

Americana - Studi

MODERNITÀ NELLE AMERICHE

a cura di
VERONICA PRAVADELLI



Roma TrE-Press

2016



Università degli Studi Roma Tre
Centro di Ricerca Interdipartimentale di Studi Americani (CRISA)

Americana - Studi

1

Modernità nelle Americhe

a cura di
Veronica PRAVADELLI



Roma TrE-Press
2016

Americana è una collana di studi promossa dal CRISA.

Comitato scientifico: Luca Aversano (Roma Tre), Roberto Blancarte (El Colegio de México), Francesca Cantù (Roma Tre), Francesco Casetti (Yale), Mario Cerasoli (Roma Tre), Roberto Cipriani (Roma Tre), Marco Cremaschi (SciencesPo), Antonello Frongia (Roma Tre), Fred L. Gardaphé (Queens College - CUNY), Veronica Pravadelli (Roma Tre, coordinamento), Daniela Rossini (Roma Tre), Maria Anita Stefanelli (Roma Tre), Vito Zagarrìo (Roma Tre)

Coordinamento editoriale: RomaTrE-Press
Gruppo di Lavoro

Edizioni: RomaTrE-Press ©

Roma, gennaio 2016

ISBN: 978-88-97524-53-3

<http://romatrepress.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International Licence* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.



Immagine di copertina: composizione di fotogrammi estratti da *Manhatta* (Charles Sheeler e Paul Strand, 1921) e *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2011)

Sommario

VERONICA PRAVADELLI, <i>Nota introduttiva</i>	5
MODERNITÀ, METROPOLI, MEDIA	
THOMAS ELSAESSER, <i>La modernità, un tropo problematico</i>	11
ROBERT BEAUREGARD, <i>L'urbanistica sarà sempre moderna</i>	33
GIORGIO PICCINATO, <i>Il senso del moderno nella città americana</i>	47
MARCO CREMASCHI, <i>La griglia, le baracche, le torri neoliberali: la 'modernità informale' di Buenos Aires</i>	59
VERONICA PRAVADELLI, <i>Benjamin, donne moderne e cinema hollywoodiano</i>	77
DANIELA ROSSINI, <i>La donna nuova americana nell'illustrazione: reazioni italiane tra Belle Époque e fascismo</i>	95
STILI ED ESTETICHE DEL MODERNO NEL CINEMA E NELLA LETTERATURA	
ETTORE FINAZZI-AGRÒ, <i>Economia (e politica) del moderno. Una proposta di revisione dei rapporti tra Futurismo italiano e Modernismo brasiliano</i>	117
GIORGIO DE VINCENTI, <i>Pratiche dello 'stile moderno' nel cinema delle Americhe</i>	129
ANITA TRIVELLI, <i>Modernità e attualità della pratica diaristica di Jonas Mekas</i>	141
VITO ZAGARRIO, <i>Un'altra giovinezza. New Hollywood e New-New Hollywood tra moderno e postmoderno</i>	169
MODERNITÀ, POSTMODERNITÀ E GLOBALIZZAZIONE TRA SOCIOLOGIA E FILOSOFIA	
MICHEL MAFFESOLI, <i>Modernità, postmodernità, postmedievalità</i>	195

ROSA MARIA CALCATERRA, <i>La storia e il caso. Il nichismo postmoderno di Richard Rorty</i>	207
VITTORIO COTESTA, <i>Europa, America e Asia nell'interpretazione weberiana del capitalismo moderno: nuove critiche e prospettive analitiche</i>	219
Biografie degli autori e delle autrici	251

Nota introduttiva

La modernità è un *topos* fondamentale della cultura occidentale. Con il tempo l'uso del termine e la declinazione del concetto si sono estesi a tutte le forme del pensiero, della produzione artistica e della letteratura. Ma la modernità – e per estensione concetti affini quali moderno, modernismo e modernizzazione – appare anche una categoria fondamentale per analizzare la storia e la vita culturale delle Americhe. O meglio, è una categoria fondativa dello statuto stesso del continente americano e del suo rapporto con l'Europa. Per queste ragioni il CRISA, il Centro di Ricerca Interdipartimentale di Studi Americani dell'Università degli Studi Roma Tre, nato alla fine del 2010, ha deciso di iniziare le proprie attività con un convegno internazionale dedicato a questo tema e svoltosi il 24-25 maggio 2012. Questo volume – che apre la neonata collana *Americana* – riunisce una buona parte degli interventi del convegno, tutti ampiamente rielaborati per la pubblicazione.

Nessuno studio che affronti un tema come questo può ambire a essere esaustivo e coerente, poiché il concetto di modernità attraversa le discipline e i discorsi in modo problematico e contraddittorio. Ma alcune costanti permangono. La nozione di modernità è per definizione evocata in relazione al suo opposto, la tradizione o l'antico. La prima manifestazione di questo dibattito è del VI secolo, quando appare il neologismo *modernus* (Le Goff), mentre la «querelle des Anciens et des Modernes» di fine '600 è l'episodio centrale di questa diatriba (Calinescu)¹. Dopo più di tre secoli l'opposizione tra tradizione e modernità rimane fondamentale all'interno del più ampio dibattito sulla modernità poiché esprime l'idea originaria di 'rottura col passato'. Dalla seconda metà dell'Ottocento, però, la nozione di modernità diventa intrinsecamente legata alla seconda industrializzazione e alle trasformazioni urbane delle grandi metropoli incluse le innovazioni nel campo del tempo libero, dell'intrattenimento e degli stili di vita più

in generale. La prima parte del volume – *Modernità, metropoli, media* – è dedicata a questa ultima fase, ovvero al nesso tra modernità e metropoli a partire da fine Ottocento. Questa sezione contiene interventi di urbanisti che discutono il nesso modernità-metropoli in relazione al contesto Nord-americano e latino-americano (Beauregard, Piccinato, Cremaschi) e contributi sul cinema e la cultura visuale (Elsaesser, Pravadelli, Rossini). Il saggio di apertura di Thomas Elsaesser funge anche da intervento introduttivo poiché ripercorre il dibattito concettuale e terminologico sull'intreccio tra modernismo, modernizzazione e modernità in relazione alla cultura materiale a visuale nel contesto USA.

In questi primi interventi, specialmente quelli su cinema e cultura visuale, non sono ovviamente assenti l'analisi stilistica ed estetica. Tuttavia questo tipo di riflessione viene affrontata in particolare nella seconda parte del volume – *Stili ed estetiche del moderno nel cinema e nella letteratura*. Dopo un primo intervento sul modernismo letterario brasiliano (Finazzi-Agrò), seguono tre contributi sul moderno cinematografico americano (De Vincenti, Trivelli, Zagarrio).

Mentre il rapporto tradizione-modernità ha oramai una storia secolare, in epoca recente – gli anni '80 e '90 del Novecento – l'idea di modernità è stata discussa in relazione al postmoderno e alla postmodernità. Questo dibattito ha costituito un nodo del tutto centrale nella riflessione intellettuale degli ultimi decenni ed è stato ridimensionato solo quando è diventato dominante il discorso sulla globalizzazione che ne ha effettivamente preso il posto. Il dibattito moderno-postmoderno ha anch'esso investito una miriade di campi e discorsi, dalla filosofia alle arti tutte, a partire dall'architettura². Pur senza affrontare questa questione in modo articolato, numerosi saggi del volume fanno riferimento al dibattito moderno-postmoderno. L'argomento è invece trattato esplicitamente nella terza e ultima parte del volume – *Modernità, postmodernità e globalizzazione tra sociologia e filosofia* – in tre diversi contributi (Maffesoli, Calcaterra, Cotesta).

Se la categoria del postmoderno non attira più l'interesse di un tempo – per motivi che andrebbero comunque studiati meglio di quanto non si sia fatto – la questione della modernità continua a essere centrale nelle riflessioni filosofiche, culturali e artistiche. Anzi, con l'uscita di scena del postmoderno è tornata a rivestire il ruolo centrale che le compete. L'ambizione di questo volume è di dare un contributo alla riformulazione e riattualizzazione odierne di questa vecchia questione.

Veronica Pravadelli

¹ Su queste complesse questioni rinvio a J. LE GOFF, *Histoire et mémoire*, Gallimard, Paris 1988; M. CALINESCU, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987, trad. it. parziale *L'idea di modernità*, UTET, Torino 2007, e al saggio introduttivo del volume di Thomas Elsaesser.

² Sul postmoderno si veda F. JAMESON, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991, trad. it. *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007, e P. CARRAVETTA, *Del postmoderno. Critica e cultura in America all'alba del Duemila*, Bompiani, Milano 2009. Sul rapporto postmoderno-globale in relazione al cinema si veda il mio *Dal postmoderno al globale: le forme del cinema contemporaneo* in *Ricreazioni*, a cura di A. Bonito Oliva, Derive Approdi, Roma 2016 (in corso di pubblicazione).

MODERNITÀ, METROPOLI, MEDIA

Thomas Elsaesser

La modernità, un tropo problematico

1. Modernismo-Modernizzazione-Modernità

Una delle difficoltà nell'intervenire oggi all'interno del dibattito sul modernismo sta nel fatto che questo termine ha ormai perso praticamente tutta la sua specificità, a causa delle innumerevoli revisioni positive e negative che esso ha dovuto affrontare. Non ultima tra queste revisioni quella che ha visto il modernismo rimpiazzato dal 'postmodernismo', termine che ne ha costituito contemporaneamente la prosecuzione ed il rovesciamento carnevalesco. Ora che il postmodernismo stesso è stato svalutato, dovrebbe essere possibile concentrarsi ancora una volta sul modernismo in quanto termine storico preciso.

La direzione da me scelta è però leggermente diversa: essa ambisce a ripercorrere il dibattito sull'intreccio tra modernismo, modernizzazione e modernità¹, per come esso ha definito i discorsi sulla «cultura materiale e i media visuali»², a loro volta cruciali nel determinare la specificità del modernismo americano. In primo piano all'interno di questa «modernità materiale» ci sono la cultura del consumo e della merce, l'intrattenimento di massa, come il cinema, ed in generale la vita quotidiana del proletariato e dei colletti bianchi nel contesto della metropoli. Per quanto riguarda la società, questo modernismo è generalmente associato ai processi gemelli dell'urbanizzazione e dell'industrializzazione, ed include i miglioramenti ad ampio raggio a proposito della sanità, dell'igiene e dell'istruzione che caratterizzano la fine del XIX secolo. Per quanto riguarda l'individuo o il soggetto, questa stessa modernità implica stati affettivi come shock, trauma, stress e altre patologie del sistema nervoso e della psiche. Tale modernismo, a volte definito «neuronal»³, dà nome ad aspetti che eccedono la cultura materiale, coinvolgendo il capitalismo e la tecnologia ma includendo anche lo speciale status del corpo e dei sensi.

Per la maggior parte degli anni Cinquanta e Sessanta, i primi due termini della triade, ovvero ‘modernismo’ e ‘modernizzazione’ furono visti come antagonisti. Il modernismo si configurava come critica e sommo rifiuto da parte della cultura alta di tutto ciò che la modernizzazione rappresentava: ovvero delle modalità di consumo e di piacere capitaliste promosse dalle innovazioni tecnologiche. Con la sua popolarità immensa e quasi universale (almeno fino alla fine della prima guerra mondiale), il cinema costituiva il fenomeno esteriormente più impressionante di tali dinamiche, ritenute responsabili di aver creato la cultura di massa⁴. L’introduzione del terzo termine – quello di ‘modernità’ – segnò il momento in cui modernismo e modernizzazione sembrarono pronti ad una sorta di compromesso, disposti a lasciarsi alle spalle, se non le domande, almeno alcune delle risposte che un tempo si credeva i due termini dovessero fornire.

Per quanto ‘modernismo’ e ‘modernizzazione’ siano campi semantici che si riferiscono alla vita culturale europea all’incirca tra il 1870 e la fine della seconda guerra mondiale, è piuttosto chiaro che i dibattiti che li opponevano l’uno all’altra risalgono principalmente al periodo post-bellico, che in Europa Occidentale vide una forte influenza degli Stati Uniti, e in special modo di Hollywood e della sua visione della vita moderna. Mentre l’etimologia di ‘moderno’ ci porta indietro fino al 1490 circa, ovvero all’inizio del Rinascimento, e tende, lungo tutti i secoli successivi, a contrapporre ‘antichi’ e ‘moderni’, il termine acquisì le sue connotazioni di rottura radicale soltanto nel tardo Ottocento (famosamente, sia Baudelaire che Rimbaud usarono il termine nella stessa accezione che gli diamo oggi). D’altra parte, la distinzione tra ‘modernismo’ e ‘modernizzazione’ fu promossa e largamente diffusa all’interno dell’Accademia principalmente tra il 1945 e il 1970 (nel momento d’oro della Scuola di Francoforte), mentre l’uso di ‘modernità’ come termine separato è sopravvenuto durante gli anni Settanta e Ottanta, principalmente grazie alla ‘riscoperta’ nel mondo anglofono degli scritti di Walter Benjamin, seguita da una quasi universale ricezione, reinterpretazione e appropriazione del suo pensiero⁵.

Il termine «modernità» è perciò tutt’altro che inequivocabile. Esso ha assunto il suo significato attuale e la sua produttività intellettuale proprio perché costituiva una formazione di compromesso. Il termine è infatti emerso alla fine del periodo post-sessantotto, nel contesto di una lotta che riguardava tanto l’identità della teoria critica quanto quella dell’approccio progressista alla cultura, nella politica come nelle arti. Ad ogni modo, dato l’impatto della cultura popolare americana (e di Hollywood) su questi dibattiti, si può ben affermare che il concetto di ‘modernità’ adoperato

dalla teoria europea può facilmente essere tradotto come ‘modernismo americano’, il quale corrisponde a sua volta all’idea di ‘modernità urbana’.

Quello di «modernità» era un termine utile perché forniva la soluzione all’antagonismo tra ‘modernismo’ e ‘modernizzazione’, ecco tutto. Esso ricomponeva la frattura ideologica tra il ‘modernismo alto’ degli studi letterari e storico-artistici dell’inizio del XX secolo (di stampo generalmente tecnofobico ed elitario), e l’idea di ‘modernizzazione’ adoperata dai sociologi sulla scia di Max Weber a proposito dei cambiamenti generali promossi dalla tecnologia e implementati dalla burocrazia nelle società industrializzate e capitaliste, ivi comprese sia la tecnologia che la cultura popolare.

La ‘modernità’ ha perciò un volto doppio come quello di Giano. Da una parte essa partecipa dell’ethos ingegneristico dell’assemblaggio e del costruttivismo, identifica la mobilità (la motocicletta, il treno, il transatlantico, l’aeroplano) come fenomeno chiave della vita quotidiana, e riconosce che la produzione di massa ha tramutato in merce tutte le attività e i servizi, inclusi l’arte e l’intrattenimento. Ma la ‘modernità’ ha anche a che vedere con una critica che cerchi di controbilanciare tali tendenze e sviluppi: una critica che sottolinei (tanto da una prospettiva marxista quanto da una fenomenologica) la frammentazione, l’alienazione e l’anomia dell’individuo nella folla, e soprattutto lo shock sensoriale ed il trauma fisico che sono il risultato di un sovraccarico percettivo e del duro regime di lavoro della fabbrica. Secondo questa tesi era proprio per contrastare e compensare tale sovraccarico che le masse urbane preferivano le sensazioni, le distrazioni e gli stimoli superficiali (e specialmente la loro commistione e mescolanza fornite dal cinema) a scapito della concentrazione, della contemplazione e dell’introspezione richieste dalla letteratura e dalle forme tradizionali delle arti figurative.

Pensatori chiave di questa modernità dal volto di Giano erano gli intellettuali della Germania di Weimar: si pensi, oltre a Walter Benjamin, a Siegfried Kracauer. Si trattava in entrambi i casi di intellettuali di formazione filosofica, che facevano riferimento ad una precedente generazione di sociologi e studiosi come Max Weber, Georg Simmel e Walter Rathenau. Tutti questi nomi furono riscoperti negli anni Settanta e salvati da un oblio quasi totale anche perché sembrava che avessero una mentalità aperta ed occhi ed orecchi attenti alla cultura popolare. Tale cambiamento nel paradigma intellettuale di riferimento ben si adattava anche alla politica universitaria, che cercava di allentare la stretta in cui due generazioni di intellettuali francesi (da Sartre e Merleau-Ponty a Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes e Jacques Lacan) stavano tenendo il discorso accademico. Allo stesso tempo si ambiva anche a liberare la generazione post-sessantotto

dalle dure prese di posizione dei suoi censori più rigorosi, T.W. Adorno e Max Horkheimer, senza per questo tradire completamente la loro eredità critica. A fronte della severa negatività del modernismo alto di Adorno, il rapporto intellettuale spesso difficoltoso che Kracauer e Benjamin avevano intrattenuto con questa figura centrale della Scuola di Francoforte guadagnò loro un certo prezioso status da *outsider*: una 'versione leggera' della Scuola di Francoforte, se così si può dire.

Il riferimento a Benjamin come figura centrale per definire questa versione della modernità ebbe anche un'altra conseguenza: quella di legare strettamente la modernità alla metropoli. Grazie allo spiccato senso del luogo e del momento che caratterizzava le osservazioni di Benjamin a proposito della propria infanzia berlinese; grazie alla sua affinità tanto col surrealismo parigino quanto col futurismo moscovita; grazie ai suoi saggi su Baudelaire, Proust, Kafka e Brecht, e al suo progetto più filosofico-materialista sui *Passage* di Parigi nel XIX secolo; grazie insomma all' incisivo apporto intellettuale, ma anche politico, di Benjamin, il nesso 'modernità/metropoli' venne a designare cambiamenti epocali nella coscienza e nella vita mentale. Si trattava di svolte nella percezione e nell'attenzione sensoriale che a loro volta mettevano in discussione concezioni secolari a proposito della linearità, della causalità e della successione temporale. Rompendo le catene di causa-effetto, tale nodo introdusse nel dibattito, oltre alle idee di trauma e shock, i concetti di caso e di rischio, del momento e dell'istante, ma anche del fuggevole, del transeunte e dell'evanescente.

Se sono nel giusto sostenendo che il termine 'modernità' abbia cominciato a circolare negli anni Settanta, è altrettanto vero che esso ha dovuto poi la sua più ampia diffusione alla categoria dominante di tutti gli anni Ottanta, ovvero quella di postmodernismo. Il postmodernismo sentiva il bisogno di costruirsi una nuova genealogia e un nuovo lignaggio, che orientassero la sua auto-rappresentazione nel segno di 'ciò che viene dopo' anziché di 'ciò che è contro'. Rimpiazzando sia il modernismo che la modernizzazione, la 'modernità' venne a rappresentare tutto ciò di cui il postmodernismo si sentiva erede. In altre parole, dal punto di vista del postmodernismo stesso, ciò con cui quest'ultimo si confrontava era la 'modernità' e non il 'modernismo'. La modernità sanò i vecchi antagonismi, senza però nascondere le conflittualità e le problematiche che li avevano causati. In particolare, l'enfasi sulla vista (modernità come visualità più che come scrittura e testo)⁶, combinata con l'individuazione della città come luogo cruciale (modernità come mobilità e processualità multidirezionali all'interno di un dato spazio) fornì una strategia alternativa alle

tensioni politiche tra élite e cultura di massa, tra capitalismo e socialismo, tra l'artista e l'ingegnere, tra le capacità artigianali e la *téchne* da una parte e la tecnologia industriale e la produzione di massa dall'altra⁷.

Sembra che la modernità fosse capace di ricoprire tale ruolo di mediazione (o perfino trascendente) perché il termine evocava anche associazioni ormai familiari tra la città e un ampio spettro di fenomeni, incluso il cinema. La metropoli venne presto a rappresentare qualcosa di più del semplice accumularsi di persone in un insediamento urbano che funge da centro per il commercio e gli affari. Oltre ai cambiamenti a proposito della percezione e dell'attenzione sensoriale che abbiamo appena menzionato, la metropoli fece anche presagire concetti 'digitali' come il *random access* e il *parallel processing*. In questo modo, il nesso 'modernità/metropoli' corroborò l'emergenza di modalità differenti di orientamento del corpo umano (diverse dal camminare dritti col volto in avanti), così come di un pensiero che si articola nei termini della processualità e del divenire. Emergeva insomma un modo di vivere che richiedeva nuove capacità percettive ed abitudini cognitive, incluse la capacità di reagire con riflessi rapidi e di improvvisare. Tutti questi aspetti possono essere descritti positivamente come affermazione dell'«esperienza urbana» e della sua «economia dell'attenzione», o essere viceversa codificati negativamente come «sindrome da deficit di attenzione» o forme di «amnesia culturale».

Fu la modernità, piuttosto che il modernismo, ad essere associata in questo contesto con il primato dell'occhio, con la vista come senso principe, la cui importanza attraversa tutti i vari regimi scopici della modernità. Questo discorso fu accompagnato in ambito filosofico da diverse critiche all'oculocentrismo di stampo anti-cartesiano, come Martin Jay ha analizzato assai scrupolosamente nel suo *Downcast Eyes*. Seguendo la storia della prospettiva – dalla finestra aperta di Alberti all'ottica di Cartesio, dai modelli topografici nell'arte olandese fino all'occhio corporeizzato/incorporato del barocco, dalle modalità di percezione somatica (che secondo Jonathan Crary affiorarono nel XIX secolo nell'ambito di diverse «tecniche dell'osservatore») alla riscoperta del Panopticon da parte di Foucault – il libro di Martin Jay ha tracciato la ricca storia di una brama ossessiva e di una paranoia profonda nei confronti della visione, che egli fa risalire non all'antagonismo tra belle arti e cultura popolare, ma alla filosofia e al pensiero occidentali. Allo stesso tempo, gli snodi semantici relativi al tema 'visualità e città' ispirarono anche importanti rivalutazioni delle avanguardie storiche: specialmente il surrealismo (come nei lavori di Rosalind Krauss sull'«inconscio ottico» e in *Compulsive Beauty* di Hal Foster⁸), ma anche il futurismo (il lavoro di Wanda Strauven sulla rivalutazione di

Marinetti⁹). Nel contesto tedesco ci fu anche un rinnovato interesse per il dadaismo berlinese, che mise in primo piano figure femminili fin qui neglette come Hannah Höch¹⁰.

2. *L'ascesa della cinematic city*

Fu all'interno di questo campo d'indagine relativo all'idea della metropoli moderna che il cinema si guadagnò una nuova rispettabilità, specialmente grazie al paradigma della *cinematic city*¹¹. La metropoli fornì al cinema non solo un ancoraggio storico, in quanto fenomeno primariamente urbano, ma anche il più ricco degli intrecci metaforici: un intreccio i cui riferimenti si espandevano a partire da questo o quel singolo film fino a comprendere il cinema come episteme specifica¹².

A livello metaforico – grazie ancora una volta al tramite di Benjamin e della sua lettura di Parigi come allegoria stratificata e come palinsesto – questi riferimenti al cinema che si rifrange nella città, e che viceversa costituisce una lente attraverso cui produrre una nuova visualità, tendevano a raggrupparsi davanti allo sfondo fornito dai nuovi grandi magazzini (come La Samaritaine), e dalla emergente pratica dello shopping lungo i *boulevards* creati in seguito alla 'Hausmannizzazione' del centro di Parigi. La distruzione creativa della Parigi medievale messa in atto da Hausmann però, pur dimostrandosi rivoluzionaria, era caratterizzata dal linguaggio del neoclassicismo francese, e fu perciò presto messa in discussione da progetti urbanistici molto più radicali. Basti pensare al piano formulato da Le Corbusier per la stessa Parigi nel suo *Plan Voisin* del 1925, in cui proponeva di radere al suolo la maggior parte del centro della città a Nord della Senna per rimpiazzarlo con torri cruciformi di sessanta piani, collocate in una griglia stradale ortogonale insieme ad uno spazio verde simile a un parco. I modelli di Le Corbusier erano i pianificatori urbani e suburbani statunitensi a cavallo tra Otto e Novecento, ed i loro sforzi di orientare lo sviluppo delle città americane in funzione della risoluzione di problemi quali la scarsità degli alloggi e le condizioni misere degli *slums*¹³.

Per gran parte della prima metà del XX secolo, i pianificatori urbani (così come gli artisti modernisti e i filosofi) si dividevano in due campi. Da una parte coloro che favorivano *ensemble* spaziali dalle forme astratte e la separazione dei diversi elementi (attenendosi alla famosa affermazione di Baudelaire ne *I fiori del male*: «odio il movimento che scompone le linee»); dall'altra, quelli che erano invece desiderosi di implementare – nell'ambiente costruito così come sulla tela o nella composizione musicale – uno spazio

di interazione dinamica, di commistione e mescolanza, uno spazio fatto di linee che danzano e di sentieri che si incrociano. Si pensi a Mondrian e al *Broadway Boogie Woogie* come sintesi ideale di queste istanze.

Il cinema, da par suo, non percepiva simili costrizioni. Basato sul movimento, e fiero di ciò, esso poteva con la medesima facilità tanto assumere il punto di vista di dio, dalla cima di un grattacielo, quanto dilettarsi con passeggiate a livello strada e *dérives* urbane. Vero e proprio 'elefante nella stanza' per gran parte della storia dell'arte, della teoria della letteratura e dell'estetica del Novecento, al cinema fu dato il nome in codice di 'modernità' in modo da potergli assegnare un posto alla tavola della teoria culturale. Questo posto a tavola fu ancora una volta preparato con le suppellettili prese in prestito da Benjamin, in particolare la sua rilettura di Baudelaire. Di conseguenza, molte delle costruzioni metaforiche che collegano cinema e modernità vengono ora ricollegate a figure urbane archetipiche di una soggettività scissa: ad esempio il *flâneur* di Baudelaire diventò il detective privato hollywoodiano, la prostituta si tramutò in *femme fatale*, il giocatore d'azzardo in gangster e lo straccivendolo in uomo che vive di espedienti. Queste icone della città del XIX secolo e dei film dalla metà alla fine del XX secolo ci conducono agevolmente dall'ambito dei testi letterari e dei motivi pittorici a quello di una cinefilia che è al tempo stesso tipicamente francese e *made in Hollywood*.

Dal punto di vista dell'architettura, i legami rifrattivi con il cinema avevano un raggio più ampio. Come ho già accennato, i film resero palpabili e leggibili alcuni dei concetti chiave della pianificazione e del design urbanistico del XX secolo e non solo in pellicole come *La fonte meravigliosa* (*The Fountainhead*, King Vidor, 1949) e *Il ventre dell'architetto* (*The Belly of an Architect*, Peter Greenaway, 1987), o come *Mio zio* (*Mon Oncle*, 1958) e *Playtime. Tempo di divertimento* (*Playtime*, 1967) di Jacques Tati. Che lo abbia fatto intenzionalmente o meno, il cinema ha sempre avuto una particolare capacità di palesare i campi di battaglia ideologici della città moderna, sottolineando come le tensioni irrisolte e le linee di forza dinamiche relative all'interazione umana nello spazio urbano (si pensi alla Little Italy newyorchese dei film di Scorsese o alla Chinatown di Los Angeles, ai quartieri parigini del cinema francese, ai *Kietz film* berlinesi) contrastino con quelle che ci mostrano il punto di vista di dio, enfatizzando l'ordine ed il controllo (si pensi alle tante inquadrature dall'elicottero su Manhattan o Los Angeles, o ai voli di Batman tra i canyon di grattacieli di Gotham City). Da una parte Hollywood ha celebrato la geometria che caratterizzava le aspirazioni utopistiche del modernismo internazionale, evidenti nella capacità riflettente del vetro e nella solidità del cemento e

dell'acciaio (si veda ad esempio *Intrigo internazionale* [*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959]). Con la medesima facilità Hollywood è d'altronde riuscita anche, nei film noir dagli anni Quaranta ai Settanta, a rendere *glamour* atmosfere diverse quali la paranoia che caratterizza i vicoli bui e gli alloggiamenti popolari, la dimensione di socialità dei ristoranti economici, o la fredda ansia di un garage. In questo modo Hollywood ha fatto riecheggiare alquanto accuratamente le polarità che caratterizzano lo stesso discorso urbanista: da una parte l'elevazione topografica (le autostrade che sfrecciano nel bel mezzo degli isolati residenziali), dall'altra la sedimentazione etnica (o di quartiere). Si pensi a Jane Jacobs e alle sue polemiche, in *Vita e morte delle grandi città americane*¹⁴, contro i pianificatori urbani su larga scala come Robert Moses; o a Marshall Berman, che ha riassunto queste tematiche nel suo *L'esperienza della modernità*.

I film hollywoodiani hanno dunque compiuto una operazione duplice: da una parte hanno fatto apparire bella e maestosa la rigida griglia che struttura Manhattan, ed allo stesso tempo hanno reso visivamente seducente e fatalmente affascinante la cruda giungla d'asfalto del noir. Hollywood, in quanto modo di produzione, è incentrato sull'ordine e la pianificazione, ma nelle sue narrazioni noir ha favorito gli elementi dell'azzardo e del rischio, del caso e della contingenza, facendone le forze guida di un proprio modello di modernità libidinale.

Verso la fine del XX secolo si è potuta notare quasi una inversione di tendenza rispetto alle dinamiche di cui stiamo parlando: l'idea di Manuel Castells dello «spazio del flusso» come tipico della società della rete, ed i «nonluoghi della ipermodernità» di Marc Augé, così come l'architettura di Bernard Tschumi, sembrano ispirarsi al cinema molto più di quanto i film stessi non prendano spunto dal lavoro di architetti ed urbanisti¹⁵.

Come che sia, i riferimenti alla città, alla metropoli e alla vita urbana hanno costituito un intreccio discorsivo di particolare densità. Congiungendo i discorsi sulla tecnologia e del capitalismo con quelli sul corpo umano e i sensi, tale intreccio ha collocato il cinema al centro di alcuni dei più cruciali processi di trasformazione sociale. La *cinematic city*, in quanto metafora concettuale centrale della modernità ed in quanto tropo di una visualità corporeizzata (nel senso di opposta allo sguardo incorporeo del modernismo), ha avuto un profondo impatto sul modo in cui siamo giunti a concepire le interrelazioni tra modernismo artistico e modernizzazione degli stili di vita. E non solo questo: nel caso degli studi sul cinema, tale metafora ha anche creato un ponte tra l'idea del 'cinema come arte d'avanguardia' e quella del 'cinema come *mass medium* e intrattenimento popolare'. L'associazione della modernità con la città, e della

città con il cinema ha aiutato a collocare quest'ultimo come oggetto di studio all'interno di una prospettiva 'culturalista', rendendo attraenti i *film studies* anche per altre discipline all'interno dell'ambito umanistico e delle scienze sociali (ad esempio i *gender studies*). Ciò ha anche modificato in modo significativo i termini del dibattito a proposito dello *spatial turn* che ha coinvolto la storia dell'arte, la geografia culturale, la regolamentazione pubblica e molti altri campi in cui l'ambiente fisico, la nostra esistenza collettiva e le nostre esperienze cognitivo-sensoriali si intrecciano.

Il tropo relativo a 'modernità e città cinematografica' non si è d'altronde limitato a screditare le varie pretese di autodefinizione e autonomia delle singole facoltà universitarie, favorendo invece un approccio più multimediale e interdisciplinare. Esso ha anche cancellato il debito residuo che gli studi di cinema avevano ancora nei confronti dei modelli letterari e delle tesi della storia dell'arte a proposito di autori, testi, movimenti, generi, influenze. Ancora, tale tropo ha modificato l'assunto del modernismo alto secondo cui la specificità dei media, l'anti-illusionismo e il formalismo costituirebbero i soli indici possibili di una pratica cinematografica progressista. Forse il rapporto tra creditori e debitori si è ormai perfino ribaltato, se pensiamo a quanto la *cinematic city* sia divenuta centrale per gli studi culturali, e a quanto gli studi culturali siano a loro volta divenuti centrali per le prospettive future della letteratura e della storia dell'arte come discipline vitali all'interno dell'ambito umanistico.

È chiaro che il cinema, questo medium in cui attività e passività sembrano convergere, in cui l'occhio è predatore e vorace, in cui oggetti e soggetti si raddoppiano riflessivamente, si adatta perfettamente alla fisionomia a due facce della modernità. Il cinema da una parte riproduce mimeticamente gli epifenomeni della modernità, quali la velocità, l'avventura, gli incontri effimeri e la discontinuità, ma allo stesso attua una compensazione terapeutica nei confronti di questi stessi epifenomeni: lo fa raccontando storie melodrammatiche di uomini e donne in scenari altolocati e remoti, o di ragazze delle classi lavoratrici sedotte e abbandonate dai propri amanti, ma redente tramite un nobile sacrificio. Molti generi del cinema delle origini, dai melodrammi sociali ai *serial* sui detective, dalle commedie *slapstick* ai film d'inseguimento, illustrano questa connessione tra modernità e grande città, offrendo però allo stesso tempo apologhi morali piuttosto vecchio stampo. Da molti punti di vista, il cinema non è stato dunque soltanto un'emanazione delle forze della modernità, ma anche parte della malattia di cui pretendeva di essere la cura.

In altre parole, il tropo 'modernità e visualità' da una parte correla lo spazio cinematografico con la vita urbana, ma compie allo stesso tempo

anche un'altra operazione, colorando e pervadendo la realtà esterna di stati mentali soggettivi e sentimenti interiori. Esso è dunque connesso ai discorsi sulla porosità del confine tra ansia soggettiva e minaccia oggettiva (come nella città dei film noir, da *La donna fantasma* [*Phantom Lady*, Robert Siodmak, 1944] a *Heat. La sfida* [*Heat*, Michael Mann, 1995]), sull'inversione tra segno intimo e gesto pubblico (come in molte commedie romantiche, da *Vacanze romane* [*Roman Holiday*, William Wyler, 1953] a *Notting Hill* [Roger Michell, 1999]), e sul rispecchiamento dell'interno all'esterno e viceversa (come in *Taxi Driver* [Martin Scorsese, 1976] o *Se mi lasci ti cancello* [*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004]). In questo modo esso intreccia un denso tessuto di discorsi intorno al *gender* e allo spazio, all'etnia e alla comunità, alla memoria e all'architettura, al desiderio e all'anonimato.

L'ampia convergenza sul termine 'modernità' come categoria teorica tramite cui suggerire icasticamente tutti questi discorsi ha reso un servizio impareggiabile al cinema in generale, ed in particolare alla *New Film History* che si occupa degli anni Dieci e Venti. Tale convergenza ha infatti allargato lo spettro di fenomeni che potevano essere legittimamente studiati nell'ambito degli studi di cinema, ed ha fornito un pantheon di teorici e testi canonici di tutto rispetto cui gli studenti potevano affidarsi e trarre citazioni. L'approccio di stampo benjaminiano ha dato a questi studi un impianto solido dal punto di vista filosofico, progressista dal punto di vista politico e ben aggiornato dal punto di vista storico; un impianto tramite cui affrontare gli oggetti di studio più disparati: dalla struttura architettonica dei cinema alle esposizioni internazionali, dai viaggi ferroviari ai panorami, dalle spedizioni coloniali al primitivismo nell'arte moderna, dalle statue di cera alle sculture cimiteriali, dai *passage* per lo shopping alla fotografia forense, dalle attrazioni da fiera alle sedute spiritiche, dai giocattoli ottici alle collezioni tassidermiche. Questo impianto si è rivelato dunque sufficientemente autorevole e dotto da riuscire a supportare tale molteplicità di linee ed oggetti di indagine, ma anche sufficientemente enigmatico ed utopico da alimentare un dibattito molto ampio ed una continua empatia ed identificazione da parte degli studiosi¹⁶.

3. Modernità e visualità

Giunti a questo punto sorgono però dei dubbi, e sembra necessario porsi delle domande. Ritorno dunque all'idea che ho già espresso in precedenza secondo cui è proprio al postmodernismo che dobbiamo l'emergenza di questi tropi relativi alla modernità, alla visualità e alla città

cinematografica. Il postmodernismo aveva bisogno di queste formazioni di compromesso, in un momento in cui il dibattito tra il modernismo della cultura alta (l'arte) e la modernizzazione della cultura popolare (il commercio) era divenuto obsoleto, e costituiva anzi perfino un ostacolo alla possibilità di pensare il presente in modo produttivo¹⁷. Sorge dunque spontanea la domanda: cosa succede ai concetti di 'modernità', di 'città cinematografica' e di 'visualità' ora che il postmodernismo stesso, ovvero l'orizzonte entro cui siamo arrivati a tali definizioni, è divenuto obsoleto, un indicatore temporale non dissimile dalla data di scadenza di un prodotto? Se il postmodernismo si è unito ad una schiera di altri vocaboli, ridotto ad etichetta storica tra le altre e rimpiazzato da termini quali globalizzazione o flessibilizzazione, contemporaneamente è emersa una pletera di altre locuzioni, ciascuna relativa ad un singolo aspetto di ciò che prima si usava comprendere unitariamente tramite il nesso modernizzazione/modernismo/modernità. Industria della creatività, cultura convergente, social network ecc. non sono solo i nomi di uno specifico medium o pratica sociale; al contrario essi suggeriscono un più ampio insieme di valori, atteggiamenti e modi di guardare al mondo, proprio come i concetti di cui ci siamo occupati finora. E d'altronde non toccherà forse anche a queste nuove locuzioni la medesima sorte di vedere la propria validità e pertinenza come categorie critiche messa in crisi? Non finiranno anch'esse per rimpicciolirsi fino a ridursi ad etichette limitate nel tempo e tramandate all'interno della storia delle idee principalmente per l'aura che le caratterizza?

Era esattamente questo il problema che si ponevano Roger M. Buergel e Ruth Noack nel curare *documenta 12*, nel 2008. «La modernità è la nostra antichità?»¹⁸ si chiedevano i due studiosi, intendendo presumibilmente che la 'modernità' rappresenta oggi ciò che l'antichità greco-romana rappresentava per il Rinascimento, per la Rivoluzione francese o per il Romanticismo tedesco. Al giorno d'oggi la modernità è infatti sia fonte di ispirazione che oggetto di *revival* e *pastiche*, costituisce contemporaneamente un'eredità pesante ed un punto di riferimento legittimante, rappresenta al tempo stesso una costruzione retrospettiva a beneficio di coloro che sono venuti dopo ma anche un momento fondativo a supporto di un senso di identità e di orgoglio. La modernità può oggi essere indossata come una maschera al ballo dei clichés (per dirla alla maniera di Umberto Eco) mentre le sue caratteristiche tipiche possono all'occorrenza essere riadattate come *spolia*, ovvero come quei materiali architettonici ed elementi decorativi estratti dal loro contesto d'origine ed incorporati, trionfalisticamente o pragmaticamente, in nuove opere. Per percepire tale effetto di riconoscimento è sufficiente visitare una qualsiasi mostra o galleria

d'arte: i fantasmi di Duchamp, Warhol, Beuys, Jasper Johns o Nam Jun Paik sembrano aleggiare su quasi tutte le opere. Per citare Buergerl:

È piuttosto ovvio che la modernità, o il destino della modernità, eserciti una profonda influenza sugli artisti contemporanei. Parte di quest'attrazione potrebbe originarsi nel fatto che nessuno sa veramente se la modernità sia viva o morta. Sembra che sia in rovina dopo le catastrofi legate al totalitarismo del XX secolo (le stesse catastrofi a cui essa ha in qualche modo dato adito). Sembra che sia stata irrimediabilmente compromessa dall'applicazione brutalmente parziale di rivendicazioni universali (*liberté, égalité, fraternité*) o dal semplice fatto che ha camminato, e probabilmente ancora cammina, a braccetto con il colonialismo. In breve, sembra che noi ci troviamo sia fuori che dentro la modernità. Da una parte la sua violenza mortale ci repelle, dall'altra ci seduce il suo potenziale, la sua aspirazione assolutamente immodesta, ovvero che ci possa dopotutto essere un orizzonte planetario comune per tutti, vivi e morti¹⁹.

