

Due film, due polemiche. «La condanna» di Bellocchio e «Ultrà» di Tognazzi continuano a far discutere critica e spettatori. Ecco perché

Dieci anni fa moriva Paolo Grassi, geniale costruttore di cultura Dall'avventura con Strehler nel Piccolo, alla Scala, sino alla presidenza Rai

Vedi retro

CULTURA e SPETTACOLI

Politica per un massacro

Il settantesimo anniversario della ribellione dei marinai di Kronstadt La «terza rivoluzione» per un socialismo diverso, contro la dittatura del Pcus

GIANFRANCO BERARDI

Settant'anni fa, nella notte fra il 16 e il 17 marzo 1921, truppe dell'Armata rossa, sotto la guida di Trockij e Tuchacevskij e con l'ausilio di migliaia di attivisti bolscevichi, dopo furiosi combattimenti a corpo a corpo sulla superficie ghiacciata del Golfo di Finlandia, misero fine alla ribellione dei marinai e degli operai di Kronstadt. Segui un massacro dei colpevoli di ribellione. Migliaia furono morti, i fucilati, gli internati, i feriti e i fuggiaschi.

La mattina dopo, il 18, tutti i giornali sovietici pubblicavano con grande evidenza articoli in ricordo del cinquantenario della Comune di Parigi, con la denuncia del massacro perpetrato in quella occasione da Trockij e dal generale Galliet. L'anarchico Alessandro Berkman, tornato da poco in Russia, annotò nel suo diario: «17 marzo, Kronstadt è caduta oggi. Migliaia di marinai e di operai giacciono morti per le strade. Continua l'esecuzione selvaggia di prigionieri ed ostaggi - 18 marzo: i vincitori celebrano l'anniversario della Comune del 1871; Trockij e Zinoviev imprecano a Thiers e Cailliet, il massacro dei ribelli di Parigi». L'accostamento dei due avvenimenti forniva uno dei primi tragici segni del destino di una rivoluzione nata per la liberazione dell'umanità e avvertiva invece e produceva una delle più pesanti litanie della storia.

I fatti sono abbastanza noti. Seguendo i lavori di Boffa, Schapiro e Chamberlin possiamo così riassumerli. Il marzo 1921, in connessione con forti scioperi operai scoppiati a Mosca e a Pietrogrado e nel contesto di una «guerra contadina» che dall'anno precedente insanguinava il paese come effetto degli eccessi del cosiddetto «comunismo di guerra», i marinai e gli operai della celebre fortezza marittima di Kronstadt, collocata su un'isola del golfo finnico a circa 17 chilometri da Pietrogrado, si ribellarono facendo proprio il programma approvato dall'equipaggio della corazzata *Petrovskost*, la prima ad ammuti-

narsi. Kronstadt e i suoi marinai erano da tempo divenuti il simbolo della lotta rivoluzionaria. Dall'incrociatore *Aurora* era partito il primo colpo che aveva segnato l'inizio della rivoluzione d'Ottobre. L'eroismo dei marinai era ormai leggenda. Lenin stesso aveva indicato in questi combattenti «l'avanguardia e il vanto della rivoluzione». Ora, questa avanguardia, si ribellava al potere dei comunisti. Le richieste di Kronstadt seguendo Schapiro, possono essere così riassunte: immediata elezione del Soviet mediante votazione libera e segreta visto che gli esistenti Soviet non esprimono la volontà degli operai e dei contadini; libertà di parola e di stampa per tutti i partiti politici degli operai e dei contadini; libertà di assemblea e di associazione in sindacati, sia per gli operai che per i contadini; abolizione di tutti i privilegi politici; abolizione della speciale posizione privilegiata del partito comunista e abolizione di tutti i distaccamenti armati comunisti, «poiché nessun partito può godere di privilegi per la propaganda delle proprie idee e ricevere denaro dallo Stato a questo scopo»; per i contadini pieno diritto di disporre come vogliono della loro terra; diritto all'esistenza di singole industrie di minori proporzioni; ma in ciascun caso a patto che non venga impiegata mano d'opera casuale e salariata; e, infine, razionamento uguale per tutti.

