Guida tv
per chi vuole «salvarsi» dal Mondiale di calcio
Tanti film d'amore, poi horror,
western, telenovele e il gran finale di «Dynasty»

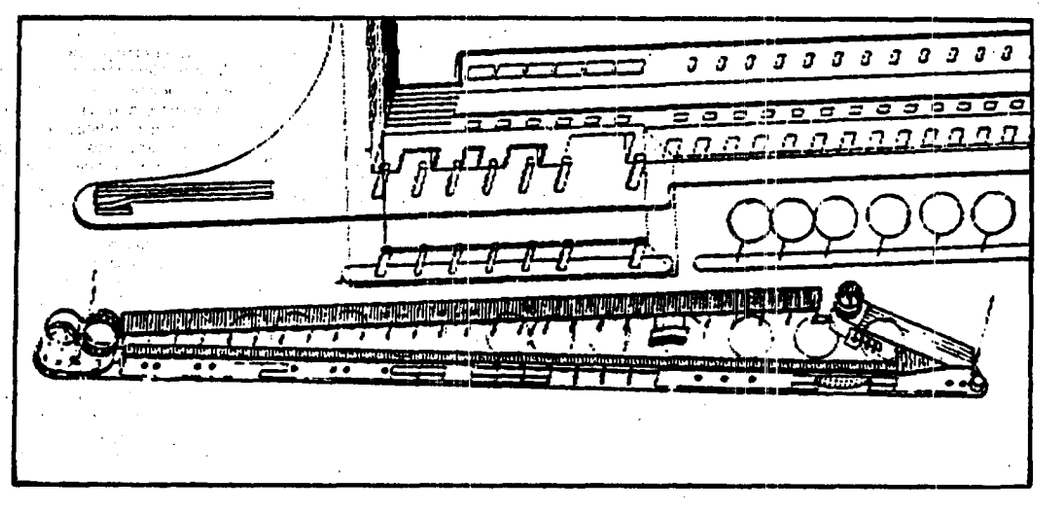
Luglio
all'insegna del rock. Sono ufficiali le date
italiane dei Rolling Stones
Il 25 e il 26 a Roma, il 29 a Torino

Vedi retro

La città? Non esiste più

Le polemiche su Venezia e su Firenze ripropongono il tema del futuro dei grandi centri urbani. Un tempo producevano, oggi sono soltanto luoghi per vendere

LEONARDO RICCI



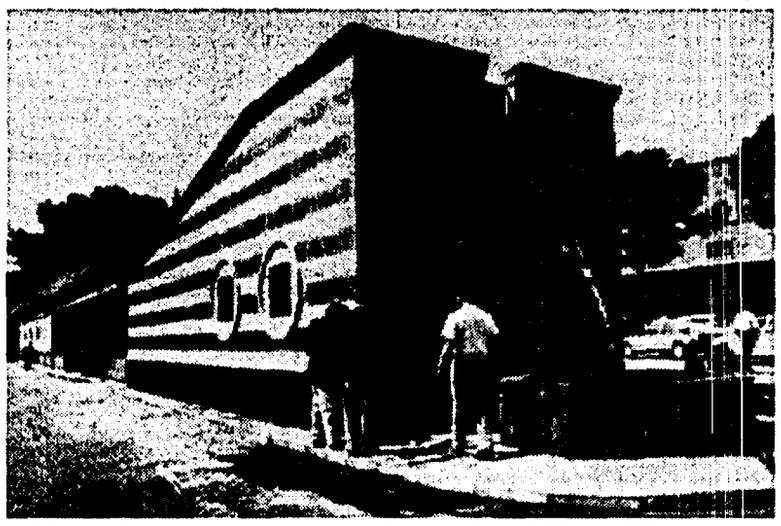
Ogni tanto, in modo apparentemente casuale, riesplodono polemiche sull'architettura, con i soliti interrogativi sulla città antica e sulla città moderna. E si viene interpellati, intervistati, sollecitati a scrivere. L'unica risposta sarebbe che l'architettura non si scrive, si costruisce. Poi mi dico, forse è giusto ancora tentare di comunicare. Non per fare teoria, ma per intervenire su questioni concrete. Per esempio su Firenze e su Venezia, due città antiche, due città d'arte su cui tanto si discute e si polemizza.

