

Punto caldo

Mensile di cultura

a cura del Coordinamento Nazionale

USB P.I. MEF



Sommario

L'anima di Von Kleist e della sua marionetta

di Alessandro Iacono

Carattere e inconscio

di Paolo Cappucci

Villa Chigi detta la Farnesina

di Catia Romani

Pittsburgh Project - W. Eugene Smith

di Roberto Di Veglia

"Offerta Speciale"

di Maurizio Inciocchi

We Want Freedom

di Marco Pellegrini

La mediamorfosi di Kafka

di Emiliano Gennaro

Editoriale

Cultura e Potere

La relazione tra la Cultura e il Potere è da sempre una questione dirimente per stabilire il grado di civiltà di una società. Nel corso della storia umana questa si è distinta con caratteristiche diverse. Ci sono state fasi in cui lo scontro tra le classi che detenevano il potere e gli intellettuali, gli artisti di tutte le discipline, è spesso culminato con la condanna, anche a morte, dei colti a vantaggio del mantenimento dell'ignoranza e della superstizione. La cultura quando è innovativa o scopre cose sino a quel momento ignote si contrappone alla conservazione del potere e va incontro all'ira delle classi dominanti che mettono in campo tutti i mezzi necessari per soffocarla. Il 17 febbraio 1600, ad esempio, in Piazza Campo de' Fiori a Roma in seguito alla sentenza da parte della Chiesa romana veniva arso vivo Giordano Bruno. Bruno sosteneva, in estrema sintesi, l'infinità dell'Universo e la presenza di altri mondi (cose confermate in seguito dalla scienza) e una visione di Dio di tipo immanente oltre che trascendente. Quindi la contrap-



posizione tra scoperte e intuizioni da una parte e il mantenimento della visione tradizionale del creato dall'altra hanno visto gli inquisitori papali difendere la seconda e condannare il pensiero di Bruno. Gli ultimi roghi per stregoneria in Europa avvennero tra il 1782 e il 1793 in Svizzera e in Polonia. Con lo sviluppo economico e sociale il Potere assume un atteggiamento diverso nei confronti della Cultura. Dopo il trionfo di Galilei, il secolo dei Lumi, la Rivoluzione Francese e lo sviluppo industriale ad opera della Borghesia il tentativo è stato quello di controllare la cultura asservendola alla "nuova religione" dello sfruttamento e dell'accumulazione di capitale che a partire dall'Inghilterra del XIX secolo si propaga in tutto il mondo: la Cultura diventa "merce". In quel momento la cultura e la scienza devono essere asserviti al Potere: chi non è funzionale deve sparire o comunque non emergere. Una di-

Contatti

mostrazione palese è la chiusura di tutte le scuole che avevano ospitato gli studi delle avanguardie dell'inizio del XX secolo (Bauhaus), i roghi dei libri e la distruzione e vendita, per fare cassa, delle opere definite "arte degenerata" (impressionismo, espressionismo, cubismo) operata dal nazismo per imporre un solo modello culturale di mero supporto al regime. Il tentativo di eliminare fisicamente la cultura, la storia e la memoria la ritroviamo anche oggi nelle azioni dell'Is (stato islamico del califfato) che distrugge opere museali e monumenti dell'antica arte assira. Per le classi dominanti il problema è sempre lo stesso: mantenere lo *status quo* a ogni costo. Pertanto quando la cultura non si piega a diventare mero strumento di sostegno al modello dominante deve essere oscurata, spesso soppressa. L'unica Cultura che il Potere tollera è quella di propaganda e di appoggio a se stesso. Non basta un editoriale per poter sviscerare questo rapporto contraddittorio; è un argomento difficile che trova origini lontane e che con molta probabilità investirà il futuro.

Il grande Antonio Gramsci aveva intuito che questo rapporto è complesso e pericoloso, perciò dedicò una parte fondamentale del suo lavoro teorico proprio alla cultura egemonica e alla subalternità (*Tesi di Lione*, 1926) soffermandosi sulla figura dell'intellettuale organico. La qualità del lavoro intellettuale e il distacco tra dirigenti e diretti (ma anche tra governi e governati) costituiscono i due criteri principali che misurano la riuscita di un rapporto di «egemonia». Nel saggio sulla *Questione meridionale* il lemma (*egemonia*) è utilizzato come strumento per misurare l'influenza che «il proletariato» deve raggiungere nella società.

“La supremazia di un gruppo sociale si manifesta in due modi, come «dominio» e come «direzione intellettuale e morale». Un gruppo sociale è dominante dei gruppi avversari che tende a «liquidare» o a sottomettere anche con la forza armata ed è dirigente dei gruppi affini e alleati (*intellettualmente e moralmente*). Un gruppo sociale può e anzi deve essere dirigente già prima di conquistare il potere governativo (è questa una delle condizioni principali per la stessa conquista del potere); dopo, quando esercita il potere e anche se lo tiene fortemente in pugno, diventa dominante ma deve continuare ad essere anche «dirigente»”.

(Quaderno 19, § 24, pp. 2010-1)

Seppure in termini sostanzialmente diversi la stessa contraddizione investe il rapporto tra intellettuali e Partito nella Russia degli anni immediatamente successivi alla rivoluzione dei Soviet. [Vladimir Vladimirovič Majakovskij](#), poeta per antonomasia della Rivoluzione, muore suicida. “Decide di interrompere violentemente la sua esistenza, con un colpo di pistola al cuore, il 14 aprile del 1930. I motivi che lo condussero al suicidio, non ancora del tutto chiariti, furono «la campagna condotta contro di lui dalla critica di partito, le delusioni politiche e motivi amorosi...» quali la passione non ricambiata per la giovane attrice Lilja Brik”. Lenin, il grande dirigente e ispiratore della Rivoluzione

Russa, muore nel 1924, Majakovskij resiste altri sei anni. Poi la collisione con il Partito e la delusione politica, certo accompagnata da un improbabile triangolo sentimentale con Lilja (moglie di Osip Brik, scrittore sovietico) lo spingono a spegnere la sua vita. Ancora una convivenza difficile tra Cultura e Potere. Torniamo al pensiero di Gramsci in merito al consenso da costruire per governare: “Su questa linea Gramsci reagisce sia contro l'elitismo di chi teorizza l'inevitabile e permanente scissione fra rappresentanti e rappresentati, sia contro la denigrazione della democrazia rappresentativa come regime dominato dal «numero». In realtà, ragiona Gramsci, una coerente democrazia politica «tende a far coincidere governanti e governati» e ha quindi per modello un autogoverno generale, la crescita culturale di tutti”.

Umberto Cerroni (l'Unità, Roma 1987)

La cultura non è tollerata da chi utilizza un solo strumento egemonico, quello del “dominio”, dimenticando che un buon governo deve essere anche guida intellettuale e modello morale per esprimere il più alto livello di civiltà!

La Redazione



A. Rodchenko - Majakovskij



Guarda il video

L'anima di Von Kleist e della sua marionetta

Correva l'autunno dell'anno 1811, il 21 novembre. L'Europa, e in particolare il territorio attualmente rappresentato in gran parte dalla Germania, sotto i colpi dei cannoni dell'esercito napoleonico e del nascente movimento "romantico" sta subendo un cambiamento profondo. Qualcuno grida presso le rive del lago Wannsee, a Berlino, capitale del territorio prussiano. Vengono ritrovati i corpi senza vita di una donna e di un uomo. Henriette Vogel, fine intellettuale trentunenne e Heinrich Von Kleist, scrittore, poeta e soprattutto drammaturgo trentaquattrenne. La loro morte, come fu evidente al momento del loro ritrovamento, fu causata dai colpi di una pistola. Si trattò di omicidio-suicidio.