Fu costituito un comitato rivoluzionario provvisorio che poté contare anche sull'appoggio di almeno un quarto dei comunisti di Kronstadt che lasciarono il partito. Alcuni dirigenti comunisti furono arrestati, ma non vi furono esecuzioni. La reazione del partito e degli organi di informazione fu immediata, preoccupata e dura. Un messaggio di Rodzica, diretto a tutti, a tutti, annunciò la ribellione mettendola in diretto collegamento con una «vasta cospirazione» ordita da mensevichij e da socialisti rivoluzionari. A capo della congiura ci sarebbe stato



Una scena dell'ammutinamento dei marinai nella base di Kronstadt

un gruppo di ufficiali zaristi. In verità si trattava di esperti che avevano da tempo aderito alla marina sovietica e proprio in quanto specialisti si erano schierati con gli insorti. Ma la rivolta non aveva nulla di zarista. Per quanto riguarda i mensevichij e i socialisti rivoluzionari, benché fossero attivi, non riuscirono in alcun modo ad egemonizzare la ribellione. Anzi, secondo Boffa, che cita le memorie di Mikolaj, proprio l'andamento della rivolta fornì «la prova dei loro fallimenti». Molto oggettivo il giudizio di Lenin. Quelli di Kronstadt - affermò - sono sia contro di noi che contro le guardie bianche. E, in effetti, i ribelli,

miravano a una «terza rivoluzione» che avrebbe dovuto essere il completamento delle altre due quella del febbraio, e quella dell'ottobre 1917. Un modo per far capire la direzione di marcia politica dei ribelli può essere quello di riassumere la posizione di uno dei loro maggiori leader, Anatolij Lemanov, già socialista rivoluzionario, poi membro candidato del partito comunista, fucilato dopo la caduta della fortezza. Lo storico israeliano Getzler esprime l'opinione che la sua visione delle tre fasi della rivoluzione russa fosse diventata «l'ideologia ufficiale della rivolta». Secondo Lamanov, la «terza

rivoluzione» doveva rivolgersi contro «la dittatura del partito comunista con la sua *Ceka* e il suo capitalismo di Stato», combattendo per un «socialismo di tipo diverso», per «una repubblica sovietica dei lavoratori in cui il lavoratore è padrone sovrano e dispone dei frutti delle proprie fatiche». A tale scopo la «terza rivoluzione» avrebbe dovuto trasferire tutto il potere a «Soviet liberamente eletti», esenti da pressioni di partito, trasformando i sindacati da organi burocratici in libere associazioni di operai, contadini e lavoratori della mente. Essa sarebbe stata così stimolata in Oriente e in Occidente, la crescita di un nuovo modello

di «costruzione socialista». Su questa linea la parola d'ordine generale di Kronstadt divenne «tutto il potere ai Soviet e non ai partiti». Lenin e l'intero gruppo dirigente bolscevico erano tuttavia convinti che il potere del partito fosse la condizione irrinunciabile per la consolidamento e lo sviluppo della rivoluzione. Nel pieno della crisi di Kronstadt, l'8 marzo, si era aperto il X Congresso comunista. E proprio da quell'assemblea numerosi delegati partirono volontari per rinvigorisce e guidare le truppe che, come disse Trockij, avrebbero dovuto «battere come fagiani i «contro-rivoluzionari». Su questo punto

non ci fu nessuna esitazione. Anzi, fu proprio Alessandra Kollontaj, della *leader* della frazione dissidente dell'Opposizione Operaria, e menarvanto del fatto che i primi ad offrirsi volontari «in nome del comunismo e della rivoluzione internazionale» erano stati proprio i membri del suo gruppo. Lenin era inoltre convinto che, al di là del programma, la ribellione di Kronstadt, non bloccata, fosse in grado di aprire la strada ad una «contro-rivoluzione borghese». Giudizio che, nella sostanza, è passato anche in una parte della moderna storiografia di sinistra (in Charles Bettelheim, per esempio).