Cominciamo da Venezia che muore e dall'Expo che, secondo alcuni potrebbe farla rivivere, secondo altri affondarla definitivamente. Interpellato non sarei capace di rispondere sui due piedi con un sì o con un no. Qualsiasi posizione mi apparirebbe ideologica, aprioristica. Se penso a quali infrastrutture si potrebbero realizzare con l'Expo, consentendo a Venezia di tornare ad essere capitale del suo territorio, dovrei essere per il sì. Se mi si parla di quantità e di invasioni turistiche che potrebbero distruggerla, dovrei rispondere no. Due posizioni che non consentono linee compromissorie. Lo so per esperienza, avendo realizzato con Scarpa e Munari il padiglione italiano a Montreal. Ma il problema non è solo di quantità: è soprattutto di qualità e, quindi, di selezione. A chi chiede se si è contro o a favore dell'Expo quindi, non si può rispondere senza avere idee chiare ed indicazioni precise su cui fondare la scelta.

Anche per Firenze si tratta di decidere sul suo futuro. Se deve essere una città morta, per turisti; una città-museo sostenuta da paninoteche e pizzerie, o se, legando passato e futuro, debba reinventarsi con equilibrio ed armonia, ma con grande coraggio. Moderno o antico, allora, è un falso problema, quel che interessa capire è in che modo Firenze possa continuare a vivere al di fuori di schemi ormai sclerotici; capire, cioè, cos'è oggi, non solo nella sua realtà artistico-monumentale, ma anche produttiva. Cos'è e cosa potrà essere in rapporto alla sua area, al suo territorio, alla campagna che la circonda.

Al di là della teoria, il problema è come vivere la storia dell'architettura. Io la vivo così. Prendiamo ad esempio l'architettura greca. La terra a quel tempo era creduta piatta. Due le dimensioni spaziali: l'orizzontale e la verticale. Il basso per uomini, animali, piante, l'alto per gli dei. Con i romani cambiarono i concetti del mondo e della società. Gli architetti di allora intuirono istintivamente che la terra era tonda. Nacquero archi e cupole. Una tensione verso il centro della terra, un cielo che l'avvolge. Dio e dei all'interno. Poi i cristiani, ancora una nuova società. Chiese romaniche e gotiche crearono un altro spazio. Cosa vuol dire che nacquero l'arco acuto, gli archi rampanti se non che una nuova dimensione escatologica permeava gli architetti di quel tempo, permettendo loro uno spazio tendente all'infinito, all'unico dio? Gli architetti del Rinascimento, con una nascente dimensione laica mutarono quegli spazi inventando la prospettiva, abbandonando una dimensione mistica, talvolta apocalittica e millenarista, creando un nuovo rapporto esistenziale fra l'uomo e dio, non solo più rivelato ma da scoprire. Gli esempi potrebbero continuare. Cosa vuol dire tutto questo? Significa che tutto ciò che resta del passato non ha valore solo per motivi idealistico-stilistici, ma per le dimensioni esistenziali nuove che raccontano il cammino dell'uomo nel bene e nel male, nella bellezza e nella bruttezza. Non potrò mai scegliere ed affermare: questo tempio è più bello di questa cattedrale, o che la città greca è più bella di quella medioevale o viceversa. Non c'è un parametro fisso per la bellezza. Per me più la città è stratificata, più mi dimostra bisogni e desideri degli uomini, più mi sento vivo, perché non è vero che un modello esistenziale ne distrugge totalmente un'altro. Nessun architetto vero, a mio avviso, si è mai posto la domanda: antico o moderno? C'era un passato, c'è un presente, c'è l'inizio di un futuro. Se oggi siamo costretti a queste domande significa che l'uomo non sa più progettarsi, esprimere nuove relazioni esistenziali, quindi nuovi spazi, strutture, forme, nuove architetture.