Von Kleist, poco prima di compiere il suo ultimo atto, scrisse una missiva all'adorata sorella nella quale affermava che sarebbe morto "contento e sereno" e augurava al cielo di donare in futuro anche a lei "una morte solo a metà così gioiosa e indicibilmente serena" come la propria. Tuttavia, in altra epistola scritta pochi giorni prima alla cugina Marie, afferma che per lui "non c'era aiuto possibile sulla terra". Questa affermazione è il risultato di tutte le disavventure, le delusioni, gli eventi avversi che hanno movimentato la vita del giovane poeta. Orfano a soli sedici anni, intraprende la carriera militare. Dopo sette anni decide di abbandonare questa esperienza in quanto comprende quanto fosse uno stile di vita incompatibile con la sua indole ed i suoi principi. Inizia ad approfondire gli studi scientifici e successivamente, deluso dai principi illuministici, passerà allo studio delle materie umanistiche. A venticinque anni, nel 1802, inizia a produrre opere teatrali. Il primo dramma è "La famiglia Schrockenstein" nel quale sono già delineati gli aspetti fondamentali del pensiero di Kleist: crollo delle certezze, tragicità della condizione esistenziale, incomprensione totale della realtà che, nel tentativo di essere capita, fa emergere ulteriore oscurità e dubbi. È in continua ricerca di se stesso e di un posto dove vivere. Soggiorna in molte città dell'Europa, soprattutto tra Berlino, Parigi, l'Italia e la Svizzera. Ma ovunque dimori non troverà mai la serenità e la pace desiderata. La sua stabilità psichica è precaria ed emergono già in questi anni le prime intenzioni di suicidio che poi concretizzerà circa dieci anni dopo. Nel frattempo continua a produrre testi teatrali e comincia diverse iniziative editoriali, prima tra tutte la rivista Phöbus, chiusa nel giro di pochi mesi, e poi nel 1810 la redazione di un quotidiano, il primo berlinese, il "Berliner Abendblätter". Anche questo progetto, nel quale aveva riposto tante energie lavorative ed emotive, è destinato a fallire per mancanza di fondi e soprattutto per le limitazioni imposte dalla censura governativa. Di quest'ultima esperienza e del distacco dall'amata sorella, immancabile sostenitrice di Heinrich per tutta la vita, anche e soprattutto economicamente, dirà che "... vedermi considerato da loro (dalla famiglia ndr) un membro assolutamente inutile dell'umana società, non più degno di alcuna simpatia, mi addolora estremamente". Questo si può considerare uno degli ultimi eventi che hanno contribuito fatalmente a convincere Von Kleist a porre fine alla sua vita.



... vedermi considerato da loro (dalla famiglia ndr) un membro assolutamente inutile dell'umana società, non più degno di alcuna simpatia, mi addolora estremamente". Questo si può considerare uno degli ultimi eventi che hanno contribuito fatalmente a convincere Von Kleist a porre fine alla sua vita.

Von Kleist è considerato uno degli elementi di spicco del romanticismo tedesco, sebbene tale riconoscimento avvenne solo a partire dal '900, molti decenni dopo la sua morte. Tuttavia la sua poetica vive e rielabora i temi del romanticismo in modo assolutamente originale, influenzata dalla recente esperienza illuminista e dalla originaria vicinanza alle teorie Kantiane. Naturalmente i temi e i personaggi preferiti da Von Kleist sono condizionati anche dalla sua personalità e caratterizzate da figure solitarie, eccentriche, dilaniate dalla contraddizione e spesso contraddistinte dall'essere violente. Von Kleist da molti viene definito perciò un "romantico incapace di evasione".

L'anno prima della sua morte scrisse Über das Marionettentheater (nella versione italiana si trova tradotto con "Il teatro delle marionette" - edito da "Il nuovo Melangolo" oppure con "Sul teatro di marionette" - edito da "La vita felice"), un brevissimo racconto in cui si parla degli effetti della coscienza e della conoscenza sull'uo-

mo e dei percorsi che quest'ultimo può intraprendere per arrivare alla "Grazia". Si tratta di un dialogo tra il narratore – in prima persona – e un primo ballerino dell'opera locale. Il ballerino gradualmente e con affermazioni assolutamente logiche arriva a convincere il narratore ad accettare la tesi – apparentemente paradossale – che i movimenti meccanici della marionetta siano più graziosi e piacevoli di quelli umani. E questa piacevolezza, grazia, afferma il ballerino, non è dovuta alla capacità o bravura del marionettista. Anzi, il suo lavoro è alquanto semplice poiché con pochi fili muove con estrema agilità la marionetta la quale, per ogni movimento, possiede un suo centro di gravità che, mosso per linee rette fanno compiere alla marionetta una curva. L'agire del marionettista, anche se esercitato in modo casuale, fa apparire il movimento della marionetta fluido e grazioso come la danza. Secondo Von Kleist la linea che compie la marionetta è *l'anima del danzatore* e il marionettista per compiere il suo lavoro deve immedesimarsi in essa, deve *danzare*.

La marionetta, in quanto essere inanimato, è sicuro nei movimenti. Il suo punto di gravità - cioè la sua anima - è posizionato in modo naturale, al centro, e pertanto è dotato di quella grazia a cui l'uomo aspira ma non riesce a ottenere



perché condizionato dalla coscienza, quell'elemento che sposta, modifica il baricentro dei suoi movimenti e ne influenza la mobilità rendendo l'azione affettata perché l'anima si trova in un punto diverso dal centro di gravità del movimento. In altri termini, la coscienza, interferendo nell'atto involontario, le toglie spontaneità e fluidità - la grazia - trasformandolo in finzione. Per Von Kleist troviamo questa grazia o in chi non ha nessuna coscienza - la marionetta oppure nell'animale - oppure in Dio. Marionetta e Dio, pertanto, rappresentano i due estremi di uno spazio circolare i cui estremi apparentemente intangibili trovano nella grazia il loro punto di ricongiunzione.

Von Kleist cita la Bibbia (Genesi - Cap.3) per rafforzare il concetto degli effetti della coscienza sull'uomo – cioè l'inizio della disubbidienza a Dio. E allora per aspirare alla grazia, paradossalmente, o percorriamo la strada della conoscenza assoluta, aspirando a Dio, oppure la strada inversa: ritornare nell'Eden nello stato di inconsapevolezza e innocenza mangiando nuovamente dall'albero della conoscenza.

Perché la coscienza influenza la grazia, la spontaneità, la fluidità e la leggerezza del movimento? Perché nell'uomo ogni pensiero d'agire viene successivamente trasformato in azione solo in quanto ci si aspetta una reazione dell'ambiente circostante; reazioni che nell'ambito emotivo – quale l'ammirazione, la gratitudine, l'amore – non sempre, se non difficilmente, si è in grado di ottenere. L'uomo è vittima delle proprie emozioni che ne alterano lo stato di pensiero e di azione.

Se tentiamo, non senza forzature, di allargare l'orizzonte interpretativo di questo testo a una analisi del rapporto tra regista e attore, per Von Kleist, potremmo immaginare un teatro in cui il compito dell'attore non è quello – come teorizzò Stanislavsky – di immergersi nel ruolo che gli è stato assegnato cercando di replicare le emozioni che dovrebbe provare il personaggio. Al contrario, il ruolo dell'attore, non potendo raggiungere lo stato di conoscenza assoluta del Creatore, dovrà rassegnarsi e consegnarsi totalmente alle volontà e alle istruzioni del regista (come fossero i fili governati dal marionettista), in uno stato di subalternità assoluta. È quello che poi, un secolo dopo, il regista Edward Gordon Craig teorizzò con la *supermarionetta* e cercò di mettere in pratica. Un esempio attuale di queste teorie sono rappresentate in modo eccelso da una compagnia teatrale, tra le tante, che si è imposta all'attenzione del grande pubblico. Questa compagnia si chiama [Handspring](#) ed è altamente specializzata nella realizzazione e messa in scena di spettacoli con la presenza contestuale di attori e marionette.

Carattere e inconscio

L'inconscio è quella parte della nostra mente che sfugge alla razionalità e che nello stesso tempo è padrona del nostro essere cosciente.

Per Freud: tutto ciò che è rimosso è destinato a restare "inconscio". Con il termine inconscio Freud intendeva tutta quella serie di processi, contenuti e impulsi che non affiorano alla coscienza ma che determinano il comportamento. Secondo Wilfred Bion i fenomeni che hanno origine dall'inconscio sono il frutto delle esperienze che risalgono alla primissima infanzia e del conseguente ruolo della figura materna sul bambino.

In realtà l'inconscio ha la facoltà di influire sui nostri modi di intendere la vita, il mondo e le relazioni umane. Anche le nostre convinzioni politiche sono determinate dalle relazioni inconsce che si sono create nel corso degli anni.

Il carattere, o meglio, la personalità di ogni essere umano è composta da elementi, spesso in contrasto tra loro, che determinano la nostra complessità di individui.