Ma il X congresso non discusse solo di Kronstadt. Da un lato lanciò la *Nep* e pose le basi per il superamento degli errori del «comunismo di guerra» (con l'assorbimento di una parte delle rivendicazioni «contadine» di Kronstadt) e dall'altra sancì, in un paragrafo segreto, la fine del «razionalismo» (in effetti del pieno diritto al dissenso). Fortissimi poteri disciplinari furono infatti concessi a un gruppo ristretto di capi, mentre veniva portata a termine la liquidazione definitiva di ogni presenza mensevica o socialista rivoluzionaria nel paese.

Sarebbe tuttavia sbagliato affermare che l'inizio della Nuova Politica Economica sia consistito esclusivamente da Kronstadt. Da tempo Lenin aveva cominciato a riflettere sui danni provocati dal «comunismo di guerra». Se mai la ribellione della fortezza gli consentì di far passare il nuovo punto di vista senza eccessive difficoltà. Restava aperta, anzi si accentuava in modo drammatico, la contraddizione fra i mutamenti che si stavano introducendo sul terreno economico e le sempre più forti chiusure politiche. Julij Martov, il mensevico di sinistra in esilio, colse subito questo elemento delimitante della nuova linea bolscevica una *Zubovskina*, cioè una sorta di «socialismo di polizia» fatto di concessioni puramente economiche senza alcun cambiamento di natura politica. Giudizio, questo, ripreso dallo storico israeliano Getzler secondo il quale la risposta di Lenin bloccò quel tanto di «libertà politica» che ancora restavano aperte alla rivoluzione, completò la formazione di una dittatura fortemente centralizzata e burocratizzata del partito unico e «mise saldamente la Russia sulla via dello stalinismo».

Il punto centrale - ci sembra - sta nel fatto che il gruppo dirigente bolscevico era più che disponibile a riparare agli errori del «comunismo di guerra», ma considerava il proprio assoluto potere come l'unica garanzia valida per il futuro della rivoluzione.



Eduardo Mendicutti

Un libro di Eduardo Mendicutti Inno alla libertà e alla trasgressione

Sette avventure per sette «sorelle» (e un registratore)

«Sette contro la Georgia» è il primo libro tradotto in Italia dello scrittore andaluso. Dal cuore di un appartamento madrilenno sette omosessuali registrano le loro gesta erotiche su una cassetta da inviare al capo della polizia dello stato della Georgia. Qui, infatti, sono in vigore severe leggi contro le pratiche amorose «contronatura». Un romanzo esilarante, un gioco di specchi tra linguaggio e personaggi.

ANTONELLA MARRONE

C'è una cosa che Eduardo Mendicutti vuole mettere subito in chiaro: *Sette contro la Georgia* (Guanda, L.19.000) non è un romanzo erotico, né omosessuale, né tantomeno «militante» in difesa del gay. È un romanzo serio. Letteratura alta. Tutto il resto sono pregiudizi.

E spiega con assoluta serenità: «Mi rendo conto che per molti questo libro può rappresentare solo uno scritto comico o un gioco letterario. Ma non è così. Per me è un romanzo molto importante ed è letterario serio che nasce da un lavoro duro, difficile, da quella sfida che ogni scrittore ingaggiato con la propria scrittura, prima, e con la propria vita, poi. Nato a Cadice nel 1948, Mendicutti ha già al suo attivo sei romanzi e molti racconti. *Sette contro la Georgia* è il primo tradotto in Italia. Sette storie «en travesti» consegnate alla memoria di un registratore e poi spedite, come pacco postale, al capo della polizia della Georgia, là dove regna incontrastato il puritanesimo sessuofobico.

Ma non immaginate storie tristi, degradate, sconolate. In ognuna delle sette pazzie (come le chiama l'autore), c'è una vena di follia ironica, di fantasia contagiosa, di eubene linguistica. La Balcone, Betty di Miel, Cócò la Polaroid, Finita Languedoc, Madelon, Pamela Barboncini, Verónica Coltell, si lanciano, secondo i propri gusti e secondo le proprie emozioni nella descrizione particolareggiata di alcune avventure amorose emblematiche della loro esistenza. Più che di avventure si tratta di veri e propri fuochi d'artificio sessuale che l'autore andaluso narra con grande abilità, ritagliando, per ognuna, un linguaggio particolare.

