di sangue, e Bernadette Devlin (ora McAliskey) diventa parlamentare a Westminster; 1974, l'Ira inizia a colpire bersagli in Gran Bretagna e dozzine di persone perdono la vita in attacchi terroristici; 1976, la commissione europea dei diritti umani denuncia l'uso della tortura da parte della Gran Bretagna (cappucci, privazione del sonno durante gli interrogatori); 1979, il braccio destro della Thatcher, Airey Neave viene assassinato davanti a Westminster; 1981, Bobby Sands muore con altri nove prigionieri dopo uno sciopero della fame; 1984, l'Ira fa saltare in aria l'albergo dove alloggia la Thatcher durante la conferenza dei conservatori a Brighton; 1988, tre membri dell'Ira disarmati vengono uccisi a Gibilterra da agenti speciali inglesi.

Il costo astronomico del mantenimento delle truppe inglesi nelle sei contee, l'imbattibilità dell'Ira che potrebbe usare armi sempre più sofisticate e ridurre ulteriormente la libertà di movimento dei leader politici inglesi e della famiglia reale, le difficoltà che la situazione crea fra i governi di Londra e Dublino, la necessità di risolvere un conflitto che costituisce fonte di preoccupazione anche nell'ambito della Comunità europea che è posta davanti al difficile problema di aprire le frontiere, ma allo stesso tempo di combattere il terrorismo, sono tutte fonti di pressione su Londra per trovare una soluzione al conflitto. Per ora l'unico passo avanti è avvenuto con l'Anglo-Irish Agreement fra Londra e Dublino firmato nel 1986 che mira alla diminuzione di presenza inglese nell'Ulster. Il problema per Londra è di ritirare le truppe senza perdere la faccia davanti ai protestanti e senza lasciarsi dietro un bagno di sangue. La preoccupazione di Dublino è di isolare il Sinn Fein il più possibile al Nord per impedire che il suo programma di sinistra, purgato da ogni traccia di violenza, prenda piede nell'intero paese. Dopo vent'anni di una politica inglese che è solamente riuscita ad esasperare gli animi e a seppellire dei morti, una soluzione rimane lontana.

L'applicazione di misure di natura politico-economica per sconfiggere la discriminazione, specie sul lavoro, non hanno dato i risultati sperati. In certe aree la disoccupazione fra i cattolici va dal 60 all'80%. In questo quadro, la «cultura» trova espressioni inusitate, intessute di riferimenti che vanno da Che Guevara, ai ribelli afghani e ci si domanda quanto tempo bisognerà aspettare prima che la gente trovi tranquillità fra i simboli tradizionalmente usati per illustrare lo spirito irlandese: il trifoglio, l'aratro e le stelle.

L'Archivio audiovisivo del movimento operaio

Metti la memoria della storia in videocassetta

Cinquemila ore di proiezione e di ascolto tra materiali cinematografici e videomagnetici, una collezione fotografica di migliaia di esemplari: è il ricco patrimonio dell' Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Una miniera di immagini da salvare e da conservare, perché la memoria del nostro passato e presente è, e sarà sempre di più, una memoria visiva.

RENATO PALLAVICINI

C'è anche un «genocidio» delle immagini. Forse la parola è «grossa», ma fotografa bene un dato di fatto: la scomparsa delle immagini di documentazione su fatti, avvenimenti, personaggi della nostra storia. Nell'epoca della comunicazione e del trionfo dell'immagine in diretta sembra un paradosso, eppure è proprio così. Una volta c'erano i cinegiornali, da quelli tronfi e retorici dell'Istituto Luce, nel periodo del Ventennio, a quelli del dopoguerra, forse non meno retorici, anche se più dimessi. Ma c'erano anche i documentari, proiettati tra uno spettacolo e l'altro, spesso mal sopportati da un pubblico impaziente, ma altrettanto spesso con immagini di grande qualità, firmati da registi famosi e che famosi sarebbero diventati. L'arrivo della televisione ha contribuito non poco alla scomparsa di un certo tipo di «memoria» audiovisiva, anche se in passato proprio la tv ha saputo realizzare cose egregie in questo campo. Basta riguardarsi in questi giorni la bella serie *Tv d'autore* trasmessa da Raitre. Insomma, a parte i telegiornali che portano nelle case ogni giorno immagini da ogni dove, per il resto è il trionfo della *fiction*. Non c'è ricostruzione storica o biografia di personaggi che non venga romanzata, ricostruita, reinterpretata, pretesto di spettacolo più che di documentazione storica.