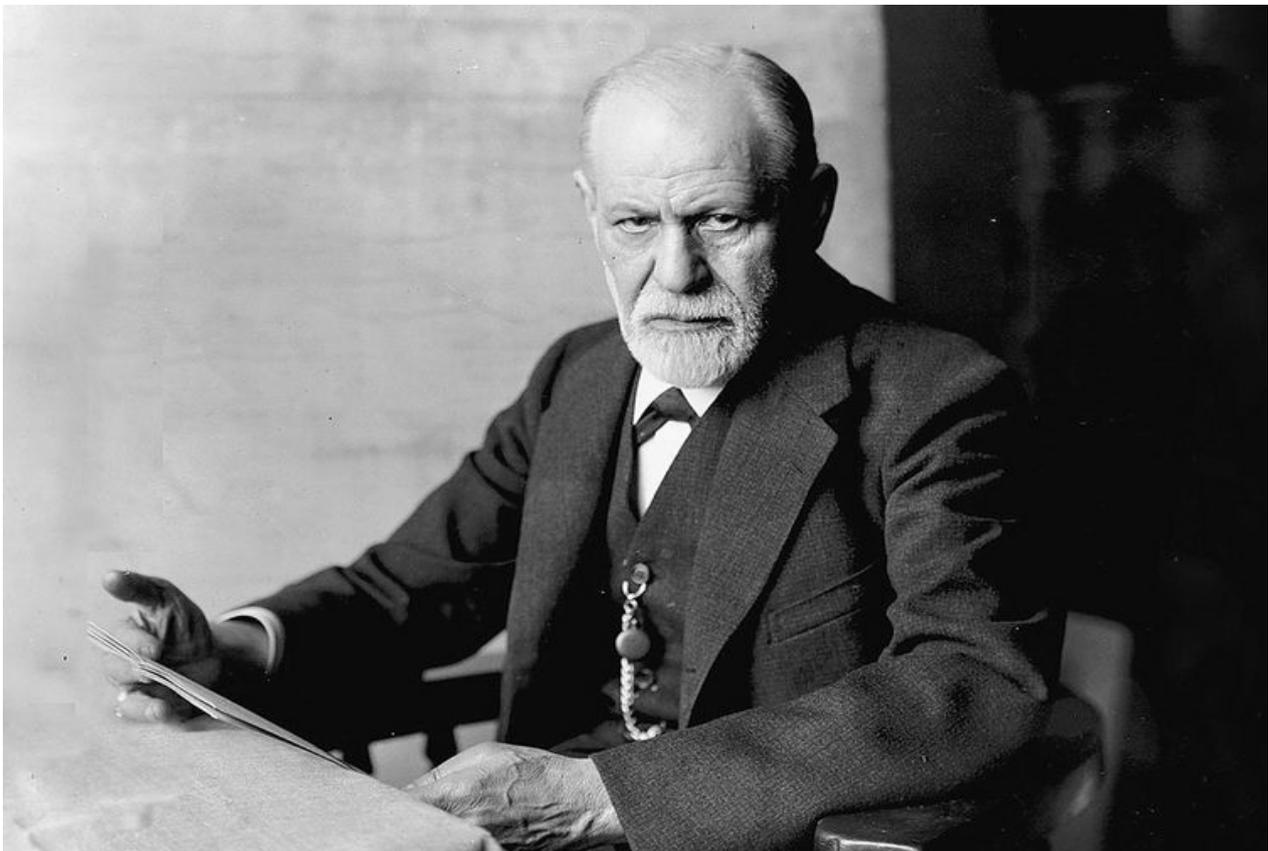
La capacità fondamentale dell'inconscio è quella di determinare il conscio. La coscienza è un iceberg che galleggia nel mare dell'inconscio. Ogni nostra determinazione razionale è il risultato delle dinamiche inconsce che si muovono dentro noi. L'inconscio forma le idee. La razionalità in realtà è il risultato delle relazioni dell'Io cosciente con le dinamiche inconsce.

Freud propone, per comprendere la distinzione tra il livello cosciente e quello inconscio, tre istanze psichiche: l'Es, l'Io e il Super Io. È interessante per chi si occupa di interventi sociali approfondire quest'ultima istanza. Il Super Io è l'istanza interiore che indica ad ogni individuo ciò che è Bene e che è Male. Questo si forma nell'infanzia, quando i genitori, o la società, ci impongono le categorie di Bene e Male. È chiaro che in una società che accetta l'oppressione, il Bene diviene l'oppressione stessa e poiché il nostro inconscio è plastico, modellabile, tende ad assimilare le categorie della società. Ma nel nostro inconscio vi è anche un'altra grande forza che Freud definisce l'Es. Nell'Es prevale il principio del piacere: è amorale e ama la vita, è senza tempo e agisce attraverso le emozioni e l'istinto.

È nell'eterno scontro tra il Super Io e l'Es che si forma l'Io, che cerca di far dialogare Es e Super Io. L'Io, quando riesce a mediare tra le due topiche opposte, governa attraverso quel principio di realtà che ci permette di vivere.

Se forte è in me la voglia di volare il Super Io mi avverte che il piacere di volare è anche pericoloso. Se il Super Io mi suggerisce di sopportare una vessazione l'Es si ribella e mi rende più libero.

Paolo Cappucci



Sigmund Freud

Villa Chigi detta la Farnesina

Quando un "Magnifico" banchiere lascia un'eredità fatta di illuminata cultura e di bellezza artistica

Il Rinascimento, movimento culturale che conquista le corti italiane tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento, è caratterizzato da un ritorno ai classici attraverso le fonti e le opere d'arte: l'Antico è considerato parte integrante della società, mondo perduto, ideale cui tendere.

Nel Rinascimento si compie un'opera di recupero delle forme classiche, gli dei si riappropriano non solo dei loro contenuti (simbolici, astrologici), ma anche della loro forma, insomma riprendono il loro aspetto antico, grazie anche



al ritrovamento di materiale archeologico (numerose statue e bassorilievi classici) che fornisce un concreto modello stilistico. L'interesse per la mitologia acquista sempre più un ruolo fondamentale nelle corti italiane: le favole degli dei, utilizzate come simboli di verità morali, ma anche per occultare procedimenti alchemici e nozioni astrologiche, le ritroviamo in questo periodo nelle decorazioni delle ville, luoghi di evasione, in contrapposizione alla severità delle decorazioni a soggetto storico preferite per i palazzi pubblici. Ed è proprio nella splendida villa Chigi, a Roma in Via della Lungara, che ha luogo il trionfo delle storie delle antiche divinità.

Agostino Chigi fu colui che nei primi anni del Cinquecento commissionò la costruzione di questa villa, ora detta Farnesina perché acquistata all'asta, il

14 dicembre del 1577, dalla famiglia Farnese. Ma chi era Agostino Chigi, personaggio così importante per la politica finanziaria e culturale della città? L'antica famiglia Chigi è nel XII sec. presente a Siena dove svolge attività bancaria e acquista titolo nobiliare nel 1377. Agostino lavora con il padre Mariano e subito dimostra una grande abilità negli affari finanziari, tanto che in poco tempo lui stesso prende in mano la gestione dell'attività. Nel 1487 la sede del Banco dei Chigi si trasferisce a Roma e Agostino diviene il finanziatore ufficiale della Corte Pontificia e delle nobili famiglie italiane; in poco tempo crea un vero e proprio impero finanziario. Amichevoli e confidenziali furono i rapporti che lui e la sua famiglia ebbero con i papi Giulio II e Leone X. La sua città, Siena, gli conferì il soprannome di Magnifico, per le sue ricchezze e il suo potere.

Malgrado Agostino non fosse un uomo molto colto, amava circondarsi di letterati, artisti e opere d'arte che si rifacevano al mondo antico, inteso come un possibile modello da far rivivere nel presente. Splendida e numerosa fu la raccolta di opere d'arte classiche che Agostino riuscì a raccogliere nei suoi palazzi. La Villa divenne centro di riunione dei letterati e degli artisti dell'epoca, ospitava cordialmente l'élite della cultura della Roma rinascimentale: qui si potevano incontrare Pietro Bembo, Peruzzi, Raffaello, Paolo Giovio, Pietro Aretino ed altri.

Scritti dell'epoca testimoniano il suo essere amico e protettore di umanisti ed artisti, inoltre episodi famosi ricordano la magnificenza delle sue feste e dei suoi banchetti. Tra i più famosi vi fu il banchetto del 28 agosto 1519, che si svolse nel Salone delle Prospettive; molti furono gli invitati illustri, a cui si aggiunsero dodici cardinali e Leone X. E proprio il papa alla fine celebrò il suo matrimonio con Francesca Ordeasca, una giovane di umili origini che il Magnifico fece rapire a Venezia nel 1509 ed educare in monastero prima di essere accolta nella sua casa romana. Il papa stesso regolarizzò il rapporto appunto nel 1519, stesso giorno in cui Agostino volle fare testamento, quasi presentando la morte, che infatti avvenne l'11 aprile del 1520. Il Magnifico venne sepolto in Santa Maria del Popolo nella cappella che egli stesso aveva fatto edificare da Raffaello.

Agostino Chigi per la dimora principesca sulla riva del Tevere, chiamò per il progetto e l'esecuzione Baldassarre Peruzzi, pittore ed architetto senese, e per la ricca decorazione degli interni, legata ai temi classici e mitologici, si circondò dei più grandi artisti dell'epoca come Raffaello, lo stesso Peruzzi, Sebastiano del Piombo e Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma. Il risultato è una villa di estrema bellezza, un luogo meraviglioso, in fondo poco conosciuto rispetto ad altri monumenti romani, da visitare per allietare la vista e il cuore, ma estremamente difficile da descrivere sinteticamente.