D'altra parte, se si è d'accordo sul fatto che la combinazione di 'modernità e visualità' nomina il cinema senza nominarlo (secondo la logica che ho definito dell'«elefante nella stanza»), allora bisogna chiedersi: a quale cinema si sta facendo riferimento? Sotto il nome di visualità e di cultura visuale è gradualmente emerso un repertorio molto espanso di pratiche, abitudini e mestieri basati sulle immagini e sulla loro produzione, in cui si adoperano modi iconici di rappresentazione allo scopo di persuadere e di commemorare, di documentare e di esibire. Ma non solo questo: in questo processo è coinvolto anche il riposizionamento del cinema classico, nel senso del lungometraggio narrativo generalmente realizzato ad Hollywood o secondo il modello di produzione hollywoodiano. Il termine 'visualità' registra infatti uno spostamento di enfasi, allontanandosi anche dal cinema d'arte europeo e da quello sperimentale, verso ciò che un tempo veniva chiamato 'cinema espanso' ed ora comprende l'immagine in movimento in tutte le sue forme e manifestazioni. Questo campo include pellicole a scopo didattico e medico, pubblicità e vecchi filmati di sorveglianza, pornografia vintage e film di famiglia, cinegiornali e reportage: in breve, qualsiasi cosa sia stata in qualche modo registrata e conservata su celluloido, se ha avuto abbastanza fortuna da sopravvivere. È stato intrapreso uno sforzo collettivo, tuttora in corso, per riclassificare e ordinare, riassemblare e riabilitare il vasto archivio di immagini in movimento che il Novecento ci ha lasciato in eredità. Si pensi alle *Giornate del cinema muto* di Pordenone e al *Cinema ritrovato* di Bologna come esempi di questo «mal d'archivio».

Piccole armate di artisti e *filmmakers* consultano i cataloghi delle cineteche

nazionali e saccheggiano i musei del cinema alla ricerca di immagini 'fresche', di materiali rimasti finora intatti ed inosservati che possano essere usati in film e montaggi di *found footage*. Tali fonti sono adoperate al duplice scopo di produrre una testimonianza poetica delle meraviglie del mondo catturato dalla celluloida, e al tempo stesso di documentare lo status cangiante del visivo in relazione sia agli oggetti materiali che all'immaterialità dell'immagine. Spesso questi film o istallazioni di *found footage* tracciano infatti il processo graduale tramite cui le immagini hanno assorbito una materialità legata sia al luogo che al tempo, mentre gli oggetti assumono la funzione di segni, o diventano semplici arredi scenici che attendono la propria rappresentazione definitiva, o ancora sono lasciati indietro come testimoni silenziosi della propria trasfigurazione nell'immagine²⁰.

A conseguenza di tutto ciò, la 'visualità' della modernità è stata fatta essa stessa oggetto d'attacco, messa in discussione da almeno tre posizioni diverse. Lascero da parte i virulenti dibattiti e le tesi spesso fortemente tendenziose che sono sorte all'interno della storia dell'arte, dovute alla sensazione di alcuni storici dell'arte che la propria venerabile disciplina fosse stata traviata dagli studi visuali e necessitasse di essere redenta. Per salvare la storia dell'arte dalle generalizzazioni degli studi culturali e da comparazioni arbitrarie tra pratiche artistiche ed altre pratiche che non possono essere definite tali, questi studiosi hanno promosso una rinnovata attenzione al dettaglio, al mestiere, all'unicità dell'opera e alla materialità. Al di là di questo discorso però, lo spartiacque più generale sembra essere costituito da un ritorno alla dimensione 'esperienziale-percettiva' dell'incontro tra lo spettatore e l'opera d'arte (il che va spesso a braccetto con un *revival* della fenomenologia come supporto filosofico privilegiato, o con una nuova tattilità incentrata sul corpo), in contrasto con la precedente enfasi sul significato, filosofico o ideologico che fosse. La riscoperta e la promozione di tale valore estetico della 'presenza' potrebbero ricordare il lamento di Walter Benjamin a proposito della perdita dell'aura, ma quest'analisi è invece suffragata da una diversa genealogia di riferimenti filosofici, che coinvolge Heidegger, Hannah Arendt e Jean Luc Nancy. Il sostenitore meglio conosciuto di questa linea non è (abbastanza sorprendentemente) uno storico dell'arte o uno studioso della visualità ma un letterato, il tedesco-americano Hans Ulrich Gumbrecht²¹.

D'altra parte, nell'ambito dei *film studies* i sostenitori di un concetto di cinema più classico hanno protestato all'idea che la priorità concessa alla visione e alla visualità (un'impostazione proveniente dal paradigma psico-analitico dello sguardo) attribuisse tali amplissimi poteri di agentività alla facoltà della vista senza che ciò fosse legittimato da alcuno studio cognitivo

serio sulla percezione umana. Il cognitivismo e le neuroscienze suggeriscono che molti dei nostri dati visuali vengono processati da regioni del cervello i cui protocolli e schemi possono essere innati e 'preimpostati', o essersi evoluti nell'arco di millenni di interazioni umane con l'ambiente ed il mondo visibile. Studiosi di cinema come David Bordwell diffidano dunque della prospettiva secondo cui l'aumento di stimoli visivi a partire dalla fine del XIX secolo – fenomeno rispetto a cui il cinema è sia prodotto che causa attiva – possa aver condotto a cambiamenti significativi e misurabili nelle modalità di percezione e nell'attività sensoriale umana (uno dei principi cardine del paradigma 'modernità e visualità'). Nonostante non si voglia mettere in dubbio il discorso sulla percezione umana come condizionata dal e adattabile al contesto, lo scetticismo emerge però allorché tale discorso viene riferito ad un arco di tempo relativamente breve, come un decennio o due²².

Le obiezioni mosse da Bordwell a quello che egli definisce l'approccio della «storia della visione» sono ben argomentate, ma solo all'interno della cornice di riferimento che egli stesso ha preparato per il proprio discorso nel corso degli anni. Un linguaggio vigoroso e un fraseggiare vivido, la comprovata capacità di etichettare i propri oppositori con un appellativo orecchiabile (dopo la «grandiosa teoria del tutto» e la «teoria SLAB», è ora il momento di stigmatizzare la «tesi sulla modernità»), così come la ricchezza di esempi e la precisione dettagliata cui può fare affidamento: tutte queste caratteristiche rendono Bordwell un combattente formidabile. In una competizione di retorica egli batterebbe i suoi colleghi dell'Università di Chicago, in particolare Tom Gunning e Miriam Hansen, le cui locuzioni – il «cinema delle attrazioni», il «modernismo vernacolare» – aderiscono largamente ad una versione benjaminiana della modernità. Una versione secondo cui «lo shock e il trauma» (come conseguenza di un sovraccarico sensoriale), «l'attrazione e la magia» (in quanto resistenza al realismo e alla narrazione da parte della cultura popolare, anziché di quella alta) e «la produzione di massa dei sensi» (il cinema come training di risposte moto-sensoriali) sono elementi chiave dell'impatto culturale e cognitivo del cinema nel XX secolo²³.

Mentre Bordwell vede solo continuità nelle abitudini di visione, e sostiene il proprio discorso conducendo un'analisi accurata della pratica industriale hollywoodiana, l'altra scuola di pensiero necessita di formulazioni più ampie e generali, che consentano di conservare uno sguardo a vasto raggio, pur senza voler per questo sacrificare l'idea (d'ispirazione foucaultiana) di un'episteme distinta, di un periodo preciso come momento di rottura e rapido cambiamento (i primi anni Dieci per Gunning, gli anni

Venti e Trenta per Hansen). Volgendo lo sguardo ai processi sociali più ampi, come l'andamento demografico, e investigando sul modo in cui il cinema ha assorbito le altre arti, ad esempio la danza, o ha fornito modelli per la rappresentazione di ogni genere di evento allestito, questi studiosi attribuiscono al cinema un ruolo emblematico ed una specifica agentività trasformativa, ovvero quella già individuata e rubricata con il nome di 'modernità'. Bordwell è invece rimasto legato ad un'idea più ristretta del cinema come 'finestra sul mondo', anziché vedere in esso un medium che ci porta talmente vicini al mondo stesso da entrare nelle nostre menti e nei nostri corpi. Proprio per questo egli può permettersi di sviluppare le proprie argomentazioni sulla base di premesse storico-artistiche classiche (nella tradizione di Rudolf Arnheim, Ernst Gombrich, Erwin Panofsky). Questa strategia presenta il vantaggio di dimostrare una forte coerenza intellettuale interna rispetto ad un vasto *corpus* di opere, autori e stili. Ma non solo questo: la prospettiva di Bordwell abbraccia in una visione unificante le diverse fasi della storia del cinema, il susseguirsi dei cambiamenti tecnologici e la competizione tra idiomi nazionali differenti. Egli promuove in questo modo – anche tramite il suo blog molto popolare – una visione ottimista e sempre entusiasta del cinema come l'arte del XX secolo: sicura di sé, autosufficiente ed autonoma come solo un'arte classica può essere. Un modello piuttosto diverso dal 'pensiero della crisi' e della 'criticità' che caratterizza invece tutti coloro che lavorano con i termini 'modernità' e 'visualità'²⁴. Nonostante si definisca neo-formalista, Bordwell si colloca all'interno della corrente principale della storia dell'arte. Per quel che riguarda il cinema, egli non mette mai in discussione il ruolo assegnato alla finestra aperta²⁵ rinascimentale quale configurazione predefinita di fondo (e da qui deriva il suo persistente interesse per la «messa in scena in profondità»). Nonostante sia perfettamente in grado di inserirsi anche nel dibattito legato al paradigma 'modernista', come nel caso delle sue puntuali analisi degli stili cinematografici 'parametrici' e 'stereometrici', egli interpreta però questi ultimi come 'deviazioni' dalla norma, anziché come forme a loro volta normative e sintomatiche.

Gli studiosi del cinema delle origini sono legati, quasi per definizione, ad una qualche versione del modello storiografico della rottura. La disputa tra Bordwell e Gunning ruota attorno alla questione se le tecnologie della visione possano effettivamente cambiare o mettere in discussione il nostro modo di percepire il mondo fisico (incluso il modo in cui facciamo esperienza dei nostri corpi nello spazio), come avrebbe per l'appunto fatto la macchina da presa cinematografica attraverso il primo piano ed il montaggio. Potrebbe sembrare una disputa tra fratelli, ma dietro questo

disaccordo a proposito della 'visualità' se ne sospetta uno più fondamentale, una divergenza d'opinioni che ha d'altronde attraversato tutti gli ambiti umanistici, l'ermeneutica e le scienze storico-sociali: quella tra 'culturalisti' e 'realisti'. Si tratta di un dibattito che oppone coloro che considerano la natura umana come 'costruita' e storicamente mutevole, e coloro che invece attribuiscono maggiore rilevanza ai dati che suffragano l'idea che il comportamento umano sia innato, prestabilito geneticamente e 'preimpostato'. Assumendo questa prospettiva, il dibattito sulla «storia della visione» non sarebbe che una sorta di versione locale delle cosiddette *science wars* che hanno visto la contrapposizione tra i costruzionisti (ad esempio Bruno Latour) e gli studiosi convinti che invece perfino in ambito umanistico e nelle scienze sociali la conoscenza empirica sia immune da pregiudizi culturali (Alan Sokal, Norman Levitt)²⁶.

Il dibattito è d'altronde interessante anche da una prospettiva diversa, che ci riconduce verso il cinema e il visuale. Un cambiamento notevole negli studi di cinema degli ultimi due decenni ha riguardato il livello piuttosto sorprendente di attenzione riservata al suono, nell'ambito di una riconsiderazione del suo apporto all'esperienza cinematografica come evento corporeo e come insieme di sensazioni fisiche. La ragione di questa svolta è generalmente rintracciata nei miglioramenti della tecnologia sonora (Dolby, Surround Sound, THX, Sound Design), che sono visti come promotori dello sconvolgimento di molte delle gerarchie del cinema tradizionale, incluse quelle tra suono ed immagine. Ma questa nuova enfasi sul suono ha gettato una luce completamente nuova anche sul periodo per così dire muto degli anni Venti, rivelando che sin dal principio il cinema è raramente stato davvero silenzioso. Specialmente se lo si considera in quanto fenomeno culturale dall'appeal di massa, la storia del cinema non può essere scritta senza compiere contemporaneamente anche una valutazione molto più approfondita degli sviluppi paralleli nella registrazione del suono. E questo sia che si pensi ai primi tentativi di sincronizzazione, risalenti all'inizio del Novecento, sia che si guardi all'affermarsi della radio e dell'industria del grammofono, che hanno intrecciato la propria traiettoria con quella del cinema (non solo *mainstream* ma anche d'avanguardia). Le innovazioni tecnologiche più recenti hanno preparato il terreno per un'articolazione completamente mutata dello spazio cinematografico nell'età dei dispositivi sonori portatili, un'articolazione caratterizzata da una nuova presenza e intimità, ma anche da una nuova materialità e plasticità del suono. Tutto questo ha d'altronde avuto l'effetto di rendere palese la necessità di condurre ulteriori ricerche anche su spazi e paesaggi sonori del periodo delle origini. Studiosi come Rick Altman ed il suo allievo James

Lastra, ma anche il già menzionato Tom Gunning e Richard Abel, hanno sensibilmente cambiato la nostra visione dell'esperienza sonora nel cinema delle origini, e con essa del «panorama sonoro della modernità». Queste ultime parole costituiscono il titolo di uno studio di Emily Thompson che dimostra in modo molto convincente come la nostra piena comprensione della modernità sia compromessa dall'incapacità di assegnare alla presenza del suono la rilevanza che le spetta:

Ad un certo punto, durante i primi anni del XX secolo, il pubblico urbano iniziò a vedere la scena urbana in termini di 'rumore'. Zoccoli di cavalli, ruote di carri, venditori ambulanti: molti elementi contribuivano alla sensazione che la città fosse malsana a causa del suo livello di inquinamento acustico. In verità alcuni newyorchesi cercarono anche di far promulgare delle leggi contro il rumore. Nel 1906 la signora Isaac (Julia Barnett) Rice fondò a New York la *Society for the Suppression of Unnecessary Noise*, anche se per sua stessa ammissione la maggior parte del rumore urbano risultava inevitabile. Oggi, quando siamo al supermercato ed ascoltiamo involontariamente ogni sorta di conversazione privata urlata al cellulare, mentre l'incessante bip degli apparecchi che scannerizzano i prodotti alle casse forma un ritmo ostinato sotto la musica d'ambiente, ci può risultare difficile simpatizzare con gli sforzi della signora Isaac Rice. Ci chiediamo cosa ci fosse poi da lamentarsi tanto nel 1927 quando, assistendo ad una performance del *Ballet Mécanique* del compositore americano George Antheil che includeva dei veri macchinari, il pubblico newyorchese si indignò e protestò ad alta voce sventolando in aria i propri fazzoletti in segno di resa²⁷.

Voglio però chiudere queste notazioni su una nota leggermente differente, sottolineando un aspetto ancora diverso del dibattito su modernità e visualità nell'ambito degli studi sul cinema. Mi riferisco alla possibilità di collocare le origini della modernità e della visualità non sulla scena della metropoli e dei suoi palazzi del cinema, né nei panorami sonori dentro e fuori dalle sale, bensì nel mondo del lavoro e nello spazio delle macchine, ovvero la fabbrica moderna. Possiamo comparare il cinema a questo contesto e alle richieste che esso fa al corpo e ai sensi, esemplificate dai sistemi del lavoro a cottimo e della catena di montaggio, nonché dagli studi su tempo e movimento che vi si compiono. Assumendo tale prospettiva, il cinema diventerebbe allora l'istituzione che riproduce mimeticamente il ritmo infernale e lo sforzo fisico della fabbrica, offrendo però allo stesso tempo una forma di compensazione al corpo e ai sensi, rigenerando la forza lavoro e dandole nuova carica attraverso il riso e la distrazione, il brivido e le lacrime.

Tra i molti film non canonici che vengono oggi scovati negli archivi, risalenti soprattutto agli anni Venti e Trenta, si trova una quantità sorprendente di materiale che si occupa dell'adattamento e della sincronizzazione del corpo umano a diversi tipi di macchine, così come della particolare connessione tra mano e occhi, tra il vedere, l'afferrare e il toccare. Parte di questo materiale ha dato adito a investigazioni artistiche più approfondite a proposito della storia dei macchinari di visione, considerati sotto l'aspetto della coordinazione mano/macchina, occhio/macchina e occhio/mano. Mi riferisco ai film e alle installazioni di Harun Farocki, uno degli artisti più importanti e più richiesti del momento: i suoi film di *found footage* ritornano costantemente sul dramma del corpo umano e dei sensi, e sulla loro interazione con le tecnologie medial di visione e sorveglianza. Focalizzandosi sui moderni spazi del lavoro e della fatica fisica, i film di Farocki sostengono che la storia del XX secolo può essere divisa in due parti, caratterizzate rispettivamente dall'obsolescenza della mano prima e dell'occhio poi. Nella prima metà del secolo è infatti la mano ad essere rimpiazzata dalla macchina, a sua volta monitorata dall'occhio. Nella seconda metà invece, a partire dalla progressiva affermazione del computer, è l'occhio stesso ad essere rimpiazzato, perché tutti i compiti di monitoraggio vengono ora svolti da occhi artificiali: occhi che non hanno bisogno della visione al fine di 'guardare'²⁸. Tutto ciò ha comunque una conseguenza sommamente ironica, quando pensiamo al corpo umano e ai sensi in relazione alle immagini. Sembrerebbe infatti che non solo i film puntino ancora fortemente su quelle che si solevano definire immagini 'aptiche' (ovvero immagini che cercano di suscitare sensazioni di prossimità fisica, di tattilità, di contatto con una superficie), ma che la mano stessa stia tornando in auge quale organo di percezione: il tatto è infatti il senso centrale di una delle modalità con cui sempre più si interagisce con le immagini. Le immagini visualizzate sui *touch screen* sono oggetti da pizzicare e allargare, su cui avere insomma un'azione diretta, invece di essere rappresentazioni che possiamo guardare da vicino, osservare da lontano, o di cui interpretare il significato.

Il contributo di Farocki al dibattito su modernità e visualità consiste nel fatto che egli sembra aver identificato una svolta socioculturale essenziale verso quelle che egli definisce immagini operazionali. Con questo termine si intendono delle immagini che invece di rappresentare le azioni le mettono in atto, le comandano, le controllano e le effettuano. Si tratta dunque di immagini dotate di uno status molto diverso rispetto a quello che siamo soliti attribuire loro, specialmente nel contesto dell'arte o del cinema, dove esse sono intese come qualcosa da vedere, o come oggetti

di contemplazione, svelamento e rivelazione. Si potrebbe d'altronde dire che la storia delle immagini si è ormai divisa in due grandi correnti: non le correnti cui siamo soliti pensare, ovvero quella della documentazione e registrazione da un lato e quella della rappresentazione e della proiezione dall'altro. La contrapposizione dovrebbe piuttosto essere tra il mentire e l'agire, a seconda che le immagini vengano usate a scopo di simulazione, per rendere presente qualcosa che in verità è assente, o invece allo scopo di svolgere delle azioni per procura, azioni che sarebbe troppo complicato o pericoloso svolgere di persona. È a quest'ultimo uso delle immagini, piuttosto che al primo, che Farocki ha dedicato gran parte della sua carriera. Ed è parimenti a quest'uso delle immagini che noi dovremo probabilmente prestare più attenzione in futuro, specialmente se vogliamo cercare di comprendere come il nostro passato partecipi di tale futuro.

Non voglio con questo suggerire che il tropo 'modernità e visualità' abbia esaurito tutto il proprio potenziale. Penso però che potrebbe essere giunto il momento di iniziare a pensare seriamente di dare nuova linfa a questo campo, espandendone i parametri. Forse si dovrebbe smettere di vedere la modernità (principalmente) in termini di 'visualità', ed il cinema dovrebbe tagliare il cordone ombelicale che lo lega alla città – o almeno le città che contano non dovrebbero più essere soltanto quelle europee e statunitensi. Queste operazioni potrebbero d'altronde richiedere un paradigma completamente nuovo per quel che riguarda sia il 'cinema' che il 'modernismo americano', considerato con quanta forza la cultura transnazionale e multimediale ci sfidi ad affrontare questi stessi cambiamenti, che hanno marginalizzato l'Europa come patria del modernismo e hanno portato alla competizione con l'America come motore della modernizzazione.

Traduzione di Lorenzo Marmo

¹ Storici e sociologi, sulla scorta di Max Weber, focalizzano la modernizzazione intorno ai due processi gemelli della secolarizzazione e della razionalizzazione, e fanno risalire il suo inizio all'epoca della Riforma. Per la teoria politica, invece, la modernizzazione ha significato la diffusione della democrazia liberale e l'applicazione dei diritti umani di base, generalmente accompagnati dal consolidamento dello stato nazione. La modernità implica dunque scale e cornici temporali alquanto divergenti (cfr. C.E. BLACK, *The Dynamics of Modernization: A Study in Comparative History*, Harper & Row, New York 1966, trad. it. *La dinamica della modernizzazione: studio di storia comparata*, ILLI, Milano 1971). Il 'modernismo', d'altra parte, come episteme letteraria ed artistica della fine del XIX secolo e l'inizio del XX, è concepito in termini molto più ristretti, e associato ad un certo

numero di movimenti d'avanguardia, tra loro distinti ma interrelati, come l'Impressionismo, il Fauvismo, il Cubismo, il Futurismo, il Dadaismo e il Surrealismo. Pur beneficiando dell'urbanizzazione e delle tecnologie della comunicazione, il modernismo si rivela spesso nemico dichiarato della razionalizzazione. Riscoprendo il 'magico' e l'occulto, esso tende infatti a non fidarsi della democrazia liberale, fino a favorire forme di dittatura (cfr., per esempio, C. NORRIS, *Modernism*, in *The Oxford Companion to Philosophy*, a cura di T. Honderich, Oxford University Press, Oxford and New York 1995, p. 583).

² Sull'emergenza del concetto di 'cultura materiale' in ambito umanistico, e sulle sue origini nel contesto degli studi di antropologia, cfr. V. BUCHLI, *The Material Culture Reader*, Berg Publishing, Oxford 2002.

³ Cfr. M. TAUSSIG, *The Nervous System*, Routledge, New York 1991.

⁴ Cfr. *Cinema and the Invention of Modern Life*, a cura di L. Charney, V.R. Schwartz, University of California Press, Berkeley 1995.

⁵ Un testo influente legato alla tradizione marxista è stato M. BERMAN, *All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, Penguin, Harmondsworth 1982, trad. it. *L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna 1985. Per una definizione e un'applicazione più ampia del termine 'modernità' come lo adopero io qui nel contesto della ricezione di Walter Benjamin cfr. *Walter Benjamin: Modernity*, a cura di P. Osborne, Routledge, London 2005. Un'interpretazione più apocalittica della modernità si può trovare negli scritti di Zygmunt Bauman, ad esempio nel suo *Liquid Modernity*, Polity, London 2000, trad. it. *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2002.

⁶ Le indagini storicamente più dettagliate a proposito dell'affermarsi del visuale come aspetto centrale nella definizione della modernità si trovano in M. JAY, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley 1993 e J. CRARY, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge 1990, trad. it. *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 2013.

⁷ A questo proposito cfr. l'influente articolo di Martin Heidegger, *Die Frage nach der Technik*, in ID., *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen 1954, trad. it. *La questione della tecnica*, in ID., *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976, pp. 5-27.

⁸ Cfr. R. KRAUSS, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge 1994, trad. it. *L'inconscio ottico*, Bruno Mondadori, Milano 2008; H. FOSTER, *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge 1993.

⁹ W. STRAUVEN, *Marinetti e il cinema: tra attrazione e sperimentazione*, Campanotto, Udine 2006.

¹⁰ M. LAVIN, *Cut With the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Hoch*, Yale University Press, 1993.

¹¹ Nella traduzione si è scelto di alternare l'espressione inglese *cinematic city* e la sua traduzione italiana 'città cinematografica', a seconda che prevalga un'accezione maggiormente metaforica o viceversa un riferimento più concreto allo spazio urbano metropolitano (NdT).

¹² Tre libri particolarmente utili a mappare l'ampiezza ed i limiti di questo tropo sono: *The Cinematic City*, a cura di D. Clarke, Routledge, London 1997; *Cities in Transition: The Moving Image and the Modern Metropolis*, a cura di A. Webber, E. Wilson, Wallflower, London 2008; *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, a cura di M. Shiel, T. Fitzmaurice, Blackwell, Oxford 2009.

¹³ Cfr. R. FISHMAN, *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, and Le Corbusier*, MIT Press, Cambridge 1982.

¹⁴ J. JACOBS, *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York 1961, trad. it. *Vita e morte delle grandi città americane*, Einaudi, Torino 1969.

¹⁵ Cfr. M. CASTELLS, *The Rise of the Network Society*, Blackwell, Oxford 1996, trad. it. *La nascita della società in rete*, Egea, Milano 2002; M. AUGÉ, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Le Seuil, Paris 1992, trad. it. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 1996; B. TSCHUMI, *Architecture and Disjunction*, MIT Press, Cambridge 1996, trad. it. *Architettura e disgiunzione*, Pendragon, Bologna 2005.

¹⁶ Cfr. C. RUSSELL, *New Media and Film History: Walter Benjamin and the Awakening of Cinema*, in «Cinema Journal», XLIII, n. 3, 2004, pp. 81-85.

¹⁷ Una buona visione d'insieme su tali questioni si trova in A. FRIEDBERG, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley 1993.

¹⁸ Cfr. <www.documenta12.de/fileadmin/pdf/press_kit_02-21-06.pdf> (ultimo accesso 19.02.2015).

¹⁹ *Ivi*.

²⁰ Cfr. W.C. WEES, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology Film Archives, New York 1993.

²¹ H.U. GUMBRECHT, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford 2003.

²² Cfr. D. BORDWELL, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge 1998, pp. 140-145.

²³ Per il contesto di questo dibattito e per il significato del termine 'cinema delle attrazioni' cfr. *The Cinema of Attractions Reloaded*, a cura di W. Strauven, Amsterdam University Press, Amsterdam 2008.

²⁴ Cfr. il blog di Bordwell, *Observations on Film Art*, all'indirizzo <<http://www.davidbordwell.net/blog/>> (ultimo accesso 14.09.2015).

²⁵ In italiano nel testo.

²⁶ Cfr. A. SOKAL, J. BRICMONT, *Fashionable Nonsense: Postmodern Intellectuals' Abuse of Science*, Picador, London 1998, trad. it. *Imposture intellettuali. Quale deve essere il rapporto tra filosofia e scienza?*, Garzanti, Milano 1999; P.R. GROSS, N. LEVITT, *Higher Superstition: The Academic Left and Its Quarrels With Science*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1994.

²⁷ E. THOMPSON, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, MIT Press, Cambridge 2004, p. 122.

²⁸ Cfr. H. FAROCKI, *Controlling Observation*, in *Harun Farocki: Working on the Sight Lines*, a cura di Th. Elsaesser, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004, pp. 289-296.

Robert Beauregard

L'urbanistica sarà sempre moderna

Il mio titolo fa riferimento a un noto volume di Bruno Latour. In *Non siamo mai stati moderni*, il modernismo non è solo una frattura cronologica (che permette di distinguere i moderni dai pre-moderni), ma comporta anche il credere che gli esseri umani siano divenuti padroni dell'ambiente naturale; ovvero, che gli umani e i non-umani occupino mondi separati. Il modernismo secondo Latour è caratterizzato da dicotomie precise: fra umano e non-umano, cultura e natura, scienza (il mondo delle cose) e politica (il mondo dei soggetti). Ciò vuol dire che il mondo moderno è nettamente diviso attraverso lo statuto ontologico delle sue componenti. Umani, animali, piante, formazioni geologiche, nuvole e ponti sono fondamentalmente diversi nelle loro capacità di conoscere e agire, e dunque di avere influenza. Con il modernismo, gli uomini divengono agenti e il resto del mondo attende passivamente le loro istruzioni.

Per Latour, dunque, il mondo moderno è depurato – ogni categoria ha una propria collocazione e non è possibile immaginare alleanze che attraversino i confini. Il risultato è la perdita di continuità analitica, una discrepanza fra ciò che crediamo e ciò che concretamente avviene. Ma, poiché la realtà appare sempre in forma ibrida, la purezza è costantemente sotto assedio. Nessun volo aereo è indifferente alla meteorologia e alle sue strumentazioni. Nessuna ispezione fatta a un ristorante dall'ufficio per la salute pubblica può avere successo se l'elettricità non alimenta i frigoriferi, se i prodotti chimici non uccidono gli insetti, e se il sapone non assicura che le mani del cuoco sono prive di microbi. Nel mondo di Latour, affermare che gli uomini sono moderni vuol dire negare la realtà. Di conseguenza, Latour scrive: «il mondo moderno non è mai esistito»¹.

Data la persuasività dell'argomentazione di Latour, sembrerebbe un suicidio intellettuale affermare da parte mia che la pianificazione urbanistica non solo è ancora moderna ma che probabilmente lo sarà sempre. Eppure, credo che sia vero. Nonostante le modifiche intervenute nelle sue procedure e i cambiamenti nei punti di vista, l'urbanistica si attiene ancora

a certi valori (ad esempio, il benessere pubblico) e a certe procedure (fra cui l'affidarsi alle analisi degli esperti) che la contraddistinguono in quanto moderna. Si è formata come progetto modernista e, nel corso dei decenni, si è legata sempre più a questa giustificazione – una giustificazione che determina la sua adozione da parte dei governi; e non può sfuggire a queste origini. Di conseguenza, mentre ci si può aspettare che gli urbanisti si adattino alle circostanze specifiche e abbraccino nuove idee, non possiamo pretendere che siano altro che modernisti nel loro approccio all'istanza di cambiamento globale.

1. La pianificazione modernista sotto attacco

Dai suoi primi passi durante la metà dell'Ottocento, l'urbanistica come attività istituzionale all'interno degli stati si è sempre considerata moderna². La reazione della pianificazione al caos fisico e ai problemi sociali dell'industrializzazione e dell'urbanizzazione è stata quella di offrirsi di disciplinare le città – portare ordine alle sue funzioni, mitigare le esternalità negative, proteggere i valori proprietari e proporre decisioni razionali. La pianificazione è stata l'antidoto modernista all'emergente capitalismo corporativo, insensibile al bene pubblico e incapace di coordinare le proprie attività, in particolare quando doveva affrontare questioni di territorio e di sviluppo delle proprietà. La città era caotica e l'urbanistica avrebbe portato l'ordine necessario al suo funzionamento e alla sua efficienza. Inoltre, avrebbe anche adattato la migrazione rurale – ovvero premoderna – alla città delle industrie, degli orologi, degli orari dei trasporti pubblici, del traffico e della vita frenetica. La città moderna è venuta in essere attraverso la guida degli urbanisti che comprendevano come riflettere sul futuro e come produrlo.

La soddisfazione con cui i primi urbanisti abbracciavano il modernismo è rimasta sostanzialmente immutata per la maggior parte del XX secolo. All'inizio degli anni Sessanta, però, la pianificazione è stata messa sotto duro attacco per il suo impegno modernista. Inizialmente, l'attacco era politico e focalizzato sull'elitismo dell'urbanistica dei governi locali e sui paesaggi che emergevano dall'indifferenza per le specificità e per i ritmi della vita quotidiana. Non appena questi critici di sinistra si sono ritirati, l'urbanistica è stata nuovamente assalita, questa volta da parte di coloro che si definivano post-modernisti e che seguivano una linea di attacco intellettuale più che politica. L'urbanistica ha resistito a entrambe le aggressioni, in parte adattandosi e in parte tornando alle sue funzioni primarie. Nonostante l'affermazione implicita di Latour che la pianificazione non

possa essere moderna, nonostante le critiche politiche che chiedevano una progettualità più democratica e nonostante il tentativo postmoderno di minare le fondamenta intellettuali dell'urbanistica modernista, questa resta moderna nella sua essenza.

Queste critiche del tardo Novecento sono piuttosto importanti. Avrebbero potuto scalzare l'urbanistica dal suo terreno modernista, ma non lo hanno fatto. Al contrario, essa si è adattata senza cedere alcuna porzione importante di territorio. Ma entriamo più nello specifico. Il mio punto di riferimento sono gli Stati Uniti, anche se alcuni eventi simili sono avvenuti anche in altre nazioni.

Nei primi anni Sessanta la pianificazione negli Stati Uniti era piuttosto solida. Gli urbanisti affrontavano la rapida crescita dei sobborghi, facendo ciò che sapevano fare meglio, mentre coloro che lavoravano per i governi locali delle grandi città erano impegnati nel ridisegnare i centri urbani per il commercio e la vita moderna. Sostenuti dai fondi federali per i progetti di rinnovo urbano, di riqualificazione delle periferie e di sviluppo stradale, questi urbanisti trasformavano la città attraverso i mega-isolati, i centri congressi, gli stadi per gli eventi sportivi, i palazzi di uffici e le torri di appartamenti per utenti borghesi, per non parlare di piazze, rampe autostradali, parcheggi ed edilizia pubblica. I negozi, gli uffici e i quartieri dell'inizio del XX secolo erano rimpiazzati da edifici e spazi moderni³.

A pagarne il prezzo sono stati coloro che risiedevano nei quartieri periferici demoliti per favorire la riqualificazione, coloro che si trovavano sul percorso delle autostrade, coloro le cui imprese erano dichiarate in perdita ed espropriate per la pubblica utilità e coloro che vivevano nei 'villaggi urbani'⁴ – ritenuti una forma di vita pre-moderna. Le loro vite sono state spezzate, le imprese costrette alla chiusura e il loro futuro alterato senza il loro consenso. Per gli urbanisti modernisti queste erano semplicemente le conseguenze del progresso; se tutto fosse andato per il verso giusto, si sarebbe arrivati a una città in cui tutti avrebbero condotto una vita borghese e agiata.

La resistenza politica a questa urbanistica modernista si concentrava sulle modalità elitiste in cui le decisioni venivano prese e imposte dall'alto, ma anche sugli ambienti modernisti che ne risultavano – sterili, noiosi, inospitali e privi di vitalità, in cui gli abitanti dislocati erano costretti a vivere e lavorare⁵. La critica mossa non era semplicemente quella secondo cui i residenti erano esclusi dalla partecipazione alle decisioni. I cittadini erano irritati dalla loro rappresentazione proposta dagli urbanisti, ovvero di esseri immobili la cui vita era ridotta a categorie tecniche come quella di abitanti dei bassifondi o quella dei 'poveri'. Gli urbanisti, allora modernisti, ne furono scioccati⁶. Non riuscivano a capire perché la gente mettesse in discussione le analisi oggettive

degli esperti o ipotizzasse che governi democraticamente eletti non agissero nell'interesse della città e dei suoi abitanti. Inoltre, questi urbanisti trovavano difficile immaginare che i cittadini non volessero vivere in ambienti moderni con illuminazione e areazione adeguate, accessibilità per le automobili, appartamenti ordinati e spazi verdi vicini ai palazzi, con le aree abitate fisicamente separate dalle piccole industrie e dai negozi che avevano affollato visivamente e occupato sfacciatamente i vecchi quartieri. Questi urbanisti ritenevano che l'urbanistica fosse strutturalmente vantaggiosa.

Gli oppositori organizzarono dei picchetti sui siti della ristrutturazione, invasero gli incontri professionali e organizzarono gruppi per resistere ai progetti governativi. Ne uscivano quasi sempre sconfitti, anche se talvolta avevano successo. La città moderna era pensata per una borghesia americanizzata e non per un mosaico di villaggi etnici. I critici si impegnavano in quella che venne definita 'pianificazione di parte' (*advocacy planning*) e molti di loro rifiutavano gli impieghi governativi in solidarietà con gli afro-americani e gli altri gruppi etnici, nonché con le organizzazioni formate all'interno delle comunità per affrontare queste necessità.

Questo assalto all'urbanistica modernista non colpiva però le sue radici intellettuali. La visione complessiva della pianificazione rimaneva indenne. Per questo tipo di critica bisogna aspettare gli anni Ottanta, quando è stato mosso un secondo attacco, alimentato dal postmodernismo e dal femminismo⁷. Ma mentre il primo assalto ha avuto luogo nelle strade, il secondo si è dispiegato nei seminari universitari, nei convegni accademici e nelle pubblicazioni. Inoltre, mentre il primo attacco aveva chiari obiettivi politici, l'agenda politica postmoderna era fumosa: a volte si poneva a favore di coloro che erano stati marginalizzati, ma in altri casi evitava l'impegno politico e le posizioni ideologiche. Gli obiettivi erano l'arroganza concettuale dell'urbanistica, le sue certezze sul sapere, le sue semplificazioni ontologiche e il suo impulso inarrestabile al dominio discorsivo.

Ciò che addolorava molti critici postmoderni era il fatto che l'urbanistica abbracciasse i racconti totalizzanti; ovvero, una comprensione univoca e onnicomprensiva della città che non tollerava prospettive sovversive⁸. I postmodernisti credevano che i modernisti avessero cercato di creare un mondo privo di differenze. Una prospettiva onnicomprensiva – il piano regolatore – era il testo attraverso cui esercitavano il loro controllo, e si trattava di un testo impermeabile al multiculturalismo della vita cittadina. Inoltre, gli urbanisti modernisti credevano che un linguaggio tecnico e razionale fosse la cosa più importante per le delibere pubbliche. I postmodernisti credevano invece che questa idea fosse falsa.

La conoscenza tecnica, sostenevano i critici, era solo una delle molte forme

di conoscenza che la gente usa nelle proprie vite⁹. Il valore delle esperienze delle persone comuni era perduto nel momento in cui veniva rappresentato in una statistica. E diversamente da quello che credevano gli urbanisti, la conoscenza non era universale e intrinsecamente persuasiva. Le conoscenze erano incarnate e situate e le emozioni altrettanto importanti per il comportamento delle persone quanto i fatti del mondo. Inoltre, la famosa distanza critica che i pianificatori usavano per difendersi dalle accuse di partigianeria politica era un'illusione¹⁰. I postmodernisti affermavano che le basi epistemologiche della società sono molteplici, e le conoscenze locali entrano in tensione con la conoscenza statale, mentre esperienza ed emozione si affiancano alla comprensione scientifica, e le opinioni personali assumono lo stesso valore della cosiddetta conoscenza scientifica. Sfruttare questa conoscenza ritenuta oggettiva e tecnica e sperare che la gente si sottomettesse ai fatti e ai ragionamenti lineari veniva visto come uno strascico del pensiero illuminista che aveva associato definitivamente l'urbanistica al modernismo. I postmodernisti sostenevano anche che, benché gli urbanisti fossero consapevoli che quello che facevano era politico, rimanevano comunque ciechi all'impossibilità di essere immuni alla partigianeria. Per i postmodernisti, la distanza critica doveva essere sostituita da una posizione ironica.

Le tendenze moderniste dell'urbanistica avevano anche rafforzato una visione del mondo in cui il *gender* o la differenza non avevano alcun ruolo. Per gli urbanisti modernisti, era l'interesse a contare, non l'identità; l'economia e non la cultura. Negli Stati Uniti, gli urbanisti riconoscevano la razza, ma non che il mondo era costituito come maschile, a partire dalle costruzioni politiche fino al mercato del lavoro e persino ai curricula universitari. Inoltre, mentre gli urbanisti modernisti all'inizio del XX secolo riconoscevano le necessità dei migranti, avevano poi trattato loro e gli afro-americani semplicemente come persone i cui interessi non erano stati soddisfatti, senza rendere conto delle loro identità culturali. L'obiettivo era dissolvere ciascuna e tutte le differenze in qualcosa chiamato 'borghesia'. Nel mondo dell'urbanistica modernista, il multiculturalismo non aveva un ruolo nelle decisioni prese dai pianificatori.

I postmodernisti, quindi, hanno attaccato l'urbanistica modernista su diversi fronti; ogni problema in sé era minore, ma una volta messi insieme costituivano una potente accusa contro le qualità dell'urbanistica modernista. La contesa non riguardava soltanto ciò che gli urbanisti mettevano in atto, ma il modo in cui pensavano. E dal momento che gli urbanisti modernisti erano orgogliosi della loro capacità di conoscere il mondo e intervenire secondo modalità guidate da questa conoscenza, l'assalto postmoderno risultava molto più minaccioso del precedente attacco politico.