Le città d'oggi, rispetto ad un passato anche recente, appaiono più brutte. Ma questo sarebbe ancora il male minore rispetto ad ua realtà nella quale le città, come integrazione del lavoro umano, non esistono più. Nel passato le città producevano, oggi vendono soltanto. Il problema, putroppo, non è cosa possiamo inventare, ma come intervenire per ridare un futuro alle città. Ci sono forse al mondo, uno o più architetti capaci di «inventare», disegnare una nuova città? Impossibile. Non sappiamo cosa diverranno queste società in così rapida evoluzione. Quello che so è che ogni volta che un committente mi chiede di progettare qualcosa, nel mio piccolo posso dare un contributo alla vita della città. Non con vecchi modelli, tipologie inadatte e tanto meno inventando forme e stili, make-up di organismi ormai bolsi, ma indagando e verificando aspirazioni manifeste, bisogni di tutti: una casa, una scuola, un giardino, un ospedale, un palazzo di giustizia.



Due immagini della Stazione di S. Maria Novella e, in alto, il progetto grafico della nuova pensilina

Perché oggi, particolarmente in Italia, le domande sembrano condensarsi in due punti: cosa fare del centro storico, cosa fare delle periferie? A me sembrano due domande sbagliate. Per me tutto è storico. Il centro come le periferie. Il paeseggio è storico, non esiste in Italia un paesaggio naturale. E' l'uomo che lo ha modificato e lo modifica. Per me tutto è città, dal suo radicale di «civitas». Semmai posso intervenire con infrastrutture e attrezzature che riportino la gente a vivere nel centro o nelle periferie per non farne dei contenitori-dormitorio, ma organismi qualitativamente e quantitativamente vivi.

Prendiamo ancora ad esempio Firenze. Per salvarla è stata rovinata. Firenze era nata morfologicamente con un centro e dei poli satelliti indipendenti e dipendenti nello stesso tempo: Fiesole, Settignano, Sesto. Per paura di rovinare Firenze, le autorità hanno impedito di costruire nuovi poli. Ma la vita premeva. Così a furia di regole, di forme stilistiche, di mimesi, attorno al centro storico di Firenze si è permesso di costruire milioni di metri cubi che hanno invaso quello spazio meravioglioso che esisteva fra centro e poli. Cosa sono più Fiesole e Settignano, Arcetri e Sesto rispetto a Firenze se non delle mosche bianche imprigionate da ragnatele?

Come è possibile cercare di cambiare questo stato di cose? Si può solo cercare di intervenire operando con rispetto e coerenza. Quando devo progettare nel centro storico, in periferia o in una campagna spendo lunghe e lunghe ore sul luogo. Cerco di capire i movimenti degli uomini, di sentire pesi, forze, debolezze, qualità di quel pezzetto di terra su cui dovrei costruire; di intuire quali spazi, strutture, materiali sono più convenienti ad essere integrati con quel tessuto. Solo quando sono convinto di aver trovato relazioni ottimali con l'intorno comincio a disegnare. E non è vero che una cosa piccola, apparentemente modesta, non possa raggiungere alti livelli qualitativi architettonici. Esistono nelle nostre città architetture cosidette minori che, per eccellenza, superano quelle cosidette maggiori. Ma può anche capitare che si debba lavorare in un tessuto gravemente degradato ma con pesi plastici e densità notevolissime (è il caso più frequente delle periferie) dove non sai chi sei e dove sei e, allora, è il caso di dare un colpo di reni per tentare di inserire qualcosa che qualifichi plasticamente ed esistenzialmente quel quel luogo.

Concludendo vorrei che tutti ricordassimo che l'architettura non è verità rivelata. Come tutte le arti è un processo di relazioni vitali che creano ponti fra l'uomo, la natura e il mistero. Quante discipline affermano verità che poi si dimostrano infondate? Le diverse espressioni artistiche, di qualunque epoca, ci danno ancora non verità ma testimonianze di vita. La città, l'architettura sono l'insieme di queste testimonianze e di questi messaggi.