La prima sala, detta di Galatea, originariamente era una loggia aperta sul giardino, chiusa con vetrate nel 1650. I primi affreschi eseguiti sono quelli della volta, realizzati da Baldassarre Peruzzi che, attraverso scene e personaggi mitologici, mette in scena un complesso programma iconografico, probabilmente ideato da lui, in cui è celato, ad occhi profani, l'oroscopo del committente. Infatti una lettura in chiave astrologica (F. Saxl, *La fede astrologica di Agostino Chigi*, Roma 1934) ha rivelato che il Peruzzi, appassionato ed esperto di astrologia, ha rappresentato, con l'aiuto delle favole mitologiche, la situazione delle stelle, dei pianeti e delle costellazioni, verificatasi il 29 novem-



Raffaello - Il trionfo di Galatea

no, è la loggia più grande, sulla facciata nord ed immetteva, come un ampio e arioso ingresso, nell'interno della dimora.

Raffaello concepì la struttura ornamentale dell'ambiente come un lussureggiante pergolato, composto da festoni pieni di fiori e di frutti che accompagnano l'andamento della volta nella ritmica alternanza di pennacchi e di vele. L'idea dei festoni veniva dall'antico e per questa esecuzione Raffaello si servì di Giovanni da Udine, un maestro in questo tipo di decorazioni. L'intera ideazione della Loggia, eseguita nel 1517, è sicuramente di Raffaello, che fornì anche alcuni disegni, ma l'esecuzione spetta alla sua scuola. La decorazione ha per soggetto la favola di Amore e Psiche, tratta dall'*Asino d'oro* di Apuleio. Sul soffitto due grandi affreschi, come arazzi, con *Il Convito degli dei* e *Le nozze di Amore e Psiche*. Le vele sono decorate con amorini accompagnati da animali e dagli attributi delle divinità. Nei pennacchi sono narrate le avventure celesti di Psiche e le divinità coinvolte. Il primo dei due finti arazzi *Il Convito degli dei* rappresenta la riunione tenuta dalle divinità per decidere delle nozze di Amore e Psiche: davanti a Giove parlano Amore, in difesa dell'amata, e Venere, che l'accusa, mentre gli altri dei ascoltano e Psiche prende da Vulcano la coppa con il nettare dell'immortalità.

Il secondo riquadro rappresenta invece il banchetto nuziale di Amore e Psiche, che siedono vicini, intorno alla mensa sono raffigurati gli dei, con le loro rispettive compagne, le Ore,

bre 1466 nel cielo di Siena, giorno della nascita di Agostino. Nel Rinascimento l'astrologia, così come l'alchimia, è scienza che gode di tanta fortuna e diffusione, ed è quindi normale che Agostino abbia voluto rappresentare la favorevole congiunzione degli astri nel giorno della sua nascita, presupposto fondamentale per il successo conseguito in vita.

La Sala di Galatea deve il suo nome all'affresco con *Il Trionfo di Galatea*, eseguito da Raffaello, il cui tema è tratto da Teocrito e da Ovidio.

La ninfa Galatea procede trionfale sulle onde, ritta su di una conchiglia trainata da una coppia di delfini, guidati dal fanciullo Palemone. Intorno uno sfrenato corteo di Tritoni e Nereidi, nel cielo amorini scagliano dardi. La luce cristallina fa risaltare i corpi possenti, i colori irreali presuppongono una conoscenza della pittura romana antica. Al centro della composizione è Galatea, figura di delicata bellezza, messa in evidenza dal rosso mantello. I suoi numerosi compagni, colpiti dai dardi degli amorini, sono preda di sensuali passioni. Galatea trionfa su di esse e volge gli occhi al cielo, quasi in estasi come una santa, essa aspira ad una forma superiore d'amore. L'antichità è qui felicemente rievocata, la classicità in quegli anni tanto sognata e vagheggiata trova la massima espressione.

Accanto all'opera di Raffaello si trova l'affresco con il ciclope *Poli-femo*, eseguito da Sebastiano del Piombo, una monumentale figura, di memoria michelangiotesca nella possanza ma anche nella torsione, che si volge, triste e pensierosa, verso la sua amata ninfa.

Passiamo alla Loggia di Psiche, originariamente aperta sul giardi-



Raffaello e scuola - Loggia di Psiche



Raffaello e scuola - Loggia di Psiche

propri della prima maniera del Sodoma. Le figure maschili, Alessandro e i suoi due compagni Efestione e Imeneo, con la simbolica fiaccola, sono di gusto prettamente classico e si rifanno alle statue dell'antichità, studiate direttamente dal Sodoma, proprietario, lui stesso, di una collezione di pezzi classici. Come nella descrizione di Luciano del dipinto greco, la scena è invasa da numerosi amorini giocosi. Recentemente quest'opera è stata letta in chiave alchemica, interpretazione non condivisa da molti studiosi, soprattutto da quei critici diffidenti verso tali letture esoteriche. L'intera scena rappresenterebbe le varie fasi dell'opera alchemica, le trasformazioni della materia, necessarie al raggiungimento dell'Oro, della perfezione, della Pietra Filosofale. Le fonti, i testi, l'intero clima culturale

delle corti del Rinascimento è pervaso certamente dall'interesse fortissimo per scienze come l'astronomia e l'alchimia e non risulta quindi assurda l'ipotesi di poter leggere in alcune opere d'arte riferimenti, più o meno celati, del procedimento alchemico.

Catia Romani



Sodoma - Nozze di Alessandro e Roxane

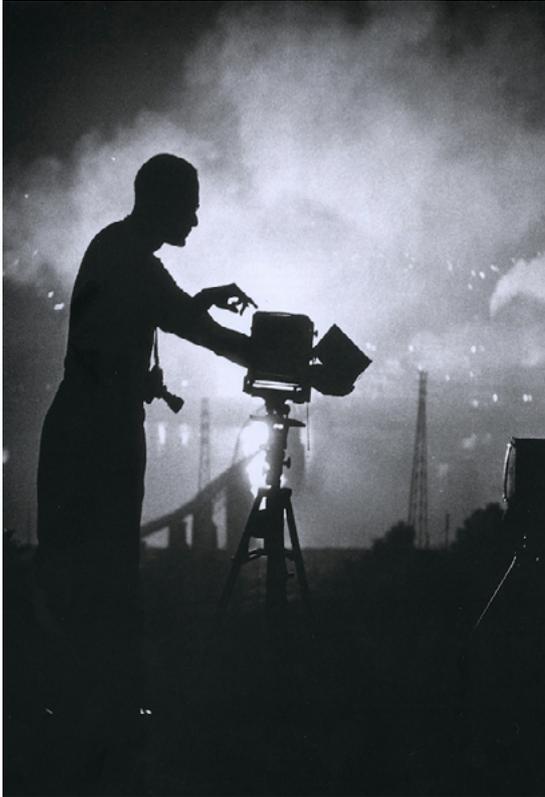


Guarda il video

Torna alla Prima

Pittsburgh Project W. Eugene Smith

"Non vi aspettate un tour della città punto per punto guidati per mano. Questa è l'esperienza che potrebbe provare, scoprendola, un visitatore intensamente curioso (magari un nuovo residente)".



Questa era l'idea che aveva in mente W. Eugene Smith (1918 - 1978, Stati Uniti) quando decise di accettare l'incarico per la realizzazione di un progetto fotografico dedicato alla città di Pittsburgh (Pennsylvania) che in seguito gli varrà il primo dei tre premi Guggenheim ricevuti in carriera.

Era il 1955 e W. Eugene Smith (*Gene*) aveva appena deciso, dimettendosi, di porre fine ai suoi burrascosi rapporti con il prestigioso magazine "Life". Al tempo era già considerato uno dei maestri del fotogiornalismo avendo realizzato nel corso del secondo conflitto mondiale tra i più bei reportage mai pubblicati. I suoi saggi fotografici di denuncia sociale di rara bellezza e intensità quali, tra gli altri, "Il medico di campagna", "La levatrice", "Il villaggio spagnolo", erano stati in grado di scuotere profondamente l'opinione pubblica americana. In tutta la sua carriera Smith ha mostrato un'integrità morale e una ricerca della verità quasi maniacale che spesso ha inciso negativamente nei rapporti con i giornali per cui lavorava, tanto da fargli meritare la fama di "piantagrane". Soprattutto l'esperienza della guerra contribuì a maturare in lui la volontà di usare la fotografia come strumento di sensibilizzazione sociale. *"Non ho mai scattato una foto, buona o cattiva, senza che mi provocasse un turbamento emotivo"*. Questo approccio, questo coinvolgimento emotivo, spiega come le sue immagini siano in grado di scuotere la coscienza di chi le osserva.