Sono strani i personaggi di questo libro. Quando sembrano scivolare nello stereotipo, c'è qualcosa che li «tra fuori», che ne fa degli originali.

«Il mio modo di descrivere, di raccontare risente molto della tradizione mediterranea, di una fantasia delle parole. Ho cercato di portare l'inventiva verbale del popolo ad un livello più colto. Lo «stereotipo» che sembra annidarsi sotto questi sette personaggi, è in realtà *redento* da un'immaginazione verbale con un senso di allegria, di libertà. L'architetto, ad esempio, parla in maniera piuttosto metodica, razionale, la modista usa frasi particolarmente arabesche, il drammaturgo si tuffa in una prosa aulica da declamare o, ancora, la Pamela Barboncini detta *Gran Topica*, che vive di film e finzioni, distorce termini e parole a suo uso e consumo. Ecco, lo credo che siano i personaggi a nascere dalla forma espressiva, non il contrario. È il linguaggio che fa un personaggio».

Questo rende più difficili le traduzioni. Che cosa pensa della versione italiana? Mi rendo conto che una traduzione non riesce mai a ren-

dere l'equivalente dell'originale. È impossibile tradurre letteralmente, ma tutto dipende dalla capacità di «riscrivere». Si perde necessariamente l'idea di un linguaggio nuovo che c'è in spagnolo, ma la traduzione italiana mi sembra abbia seguito la strada giusta.

Ha mai pensato di scrivere per il cinema? Sono amico di Almodovar (e in molti mi hanno chiesto se esisteva una comunanza di «intenti», ma, veramente, non abbiamo molto in comune) e c'è chi ha definito cinematografici o teatrali i miei romanzi. Fino ad oggi, comunque, c'è stato solo qualche sporadico contatto tra me e il mondo della celluloid. Non ho scritto niente di specifico. E se dovessero trarre, prima o poi, un film da un mio libro, credo che dovrà considerarsi un'opera del regista e non più mia.

Ha espressamente sottolineato che «Sette contro la Georgia» non è letteratura erotica, né letteratura «basca». Si potrebbe considerare come un romanzo «politico»?

Politico in senso lato, però. Non ha niente a che vedere con difesa del gay o cose di questo tipo. Politico nel senso che gli atti di un individuo sono spesso una sfida verso il sistema. Che cosa vogliono, alla fine, Betty di Miel, la Madalón e le altre? Cercano una società in cui sia rispettata la diversità.

Tra queste sette «avventure» c'è qualche figlia prediletta?

Sono affezionato a tutte nello stesso modo, anche se per qualcuno ho perso più tempo per delinearne i contorni, mentre altre le avevo già chiarite sin dall'inizio. Hanno tutte lo stesso desiderio di vivere e, insieme, sono indifese verso l'esterno. Come un bambino. Le confessioni dettate al registratore sono, in fondo, delle lettere d'amore dei personaggi al mondo, mentre il romanzo è una mia lettera d'amore verso di loro.

In questo momento la Spagna è particolarmente vitale in campo artistico. Esiste secondo lei un tratto comune?

Non direi. La caratteristica prevalente mi sembra la dispersione accanto, questo sì, ad una grande vitalità. Ma non si può parlare di «tendenza» o generazione. Molti di noi hanno più o meno la stessa età, vivono negli stessi luoghi, ma ognuno corre per la sua strada.

Se dovesse indicare la sua strada, parlare della sua formazione quali punti di riferimento vorrebbe dare?

Mi riconosco in tutta la tradizione mediterranea, da quella spagnola a quella del Nord Africa. Mi piacciono gli scrittori capaci di riflettere il mondo in maniera personale, i mistici spagnoli, per esempio, o scrittori del Sud degli Stati Uniti, come Tennessee Williams. Ma ho anche un'altra grande passione: Raymond Queneau.