Opéra Bastille, una stagione da Verdi fino a Berio

L'*Otello* di Giuseppe Verdi, interpretato da Placido Domingo, Cornel.u Murgu e Renato Bruson, aprirà il 13 novembre la prima vera stagione de l'Opéra Bastille, il teatro parigino inaugurato il 17 marzo scorso da *I troiani* di Hector Berlioz con la regia di Pierluigi Pizzi. La direzione musicale sarà affidata al coreano Myung-Whun Chung, direttore dell'orchestra dell'Opéra Bastille, mentre il regista non è ancora stato scelto. Otto opere saranno in cartellone, tra queste il dramma musicale contemporaneo di Luciano Berio *Un re in ascolto*, su testo di Berio e di Italo Calvino, creato nel 1989 per il Covent Garden e messo in scena da Graham Vick (31 gennaio '91-13 febbraio). In coproduzione con la Scala di Milano, l'Opéra Bastille presenterà il 26 febbraio *La dama di picche* di Ciaikovskij , per la regia di Andrei Konchalovski; le scene saranno di Ezio Frigerio e i costumi di Franca Squarciapino, come quelli delle *Nozze di Figaro* (in scena dal 12 dicembre), con cui l'Opéra Bastille celebrerà il bicentenario della morte di Mozart.

«Jazz in'It» rassegna tutta italiana a Vignola

Tutto dedicato al jazz italiano, con sei gruppi ed una coreografia di Roberta Garrison accompagnata da un quintetto di musicisti, è il cartellone di «Jazz in'It» in programma, ad ingresso libero, alla Rocca di Vignola dal 27 al 29 giugno. La manifestazione è promossa dal Comune di Vignola e presenta giovani jazzisti emergenti accanto a nomi famosi a livello internazionale. Il 27 giugno aprirà la rassegna Francesco D'Errico;poi un gruppo di «all stars» con Franco D'Andrea al pianoforte, Aldo Romano alla batteria, Furio Di Castri al contrabbasso e Paolo Fresu alla tromba. Il 28 suoneranno due formazioni insolite: il Billy's Garage e i Six Mobiles di Roberto Ottaviano.

Sette artisti del Bolshoi fanno sciopero della fame

Un gruppo di artisti del Teatro Bolshoi di Mosca ha attuato uno sciopero della fame di 24 ore per protestare contro lo «strapotere dell'amministrazione» del famoso teatro e per chiedere la creazione di una speciale commissione indipendente incaricata di esaminare la critica situazione determinatasi nel teatro. Ne ha dato notizia ieri il quotidiano *Sovietskaia rossia*, precisando che all'azione di protesta hanno preso parte sette persone.«Protestiamo contro il contratto oltraggioso per il nostro popolo e capestro per il nostro teatro»,si legge in un documento diffuso dagli scioperanti, i quali chiedono anche una perizia pubblica di tale contratto, in base al quale a una ditta britannica è stato concesso il diritto di usare l'emblema del Bolshoi ai propri fini pubblicitari e di intervenire in modo attivo nell'attività artistica e finanziaria del teatro.

Scelti i finalisti del Premio Viareggio

La giuria del Premio Viareggio-Repaci, riunitasi a Roma sotto la presidenza di Rosario Villari, ha scelto le opere che partecipano all'edizione di quest'anno per le sezioni di narrativa e di saggistica. Che sono, per la narrativa: Adorno, *Anco di luminara*; Barbaro, *Una sola terra*; Camerana, *I passatempi del professore*; Canali, *eSgreti*; Cerati, *A cattiva figlia*; Doninelli, *I due fratelli*; Ferrero, *Nell' ombra*; Ferrucci, *I satelliti di Saturno*; Jaeggy, *I beati anni del castigo*; Malerba, *Il fuoco greco*; Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucria*; Neri, *L'ultima dogana*; Rugarli, *Andromeda e la notte*; Vassalli, *La chimera*. Per la sggistica: Aguirre D'Amico, *Vivere con Pirandello*; Bay, *Ecologia dell' arte*; Bellocchio, *Dalla parte del torto*; Cacciari, *Dall'inizio*; Calvesi: *La realtà del Caravaggio*; Cases, *Il boom di Roscellino*; Ciliberto, *Giordano Bruno*; Dalla Chiesa, *Storie*; Di Benedetto, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*; Grazzini, *Cinema 89*; Luperini, *L'allegoria del moderno*; Pinzani, *Da Roosevelt a Gorbaciov*; Segre, *Fuori del mondo*; Squarzina, *Questa sera Pirandello*. La giuria tornerà a riunirsi nei prossimi giorni per la scelta delle opere di poesia e del vincitore del premio internazionale Viareggio-Versilia. La cerimonia di premiazione avrà luogo a Viareggio la sera del 29 giugno.