L'occasione arriva con il duecentesimo anniversario della fondazione della città di Pittsburgh. Le autorità avevano predisposto un programma di rinnovamento urbano. L'editore-autore Stefan Lorant decide di realizzare una pubblicazione commemorativa ingaggiando Smith che riceve un anticipo di 500 dollari sui 1.200 totali pattuiti. Il "progetto" concordato prevede tre settimane di lavoro e la produzione di un centinaio di fotografie. Alla fine resta per un anno in città scattando quasi 17.000 fotografie, realizzando quello che sarebbe stato il più ambizioso reportage fotografico della sua vita e da lui stesso definito "l'opera magna". Durante il lavoro Smith vede concretizzarsi l'opportunità di allargare il concetto di reportage fotografico. Intuisce che quella città, in quel preciso momento storico, rappresenta il soggetto ideale per raccontare i conflitti dell'America di quegli anni. Fotografando Pittsburgh, che al tempo era all'apice della sua potenza industriale, Smith si concentra nel rappresentare le contraddizioni che emergono nella convivenza tra tradizione e modernità, speranza e disperazione, benessere e povertà. Si convince quindi che è necessario trasferirsi in città. Affitta un appartamento che adibisce a laboratorio fotografico e assume un assistente. Lavora intensamente. Alla fine impiega molti dei suoi soldi per portare avanti l'impresa. Realizza gran parte del lavoro durante il primo anno, il 1955, fino a concluderlo tra varie difficoltà nel 1957. Un'impresa resa ardua dal suo rigore, portato al limite della testardaggine, e da qualche complicazione di natura legale. Il compito di mettere insieme una così elevata quantità di immagini in un modo coerente causò a Smith qualche frustrazione. In una conferenza sul fotogiornalismo tenuta a Miami nell'aprile del 1959 Smith dichiarò: *"Penso che il problema principale per un progetto come quello di Pittsburgh è che non c'è fine e non c'è modo di portarlo a termine"*. Infatti le foto di Pittsburgh saranno nel tempo pubblicate in diverse occasioni sebbene il reportage in tutta la sua interezza non sia mai apparso.

Alcune delle immagini di quest'opera sono entrate nella storia della fotografia. Non solo hanno ancora il potere di accompagnare l'osservatore in quel luogo e in quel tempo, ma sono soprattutto immagini di grande bellezza e rigore tecnico. Ogni scatto è in grado di evocare



un sentimento nello spettatore. Non ha tralasciato nulla, Smith. A Pittsburgh non c'è angolo, strada, fabbrica, luogo di lavoro, che non sia stato rappresentato. Le persone ritratte sono colte nel loro contesto sociale, lavorativo, privato, pubblico e ognuno dei soggetti ripresi mostra una tale naturalezza da non far trasparire la presenza della fotocamera: chi osserva vive il momento sentendo quasi il fluire della vita e della città.

Smith era consapevole del valore delle fotografie che aveva realizzato. Molti editori erano interessati alla pubblicazione del progetto, ma egli non era disposto a cedere il controllo editoriale dell'impaginazione dell'opera. Arrivò a rifiutare offerte economiche importanti, fino a 20.000 dollari, malgrado non navigasse nell'oro. Per Smith era irrinunciabile il controllo del progetto editoriale. Si arrivò al 1959 quando la rivista *Popular Photography* accordò a Smith 38 pagine, pagando solo 1.900 dollari, lasciando però all'autore il controllo completo dell'impaginazione.

Probabilmente non c'è saggio in grado di fornire miglior racconto di cosa fosse l'America di quegli anni. Smith ha saputo rappresentare fedelmente il sentimento del tempo, le speranze e le contraddizioni di un progresso che stava cambiando radicalmente i luoghi e i rapporti tra le persone. "The Smoky City", una delle immagini più note del reportage, descrive la città in un'atmosfera surreale avvolta dal fumo delle acciaierie che si stagliano sullo sfondo



e che rappresentano l'ambizione economica dell'America di quegli anni. Tuttavia non viene sottaciuto il prezzo che è necessario pagare. La drammaticità delle severe condizioni di lavoro è presente in "Dance of the Flaming coke" in cui si descrive un operaio siderurgico alle prese con fumi e materiali fusi, rappresentato in movenze che, a dispetto della durezza ambientale, sembra impegnato in un'elegante danza. La potenza simbolica del messaggio raggiunge uno dei livelli massimi nella foto "Newlyweds Exchanging Gifts", in cui due sposini sono ripresi di spalle mentre s'incamminano abbracciati e sorridenti verso un futuro carico di promesse.

Per comprendere al meglio l'approccio di Smith al progetto è molto indicativa un'intervista rilasciata al fotografo ritrattista *Philippe Halsmann* per la *American Society of Media Photographers*, presumibilmente intorno al 1956. Alla domanda su quanto sarebbe costato il progetto in termini di tempo, Smith rispose: "Per il momento mi è costata un'ulcera e qualcos'altro", poi aggiunge "Se a partire da adesso mi dedicassi esclusivamente a stampare ciò che ho scattato, mi ci vorrebbe almeno un anno ancora." E alla domanda se non fosse stato preferibile porsi dei limiti di budget e di tempo, Smith dà una risposta illuminante: "Quanto ha impiegato Joyce a scrivere l'Ulisse? Non potrei mai essere in pace con me stesso, senza fare questo."

In una dichiarazione su se stesso è racchiusa tutta la cifra dell'uomo e dell'artista: "Io sono un cinico compassionevole, eppure credo di essere uno dei fotografi più positivi. Ho tentato di avere come pregiudizio la verità. Mi è costato tanto. Ma ne è valsa la pena."

Quando morì, nel 1978, sul conto corrente bancario di Smith c'erano soltanto 18 dollari.

Roberto Di Veglia



"OFFERTA SPECIALE"

Giorni fa, avendo un po' di tempo a disposizione, sono entrato in un negozio di dischi.

Era un po' che non lo facevo.

Oggi la musica si ascolta su Youtube, su Spotify, o su altri siti del genere.

Chiaramente varcata la soglia del negozio mi è venuto subito in mente quando, parecchi anni fa, decidevi di andare a comprare un disco. Pianificavi la giornata. "Domani che fai?" ti chiedeva un amico. E tu "vado a comperare un disco", "e poi?", "e poi basta!".

Sapevi quando entravi ma non quando saresti uscito. Era come andare in gita.

I più previdenti si attrezzavano munendosi di panino e bibita. Spulciavi tutti gli scaffali dei generi che ti interessavano, disco per disco. Finiti quelli iniziavi a curiosare anche tra gli altri generi... non si sa mai... qualcosa di interessante.

Finita l'esplorazione avevi in mente almeno una dozzina di titoli, ma date le scarse possibilità economiche, uscivi dal negozio con un disco o al massimo due e con il dubbio di aver fatto la scelta giusta.

Allora correvi a casa e non vedevi l'ora di mettere il disco sul piatto. Ti chiudevi in camera, non c'eri per nessuno e facevi il primo ascolto, il secondo ascolto e così via anche i giorni seguenti, fino a che non sapevi a memoria tutte le frasi di tutti gli strumenti che suonavano.

Oggi non credo che funzioni così.

Ok, mi sono permesso una divagazione nostalgica... ma torniamo a noi...

All'entrata del negozio di dischi c'erano due casse piene di CD buttati dentro alla rinfusa con sopra un cartello "prendi tre paghi due" come i detersivi nel supermercato. Mi sono messo a rovistare non nella speranza di trovare qualcosa quanto per dare un po' di attenzione a quelle "anime in offerta".

Tra pessime incisioni di classica e dischi improbabili di jazz mi cade l'occhio su un disco scuro, bluastro.

Penso: "Non è possibile!", e invece sì... è proprio lui "Kind of blue".

Capolavoro del 1959 di Miles Davis che ha cambiato la storia del jazz e dell'improvvisazione.

Analizzare l'intero disco (5 tracce) è impossibile per cui mi soffermo sul brano più conosciuto e che riflette meglio le caratteristiche dell'intero lavoro: "So What".

Una semplice struttura A-A-B-A, dove ogni chorus è formato da 8 misure.

Aprire il brano una breve introduzione affidata al piano e scritta tra l'altro da Gil Evans.

La melodia è praticamente inesistente, a meno che non si consideri tema la frase che ripete in maniera ossessiva il contrabbasso, alla quale risponde prima solo il piano e poi piano e fiati con due posizioni che non sono accordi convenzionali (cioè costruite con sovrapposizioni di terze es. do-mi-sol-si-re), ma sono formati da intervalli di quarte con una terza che chiude la posizione (es. mi-la-re-sol-si).

Non è possibile codificarli tanto che i libri di didattica li riportano come "So what chords".

Altra particolarità è che le prime 16 misure (A-A) si muovono su un'armonia sempre uguale.

Nelle seguenti 8 misure (B) questa armonia sale di semitono per riscendere a quella iniziale nelle ultime 8 (ultima A). Per tutto il brano si muove una tipologia di scala detta dorica.

Pensate che la ricerca armonica del jazz, a partire dal be-bop (Parker, Gillespie e altri) fino ad allora aveva teorizzato l'inserimento di più accordi possibili all'interno del brano (anche dove non erano siglati) con tensioni, preparazioni e sostituzioni, per poter allargare lo spettro armonico e consentire all'improvvisatore di avere sempre note nuove su cui poggiarsi per i suoi fraseggi.

Qui invece si capovolge questo concetto: l'armonia è statica per dare sviluppo alle linee melodiche senza preoccuparsi dei cambiamenti degli accordi.