2. *La tenacia del modernismo*

Gli urbanisti si sono adattati. Hanno aperto le loro pratiche alla partecipazione dei cittadini, riconosciuto l'utilità della conoscenza locale, abbandonato (anche se non del tutto) la fissazione sui progetti di sviluppo di ampio raggio, riconosciuto la necessità della diversità (anche se limitata alla mescolanza di classe nello sviluppo dei complessi abitativi e nel mescolare la destinazione d'uso dei terreni anziché separarla), rinunciato ai piani regolatori onnicomprensivi come documenti principali, e permesso a più donne e (in misura minore) a più persone di colore di entrare nella professione¹¹. Eppure, le tendenze moderniste persistono.

Consideriamo le qualità che non sono ancora scomparse. Gli urbanisti lavorano ancora per lo stato, o, anche quando non sono direttamente impiegati dal governo, restano profondamente legati ai regolamenti statali, ai programmi pubblici (ad esempio, la legislazione sulle aree costiere) e ai finanziamenti governativi. Usano dati forniti dallo stato – e osservano le cose dal punto di vista dello stato¹². E, poiché gli stati non esistono senza i mercati capitalisti, l'urbanistica ha ancora una visione della città che la configura essenzialmente come meccanismo economico per generare ricchezza. Né i critici politici né quelli postmoderni hanno allontanato l'urbanistica dalla sua posizione originaria di mediazione fra lo stato e il capitalismo, o cancellato altri dei suoi ruoli di mediazione fra i cittadini e lo sfuggente interesse pubblico. Lo sforzo di divenire più democratici non ha collocato gli urbanisti nella società civile se non in modi molto marginali.

Gli urbanisti si affidano ancora alle conoscenze tecniche, arricchite dalle competenze locali ma ancora centrali per la realizzazione delle politiche statali e, in modo più specifico, per ogni decisione che richieda la spesa di fondi pubblici o privati. E continuano a definirsi attraverso le loro conoscenze tecniche – dei mercati immobiliari, delle opzioni ad essi alternative e dei piani regolatori. Anche se sostengono i benefici dell'impegno, della collaborazione e dell'ascolto del pubblico, perseverano in una prospettiva secondo cui le loro raccomandazioni si attengono a una conoscenza scientifica che conquista tutte le opinioni, le esperienze locali e gli interessi emotivi.

Apparentemente inalterata dopo gli insegnamenti politici degli anni Sessanta e le critiche postmoderniste, l'urbanistica è rimasta anche convinta del potere della ragione di influenzare coloro che prendono le decisioni e di risolvere i disaccordi. Di fatto, gli urbanisti evitano il conflitto¹³. Non vogliono impegnarsi in dibattiti accesi e azioni decise che pongono gli altri in una posizione antagonista. In questo senso, mantengono il loro impegno

liberale per l'‘argomentazione ragionevole’ e si aggrappano alla possibilità che l'analisi, l'obiettività e la discussione accurata possano condurre a piani e politiche migliori. Di conseguenza, gli urbanisti credono alla promessa del modernismo che la conoscenza possa vincere sull'ignoranza, risolvere gli scontri di prospettive e fornire motivi a coloro che hanno il potere di agire per il bene comune.

L'urbanistica contemporanea non ha neppure abbandonato interamente il proprio bisogno modernista di portare ordine al mondo e fissarlo in uno stato di equilibrio. Qui troviamo l'impulso alla depurazione di cui parlava Latour. Gli urbanisti non hanno eliminato la possibilità di dare un senso univoco al mondo – coordinare le sue parti, eliminarne le deviazioni e scioglierne le ambiguità. La contingenza ha ancora minor valore di ciò che ha un fine, la fluidità ritenuta meno importante della stabilità, il disordine rispetto all'ordine, le differenze di ciò che è condiviso e la complessità rispetto alla semplicità.

In breve, l'urbanistica mantiene molte delle sue tendenze moderniste. Perché? Quali sono le implicazioni per la teoria e la pratica contemporanee?

3. Perché l'urbanistica modernista resiste

Anche se si è adattata al cambiamento nelle circostanze e ha risposto alle critiche più valide e urgenti, l'urbanistica si è attenuta a una comprensione persistente e istituzionale della propria identità. Per le professioni, avere un senso di identità è un punto di forza e si spera non sia una barriera contro il cambiamento. Il cuore dell'identità dell'urbanistica consiste nell'impegno nei confronti del modo di pensare al futuro, una convinzione che la coordinazione delle attività conquisti una credenza quasi-religiosa nella mano invisibile del mercato, e un'inclinazione a favore delle procedure razionali e delle dimostrazioni empiriche rispetto all'ideologia, al compromesso e agli indicatori di prezzo.

Per comprendere perché l'urbanistica abbia mantenuto queste qualità moderniste, abbiamo bisogno di riflettere su due questioni critiche in questo contesto. Una ha a che fare con la depurazione del modernismo – o la sua mancanza. L'altra riguarda i molti modi in cui le professioni persistono e prosperano perché costruiscono delle qualità che portano al loro iniziale successo e poi si inseriscono in una rete di relazioni e alleanze che mantengono in vita il loro scopo¹⁴.

Innanzitutto, il modernismo non è mai stato puro¹⁵. Non è mai stato costituito da un solo insieme di qualità schierate in opposizione ad altre

serie di qualità che possono essere definite premoderne o postmoderne¹⁶. Le fratture storiche aperte nelle pratiche sociali non hanno mai dei bordi netti, e le categorizzazioni ampie delle ere culturali sono ricche di contro-esempi¹⁷. Di conseguenza, è necessario pensare alla distinzione fra modernismo e postmodernismo non tanto come a un fatto concreto ma come a un dispositivo concettuale che organizza il nostro modo di pensare, il cui valore è dato dalla sua efficacia più che dalla veridicità. Il postmodernismo è l'altra faccia del modernismo. Esistono in un rapporto simbiotico, non secondo una traiettoria cronologica. Eppure, la mia argomentazione non ne risulta in alcun modo indebolita. È una questione di enfasi. Per ribadire la mia idea: l'urbanistica ha privilegiato il proprio lato modernista su quello postmoderno, e continua a farlo.

Questo mi conduce alla seconda questione. Le qualità moderniste dell'urbanistica le hanno permesso di divenire una professione riconosciuta. Una professione emerge solo dopo che per lungo tempo le idee e le pratiche sono state testate, e si è trovata una nicchia sociale che le conferisca legittimità e influenza. Realizzare tutto questo con successo porta al fatto che la professione della pianificazione ha ottenuto una istituzionalizzazione all'interno dei governi locali come funzione pubblica permanente, sostenuta da leggi e fondi appropriati. Una volta istituzionalizzata, è ormai attivo il meccanismo di base che le permette di resistere – ad esempio, assumendo un ruolo essenziale nel prendere quelle decisioni di sviluppo che rafforzano il governo.

Fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, erano in molti a fare quello che adesso chiamiamo pianificazione urbanistica, in modo indipendente e dando vita ad associazioni volontarie che potevano portare al sostegno economico e politico per i loro membri. Questi proto-urbanisti svilupparono idee che hanno permesso al commercio di essere più fluido, ai governi municipali di affrontare questioni di salute pubblica, e agli immobilisti di proteggere il valore dei loro possedimenti. Divennero via via importanti per lo stato, per gli interessi immobiliari e per i cittadini. Con il riconoscimento da parte dei governi locali del fatto che le città organizzate sarebbero state migliori, si iniziarono ad assumere degli urbanisti. La conseguente produzione di piani regolatori e divisione in aree diverse rafforzò ulteriormente il loro posto nella società. (Si trattò di un processo non facile, sicuramente non lineare, e indubbiamente lontano da una strategia predefinita.)

L'istituzionalizzazione dell'urbanistica è stata facilitata dal suo impegno per l'interesse pubblico e dalla sua avversione contro le politiche di parte, resi possibili dalla valorizzazione dell'evidenza empirica e del ragionamento

scientifico. Con il sostegno del governo e degli imprenditori, gli urbanisti sono stati in grado di disciplinare la città, divenuta quindi più efficiente in relazione alle attività commerciali, ma anche maggiormente in grado di evitare i conflitti che potevano sorgere dalla povertà più radicata e dalle condizioni abitative più degradate. E, nel rendere ampiamente riconoscibili i miglioramenti effettuati, l'urbanistica ha aumentato anche il sostegno pubblico perché il governo estendesse il proprio ruolo negli affari della città. Queste qualità le hanno permesso di collocarsi nei governi locali, in modo apparentemente permanente. I consigli e il controllo che ha offerto ai governi locali l'hanno fatta sembrare indispensabile. Con il tempo, la sua capacità di razionalizzare la città ha innescato un ciclo di auto-rafforzamento che l'ha radicata ancora di più nelle istituzioni locali. L'urbanistica ha subito dei cambiamenti, ma ha anche continuato a mantenere le proprie promesse, e per questo è stata ricompensata mantenendo un posto fra le funzioni governative.

L'istituzionalizzazione non avrebbe potuto avere luogo senza la creazione di alleanze e l'arruolamento dell'urbanizzazione in varie pratiche e progetti intellettuali¹⁸. L'alleanza che ha avuto maggiore persistenza è stata quella con il governo locale e, in misura minore, con gli imprenditori e il loro interesse nei confronti di una città che facilita il commercio e alimenta le opportunità di investimento. Rendendosi necessari per una città efficiente e riconoscendo che una città efficiente è al servizio delle questioni politiche e fiscali del governo locale, gli urbanisti si sono allontanati dal loro iniziale coinvolgimento nella società civile, spostandosi verso un rapporto con il governo più familiare, benché non privo di conflittualità.

Dopo la seconda Guerra mondiale, l'urbanistica è però tornata alle sue radici al fianco della società civile e ha iniziato a offrire i propri servizi alle associazioni di quartiere e altre organizzazioni dal basso. Le iniziative urbanistiche contrastate da un'opposizione democratica non avevano quasi mai successo. Di conseguenza, fu cercato e costruito un altro gruppo di alleati. L'urbanistica negli Stati Uniti non è stata in grado di raggiungere il sostegno popolare. I proprietari terrieri e i residenti vedevano l'importanza della pianificazione nel momento in cui le proprie case o entrate venivano minacciate, ma le fondamenta conservatrici della politica americana, combinate con una credenza quasi fanatica nella libertà e nella santità del libero mercato, privavano ogni iniziativa di ampio sostegno culturale o protezione politica stabile.

Sostengo qui che l'istituzionalizzazione dell'urbanistica è dipesa dalla sua capacità di offrire benefici modernisti, prodotti con mezzi modernisti, per il governo e la società. Con il passare degli anni, ha attinto a queste

qualità iniziali per proteggere e rafforzare la propria posizione. Queste qualità sono state minacciate dalle critiche mosse dall'interno e dall'esterno della professione, ma resistevano perché erano utili sia agli urbanisti che a coloro che erano impegnati nella stessa impresa.

Dire che l'urbanistica continua ad essere moderna, significa proporre un ragionamento complesso sul modo in cui comprendiamo la storia, le relazioni sociali e le formazioni intellettuali. Come forma sociale, l'urbanistica è organizzata attorno allo stato e ai suoi poteri regolatori ma dal punto di vista politico diviene talvolta parte della società civile. Inoltre, non esiste alcuna meta-narrazione sull'urbanistica, quanto piuttosto un tentativo costante e continuo di negoziare fra le sue molte qualità: ad esempio, l'esperienza e la partecipazione popolare. Allo stesso tempo, l'urbanistica non ha abbandonato il proprio impegno nei confronti dell'esperienza, i suoi rapporti con lo stato, la sua preoccupazione per la depurazione, e il suo impegno nei confronti della necessità di una organizzazione olistica delle città. Queste qualità sono enfatizzate costantemente, e hanno permesso alla pianificazione di essere istituzionalizzata; di conseguenza, continuano ad esistere.

4. Conseguenze critiche

Se l'urbanistica ha delle qualità persistenti, e sono moderniste, questo suggerisce che l'urbanistica non è malleabile all'infinito. Non può essere tutto (come dichiarato erroneamente da Aaron Wildawsky nel 1973) o niente; e lo dimostrerò attraverso due brevi esempi tratti dalla teoria di questa disciplina. Ciascuno è un tentativo di riscrivere la pratica urbanistica e articolare una pianificazione che sfugga alle costrizioni moderniste. Ironicamente, entrambi rafforzano le tendenze moderniste dell'urbanistica.

Ricordando le critiche politiche all'urbanistica risalenti agli anni Sessanta, un piccolo numero di teorici dell'urbanistica ha recentemente lanciato un *call for planning* attento alla giustizia sociale¹⁹. Collocandosi storicamente in una lunga tradizione di pensatori progressisti, che ha origine nelle utopie del XIX secolo fino agli urbanisti radicali degli anni Settanta del Novecento, vogliono un'urbanistica sovversiva, e desiderano dedicarsi ad aiutare i marginalizzati, gli sfruttati e gli oppressi. Chiedono all'urbanistica di tagliare i ponti con lo stato e allinearsi ai movimenti sociali progressisti e alla cittadinanza ribelle²⁰. I valori politici saranno i sostituti delle competenze tecniche, l'umanitarismo della scienza, l'attivismo del voto, e i diritti dei regolamenti. Questi accademici e attivisti

vogliono che l'urbanistica sia diversa e, soprattutto, che si lasci alle spalle le pretese moderniste.

Tutto ciò sembra piuttosto radicale. Sembra pretendere un significativo riallineamento delle pratiche e del pensiero urbanistici. Eppure, è vero l'opposto. I teorici della giustizia sociale sono revisionisti, che sperano che l'urbanistica torni alle sue radici illuministe piantate nei diritti civili e sociali. Inoltre, nel proporre una città giusta, replicano l'originaria preoccupazione dell'urbanistica nei confronti del mondo fisico e degli impulsi che hanno portato alla sua istituzionalizzazione. Chiedono quartieri socialmente integrati, accessibilità diffusa al trasporto di massa, sostenibilità ambientale, spazi pubblici privi di videosorveglianza e di pubblicità, abitazioni economiche. Tutte queste condizioni sono perfettamente compatibili con la pianificazione modernista e non richiedono un cambiamento qualitativo delle sue pratiche o della sua identità. I teorici della giustizia sociale non sono sfuggiti alla spinta gravitazionale del nucleo modernista dell'urbanistica.

L'altra teoria urbanistica a sostegno del mio ragionamento è quella dell'agire comunicativo, una teoria urbanistica che si concentra sulle micropolitiche della pratica²¹. L'agire comunicativo enfatizza i rapporti interpersonali che strutturano il lavoro della pianificazione; si concentra sulle azioni necessarie da parte degli urbanisti perché si facciano dei progetti, si eseguano i regolamenti, si approvino i progetti di sviluppo e si producano delle politiche specifiche. Sembra che ciò che devono fare sia scrivere e parlare – negoziare, agevolare, persuadere e ascoltare. Il compito principale degli urbanisti diviene prendere decisioni pratiche in un contesto sociale dato. Questo approccio non abbandona le qualità che hanno permesso all'urbanistica modernista di essere istituzionalizzata. Non mette in discussione la legittimità dello stato né chiede che siano recisi i legami con esso. Non denigra le competenze né attacca l'impegno per un'azione coordinata. Non mette in discussione se gli urbanisti stiano lavorando o meno nell'interesse pubblico; piuttosto, continua a cercare privati – *stakeholder* – con cui collaborare. Ciò che permette all'agire comunicativo di assumere una posizione dominante è che è pienamente implicato con il progetto modernista dell'urbanistica. Rafforza il valore della pratica modernista e ne trae beneficio.

Il mantenimento delle qualità moderniste da parte dell'urbanistica ha dunque implicazioni sia per la sua trasformazione che per la sua persistenza. L'argomentazione a favore della giustizia sociale è moralmente e intellettualmente attraente, ma non si tratta di una riscrittura radicale della teoria urbanistica. E, poiché ignora gli aspetti pratici dell'urbanistica (eredità delle sue radici economico-politiche marxiste), è comprensibile

più come alternativa all'urbanistica che come sua sostituta. L'agire comunicativo accoglie in sé implicitamente le qualità moderniste ancora presenti nell'urbanistica e le rafforza di conseguenza. L'agire comunicativo è una rettifica amichevole alle idee essenziali dell'urbanistica, non un'alternativa senza precedenti.

Conclusioni

Infine, vorrei riflettere brevemente su una nuova direzione presa dalla teoria urbanistica che adotta l'argomentazione implicita di Latour secondo cui l'urbanistica non è mai stata moderna, piuttosto che opporsi ad essa. Penso che egli abbia ragione, ma solo se si accetta la sua interpretazione della modernità. Epistemologicamente e ontologicamente l'urbanistica separa l'umano dal non-umano, la scienza dalla politica e la cultura dalla natura.

Di conseguenza, e questa è una riflessione di gran lunga più vasta, ritengo che l'urbanistica beneficerebbe dal collegare queste dicotomie²². Mi disturba il fatto che una professione, il cui scopo sia rendere la vita migliore per le persone affrontando la relazione fra i loro bisogni e desideri e gli ambienti costruiti e naturali, tratti questi ambienti con tanto disprezzo. Nel mondo dell'urbanistica, la gente agisce e il resto del mondo – la natura e tutto ciò che non è umano – sta lì passivamente ad aspettare paziente gli ordini dati. Di conseguenza, la pratica urbanistica significa che degli esseri umani devono produrre delle analisi corrette e formare delle alleanze appropriate per realizzare le intenzioni umane. I paesaggi, gli edifici, gli animali e le piante sono lì semplicemente per essere manipolati.

Questo mi riconduce a Latour e alla conseguenza del suo ragionamento, secondo cui noi in quanto urbanisti dobbiamo concentrarci meno sulla depurazione e più sull'ibridazione; in altre parole, sul modo in cui tutte le attività umane combinano cultura e natura. Ci incoraggia a considerare gli attori adeguati in ogni situazione come coloro che influenzano il comportamento di altri attori. Potrebbe trattarsi di una mappa GIS (*Geographic Information System*) che 'induce' i politici a vedere le strutture di svago di una città in modo diverso, ad esempio dimostrando le dolorose disuguaglianze nei servizi fra aree diverse. Oppure potrebbe essere la rampa di uscita da un'autostrada che non si riesce a demolire a causa delle sue relazioni con il modo in cui le persone e le merci si muovono per la città, intralciando di conseguenza la riqualificazione di un quartiere²³. Questa linea di pensiero suggerisce che gli urbanisti non dovrebbero dividere il mondo nei termini degli usi e delle funzioni del territorio (come la mobilità

residenziale o le attività economiche), ma piuttosto guardare alle associazioni fra le persone e il non-umano come le unità appropriate dell'analisi urbanistica. Quella rampa autostradale resiste proprio perché è un insieme di relazioni umane e non-umane.

In conclusione, suggerisco che l'urbanistica sia sempre stata moderna e che la sua adozione delle qualità moderniste è sia una risorsa che un ostacolo. Ciononostante, ritengo che abbiamo bisogno di ridurre la separazione fra l'essere moderni e l'essere realisti, e che questo sia possibile. Farlo aprirebbe potenzialmente nuovi modi di pensare al mondo e agire su di esso.

Traduzione di Ilaria A. De Pascalis

¹ B. LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes*, Editions La Découverte, Paris 1991, trad. it. *Non siamo mai stati moderni*, Elèuthera, Milano 1995-2009 (nuova edizione rivista), p. 61.

² Cfr. CH.M. BOYER, *Dreaming the Rational City*, The MIT Press, Cambridge 1983.

³ C. KLEMEK, *The Transatlantic Collapse of Urban Renewal*, University of Chicago Press, Chicago 2011, pp. 83-127.

⁴ Cfr. H. GANS, *The Urban Villagers*, The Free Press, Glencoe 1962.

⁵ Cfr. E. RELPH, *The Modern Urban Landscape*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1987.

⁶ S. OSMAN, *The Invention of Brownstone Brooklyn*, Oxford University Press, Oxford 2011, pp. 52-81.

⁷ Cfr. PH. ALLMENDINGER, *Planning in Postmodern Times*, Routledge, London 2001; R.A. BEAUREGARD, *Between Modernity and Postmodernity: The Ambiguous Position of US Planning*, in «Environment and Planning D: Society and Space», n. 7, 1989, pp. 381-395; G. HEMMENS, *The Postmodernists Are Coming, The Postmodernists Are Coming*, in «Planning», 58, n. 7, 1992, pp. 20-21; D.T. RODGERS, *Age of Fracture*, Belknap Press, Cambridge 2011; L. SANDERCOCK, A. FORSYTH, *A Gender Agenda: New Directions for Planning Theory*, in «Journal of the American Planning Association», 58, n. 1, 1992, pp. 49-59.

⁸ Cfr. R.A. BEAUREGARD, *Without a Net: Modernist Planning and the Postmodern Abyss*, in «Journal of Planning Education and Research», 10, n. 3, 1991, pp. 189-194.

⁹ Cfr. L. SANDERCOCK, *Towards Cosmopolis*, John Wiley & Sons, Chichester 1998, trad. it. *Verso cosmopolis: città multiculturali e pianificazione urbana*, Dedalo, Bari 2004.

¹⁰ Cfr. B. FLYVBJERG, *Rationality and Power: Democracy in Practice*, University of Chicago Press, Chicago 1998.

¹¹ Cfr. R.A. BEAUREGARD, *Planners and the City*, in «Yhteiskunta Suunnittelu», n. 4, 1993, pp. 75-81.

¹² Cfr. J. SCOTT, *Seeing Like a State*, Yale University Press, New Haven 1998.

¹³ FLYVBJERG, *Rationality and Power*, cit., pp. 234-236. Cfr. anche S.A. ABRAMS, *Planning the Public: Some Comments on Empirical Problems for Planning Theory*, in «Journal of Planning Education and Research», n. 19, 2000, pp. 351-357.

¹⁴ A.L. STINCHCOMBE, *Constructing Social Theories*, University of Chicago Press, Chicago 1968, pp. 101-129.

¹⁵ Cfr. S. TOULMIN, *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*, University of Chicago Press, Chicago 1990, trad. it. *Cosmopolis*, Rizzoli, Milano 1991.

¹⁶ Cfr. D. HARVEY, *The Condition of Postmodernity*, Basil Blackwell, Oxford 1989, trad. it. *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano 1993.

¹⁷ Cfr. S. KERN, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge 1983, trad. it. *Il tempo e lo spazio: la percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna 2007.

¹⁸ Cfr. M. CALLON, J. LAW, *On Interests and Their Transformation: Enrolment and Counter-Enrolment*, in «Social Studies of Science», 12, n. 4, 1982, pp. 615-625.

¹⁹ Cfr. S.S. FAINSETIN, *The Egalitarian City: The Restructuring of Amsterdam*, in «International Planning Studies», 2, n. 3, 1997, pp. 295-314; EAD., *The Just City*, Cornell University Press, Ithaca 2010.

²⁰ J. FRIEDMANN, *The City of Everyday Life*, in «disP – The Planning Review», n. 35, 1999, pp. 136-137.

²¹ Cfr. J. FORESTER, *The Deliberative Practitioner*, The MIT Press, Cambridge 1999; J.E. INNES, *Planning Theory's Emerging Paradigm: Communicative Action and Interactive Practice*, in «Journal of Planning Education and Research», 14, n. 3, 1995, pp. 183-189.

²² Cfr. R. BEAUREGARD, *Planning with Things*, in «Journal of Planning Education and Research», 32, n. 2, 2012, pp. 182-190; L. LIETO, R. BEAUREGARD, *Planning for a Material World*, in «CRIOS», n. 6, 2013, pp. 11-20.

²³ Cfr. A. HOMMELS, *Unbuilding Cities: Obduracy as Urban Sociotechnical Change*, The MIT Press, Cambridge 2005.

Giorgio Piccinato

Il senso del moderno nella città americana

La città americana è sempre stata il luogo dove i sogni della città europea hanno trovato il modo di realizzarsi in misura spesso molto maggiore di quanto non sia stato possibile nella terra madre. È stato così nell'Ottocento, quando la prima modernizzazione, arrivata con l'indipendenza, si esprimeva con le architetture industriali provenienti dall'Inghilterra e quelle istituzionali dalla Francia. Ma il caso più clamoroso è quello della diffusione dell'architettura moderna, nata in Europa come figlia della crisi seguita alla prima guerra mondiale, ed esplosa nelle Americhe dopo gli anni Trenta del XX secolo. Ciò è avvenuto attraverso l'accettazione collettiva di uno stile che in Europa non è mai diventato realmente popolare. Nelle Americhe l'architettura nata dal Movimento moderno ha potuto dispiegarsi in quantità e qualità altrove ignote. Forse per la mancanza di una tradizione locale di peso, più attendibilmente per una accettazione entusiasta della innovazione.

La fortuna del movimento moderno in architettura, che può apparire ai più del tutto indiscutibile, almeno per gran parte del XX secolo, fu assai incompleta in Europa, dove opposizioni ideologiche, culturali e professionali ne contrastarono spesso una piena realizzazione. Non c'è da stupirsi: il movimento moderno nasce come critica radicale al mondo concluso con la prima guerra mondiale. L'architettura moderna nasce con una forte valenza etica ed eversiva, attraverso un rovesciamento di gerarchie e valori (simboli, rappresentazioni, tipologie) vigenti in Europa dall'epoca rinascimentale¹. Nasce con dolore (e con forte intensità): basti pensare alle Siedlung tedesche o, in Italia, ai lucidi progetti di Terragni. I conflitti che ha sostenuto con i regimi conservatori o reazionari ne hanno costruito una immagine rivoluzionaria, o comunque alternativa allo status quo, ciò che l'ha messa sempre in difficoltà con i regimi anche nuovi che si andavano instaurando in Europa, dall'Unione Sovietica al Fascismo². È

accaduto anche alle altre forme espressive naturalmente dalla letteratura alle arti, (spesso vincolate alla ricerca architettonica, si pensi all'esperienza del Bauhaus) che finirono per essere confinate in terreni di élite, non pienamente accettate dal pubblico. Tanto è affascinante la vicenda di una riflessione architettonica così radicale ed espressiva di una crisi storica, altrettanto deludente ne è stata spesso (se non sempre) la sua capacità di incidere nel paesaggio costruito contemporaneo. La città nella quale viviamo ha in realtà poco a che fare con le intuizioni originali: messa da parte l'angoscia di quella crisi di valori, non si è trovata una dimensione espressiva della modernità urbana³. Forse solo le *favelas*, l'edilizia informale del Sud del mondo, rispecchiano, almeno in parte, la città contemporanea.

Di ben altra fortuna ha goduto il movimento moderno nelle Americhe. Attraverso vie diverse, e con scansioni temporali differenti, la maggior parte dei paesi americani ha abbracciato la modernità in architettura con assoluta e diffusa convinzione. «La crisi del 1930 unificò visibilmente il destino latino-americano» scrive Romero⁴. Il crollo della borsa di New York e i suoi riflessi sul mercato internazionale ebbero effetti disastrosi sulle economie esportatrici dei paesi periferici come quelli dell'America Latina. La prospettiva imminente di una vera e propria fame nelle campagne dà luogo ad una sorta di risveglio generale: la soluzione più immediata è individuata nella corsa verso la città, alla ricerca di lavoro nelle nascenti iniziative industriali e commerciali. È soprattutto a partire dagli anni Quaranta, grazie alle risorse derivanti dalla fornitura di *commodities* agli alleati, che si accelerano processi di riconversione dei capitali verso lo sviluppo dei settori industriali e dei servizi. In pochi anni l'America Latina si trasforma in una delle aree più urbanizzate del pianeta, superando Europa e Nordamerica. Si tratta di una vera e propria esplosione urbana, appoggiata peraltro a una costante crescita demografica. La geografia delle città non sarà più quella di prima. Se molte città ristagnano e vengono abbandonate dai settori più dinamici della popolazione, altre si trasformano in metropoli e vedono in pochi anni moltiplicarsi gli abitanti. Non è soltanto un aumento quantitativo, ma una vera e propria trasformazione della struttura sociale. Si abbandona la campagna per le grandi città, dove il salto nella scala sociale è (o è considerato) possibile grazie al nuovo dinamismo che le investe, al brulichio di nuovi commerci, all'aumentare del flusso di comunicazioni. Non solo: nelle città industriali si può anche aspirare al rango di operaio specializzato, ciò che comporta migliori salari, nuove occasioni d'incontro e di svago e anche l'accesso a nuovi diritti. Tra aspettative e realtà si veniva istituendo un distacco crescente mentre le classi popolari, enormemente accresciute per via dell'arrivo dei nuovi

immigrati, avrebbero alterato definitivamente le strutture tradizionali. Si forma un proletariato industriale, parzialmente sindacalizzato, che usufruisce di alti livelli di reddito e si scopre dotato di una certa mobilità sociale. Grazie a forti sovvenzioni statali si realizzano grandi complessi abitativi, scuole (anche secondarie), luoghi di vacanza. Si attua una specie di convergenza con la classe media, di cui si tendono a incorporare valori e consumi. Anche la classe media dunque cresce, ma in un'atmosfera più competitiva e meno ricca di privilegi: crescono i laureati, i quadri e i dirigenti, cresce la capacità di spesa complessiva.

È in questa situazione che si situa l'avvento dell'architettura moderna in America Latina, grazie a un'élite di professionisti 'di buona famiglia' educati in Europa, che si fanno promotori di quel 'nuovo' che là faticava ad affermarsi. L'architettura moderna, quella che prenderà la fortunata denominazione di International Style dall'esposizione al MoMA di New York del 1932, gode di immediato successo come se cogliesse tutta la novità e la forza del cambiamento che investiva la società⁵. L'avvento degli edifici multipiano di appartamenti, estranei alla tradizione locale, si traduce presto nel diffondersi delle torri di appartamenti o uffici costruiti sopra o accanto alla città preesistente. Della città precedente resta la maglia viaria ortogonale, ma i colori, i volumi e le tipologie sono nuovi. I modelli sognati dagli architetti europei (molti dei quali vengono a operare qui) sono adottati in larga scala in quasi tutta l'America Latina. Come se questa fosse davvero la terra promessa per la palingenesi invano invocata in Europa. È l'architettura di quella classe media allargata che si propone, proprio come l'architettura moderna, come prospettiva raggiungibile all'intera comunità urbana.

Non che l'architettura delle città latino-americane fosse ancora quella delle colonie: nella seconda metà del XIX secolo l'indipendenza aveva portato con sé, con l'abbandono della penisola iberica, un'adesione entusiastica alle proposte europee delle Écoles des Beaux Arts e dell'edilizia industriale di Francia e Inghilterra (Fig. 1). Nelle grandi città capitali furono proprio i centri antichi a essere pesantemente intaccati (a Rio si distrusse perfino la collina su cui il centro era costruito) per far posto ai nuovi, grandiosi schemi urbani e alle nuove installazioni: Rio de Janeiro, Buenos Aires, Santiago, L'Avana si arricchirono allora di viali, stazioni, parchi e passeggiate monumentali. Era l'imitazione dell'Europa, su scala spesso straordinariamente ampia, ma era pur sempre un processo che riguardava la città esistente, senza mettere in questione la composizione sociale tradizionale. Nel XX secolo è la nuova società di massa che adotta l'architettura dell'avanguardia europea e ne fa espressione e simbolo del

proprio ruolo di protagonista. È soprattutto Le Corbusier la figura di riferimento della nuova architettura latino-americana⁶.

Intorno agli anni Venti si scopre il petrolio in Venezuela. Venti anni dopo il paese è profondamente trasformato. La sua economia, tradizionalmente basata sulla coltivazione di cacao e caffè, è ormai tutta dipendente dalle esportazioni petrolifere. L'economia delle città minori è in pezzi: non si produce quasi più nulla, tutto è importato, grazie alla ricchezza derivante dalla vendita del petrolio. Dalle campagne e dalle città periferiche si avvia l'emigrazione verso la capitale, dove la ricchezza sembra a portata di mano. La piccola città sonnolenta del passato si avvia a diventare metropoli, con tutto il corredo che tale status comporta: una crescente frattura tra i diversi strati sociali, una crescita ormai inarrestabile di popolazione immigrata in condizioni di grave disagio urbano, una domanda di servizi mai completamente soddisfatta⁷. Eppure la ricchezza del paese aumenta, e continuerà ad aumentare per i decenni a venire, sempre sostenuta dalla domanda internazionale di petrolio. Si formano nuove élite, tecnici del petrolio, ingegneri per le infrastrutture, medici, bancari. Lo stato, sia il governo retto dai militari o democraticamente eletto, s'impegna in una forte presenza nello sviluppo economico, investendo direttamente nelle industrie di base e nei servizi urbani. Le scuole di architettura nascono alla fine degli anni Quaranta, ciò che significa che molti di chi costruirà la nuova città sono stati educati all'estero⁸. È il caso di Carlos Raul Villanueva, una figura emblematica oltretutto uno straordinario architetto. Educato a Parigi e laureatosi all'École des Beaux Arts nel 1928, torna a Caracas, dove comincia a collaborare col Banco Obrero, una istituzione pubblica dedicata alla realizzazione di alloggi per la classe operaia. El Silencio, inaugurato nel 1941, è un grande complesso residenziale (realizzato in un'area centrale dove il piano prevedeva invece strutture di tipo direzionale) nettamente ispirato ai principi dell'International Style, con un'interessante variante: un sistema di portici di carattere commerciale, disegnato in forma volutamente neo-coloniale, come se la nuova architettura non fosse abilitata a produrre un effetto città (Fig. 2). Più radicale sarà invece il progetto per l'urbanizzazione 23 de Enero, di stretta osservanza corbusieriana e ricco di attrezzature di servizio sparse nel verde (oggi completamente coperto dall'edilizia informale). L'opera più straordinaria è però il campus dell'università, realizzato nel corso degli anni Cinquanta, in pieno centro, adiacente al giardino botanico. Ogni edificio, in cemento armato, è programmaticamente diverso dall'altro, tutti sono collegati da pensiline, ciascuna delle quali è un diverso gioco strutturale, negli spazi comuni sono inseriti lavori di artisti come Vasarely, Brancusi, Mirò, Jean Arp. L'aula

magna è caratterizzata dagli enormi pannelli acustici di Alexander Calder: l'integrazione delle arti era uno degli obiettivi del progetto e l'eleganza dei particolari oltre che dell'insieme fanno del campus un esempio eccezionale nel panorama dell'architettura del XX secolo (Fig. 3). Ma se la figura di Villanueva è quella che ha avuto maggior risonanza internazionale, molti altri architetti producono in quegli anni edifici di grande valore, segnando la città come un luogo dove l'architettura moderna è di casa, senza timidezza nei confronti della tradizione ma con una evidente attenzione al contesto ambientale⁹. Realizzata con grande continuità fino a tutti gli anni Settanta, spesso distaccandosi dalle indicazioni dei piani regolatori, Caracas sembra realizzare in pieno gli ideali del Movimento moderno. Sviluppata lungo una vallata principale, protetta dal massiccio verde del monte Avila, si articola secondo quartieri ad alta densità con proprie reti viarie, presto trasformate in autostrade. Una città a misura di automobile, con ampi spazi verdi, coerente con un'idea di accessibilità che la crescita inesorabile della popolazione metterà in crisi.

Diversa è la vicenda brasiliana, come diverse sono le origini del paese¹⁰. Rio già dal XIX secolo era una grande capitale e il Brasile un ricco paese esportatore di prodotti minerari e agricoli e di carne. L'avvento del nuovo secolo aveva conciso con una frenetica importazione dei più recenti modelli europei, a scapito di ogni possibile rapporto con le culture autoctone. Del centro storico di Rio o di quello di San Paolo restano ben poche tracce, demoliti per far posto ai grandi progetti ispirati ai *boulevard* haussmanniani. A testimoniare la singolarità del caso brasiliano è proprio la nuova modernità. Nasce intorno agli anni Venti del Novecento un interesse verso le culture indigene, in una specie di rivendicazione di originalità di fronte alla patria coloniale. S'identificano artisti del passato coloniale come l'Aleijadinho e se ne dimostra la validità; inoltre, ci si rivolge all'architettura coloniale settecentesca in risposta all'invadenza dell'eclettismo accademico di marca francese. Questa tendenza è in realtà comune a molti paesi dell'America Latina, ma in Brasile questa è opera d'intellettuali dell'avanguardia, non di conservatori o nostalgici del buon tempo antico. È del 1928 *Macunaima*, l'epopea di un abitante della foresta che scende a San Paolo accompagnato dai suoi dei (e cerca di combattere quei mostri dagli occhi di fuoco che sono le automobili), scritta con un linguaggio che lo farà assomigliare a quello dei surrealisti. L'autore, Mário de Andrade, uno degli organizzatori di quella *semana paulista* che segna l'ingresso delle avanguardie nel mondo culturale brasiliano, sarà anche l'estensore di un progetto per l'istituzione dell'organismo statale per la conservazione del patrimonio. Lucio Costa, inizialmente attratto dalla ricerca neo-

regionalista, sarà quello che chiamerà Le Corbusier e con lui progetterà quel Ministero dell'Educazione che segna il definitivo trionfo dell'architettura moderna nel paese, proponendo anche qui una integrazione delle arti attraverso contributi, fra gli altri, di Burt Fuller, Marcel Breuer, Candido Portinari (Fig. 4). È un'epoca straordinariamente felice per gli architetti brasiliani, che una mostra nel 1943 e una pubblicazione del MoMA di New York resero internazionalmente noti, come Reidy, Levi, lo stesso Lucio Costa e Oscar Niemayer¹¹. Dopo il 1945 arrivò Pier Maria Bardi, già critico d'arte e architettura attivo nel sostenere le ragioni del moderno nel regime fascista, che fondò il Museo di arte moderna, mentre la moglie Lina Bo si affermava come architetto di genio oltre che come collezionista di arte popolare. E il Brasile rimarrà sempre un paese dove la distinzione fra arte colta e arte popolare è praticamente inesistente. Nel 1953 si inaugura Brasilia, la nuova capitale voluta dal presidente Juscelino Kubitschek per lanciare lo sviluppo delle aree interne e alleggerire la pressione sulle città della costa. È la prima grande capitale costruita dopo la seconda guerra mondiale. È anche la prima grande sfida lanciata dall'interno del movimento moderno, di cui propone alcuni principi fondamentali: la distinzione fra circolazione automobilistica e pedonale, edifici residenziali su pilotis isolati nel verde, programmatica trasparenza degli edifici pubblici. Le costruzioni sono organizzate all'interno del *Plan piloto* disegnato da Lucio Costa, vincitore di un discusso concorso. Il controllo tecnico dell'intera realizzazione e la progettazione degli edifici pubblici fu affidato a Oscar Niemayer, da tempo uomo di fiducia del presidente. Il piano, che disegna sullo splendido altipiano una sorta di uccello ad ali spiegate, fu subito tacciato di formalismo; le architetture di Niemayer furono accusate di tradire gli ideali dell'architettura moderna per lo stesso motivo. Ma resta indiscusso il fascino di una città pensata e realizzata con un esplicito obiettivo di bellezza che ben si accorda con il fascino della natura tropicale e della limpida atmosfera dell'altopiano.