La rassegna «Pianeta cinema» a Firenze si farà

La mobilitazione della città, le raccolte di firme, le agitazioni preannunciate, la campagna dei giornali hanno dato il loro frutto: la rassegna «Pianeta cinema» si farà anche quest'estate al Forte Belvedere di Firenze, seppure in versione dimezzata. Lo ha annunciato il sindaco Morales, dopo aver trovato una soluzione con i responsabili della Cooperativa *L'atelier* e del gruppo Fiat Ferrari. Le luci della mostra dei bolidi di Maranello – come si ricorderà era questo il nodo della contesa – saranno organizzate in maniera diversa.

CARMEN ALESSI

Miller, un ribelle sempre alla ricerca della felicità

Un'immagine dello scrittore americano Henry Miller

Dieci anni fa moriva l'autore di *Tropico del cancro*, un outsider della società americana, fortemente ancorato, però, alle sue tradizioni e ai suoi miti. Per lui l'America era un «abisso spalancato», ma anche l'Eden di Big Sur così amato, in seguito, dai *beats*. Tra rivolta e scandalo, ascetismo e quiete, lo scrittore descrisse nei suoi romanzi l'angoscia e la fuga dal vivere moderno. Fu una figura paradigmatica dell'artista americano del Novecento, anche se la sua avventura umana, se il tumulto del suo viaggio conoscitivo interiore ha superato, nel tempo, l'opera stessa.

VITO AMORUSO

A dieci anni dalla sua scomparsa, è forse possibile guardare alla personalità artistica e alla produzione letteraria di Henry Miller con quel distacco che solo consente di vedere quello che a me è sempre parso il suo tratto di fondo, e cioè l'appartenenza – a dispetto di ogni gesto estremo ed esibito di rifiuto – a una ben riconoscibile tradizione americana di artista individualista e ribelle, di *outsider* di una società e di una cultura, ben dentro, tuttavia, i loro codici e le loro stimmate.

Nella lunga, intensa vita di Miller c'è, infatti, un paradosso vistoso,: sin dallo «scandaloso» *Tropico del Cancro* (1934) Miller ha puntato a negare e poi a dissolvere il confine – per lui fatale – fra la scrittura e la vita, per immergersi totalmente nel flusso magmatico, ma materiale, di quest'ultima. E tuttavia, con un tratto che si costituisce insieme a questo gesto di rivolta, la parola poetica e letteraria è sin dall'inizio la sola e l'ultima risorsa, l'espressione suprema di una verità.

Nell'abiura iconoclastica d'ogni tradizione, nel salto fuori della norma e del decoro borghese, c'è in Miller anche una nostalgia dichiarata per una idea demiurgica della creatività. Dai *Tropici* a *Nexus* egli ha variato e ripetuto un solo vero convincimento e cioè che la libertà e l'avventura che contano sono quelle interiori della più estrema e fin onirica soggettività *contro* ogni simulacro della civiltà, e, prima fra tutte, contro l'inautenticità della società americana moderna, quella del progressismo rooseveltiano degli anni Trenta, ferocemente ritratta in *Incubo ad aria condizionata* (1945). L'America è irrimediabilmente ai suoi occhi «abisso spalancato», «orrore osceno purulento», ma anche è l'Eden ritrovato di Big Sur, che tanto ameranno i *beats*, quel lembo di California salvato dallo sfacelo (*Big Sur e le arance di Hyeronimous Bosch*, 1957), una separazione dalla società che non a caso ripete il gesto di Thoreau e richiama l'invito alla fedeltà a se stessi, alle fonti incorrotte dell'io, che fu di Emerson.