Questa tecnica apre nuovi orizzonti all'improvvisazione che verrà denominata "modale", cioè basata non più su un giro di accordi ma su diversi tipi di modi, di scale.



La formazione del gruppo è eccezionale: Davis alla tromba, John Coltrane al sax tenore, al sax alto Julian "Cannonball" Adderley, Bill Evans al piano, Paul Chamber contrabbasso e Jimmy Cobb ai tamburi.

Si narra anche che Davis abbia spiegato i pezzi ai musicisti solo qualche ora prima di entrare in studio di registrazione, riponendo grande fiducia nelle loro qualità di improvvisatori.

Il primo a partire con il "solo" è proprio il leader che si muove bene sulla struttura, anche se molto attento e senza particolari virtuosismi. Poi è il turno di Coltrane, che aveva già approfondito, per suo particolare interesse, strutture modali della musica classica su un testo scritto da Slonimsky. Infatti è l'unico che si muove con disinvoltura, entra ed esce dalla scala d'impianto con un fraseggio orizzontale fluido e di notevole interesse.

Anche l'alto di Adderley si destreggia bene, muovendosi però su strutture verticali tipiche di un fraseggio più tradizionale (cioè pensando e suonando eventuali accordi non scritti nell'armonia del brano).

L'ultimo e il più timido è il piano del grande Bill Evans, che non sembra trovarsi a suo agio. Arpeggia le posizioni cordali, accenna qualche nota fuori di esse, muove pochi accordi quartali e poi rientra subito nello schema del brano.

Le altre tracce del disco non sono da meno, soprattutto "All blues" e "Flamenco sketches". L'album è una "pietra miliare" che getta le basi di tutto il jazz modale dagli anni 60 fino ad oggi e ha influenzato intere generazioni di jazzisti.

Capirete allora che amarezza ho provato vedendolo buttato nella "fossa comune" del negozio di dischi.

Però ritenendo questo un disco fondamentale, da ascoltare con attenzione, non si può non averlo, quindi... affrettatevi che "l'offerta sta per scadere!!!"

Maurizio Incicchi



[Torna alla Prima](#)

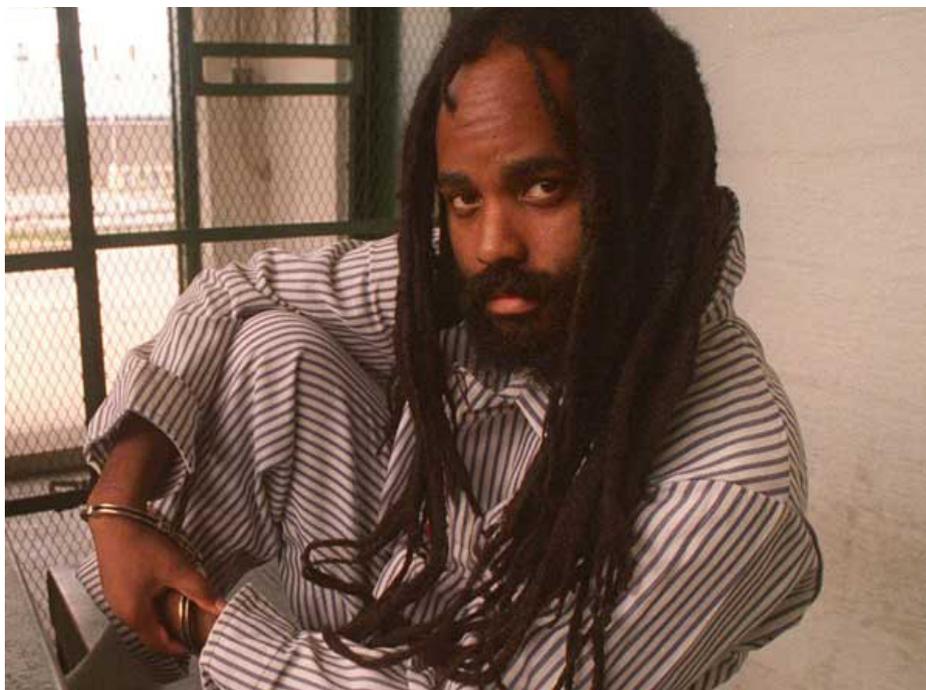
[Ascolta il brano](#)



Fotografia di Roberto Di Veglia (particolare)

We Want Freedom

Da qualche tempo i militanti, termine di sapore vintage, si interrogano sulle forme organizzative di una formazione comunista da creare, sfidando la diffidenza in parte giustificata, in parte mutuata da campagne mediatiche, verso i partiti. E si propone il partito di quadri, il partito di massa modello fu PCI, il partito-movimento, e altre forme ibride. Può essere quindi utile studiare esperienze di altri, quanto più lontani da noi nel tempo e nello spazio, che hanno creato, direi inventato, organizzazioni rivoluzionarie in situazioni improbabili, irte di difficoltà, al limite dell'impossibile. Il Black Panther Party, inventato da studenti neri poveri nel contesto socialmente disgregato dei ghetti neri americani tra i '60 e i '70, è certamente una esperienza degna di nota. E chi ce lo racconta è un compagno che marcisce da decenni, dal 1981, in una galera americana, con sulle spalle



una condanna a morte, commutata nell'ergastolo nel 2008. Mumia Abu Jamal, all'anagrafe Wesley Cook, militante del Black Panther Party, nel suo libro *We Want Freedom – A Life in the Black Panther Party*, narra appunto nascita, sviluppo e fine del partito delle Pantere, non prima di aver ricollegato quella esperienza nel filone delle rivolte dei neri americani, a partire da prima ancora dell'indipendenza degli USA. Una minuziosa e dettagliata ricostruzione storica in gran parte sconosciuta a chi scrive, e a molti militanti del Vecchio Continente, nella quale spiccano figure di leaders sconosciuti ai più, spesso predicatori religiosi, a volte donne, e rivolte sempre stroncate e sempre ritenute.

Negli anni '30 del 1700, e nei primi '40, lo spirito della libertà scoppiò diverse volte in quasi tutte le società schiaviste delle Americhe, in special modo dove schiavi Coramantees erano concentrati. Importanti cospirazioni si ebbero in Virginia, South Carolina, Bermuda, e Louisiana solo nel 1730.

Gli storici citano un leader di nome Samba, che diresse la rivolta del 1730 a New Orleans. In precedenza aveva diretto una rivolta fallita contro un forte schiavista francese in Africa, e un ammutinamento a bordo della nave schiavista. I notabili di New Orleans lo torturarono a morte, ma già due anni dopo i neri di New Orleans organizzarono un'altra rivolta.

E la partecipazione dei neri alla guerra di indipendenza americana, ignorata dalla vulgata popolare, ne vede 5000 schierati con gli americani nel First Rhode Island Regiment, contro il parere di George Washington che possedeva schiavi in Virginia, ma anche 65.000 schiavi neri con gli inglesi di Lord Dunmore, che in cambio li liberavano dalla schiavitù, e dopo la sconfitta migrarono liberi in Canada e in Inghilterra.

Perché gli USA indipendenti rimasero schiavisti, racconta Mumia:

Molti americani conoscono la storia delle guerre "indiane", ma pochi sanno che le battaglie più dure si combatterono nelle tre guerre contro i Seminole, e che queste guerre furono combattute essenzialmente per la liberazione dei neri. Gli africani che combatterono dalla parte dei Seminole furono talmente tanti che il generale USA Thomas Jesup scrisse: "Questa, siatene certi, è una guerra contro i negri, non contro gli indiani".

Inoltre, molti africani vissero liberi tra i Seminole, facendo da interpreti o guerrieri, e alcuni divennero perfino capi. La libertà dei neri fu il motivo della separazione dei Seminole dalla nazione Creek, e della formazione della tribù. Per la cronaca, i Seminole non si sono mai arresi, e tecnicamente, non essendo mai stato firmato alcun trattato di pace, sono tuttora in guerra con gli USA.

Ma la parte più interessante, e diremmo più attuale del libro è il lato organizzativo, e il suo collegamento, stretto e quotidiano, con l'azione politica da un lato e con la propaganda dall'altro. Sul versante teorico, la scoperta, e lo studio dei classici: dai "Dannati della terra" di Frantz Fanon, alle opere di Mao Zedong, Lenin, Marx, a partire dalle teorie di Malcolm X, presto superate in nome di un internazionalismo rivoluzionario globale:

Il partito tutto e la sua leadership, sulle tracce dello psichiatra delle Indie Occidentali Frantz Fanon, del padre fondatore della Cina moderna rivoluzionaria, Mao Zedong, del Che Guevara, e di Kwame N'Krumah, videro l'internazionalismo come lo sviluppo logico e naturale del nazionalismo fin troppo condiviso dell'epoca. Questa posizione ideologica implicava l'appoggio ai movimenti di liberazione nella loro lotta contro l'imperialismo USA. Per il capo dell'informazione del partito, voleva dire comunicare il più direttamente possibile con chi combatteva per l'impero, e convincerlo a combattere l'imperialismo USA.