Una mostra organizzata nel 1932 al MoMA di New York intitolata *The International Style* è normalmente indicata come il momento di ingresso dell'architettura del Movimento moderno negli Stati Uniti (Fig. 5). Nella mostra sono presentati i lavori dei nuovi architetti europei, fra cui Walter Gropius, J.J. Oud, Alvar Aalto, Richard Neutra, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Eric Mendelsohn. Neutra, un architetto austriaco che aveva lavorato con Adolf Loos, era attivo a Los Angeles già dal 1929; alcuni di questi emigrarono negli Stati Uniti in seguito all'avvento del nazismo e alle sue politiche liberticide. Gropius e Breuer, con altri artisti provenienti dal Bauhaus, furono invitati a Harvard, luogo prestigioso da cui poterono

influenzare l'intero panorama architettonico americano, mentre Mies van der Rohe fu chiamato a dirigere la scuola di architettura dell'Illinois Institute of Technology a Chicago. Il successo degli europei fu immediato: da allora l'architettura moderna non conobbe più ostacoli, almeno fino agli ultimi decenni del XX secolo e con l'eccezione di qualche deriva vernacolare – soprattutto in California. Ma non si può parlare di modernità in America senza citare Chicago, oggi orgogliosamente promossa come «the world capital of modern architecture». Qui la modernità è sempre stata di casa, coerentemente con la storia di una città che ha sempre incarnato il sogno e la violenza del mito americano. L'ha ricordato di recente Erik Larso col fortunato romanzo incentrato sulla World Columbian Fair del 1893¹². Quella fu in realtà più una celebrazione delle capacità tecniche e organizzative della città e del paese, piuttosto che la presentazione di un'architettura al passo con i tempi. L'architettura ufficiale era ancora – e sarà per molto tempo – quella delle accademie di belle arti, d'imitazione parigina. Ma fuori si espandeva l'innovazione tipologica e strutturale dei grattacieli, che veniva a incarnare il nuovo orgoglio cittadino. E mentre i *tycoons* continuavano a costruire per sé grandiose magioni in stile eclettico – fiorentino o francese, barocco o medievale – si affermava nel ricco *suburb* di Oak Park il giovane Frank Lloyd Wright, la cui storia si intreccerà con quella del Movimento moderno europeo. La Chicago violenta di «booze brothels and the blues»¹³ sarà raccontata dalla letteratura e dal cinema molto più che dalla architettura, ma la straordinaria disinvoltura con cui la città si rivolse all'International Style a partire dagli anni Trenta è pur sempre indizio di una inesaurita capacità di cambiamento. Sigfried Giedion, uno dei critici di architettura più influenti, indica una sostanziale continuità fra i pionieri dei grattacieli di Chicago e gli architetti europei del Movimento moderno, sulla base di un rifiuto dei modelli accademici e di una convinta adesione alle ragioni della tecnica. Tutti condividono la medesima etica del progetto, che è anche critica di una società tradizionale carica di disuguaglianze. In questa linea si inserisce perfettamente la ricerca di Mies van der Rohe, che esordisce con la realizzazione degli edifici del campus dell'Illinois Institute of Technology, immediatamente accolti come capolavori. Dall'insegnamento e dal metodo di Mies derivarono un gran numero di architetti che hanno reso famosa la città per la qualità costante delle architetture, come Skidmore, Owing and Merrill, Gordon Bunshaft, e tanti altri da tempo presenti nei cataloghi degli edifici notevoli. Chicago è forse l'unica città al mondo dove i tour dell'architettura moderna siano diventati un elemento rilevante dello sviluppo turistico locale (Fig. 6).

- ¹ S. GIEDION, *Space, Time, and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge 1941.
- ² M. TAFURI, F. DAL CO, *Architettura contemporanea*, Mondadori, Milano 1976.
- ³ D. HARVEY, *The Condition of Postmodernity*, Wiley-Blackwell, Oxford 1990, trad. it. *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano 1993.
- ⁴ J.L. ROMERO, *Latinoamerica: las ciudades y las ideas*, Siglo XXI editores, Buenos Aires 1986, p. 319.
- ⁵ H.-R. HITCHCOCK, P. JOHNSON, *The International Style: Architecture since 1922*, MoMA, New York 1932.
- ⁶ A. ALMANDOZ, *From urban to regional planning in Latin-America 1920-50*, in «Planning Perspectives», XXV, n. 1, 2010, pp. 87-97.
- ⁷ J.J.M. FRECHILLA, *Caracas 1870-1959. Inizio e epilogo dell'urbanistica moderna in Venezuela*, in «Storia Urbana», n. 78, 1997, pp. 133-161.
- ⁸ R. GUTIERREZ, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamerica*, Ediciones Cátedra, Madrid 1992.
- ⁹ N. GOULART REIS FLHO, *Quadro da arquitetura no Brasil*, Editora Perspectiva, Sao Paulo 1970.
- ¹⁰ G.E. KIDDER SMITH, *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942*, MoMA, New York 1943.
- ¹¹ Z. QUEZADO DEKKER, *Brazil built. The architecture of the modern movement in Brazil*, Spoon Press, New York 2001.
- ¹² E. LARSON, *The Devil in the White City*, Vintage Books, New York 2004.
- ¹³ P.Y. PETILLON, *O! ChicagO: Imagining the (real) city*, in *Città reali e immaginarie del continente americano*, a cura di C. Giorcelli, Edizioni Associate, Roma 1998, p. 48.



Fig. 1 – Rio de Janeiro (fine XIX secolo): l'influenza dell'École des Beaux Arts nell'area centrale



Fig. 2 – Caracas, El Silencio (1941): il complesso disegnato da Villanueva, con i portici in stile neo-coloniale



Fig. 3 – Buenos Aires, Edificio Kavanagh (1936): uno dei più celebri esempi di International Style in America Latina



Fig. 4 – Rio de Janeiro, Ministero dell'Educazione (1939): capolavoro di ispirazione corbusieriana cui parteciparono alcuni dei migliori artisti brasiliani



Fig. 5 – New York, Rockefeller Center (1939): benché il complesso sia considerato un esempio della nuova architettura, mostra importanti elementi di Art Déco



Fig. 6 – Chicago, Millenium Park (2000): continuità nella qualità del disegno urbano

Marco Cremaschi

*La griglia, le baracche, le torri neoliberali:
la 'modernità informale' di Buenos Aires*

L'origine di questo saggio sorge dalla domanda se le città siano mai state moderne; e in particolare, che tipo di modernità le riguardi. In modo simile al noto saggio di Latour¹, la risposta viene cercata in due dimensioni: nel rapporto tra spazio e natura, e in quello tra cittadinanza e società. Lo sfondo di questo interrogativo riguarda la critica al programma di 'purificazione' che il modernismo – sia in urbanistica che in architettura – ha interpretato con convinzione, quasi con ferocia, nei riguardi appunto della natura e della società.

Questa domanda è trattata esaminando Buenos Aires, città moderna spesso presa ad esempio di come il modello moderno della città europea sia stato capace di riprodursi in altre condizioni. L'angolatura che si utilizza, a fronte della vastità del tema, è invece volutamente ristretta al ruolo che la 'forma' della città esercita sulle condizioni sociali²; ancora in modo più ristretto, alla forma della pianta urbana disegnata dalle strade che fonda la distinzione tra spazio pubblico e privato, un'ulteriore ma non arbitraria semplificazione. Inutile ricordare quanto la forma della città sia di interesse per chi si occupa di storia urbana. La preoccupazione qui è più limitata e riguarda quali effetti politici risultino dalle diverse forme assunte dall'organizzazione dello spazio³. Anche questo, non sorprende, è un costante interrogativo dell'urbanistica e delle scienze sociali, al quale sono state date nel tempo risposte molto diverse.

Apparentemente, come molte altre città, Buenos Aires è organizzata in modo regolare, razionale, intorno ad una griglia ortogonale. Particolarità della città è che questo elemento formale e spaziale sembra attraversare quasi indenne fasi molto diverse della storia urbana, tutte caratterizzate da richiami al modernismo probabilmente tra loro inconciliabili. Ammesso che sia mai stato possibile, Buenos Aires non ha di certo costruito un ordine funzionale su questa nitida organizzazione spaziale: il formalismo apparente si coniuga con una gran varietà di forme sociali. In altre parole, l'organizzazione

spaziale della città ha resistito alla zonizzazione funzionale che avrebbe dovuto far corrispondere spazi, luoghi e comportamenti. Anzi, la griglia ha operato come elemento di connessione, se non come meccanismo generativo, che ha consentito il radicamento di tante forme di urbanità diverse, soprattutto nello spazio della strada. Questo processo è conseguenza della particolare marginalità della città rispetto al solco della modernità; e della compresenza tra ibridi *assemblage* di attori e forme culturali.

Quest'ultimo aspetto sembra costituire un elemento di riflessione più vasta e offrire uno spunto di risposta alla domanda di apertura. Buenos Aires illustra bene due casi diversi di processi di ibridazione, separatamente elaborati da Latour e Canclini ma ambedue cruciali nel comprendere la nozione di modernità: la tenace contaminazione di natura e società nelle reti concrete che organizzano gli spazi; la commistione delle diverse temporalità culturali.

1. Mito, modernismo e globalizzazione

Non ci sarebbe bisogno di ricordare il parallelo e i continui rimandi tra modernità e città⁴, se non fosse necessario distinguere tra due nozioni spesso sovrapposte: il processo di cambiamento⁵, come ad esempio la modernizzazione o i processi di urbanizzazione; e la corrispondente riformulazione individuale, di solito indicata dai due termini del modernismo e del modo di vita urbano (*urbanism*). Il carattere specifico della modernità viene riconosciuto appunto nel nesso tra processo storico ed esperienza individuale. Nel prossimo paragrafo, lo stesso nesso sarà discusso anche a proposito della urbanità.

La modernità è la condizione che collega la forza oggettiva della modernizzazione a quello che siamo abituati a chiamare l'esperienza moderna. Ad esempio, la modernità è presentata da Berman come un concetto che media tra due processi trasformativi, e cioè tra il processo materiale di modernizzazione, da un lato, vale a dire le conseguenze delle scoperte scientifiche, dell'innovazione tecnologica, dell'espansione dei mercati capitalistici dei quali migrazione e urbanizzazione sono una manifestazione diretta; e dall'altro, l'esperienza culturale del modernismo, la visione culturale che riflette il cambiamento mai concluso che è generato dal superamento della tradizione. Il modernismo è dunque inteso come l'alterazione della struttura emotiva che collega corpi e menti individuali in un mondo condiviso, un'accelerazione del tempo e dello spazio dove «tutto ciò che è solido si scioglie nell'aria»⁶.

Non sfugge però che la modernità è un concetto storico, e che la modernizzazione, come pure la globalizzazione e l'urbanizzazione, sono processi tortuosi nei quali è possibile rintracciare un'evoluzione, tempi e fasi distinte. Inoltre, la modernità è radicata nello spazio e nel tempo ancorché aspiri a standard universali, con il segno doloroso della violenza impostole dalla sua nascita in Europa. Tutte queste pur sbrigative osservazioni fan sì che, come è stato penosamente elaborato nel corso del Novecento, la coincidenza tra modernità e ragione, sia tutt'altro che garantita.

Lo stesso si può dire della metropoli, forma urbana della modernità ma tutt'altro che limpida e razionale. La coincidenza tra metropoli e modernità, e di questa con colonialismo e globalizzazione è un elemento cruciale nella genesi di Buenos Aires, ed è infatti presente in molte riflessioni critiche sul moderno⁷. In effetti, Buenos Aires è stata fondata come avamposto nella nascente organizzazione globale del potere spagnolo; e successivamente, come nodo indipendente nella rete imperiale britannica.

Proprio per mitigare o nascondere il nesso originario tra modernità e violenza, le ricostruzioni della nascita della metropoli sconfinano volentieri nel mito: pare così che la modernità urbana finga soltanto di rifiutare il passato e riproduca la ricerca del mito in altre forme⁸. Termini cruciali per la comprensione della città come densità, urbanità, centralità rivelano – anche ad un veloce scrutinio – i limiti e le incertezze proprie della tecnica e mostrano, al contrario, profonde radici mitiche.

In fasi successive, i caratteri diversi del processo di urbanizzazione emergono con chiarezza dalla successione dei miti fondativi. Alcuni temi fondamentali spesso ripetuti (densità, urbanità, centralità), talvolta presentati addirittura come dispositivi tecnici, rivelano ad un pur rapido esame un'origine mitica tutt'altro che consolidata.

La prima fase è caratterizzata da condizioni di concentrazione e densità, sia nella versione positiva alla Baudelaire (1863) che in quella pessimistica di Engels (1844). La modernizzazione ha investito pesantemente le città e, a partire dalla fine del Settecento, ha provato ad adeguarle al nuovo modo di produzione industriale. Nasce così, per far sì che la città corrisponda 'funzionalmente' al nuovo modo di produzione, la pianificazione urbana, con tutte le implicazioni politiche e ideologiche, piuttosto che mitologiche (un «sogno di razionalità» che ha percorso gran parte della storia moderna⁹) di questa attività. Ciononostante, 'eventi' ed occasioni interferiscono costantemente, essendo le città esposte alla lunga lista di disastri dell'umanità, calamità, guerre, inondazioni e migrazioni onde. Il processo di adattamento viene così a volte ritardato o talvolta accelerato. La densità delle città permane nel tempo come una nozione cruciale,

oggetto del desiderio al tempo stesso aborrito e desiderato.

La seconda fase ha come forma la metropoli in una varietà di riferimenti. Il consolidamento e il conflitto degli imperi coloniali, e la formazione degli stati nazione, porta infatti ad un'accelerazione del processo di urbanizzazione con esiti contraddittori sia nelle nazioni avanzate che in quelle dipendenti¹⁰. È l'epoca interpretata di solito come modernista che coincide con l'apogeo delle avanguardie negli anni Trenta del Novecento, anche qui sottoposte alla celebrazione di una Bauhaus o alla censura di Fritz Lang. Diventano chiare così le relazioni di potere asimmetriche tra centro e periferia, quest'ultima definita proprio come la zona di influenza priva delle caratteristiche metropolitane di urbanità, oggetto costante di studio a partire dal secondo dopoguerra. Carattere del modernismo sarebbe la particolare forma di urbanità che ne caratterizza il centro; ma soprattutto le relazioni di potere asimmetriche tra centro e periferia; di conseguenza, quest'ultima è proprio definita per l'assenza delle caratteristiche metropolitane dell'urbanità. Questa separazione si riflette nel codice funzionalista per il quale la divisione nello spazio garantisce effetti sociali precisi. Così, possiamo intendere la definizione sintetica di urbanistica modernista come quella che «ha cercato di imporre pattern rigidi, astratti e geometrici e separazioni funzionali nell'uso del suolo sulla città»¹¹.

L'ultima fase, ancora confusa, viene denominata come successiva alla precedente (per la nostra riflessione, pare adeguato il termine di post-metropolitano) e si manifesta come l'epoca del decentramento e della dispersione, dove le periferie si irrobustiscono e acquistano alcuni dei tratti di densità e autonomia che erano propri del centro. Echi di questa trasformazione si rintracciano facilmente nelle arti – sia pur in modi sempre più divergenti e con esiti non commensurabili –, basti pensare alla fluida compresenza in *Cosmopolis* di De Lillo a all'apocalisse di 1997. *Fuga da New York* (*Escape from New York*, John Carpenter, 1981). La riflessione geografica più recente, infatti, individua una fase di dissolvimento regionale della città moderna: la postmetropoli illustra la condizione nella quale il centro non integra più le parti ormai eterogenee della città, e non è più conseguentemente il luogo di accumulazione, di potere e di rappresentazione. Soja non a caso afferma che la metropoli moderna «emerge con una personalità divisa»; la regione urbana policentrica della fase attuale ne sarebbe allora il superamento¹².

Buenos Aires affronta queste tre fasi attraverso, apparentemente, lo stesso modello di urbanizzazione. La griglia urbana, l'organizzazione a scacchiera delle strade, è il dispositivo spaziale che ha sorretto l'articolazione tra spazio pubblico e privato fin dalla fondazione della città, la densa città

della storia coloniale. Fatto abbastanza insolito, questa stessa organizzazione sostiene lo sviluppo della città fino all'apogeo della sua modernità; e, ancora più interessante, si proietta nella fase attuale di dispersione e frammentazione quando cominciano ad affiorare i primi dubbi sulla durata e permanenza di questa condizione¹³. La stessa griglia ha retto la piccola e densa città coloniale, la metropoli mercantile dalla urbanità raffinata, e l'attuale e dispersa regione post-metropolitana, una delle più vaste conurbazioni del pianeta. Questo fatto solleva alcuni interrogativi, in particolare se le nozioni cruciali di densità, urbanità, centralità siano influenzate dalla forma della città o al contrario cambino in associazione con le epoche, le fasi di modernizzazione.

2. *Urbanità e resistenza*

Buenos Aires dunque attraversa le varie fasi della modernità con apparentemente la medesima organizzazione urbana. Questo vuol dire che non sono cambiati i modi di vita? Evidentemente no, ma per continuare occorre ripercorre rapidamente la nozione di urbanità, in analogia a quanto già fatto per quella di modernità. È bene però precisarne i confini e, con l'occasione, chiarirne il nesso con la nozione di modernità che, come visto, ha subito un trattamento parallelo a quello del modo di vita urbano. Entrambe le nozioni sono coinvolte in una ragnatela di sfumature sovrapposte, che presentano in modo confuso delle definizioni a volte consonanti o, al contrario, alternative. Sul piano concettuale, come pure su quello lessicale, con non poche incertezze per la sovrapposizione imperfetta tra lingue diverse, si dovrebbe invece distinguere tra urbanizzazione, urbanità, e urbanistica¹⁴.

L'urbanizzazione consiste dunque nel processo storico di crescita delle strutture fisiche della città, e il modo di vita urbano nella sua riformulazione soggettiva. Con lo stesso ruolo che Berman riconosce alla nozione di modernità¹⁵, l'urbanità collega il processo di urbanizzazione (nei termini canonici di Wirth: dimensione, densità e l'eterogeneità) alle forme di vita urbana¹⁶. L'urbanità, come già visto della modernità, è dunque la condizione che collega il processo materiale di urbanizzazione, che nell'epoca industriale ha coinciso con quello di modernizzazione, e l'esperienza culturale, l'esperienza della città, del modo di vita urbano. La varietà dei modi di vita urbani, in particolare, è un buon esempio delle implicazioni della modernità. Infine, l'urbanistica (intesa prevalentemente come una dottrina, ma raramente definita con la stessa precisione di altre discipline) indica al tempo stesso il modo di organizzare il sapere e

la relativa pratica di organizzazione della società nello spazio. Il bisticcio tra le due nozioni (dottrina e pratica) dipende ancora una volta dal fatto che si parla di una specifica invenzione moderna, un codice esperto che ha avuto la pretesa di organizzare spazi e comportamenti a partire dalla rottura costituita dalla rivoluzione industriale.

La zonizzazione territoriale della società e degli individui non è un'invenzione moderna, dal momento che tutti i tipi di regole sociali hanno creato (in un modo o nell'altro) un certo tipo di zonizzazione nello spazio. Per esempio, un margine spaziale è stato tracciato in tutte le epoche tra gli spazi dell'intimità e la dimensione pubblica. Ogni città è stata peraltro definita da una zonizzazione sacra e di censi. La questione riguarda invece come interpretiamo questa zonizzazione; e quindi si pone la domanda iniziale, di quale effetto abbia lo spazio sulla cultura urbana.

Le forme spaziali infatti segnano i confini tra usi dissimili e regolano la distanza tra individui e risorse comuni. Questo dispositivo spaziale ha sempre eccitato la fantasia dei riformatori urbani, come degli antropologi, e le sue proprietà sono sembrate suscettibili di supportare i più diversi modi di organizzazione sociale. Spesso, la forma della pianta è stata messa in relazione diretta con la forma politica, come nel caso del cerchio concentrico delle società egualitarie.

Un semplice determinismo potrebbe ipotizzare un'influenza riduttiva e uni-lineare delle condizioni materiali sullo stato culturale e mentale, una posizione che torna a volte in superficie in modo inaspettato. A lungo ha infatti prevalso la lettura strutturalista (e fuorviante) dei rapporti tra spazio e cultura, il cui metodo è ben esposto dalla straordinaria ricostruzione che Lévi-Strauss seppe fare dell'organizzazione spaziale dei villaggi Bororo¹⁷. Secondo questo atteggiamento, la posizione nello spazio definisce un ruolo sociale e una forma della cultura, e tutto il sistema assume la forza cogente di una cosmogonia. Questa prospettiva è viziata però da un determinismo potente, che appare ormai superato; e un determinismo simile, più funzionalista il primo, più storicista il secondo, lo ritroviamo nelle definizioni prevalenti di territorio. Un determinismo che fa appunto corrispondere un'intera cosmogonia a una configurazione spaziale, ma che appare oggi poco sostenibile di fronte alle nuove configurazioni del territorio.

Il codice si basa su una ideologia funzionalista per la quale una divisione nello spazio garantirebbe effetti sociali precisi¹⁸. L'enfasi sulla regolarità è un nodo cruciale: infatti, si riconosce oggi prevalentemente che la corrispondenza tra forme e significati non è né interamente determinata, come voleva il positivismo; né necessariamente arbitraria o occasionale, come risulterebbe in semiologia. Questa relazione spesso ma pragmatica è

consistente ancorché non priva di tranelli e contraddizioni¹⁹.

Quello che Tallen considera modernista è per l'appunto la regolarità degli spazi e, soprattutto, la presunzione funzionalista della corrispondenza di questi con le attività; una corrispondenza, cioè, deve essere scientifica, ovvero 'pura', e che non deve ricorrere a criteri tradizionali, occasionali, estetici o emotivi. E sarebbe allora il processo latouriano di purificazione che legittima la pretesa di edificare un sapere rigoroso degli usi appropriati.

La più celebre realizzazione del modernismo in America Latina è Brasilia. Questa, e non Buenos Aires, è la città archetipica del modernismo. La città concepita dal potere centrale, risultato di un forte impegno del governo federale. Come una dichiarazione politica, è stata considerata una simbolizzazione di successo delle aspirazioni nazionali.

I risultati pratici sono molto più contraddittori; anche nel caso di Brasilia, la costruzione della città ha perversamente riprodotto le fratture sociali che avrebbe dovuto superare²⁰. Per quanto riguarda la struttura della città e la sua architettura, le ipotesi idealistiche sul mix sociale, le funzioni e l'estetica si traducono polemicamente in spazi distanti dalle premesse e dalle promesse²¹. Secondo Holston, le «strade appaiono come un vuoto continuo e le costruzioni come figure scultoree»²²: una buona approssimazione degli esiti del programma di purificazione.

L'importanza delle strade non può essere sottovalutata. È solo la perversione dei moderni, si può ricostruire seguendo i suggerimenti di Latour, che ha imposto a Brasilia un programma univoco di 'purificazione'. Brasilia riduce notoriamente l'organizzazione delle strade a due assi principali che formano una figura, la croce o l'uccello, subito utilizzato come mito di fondazione. Lo schema nega la griglia e la riporta al suo elemento singolare: la città coincide con le strade lineari che negano appunto lo spazio di relazione. Perfino l'unico incrocio è svilito a nesso infrastrutturale e negato come luogo centrale; volutamente gli viene negato qualsivoglia valore funzionale e simbolico. I due assi veicolano con il minimo di impedimenti la circolazione automobilistica, favorita da tutta una serie di facilitazioni regolative e funzionali come sensi unici e complanari. I lotti sono invece esclusivamente riservati a proteggere gli edifici dal traffico, separando nettamente i percorsi pedonali da quelli automobilistici.

Nulla di più diverso da Buenos Aires, città di moltitudini che si auto-organizzano su una griglia densa di possibili interconnessioni ed estesa all'infinito. Da questo punto di vista, Buenos Aires è l'opposto di Brasilia, e può quindi aspirare a rappresentare un diverso modello di modernità per l'America Latina. I due modelli si reggono su una distinzione difficile ma importante: quella che distingue tra spazio moderno e spazio modernista.

La griglia ortogonale di strade di Buenos Aires consente infatti una verifica del programma moderno; Brasilia esemplifica le più selettive ambizioni del modernismo.

Al contrario del funzionalismo, infatti, altri approcci molto influenti negli studi urbani hanno enfatizzato combinazioni diverse tra spazi irregolari e usi misti, non solo possibili ma frequenti: storici e geografi presentano frequentemente casi interessanti nelle città medievali, delle medine storiche, ma altri tipi di approccio ne riconoscono la pertinenza e resistenza nella città attuale, nonostante appunto i pur contraddittori tentativi modernisti di purificarla. La città 'porosa' di Benjamin è solo uno di questi esempi. In questi casi, si sostiene che il legame tra organizzazione spaziale e cultura sia pragmatico, processuale e dialettico; e che la cultura modifichi *à rebours* l'organizzazione che l'avrebbe originata. In che modo avvenga questa retroazione è naturalmente la questione cruciale.

Questa retroazione avviene a Buenos Aires per le strade che, a differenza di Brasilia, sono il luogo della vita sociale, sono lo spazio pubblico (molto più delle rare e cerimoniale piazze), costituiscono il fondamento fisico di un ordine comune. Tra le caratteristiche, infatti, che ordinano lo spazio urbano di Buenos Aires una delle principali è l'organizzazione a griglia, a scacchiera delle strade, localmente chiamato il *damero*. Naturalmente, anche le costruzioni giocano un ruolo altrettanto importante: rendono possibile la vita privata e, come mostra, la storia della città, rendono possibile conciliare la confusione privata degli spazi con la permanenza dell'ordine comune.

In definitiva, la forma urbana di Buenos Aires garantisce che lo spazio della strada sia pervasivo, garantisca un'interfaccia continua tra pubblico e privato, e dia appiglio a tutte le manifestazioni di solito associate allo spazio pubblico nella vita quotidiana. Inoltre, il grande parco pubblico lineare lungo il fiume moltiplica queste possibilità di attività comuni e fornisce le opportunità per localizzare le grandi attrezzature collettive, dallo zoo all'ippodromo. Invece, l'espressione delle attività più ritualizzate o collettive (le cerimonie pubbliche, la vita politica) trova luogo nei pochi, significativi spazi cerimoniali della città, in particolare la Plaza de Mayo e l'Avenida 9 de Julio.

3. La griglia come principio

La scacchiera delle strade è forse la dimostrazione più evidente, più potente e più suggestiva della organizzazione moderna delle città. Nel caso

di Buenos Aires, la pianta ha la caratteristica forma della griglia coloniale spagnola, il *damero*, con isolati quadrati di 129 mq di lato e una rete di strade parallele e perpendicolari.

Non è rilevante ai fini di questo saggio la distinzione formale tra le due modalità principali della griglia: regolare, ortogonale, come nella Mileto di Ippodamo o a Manhattan, esempio celebrato del delirio della modernità²³; o irregolare, deformata, ma topologicamente equivalente, come in tutti i centri storici, sia che degradino dal modello di fondazione come nel caso delle colonie romane, sia che evolvano organicamente per crescita progressiva, come a Venezia.

Quello che è rilevante è la differente funzione della griglia rispetto ad altre forme spaziali. La griglia segna infatti un modello spaziale diverso da, per esempio, l'organizzazione lineare, del quale Brasilia offre una variante; o l'altrettanto mitico schema circolare. In tutti i casi la domanda è quali effetti tali modelli comportino sulla vita associata. Per esempio, la cerchia concentrica frequente nel mito corrisponde a società gerarchiche che riconosco un valore nella posizione rispetto appunto al 'centro', qualsiasi elemento materiale o sacrale lo definisca (il tempio, la sorgente o la dimora del capo). La griglia segna invece il superamento del vincolo di prossimità e parla di un'altra società, che distribuisce non più la prossimità attraverso la distanza, ma una nuova risorsa rara: l'accesso all'informazione così come comunicato tra eguali nello spazio comune delle strade²⁴. Nella contemporaneità, nella società cosiddetta dei flussi, lo spazio pare perdere importanza perché né la prossimità, né il contatto *de visu* paiono avere la medesima importanza di un tempo. La forma urbana contemporanea, di cui qui ovviamente non si tratterà, si dilata di conseguenza su lunghezze e spazi astratti e incommensurabili.

Ma fino a quando l'accesso allo spazio pubblico della strada rivestirà una qualche importanza per la comunicazione e la circolazione dei corpi, e certo continuerà a rivestirlo a lunga, la forma della griglia è importante. Ciascun modello è selettivo e, di conseguenza, impone il rispetto di regole sociali diverse, ancorché sovente di regole desuete risalenti agli imperativi di epoche trascorse e non necessariamente funzionali a quelli attuali. Pur elencando brevemente i caratteri principali della griglia di Buenos Aires appaiono immediatamente alcuni inciampi: la griglia regolare pare anelare omogeneamente all'infinito, più ancora di quella celebre di Manhattan, sebbene in alcuni punti si pieghi alla geografia creando così luoghi di particolare interesse; è pressoché priva di gerarchie tra le strade, come quella greca di Ippodamo, con poche, perduranti e significative eccezioni²⁵; adotta gli stessi lotti quadrati tipici del colonialismo spagnolo, che

sono stati anche della Barcellona anarchica ed egualitaria di Cerdà, ben poco funzionali al mercato edilizio perché d'ostacolo allo sfruttamento intensivo del suolo, e perché costringono gli operatori edili a negoziare tra loro e a contemplare almeno in principio la possibilità di lasciare del suolo inedito (al centro dell'isolato).

Gli storici argentini hanno studiato le relazioni tra lo sviluppo della cultura urbana e l'organizzazione dello spazio; è fuori dubbio infatti che la città offra un caso eccellente di una cultura urbana moderna. In questa prospettiva, però, l'accento è posto sugli aspetti ideologici: nella ricostruzione di Gorelik²⁶, la griglia rappresenta l'ordine astratto della tradizione spagnola e si contrappone alla vastità anomica della pampa riproducendola al tempo stesso in modo sottile e complicato. Una chiara intenzione moltiplicatoria di una natura che, nel caso della pampa, si presenta come un'eccellente approssimazione della *tabula rasa*.

Inoltre, la griglia esprime l'impegno universalista del primo modernismo, che garantirebbe una regola valida per tutti, assicurando l'equilibrio tra le strade, ovvero lo spazio dove lo stato esercita la sua autorità, e le proprietà private dove trova dei limiti. La struttura di base della città, la griglia delle strade e il gran parco pubblico²⁷ costruito in parallelo e prossimità al fiume, sono gli artefatti storici di supporto a queste operazioni, sia materiali che simboliche. Un secolo più tardi, sempre secondo Gorelik, la griglia era diventata il manufatto materiale che permetteva la possibilità dello spazio pubblico e la chiave per l'integrazione sociale e culturale dei quartieri; negli anni Trenta, l'organizzazione dei locali, di quartieri, ha iniziato a differenziare la griglia urbana consolidata. La griglia in particolare sorreggerebbe una particolare cultura urbana che deve molto alle strade, che hanno offerto appiglio alla particolare sfera pubblica e sostenuto l'espressione della cultura urbana nel tango e nella letteratura²⁸, tutti e due elaborati da emigranti in una nazione profondamente dinamica e popolare: per Gorelik la griglia genera la possibilità dello spazio pubblico e dell'integrazione culturale e sociale.

La griglia ha assicurato una regola valida nel periodo della prima modernità a Buenos Aires, grossomodo fino agli anni Trenta. Da allora, altri elementi spaziali e trasformazioni urbane sono venuti progressivamente a qualificarla diversamente. Forme diverse di urbanità, dalle quali gli storici ricavano gran parte degli spunti originali della moderna cultura argentina, coesistono nella stessa organizzazione. Oggi, la stessa griglia regge una regione urbana profondamente diversa²⁹. Altri ordini spaziali si sono sovrapposti, taluni iper, altri postmoderni, ma con effetti complessivamente diversi, se non opposti, all'aspirazione universalista della modernità.

La griglia, buona metafora di una economia liberale e populista, è stata accogliente; le strade sono l'area regolata, tutto il resto è consentito agli individui e ai loro usi, per quanto possano presentarsi in conflitto tra loro. In questo senso, il *damero* appare un dispositivo molto 'moderno', che serve egualmente svariati obbiettivi: la modernizzazione, l'emancipazione, la ristrutturazione, la democratizzazione e l'espansione³⁰. E sostiene, al tempo stesso, la variante classica dell'urbanità modernista (vernacularmente associata al romanzo e al tango) come pure le varianti comunitarie o post-metropolitane. Un dispositivo flessibile e adattabile, che ha finora sostenuto forme di urbanità comunitaria e cosmopolita, ma che inizia a mostrare alcuni elementi di usura quando confrontato con le tensioni della dispersione regionale e dell'isolamento comunitario.

4. *Modernità informale*

Almeno altre due componenti influenzano infatti la forma urbana contemporanea di Buenos Aires agendo in direzione contraria alla griglia: la concentrazione di parte dei cittadini in zone chiuse, siano questi i marginali che realizzano quartieri informali (*villas miserias*), o piuttosto i benestanti che si rinchiudono nelle *gated communities*³¹ dei sobborghi affluenti; e i recenti sviluppi edilizi apportati dal processo di globalizzazione neo-liberista, in particolare gli scintillanti edifici a torre per uffici e residenze.

Gli insediamenti informali hanno una lunga storia di Buenos Aires, a causa delle numerose crisi politiche ed economiche che la città ha assistito. Tuttavia, un maggiore sforzo avverso alle abitazioni informali è stata intrapreso dai militari fin dagli anni Settanta, quando la dittatura ha eseguito una brutale riprogettazione della organizzazione urbana. L'esercito voleva operare una ristrutturazione urbana che affrontasse la questione del controllo politico della città e disponeva della forza per demolire la maggior parte degli insediamenti informali centrali. I governi democratici hanno cercato poi di affrontare la questione degli alloggi informale stabilendo che alcuni diritti sociali fossero inclusi nella costituzione della città.

La difesa delle *villas* è stata sostenuta da attivisti e funzionari come un modo di offrire una soluzione abitativa in aree vicino ai posti di lavoro per coloro che non hanno accesso all'alloggio di mercato³². Inoltre, nel periodo successivo alla crisi finanziaria del 2001, dure lotte sociali hanno contrassegnato lo sviluppo dei movimenti urbani³³. Politiche di regolarizzazione significano in primo luogo la delimitazione e riconoscimento dei confini degli insediamenti, per rivendicare il diritto alla proprietà del

suolo e procedere infine a migliorare gli edifici privati e i servizi pubblici.

Più tardi, i governi nazionale e cittadino hanno adottato un'agenda neoliberista che ha spianato la strada per la rapida trasformazione della città attraverso processi di spostamento dolorosi. La frammentazione territoriale nega l'universalità di una città moderna. La frammentazione è stata favorita dalla costruzione di comunità chiuse, alla periferia della città, l'abbellimento dei luoghi turistici, e dalla *gentrification* dei vecchi quartieri centrali.

Come risultato, la città è divisa in piccole comunità mentre l'organizzazione urbana è proiettata su una scala sempre più ampia. Insediamenti compatti, come nella città europea storica e insediamenti dispersi, come nello sprawl del Nord America, sono combinati in una ristrutturazione perenne di regioni urbane, dove le classi sociali potrebbero diventare spazialmente più vicine ma socialmente più divise³⁴.

La regolamentazione urbana non è mai neutrale o uniforme; esso dipende infatti dalla rappresentazione dello spazio e dalla rappresentazione degli attori³⁵. Un tale proiezione ideologica, però, cambia nel tempo; la griglia è la stessa, la funzione e gli effetti sono ridefiniti. Infrastrutture moderne come le autostrade hanno spazzato via vaste parti della città, imponendo una 'super rete' a scala regionale e promuovendola riorganizzazione della struttura della città; tuttavia, non sono riusciti a imporre un nuovo ordine tale. I recenti sviluppi neoliberisti spiccano in una forma orgogliosamente e classicamente isolata; e sebbene la città demograficamente non cresca più, il numero di abitazioni è aumentato del 50% e le 'torri neoliberali' rappresentano ormai la maggior parte delle nuove costruzioni³⁶.

Tutti questi insediamenti sfuggono dunque al modello moderno, e negano l'ordine e la fluidità della griglia, negando in particolare il rapporto tra spazio privato e pubblico; e curiosamente, si tratta di forme apparentemente diverse, premoderne e marginali in un caso, opulente e avanzate nell'altro. In ogni caso, tendono a negare la continuità delle strade, l'organizzazione regolare dello spazio e la distinzione delle funzioni.

Ma alla fine, l'organizzazione spaziale di Buenos Aires resta compromessa da queste alterazioni? La risposta che pare possibile dare è che la forza della organizzazione spaziale della città sta proprio nella capacità di accogliere regimi e forme spaziali diverse. La forma attuale della città – la somma di torri speculative, la frammentazione derivante dalla somma di *barrios cerrados*, i grandi progetti parzialmente governati – è una manifestazione della sovrapposizione e contaminazione tra moderno e postmoderno. Qualunque sia il modello di razionalità che ha prodotto in origine queste differenti fenomeni e temporalità diverse, certamente eterogenee nei casi delle

villas, dei *barrios* o delle torri, è la loro combinazione nel corso del tempo e le loro eventuali 'ibridazioni' che costituiscono la natura della Buenos Aires contemporanea. E Buenos Aires è certamente il risultato del loro processo di ibridazione, il contrario di quello che il modernismo urbanistico avrebbe voluto produrre.

Il modernismo, à la Brasilia; ma non la modernità. La forza di Buenos Aires è infatti di non scegliere tra i diversi modelli di modernità depositati al suolo. Questa ibridazione è particolare, e pare un elemento di curiosa coincidenza tra le riflessioni di Latour e Canclini, che pur lo intendono in modi diversi. Nel campo urbano, la riflessione sugli *assemblage* e gli ibridi di attori sociali umani e non è appena agli inizi, ma è chiaro il motivo di interesse per il carattere materiale dell'azione sociale nello spazio.

La griglia, il parco, il quartiere, l'*esquina* stessa (come tutte le reti tecnologiche e i sistemi di supporto alla vita urbana) sono in questo senso degli ibridi materiali che esistono solo per la combinazione di elementi materiali e culturali, ancorché variamente e implicitamente considerati dagli approcci tecnici e politici³⁷. Ma sono anche degli ibridi culturali, nel senso che aggiunge Canclini come mescolanza di temporalità diverse, della cultura della tradizione e della modernità. Pratiche ibride che conservano e mescolano elementi tradizionali aprendosi altresì al consumo di massa dell'epoca attuale e postmoderna; non sono contrapposizioni esclusive, tantomeno fasi temporali o settori distinti, ma piuttosto modi che si sovrappongono e mescolano, creando appunto: «un'eterogeneità multi-temporale della cultura moderna che è conseguenza di una storia nella quale la modernizzazione ha operato alcune volte mediante la sostituzione del tradizionale con l'antico»³⁸. La sua preoccupazione principale, tuttavia, è di emancipare le pratiche culturali dalla missione 'folclorica' della conservazione della identità. Poco più di dieci anni più tardi, si aggiunge una connotazione politica, e le pratiche ibride appaiono contribuire al movimento contro le logiche dominanti della finanza internazionale e del turbo capitalismo.

La modernità di Buenos Aires è dunque fatta di materiali e tempi diversi. La coesistenza di tempi diversi è il nocciolo della informalità e al tempo stesso della particolare modernità di Buenos Aires. In parte, per ragioni storiche e di lungo periodo: globalizzazione e modernità sono, come suggerisce Dussel, strettamente legate l'uno all'altra, e l'America Latina ha giocato un ruolo fondamentale nell'organizzazione del modernismo eurocentrico globale. In parte, invece, per i caratteri specifici della realtà argentina; una «modernità periferica», come descrive Sarlo³⁹, anche perché Buenos Aires moderna accetta questo insormontabile *decalage* e raramente cerca di imporre un modello

di urbanità attraverso il disegno della suo urbanistica.

Una modernità incompleta e reticente, che mai si dispiega interamente. Si ritrova, in questo passaggio, un'argomentazione analoga a quella sollevata, non di recente, sulla specificità della città mediterranea⁴⁰. Una città che è sfuggita alla razionalizzazione fordista e ha mantenuto caratteri della tradizione resistendo alla erosione moderna del passato. Proprio questo carattere diviene elemento di forza, quasi un vantaggio competitivo, per scimmiettare il gergo degli economisti liberisti, nel contesto del postmoderno. Città come Barcellona e Bilbao mostrano però come si possa recuperare il ritardo rispetto allo sviluppo fordista e coniugare caratteri della tradizione e della modernità, riconciliare tempi e culture che il modernismo aveva scisso.

Una delle possibili conclusioni è che le città, le città del Sud in particolare, sono sempre più tradizionali, moderne e postmoderne allo stesso tempo: sono sempre più caratterizzate dalla compresenza di temporalità diverse. Sempre seguendo Latour, si rende necessaria una nuova costituzione delle cose, un riconoscimento della coesistenza di 'cose' che pertengono a temporalità diverse proprio perché le città «non sono mai state moderne»: anzi, proprio perché le arti del design (l'architettura e l'urbanistica tra le altre) si sono sempre occupate di ibridi, pur faticando a dar conto e veste teorica a questa attività⁴¹.