L'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, svolge un'opera assai preziosa nel ricercare, raccogliere e conservare suoni e immagini del nostro passato. Costituitosi nel 1979, l'Archivio si è trasformato nel 1983 in Fondazione, riconosciuta con un decreto presidenziale nel febbraio del 1985. Ne è presidente Nicola Tranfaglia, presidente onorario Cesare Zavattini. Spicca tra le diverse attività dell' Archivio, la produzione di videocassette, strumento insostituibile di informazione diffusa, oltreché supporto ideale per trasferire materiali rari, talvolta copie uniche, e renderli più facilmente consultabili. A tutt'oggi sono disponibili circa una trentina di titoli che contengono prodotti diversi per tipo e provenienza delle immagini: dalle biografie di personaggi (come le antologie su Gramsci, Togliatti, Berlinguer) a testimonianze inchieste e interviste (come quelle realizzate tra i cittadini ebrei di Roma scampati alla persecuzione nazista, o come l'antologia sulla questione palestinese); da originali disegni animati (come *L'albero del riccio* che illustra la famosa lettera, scritta da Gramsci in carcere, al figlio Delio) a cicli di videolezioni su lavoro e innovazione tecnologica o su scienza e disarmo.

Spesso le immagini, specialmente nelle «antologie audiovisive» rivelano la loro origine, anzi non nascondono la loro ispirazione per così dire «di parte» e appaiono manifestamente «datate». Ma forse il pregio sta proprio qui, nel proporre senza censure e senza commenti, momenti e materiali nella loro evidenza di documenti. E nell'indurre qualche riflessione, non solo strettamente storica ma attinente le mutazioni del linguaggio, delle immagini e no. Così, per esempio, nella cassetta dedicata a Togliatti, la riproposizione di un suo appello elettorale in una tribuna politica del 1963, mostra la grande capacità di Togliatti di «bucare lo schermo», come si direbbe oggi, in tempi in cui politica-spettacolo e carisma televisivo erano ancora lontani. Ma mostra anche la straordinaria capacità evocativa di immagini, quando Togliatti, raccontando il suo girare per l'Italia durante la campagna elettorale, ricorreva ad una descrizione «recitata» nei toni e letteraria nei modi, ricca di citazioni, da Virgilio e da Vico, affidata al suono della voce e della parola e, per questo, espressione di una televisione ancora parente stretta del linguaggio e delle tecniche radiofoniche.

Kandinsky, «Mosca 1°. La piazza rossa», un dipinto del 1916

Kandinsky, i dipinti venuti dal freddo

A Francoforte esposte le opere provenienti da vari musei sovietici. L'artista le eseguì dopo il ritorno nell'Urss post-rivoluzionaria

MAURO CORRADINI

Poco prima di tornare in Russia, nel 1918, *Vassily Kandinsky*, tra Zurigo «dada» e la Finlandia, ha forse una pausa di sconforto ed elabora alcuni paesaggi di stampo tradizionale, che recuperano certi andamenti cezanniani del primo decennio del secolo, anche se una maturità maggiore, testimoniata dalla costante ricerca del riflesso e dell'immagine doppia, appare come caratteristica di questa produzione.

Può darsi che sia un momento di sconforto; può darsi ancora che Kandisky si misuri con un bisogno di ordine, che la guerra ha prodotto in tutti, tagliando le ali alle avanguardie storiche; può darsi, infine, che Kandisky sperimenti nuove evoluzioni, dopo quelle fondamentali del *Cavaliere azzurro* (1912), ritornando alle origini della sua pittura.

Certamente, il ritorno in Russia, dopo la Rivoluzione – o negli anni della rivoluzione –, il contatto con le giovani forze che venivano emergendo nella Russia costruttivista, stimolano il bisogno di una ripresa intensa del suo espressionismo astratto: Kandinsky si rituffa con vigore in un'avventura che si apre ancora in una parentesi felice e chiude, per così dire, il primo grande decennio della sua storia culturale, che si era aperto, con le *Composizioni* del 1910, ed era stata anticipata da alcuni paesaggi di montagna nel biennio precedente.