Il giornale del partito pubblicò una provocatoria lettera scritta da Eldridge Cleaver intitolata "Lettera a i miei fratelli neri in Vietnam". In essa, il Ministro dell'Informazione faceva direttamente appello ai soldati neri, spiegando che non dovevano combattere contro i vietnamiti, che non erano nemici della gente nera. I soldati neri in Vietnam dovevano: "iniziare a uccidere i porci razzisti che sono lì a darvi ordini".

L'espressione più estrema di tale internazionalismo fu forse il programma "Piloti per Pantere", quando il partito offrì di scambiare pantere in galera coi soldati e ufficiali USA prigionieri del Fronte di Liberazione Nazionale del Vietnam.

Sul piano politico, il BPP da un lato forniva in prima persona servizi alla comunità nera del ghetto, dal famoso Breakfast for Children, colazioni gratis ai bimbi neri, alla autodifesa armata con pattuglie di neri che controllavano la polizia nei ghetti, dall'altro interveniva per organizzare soprattutto i giovani neri, anche quelli delle bande di strada. E da un punto di vista organizzativo:

Si poteva aderire al partito con una delle seguenti modalità:

Simpatizzante: uno che comprava il giornale o partecipava alle manifestazioni del partito, senza esserne membro.

Operatore di comunità: uno che dedicava parte del suo tempo alle iniziative del partito, come facevano alcuni che davano una mano al programma del breakfast, o ad altri programmi. Spesso erano persone che non avevano il permesso dei genitori per una adesione formale al partito, ma aiutavano in qualche modo, come gli studenti che vendevano il giornale a scuola.

Pantera- in- addestramento (Panther-In - Training, PIT, NdT): erano membri candidati; dovevano memorizzare il programma in 10 punti, procurarsi una copia del Libretto Rosso di Mao-Tse-Tung, apprendere e memorizzare da quello le Tre Regole della Disciplina. Dovevano anche seguire i corsi di istruzione politica per imparare di più sul partito. Se un PIT non seguiva i corsi, veniva rimproverato, e se non si correggeva, poteva essere espulso.

Pantera (Black Panther): membri effettivi, che dovevano usare qualunque tipo di esperienza e capacità per costruire, proteggere e rafforzare l'organizzazione, e portare avanti i suoi obiettivi indicati dai gruppi dirigenti locali, regionali e nazionali. Erano di solito militanti a tempo pieno, che lavoravano per il partito sette giorni a settimana. Elaine Brown racconta di una visita alla sezione di Chicago, diretta da Fred Hampton, ucciso dall' FBI assieme alla sua compagna pochi mesi dopo:

Centinaia di pantere erano schierate nel cortile di una scuola del West Side di Chicago, pronte al lavoro quotidiano. Il "Presidente Fred" voleva che il suo Capo di Stato Maggiore vedesse il lavoro della sezione dell'Illinois. Le pantere di Chicago, spiegò Fred, si schieravano in quel modo tutte le mattine, in una dimostrazione di disciplina e impegno. Fred pensava che fosse un buon modo di iniziare la giornata. E lo era.

"Non morirò scivolando sul ghiaccio!" gridò Fred in un megafono, passando in rassegna lo schieramento come un predicatore battista.

"Non morirò scivolando sul ghiaccio!" risposero le pantere con un urlo.

"Non morirò in un incidente aereo!"

"Non morirò in un incidente aereo!" risposero all'unisono.

"Morirò per il popolo!" urlò il Presidente alzando il pugno nel gelo del mattino.

"Morirò per il popolo!" venne l'eco.

"Perché vivo per il popolo!"

"...vivo per il popolo!"

"Perché mi importa del popolo!"

"...importa del popolo!"

"Perché amo il popolo!"

"...amo il popolo!"

"Potere al popolo! Potere al popolo! Potere al popolo!"

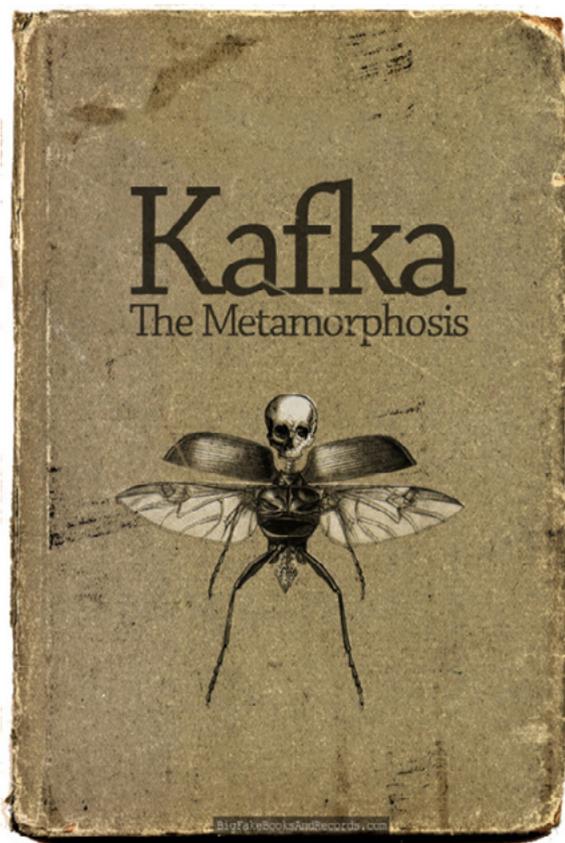
E il partito delle Pantere era una struttura gerarchica, nella quale anche le donne avevano ruoli dirigenti, politici e militari, al pari degli uomini, tanto che Mumia fu assegnato alla redazione del giornale agli ordini di una compagna più anziana. E i gradi militari avevano un senso, se si pensa che la repressione dello stato americano assunse spesso il volto di attacchi armati e assassinii mirati, con scontri a fuoco che duravano ore.

Il Black Panther Party fu infine sconfitto con l'uso di infiltrati, provocatori, e con l'assassinio di molti suoi leaders. Molti andarono in esilio, alcuni, come la compagna Assata Shakur, che vive a Cuba, sono tuttora sulla lista dei ricercati negli USA. Ma, conclude Mumia dalla galera:

Molte sono le eredità dei Black Panthers. Forse le migliori sono quelle della lettera di Afeni al suo figlio non ancora nato: speranza, empatia, conoscenza delle proprie imperfezioni, dei propri errori, volontà di resistere. E amore.

Marco Pellegrini

La mediamorfosi di Kafka



Susan Sontag e Marshall McLuhan sono certamente due tra le menti più eccelse del novecento, i loro studi hanno influenzato il dibattito culturale accademico intorno la letteratura, la sociologia, la cultura tutta. Se la scrittrice statunitense ha messo in atto lo svelamento e l'analisi della "narrazione della malattia" come metafora della colpevolezza (*Malattia come metafora: aids e cancro*, 1992), il sociologo canadese, cui si deve la fortunata definizione di mondo come villaggio globale, ha proposto nella sua opera (imprescindibili *La galassia Gutenberg* 1962 e *Gli strumenti del comunicare* 1964) una lettura rivoluzionaria della storia umana. Per McLuhan le diverse epoche sono caratterizzate dalla tecnologia mediale che si ha a disposizione, la quale determina la struttura mentale, l'immaginario, la cultura di quella stessa società. Così come l'invenzione della prospettiva muta il nostro rapporto con lo spazio, la stampa a caratteri mobili determina la fine dell'era orale a favore dell'era moderna, favorendo la nascita e lo sviluppo dell'idea di nazione, della meccanizzazione, dell'uomo gutenberghiano moderno, dei suoi rapporti con il tempo, con il lavoro, con gli affetti. Per lo studioso canadese ogni nuovo media si caratterizza come vera e propria protesi del nostro corpo (e del nostro spirito) in grado di rimodulare il nostro rapporto con il mondo e con il nostro immaginario. Ed è in questa rimodulazione che si situa l'opera d'arte, in grado, secondo McLuhan, di *correggere i rapporti tra i sensi prima che i colpi di una nuova tecnologia abbiano intorpidito i procedimenti coscienti. Può correggerli prima che cominci il torpore e l'annaspire subliminale.* L'opera d'arte mette in scena un apparato retorico in grado di rendere sensibile la mutazione psicosensoriale o la metafora della malattia e del contagio come determinazione di processi di colpevolizzazione. È il caso della produzione letteraria di Franz Kafka, oggetto di studio in *Kafka e le metafore dei media*, edito da