Certo Miller ha rivestito il suo «scandalo» non solo con la parola oltraggiosa e blasfema, con il registro spietatamente clinico e visionariamente incandescente della sua prosa, ma ha ritrovato la propria identità nel riferimento a una tradizione europea resa attuale dai surrealisti e prima ancora da Rimbaud (*Il tempo degli assassini*, 1956) o, in altra chiave, da D.H. Lawrence e da Céline. Per questo, la stagione all'inferno, il «viaggio al termine della notte», il *dérèglement* dei sensi, il sesso come assoluta vitalità, sono coniugati naturalmente con l'ascesi, la bestemmia e l'osceno con il senso del sacro, così come l'Europa marcescente e moderna si appaia al suo umanissimo medioevo (in *Primavera nera* del 1936), o alla Grecia solare e azzurra di *Il colosso di Marussi* (1941).

Come si vede da questi semplici riferimenti, Miller sembra aver ripercorso tutti i miti e i valori del Novecento europeo, persino gli esperimenti delle sue avanguardie: destino paradossale per chi sempre aveva rifiutato la letteratura in nome della vita, la norma in nome della trasgressione ripetuta e ostinata. Per comprendere questa apparente contraddizione, occorre ricordare, per esempio, che la Parigi surreale e deforme di *Tropico del Cancro* è poi anche iscritta nella contemplazione finale della Senna che permane «tranquilla e discreta, come una grande arteria, che scorre nel corpo dell'uomo» ed è quindi immagine del rifiuto e dell'immersione apocalittica, ma anche, e in un sol tratto, di una sorta di ascesi e di lirica quiete.

Con questo voglio dire che in ogni pagina di Miller, e sin dalle prime, quelle più cupe e lacerate, l'angoscia e la fuga non sono che l'altra faccia di una assoluta gioia di vivere: il trauma dell'esser nati o «gettati» nel mondo s'accompagna sempre all'inno e al mito, molto letterario, del ritorno nel grembo felice queto delle cose. Il paradosso è tutto qui: al fondo del delirio e dell'incubo che induce il vivere del mondo moderno c'è come una sorta di silenzio, al centro della rivolta anarchica c'è una nostalgia di immobilità e una passività arresa che rifiuta la lotta e l'antitesi e affida la parola poetica, alla sua creatività, la speranza di un simile porto. C'è Whitman, insomma, più che Rimbaud o il surrealismo, c'è l'Emerson della «prima persona singolare» o l'«eresia» anarchica dell'americana Emma Goldmann piuttosto che Céline.

«Il lungo addio» di Miller si ferma esattamente sull'orlo dell'abisso, e l'intera sua opera sembra attestarsi all'estremo limite della crisi novecentesca che egli attraversa senza distruggersi, come chi si affacci nella tromba delle scale senza mai precipitarvi.

Nello sperimentalismo iconoclasta di Rimbaud o delle avanguardie europee c'era una eversiva «politicità» del gesto che scardinava l'orizzonte letterario pur nella assoluta fedeltà ad esso, al suo Valore. Nulla di più estraneo per Miller, che whitmanianamente credeva nella rivolta e nel tumulto di un io lirico, passivo, segreto, in un'isola e in un atollo distinti ma dentro l'universo madreporico americano.

Henry Miller è stato, di questa figura d'artista americano del Novecento, una incarnazione paradigmatica, ma non la sola né la più emblematica.

Ha reinterpretato e rivissuto una leggenda americana molto tradizionale: quella del ribelle radicato nelle fedi più antiche della sua cultura e della sua società, primo fra tutti il mito individualista della ricerca soggettiva della conoscenza e della felicità. Anche per questo, sono convinto che, col tempo, la sua avventura artistica e umana sarà più significativa dell'opera, il tumulto del viaggio conoscitivo più duraturo delle forme in cui si è espresso.