Presso la *Schirn Kunsthalle* di *Francoforte sul Meno*, fino al 20 agosto, un'occasione straordinaria ha aperto le porte dei musei sovietici alle opere di Kandinsky: ne è nata una antologica che, partita da Mosca, è attualmente in Germania e ritornerà, in settembre, in Unione Sovietica, a Leningrado.

La mostra si presenta come un'occasione pressoché unica di poter accostare opere che provengono da lontani musei sovietici: si è trattato, per i sovietici, della prima antologica di un grande protagonista; si è trattato, in assoluto, di un'importante occasione per studiare ed analizzare il primo ventennio produttivo del grande espressionista. Il periodo successivo agli anni Venti – dopo la partenza da Mosca – è accennato per sommi capi: serve soprattutto al pubblico sovietico, per dare il senso completo di un'avventura; per il lettore occidentale, al contrario, è proprio il primo periodo che interessa, poiché le opere del primo ventennio del secolo, disperse dallo stesso Kandinsky nei musei di tutte le regioni sovietiche, nel biennio da cui siamo partiti, difficilmente troveranno un'occasione per apparire di nuovo insieme in una grande antologica, che, su circa 150 opere, ne allinea ben 85 dai musei sovietici.

In alcuni felici casi, come *La piazza rossa* del 1916, la mostra di Francoforte mette a confronto sia il disegno, che la tempera, che l'opera su tela: uno straordinario episodio che ci indica con quale metodica scelta nascevano le opere kandinskiane, sgombrando il campo dalle facili improvvisazioni di tanti cattivi imitatori.

La pittura di Kandinsky si muove, sul finire del secolo, sulla eco di una mostra impressionista vista a Mosca: ma sono ancora tentativi incerti, impregnato come è di tradizione e di passato russo, di grande cultura e di una sorta di amore per la fiaba, che sembra caratterizzare i due grandi russi di inizio secolo. Vengono poi, sull'onda dei movimenti d'avanguardia (Die Brücke, cubismo, fauves, ...), le acquisizioni kandinskiane che, fisicamente, sono segnate dalla sua presenza nei due poli più significativi della cultura visiva dell'inizio del secolo: Parigi e Monaco. Kandinsky si muove, all'interno di queste grandi tensioni espressive, alla ricerca di una propria, individuale verità, di una propria voce. Alcune opere straordinarie, eseguite a Murnau nel 1908 (due su tre provengono da musei sovietici) ci danno il senso di un trapasso, di un'evoluzione, ormai palpabile: le masse cromatiche si sono fatte corpose, le contrapposizioni più libere, il respiro «fauve» ha ormai invaso la pittura del giovane russo (non dimentichiamo che era nato nel dicembre del 1866).

Proprio in quel periodo avviene il passaggio: le cromie fauves subiscono una concentrazione, divengono, nel giro di pochi anni, segni-forza, attorno cui organizzare la materia. Ogni residuo naturalistico viene abbandonato, e tutto comincia a ruotare liberamente attorno ad alcune idee, che sono segni, sono linee cromaticamente centrali e vitali. L'equilibrio tradizionale viene a frangersi, mentre un diverso equilibrio, fatto per compenso, diremmo, viene instaurato.

Siamo alla felice – fase alla più felice – pagina di questo grande interprete dell'arte contemporanea. Abbandonati i riferimenti alla realtà esterna, abbandonata ogni mimesi naturale, per Kandinsky non viene meno il bisogno di strutturare lo spazio, *come se* si trattasse di un nuovo paesaggio, un paesaggio dell'animo, magari, più angoscioso e sognante, più contraddittorio e ricco. Siamo alle ombre forti del *Cavaliere azzurro*, richiamato in mostra da una xilografia del 1911: *Liriche*.

Tale intensa stagione subisce, dicevamo più sopra, un'interruzione nell'età della guerra; ma la saldatura avviene nel clima della rivoluzione, che sembra tradurre politicamente gli stessi entusiasmi del giovane pittore. La svolta, ormai eseguita, è un cammino da cui non si può tornare indietro.