Metafisica dell'orrore nell'America di Vespignani

Aperta al Palazzo delle Esposizioni di Roma la mostra del noto pittore Immagini newyorchesi di un mondo alla deriva in cui uomini e cose si accumulano e marciscono

DARIO MICACCHI

ROMA. Renzo Vespignani è stato a New York alcuni anni fa. Ha scattato circa tremila foto. I primi, rari disegni a grafite e matite colorate su tipi umani e ambienti americani risalgono al 1987. Poi, si è chiuso nel suo studio romano e questa New York si è ingigantita nella sua immaginazione prendendo forma, in due o più anni di lavoro e in circa quaranta fogli di grandi dimensioni e alcune tele, di un gigantesco mondo di frammenti e frantumi che l'occhio non può mai penetrare nella sua interezza. Tutte queste opere sorprendenti sono esposte fino al 28 aprile al palazzo delle Esposizioni in via Nazionale.

Un mondo assai oggettuale, fatto di cose e di rifiuti di cose; montagne di segnali e di insegne luminose e coloratissime; figure umane che paiono scesche alla deriva senza identità alcuna o che giaccio-

no a terra drogate come se fossero entrate in un'altra dimensione dell'essere. La notte è più colorata del giorno e le insegne luminose sembrano ardere come falò riverberando su figure umane e auto. Renzo Vespignani ha intitolato il ciclo «Manhattan Transfer» che è anche il titolo di un vecchio romanzo di Dos Passos come ricorda Enzo Siciliano nella presentazione in catalogo. Ma la narrativa americana non c'entra. Questa New York di Renzo Vespignani è tutta generata dall'occhio di un nascosto cacciatore di immagini della condizione umana che si eccita scoprendo nella grandiosità urbana una metafisica dell'orrore per gli uomini e per le cose che si accumulano nell'abbondanza e marciscono finché nuove proposte di oggetti e di cibi si sovrappongono subito con i loro



La «serie Noire» di Vespignani

segnali a quel che sta marcendo.

L'accumulo è infernale e trasmette al pittore un panico assoluto: il panico di chi non domina quel che vede e che, rivissuto nella memoria, appare come una grandezza fuori qualsiasi scala umana. L'occhio del pittore ha uno sguardo orizzontale come se camminasse sempre o andasse in auto senza mai considerare la verticalità della città. E l'occhio sembra scrutare non visto, catturare un frammento dopo l'altro strappandolo a un gigantesco flusso, a un transito di milioni di esseri e cose anonime e di riflessi specchiati da mille e mille vetrine.

Per rendere questo magma americano Vespignani ha rinnovato assai il suo modo di disegnare e di dipingere. Per disegnare usa una grafite che, secondo la pressione delle dita (dell'occhio), può lasciare sul foglio un segno netto, una macchia, una larga banda, un fuoco d'artificio di tasselli, passando dal morbido al tagliente, dall'analitico al sintetico. Per dipingere, forse con maggiore libertà che nel disegno si serve di un turbinio di piccole tache di colore che volteggiano nello spazio e si addensano in punti chiave oppure nelle immagini notturne, grafia arterie e vene di fantasmi di parole e di insegne nella notte.

Se nei disegni l'incubo visivo è raggiunto con la reiterazione delle porte sfondate e delle scale esterne alle case in rovina oppure con le insegne sinuose che si intrecciano e si sovrappongono, nei dipinti è l'energia radiante del colore-luce che rende l'isteria, la melancolia, la disperazione, la desolazione, la tensione immane d'una vita che brucia.

Nella New York in tragici frammenti che si agitano a una velocità forsennata Vespignani ha visto una grande metafora di un mondo che sembra andare a precipizio nella autodistruzione. La mostra al palazzo delle Esposizioni che durerà fino al 28 aprile (ore 10/21, martedì chiuso) è una doppia mostra con un doppio catalogo. Renzo Vespignani ha voluto esporre anche 80 circa tra disegni e incisioni datati fra il 1943 e il 1948 che sono riprodotti tutti nel volume «Diario 1943-1948», edito anche questo da Carte Segrete e che contiene anche lunghi frammenti del diario del pittore venetico che si rivela notevole scrittore della Roma straziata di quei giorni.

L'occhio di Vespignani si è formato e fortificato qui, quando nei bombardamenti di Roma, nel crollo del fascismo e nel terribile degrado degli esseri umani vide chiaramente le possibilità nuove di un arte che