¹ Cfr. B. LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes*, Editions La Découverte, Paris 1991, trad. it *Non siamo mai stati moderni*, Elèuthera, Milano 1995-2009 (nuova edizione rivista).

² Cfr. M. CREMASCHI, *Esperienza comune e progetto urbano*, Angeli, Milano 1994.

³ L. MAZZA, *Centenary Paper: Plan and constitution – Aristotle's Hippodamus: Towards an 'Ostensive' Definition of Spatial Planning*, in «Town Planning Review», LXXX, n. 2, 2009, pp. 113-141.

⁴ Tra la sterminata letteratura, cfr. D. FRISBY, *Cityscapes of Modernity: Critical Explorations*. Polity Press, Cambridge-Oxford 2001.

⁵ H.U. GUMBRECHT, *Modern, Modernität, Moderne*, in *Geschichtliche Grundbegriffe*, a cura di O. Brunner, W. Conze, R. Koselleck, vol. IV, Klett-Cotta, Stuttgart 1978, pp. 93-131, cit. in D. FRISBY, *Modernità*, voce nella *Enciclopedia delle scienze sociali*, vol. V, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1996, pp. 754-761.

⁶ M. BERMAN, *All that is Solid Melts into Air: the Experience of Modernity*, Simon and Schuster, New York, 1982, trad. it. *L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna 1985.

⁷ E. DUSSEL, *The Invention of the Americas: The Eclipse of the "Other" and the Myth of Modernity*, Continuum, New York 1995.

⁸ Iain Chambers ha concisamente precisato che «the metropolis is, above all, a myth, a tale, a telling that helps some of us to locate our home in modernity, there to find the new gods, the new myths...». I. CHAMBERS, *Border Dialogues: Journeys in Postmodernity*,

Routledge, New York 1990, 2013, p. 9.

⁹ M.C. BOYER, *Dreaming the Rational City: The Myth of American City Planning*, MIT Press, Cambridge 1986.

¹⁰ I. FARIAS, S. STEMMLER, *Deconstructing 'Metropolis': Critical Reflections on a European Concept*, in *Thick Space: Approaches to Metropolitanism*, a cura di D. Brantz, S. Disko, G. Wagner-Kyora, Transcript, Bielefeld 2012.

¹¹ E. TALEN, C. ELLIS, *Beyond Relativism: Reclaiming the Search for Good City Form*, in «Journal of Planning Education and Research», XXII, n. 1, 2002, pp. 36-49, p. 40.

¹² E.W. SOJA, *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*, Blackwell, Oxford 2000.

¹³ Per un'introduzione dal punto di vista storico e sociologico: F. ALIATA, *La ciudad regular, Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires postrevolucionario, 1821-1835*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires 2006; A. GORELIK, *Miradas sobre Buenos Aires, Siglo XXI*, Buenos Aires 2004; P. PÍREZ, *Buenos Aires metropolitana: política y gestión de la ciudad*. Centro editor de América latina, Buenos Aires 1994.

¹⁴ Bisogna annotare, a rischio di pedanteria che spesso l'urbanità (originariamente sinonimo di gentilezza e civiltà) tende ad essere equiparata a urbanizzazione e al corrispondente, peculiare stile di vita in contrasto con la tradizione e la cultura popolare. E che il modo di vita in parte corrisponde al termine inglese *urbanism*, come nell'esempio già citato di Wirth, ma non ha diretto equivalente in italiano. Inoltre, l'*urbanism* è sempre più spesso utilizzato come uno slogan disciplinare moda invece di urbanistica, un modo di organizzare temi di ricerca (aggettivato in molte versioni come: *new, landscape, everyday, open-source* o *subaltern urbanism*), o per indicare una posizione ideologica o filosofica specifica.

¹⁵ BERMAN, *All That Is Solid*, cit.

¹⁶ M. CREMASCHI, *Urbanità e spazio pubblico*, in «Archivio di studi urbani e regionali», n. 94, 2009.

¹⁷ «Il villaggio circolare di Kejara è tangente alla riva sinistra del Rio Vermelho [...] Un diametro del villaggio, teoricamente parallelo al fiume, divide la popolazione in due gruppi [...] un secondo diametro, perpendicolare al precedente, taglia ancora le metà secondo un esse nord-sud [...] Ogni clan ha dunque la sua posizione nel cerchio delle case: è Cera o Tugaré, della parte a monte o di quella a valle, oppure diviso ancora in due sottogruppi a causa di quell'ultima divisione che, sia da una parte che dall'altra, passa attraverso le abitazioni di un determinato clan», C. LÉVI-STRAUSS, *Tristes tropiques*, Plon, Paris 1955, trad. it. *Tristi tropici*, Il Saggiatore, Milano 1960, p. 245.

¹⁸ TALEN, ELLIS, *Beyond Relativism*, cit.

¹⁹ CREMASCHI, *Esperienza comune e progetto urbano*, cit.

²⁰ A. BALDUCCI, *Brasilia, la città (non) pianificata*, in *Brasilia: un'utopia realizzata, 1960-2010*, a cura di A. Balducci et al., Electa, Milano 2010.

²¹ Il disegnatore di Brasilia Lucio Costa rivendica una coesistenza programmatica che pare però opposta alle sue pratiche: «l'automobile non costituisce più un nemico inconciliabile dell'uomo: l'auto è stata addomesticata [...] diventa 'inumana', minacciosa e ostile nei confronti dei pedoni quando è posta all'interno di un sistema di traffico caotico. Sebbene sia necessario mantenere un certo livello di separazione, in alcune circostanze e per reciproca convenienza, la coesistenza può, a volte, essere indispensabile», L. COSTA, *La Memória descritiva do Plano piloto de Brasilia*, 1957, trad. it. in *Brasilia: un'utopia realizzata*, cit., p. 121.

²² J. HOLSTON, *The Modernist City, An Anthropological Critique Of Brasilia*, Chicago UP, Chicago, 1989, p. 125.

- ²³ R. KOOLHAAS, *Delirious New York*, Electa, Milano 2000 (ed. orig. 1978).
- ²⁴ F. FARINELLI, *Geografia: un'introduzione ai modelli del mondo*. Einaudi, Torino 2003.
- ²⁵ Oltre alle diagonali, che non hanno l'incisività di quelle di Barcellona, le due vie che grossomodo corrispondono al cardo e al decumano della città, *Rivadavia* e *9 de julio*, sono considerate rispettivamente la più lunga e la più larga strada del mondo.
- ²⁶ A. GORELIK, *La grilla y el parque: Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires 1998.
- ²⁷ Il parco proporrebbe il modello comunitario della condivisione delle amenità, un'equalizzazione dell'accesso a beni comuni su base civica. L'organizzazione razionale della maglia ortogonale di strade si staglia contro i blocchi caotici di aggregati edilizi ospitati dagli isolati quadrati. Le costruzioni che affollano gli isolati costituiscono i *barrio*, i quartieri urbani dove si ricostruisce un'identità a cavallo tra il quotidiano urbano, il mito della pampa e la proiezione nostalgica del paese di emigrazione. Sono due regni complementari; l'ordine e la fluidità della sfera pubblica sono stati pensati per limitare e completare l'anarchia, la discontinuità e la varietà all'interno degli isolati. GORELIK, *La grilla y el parque*, cit.
- ²⁸ Infatti, la cultura della città negli anni '30 era estremamente ricca e vibrante. Due rappresentazioni principali, però, hanno lottato per interpretare questo processo di differenziazione: da un lato, il quartiere progressivo, il luogo moderno, sostenuto dalle politiche riformiste del tempo; dall'altro, l'immagine romantica della letteratura e del tango, che si opponeva a un'idea negativa di progresso, e qualificava il *barrio* come un deposito di ricordi del passato. Nel primo caso, la griglia era lo strumento per livellare opportunità, di distribuire le proprietà; nel secondo, era il supporto per equalizzare le differenze. In entrambi i casi, i contenuti ideologici e tecnici sono stati ugualmente importanti. Sul tema, B. SARLO, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires 1998.
- ²⁹ M. WELCH GUERRA, *Buenos Aires a la deriva. Transformaciones urbanas recientes*, Walter-Gropius-Lehrstuhl, Ed. Biblos Buenos Aires, 2005.
- ³⁰ N.G. CANCLINI, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México 1990. Nel sottotitolo del libro, al posto di strategie, si potrebbe leggere meglio tattiche alla de Certeau.
- ³¹ N. LIBERTUN DE DUREN, *Planning à la carte: The Location Patterns of Gated Communities around Buenos Aires in a Decentralized Planning Context*, in «International Journal of Urban and Regional Research», XXX, n. 2, 2006, pp. 308-327.
- ³² A. SEHTMAN, *La reproducción política de la precariedad urbana; el caso de la Villa 31 (1996-2007)*, Master Thesis, Georgetown University 2009.
- ³³ C. GATTI, *Costruendo l'(auto)organizzazione territoriale: Movimenti e cittadinanza urbana tra settori medi e popolari a Buenos Aires*, Dissertazione di dottorato, Università Roma Tre, Roma 2010.
- ³⁴ P. PIREZ, *Buenos Aires: Fragmentation and Privatization of the Metropolitan City*, in «Environment and Urbanization», XIV, n. 1, 2002, pp. 145-158.
- ³⁵ WELCH GUERRA, *Buenos Aires a la deriva*, cit.
- ³⁶ A. SEHTMAN, *Una ciudad librada al mercado*, in «Le Monde Diplomatique-Cono Sur», n. 164, febbraio 2013.
- ³⁷ B. LATOUR, *Paris ville invisible*, Les Empêcheurs de penser en rond & La Découverte, Paris 2009.
- ³⁸ N.G. CANCLINI, *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Gedisa, Barcelona 2004, p. 74.

³⁹ SARLO, *Una modernidad periférica*, cit.

⁴⁰ L. LEONTIDOU, *Alternatives to Modernism in (Southern) Urban Theory: Exploring In-Between Spaces*, in «International Journal of Urban and Regional Research», XX, n. 2, 1996, p. 178-195.

⁴¹ «For a philosopher, space is a series of coexistence or cohabitations. [...] now we are in the time of space in the sense that cohabitation of all of the things that were supposed to be past are now simultaneously present. I think that is a very big change for Designers – in the large sense of the word – because now you have to create the conditions of cohabitation, of building a completely new space where you have to breathe». Bruno Latour, citato in T. GHOSN, J. EL HADI, S. RAMOS, *The Space of Controversies, Interview with Bruno Latour*, in «New Geographies», n. 0, 2008, pp. 122-135.

Veronica Pravadelli

Benjamin, donne moderne e cinema hollywoodiano

La riflessione di Walter Benjamin sul cinema ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936) è un episodio fondamentale della teoria del cinema e più in generale dei media. La ricezione di quest'opera è davvero rivelatoria poiché si è mossa sostanzialmente tra due poli. Per molto tempo, infatti, il tema benjaminiano privilegiato dagli studiosi è stato la «perdita dell'aura», concetto che lo studioso sviluppa nelle prime pagine del saggio. Per Benjamin l'avvento della fotografia e successivamente del cinema ha cambiato lo statuto tradizionale dell'arte: l'opera non è più unica e fruibile in un unico luogo, ma può essere infinitamente riprodotta e dunque mostrata contemporaneamente in una serie molteplice di luoghi¹. Si tratta di una questione fondamentale per l'arte e l'estetica del Novecento, complessa e molto studiata che qui possiamo solo segnalare. In epoca più recente, invece, da fine anni '80 e soprattutto nel contesto americano, vi è stato un cambiamento significativo nella ricezione dell'opera di Benjamin. Ora il concetto privilegiato è quello dello «shock percettivo», esperienza cardine della modernità ed elaborato nelle ultime pagine del saggio. Benjamin si pone sulla scia di Simmel che ne *Le metropoli e la vita dello spirito* (1903) aveva parlato dell'esperienza del soggetto moderno metropolitano nei termini di iperstimolazione visiva e intensificazione della vita nervosa. Il quotidiano dell'individuo moderno è infatti caratterizzato da sensazioni visive forti e fugaci che si susseguono l'un l'altra. Alla fine de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* Benjamin afferma che il dispositivo e il linguaggio cinematografico rappresentano l'arte moderna per eccellenza. Il susseguirsi continuo delle immagini impedisce una visione contemplativa e «il flusso associativo di colui che osserva queste immagini viene subito interrotto dal loro mutare. Su ciò si basa l'effetto di shock del film. In virtù della sua struttura tecnica, il film riesce a liberare l'effetto di shock fisico»². Pagine famose sullo shock – in

particolare per chi non si occupa di cinema – sono anche quelle dedicate a Baudelaire, soprattutto in *Di alcuni motivi in Baudelaire* (1939), ma anche in *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire* (1938)³.

Questo ‘ritorno a Benjamin’ ha comportato una ridefinizione degli studi sul cinema in rapporto alla modernità. La riflessione di Benjamin è stata messa in relazione al pensiero di Simmel e Kracauer e ha dato vita a una vera e propria area di studi, *cinema and modernity studies*. Questo approccio ha storicizzato la teoria del cinema di Benjamin: l’esperienza di shock percettivo non caratterizzerebbe infatti il cinema *tout court* quanto piuttosto il periodo primitivo, quello che Tom Gunning ha definito «cinema delle attrazioni»⁴.

In questo intervento propongo di lavorare su un doppio percorso benjaminiano, ovvero di stabilire una convergenza tra il pensiero sul cinema e la nuova percezione moderna, e le riflessioni sulla femminilità. Pur non avendo la sistematicità di Simmel, Benjamin sviluppa un discorso assai significativo sul rapporto tra femminilità e modernità, teorizzando, attraverso alcune figure particolari, una ‘specificità’ moderna della femminilità. Si tratta di una linea di ricerca senz’altro meno studiata, ma niente affatto secondaria e che contribuisce in modo importante alla definizione dei complessi rapporti tra cinema, modernità e ‘differenza sessuale’. Il mio intento è di fondere queste due linee del pensiero benjaminiano per interpretare il cinema americano tra fine anni ’20 e inizio anni ’30. In questo periodo di transizione il cinema americano mostra aspetti ‘trasgressivi’ rispetto alla forma classica di metà anni ’30 sia nell’immaginario che nella forma. Se la scrittura classica, fondata sulla narrazione causale, implica la scomparsa di ogni tecnica dell’attrazione, il cinema a cavallo tra anni ’20 e anni ’30 si serve ancora di procedimenti che attivano lo shock percettivo tipico del cinema primitivo.

A più riprese Benjamin rileva che la modernità ha trasformato la condizione femminile. Come afferma Rita Felski per Simmel «la donna è un oggetto di desiderio nostalgico» e «la femminilità è emblematica di una identità non alienata e non frammentata». In Simmel la donna «viene a indicare un passato naturale, identificato con i ritmi ciclici oramai perduti di una società organica preindustriale»⁵. In altre parole, Simmel sembra concepire la donna al di fuori della modernità, intrappolata in una forma senza tempo: la modernità sarebbe dunque prerogativa dell’uomo. Benjamin al contrario ipotizza forme della femminilità specifiche della modernità. Per Benjamin anche la donna, come l’uomo, è dunque un soggetto storico il cui statuto si trasforma nel tempo. Il cambiamento radicale avviene nel XIX secolo con l’immissione di un grande numero di

donne nei processi produttivi, in particolare nelle fabbriche, che porta a una «mascolinizzazione della donna». L'intuizione generale di Benjamin è che la modernità cambia la distribuzione simbolica tra maschile e femminile: in particolare, l'inserimento delle donne nella produzione di massa e la loro nuova visibilità nei grandi centri urbani producono una certa uniformità tra i generi, o comunque ne attenuano fortemente le differenze⁶. Benjamin sviluppa la sua riflessione attraverso due figure particolari, la lesbica e la prostituta.

In *La ragione barocca. Da Baudelaire a Benjamin* Christine Buci-Glucksmann afferma che per Benjamin la donna rappresenta una «forma storica originale» della modernità; la donna delinea alcune scene fondamentali della modernità, in particolare quelle legate al culto delle immagini e dello spettacolo, e alla natura effimera e riproducibile del corpo. Con la modernità le donne perdono le loro caratteristiche naturali (sic!) e la loro aura poetica. In questo scenario emergente l'immagine della prostituta costituisce il luogo privilegiato per rappresentare la modernità come mancanza e vuoto, come perdita dell'amore. Se da un lato la prostituzione diventa un fenomeno di massa, dall'altro vi è una massificazione visibile di corpi femminili nella città, corpi di donne che lavorano, camminano, salgono sui mezzi di trasporto, ecc. Il corpo femminile diventa il luogo di nuove dinamiche del visibile, di nuovi regimi dello sguardo. Con la prostituzione la donna diventa una merce e come una merce viene messa in mostra nelle strade. Questa dinamica produce una nuova relazione tra sesso e lavoro: la prostituta ha un costo e un valore, un prezzo. C'è dunque un'omologia forte tra la prostituzione e un sistema economico dove tutto ha un prezzo. Se il lavoro salariale e la presenza ossessiva delle merci causano il declino del valore d'uso, della singolarità di un oggetto, a favore della legge universale dello scambio, così la prostituzione rappresenta la fine dell'aura e il declino dell'amore⁷.

Sorella della prostituta, «in quanto protesta anch'essa contro quella interiorità che domina nella scena familiare, contro la riduzione dell'amore alla gravidanza e alla famiglia, la figura della donna lesbica ne è peraltro l'esatto opposto». Secondo Buci-Glucksmann l'origine di questa figura «va ricercata nella reinscrizione del mito dell'androgino all'interno delle prime grandi utopie sorte in concomitanza con l'industrializzazione» ovvero il sansimonismo e la versione femminista di Claire Démar⁸. Benjamin è particolarmente attratto dal femminismo di Claire Démar e cita a più riprese il suo Manifesto, *Ma loi d'avenir* (1834), in cui si auspica un'emancipazione radicale della donna. Secondo Démar la donna deve guadagnarsi da sola l'esistenza e la posizione sociale, affrancarsi dal

matrimonio e dalla maternità 'di sangue'⁹. «La donna lesbica è l'eroina della modernità» e costituisce per Benjamin l'emblema dell'androginità moderna in cui, «la forza fisica del maschio e la sua peculiare intelligenza si somma alla bellezza femminile e la sua peculiare intelligenza»¹⁰.

Non possiamo in questo contesto sviluppare ulteriormente la questione. Va rilevato però come le riflessioni di Benjamin siano in sintonia con alcune linee del pensiero femminista e radicale del tempo. Nell'immaginario americano degli anni '20 e '30, per esempio, la donna in carriera veniva dipinta come «ostile alla sessualità ma segretamente frustrata e disperata di ricevere l'attenzione maschile. Altri invece suggerivano che potesse essere lesbica»¹¹. In quegli stessi anni, il movimento politico radicale di Greenwich Village proponeva uno stile di vita alternativo in cui non solo veniva riconosciuta la sessualità femminile attiva, ma in cui il rifiuto della monogamia, per uomini e donne, e la pratica del 'libero amore' era considerata una sfida aperta alla logica borghese e capitalistica¹².

Come possiamo a questo punto mettere a frutto le riflessioni di Benjamin per interpretare il cinema americano di fine anni '20 e inizio anni '30? Il cinema americano di questi anni è innanzitutto popolato da immagini femminili che non hanno sempre la radicalità delle due figure benjaminiane, ma sembrano possederne i tratti più importanti. Gli schermi americani sono infatti invasi da giovani donne lavoratrici, che spesso hanno abbandonato la provincia per la grande metropoli in cerca di lavoro, ovvero emancipazione economica e libertà sessuale. Due figure in particolare dominano l'immaginario cinematografico: da un lato la *performer* – showgirl, cantante o ballerina – e dall'altro la *working girl* – con un impiego meno glamour come commessa, centralinista, impiegata, segretaria, infermiera, ecc. Il numero di film ambientati nel mondo dello spettacolo è veramente elevato, ma anche i lavori appena citati sono rappresentati con frequenza. Secondo ricerche storiche questi costituiscono effettivamente i lavori più diffusi (oltre a quello domestico) per le giovani donne del tempo¹³.

Il corpo femminile e l'attrazione erotica che esso esercita è fondamentale al valore della *performance*. Indubbiamente la *performer* è 'anche' una merce, nel senso che Benjamin attribuisce alla prostituta. E tuttavia, in film dopo film è evidente che la carriera nello spettacolo, come i lavori più prosaici, rappresentano per il personaggio femminile una possibilità di emancipazione. Nel cinema del periodo la questione della mobilità sociale è fondamentale e la protagonista principale è spesso una ragazza di estrazione popolare (come in effetti molte delle attrici stesse) che ambisce a migliorare la sua posizione sociale. Il cinema rappresenta la *working girl*

come allegra, simpatica, di buon cuore e sentimentale, ma anche dinamica, energica e volitiva. La giovane che cerca una vita migliore attraverso il lavoro remunerato è sexy e attraente ma possiede anche forza e determinazione maschili. Al contrario, le donne borghesi o aristocratiche sono languide, passive, deboli, ancora vittoriane e conservatrici nello stile di vita. Nella diegesi l'uomo – quasi sempre altolocato – è destinato 'per nascita' a sposarsi con una sua pari, ma sistematicamente la trova poco interessante ed è attratto dall'energia della giovane povera, ma intelligente, simpatica e spesso più dinamica di lui. Emblematico è il caso di *It* (1927) e della protagonista Clara Bow¹⁴.

La *working girl* dunque fonde tratti femminili – bellezza, erotismo – con tratti maschili – energia, forza, volontà. La New Woman americana perde gli elementi della femminilità vittoriana, quali la domesticità, la purezza, la subordinazione all'uomo e la religiosità ed entra nello spazio pubblico e lavorativo maschili. Come evidenzia Benjamin la modernità implica la ridefinizione simbolica tra mascolinità e femminilità e l'acquisizione da parte della donna di caratteristiche maschili. In ultima analisi la modernità sembra cambiare la condizione femminile molto più di quella maschile.

Per valutare lo statuto del corpo femminile mostrato ed esibito è necessario mettere in relazione le specifiche configurazioni visive del corpo della donna con la struttura narrativa del film. Dietro il potere seduttivo del corpo femminile – cui ben si applicano i concetti di Marx e Benjamin di merce, feticcio e fantasmagoria – dietro l'immagine, non vi è il vuoto, ma forza e azione, una *agency* che per molto tempo è stata una prerogativa solo maschile e che ora è diventata appannaggio anche del soggetto femminile¹⁵.

Se le storie narrate sono spesso racconti di emancipazione e mobilità sociale femminile, un aspetto altrettanto fondamentale è la 'qualità visiva' di questi film: in momenti particolari vengono utilizzate immagini spettacolari e dinamiche in cui – non lontano dalle tecniche avanguardistiche – domina il movimento, la luce, e l'energia più che la figurazione di oggetti, luoghi e personaggi. Si tratta di immagini talmente cangianti e mutevoli da far emergere una percezione a tratti quasi allucinatoria e in cui è massima la qualità illusoria e fantasmagorica del cinema. È significativo che queste immagini siano quasi sempre inquadrature di scenari urbani e di corpi femminili, spesso sovrapposti in forme molteplici. Questi momenti costituiscono una forma storica dello shock benjaminiano. Il dispositivo a mio avviso più interessante è un esplicito retaggio del cinema degli anni '20 e riguarda proprio la polifonia visiva, cinetica e illuministica della metropoli, cardine formale del genere documentaristico della 'sinfonia della città'. La rappresentazione della città come movimento ed energia

viene codificata in sovrimpressioni molteplici e complesse in cui il movimento e la trasformazione dell'immagine è più importante della sua leggibilità. Oltre che al puro movimento, la polifonia visiva e la sovrimpressione sono spesso legate a tecniche esibitorie del corpo femminile e al plot di autoaffermazione della donna. Anzi, poiché la sovrimpressione visualizza letteralmente la metamorfosi e il cambiamento essa costituisce il correlato formale della traiettoria di trasformazione del soggetto femminile narrata in questi film¹⁶.

L'inizio di *Glorifying the American Girl* (Millard Webb, 1929) è paradigmatico. Il film, la storia di una giovane donna che abbandona il luogo in cui è nata per iniziare una carriera di cantante e ballerina, inizia con uno spettacolare prologo di circa 4 minuti in cui l'intrecciarsi delle immagini in sovrimpressione è così complesso e articolato da rendere quasi vertiginosa l'esperienza percettiva. La prima inquadratura mostra una carta geografica degli Stati Uniti su cui vengono sovrapposte le figure di giovani donne che, in fila indiana, vestite con la stessa divisa si muovono in una serie di serpentine percorrendo tutto il territorio nazionale. Le figure sono piccole sagome, riconoscibili, ma più vicine ad una forma robotica che umana. La prima trasformazione sensibile dell'immagine dà vita all'inquadratura di una giovane donna che indossa un tailleur da ufficio (Fig. 1): dopo pochi istanti essa si trasforma in una figura femminile vestita con il tipico costume lamé della *Ziegfeld girl* e con un copricapo vertiginoso, mentre nella parte inferiore dell'immagine è sempre visibile la serpentina di ragazze in movimento (Fig. 2). Poi l'inquadratura muta nuovamente: viene ripreso un treno, mentre in sovrimpressione continua a essere inquadrata la serpentina che, quindi, duplica il movimento del treno accrescendo l'effetto di turbinio. L'immagine continua a trasformarsi secondo lo stesso principio per tutto il prologo.

L'incipit del film sviluppa con una certa precisione il tema dell'affermazione femminile. Se da un lato la sequenza suggerisce, attraverso l'uso di molteplici sovrimpressioni, l'idea di movimento, trasformazione e dinamismo, dall'altro queste tematiche sono associate ad un oggetto specifico, «la ragazza americana» enunciata nel titolo. In effetti, anche se il prologo è costruito secondo il principio dell'attrazione primitiva, è possibile fornirne un'interpretazione. Le figure che popolano l'immagine sono tutte femminili e comprendono le lunghe serpentine che abbiamo descritto o soggetti individuali: l'alternanza tra la dimensione collettiva e quella individuale è costante e caratterizza tutto il prologo. Il film riesce qui a evocare con chiarezza la condizione storica della donna moderna americana: come il

titolo si riferisce in modo impersonale «alla» ragazza americana, altrettanto impersonali sono le figure robotiche che si muovono in fila indiana, e che si dirigono verso i grandi centri urbani. Viene così visualizzato il movimento delle giovani donne verso le città in cerca di lavoro che caratterizza i decenni tra fine Ottocento e inizio Novecento. Il soggetto dell'immagine è dunque la *working girl* degli anni '20. Il prologo dunque anticipa formalmente lo sviluppo della diegesi che si concentrerà sullo sforzo della protagonista di costruirsi una carriera a Broadway.

Three on a Match (Mervyn Le Roy, 1932) è un altro esempio di 'mobilità sociale' femminile. Il tema è sviluppato in modo ancora più efficace poiché il racconto intreccia le storie di tre giovani di classe sociale diversa che da bambine frequentano la stessa scuola in un quartiere popolare di New York. L'inizio del film è in questo senso degno di nota: inquadrature delle tre giovani sono montate con sovrimpressioni e dissolvenze di titoli di giornali, strade di città, e altre immagini di scenari urbani (Fig. 3). Il lungo prologo mette in scena la velocità e la trasformazione continua sia attraverso il ritmo del montaggio (particolarmente efficace è quello a tendina) che le dissolvenze e la continua variazione di locations e spazi. La storia delle tre amiche che crescono a New York è infatti raccontata nel contesto della modernità, dal 1919 al 1930, attraverso il più moderno degli espedienti retorici, la dissolvenza urbana. I titoli di giornali annunciano importanti episodi della modernità: il suffragio delle donne (Fig. 4), l'avvento della radio, l'aumento delle spese per prodotti di bellezza, ecc. Ma non è tutto. Scegliendo tre protagoniste di classe diversa il film commenta anche sul rapporto tra genere e classe. Alla fine è l'amica ricca che si perde nei vizi della città e si suicida per salvare il figlioletto. Mentre le due ragazze più povere riescono a migliorare la loro condizione sociale. Come in molti altri film dell'epoca il punto di vista privilegiato è quello della giovane con pochi mezzi economici ma grande determinazione e grinta (Fig. 5).

Vorrei concludere l'intervento con l'esempio di *Baby Face* (Alfred E. Green, 1933), un film che incarna in modo del tutto particolare le teorie di Benjamin sullo shock e sulla femminilità. Per Benjamin anche la donna può essere la fonte di uno shock percettivo. Commentando la poesia di Baudelaire *A une passante* l'intellettuale tedesco descrive lo choc come un momento particolare di stimolazione erotica: il poeta è affascinato, colpito dalla visione di una donna che alza l'orlo smerlato della gonna e poi scompare: «ciò che fa vibrare il suo corpo spasmodicamente [...] è lo shock

attraverso cui un desiderio imperioso improvvisamente si impossessa di un uomo solo»¹⁷.

In *Baby Face* Barbara Stanwyck è Lili Powers, una giovane donna di Pittsburgh che vive col padre violento proprietario di uno *speakeasy* dove la ragazza serve da bere ai clienti. Celebre caso censorio prima dell'entrata in vigore del Codice Hays, il film ha contenuti sessuali estremamente espliciti e duri, anche per uno spettatore di oggi¹⁸. Il recente restauro ha riportato alla luce il finale censurato che possiamo dunque confrontare con quello che uscì nelle sale dell'epoca. Nonostante l'intervento censorio tutti gli elementi scabrosi del racconto vennero comunque conservati, a cominciare proprio dagli abusi del padre che prostituisce la figlia da quando ha 14 anni concedendola ai propri clienti per pochi spiccioli. La vita di Lili è miserabile, ed è appena un po' confortata da Chico, la collaboratrice domestica afro-americana che lavora per la famiglia, e dal Signor Cragg, un cliente del padre *sui generis*. Cragg, un uomo istruito che cita Nietzsche, è molto affezionato a Lili e ha per lei un affetto sincero. La spinge a lasciare il posto in cui è nata e ad andare in qualche grande città a cercare fortuna. La incita a «usare gli uomini, non a essere usata da loro, per ottenere delle cose».

Dopo la morte accidentale del padre, Lili e Chico partono per New York (Fig. 6). Qui la protagonista seguirà alla lettera il consiglio di Cragg e sfrutterà gli uomini per migliorare la sua condizione sociale. Anche se il film finisce con un tono sentimentale – la donna rimane col marito ormai squattrinato perché si scopre innamorata di lui – dà in realtà una rappresentazione cinica del rapporto tra uomo e donna nell'America urbana del tempo. Tutta la prima parte del film è focalizzata sull'ascesa di Lili che, dai ranghi più bassi della banca in cui ha trovato lavoro, viene promossa a mansioni sempre più importanti. La scalata viene rappresentata in modo molto efficace attraverso un movimento di macchina che percorre in verticale la facciata esterna del palazzo: la macchina da presa inquadra le finestre dei piani bassi poi si muove verso l'alto sino ad arrivare alle finestre del piano superiore. La verticalità del movimento è l'espressione letterale dell'avanzamento di Lili (Figg. 7-8). Questo episodio è ripetuto tre volte a denotare le diverse promozioni della donna. Anche se Lili è molto capace viene promossa solo grazie al suo look: la protagonista seduce, uno dopo l'altro, tutti i dirigenti che possono garantirle la promozione (Fig. 9), e infine inizia una relazione con il padrone della banca. Nel frattempo Lili continua a ricevere dal signor Cragg dei libri in dono e la nota che ne accompagna uno le ricorda di «schiacciare qualsiasi sentimento». La protagonista in effetti diventa una sorta di 'macchina del sesso' e comincia una

relazione anche col padre della fidanzata del padrone. Così diventa la *kept woman* di due uomini della stessa famiglia. Questa situazione avrà un esito tragico quando il giovane amante ucciderà il padre della fidanzata dopo averlo trovato nell'appartamento di Lili. Lo scandalo anche mediatico che ne segue porterà la protagonista ad accettare un lavoro nella filiale parigina della banca. Nella capitale francese la giovane cerca di ricostruire la sua vita dedicandosi anima e corpo al lavoro. Ancora una volta dimostra le sue grandi capacità professionali riuscendo a far aumentare in modo sensibile i profitti dell'agenzia. A Parigi Lili si dedica solo al lavoro, non ha vita sociale, né svaghi e passatempi, né uomini. Sino a quando dagli Stati Uniti giunge il nuovo Presidente in visita. L'uomo rimane così colpito da Lili che i due si sposeranno qualche giorno dopo e torneranno insieme negli Stati Uniti. Lili sembra aver finalmente coronato il sogno di diventare ricca (Fig. 10). Ma il sogno è breve: i dissesti finanziari del marito metteranno presto in crisi la loro relazione.

Il finale sentimentale – l'amore trionfa quando non ci sono più soldi – appare eccessivo, quasi illogico. Sarebbe stata più motivata una conclusione pessimista, in linea, del resto, con molto cinema dell'epoca. Ma il finale positivo rende ancora più esplicita la durezza e il cinismo del film, soprattutto per quanto riguarda la figura femminile. L'uso spregiudicato che Lili fa del proprio corpo appare necessario per la sopravvivenza stessa della donna. Ma è anche l'effetto del contesto in cui la ragazza cresce: prostituita dal padre, è normale che Lili viva la sessualità come merce, mezzo per ottenere benefici economici. Infatti il film non dà alcun giudizio sul comportamento della protagonista. *Baby Face* non fa alcun moralismo sulla sessualità (spregiudicata) delle donne, e mostra, peraltro, che è sul piano della sessualità che la donna viene 'giudicata' dall'uomo. I superiori di Lili non sono mai disposti a premiare le sue capacità professionali – pur essendone consapevoli – mentre sono sempre pronti a concederle una promozione in cambio di favori sessuali. Se Lili ha bisogno di uomini potenti per migliorare la sua condizione è perché le donne possono, al massimo, essere segretarie. Ma questa evidenza testuale è solo uno degli elementi del complesso «discorso sul sesso» inscritto nel film.

Baby Face si presta a una lettura simbolica di indubbio spessore che investe il rapporto tra sessualità femminile e modernità, o meglio la relazione tra sesso e lavoro per il nuovo soggetto femminile metropolitano. Ancora una volta risulta centrale la riflessione di Walter Benjamin. Come abbiamo già ricordato la prostituzione rappresenta il nesso inscindibile tra sesso e lavoro. Il corpo femminile diventa merce poiché assume un valore di scambio, come qualsiasi altro oggetto. In questo scenario la prostituzione

rappresenta la fine dell'aura e il declino dell'amore.

L'analisi di Benjamin può evidentemente essere invocata per qualsiasi figura di prostituta, letteraria, cinematografica o pittorica che si muova nel contesto urbano della modernità. Ma la traiettoria di Lili Powers in *Baby Face* mostra una configurazione ulteriore, ancora più radicale dell'analisi di Benjamin. Il film infatti non presenta solo il declino dell'amore, salvo ristabilirlo proprio alla fine, ma istituisce una omogeneità pressoché totale tra la prostituzione, una prestazione sessuale remunerata, un lavoro, e il lavoro *tout court*, l'impiego di segretaria che la protagonista ottiene al suo arrivo a New York e successivamente a Parigi. Questa omogeneità è l'effetto della concatenazione formale degli eventi narrati. Per Lili il sesso e il lavoro di segretaria sono due forme di impiego del tempo dallo stesso valore, in quanto remunerate, a cui la donna infatti dedica un impegno ugualmente serio. L'omogeneità tra i due lavori si spiega con la loro alternanza: quando Lili diventa la *kept woman* del padrone l'esercizio della sessualità diventa l'unica attività della donna e la qualità meccanica, ripetitiva, dei suoi atti – paragonabile alla meccanicità del lavoro salariale – è esacerbata dal frequentare due diversi uomini. Al contrario, a Parigi Lili lavora all'agenzia senza sosta: mentre prima tutta la sua energia si indirizzava verso il rapporto sessuale con i due amanti, ora la donna si dedica ossessivamente al lavoro. Lili vive per il lavoro, non ha altri interessi né frequenta uomini. Le azioni della protagonista sono dunque assimilabili, sempre, alla nozione di produzione, nel senso marxiano del termine.

Questa catena viene rotta nell'epilogo del film: il finale si presenta come una rottura della linea narrativa, piuttosto che l'esito motivato di tutta la storia. Ma conferma l'interpretazione simbolica che abbiamo avanzato: ora che il marito ha perduto tutto, Lili si scopre innamorata dell'uomo e gli rimane a fianco. L'epilogo conferma dunque la teoria di Benjamin: l'amore emerge quando lo scambio tra la merce e il denaro non può più avere luogo.

Il cinema americano tra fine anni '20 e inizio anni '30 attiva esperienze di shock percettivo, sorpresa ed eccitazione sfruttando sia le tecniche cinematografiche di base – il montaggio su tutto – come Benjamin aveva a suo tempo rilevato, che il potere seduttivo del corpo femminile (e della città). La centralità della figura femminile nell'immaginario cinematografico del tempo esprime la centralità della donna nelle dinamiche costitutive della modernità. La donna moderna americana si muove costantemente tra i poli della femminilità e della mascolinità, dell'oggetto e del soggetto mostrando che i rischi della mercificazione e dell'alienazione si attivano contemporaneamente alla possibilità di autodeterminazione.

¹ «La tecnica della riproduzione sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi [...] ciò è strettamente legato ai movimenti di massa. Il loro agente più potente è il cinema». W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, trad. it., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, p. 23.

² *Ibid.*, pp. 43-44.

³ Per un'analisi dei concetti di «aura» e «shock» nell'opera complessiva di Benjamin si veda Andrea Pinotti e Antonio Somaini, *Introduzione* in W. BENJAMIN, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, pp. IX-XXVIII.

⁴ Su questo fondamentale episodio della riflessione teorica sul cinema si veda il mio *Introduction: Classical Hollywood Cinema and Film Studies* in V. PRAVADELLI, *Classic Hollywood. Lifestyles and Film Styles of American Cinema, 1930-1960*, University of Illinois Press, Urbana 2015, pp. 1-19.

⁵ R. FELSKI, *The Gender of Modernity*, Harvard University Press, Cambridge 1995, pp. 37-39. Cfr. anche *La civetteria, Il relativo e l'assoluto nel problema dei sessi e Cultura femminile*, di G. SIMMEL, *Philosophische Kultur*, Alfred Kröner Verlag, Leipzig 1919, trad. it. *Saggi di cultura filosofica*, Neri Pozza Editore, Milano 1985; G. OAKES, *The Problem of Women in Simmel's Theory of Culture*, in G. SIMMEL, *On Women, Sexuality, and Love*, Yale University Press, New Haven 1984, pp. 3-62.

⁶ Come risultato «tratti maschili sarebbero apparsi in queste donne». Oltre alle fabbriche, la «mascolinizzazione della donna» può avere un risultato più raffinato in «forme più alte di produzione» o nella lotta politica. W. BENJAMIN, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* (1938), trad. it. *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, in *Opere complete*, vol. VII, *Scritti 1938-1940*, Einaudi, Torino 2006, p. 122.

⁷ C. BUCI-GLUCKSMANN, *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Galilée, Paris 1984, trad. it. *Letà barocca. Da Baudelaire a Benjamin*, Costa & Nolan, Genova 1984, pp. 91-99.

⁸ *Ibid.*, pp. 100-101.

⁹ «Vous voulez affranchir la femme! Eh! Bien, du sein de la mère de sang, portez le nouveau-né aux bras de la mère sociale de la nourrice fonctionnaire». W. BENJAMIN, *I "passages" di Parigi*, vol. II, Einaudi, Torino 2000, p. 882.

¹⁰ BENJAMIN, *La Parigi del secondo Impero in Baudelaire*, cit., pp. 119-120.

¹¹ C. SIMMONS, *Modern Sexuality and the Myth of Victorian Repression in Gender and American History since 1890*, a cura di B. Melosh, Routledge, London 1993, pp. 29-30.