Liguori, in cui vengono analizzati alcuni degli scritti più famosi dell'autore (*La tana, Descrizione di una lotta, America, Il castello*). Kafka "abita" uno dei passaggi epocali descritti da McLuhan, in cui il mondo meccanico lascia spazio all'era elettrica. È l'epoca di trasformazione di un sistema mediale che da meccanico/gutenberghiano si fa sempre più elettrico, ovvero fluido, implosivo, multisensoriale (non più solo la vista), diramato (i circuiti, i fili, le vene di cui si copre il globo): il nuovo medium confonde il dentro e il fuori, il pubblico e il privato. Prendiamo in considerazione il racconto più celebre dello scrittore praghese: *La metamorfosi*, la storia di Gregor Samsa, un commesso viaggiatore che si sveglia una mattina trasformato in un enorme insetto, vive la nuova condizione segregato dentro la sua stanza, muore. A prima vista il racconto potrebbe apparire come una rivisitazione del tema della trasformazione e dei mutaforma che da sempre hanno caratterizzato la narrazione (letteraria e non) occidentale: da Ulisse ad Harry Potter, passando per Dracula, i licanthropi, mostri, spiriti, robot, supereroi marvel. Eppure in Kafka la mutazione non è un'abilità innata di un mago, né uno stato indotto esternamente (Ulisse è trasformato in un mendicante da Atena, e il dottor Jeckyll si trasforma in Mr Hyde attraverso una pozione). Non ci troviamo in uno spazio epico-mitologico, fantastico, fantascientifico, né reale, bensì in uno spazio metaforico: non è un caso se Kafka non si preoccupa di specificare la natura dell'insetto (ed anzi proibirà ogni raffigurazione di Gregor). Il nodo non è tanto in cosa si sia trasformato Gregor, quanto nel perché della mutazione. La nuova condizione di Samsa è una risposta antropologica carica di profondi significati simbolici di fronte ai mutamenti imposti dalla nuova epoca elettrica. La violazione del corpo, una mutazione, a differenza di quelle "tradizionali", irreversibile, che non conduce allo scioglimento positivo dei conflitti narrativi, ma alla morte, atroce, per inedia e noncuranza del protagonista. Inizialmente l'atteggiamento del soggetto appare resistenziale: cerca di recarsi a lavoro, di rispettare la segmentazione temporale dell'epoca meccanica, ed arriva a ferirsi pur di alzarsi dal letto e tentare gli atti della sua recente quotidianità. Ma la mutazione è oramai definitiva: la struttura forte dello scheletro umano lascia spazio ad un esoscheletro leggero, le gambe si moltiplicano fino a diventare una miriade di zampe, il sensorio si amplia, l'insetto percorre le pareti della sua stanza, in uno spazio che abbandona la prospettiva rinascimentale per moltiplicarsi in un paesaggio cubista. Anche la voce di Gregor si trasforma in un *frinire* incomprensibile per i suoi familiari, nonostante il soggetto tenti disperatamente di dare una forma linguistica ai propri pensieri. Kafka sembra suggerire che la "pesantezza" linguistica della codificazione e delle leggi fonetiche è inadeguata per rappresentare un presente che procede speditamente verso il flusso e, successivamente, la liquidità digitale. La vista, senso-cardine dell'epoca meccanica, risulta inadeguata: Samsa non riesce più a distinguere l'ospedale poco di fronte la finestra della sua camera, ed il suo rapporto con il mondo si esplica attraverso sensazioni audiotattili, utilizzando le sue antenne, ed il suo corpo. In generale la vista si accompagna ora a sensazioni negative: il disgusto dei familiari e degli ospiti di casa Samsa, l'orrore, la disperazio-

ne. E c'è, da parte del nucleo familiare, la volontà di escludere l'insetto, l'altro, proprio per questo alla metafora mediale si accompagna quella della malattia che permette la definizione di un interno ed un esterno: se c'è un malato (colpevole), ci sono dei sani (innocenti). Di fronte alla metafora dell'epoca elettrica, la famiglia Samsa risponde attraverso l'esigenza di immunizzazione. Perché, come afferma Susan Sontag, *una persona infetta ha sempre torto, come ha osservato Mary Douglas. D'altra parte è vero anche l'opposto: una persona che si ritiene abbia torto viene vista, almeno potenzialmente, come fonte di infezione*. L'insetto – madre e sorella ipotizzano una malattia di Gregor – viene segregato nella sua stanza, che si trasforma in un grottesco lazzaretto, dove solo la sorella-infermiera osa entrare, accuratamente immunizzata indossando i guanti (si teme il contagio?) con cui elargirà il cibo specifico per Gregor. Una volta che il protagonista, per inedia, muore, sarà la donna ad occuparsi dello smaltimento del cadavere. Una rivoluzione, quale che sia il suo campo d'azione, non è mai un pranzo di gala, ma è sempre un atto di violenza, ed è per questo motivo che Gregor deve morire, per andare fino in fondo in questa operazione metaforica: il soggetto dalle fattezze animali ma dalla razionalità umana, emblema estremo di resistenza del soggetto illuministico-gutenbergiano, è travolto dalla nuova realtà che i media compongono, e deve perciò morire. Restano i superstiti, una famiglia che progetta il futuro ed una sorella (Greta) in età da marito che stira il suo giovane corpo. Un finale ambiguo, forse volutamente. McLuhan definisce l'arte come in grado di "shockare" il soggetto da quello stato di torpore che ogni nuova tecnologia induce. Gregor Samsa è stato segregato, isolato, ridotto ad un pseudo-oggetto poiché il suo stesso corpo si configura come contro-spazio e contro-ambiente nei confronti del suo nucleo familiare. Kafka offre un finale simmetrico: la trasformazione di Greta in una bella e florida ragazza si oppone alla metamorfosi degenerativa di Gregor, i sogni tormentosi di Gregor si oppongono a quelli speranzosi dei suoi genitori circa il futuro della figlia, l'atto di stirare il corpo da parte di quest'ultima non può non richiamare il corpo mutato del fratello. E la speranza, o la paura, è proprio che un giorno sia quest'ultima a risvegliarsi anche lei come un enorme insetto.



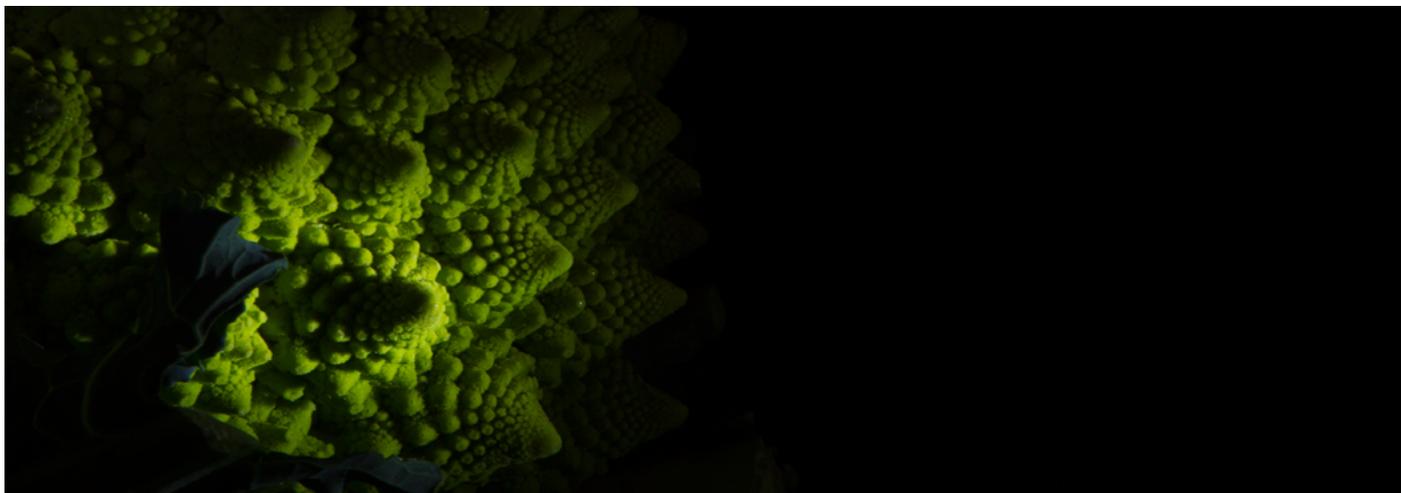
Emiliano Gennaro



Dall'autore una tesi di approfondimento sull'argomento

[Torna alla Prima](#)

Una Fotografia al mese



Fotografia di Antonio Bufalino

Un viaggio al limite della fotografia: la luce colora la forma, la materia ridiventa pittura.



Visita il nostro canale



Seguici



redazione.puntocaldo@gmail.com

Poche regole

I lettori possono inviare dei contributi, articoli, notizie, che devono essere necessariamente firmati e rispetto ai quali si assumono tutta la responsabilità di ciò che è scritto.

La redazione si riserva il diritto di pubblicare o meno il materiale pervenuto.

I pezzi inviati, seppur non pubblicati, non saranno restituiti agli autori.

Gli articoli non devono superare la grandezza di due fogli A4, interlinea singola, carattere 12, le foto eventualmente scelte devono stare nelle due pagine.

La Redazione

La Redazione

Antonello Sestili, Antonio Bufalino, Catia Romani, Roberto Di Veglia, Costantino Aureli, Alessandro Iacono.