¹² E.K. TRIMBERGER, *Feminism, Men and Modern Love: Greenwich Village, 1900-1925*, in *Powers of Desire*, a cura di A. Snitow, C. Stansell e S. Thompson, Monthly Review Press, New York 1983, pp. 131-152.

¹³ Cfr. R. MILKMAN, *Women's Work and the Economic Crisis*, in *A Heritage of Her Own*, a cura di N.F. Cott e E.H. Pleck, Simon and Schuster, New York 1979, pp. 507-541.

¹⁴ Per un'analisi di *It* si veda il mio *Dive al lavoro: working girls e donne forti nel cinema muto americano. Il caso di Clara Bow, the It Girl*, in «Agalma», n. 22, 2012, pp. 12-22.

¹⁵ La fantasmagoria è un oggetto illusionistico ottico, una sorta di lanterna magica attraverso cui si proiettano delle ombre su uno schermo. Anche se questo tratto non è assente dalla riflessione di Benjamin, l'autore tedesco parla della fantasmagoria in relazione al concetto marxiano di feticismo delle merci. Come sappiamo per Marx la circolazione delle merci nel sistema capitalistico cambia la natura della merce stessa. Ora il soggetto attribuisce alla merce qualità diverse da quelle del valore d'uso. La merce infatti sopprime

la facoltà razionale umana e si rivolge a quella emotiva, irrazionale, un po' come il feticcio religioso. Si veda K. MARX, *Das Kapital*, Verlag von Otto Meisner, Hamburg 1867, trad. it. *Il capitale*, vol. I, Editori Riuniti, Roma 1980, pp. 463-466.

¹⁶ Per una prima elaborazione dell'immagine della New Woman nel cinema del periodo si veda il mio *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Marsilio, Venezia 2007.

¹⁷ BENJAMIN, *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, cit., p. XXX.

¹⁸ Sulle vicende censorie del film si veda L. JACOBS, *The Wages of Sin. Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*, University of California Press, Berkeley 1997.



Fig. 1 – La donna lavoratrice in *Glorifying the American Girl* (M. Webb, 1929)



Fig. 2 – La trasformazione in Ziegfeld Girl in *Glorifying the American Girl* (M. Webb, 1929)



Fig. 5 – Le tre protagoniste di *Three on a Match* (M. Le Roy, 1932)



Fig. 6 – Lily e Chico in *Baby Face* (A.E. Green, 1933)



Fig. 7 – Dal primo piano... (*Baby Face*, A.E. Green, 1933)



Fig. 8 – ...all'ultimo (*Baby Face*, A.E. Green, 1933)



Fig. 9 – La seduzione in *Baby Face* (A.E. Green, 1933)



Fig. 10 – L'effimera ricchezza di Lily in *Baby Face* (A.E. Green, 1933)

Daniela Rossini

*La donna nuova americana nell'illustrazione: reazioni italiane
tra Belle Époque e fascismo*

1. L'età dell'illustrazione

Dalla fine dell'Ottocento agli anni Venti del Novecento, l'illustrazione a disegno domina i campi in espansione di stampa, editoria e pubblicità. Non ancora spodestata dalla fotografia, già presente ma ancora in posizione subordinata, l'illustrazione è il simbolo di quest'era di passaggio dalla società elitaria dell'Ottocento alla società di massa del Novecento. È un mondo fin dall'inizio caratterizzato dalla sua apertura internazionale: non solo gli illustratori e le immagini attraversano facilmente i confini nazionali, ma con essi si spostano anche i modelli sociali e gli stili di vita di riferimento.

Fin dall'opera di Henri de Toulouse-Lautrec, Alphonse Mucha e Jules Chéret, suoi nobili iniziatori, l'illustrazione ha nel poster la sua manifestazione più popolare. Come osserva Schnapp, il suo emergere come elemento dominante del panorama cittadino degli anni a cavallo del Novecento, non può essere spiegato solo con i progressi della stampa litografica, ma soprattutto con l'esplosione di nuove forme di comunicazione di massa, portata dai diffusi processi di industrializzazione, inurbamento, allargamento dell'istruzione e del suffragio¹. Il manifesto è accettato e capito da un largo pubblico, è efficace e a buon mercato. I manifesti così cominciano a rivestire di colori le mura delle città, facendo nascere idee utopiche sulla loro funzione di abbellimento e di educazione al gusto nelle squallide periferie urbane².

Il settore nascente della pubblicità è almeno inizialmente il campo d'impiego principale del manifesto illustrato. Ma anche il mondo in espansione della stampa e dell'editoria utilizza le illustrazioni in modo crescente. Non solo i sempre più diffusi periodici, ma anche i quotidiani si riempiono di immagini: pubblicità e immagini affollano i supplementi domenicali e diventano la caratteristica principale della *tabloid press* del dopoguerra. L'illustratore,

comunque, non disdegna anche veicoli più umili per la sua arte e si occupa anche di cartoline, opuscoli, libretti, calendari, vignette, *ex libris* e santini, fino ad arrivare alla carta da parati o alle scatole di fiammiferi: un ricco patrimonio di cultura popolare, che solo in piccola parte è arrivato fino a noi³.

Un folto gruppo di artisti è attirato in questi nuovi campi dove le commesse non mancano. Purtroppo buona parte della loro produzione è andata perduta: un recente dizionario biografico americano che delinea l'opera di circa 700 illustratori compresa fra la metà dell'Ottocento e la fine del Novecento, osserva che solo circa il 10 per cento della loro produzione complessiva è sopravvissuto⁴. Spesso questi artisti, accanto all'attività di illustratori, continuano a svolgere quella di pittori o disegnatori: l'illustrazione quindi getta un ponte fra arte e comunicazione di massa⁵. Il messaggio è semplificato e estremizzato, ma proprio per questo acquista nuove capacità di penetrazione. Grazie alle capacità di comunicazione immediata, l'illustrazione è ampiamente utilizzata anche nella propaganda politica e bellica.

Anche se in posizione secondaria rispetto a Francia e Stati Uniti, l'Italia ha una sua fitta schiera di illustratori di primo piano, fra cui ricordiamo Marcello Dudovich, Achille Luciano Mauzan, Leonetto Cappiello, accanto a disegnatori più politici, quali Gabriele Galantara o Giuseppe Scalarini. La figura femminile è centrale in molte illustrazioni e spesso è proprio la figura della donna nuova, per i suoi aspetti 'moderni' e trasgressivi, ad essere la più adatta ad attirare l'attenzione del pubblico. Vediamo ad esempio un manifesto di Aleardo Villa del 1900 che reclamizza una marca di biciclette: questa giovane donna sorridente e piena di energia, colta nel momento in cui pedalando si sistema le gonne all'altezza del ginocchio, non è certo un'immagine di donna tradizionale, ma è capace di 'bucare' lo spazio pubblicitario (Fig. 1). Questo esempio serve anche a tratteggiare il più ampio contesto in cui inserire la presente analisi e mostrare la diffusione della figura della donna nuova in Occidente, di cui qui si esamina solo un aspetto. Comunque, nei diversi campi in cui si è sviluppata, che vanno dalla satira di costume alla cronaca mondiale, dalla pubblicità commerciale alla propaganda politica, l'illustrazione rappresenta in modo efficace l'emergente società di massa del primo Novecento, il cui centro propulsivo si sta sempre più spostando oltre Atlantico.

2. La modernità americana

La modernità degli Stati Uniti progressisti, che comincia a invadere l'Europa negli anni a cavallo del Novecento, è portatrice di una visione

della società e di una cultura popolare più anti-convenzionali e democratiche di quelle del vecchio continente. Come sostiene Victoria De Grazia, «per buona parte del ventesimo secolo, la cultura dei consumi americana ha agito come una forza rivoluzionaria, le sue invenzioni sociali e il suo messaggio sul diritto al comfort tanto potenti come solventi dei vecchi legami quanto ogni rivoluzione politica»⁶. Anche se l'influenza della cultura statunitense in Europa si dispiega soprattutto a partire dalla prima guerra mondiale, quando al potere economico si affianca la leadership politica, l'inizio di questo processo va cercata nei decenni a cavallo del secolo, quando insieme alle merci gli Stati Uniti esportavano idee nuove di rapporti sociali più aperti e informali, benessere e intrattenimento per tutti⁷.

Uno dei simboli della modernità statunitense è la sua città costellata di grattacieli, fonte per gli europei di una fascinazione mista ad un netto rifiuto. New York diventa l'America per antonomasia, l'archetipo della città americana: come afferma il giornalista Arnaldo Fraccaroli, «per molti Europei New York è tutta l'America»⁸. Tra gli intellettuali italiani, esponenti di una società più tradizionale, il rifiuto di questo nuovo tipo di paesaggio urbano prende spesso la forma della condanna non solo estetica, ma morale. Per Emilio Cecchi il grattacielo è espressione dell'orgogliosa e solitaria prepotenza economica statunitense: «è il campanile senza campane d'una religione materialista, senza Dio»⁹, mentre Luigi Barzini li descrive come «le creazioni di un sogno mostruoso – simboli dell'ambizione di un popolo»¹⁰. In generale, il grattacielo è visto come esempio della mancanza di senso della misura e delle proporzioni, ma anche segno dell'energia e dell'ardimento del popolo americano, e solo in questo ambito viene accettato¹¹.

In questo contesto urbano si muove un nuovo tipo di donna: la 'donna nuova' americana, affascinante e scandalosa. Si tratta di una donna istruita, autonoma, esuberante di energia e determinazione, che corrisponde ai nuovi spazi che le donne hanno conquistato nell'impetuosa crescita urbana, prima nel campo dell'istruzione secondaria, quindi nella mobilità e visibilità sociale, ed infine nel lavoro, soprattutto nel settore terziario, come la scuola, l'ufficio, l'assistenza e il commercio al dettaglio, ma anche, con maggiori difficoltà, nella roccaforte delle professioni. Contemporaneamente si è sviluppato un vasto e vigoroso associazionismo che dal campo della politica arriva a quelli della cultura, dell'assistenza, delle professioni e semi-professioni¹².

Come i grattacieli, questa nuova figura di donna provoca reazioni ugualmente forti di attrazione e di rifiuto. Nell'immaginario italiano, donne nuove e grattacieli sono spesso abbinati, come vediamo nella copertina del fortunato libro *America, primo amore* di Mario Soldati, disegnata

da Carlo Levi nel 1936: una diavolessa nuda, stesa davanti a una schiera di grattacieli (Fig. 2). A prima vista questa figura di donna sembra meno impressionante del suo contesto urbano. È però culturalmente più minacciosa, sia perché mette in gioco ruoli di genere consolidati, sia perché trova un'eco nelle contemporanee rivendicazioni dei movimenti femministi europei. Inoltre, la sua immagine si presta ad un uso pervasivo nei nuovi campi della stampa illustrata, della pubblicità per la produzione in serie, del cinema e dell'industria dell'intrattenimento in generale.

Di questa immagine di donna nuova si impadroniscono gli illustratori e i fotografi che in numero crescente lavorano per il mondo della stampa, dell'editoria e della pubblicità, volto, già negli anni a cavallo del secolo, alla conquista di un pubblico di vaste proporzioni. Siamo agli albori della società di massa e della società dei consumi, nonché dell'era delle immagini, ed è interessante notare come diventa sempre più cruciale l'intreccio tra l'evoluzione della condizione femminile e la sfera delle sue rappresentazioni, tanto che più di uno storico ha osservato quanto sia fuorviante separare lo studio dell'evoluzione dei ruoli sociali femminili dall'analisi delle loro rappresentazioni¹³.

Come molte immagini popolari, anche quella della donna nuova americana comprende figure diverse, a volte contrastanti. La *Gibson girl* domina l'illustrazione degli anni tra la fine dell'Ottocento e la Grande Guerra, mentre la *flapper*, anche se nata prima della guerra, diventa un'icona degli anni Venti. Accanto a loro, si afferma anche la figura della 'casalinga efficiente', regina della casa e dei beni di consumo, che avrà una vita più lunga delle precedenti per il suo largo impiego nella pubblicità. Altri modelli sono legati al mondo delle professioni, dello spettacolo, dell'impegno sociale e politico. Sono figure di donne che rappresentano nuove identità sociali e che tendono ad occupare spazi sempre più visibili della sfera pubblica¹⁴.

3. *La Gibson Girl nell'illustrazione del primo Novecento*

La *Gibson girl* prende il nome da uno dei suoi più famosi disegnatori, Charles Dana Gibson. Accanto a lui, opera una folta schiera di illustratori coevi, fra cui ricordiamo James Montgomery Flagg, Harrison Fisher e Howard Chandler Christy. La *Gibson girl* è una giovane donna alto-borghese che diventa il centro delle descrizioni dei riti della nuova *upper class* e che fornisce attraverso le sue popolari illustrazioni nuovi modelli per i ceti medi in ascesa. Questa nuova figura di donna ha frequentato il liceo

o l'università, pratica gli sport, viaggia, guida l'automobile, si muove con disinvoltura negli spazi pubblici della città, trasmette un senso di fiducia in se stessa e nelle proprie capacità di decisione, però in genere non lavora (Fig. 3). I suoi eleganti vestiti, anche se nettamente più pratici di quelli della generazione precedente (niente più crinoline e stecche di balena), non prevedono le gonne corte, i pantaloni o i tailleur di Coco Chanel. I suoi capelli sono ancora lunghi e i suoi cappelli spesso enormi. Nel descriverla, la mente corre alle figure femminili dei romanzi di Henry James e di Edith Wharton. Malgrado il clamore provocato dalla sua sicurezza e libertà di movimento, la *Gibson girl* non è una figura rivoluzionaria, ma moderata. Illustrando il glamour dell'alta società, di cui la stampa è sempre più ghiotta, la *Gibson girl* è anche un mezzo di evasione, una creazione della fantasia che fa dimenticare i problemi quotidiani, facendo sognare.

È un'immagine però che contiene anche molti tratti anti-convenzionali e sono questi ultimi che colpiscono la più tradizionale società europea. In Europa, spesso è presentata come un eccentrico prodotto della società d'oltre-oceano, molto lontano dalle donne europee. Ecco come la descrive una rivista italiana 'per signorine', *La jeune-fille*, pubblicata a Napoli in francese:

Donna per sesso, ma uomo, quasi, per l'educazione molto più libera [...] la giovane donna dell'America del Nord è] bella, forte, sportiva, senza sdolcinatezze e senza secondi fini, ella va, sola, spigliata, con gli occhi negli occhi del mondo; ella studia, danza, [...] conosce tutti gli sport, entra come un colpo di vento dappertutto, vuole vedere, vuole sapere. Se si tratta di spendere denaro, ella ne spende molto, per viaggiare, soprattutto in Europa. Tutti l'abbiamo vista da molti anni, malata di snobbismo, questa 'rolling stone', sulle navi, sui treni rapidi e nei grandi alberghi. [...] Ella è 'Miss AmeriKa' che non ha punti di contatto con 'Miss Europa'¹⁵.

Nel primo Novecento, quindi, anche in Italia si affaccia questa «nuova Eva, irrisa e irridente ma potenzialmente contagiosa». Anche se ha aspetti contraddittori, la figura della donna nuova americana è veicolo di una cultura di massa che, per De Grazia, esercita una funzione progressiva, contribuendo a minare le rigide gerarchie di classe e l'autorità patriarcale, nonché a stimolare nuove forme di partecipazione sociale¹⁶.

Con le sue esigenze di rappresentazione e di comunicazione, la guerra di massa dà ulteriore impulso a queste forme artistiche emergenti. In tutti i paesi belligeranti, lo Stato si affianca ai privati nella produzione di un'enorme

quantità di materiale propagandistico. Lo spartiacque della Grande Guerra divide anche la storia dell'illustrazione: ora le immagini spensierate della *Belle Époque* acquistano le ombre sinistre della guerra totale e della propaganda di stato. A partire dalla guerra, l'illustrazione comincia a cedere il passo alla fotografia: sia il mondo della stampa che quello della pubblicità e della propaganda politica preferiscono sempre più quest'ultimo mezzo di comunicazione, soprattutto per l'impressione di verità documentaria che suscita nel fruitore¹⁷. Anche nella rappresentazione femminile assistiamo a un lento passaggio dall'illustrazione alla fotografia.

Nel periodo della guerra l'immagine della *Gibson girl* compare spesso nelle riviste, nella pubblicità, nei poster americani di propaganda prodotti a centinaia di migliaia: ora la sofisticata ragazza alto-borghese si democratizza, perdendo gli attributi di status, quali vestiti eleganti, cappelli, ambienti esclusivi, ma non le sue caratteristiche di determinazione e vitalità¹⁸. Rappresenta la democratica America favorevole all'intervento in guerra oppure una donna comune, come una crocerossina o un'ausiliaria dell'esercito (Fig. 4). In ogni caso, la figura femminile gioca un ruolo centrale nella costruzione dell'immagine propagandistica americana, molto più che nei poster tedeschi, dove domina invece la figura maschile. Nella stampa italiana si osserva:

Questa giovane donna che ci è apparsa così straordinaria, ha trovato ora un nuovo e più nobile scopo nella vita: si è 'militarizzata', data l'ora presente. La Gibson Girl, sana, forte, fresca e coraggiosa [...] ora aiuta e, se necessario, incoraggia i 'Sammies' [...] e, per poter comandare un giorno, mostra, aspettando, di saper ubbidire!¹⁹

Molti manifesti americani della Grande Guerra sono attraenti ancora oggi e ricercati dai collezionisti, anche se la loro qualità artistica non eguaglia quella di alcuni manifesti dei costruttivisti russi. La loro capacità comunicativa dipende dal collegamento già consolidato con il mondo della pubblicità e dell'illustrazione giornalistica. Anche per questa ragione, molto più spesso dei manifesti europei, i poster americani utilizzano la figura della donna contemporanea in un impianto *sexy and folksy*²⁰ (Fig. 5).

Charles Dana Gibson influenza buona parte della enorme produzione di poster di guerra degli Stati Uniti e la nuova figura di donna, creata da lui e da altri illustratori statunitensi, si diffonde. Solo come direttore della Division of Pictorial Publicity del Committee on Public Information (CPI), l'organismo pubblico che per la prima volta promuove un esplicito progetto federale di manipolazione delle abitudini e delle opinioni delle

masse attraverso la propaganda di guerra, produce circa 700 manifesti e 1500 disegni. Ogni manifesto è riprodotto in un numero di copie compreso fra le 10.000 e il milione²¹.

Quanto le immagini viaggino, e insieme a loro si diffondano i modelli culturali da cui hanno tratto origine, lo vediamo nelle illustrazioni di Achille Beltrame per il settimanale popolare *La Domenica del Corriere*. In una illustrazione per la retro-copertina della rivista della fine del 1918, ad esempio, egli mostra alcune donne americane mentre sfilano in una parata per le strade di New York con carriole, tute da lavoro, stivali, gonne sopra il ginocchio e maniche rimboccate. Sono le coltivatrici degli orti di guerra che partecipano ad un imponente corteo per la vittoria. Beltrame le descrive come donne atletiche, robuste e volitive. Sono *Gibson girls* in versione di guerra (Fig. 6).

4. Donne e mito americano in Italia nel 1917-1919

L'America democratica fornisce agli alleati, dissanguati da anni di guerra totale, non solo armi, soldati e beni essenziali alla continuazione della guerra, ma anche un'ideologia capace di mobilitare le masse. Di fronte al vuoto ideologico europeo e al massacro della guerra di trincea, che appare sempre più senza fine e senza senso, gli slogan wilsoniani su «la guerra per far finire tutte le guerre», «la guerra per rendere il mondo adatto alla democrazia» e sulla «autodeterminazione dei popoli», vale a dire pacifismo, democrazia e internazionalismo, si rivelano come gli unici in grado di contrastare gli attraenti slogan del nascente astro sovietico e di disegnare un progetto attraente per il futuro dell'Occidente. Sul fronte della propaganda alleata, infatti, i nemici da combattere non sono solo gli Imperi Centrali, ma anche la Russia dei Soviet²². Il mito americano si diffonde in Europa e in Italia, e tocca fasce sociali, come le donne impegnate sul fronte interno, o personaggi, come Anna Kuliscioff, rimaste fino ad allora marginali o estranee rispetto ad esso²³. La diffusione del mito americano è favorita, sinceramente o opportunisticamente, dalle classi dirigenti, minacciate dallo spettro della sconfitta militare e/o della rivolta sociale, ma anche dalla forza d'impatto della vasta campagna propagandistica americana, che mescolava il messaggio politico all'abbondanza degli aiuti umanitari.

L'immagine della donna nuova americana – istruita, indipendente, socialmente attiva – è un aspetto importante della propaganda statunitense

in Italia. Essa si diffonde nella stampa, soprattutto illustrata. Foto di donne americane impegnate in attività non tradizionali ed articoli sul loro contributo alla guerra e sulla loro influenza in seno alla società statunitense, già presenti come 'curiosità' fin dalla fine dell'Ottocento, diventano un tema ricorrente della descrizione della società d'oltre-Atlantico. Donne occupate in lavori maschili, come giornaliste, autiste, barbiere o pompieri, oppure donne con atteggiamenti maschili (pantaloni, uniformi, pistole e capelli corti), personificano la modernità del potente alleato e attirano l'attenzione del lettore: «quasi impossibile piazzare articoli senza fotografie specialmente di donne!» ripete nei suoi dispacci il capo della propaganda americana in Italia²⁴. Le immagini di donne americane incuriosiscono, divertono ma anche scioccano il pubblico italiano. L'immagine di una crocerossina americana in uniforme sul fronte italiano trova posto anche in un giornale di trincea, «La Tradotta». Anche se il suo atteggiamento è sotto tono rispetto a quello più baldanzoso del fante, è ritratta al fronte «durante la battaglia», come testimoniano le esplosioni visibili sullo sfondo (Fig. 7).

Tutti gli uffici della filiale del CPI a Roma diffondono materiale sulle donne americane, che diventano uno dei perni della descrizione della modernità e delle conquiste sociali d'oltre-Atlantico, simboli della democrazia progressista e dell'avanguardistico modello sociale che gli Stati Uniti intendono propagandare nel mondo. Il News Department riceve regolarmente notizie e articoli, spesso illustrati, dagli Stati Uniti per la diffusione in Italia. Dopo averli tradotti, il CPI li trasmette all'agenzia Stefani, la principale agenzia di stampa italiana, o direttamente a alcuni giornali e periodici, nonché a una lista di personalità italiane. La voce «Donne» è una delle 16 categorie in cui sono suddivisi i circa 1.600 articoli giunti dagli uffici di Washington e New York. La voce «Donne» è anche una delle 8 categorie in cui sono schedate le circa 120 testate (di cui circa un terzo quotidiani) a cui l'ufficio invia articoli con regolarità²⁵. Anche i giornalisti italiani inviati in missione oltreoceano a cura del CPI spediscono in Italia articoli sugli Stati Uniti, in cui risalta l'attenzione alle emancipate donne locali²⁶.

Il Photographic Department distribuisce grandi quantità di manifesti, opuscoli, cartoline, fotografie, bandiere e altri tipi di materiale propagandistico. In questo comparto la figura della donna americana ha un ruolo notevole. Questa sezione, inoltre, organizza mostre fotografiche in migliaia di città e cittadine italiane e distribuisce grandi portafotografie, pensati soprattutto per le vetrine dei negozi, di cui sostituisce periodicamente le immagini da esporre. La Singer Italia, ad esempio, mette a disposizione del CPI le circa 400 vetrine che possiede in Italia: nel suo caso chiaramente il messaggio propagandistico è rivolto soprattutto alle donne e si fonde

con il 'sogno' di riscatto sociale veicolato allora dalla preziosa macchina da cucire²⁷. Inoltre, commissiona e distribuisce manifesti. Negli archivi italiani della Grande Guerra sono presenti diversi manifesti americani e possiamo supporre il loro impiego malgrado il testo inglese. Il fatto, ad esempio, che un poster di Christy sia presente in una decina di esemplari nell'archivio del Museo del Risorgimento ci fa supporre un suo utilizzo per la propaganda in Italia (Fig. 8).

Il Film Bureau, diretto da Walter Wanger, futuro produttore hollywoodiano, non solo distribuisce film e documentari in grandi e piccole città italiane, ma si è organizzato con camion e generatori di energia per proiettare film anche nelle campagne più isolate. È facile immaginare l'impatto del mezzo filmico su quegli strati periferici della popolazione che fino ad allora erano rimasti pressoché impermeabili rispetto al messaggio propagandistico veicolato da media tradizionali, quali conferenze, mostre o carta stampata. I film americani non solo sono un potente mezzo di trasmissione di modelli culturali, ma vengono proiettati sempre insieme a film di propaganda preparati dal CPI. Una regola posta dalla censura americana, a cui collabora il CPI, infatti, prevede il divieto di fornire film a distributori esteri senza l'obbligo della contemporanea proiezione di film di propaganda: in questo modo, come osserva Creel nel suo rapporto finale, «Charlie Chaplin e Mary Pickford guidavano *Pershing's Crusaders* e *America's Answer* nel territorio nemico e sfondavano un'altra linea Hindenburg»²⁸. Nei decenni seguenti, il cinema hollywoodiano, più di qualsiasi altro medium, diventa un mezzo di trasmissione di miti e modelli americani, fra cui quello della donna nuova americana. Come sostiene De Grazia, «oltre alle immagini accattivanti dell'abbondanza dei consumi, delle ultime manie e delle nuove mode, [il cinema americano presenta] anche identità sociali nuove e attraenti», fra cui ricorda la caparbia ragazza che lavora e la coppia moderna. Uno studio sociologico della metà degli anni '40 rileva che per molte donne intervistate i film americani sono stati significativi nella formazione della cultura paritaria della 'nuova donna'²⁹.

5. La figura della flapper negli anni Venti

Con forza soprattutto nel dopoguerra, un nuovo modello femminile si afferma negli Stati Uniti, la *flapper*. Anche se discende dalla *Gibson girl*, quale figura di rottura rispetto all'immagine della donna tradizionale, ne è anche l'antagonista vincente. Mentre la *Gibson girl* diventa velocemente fuori moda, rappresentante di un mondo al tramonto, la *flapper* esplose

in tutta la sua trasgressiva modernità. Se la *Gibson girl* era imponente, atletica ma femminile, con seno e fianchi larghi, vita stretta, capelli lunghi e gambe invisibili, la *flapper* è minuta, porta i capelli scandalosamente corti, ha seno e fianchi appena accennati, nasconde la vita ma mostra provocatoriamente le gambe. L'aspetto è adolescenziale e mascolino, in una certa misura desessualizzato: non a caso viene chiamata chiamata *garçonne* in Francia e 'maschietta' in Italia. È soprattutto il suo stile di vita che è diverso: è una ragazza che lavora, che partecipa alla vita, anche notturna, della città, con grande indipendenza e libertà. Si usa dire che la *flapper* lavora tutto il giorno e balla tutta la notte. Con noncuranza, si mostra al fianco degli uomini nei nuovi balli, nei divertimenti, nei corteggiamenti casuali.

Della rivoluzione dei modelli e dei comportamenti femminili simboleggiati dalla *flapper* si discute diffusamente nella stampa, mentre arte, pubblicità, moda, cinema e letteratura la ritraggono in modi diversi, spesso negativi. Non solo il suo aspetto è scandaloso, non solo spesso vive sola, ma si trucca, fuma, beve, nega con il suo aspetto e stile di vita qualsiasi richiamo alla maternità. La figura della *flapper* comunica instabilità e permissivismo morale. Solo gli anni Venti in America, anni di grande sviluppo e benessere, possono sopportare una tale figura di rottura rispetto alla tradizione: essa è in parte un prodotto della guerra, ma soprattutto è una figlia della prosperità.

Nell'Italia del primo dopoguerra, ancor prima che il fascismo prenda saldamente il controllo della stampa a partire dalla metà degli anni Venti, assistiamo a una reazione contro la donna che lavora e che aspira al voto. In articoli e vignette, soprattutto la donna borghese è descritta come talmente sciocca e frivola da essere assolutamente inadatta sia per l'impegno lavorativo che per quello politico. In una vignetta pubblicata nel giornale satirico «Il Pasquino», ad esempio, un uomo chiede a una donna con un copricapo all'ultima moda per chi voterebbe fra rossi e neri, e lei risponde che sicuramente voterebbe per un candidato biondo, data la sua passione per gli uomini biondi³⁰; in un'altra, pubblicata sul quotidiano nazionalista «L'Epoca», tre eleganti donne borghesi si chiedono se un'avvocatesa che stava per patrocinare in Assise fosse riuscita a trovare un nuovo modello di toga (Fig. 9).

Questa misoginia continua e diventa un indirizzo politico durante gli anni del regime. Secondo *La Critica fascista*, le attività fra il ridicolo e il criminale del movimento femminista americano, che avevano portato alla crisi della famiglia, erano il segno più evidente della degenerazione morale della società statunitense³¹. Sono frequenti gli attacchi alla cosiddetta 'donna crisi' – una creatura falsa e straniera, magra, androgina e sterile – a

cui si contrappone l'immagine tradizionale della 'donna autentica' – prosperosa, femminile, votata alla maternità e vera compagna – la quale ha acquistato nuovi ruoli nella politica demografica, autarchica e totalitaria del fascismo. Nel 1931 l'Ufficio Stampa di Mussolini lancia una vera e propria campagna contro la 'donna crisi', e ordina a giornali e riviste di eliminare le immagini di donne troppo magre e mascolinizzate. Si sviluppa un vasto repertorio di attacchi all'immagine della donna moderna, «il prodotto di Parigi e Hollywood», che comprende dai pareri medici alle canzoni, dai racconti alle vignette³².

Nel volume *Donne d'America* del giornalista Arnaldo Fraccaroli, vediamo come la donna americana è vista da occhi italiani. In una delle tante illustrazioni (Fig. 10), si evidenzia il fatto che in America i rapporti di genere sembrano completamente rovesciati e spesso sia nella coppia che nel lavoro è lei che ha le redini in mano:

Uomo e donna che si sposano mettono insieme una società che molte volte va benissimo: la donna riesce spesso a far filare dritto il marito che non ne avrebbe nessuna intenzione e nessuna capacità. In molti casi sono le signore che dirigono gli affari, l'azienda, l'officina, lo studio. La attività, lo spirito di intraprendenza delle donne americane sono ammirevoli³³.

Una seconda linea d'attacco è quella di osservare che queste donne, truccate, acconciate e vestite secondo i dettami della moda, sembrano tutte uguali, sembrano fabbricate in serie³⁴. Fraccaroli dedica altri tre libri di impressioni di viaggio agli Stati Uniti e un romanzo, dal titolo significativo *Il paradiso delle fanciulle, ovvero American Girls*, alle donne americane. In tutti il tema della donna nuova è trattato diffusamente³⁵.

Altri scrittori e giornalisti si muovono lungo queste stesse linee: pensiamo ad Umberto Notari, che dedica varie opere alla battaglia contro la pericolosa figura della donna nuova, compreso un volume illustrato con la descrizione e analisi della «donna tipo tre», i primi due tipi essendo costituiti dalla donna moglie/madre e dalla prostituta³⁶. Secondo Michel Beynet, il tema della donna americana è uno dei principali intorno a cui si costruisce in Italia l'immagine dell'America³⁷. La frequenza degli scritti su di loro palesa una vera e propria ossessione per questa figura di donna, per la sua indipendenza e condizione di parità (se non addirittura di superiorità) rispetto all'uomo. Nell'ambito di un'analisi dei giudizi generalmente negativi raccolti in articoli e libri degli anni Venti e Trenta, egli cita Luigi Barzini, Felice Ferrero, Arnaldo Fraccaroli, Alberto Moravia, Enrico Ferri, Emilio Cecchi, Mario Soldati, Amy Bernardy³⁸.

6. La regina della casa e dei beni di consumo

Accanto alle figure esaminate, altre immagini di donne nuove si affermano negli Stati Uniti e proiettano la loro immagine fuori dei confini nazionali. Tra queste troviamo la figura della casalinga moderna, non più schiacciata dal lavoro domestico, ma padrona di tutti i mezzi che la tecnologia e l'efficienza organizzativa mettono a sua disposizione, dagli elettrodomestici ai cibi e indumenti pronti, dalle automobili ai cosmetici, fino ai servizi per gestire la casa e i figli in modo 'scientifico'. Meno dirompente delle altre, questa immagine avrà vita più lunga e un'influenza più duratura. Si sostiene che ora finalmente la donna di casa – moglie e madre – ha tempo libero a disposizione e può permettersi una vita di divertimenti, acquisti e contatti sociali. Le vendite a rate e per corrispondenza permettono di dilatare i consumi. I cambiamenti culturali sono profondi: l'enfasi è ora sulle capacità di consumo delle famiglie, non più sulle loro capacità di risparmio (Fig. 11).

Questo tipo di donna diventa sempre più il simbolo dell'*American way of life*, parallelamente al progressivo affermarsi del consumo opulento come aspetto basilare del modello sociale americano. Questa figura, più di altre, è la creazione del mondo della pubblicità, della grande distribuzione, dei mass media a circolazione di massa: negli anni Venti alla carta stampata e al cinema si aggiunge la radio. Efficacemente Marchand descrive il mondo della pubblicità americano come «un'élite di pubblicitari, in grande maggioranza uomini, impegnati principalmente nel parlare alle masse femminili», a cui le riviste specializzate attribuiscono circa l'85% degli acquisti al dettaglio³⁹. È alla donna che si rivolgono tutti coloro che sono collegati al mercato: è questa 'regina della casa', infatti, che secondo i sondaggi prende la maggior parte delle decisioni di spesa del nucleo familiare. I mass media si impadroniscono dell'immagine della donna moderna e ne fanno un mezzo di omogeneizzazione sociale all'interno e un simbolo da esportare al mondo intero. Nancy Cott fa notare come gli spettatori e consumatori europei lo accolgano in maniera ancor più 'ingenua' degli americani stessi, non avendo il termine di paragone della vita reale⁴⁰.

Il modello della donna moderna 'stile americano' contiene aspetti delle rivendicazioni del largo movimento femminile dei decenni precedenti. Nel dopoguerra, coloro che vogliono presentarsi come promotori della modernità, non possono dimenticare le aspirazioni e gli ideali di libertà e autonomia delle donne. Ma finiscono per impadronirsi del linguaggio e dei progetti femministi per strumentalizzarli, mettendoli al servizio di un imponente macchina per l'espansione dei consumi e per la costruzione del

sogno americano, cioè dell'immagine di una società in cui indipendenza e consumi opulenti sono raggiungibili dalla maggior parte della popolazione. Pubblicità, cinema, esperti delle scienze sociali traducono l'aspirazione al controllo della propria vita nel concetto commerciale di scelta. Essi riescono ad imporre i modelli di realizzazione della femminilità:

I pubblicitari si affrettarono a impacchettare sotto forma di merce l'individualità e la modernità dirette alle donne. Il potere economico che stava dietro alla fornitura di immagini mercificate della donna moderna era di gran lunga maggiore di quello che stava dietro ad un qualsiasi modello concorrente. Nuove tecniche grafiche e fotografiche permisero alla pubblicità di diventare un mezzo visivo con un'influenza subliminale del tutto nuova, un mezzo che intenzionalmente vendeva alle donne non solo immagini di prodotti in vendita, ma anche immagini di se stesse⁴¹.

A questa immagine alienata e attraente, né le femministe degli anni della *Belle Époque* né le schiere sempre più folte delle professioniste degli anni Venti e Trenta riescono a opporre un'immagine altrettanto forte ed efficace. D'altronde, la sfera delle rappresentazioni sociali è una delle leve di comando della società, da cui le donne, anche se membri delle classi dirigenti, sono state in genere escluse.

Malgrado le polemiche prima ricordate, nei fatti il fascismo lascia penetrare senza grandi ostacoli l'industria culturale americana: pensiamo in particolare al cinema, ai rotocalchi femminili, allo sport, ai balli e ai fumetti, tutti veicoli di trasmissione di immagini di donna e di diversi stili di vita. Come osserva D'Attorre, «il regime non riuscì mai a diffondere una cultura popolare moderna alternativa al cinema, al ballo, al fumetto americano»; comunque, data la distanza del livello di vita dei due paesi, vediamo diffondersi una «americanizzazione delle immagini, [...] ma non dei comportamenti: americanizzazione dei desideri, ma non dei consumi», che, secondo il suo punto di vista diminuisce la forza pervasiva del mito americano in quegli anni⁴².

A parte il cinema, che è il medium che in quegli anni più di qualunque altro favorisce la trasmissione di miti, modelli e stili di vita⁴³, anche i primi rotocalchi femminili sono pieni di immagini di donne snelle, intraprendenti, sportive, professioniste. Nel 1933 escono «Eva» e «Lei», mentre già esistevano «Rakam» e «Lidel». Rispetto ai quotidiani, le riviste femminili godono di una discreta libertà che ha fatto parlare di «un mondo sotterraneo» delle riviste⁴⁴. Sfogliandole ci si rende conto che i temi trattati e le immagini di donna proposti nei testi e nella pubblicità sono spesso lontani

dai modelli fascisti e fanno ipotizzare un pubblico femminile variegato e aperto alle influenze straniere: come osserva Laura Pisano, «la pubblicistica femminile del ventennio [...] era in realtà assai meno ‘fascistizzata’ e condizionata dalla censura di quanto si sia indotti a pensare da una prima e superficiale lettura»⁴⁵. Se osserviamo ad esempio la rivista «Lidel» (1919-1935), la quale, pur rivolgendosi ad un pubblico delle classi medio-alte dato il prezzo e lo stile, può essere considerato un prototipo dei rotocalchi degli anni Trenta («Gioia» esce nel 1937, «Grazia» nel 1938), le figure femminili sono simili a quelle delle riviste occidentali e nelle rubriche si parla di divi, film e intraprendenti donne americane (Fig. 12).

Quindi, l'analisi dei mezzi di comunicazione e intrattenimento di massa italiani degli anni Venti e Trenta mette in luce una società meno inquadrata nei valori del regime di quanto comunemente percepito, almeno nei suoi comparti borghesi e piccolo-borghesi, soprattutto cittadini. Questi comparti, però, corrispondono proprio ai ceti in genere considerati sostenitori del fascismo. In un sondaggio del 1937 relativo a un migliaio di studentesse di istituti professionali e magistrali di età compresa tra i 14 e i 18 anni emerge che solo il 10% mostra un'inclinazione verso i lavori domestici, mentre la maggior parte aspira a un lavoro e all'autonomia⁴⁶. In molte forme di svago e soprattutto in quelle in più rapida espansione, vediamo un pubblico attratto da aspetti della modernizzazione che hanno una matrice estera, soprattutto americana. Attraverso film, sport, pubblicità, fumetti, e rotocalchi, l'immagine della donna e della società statunitense penetrano nella società nostrana e i sogni delle italiane e degli italiani, i cui consumi e stili di vita sono lontani dagli standard d'oltre-Atlantico, si vanno sempre più americanizzando, seguendo un trend che si rafforzerà negli anni Cinquanta e Sessanta⁴⁷.

¹ J.T. SCHNAPP, *Epilogue*, in *Picture This. World War I Posters and Visual Culture*, a cura di P. James, University of Nebraska Press, Lincoln 2009, pp. 369-370.

² G. PIANTONI DE ANGELIS, *Note per una lettura iconologica del manifesto italiano dal 1895 al 1914*, in *Mitologia e iconografia del XX secolo nel manifesto italiano dal 1895 al 1914*, a cura di G. Piantoni De Angelis, De Luca, Roma 1979, pp. 3-4; e A. VILLARI, *Il segno delle avanguardie. I manifesti e l'Italia 'moderna' 1920-1940*, in *L'arte della pubblicità. Il manifesto italiano e le avanguardie 1920-1940*, a cura di Ead., SilvanaEditoriale, Milano 2008, pp. 14-45.

³ Ad esempio, Charles Dana Gibson disegnò una carta da parati 'per scapoli' piena di attraenti visi di giovani donne; scatole di fiammiferi e calendari sono custoditi negli archivi della Grande Guerra della Biblioteca Alessandrina di Roma e della Biblioteca del Museo del Risorgimento di Roma; si veda inoltre B. JONES, B. HOWELL, *The popular arts*

of the First World War, McGraw-Hill, New York 1972.

⁴ W. REED, *The Illustrator in America 1860-2000*, Watson-Guption, New York 2001, p. 7.

⁵ M.H. BOGART, *Artists, Advertising, and the Borders of Art*, University of Chicago Press, Chicago 1995, pp. 4-13, 125-170.

⁶ V. DE GRAZIA, *Irresistible Empire. America's Advance through 20th Century Europe*, Harvard University Press, Cambridge 2005, p. 475.

⁷ R.W. RYDELL, R. KROES, *Buffalo Bill in Bologna. The Americanization of the World, 1869-1922*, University of Chicago Press, Chicago 2005, pp. 97-119 e 165-174.

⁸ A. FRACCAROLI, *Vita d'America*, Treves, Milano 1928, p. 2; dello stesso si veda anche *New York ciclone di genti*, Treves, Milano 1931.

⁹ E. CECCHI, *Grattacieli*, in «Il Corriere della Sera», 1 marzo 1935.

¹⁰ L. BARZINI, *Nuova York*, Agnelli, Milano 1931, p. 79.

¹¹ A. CIPOLLA, *Grattacieli*, in «La Stampa», 19 febbraio 1925.

¹² Solomon distingue tra professioni e semi-professioni: le professioni sono quelle tradizionali, mentre le semi-professioni coprono i campi in espansione delle infermiere, bibliotecarie, assistenti sociali, insegnanti, B. MILLER SOLOMON, *In the Company of Educated Women: A History of Women and Higher Education in America*, Yale University Press, New Haven 1985, pp. 115-140.

¹³ «La storia delle donne non potrebbe concepirsi senza una storia delle rappresentazioni, decrittazione delle immagini e dei discorsi che esprimono l'evoluzione dell'immaginario maschile e della norma sociale»: F. THÉBAUD, *Introduzione*, in *Histoire des femmes en Occident*, Académique Perrin Editions, Paris 1970, trad. it. *Storia delle donne in occidente. Il Novecento*, a cura di F. Thébaud (collana a cura di G. Duby e M. Perrot), Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 4-5.

¹⁴ S. GUNDLE, C.T. CASTELLI, *The Glamour System*, Palgrave Macmillan, New York 2006, pp. 43-61; per l'Italia, vedi M. DI GIORGIO, *Le italiane dall'Unità ad oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Laterza, Roma-Bari 1992, pp. 20-28, 197-201 e 389-97.

¹⁵ E. GUIDI, *La Gibson Girl*, in «La Jeune Fille», 28 febbraio 1918, p. 7 (mia trad. dal francese).

¹⁶ A. BRAVO, *Madri fra oppressione ed emancipazione*, in *Storia sociale delle donne*, a cura di A. Bravo et al., Laterza, Roma-Bari 2001, p. 95; V. DE GRAZIA, *Americanismo da esportazione*, in «La Critica Sociologica», nn. 71-72, autunno/inverno 1984-1985, p. 12.

¹⁷ A. GIBELLI, *La nazione in armi. Grande Guerra e organizzazione del consenso*, in *L'Italia del Novecento. La fotografia e la storia*, a cura di G. De Luna et al., vol. I: *Il potere da Giolitti a Mussolini (1900-1945)*, Einaudi, Torino 2005, pp. 39-71.

¹⁸ Si vedano le illustrazioni di C.D. Gibson a favore dell'intervento apparse sulla rivista «Life», anche prima dell'entrata in guerra degli Stati Uniti.

¹⁹ GUIDI, *La Gibson Girl*, cit.

²⁰ P. BUITENHUIS, *The Great War of Words. British, American and Canadian Propaganda and Fiction, 1914-1933*, University of British Columbia Press, Vancouver 1987, p. 71.

²¹ E. FONER, *The Story of the American Freedom*, WW Norton, New York 1998, trad. it. *Storia della libertà Americana*, Donzelli, Roma 2000, p. 230; *War, Revolution and Peace Propaganda Posters from the Hoover Institution Archives*, a cura di P. Harper, Stanford University, Stanford 1969, p. 22; M. RICKARDS, *The Rise and Fall of the Poster*, McGraw-Hill, New York 1971, p. 27.

²² A. IRIYE, *The Globalizing of America, 1913-1945*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, pp. 45-55.

²³ Ecco cosa scriveva Kuliscioff a Turati nel 1917: «Le mie speranze sono sempre riposte in Wilson perché è l'unico che potrà tenere alti i principi di democrazia al futuro congresso per la pace» (A. KULISCIOFF, F. TURATI, *Carteggio*, vol. IV (1915-18), t. I, Einaudi, Torino 1977, p. 426).

²⁴ Rapporto del 27 luglio 1918 di Charles Merriam, direttore del CPI in Italia, Director's Office of the Foreign Section – Abstracts of Agents Requests, sc 1, fasc. *Italy*, CPI/17-H2, *Records of the Committee on Public Information (CPI Records)*, National Archives, College Park (Maryland, USA).

²⁵ Le altre categorie erano: liberali, clericali, socialisti, democratici, imperialisti, commerciali e industriali, agricoli; vedi L.J. NIGRO, *The New Diplomacy in Italy. American Propaganda and US-Italian Relations, 1917-1919*, Peter Lang, New York 1999, p. 39.

²⁶ Si vedano, ad esempio, l'articolo *Le loro donne* di Orazio Pedrazzi, in «L'Illustrazione italiana», 10 novembre 1918, e *Quindicimila chilometri attraverso gli Stati Uniti in guerra* di Aldo Cassuto, in «Il Secolo XX», 1 dicembre 1918.

²⁷ Telegramma dell'11 settembre 1918, Abstracts of Agents' Requests, b. 1, f. *Italy*, CPI/17-H2, CPI Records.

²⁸ G. CREEL, *Complete Report of the Chairman of the Committee on Public Information 1917-1918-1919*, Washington 1920, p. 7. *Pershing's Crusaders* e *America's Answer* erano i titoli di due dei più famosi film di propaganda statunitensi.

²⁹ V. DE GRAZIA, *La sfida dello 'Star System': l'americanismo nella formazione della cultura di massa in Europa, 1920-1965*, in «Quaderni Storici», XX, n. 1, aprile 1985, p. 125.

³⁰ F. ELEFANTE, *Ideale politico*, in «Il Pasquino», 24 febbraio 1924. Su questi temi si veda il mio saggio *Feminism and Nationalism. The National Council of Italian Women, the World War, and the Rise of Fascism, 1911-1922*, in «Journal of Women's History», autunno 2014, pp. 48-51.

³¹ A. SPAINI, *Femminismo in America e altrove*, in «Critica fascista», 1 settembre 1929, come citato in E. GENTILE, *Impending Modernity: Fascism and the Ambivalent Image of the United States*, in «Journal of Contemporary History», XXVIII, n. 1, gennaio 1993, p. 11.

³² V. DE GRAZIA, *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia 2000, pp. 287-288.

³³ A. FRACCAROLI, *Donne d'America*, Omenoni, Milano 1930, p. 111.

³⁴ *Ibid.*, pp. 38-39.

³⁵ Di Fraccaroli si vedano anche *New York, ciclone delle genti*, Treves, Milano 1929; *Hollywood, paese d'avventura*, Treves, Milano 1929; *Vita d'America*, Treves, Milano 1928; *Il paradiso delle fanciulle, ovvero American Girls*, Milano 1936.

³⁶ U. NOTARI, *La donna 'tipo tre'*, (con otto litografie di Enrico Sacchetti), Istituto Editoriale Italiano, Milano 1928.

³⁷ M. BEYNET, *L'image de l'Amérique dans la culture italienne de l'entre-deux-guerres*, Université de Provence, Aix-en-Provence 1990, p. 473.

³⁸ *Ibid.*, pp. 473-484.

³⁹ R. MARCHAND, *Advertising the American Dream: Making Way for Modernity 1920-1940*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1986, p. 66.

⁴⁰ N. COTT, *La donna moderna 'stile americano': gli anni Venti*, in *Storia delle donne in Occidente. Il Novecento*, cit., p. 108.

⁴¹ *Ibid.*, p. 106.

⁴² P.P. D'ATTORRE, *Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, in *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, a cura di Id., Milano 1991, pp. 24-25.

⁴³ In un vasto studio sociologico della metà degli anni '40, numerose donne intervistate osservano che i film americani erano stati significativi nella formazione della cultura paritaria della 'nuova donna', DE GRAZIA, *La sfida dello 'Star System'*, cit., p. 125.

⁴⁴ A. HAMILTON, *The Appeal of Fascism: A Study of Intellectuals and Fascism 1919-1945*, Blond, London 1971, trad. it. *L'illusione fascista: gli intellettuali e il fascismo, 1919-1945*, Mursia, Milano 1972, p. 81. Hamilton si riferisce principalmente alle riviste letterarie.

⁴⁵ *Donne del giornalismo italiano. Da Eleonora Fonseca Pimentel a Ilaria Alpi. Dizionario storico bio-bibliografico. Secoli XVIII-XX*, a cura di L. Pisano, F. Angeli, Milano 2004, pp. 33-34.

⁴⁶ D. FOGACS, S. GUNDLE, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Indiana University Press, Bloomington 2007, trad. it. *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 101.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 276-283.

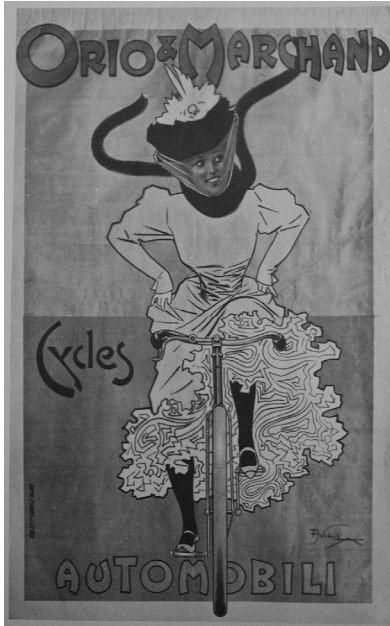


Fig. 1 – Aleardo Villa, Manifesto pubblicitario per una marca di biciclette, circa 1900

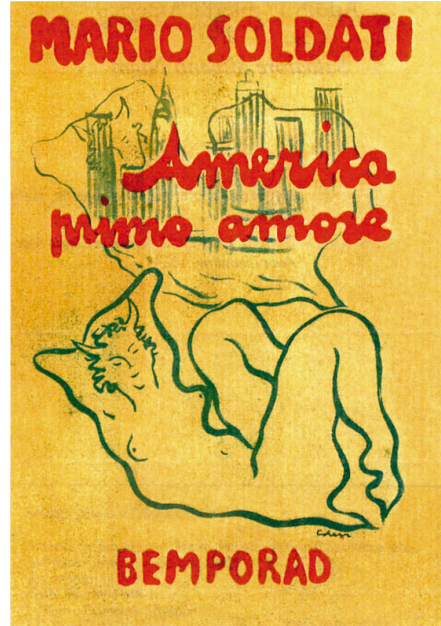


Fig. 2 – Carlo Levi, copertina di *America, primo amore* di Mario Soldati, Bemporad, Milano 1936



Fig. 3 – Charles Dana Gibson, «Can you drive a car?», poster di guerra, circa 1917



Fig. 4 – Harrison Fisher, Copertina di *American Sunday Monthly Magazine*, 1 marzo 1914



Fig. 5 – Howard Chandler Christy, «Gee, I wish I were a Man», poster di guerra, 1918



Fig. 6 – Achille Beltrame, retrocoperlina, *Domenica del Corriere*, 12 dicembre 1918



Fig. 7 – [Umberto Brunelleschi?], «Crocerossine americane e inglesi in linea durante la battaglia», *La Tradotta*, 29 agosto 1918



Fig. 8 – Howard Chandler Christy, «Fight or buy bonds», poster di guerra, 1917, Museo Centrale del Risorgimento, Roma, Fondo Iconografico, sc. F, MCRR 3



Fig. 9 – Luigi Bompard, senza titolo, *L'Epoca*, 13 febbraio, 1921.



Fig. 10 – Giovanni Manca, «Cara, in seguito ti spiegherò tutto...», in Arnaldo Fraccaroli, *Donne d'America*, Omenoni, Milano 1930, p. 65



Fig. 11 – Giovanni Manca, «...sembrano fabbricate in serie...», in Arnaldo Fraccaroli, *Donne d'America*, Omenoni, Milano 1930, p. 33



Fig. 12 – Marcello Dudovich, cartolina pubblicitaria «Posseggo una Triplex», circa 1939

STILI ED ESTETICHE DEL MODERNO
NEL CINEMA E NELLA LETTERATURA

Ettore Finazzi-Agrò

Economia (e politica) del moderno. Una proposta di revisione dei rapporti tra Futurismo italiano e Modernismo brasiliano

Vien mostrato l'ora, questo ora. Ora; mentre vien mostrato, ha già cessato di essere. L'ora, che è, è diverso da quello mostrato, e noi vediamo che l'ora consiste proprio in questo: nel non essere più, mentre esso è; l'ora, come ci vien mostrato, è un già stato
G.W.F. Hegel¹

L'esperienza dell'attualità non è la stessa per tutti
E. Bloch²

Il Futurismo è una mina crepitante sotto le rovine del passato
F.T. Marinetti³

Chiamato, ancora una volta, a riflettere su ciò che lega e su ciò che distingue il Futurismo italiano dal Modernismo brasiliano, rendendoli, in fin dei conti, ideologicamente incompatibili, mi trovo nella necessità di dover anzitutto trattare della diversa visione del Tempo che vige nei due movimenti. Necessità che nasce, in verità, da un mio desiderio di meglio intendere i meccanismi che, sui due lati dell'Atlantico, instaurano e sovrintendono alla creazione di uno spazio comune di riflessione su ciò che definiamo come 'contemporaneo'.

Istanza scivolosa e, in fondo, insignificante in sé (di cosa siamo, alla fin fine, contemporanei? E qual è il referente possibile, al di là del suo statuto momentaneo e puntuale, di un termine come 'contemporaneità'? Ma tornerò su tali questioni) che ha finito, tuttavia, per proporsi come un imperativo categorico proprio agli inizi del secolo passato. Perché il culto di tutto ciò che il presente – in quanto dimensione tanto transitoria quanto intransitiva – porta con sé, è il principale obbligo cui si sottomettono le avanguardie primo-novecentesche; perché, più in generale, tutte le avanguardie – e non

solo, quindi, il Futurismo e il Modernismo – devono affrontare la questione della relazione fra tradizione e innovazione, tra conservazione e mutamento di cui il Contemporaneo, appunto, è ostaggio e custode.

All'interno del movimento fondato da Marinetti, la concezione del Tempo si trova, com'è noto, sempre inscritta in un'idea di movimento, di evoluzione, di precarietà e di transito in direzione di un futuro auspicato che dovrebbe cancellare ogni traccia di passato. L'anti-storicismo implicito – epperò spesso esplicitato, tanto dal fondatore quanto dai suoi compagni di strada – in tale scelta dell'istantaneo, si sparge già sul primo manifesto del 1909:

Musei: cimiteri!.. Identici, veramente, per la sinistra promiscuità di tanti corpi che non si conoscono. [...] Che ci si vada in pellegrinaggio, una volta all'anno, come si va al Camposanto nel giorno dei morti... ve lo concedo. Che una volta all'anno sia deposto un omaggio di fiori davanti alla Gioconda, ve lo concedo... Ma non ammetto che si conducano quotidianamente a passeggio per i musei le nostre tristezze, il nostro fragile coraggio, la nostra morbosa inquietudine. Perché volersi avvelenare? Perché volere imputridire?⁴

Il museo è una minaccia, dunque, per il «fragile coraggio» del militante futurista; il passato è un cimitero per il quale si aggirano la sua melancolia e la sua inquietudine: nessuna storia è, insomma, possibile in questo «promontorio estremo dei secoli»⁵, bensì solo l'apertura verso un futuro pensato come realizzazione ipotetica di ogni possibilità.

L'ansia di vivere il Contemporaneo porta, allora, Marinetti a negare ogni validità alla Storia, in quanto culto del passato; lo porta alla costruzione di un Tempo in continuo movimento e inteso come seppellimento frettoloso dei morti e come dimensione della vacuità e del silenzio. Detto altrimenti e per riprendere la terminologia di Michel de Certeau, il disprezzo per *l'absent de l'Histoire*⁶ decreta la cancellazione di ogni possibilità di una storia: il museo-cimitero non è, di fatto, il luogo della memoria ma lo spazio sterminato dell'oblio (o dell'attenzione impaziente, il che conduce allo stesso risultato). E tutto ciò si ripercuote, evidentemente sulla nozione stessa di Contemporaneità che, nell'ambito del gruppo futurista, è vista certo come un 'con-tempo' o come un 'tempo-con', ossia come una dimensione condivisa (e non a caso il soggetto dei vari manifesti futuristi è sempre la prima persona plurale), ma non nel senso di una redenzione del tempo dal suo trascorrere (ossia, dal suo essere tempo), bensì in quello di una interferenza continua di superfici temporali, ognuna delle quali si sovrappone e cancella la precedente. Basta considerare come Marinetti

intenda, sempre all'interno del suo primo manifesto, la relazione tra la sua generazione e quelle successive:

I più anziani fra noi, hanno trent'anni: ci rimane dunque almeno un decennio, per compier l'opera nostra. Quando avremo quarant'anni, altri uomini più giovani e più validi di noi, ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili. Noi lo desideriamo! Verranno contro di noi, i nostri successori; verranno di lontano, da ogni parte, danzando su la cadenza alata dei loro primi canti, pretendendo dita adunche di predatori, e fiutando caninamente, alle porte delle accademie, il buon odore delle nostre menti in putrefazione, già promesse alle catacombe delle biblioteche⁷.

Il futuro dei Futuristi è limitato al decennio: è questa la scadenza della sua contemporaneità, che sarà di seguito seppellita come il passato contro cui essi, a loro volta, si stanno rivoltando in quel momento. In quest'ottica, tale descrizione del susseguirsi dei tempi assume quasi una tonalità ultra-romantica, direi pure ossianica, nella sua evocazione ripetuta della dimensione sepolcrale. Un registro decadente e notturno, allora, quello che Marinetti sembra adottare, delineando per i Futuristi un percorso in cui la morte e la sepoltura sono sia l'origine che la fine del Tempo, annullando, nel lutto e nella malinconia, ogni possibilità di una vera 'tradizione del Nuovo'.

Il «fragile coraggio» rivendicato dal fondatore del movimento gli nega, in questo senso, di essere realmente contemporaneo, se è vero che, come ha sottolineato Giorgio Agamben, «essere contemporanei è, innanzitutto, una questione di coraggio» visto che comporta la capacità «non solo di tenere fisso lo sguardo nel buio dell'epoca, ma anche di percepire in quel buio una luce che, diretta verso di noi, si allontana infinitamente da noi» – il che può anche voler dire: «essere puntuali a un appuntamento che si può solo mancare»⁸. Il Futurismo per contro, nella sua ansia di presentificare il presente, coltiva l'ambizione di essere puntuale, almeno nell'arco di dieci anni, all'incontro con il suo destino artistico, di essere illuminato dal futuro, ritrovandosi pienamente in esso.

E del resto, Marinetti lascia al suo gruppo una via di fuga, mantiene aperta una possibilità di luce nell'ombra della museificazione fatale delle realizzazioni artistiche, sempre future, dei futuristi:

Essi [i rappresentanti della generazione successiva] ci troveranno infine – una notte d'inverno – in aperta campagna, sotto una triste tettoia tamburellata da una pioggia monotona, e ci vedranno accoccolati accanto ai nostri aeroplani trepidanti e nell'atto di scaldarci le mani al fuocherello meschino che daranno i nostri libri d'oggi fiammeggiando

sotto il volo delle nostre immagini.

Essi [...] si avventeranno per ucciderci, spinti da un odio tanto più implacabile in quanto che i loro cuori saranno ebbri di amore e di ammirazione per noi⁹.

Una luce di sopravvivenza fende, dunque, tale descrizione, pur sempre notturna e gotica, del destino della generazione futurista: è la trepidazione dei «nostri aeroplani», è il fiammeggiare «delle nostre immagini» che sfuggiranno, evidentemente, all'incendio dei libri di oggi.

Questo quadro luttuoso nel quale si illustra metaforicamente la storia, questa scena sanguinosa in cui si rappresenta il passaggio del tempo è attraversata, dunque, dall'ebbrezza «di amore e di devozione» che le future generazioni proveranno rispetto ai Futuristi. Solo così, in tale proposta ambigua di salvaguardia dell'ora, il tempo presente riesce ad oltrepassare i suoi limiti: uccidere i padri non significa disperdere il loro patrimonio, visto che la loro eredità si perpetuerebbe nell'affetto ubriaco di coloro che li seguiranno. È questo il legato sentimentale che istituirebbe la «tradizione del Nuovo»: un patrimonio che si conserva e si trasmette (ancorché in modo virtuale) anche dopo la morte di coloro che l'hanno accumulato, in una ambigua relazione di odio ed amore con i loro successori.

Il trascorrere del tempo e il rapporto con il passato, che Marinetti, nel suo manifesto o programma ideologico del 1909, presenta come una specie di incessante elaborazione del lutto, ci porta fatalmente ad istituire un parallelo con la situazione brasiliana: con un Modernismo in cui la malinconia gioca, certamente, un ruolo importante (e che trova il suo apice e la sua manifestazione più evidente nell'incipit del *Retrato do Brasil*, pubblicato da Paulo Prado nel '28: «In una terra radiosa vive un popolo triste»¹⁰), così come una funzione importante la ha la persistenza dell'uccisione e divorazione 'canina' dei padri. In questo senso, si potrebbe richiamare l'attenzione sulla teoria freudiana contenuta in *Lutto e melanconia*, testo pubblicato nel 1917 – dopo, dunque, il manifesto marinettiano e prima della rivoluzione modernista del 1922. In effetti, e non senza qualche titubanza, Freud indica una differenza importante tra lutto e malinconia, visto che la seconda è anch'essa il frutto di una perdita «ma senza riuscire a sapere che cosa è stato perduto»¹¹. Ancora Giorgio Agamben, commentando tale 'disagio', ha scritto:

Si direbbe che il ritrarsi della libido malinconica non abbia altro scopo che quello di rendere possibile un'appropriazione in una situazione in cui nessun possesso è, in realtà, possibile. In questa prospettiva, la malinconia non sarebbe tanto la reazione regressiva alla

perdita dell'oggetto d'amore, quanto la capacità fantasmatica di far apparire come perduto un oggetto inappropriabile¹².

L'Altro, dunque, nell'impossibilità di essere raggiunto sul piano reale, si trasforma in oggetto rimosso del desiderio: un fantasma, cioè, che alimenta perciò la fantasia di un'appropriazione che si può realizzare attraverso un'assimilazione – in virtù di una cannibalizzazione, quindi, che distrugge e, al contempo, incorpora l'alterità desiderata. Non a caso, in questo senso, Freud includeva fra gli esempi di eccesso di umor nero della sua epoca gli episodi di antropofagia che costellavano le cronache dei giornali europei e i bollettini di psichiatria legale della fine del secolo Diciannovesimo¹³.

Nell'analisi dei rapporti culturali tra il Brasile modernista e l'Europa delle avanguardie dovremmo, a mio avviso, tener sempre conto di questo unilateralismo del desiderio, che costruisce un feticcio (un «totem», nella terminologia adottata da Oswald de Andrade nel suo *Manifesto antropofago*¹⁴) di ciò che è assente o censurato (del «tabù», sempre nel riuso che lo scrittore brasiliano fa del vocabolario freudiano¹⁵) e che può sia essere incorporato attraverso un atto cannibalico, che permanere nella sua latenza e irraggiungibilità, producendo quella piega melanconica che attraversa gli anni Venti del Novecento (e che, in Brasile, si prolunga nel decennio successivo), coniugandosi, d'altronde, con l'euforizzazione dell'assenza e con l'esaltazione del meticcio. In tale costellazione di sensi eterogenei, nulla è, ovviamente, stabile, ma tutto oscilla e muta di posizione all'interno di un paradigma di relazioni momentanee e plurime, in cui il nesso tra identità e differenza si trasforma in intreccio: in una trama complessa dalla quale è impossibile estrarre un senso unico e irreversibile, che non sia, appunto, l'organizzazione 'arlecchinale' del soggetto di cui parla, nella sua prima produzione poetica, un altro grande modernista brasiliano come Mário de Andrade¹⁶.

Nell'ambito delle differenze e degli scambi culturali, la questione fondamentale, in tale prospettiva, resta l'appropriazione e la relazione di potere tra il Soggetto parlante e desiderante e l'Oggetto parlato/desiderato – questione, peraltro, nella quale si cela anche il problema, propriamente storico, del rapporto fra passato e presente, tra l'arcaico e il moderno, tra la memoria e l'oblio, fra tradizione e innovazione¹⁷. Per meglio dire: i rapporti tra culture non sono solo dettati da situazioni di supremazia e/o di dipendenza (il che sarebbe ovvio), ma in essi si iscrive anche un progetto di comunità ideale, fondato sulla rivendicazione di una autonomia e di un tempo partecipato (di un 'con-tempo', appunto) che richiede, a sua

volta, una profondità temporale e una autonomia territoriale. Potremmo persino affermare, in tale prospettiva, che il riconoscimento delle differenze presuppone l'accettazione dell'indifferenza, ovvero dell'aggregazione dei simili all'interno di un contesto collettivo in cui tutto si eguaglia – o che, almeno, circoscrive un 'senso (in) comune' nel quale una storia si può, finalmente, inscrivere.

Per spiegare tutto questo, basta forse citare un famoso brano del già ricordato *Manifesto antropofago* di Oswald de Andrade:

Avevamo già il comunismo. Avevamo già la lingua surrealista. L'età dell'oro.

Catiti Catiti

Imara Notia

Ipeju¹⁸.

Il tentativo di fondare una tradizione, di gettare un ponte tra l'arcaico e l'attuale al fine di costituire una comunità è qui esplicito e conduce al riconoscimento di un Noi anteriore ad ogni influsso ideologico e ad ogni flusso culturale proveniente da un 'fuori' e da un 'dopo' che vengono, tuttavia, riaffermati nella loro negazione e nella loro differenza. Oswald de Andrade, dunque, riconoscendo l'importanza di un'ideologia e di una poetica 'straniera', che arrivano, cioè, da uno spazio e da un tempo differenti, le reinscrive nell'indifferenza dell'aver-già, fondando così una specie di *koiné* culturale che individua ed è individuata da una logica, da una storia, da un linguaggio peculiari, ritagliati, a loro volta, all'interno di una visione altrui¹⁹. Ossia: l'identità postulata dai modernisti è frutto, al tempo stesso, di un'estroversione che accoglie l'alterità e di un'introversione che la nega, rendendo l'Altro una sorta di fantasma che si manifesta nelle viscere del Proprio – e tutto ciò, si badi, grazie ad un'inversione temporale che rende attuale l'arcaico e viceversa, all'interno, cioè, di un improbabile futuro del passato.

L'identità nazionale, la base su cui si fonda il Noi consisterebbe, di fatto, in questo carattere residuale, non solo in quanto prodotto di una divorazione e metabolizzazione della differenza, ma anche in quanto sopravvivenza dell'antico nel nuovo e come emergenza continua del nuovo nell'antico – il che colma o riduce a semplice deriva lo iato temporale fra passato e presente. Non a caso, i capolavori del Modernismo brasiliano si alimentano di un confronto incessante tra spazi e tempi differenti (il grande romanzo di Mário de Andrade, *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, pubblicato anch'esso nel 1928, è in questo senso esemplare²⁰), restando tuttavia iscritti in una logica paradossale (lungi, quindi, da ogni *doxa*)

che attualizza la cultura indigena e spinge il moderno verso un orizzonte mitico che ne fa un tempo coagulato e restante, che si svolge sul rovescio della tradizione e che instaura una tradizione a rovescio.

In quest'ottica, interrogandoci sulla dinamica dei flussi culturali all'interno di un contesto storico decisivo qual è l'inizio del secolo Ventesimo (tempo di costituzione di una dialettica interculturale che, sia pure con mille interferenze e tra variabili inattese e indipendenti, sfocerà nella situazione attuale di globalizzazione e, d'altra parte, nella sublimazione di tutto ciò che è locale), penso che sarebbe utile tentare di identificare i modi in cui gli intellettuali e gli artisti brasiliani di quegli anni si siano posti nei confronti della questione cruciale del rapporto con la cultura europea, ed in particolare, dell'appropriazione e/o del distanziamento da quella cultura, in direzione di una valorizzazione del 'nazionale'. Tema assai studiato, ma che io proporrei di rileggere, qui, nella prospettiva che ho appena delineato, oscillando tra differenza e indifferenza, tra esaltazione e melancolia, tra conflitto e armonizzazione, tra, infine, *utilité* e *dépense*, per usare il lessico di Goerges Bataille.

Ciò che risalta è, a mio parere, un uso diverso, un'economia e una politica quasi contrapposte del tempo: da un lato, le avanguardie europee – e, in prima istanza, il Futurismo – che scommettono su una specie di spreco e palingenesi continua di esso, su una erosione costante del presente in direzione di una storia in palinsesto in cui quello che conta è soltanto tutto ciò che è incessantemente Contemporaneo; dall'altro, il Modernismo brasiliano, che tenta di coniugare l'attuale con la ripresa di ciò che è sempre inattuale, bilanciandosi fra una divorazione proficua del tempo altrui e un dispendioso venire a patti con esso. Anticipando di molti anni una considerazione che Roland Barthes ha lasciato come nota per i suoi corsi al Collège de France, i modernisti, in questo senso, si sono resi conto che «il contemporaneo è l'intempestivo»²¹, ossia, che ciò che è veramente attuale è solo un tempo che non coincide con se stesso, installandosi in una sorta di iato o di frattura tra i tempi. Il presente dell'arte moderna sarebbe, in tale prospettiva, un intervallo tra ciò che è stato e ciò che sarà, nel quale, tuttavia, il tempo (e la storia) è convocato e potenzialmente ricompreso nella sua pienezza e nella sua integrità.

Basta guardare, in tale prospettiva, alla sezione della poesia *Pau-brasil* che Oswald de Andrade intitolò *Storia del Brasile*²²: scrivere poesie, riutilizzando materiali storici consunti, riciclando frammenti di testi scritti da cronisti e viaggiatori europei sul Brasile fra il Cinque e il Seicento non è solo un buon esempio di uso poetico del *collage*, dell'applicazione, alla letteratura, della tecnica del *ready made*, ma dovrebbe, a mio parere, essere

valutato, più in profondità, come il riconoscimento dello statuto inattuale del presente, ovvero come la constatazione che la contemporaneità «è quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo»²³. La storia, in questo senso, tutta la storia nazionale è recuperata nella sua attualità inattuale, nella sua differenza indifferente, scoprendo così – quasi senza volerlo – che il denominatore comune del Moderno, come affermato da Ernst Bloch, è «la contemporaneità del non contemporaneo», indicando in questa nozione paradossale uno dei presupposti della storiografia²⁴.

Oswald de Andrade, quindi, nella sua ansia di presente, riesce ad includere in esso anche il passato (e viceversa), mentre Marinetti, nel suo desiderio di futuro, ricopre o seppellisce continuamente il passato, attribuendo al presente una durata limitata e con scadenza. E se, più in generale, i Modernisti brasiliani giunsero a comprendere che l'unica «via d'accesso al presente ha necessariamente la forma di un'archeologia»²⁵, le Avanguardie europee hanno visto – ancorché con eccezioni importanti – nel contemporaneo qualcosa da cancellare continuamente e da riattualizzare (o da ritualizzare) senza fine. Ad una visione di un Tempo scisso e interpolato – grazie alla quale è possibile trasformare e riportare l'*ora* ad altri, infiniti istanti, sperimentando così l'inesperibilità del presente e accumulando o capitalizzando in esso tutto il passato – corrisponde insomma dal lato europeo una sensazione costante di perdita, di entropia del tempo.

Sarebbe forse sufficiente, in tale prospettiva, paragonare poesie come *Rondò del tempo presente* o *Io sono trecento...* di Mário de Andrade alle due versioni di *Lisbon revisited* (del 1923 e del 1926)²⁶ di un altro grandissimo poeta di lingua portoghese come Fernando Pessoa (qui nella veste del suo eteronimo 'avanguardista' Álvaro de Campos), per rendersi conto di come il poeta brasiliano, a partire dalla condizione, da lui definita 'arlecchinale'²⁷, della San Paolo degli anni Venti, riesca a salvaguardare la profittevole molteplicità implicita nell'eterogeneità del presente urbano e la permanenza nascosta nello statuto aleatorio dell'ora, in evidente contrasto con la dispersione del soggetto e della città nel tempo, dolorosamente percepita dal grande poeta portoghese («Un'altra volta ti rivedo,/ma, ahimé, non mi rivedo!/Si è rotto lo specchio magico in cui mi rivedevo identico,/e in ogni frammento fatidico vedo solo una parte di me – /una parte di te e di me!...») ²⁸.

Ed è forse giunto il momento di rispondere alle questioni che avevo collocato all'inizio: in cosa consiste realmente l'essere Contemporaneo? Ed esiste qualcosa come un'essenza della contemporaneità che vige nello spazio-tempo che accomuna i due lati dell'Atlantico? Penso che percorrendo, in

modo forse inconcludente e certamente parziale, le ideologie avanguardiste e tentando di studiare il rapporto col presente che si riscontra, rispettivamente, nel Futurismo e nel Modernismo, potremmo pervenire ad una risposta provvisoria che è, ancora una volta, vincolata al carattere fondamentale intempestivo del 'tempo-ora'. Giacché se esiste una dimensione politica ed economica che unisce i due movimenti, essa ha a che vedere con una volontà comune di vivere la 'presenza del presente' e che sfocia, in entrambi i casi, in una concezione temporale proiettata sull' 'avvenire', cioè, legata a una presentificazione del futuro e basata sul cambiamento e sull'accelerazione vertiginosa del tempo. Solo che il Modernismo brasiliano, per le circostanze storiche e ideologiche in cui sorge, non si accontenta di questa fuga di istanti e di questo inoltrarsi incessante in un futuro ipotetico, di questo seppellimento continuo del presente in direzione di un altro e nuovo presente, ma, fors'anche per il fatto di maturare alcuni anni dopo il Futurismo, i modernisti coltivano l'ambizione di ricapitolare il passato, di renderlo, anch'esso, presente, valendosi dell'intervallo che si apre tra il 'non-più' e il 'non-ancora', tra ciò che è stato e ciò che può venire ad essere.

Entrambi i movimenti, insomma, pongono l'accento sul carattere discreto di ciò che siamo abituati a pensare come *continuum* temporale, distanziandosi, tuttavia, nella valutazione dell'importanza (politica ed economica, ancora una volta) dell'attuale, in rapporto al passato e al futuro. Dal lato europeo, il presente risulta totalmente avulso da una sequenza temporale che proviene da un'Assenza (il museo-cimitero) per tornare ad un'Assenza (il futuro come sepoltura), rendendo il contemporaneo una nozione totalmente autoreferenziale, circondata dalla negazione e glorificata nella sua transitorietà; dal lato brasiliano, il presente si identifica pur sempre in una condizione di con-tempo, consentendo, tuttavia – come in una deissi, come in un 'qui' ed 'ora', appunto, che dicono solo nel loro carattere situazionale e intempestivo – di porre in uno stato di perenne contingenza significativa e significato. Il che, a sua volta, apre alla possibilità di leggere, trattenendolo, il passato implicito o implicato in ogni presente e a fare di esso un ponte proteso sul futuro. Come, infine, nella visione hegeliana del 'questo' e dell' 'ora' – e nella revisione di tali istanze da parte di Heidegger –²⁹, così anche nel discorso modernista brasiliano e nella sua concezione momentanea del tempo sembra sopravvivere la preoccupazione o la 'cura' nei confronti della storicità del presente, nella ricerca di un senso stabile e di una prospettiva possibile per ciò che è contemporaneo, di contro alla dissoluzione e alla morte di ogni paradigma storico decretata dai Futuristi.

In un'epoca in cui 'il tempo stringe' (per usare un'espressione di Harald

Weinrich³⁰), è forse ancora opportuno rammentarsi di tale ‘economia del tempo scarso’ nella quale e in favore della quale operarono i modernisti brasiliani, fino al silenzio loro imposto dal trascorrere ineluttabile della storia e dalla stessa involuzione ideologica del movimento. È forse ancora necessario, in altri termini, ricordare questo tentativo, esso sì coraggioso, di redimere il tempo dal suo esserlo, di liberarlo da ogni linearità e consequenzialità, giacché, come ha scritto Walter Benjamin nelle sue *Tesi*, «la storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è il tempo omogeneo e vuoto, ma quello pieno di attualità [*Jetztzeit*]»³¹ – giacché siamo, pur sempre, edificatori e abitanti di un ‘con-tempo’ che ci definisce nella nostra costante, inevitabile inattualità, nel nostro continuo mancare a noi stessi.

¹ G.W.F. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, Goebhardt, Bamberg-Würzburg 1807, trad. it. *Fenomenologia dello spirito*, La Nuova Italia, Firenze 1973, vol. I, pp. 88.

² E. BLOCH, *Erbschaft dieser Zeit*, Oprecht & Helbling, Zurich 1935, trad. it. *Eredità del nostro tempo*, Il Saggiatore, Milano 1992, p. 82.

³ F.T. MARINETTI, *Guerra, sola igiene del mondo*, in *Il Futurismo italiano: materiali e testimonianze critiche*, a cura di I. Gherarducci, Editori Riuniti, Roma 1976², p. 32.

⁴ L. DE MARIA, *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, Mondadori, Milano 1973, p.7.

⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁶ Cfr. M. DE CERTEAU, *Histoire et psychanalyse. Entre science et fiction*, Gallimard, Paris 2002², pp. 208-218.

⁷ DE MARIA, *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, cit., p. 8.

⁸ G. AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Roma 2008, p. 16.

⁹ DE MARIA, *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, cit., p. 8.

¹⁰ P. PRADO, *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*, Duprat-Mayença, São Paulo 1928, trad. it. *Ritratto del Brasile. Saggio sulla tristezza brasiliana*, Bulzoni, Roma 1996, p. 55. La frase seguente del saggio di Paulo Prado è ancor più esplicita: «Tale melanconia gliela trasmisero gli scopritori da cui fu essa rivelata al mondo e popolata».

¹¹ S. FREUD, *Trauer und Melancholie*, in «Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse», IV, n. 6, 1917, trad. it. *Lutto e melanconia*, in ID., *Opere 8. Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti (1915-17)*, Bollati Boringhieri, Torino 1976, p. 109.

¹² G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977, pp. 25-26.

¹³ Su tale aspetto e sul rapporto tra malinconia e feticismo, si veda *ibid.*, p. 27.

¹⁴ Cfr. *La cultura cannibale. Oswald de Andrade da Pau-Brasil al Manifesto antropofago*, a cura di E. Finazzi-Agrò, M.C. Pincherle, Meltemi, Roma 1999, p. 34.

¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹⁶ Vedi *infra*, nota 27.

¹⁷ Sulla relazione tra antico e moderno nell'ambito della cultura (filosofica e antropologica) novecentesca, è d'obbligo il rinvio all'importante studio di M. FIMIANI, *L'arcaico e l'attuale*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

¹⁸ *La cultura cannibale*, cit., p. 32. I versi citati in lingua *tupi*, Oswald de Andrade li trae

da uno studio ottocentesco di Couto de Magalhães intitolato *O selvagem* (Rio de Janeiro 1876, II, p. 142), nel quale si propone anche una possibile traduzione: «Luna nuova, luna nuova, soffia in lui il ricordo di me».

¹⁹ Sulla 'indifferenza' come fattore aggregante di una comunità, fondata appunto sull'«essere qualunque», si vedano ancora G. AGAMBEN, *La comunità che viene*, Einaudi, Torino 1990, pp. 3-16 e *passim*; M. FIMIANI, *Paradossi dell'indifferenza*, Franco Angeli, Milano 1994.

²⁰ Si veda la traduzione italiana del romanzo di M. DE ANDRADE, *Macunaima l'eroe senza nessun carattere*, Adelphi, Milano 1970.

²¹ Traggio la citazione ancora da AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo*, cit., p. 8.

²² Vedi *La cultura cannibale*, cit., pp. 41-49.

²³ AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo*, cit., p. 9.

²⁴ Cfr. in proposito F. MORETTI, *Opere mondo*, Einaudi, Torino 1994, pp. 46-48.

²⁵ AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo*, cit., p. 22.

²⁶ Una traduzione di *Io sono trecento...* la si può leggere nell'antologia con questo titolo curata da G. Segre Giorgi (Einaudi, Torino 1973, pp. 52-53). Non esistono, invece, traduzioni italiane di *Rondó do tempo presente*, ma si veda M. DE ANDRADE, *Poesias completas*, Edusp/Itatiaia, São Paulo/Belo Horizonte 1987, pp. 156-157.

²⁷ La definizione della San Paolo degli anni '20 come città 'arlecchinale', abitata da un soggetto che si riconosce anch'egli nella maschera di Arlecchino, la si trova in vari testi presenti nella prima raccolta poetica (pubblicata nel 1922) di Mário de Andrade. Si vedano, in particolare le poesie *O trovador*, *Rua de São Bento* e *Paisagem n° 1* (in DE ANDRADE, *Poesias completas*, cit., pp. 83 e 85-88).

²⁸ Le due versioni della poesia si possono leggere (in traduzione italiana con testo a fronte) nel volume: F. PESSOA, *Poesie di Álvaro de Campos*, Adelphi, Milano 1993, pp. 172-175 e 184-189. I versi citati (e da me parzialmente rivisti nella loro traduzione) si trovano alle pp. 186-189 di tale edizione.

²⁹ A tale proposito, si può ancora consultare lo studio di G. AGAMBEN, *Il linguaggio e la morte*, Einaudi, Torino 1982, pp. 7-23.

³⁰ H. WEINRICH, *Knappe Zeit. Kunst und Ökonomie des befristeten Lebens*, C.H. Beck Verlag, München 2004, trad. it. *Il tempo stringe. Arte ed economia della vita a termine*, Il Mulino, Bologna 2006. *Economia del tempo scarso* è il titolo di un dei capitoli di tale volume (pp. 127-142).

³¹ W. BENJAMIN, *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Berlin 1955, trad. it. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962, p. 83.

Giorgio De Vincenti

Pratiche dello 'stile moderno' nel cinema delle Americhe

Il dibattito critico-teorico sullo 'stile moderno' nel cinema nasce e si sviluppa in Francia all'inizio degli anni Sessanta del Novecento, sulla base di due fattori congiunti. In primo luogo, l'impulso che al campo cinematografico internazionale viene dato dai rinnovamenti che investono le cinematografie tradizionalmente forti e dallo svilupparsi in forme più autentiche di cinematografie 'nuove', precedentemente considerate per lo più come mercati del cinema hollywoodiano o europeo tradizionale. In secondo luogo, l'attualizzazione di alcuni presupposti critici già dominanti nelle teorie europee sul cinema sviluppate dalle avanguardie storiche (in particolare nel contesto del Futurismo, della Fotogenia e dell'Avanguardia Russa) e da critici e studiosi come Moholy-Nagy (Bauhaus) e Benjamin.

I rinnovamenti e le nuove cinematografie si sviluppano in forme alternative a quelle del cinema classico, operando in primo luogo nella direzione di un recupero della relativa autonomia del profilmico: il cinema come sguardo rinnovato sul mondo, scevro di pregiudizi e attento ai 'dati di realtà' (l'intera gamma dei dati fenomenici, dall'ambiente – naturale e antropizzato – alle realtà politiche e sociali, dalle tradizioni culturali ai testi e simboli che le veicolano); sguardo che fa tesoro, oltre che delle teorie appena ricordate, anche dell'esperienza del neorealismo italiano, in particolare del cinema di Rossellini e della coppia De Sica-Zavattini, e ancor più delle proposte teoriche che provenivano da una parte del neorealismo, principalmente dal lavoro di animazione culturale che proprio Zavattini stava svolgendo perché il neorealismo sondasse fino in fondo la sua vocazione al rapporto con il reale e all'impegno sociale e politico.

Questo sguardo è al centro di pratiche realizzative europee come per esempio quelle del *Free Cinema* britannico, della *Nouvelle Vague* francese, della *Nová Vlna* cecoslovacca, del nuovo cinema ungherese e successivamente dello *Junger Deutscher Film*; ma anche di pratiche realizzative che nascono e si sviluppano nelle Americhe, come quelle della Scuola di New York e del

New American Cinema, del *Cinema Novo* brasiliano, del gruppo argentino *Cine Liberación* e del nuovo cinema cubano. Pratiche – sia quelle europee sia quelle americane (dobbiamo tralasciare per brevità quelle del resto del mondo nonostante siano spesso di grande rilievo) – che coagulano stimoli ancor oggi vivissimi nelle relative cinematografie.

Quanto al primo punto, e cioè ai presupposti critici delle teorizzazioni che precedono gli anni Sessanta, va osservato che essi individuano nel cinema il medium che dischiude nuovi orizzonti al vedere e al pensare, proprio in virtù del suo relazionarsi con i dati della realtà fenomenica. Come accade nel *Manifesto della cinematografia futurista*, dove i dati di realtà divengono «il nostro vocabolario e le nostre parole» e il profilmico interviene a dialogare con il «genio creatore italiano», in un paradosso che indica bene la ‘novità’ che il cinema rappresenta nel quadro tradizionale delle arti. E come accade con le «attualità» colte sul fatto e con il sorprendere «la vita per caso» che sono propri del cinema nella teorizzazione della fotogenia di Delluc, modalità, anche queste, che obbligano a una revisione delle forme e delle idee tradizionali sull’arte. E, ancora, come accade con «l’eliminazione del concetto di associazione immaginativa e pittorica» a favore di «ciò che è otticamente vero, ciò che si spiega da se stesso» nella teorizzazione di Moholy-Nagy, e con la prospettiva, proposta da Benjamin, di una nuova funzione per l’arte in virtù del superamento del ruolo del «pittore-mago» da parte dell’«operatore-chirurgo», conseguente alla «caduta dell’aura». O infine, per fare un ultimo esempio, con la revisione del concetto stesso di «autore» cinematografico proposta da Renoir con la sua «permeabilità del cinema», formula che volentieri mettiamo in relazione non solo con l’«operatore-chirurgo» di Benjamin, ma anche con la definizione che del creatore artistico aveva già dato nel 1923 Sklovskij («un semplice punto di intersezione di linee, di forze generate fuori di lui»). Relazioni che sottolineiamo a ribadire quanto sia generale, al di là dei più diversi contesti di pensiero, l’idea che il cinema – in virtù dell’inedito rapporto con il reale che gli deriva dalla capacità riproduttiva che lo caratterizza – faccia tabula rasa delle tradizionali illusioni (non solo nel campo delle arti) relative a una Soggettività sovrana che opererebbe demiurgicamente su un reale che sarebbe lì per servirla (nel caso del cinema, l’esempio principe in proposito è il set interamente ricostruito in studio che è proprio del cinema classico hollywoodiano).

Presupposti che in Francia – dove principalmente si sviluppa la riflessione critica sullo ‘stile moderno’ – proseguono lungo la linea tracciata dalla fenomenologia e dallo strutturalismo e, nella critica cinematografica, lungo i percorsi di riviste come le due serie (1929-1932 e 1946-1949) di «La Revue du Cinéma» di Auriol e, negli anni Quaranta e Cinquanta, la

«Revue International de Filmologie» di Cohen-Séat, fino alla fondazione, nel 1951, dei «Cahiers du Cinéma», la rivista di maggior peso nella storia dei rinnovamenti degli anni Cinquanta e Sessanta.

Un contesto culturale, dunque, che risale molto indietro nel tempo e che è fortemente europeo. Un contesto al quale tuttavia le culture delle Americhe sono variamente sensibili, sul piano teorico e ancor più su quello realizzativo.

Nelle pagine che seguono, faremo una breve carrellata sulle pratiche dello 'stile moderno' in quelle cinematografie negli anni Sessanta e inizio Settanta, per poi soffermarci su un esempio più vicino a noi nel tempo: il film *Route One USA* (1989) di Robert Kramer, scelto nel cinema degli Stati Uniti perché utile alla comprensione sia degli indici stilistici di quello stile sia del profondo legame che lo 'stile moderno' ha con la migliore tradizione letteraria statunitense.

1. *L'America Latina*

Negli anni Sessanta e all'inizio dei Settanta l'America Latina dà un contributo decisivo a quello che viene allora chiamato il Nuovo Cinema Internazionale, un movimento che investe l'intero campo cinematografico internazionale e che raccoglie pratiche realizzative che con lo 'stile moderno' hanno molteplici, variegata relazioni, come vedremo alla fine di questo breve *excursus*.

Nella Cuba pre-rivoluzionaria la settima arte costituisce uno dei luoghi di più intenso fermento politico innovativo. L'associazione progressista *Nuestro Tiempo* raccoglie giovani cineasti che lavorano per lo più in direzione documentaristica, due dei quali si erano diplomati al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma: Garcia Espinosa (*El mégano*, 1955; *Aventuras de Juan Quinquín*, 1967; *Tercer mundo, tercera guerra mundial*, 1970, sull'operare dell'imperialismo statunitense contro il Vietnam) e Gutiérrez Alea (*La Muerte de un burócrata*, 1966; *Memorias del subdesarrollo*, 1968; *Una pelea cubana contra los demonios*, 1971).

A quei fermenti è tutt'altro che estraneo l'esempio di Zavattini, che negli anni Cinquanta è per tre volte nell'isola. Una prima volta nel 1953, cinque mesi dopo l'assalto dei ribelli guidati da Castro alla caserma Moncada di Santiago di Cuba. Una seconda nel 1956, in giorni pieni di tensione politica, quando Castro e 'Che' Guevara preparano in Messico lo sbarco del *Granma* del 2 dicembre; visita in cui Zavattini ha l'occasione di vedere un importante documentario diretto da Garcia Espinosa con la collaborazione di Gutierrez

Alea e altri cineasti dell'associazione *Nuestro Tiempo*, *El Mégano*, considerato come una delle opere fondative del *Nuevo Cine Latinoamericano* (nel 1959, a rivoluzione avvenuta, il 'Che' recupererà il documentario, che era stato sequestrato dal Brac, l'ufficio per la repressione delle attività comuniste al cui sviluppo aveva contribuito la CIA).

È una terza volta, infine, nei due mesi a cavallo tra il 1959 e il 1960, per conoscere dall'interno il processo rivoluzionario in atto nel paese; un processo in cui l'importanza del cinema è testimoniata dal fatto che la prima legge culturale del Governo Rivoluzionario è quella che istituisce l'ICAIC, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. In tutti questi incontri, i cineasti cubani ragionano con Zavattini sull'eredità delle istanze politicamente più vive del neorealismo e sui modi in cui il cambiamento in atto nell'isola può essere testimoniato e favorito dalla settima arte.

Un insegnamento, quello di Zavattini, che continua a essere produttivo a Cuba anche in tempi meno lontani da noi, con la fondazione, nel 1987, della Scuola di Cinema di San Antonio de Los Baños per opera di Gutierrez Alea, Garcia Espinosa e dell'argentino Birri, esponente di punta del rinnovamento nel cinema argentino degli anni Sessanta; una Scuola, questa di San Antonio, che proprio al magistero di Zavattini si ispira (si ricordi per inciso che con il grande sceneggiatore italiano Garcia Espinosa aveva scritto il suo film *El joven rebelde*, del 1962).

Il cinema dei cineasti cubani di quel periodo (ai nomi fatti se ne potrebbero aggiungere non pochi altri, come per esempio quello di Solás, autore nel 1968 di *Lucía*, un film assai celebrato sulla storia di Cuba, o quello di Octavio Gomez, autore di *La primera carga al machete*, 1969; *Los dias de l'agua*, 1971; *Ustedes tienen la palabra*, 1973) lavora il tema del rapporto con il reale in molteplici forme, privilegiando il lavoro sulla storia e sulle tradizioni culturali dell'isola, con film di finzione che ai modi del film storico, di guerra, di impegno rivoluzionario intrecciano 'materiali reali' colti ora nell'ambientazione ora nel lavoro degli attori ora nei testi e simboli della cultura cubana.

Qualcosa che troverà il suo apice nel cinema di Rocha, massimo esponente della cinematografia latinoamericana che in quegli anni ebbe maggiore eco internazionale: il *Cinema Novo* brasiliano.

Di quel movimento, Rocha fu uno dei fondatori, anche come autore di scritti sulla necessità di un profondo rinnovamento del cinema del suo paese, in particolare il testo dal titolo significativo *Un'estetica della fame* (1965), destinato a divenire il manifesto del movimento. Un rinnovamento che fa della militanza politica il suo tratto dominante: il cinema aiuterà a conoscere le situazioni di ingiustizia, povertà, sottosviluppo programmato

e mantenuto in vita dallo sfruttamento dei ricchi sui poveri; e aiuterà a muovere il paese verso i cambiamenti radicali che soli potranno portare alla giustizia sociale.

Partito da Salvador di Bahia, il *Cinema Novo* ambienta presto i suoi film nel Nordeste, la zona del paese più povera e più sensibile agli stimoli del cambiamento. Nel Nordeste d'altra parte era ambientata fin dall'inizio del XX secolo la letteratura brasiliana più avanzata, con la quale il nuovo cinema ha un rapporto diretto e privilegiato.

Nascono così film che sono iscritti nella storia del cinema internazionale di quegli anni. Un periodo così denso di progettualità progressiva, volta a rovesciare il colonialismo statunitense in Sudamerica, che saranno necessarie le repressioni e le guerre della CIA per soffocarne le speranze (dal regime militare instaurato in Brasile con il golpe del 31 marzo 1964 e durato fino al 1985, al regime di Pinochet instaurato in Cile con il golpe dell'11 settembre 1973 e durato fino al 1990, per fare solo gli esempi più eclatanti).

Il *Cinema Novo* prosegue anche dopo il golpe, tra non poche difficoltà, grazie al circuito di sale creato dai registi, che permetteva loro una relativa autonomia: nella seconda metà del decennio diversi autori saranno imprigionati dal regime e alcuni di loro, tra i quali Rocha, dovranno abbandonare il paese.

Diamo qui di seguito un elenco dei cineasti e dei film di maggior spicco del *Cinema Novo*, optando quando opportuno, piuttosto che per i titoli originali, per quelli con cui quei film sono conosciuti nel nostro paese: Pereira Dos Santos (*Rio, quarenta graus*, 1955, film ispirato al neorealismo italiano, con il quale inizia il rinnovamento che porterà al *Cinema Novo* degli anni Sessanta; *Vidas secas*, 1967; *Como Era Gostoso o Meu Francês*, 1971); Rocha (*Barravento*, 1961; *Il dio nero e il diavolo biondo*, 1964; *Terra in trance*, 1967; *Antonio das mortes*, 1968); Pedro de Andrade (*Macunaíma*, 1969, riflessione sui rapporti tra le culture nera, bianca e indigena); Bressane, esponente di quella zona del nuovo cinema brasiliano che fu chiamata *udigrudi*, trasposizione linguistica della parola *underground* (*Cara a cara*, 1968); Dahl, anch'egli diplomato al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, dove nel 1960 frequenta Bellocchio, Bertolucci e Amico (*O bravo guerreiro*, 1968); Diegues (*Ganga Zumba*, 1964); Guerra (*Os Cafajestes*, 1962; *I fucili*, 1964); Hirszman (*A Falecida*, 1965); Lima Jr. (*Brasil Año 2000*, 1969, film che testimonia della nascita del movimento del 'tropicalismo' con la sua colonna sonora che presenta canzoni di Veloso e Gil, movimento anch'esso espressione della vivacità intellettuale e artistica del Brasile di quegli anni: non si dimentichi che nel 1968 i due cantanti, dopo diversi mesi di prigione

per 'attività antigovernative', dovettero esiliarsi a Londra); Cesar Saraceni, anch'egli diplomato al CSC di Roma (*Porto das Caixas*, 1962; *O Desafio*, 1965); Sarno (*Viramundo*, 1965); Gil Soares (*Proêzas de Satanás na Vila de Leva-e-Traz*, 1967; *Brasil Verdade*, 1968).

Non pochi di questi cineasti si segnarono anche per la loro attività critica su riviste specializzate brasiliane e internazionali, a conferma della stretta relazione che vi fu tra i movimenti di rinnovamento del cinema degli anni Sessanta e l'elaborazione critica, in particolare sulle riviste specializzate.

Le altre cinematografie latinoamericane del periodo non sono da meno.

La boliviana, una cinematografia pressoché priva di tradizione, presenta un nome di rilievo in Sanjinés, autore di film centrati sulle realtà dei contadini boliviani e del loro sfruttamento, e girati con gli stessi contadini come protagonisti, in forme ibride di finzione e documentario. Il suo *Ukamau*, del 1966, viene proibito dal governo ma ottiene il Premio dei giovani registi a Cannes nel 1967; il successivo *Sangue di condor*, del 1969, tratta della sterilizzazione delle donne andine effettuata fraudolentemente da un gruppo di medici statunitensi dell'American Peace Corps; il film, anch'esso proibito e Premio Sadoul 1969, innescò il processo di espulsione di quel gruppo dalla Bolivia; seguì nel 1971 *El coraje del pueblo*, su un massacro di minatori avvenuto nel 1967, film prodotto dalla Rai e Premio OCIC a Berlino 1972. Tra i suoi film successivi ci limitiamo a citare *El enemigo principal*, del 1973, presentato con successo alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, che tratta del rapporto tra l'imperialismo statunitense e lo sfruttamento dei contadini da parte dei proprietari terrieri boliviani.

In Argentina tre registi – Solanas, Getino e Vallejo – e un produttore – Pallero (che lavorò anche per la Rai) – diedero vita al gruppo *Cine-Liberación*, firmando il «Manifesto del Terzo Cinema», per promuovere un cinema che fosse «arma di liberazione» e operasse in nome e a favore degli oppressi: il 'terzo' cinema, appunto, intendendosi come 'primo' il cinema hollywoodiano e come 'secondo' il cinema d'autore europeo. Solanas, che vincerà la Palma d'oro a Cannes 1988 con *Sur* e verrà insignito dell'Orso d'oro alla carriera a Berlino 2004, realizza nel 1968 (insieme con Getino) il documentario *La hora de los hornos*, su 'Che' Guevara, che diventa un punto di riferimento per il cinema militante sudamericano. A questi autori va aggiunto quello che è considerato uno dei padri del Nuovo Cinema Latinoamericano: Birri, diplomato al CSC di Roma nel 1953 e presto collaboratore del nostro Giannarelli come sceneggiatore di *Sierra maestra* (1969). A Birri si deve, tra gli altri, *Los inundados*, Premio Opera Prima a Venezia 1961.

Il cinema cileno, infine, presenta anch'esso fermenti importanti di rinnovamento, che culminano nelle opere di cineasti di grande rilievo. Primo fra tutti Ruiz, autore, tra i tanti suoi film, di *Nadie dijo nada* (*Nessuno disse niente*, 1971), *La expropiación* e *El realismo socialista*, entrambi del 1972; e poi, dopo l'esilio a Parigi dovuto al golpe dell'11 settembre 1973, *Dialogos de exilados* (1974). Ruiz resterà a Parigi fino alla morte, avvenuta nel 2011, girando un alto numero di film, diversi dei quali fanno parte a giusto titolo della storia del cinema e mostrano una personalissima declinazione di quello che chiamiamo 'stile moderno' (*Le tre corone del marinaio*, per esempio, e *La città dei pirati*, entrambi del 1983).

Altro cineasta cileno di rilievo è Littin (di padre palestinese e madre greca). Autore di film come *El chacal de Nahuel Toro*, del 1970, *Compañero Presidente*, del 1971 e *La tierra prometida*, del 1973, dopo il golpe dell'11 settembre va in esilio in Messico, dove gira tra gli altri *Actas de Marusia: cronaca di un massacro* (1975), con Volonté, sulla distruzione del villaggio minerario di Marusia, nel Cile settentrionale, attuata nel 1907 su ordine dell'autorità governativa per reprimere il dissenso degli operai delle miniere e conservare alle compagnie straniere lo sfruttamento delle medesime. E va anche ricordato Guzmán (*El primer año* [1971-72], prodotto dalla Scuola delle Arti della Comunicazione dell'Università Cattolica del Cile).

In questa rapida ricognizione ci siamo limitati agli anni Sessanta, spingendoci a volte fino ai primi Settanta, perché ci interessava sottolineare il periodo d'oro del rinnovamento. Ma una parte considerevole di questi cineasti ha proseguito e prosegue la sua attività creativa con film che ottengono ancora numerosi premi internazionali, spesso per la loro capacità di restituire realtà sociali e culturali altrimenti dimenticate.

Ad essi, altri se ne sono aggiunti, come, per fare solo qualche esempio recente, i cileni Torres Leiva (*Verano*, 2011) e Larraín, il cui *Post mortem*, del 2010, lavora il 'rimosso' cileno costituito ancor oggi dal golpe e dalla dittatura di Pinochet ed è per questo poco conosciuto in patria. Così come appartengono alla storia recente del cinema brasiliano Marins Jr e Campolina con l'ottimo *Girimunho*, coproduzione di Brasile, Spagna, Germania del 2011.

Questi film dialogano con lo 'stile moderno', attuandone gli indici fondamentali: l'interrogazione-ricerca, attraverso il cinema, della realtà e varietà delle situazioni economiche, sociali, politiche e culturali dei popoli latinoamericani allo scopo di costruire una memoria e una coscienza di ciò che questi popoli effettivamente hanno vissuto e vivono; e l'interrogazione portata – attraverso quella ricerca – sul cinema stesso, per sondarne le possibilità, allo scopo di svincolarlo dalle limitazioni imposte al cinema classico e proiettarlo nella pienezza di un libero dibattito delle idee.

2. *Il Nord-America: Stati Uniti (e Canada)*

Il cinema nord-americano nasce all'insegna del cinema-riproduzione. Non si tratta soltanto del precinema di un Muybridge o delle invenzioni di quanti perfezionano negli Stati Uniti gli apparecchi di ripresa e di proiezione dell'immagine in movimento (Edison, Dickson) o la qualità della pellicola (Eastman).

Il fatto più rilevante per il nostro discorso è che nei film delle origini ci sono, accanto alle numerose messe in scena – in studio o *en plein air* – di azioni, arredi e fondali di ascendenza teatrale, anche scene (ed erano considerate le più 'attrattive') che esaltano l'elemento riproduttivo, centrandolo sul paesaggio e sul movimento. Pensiamo ad autori e a film importanti, a cominciare da Porter (sia *The Great Train Robbery*, del 1903, sia non poche altre sue opere ambientate in esterni naturali, per esempio le vie di New York); e pensiamo ai tanti film di inseguimento (*chase movies*) del cinema muto statunitense (che peraltro proprio nella «grande rapina al treno» trovano il loro capostipite), oltre a non poche comiche 'acrobatiche' (da Lloyd a Chaplin); o all'ambientazione in esterni naturali di tante scene dei film di Griffith (si pensi per tutte a quella del finale sulle cascate di *Way Down East*, 1920), fino a gran parte dei film di Ince, il grande padre del Western, un genere che conserverà per tutta la sua storia la sensibilità 'materica' al paesaggio (Bazin osservava giustamente che in ogni buon western c'è un documentario).

Nel cinema statunitense delle origini sono dunque presenti due modalità contrapposte che spesso convivono nello stesso film: il set allestito in studio o *en plein air* e ispirato alla scena teatrale; e la location naturale, spesso nei grandi spazi di un paesaggio, intimamente radicata in quella cultura letteraria e pittorica statunitense che costituisce ancora oggi parte essenziale del patrimonio identitario nazionale.

Gli spazi del viaggio risalgono infatti alle origini stesse degli Stati dell'Unione, con l'emigrazione dall'Europa, l'ambientazione in un territorio sconosciuto immerso nella natura, e l'estensione dei confini dalla costa orientale verso Ovest. Un'estensione che non mette in gioco soltanto la guerra di conquista ma anche l'idea di viaggio come avventura, scoperta e trasformazione di sé. E la letteratura del Nuovo Mondo vive di questo mito e di quello – che gli è intimamente collegato – della costruzione di un uomo nuovo e di una nuova società. Si pensi a Thoreau e alla centralità della Natura nel Trascendentalismo di Emerson (autori entrambi cari alla Beat Generation); e si pensi all'importanza del paesaggio e del viaggio nelle opere di Twain, Melville, Whitman, Quayle, House, Faulkner, Dos

Passos, Hemingway, Steinbeck, fino a *On the Road* e all'insieme della Beat Generation nonché, più vicino a noi, a *Least Heat-Moon*.

In forme diverse, questi poeti e romanzieri incarnano la spinta verso l'ignoto e il futuro che costituisce la nervatura più autentica del Nuovo Mondo almeno fino alla seconda guerra mondiale e che viene sancita in letteratura da Fenimore Cooper e in pittura da Catlin, primo esponente in ordine di tempo della pittura western, un genere che prosegue per tutto l'Ottocento e il Novecento, con nomi di rilievo tra cui quello di Remington, fino ai nostri giorni con Terpnig.

La spinta verso il futuro trova nel cinema il suo ideale mezzo spettacolare di propaganda e di formazione delle coscienze, come trova nel telegrafo e nel telefono la nuova rete comunicativa capillare e istantanea; e come trova nell'elettricità la fonte prima di energia, capace di muovere la produzione di beni e il collegamento attraverso il Grande Paese (insieme con il petrolio), e di far vivere la nuova metropoli, che dell'energia e del movimento è l'esaltazione.

In questo quadro, il cinema è per lungo tempo una medaglia a due facce (presenti molto spesso nello stesso film): quella che riproduce il grande territorio naturale, le sue asperità e il suo fascino, e quella che segue i modelli del teatro e della letteratura più tradizionali. Nel cinema che esalta la prima di queste due facce e che può così avvicinarsi alla grande e variegata famiglia dello 'stile moderno' (non di rado entrando *ante litteram* a farne parte) troviamo un vasto elenco di nomi e di opere, che diamo qui di seguito per sommi capi a titolo di esempio.

Il documentarismo nordamericano, che presenta fin dagli anni Dieci del Novecento una personalità come quella di Flaherty, il cui cinema è centrato proprio sul rapporto tra uomo e natura, è intrecciato con il cinema canadese, in particolare con il National Film Board fondato nel 1938 a Ottawa dal britannico Grierson, una istituzione che avrà un ruolo non trascurabile nella nascita del Direct Cinema degli anni Cinquanta e Sessanta. A quest'ultimo movimento appartengono sia importanti autori canadesi (*in primis* Perrault, Brault e Jutra), sia altrettanto importanti autori statunitensi: Drew, Leacock, Pennebaker, Pincus, Macartney-Filgate, de Antonio, i fratelli Maysles. E l'elenco può continuare con nomi di rilievo come Wiseman, Moore, James, Kopple, Zwerin, Jarecki, Zwigoff, Morris e Andersen.

Un contesto, questo, che si nutre di un humus comune anche a una parte dell'avanguardia statunitense, con autori come Richter, Deren, Rice e Menken, come pure alla Scuola di New York e poi al New American Cinema con il manifesto del gruppo che si raccoglieva intorno a Jonas Mekas, del 1960, e con autori quali: Engel, Orkin, Ashley, Rogosin, Cassavetes, Clarke,

Adolfas Mekas, Frank, Leslie; senza dimenticare Warhol, Brakhage, Breer, Markopoulos, Mailer, Anger, Broughton, Meyers, Harrington. Questo sintetico elenco è sufficiente a cogliere quanto sia vitale e rilevante, anche nel Nordamerica e in particolare negli Stati Uniti, una tradizione che dialoga costantemente con lo 'stile moderno' e che ha una radice profonda nella più solida tradizione culturale del Nuovo Mondo.

In forme diverse, la spinta che Hollywood riceve dai rinnovamenti del cinema internazionale degli anni Sessanta e dal recupero della tradizione di cui abbiamo appena tracciato i contorni, è tra i motori interni più rilevanti di pratiche come quelle di Bogdanovich, Coppola, Scorsese, Jarmush, Coen, Ferrara, Lynch, Tarantino; e di pratiche come quelle più dichiaratamente sperimentali dello Structural Cinema di Gehr e del No Wave Cinema di Poe (prosecuzione punk del NAC). E a quei rinnovamenti, oltre che alla tradizione avanguardista statunitense in tutte le sue forme si rifanno gli indipendenti, come Gianvito, MacElwee, Small, Reichardt (in particolare nel film *Meek's Cutoff*), Gallo, e, prima di loro, McBride. Senza dimenticare lo sperimentalismo del canadese Snow, e quello di Dwoskin, Gray, e Robert Kramer, su cui stiamo per soffermarci, in chiusura di questo lavoro. Ricordando però anche altri nomi e titoli che disegnano parte della mappa odierna delle incursioni dello 'stile moderno' nel panorama del cinema statunitense: Haynes, Linklater, Hartley, Granik, Aronofskij (limitatamente a *The Wrestler*, 2008), Solondz, Pacino con *Wilde Salome* (2011) o i documentari di Demme.

3. 'Route One USA' di Robert Kramer

Nelle pagine di presentazione del suo libro *Strade blu* (1982) Heat-Moon stabilisce – come farà anche nel successivo *Prateria* (1991) – una serie di «assonanze» con libri e autori che considera vicini a sé. Al primo posto c'è Whitman, con *Foglie d'erba* (1855). Ed è alla casa di Whitman che in *Route One USA* si recano a un certo punto Bob Kramer e il suo amico Doc (un personaggio di finzione, interpretato da Paul McIsaac), protagonisti del film. Tra le «assonanze», Least Heat-Moon pone quindi Thoreau, G. Neihardt, Anderson, Kerouac, e il film di Hopper *Easy Rider*, che considera «un road movie funebre, tra viaggio e cultura alternativa». *Route One USA* avrebbe potuto figurare nell'elenco.

Diviso in tre parti di circa un'ora e mezza ciascuna, il film è il diario di un viaggio che Bob e Doc fanno al loro ritorno negli Stati Uniti, dopo dieci anni di assenza. Doc è un medico, e ha trascorso questo periodo in

Africa; Bob in Europa, facendo film. Entrambi desiderano riappropriarsi del loro paese, e decidono di percorrere l'intera Route One, la grande strada della costa Est, dal Maine alla Florida. Lungo il cammino, la cinepresa di Bob segue gli incontri di Doc con le persone, le città, le cose in cui i due si imbattono, con un'attenzione particolare nel restituire allo spettatore tutto ciò che è legato a una cultura della solidarietà, a un rapporto «caldo» tra gli esseri umani. È così che il loro viaggio ci porta in un centro di assistenza ai poveri (in prevalenza neri), dove Doc è tentato di fermarsi «per fare qualcosa di utile»; per mostrarci poi volti di bambini, e farci udire le loro voci; e un faro rosso, protagonista di un libro per l'infanzia che aveva affascinato Doc fanciullo; e ancora: salvadoregni torturati che sono fuggiti dal loro paese, soldati che fanno esercitazioni a Fort Bragg, ufficiali nazionalisti e intellettuali *liberal*, con Doc che ricorda che quando aveva diciott'anni era nei paracadutisti e imparava a uccidere; e poi ancora travestiti, e un'intervista con Jessie Jackson, e collezionisti di tragiche testimonianze USA, e reduci dal Vietnam pluridecorati che vogliono vivere appartati, e si costruiscono casupole lontano dalle città; e via via giù, fino a Miami e al suo grande porto, alla foce del fiume omonimo, e all'incontro con la cultura *voodoo*, il cui peso in Florida è enorme. Alla fine, un incrocio stradale fuori città, con un piccolo prato al centro e un grande cartello davanti a un rigoglioso *kapok*, albero sacro del *voodoo*; un cartello bianco dalle vivaci scritte colorate: «Fine dell'arcobaleno e fine della strada. Route One». Dopo una lunghissima strada-pontile sul mare, l'Overseas Highway a Key West, interrotta improvvisamente e sospesa sull'acqua, le ultime immagini del film mostrano i coralli che popolano il fondale marino. Su questi, la voce di una guida turistica: «tutti questi coralli appartengono alla stessa specie; guardate che bellezza».

In *Route One USA* accade che una cinepresa che vuole mostrarci la realtà ci mostra anche se stessa in cerca della realtà.

Questo deriva dalle due scelte formali di fondo fatte da Kramer: realizzare un road movie e sdoppiare il protagonista. Il road movie riporta ogni incontro con il reale a un viaggio di ricerca, e lo sdoppiamento del protagonista fa sì che questo viaggio inneschi il racconto di una ricerca esistenziale. Siamo nel pieno della tradizione letteraria statunitense e siamo nel pieno delle pratiche dello 'stile moderno', inteso come assunzione di una ricerca esistenziale attuata attraverso un mezzo di cui si interrogano e si esaltano le possibilità di ripresa-scrittura del profilmico: la componente intimista del film diviene il veicolo di un'autoreferenzialità che si dà come discorso sul cinema in quanto occhio del vagabondo. Un occhio radicato, come si è detto, in quella tradizione letteraria statunitense che è ben riassunta in una

pagina di *Strade blu*, da cui estrapoliamo queste righe in guisa di conclusione del nostro percorso:

L'uomo diventa la propria attenzione perché l'osservazione e la curiosità lo plasmano e lo riplasmano continuamente. [...] Forse il viaggio [...] può essere [...] un mezzo per far sì che l'occhio esterno apra l'occhio interno. [...] È ciò che Whitman ha definito «il profondo insegnamento della ricezione». Un nuovo modo di osservare può indurre la scoperta di cose nuove. (...) Le cose nuove inducono un nuovo modo di osservare?

Anita Trivelli

Modernità e attualità della pratica diaristica di Jonas Mekas

Ogni immagine è bella, non perché sia bella in sé [...] ma perché è lo splendore del vero.

Jean-Luc Godard

Una profonda vena diaristica innerva la pratica creativa di Jonas Mekas (Fig. 1), poeta, cineasta, musicista, critico e curatore cinematografico, nonché *leader* riconosciuto del New American Cinema, co-fondatore a New York di «Film Culture», della Film-makers' Cooperative e dell'Anthology Film Archives.

Jonas Mekas inizia a scrivere un proprio diario personale da bambino, ispirato dalla lettura di *Cuore* di Edmondo De Amicis (1886), il libro che lo ha maggiormente influenzato nella sua vita¹. Nel 1991 esce la prima raccolta diaristica, *I Had Nowhere To Go* (Fig. 2), sulle peripezie del suo esilio forzato e del suo status di profugo, una pubblicazione che privilegia la memoria e l'immediatezza testimoniale del vissuto quotidiano².

Ritroveremo questa predilezione nei film, proposti nella forma di un cinema diaristico molto personale, chiaro esempio di quella esperienzialità che è tra i tratti distintivi delle pratiche stilistiche del cinema moderno³.

Queste pratiche, nell'ambito delle quali il cinema di Mekas occupa un posto di rilievo, evidenziano *in primis* la combinazione tra lo slancio esperienziale e l'autocoscienza linguistica. Lo slancio esperienziale è curiosità nei confronti del mondo, che il moderno cinematografico esalta nella sua irriducibile matericità. Si tratta dunque di uno stile, quello del moderno, che pone un duplice e concentrico interrogativo: ai materiali, lavorati nella forma, e al cinema stesso. Uno stile che fa della fenomenologia del mondo (corpi, natura, paesaggi) il proprio orizzonte epistemologico, lo spazio di convergenza e di irradiazione problematico dei vissuti nel gesto della regia. In questa prospettiva, la modernità del cinema – piuttosto che essere ricondotta alla natura tecnologica del dispositivo e al 'rispecchiamento' della società moderna – è considerata una occorrenza stilistica propria, caratterizzata dal

fatto che la «riproduzione vi si dà come luogo dell'interrogazione del cinema, come luogo dell'operazione metalinguistica»⁴, delineando una «modernità vissuta in proprio dal cinema»⁵ come linguaggio.

1. Una pratica esistenziale: tracce di vita, memoria ed esperienza

La modernità di Mekas si fonda su una costante sperimentazione formale e su un'idea di cinema come esperienza esistenziale, come gesto vitale dagli esiti imprevedibili⁶. Si esercita sugli avvenimenti quotidiani, vissuti e documentati con il gusto dell'intimità, e nel segno di una innata sensibilità per i dettagli, le sfumature, le recondite pieghe del visibile.

A fronte della frammentarietà formale delle opere, il cineasta lituano segue un disegno estetico compatto, frutto di una vulcanica operatività che è capace, al contempo, di propagarsi in azioni progettuali sempre nuove. Questo *work in progress* creativo si rintraccia fin dalla sua attività poetica, sfociata in un considerevole numero di pubblicazioni, tra le quali, nel 1985, quella significativamente intitolata *Daybook*, a suggerire la continuità, che vi è per lui, tra la scrittura diaristica poetico-letteraria e i diari cinematografici, la «fertile simbiosi» che qualifica il suo lavoro⁷. A tale attività si aggiungono quella critica, svolta per *Film Diary* (1955-1957) e *Movie Journal* (1959-1975), dopo l'arrivo a New York col fratello Adolfas (Fig. 3): due rubriche cinematografiche, dall'emblematico titolo metaforico, rispettivamente della rivista «Intro Bulletin» e del «Village Voice»⁸; e quella di cineasta, iniziata a New York nel 1949, con una Bolex acquistata con danaro avuto in prestito. Cinque anni dopo nascerà «Film Culture» (dicembre 1954) (Fig. 4), che diverrà presto organo ufficiale e di divulgazione del New American Cinema e la più importante pubblicazione di cinema negli Stati Uniti⁹.

Sulle pagine di questa rivista, Jonas Mekas evidenzia la necessità di un discorso critico capace di cogliere il nuovo e di orientare il pubblico a riceverlo. E nell'eccentrica veste di cineasta-produttore, critico, distributore e curatore di rassegne, si impegna per un progetto di cinema originale, svincolato dalle canoniche distinzioni tra film di finzione e film documentaristico, e aperto alle esigenze di diverse ricerche espressive. Il Manifesto del New American Cinema, redatto nel settembre del 1960, sarà pubblicato l'anno dopo proprio su «Film Culture», dove si legge, tra l'altro:

In tutto il mondo il cinema ufficiale ha il fiato grosso. È moralmente corrotto, esteticamente obsoleto, tematicamente superficiale, congenitamente noioso. [...] La nostra rivolta contro il vecchiume,

l'ufficialità, la corruzione e la presunzione è innanzitutto etica. A noi interessa l'Uomo. Interessa ciò che succede all'Uomo. [...] Non vogliamo film fasulli, leccati, ammiccanti: li preferiamo aspri e scabrosi, ma vivi: non vogliamo film rosei: li vogliamo color sangue¹⁰.

Le rivendicazioni in esso dichiarate non sono l'elogio di un cinema rozzamente spontaneista. Denotano, piuttosto, l'esigenza di uno sguardo autentico e sensibile alla realtà umana e alla vita contemporanea. Dove l'asprezza, la ruvidezza, le impurità e imperfezioni – qualità esaltate da Mekas per liberare il nuovo cinema dal romanzesco e dal teatrale del cinema dominante – sono indici stilistici che, nei risultati migliori, impregnano di lirismo la visione del mondo di questi nuovi film. Si propugna, insomma, un'idea di cinema anticonvenzionale, pronto a elaborare forme e motivi tematici inediti, programmaticamente esposti all'immediatezza e alla casualità, alla frammentarietà e alle contaminazioni. Questo «cinema della nuova generazione», per usare le parole dello stesso Mekas, è all'insegna dell'attualità, del temperamento e dello stile, e si mostra in sintonia con lo scenario più ampio dell'arte americana: dalla musica di Allan Kaprow ai dipinti di Alfred Leslie, dalla scultura di Richard Stankiewicz alla scrittura di Kerouac e Ginsberg, tra gli altri, al teatro di Julian Beck e Judith Malina¹¹.

Nel 1963 Mekas organizza proiezioni in diversi spazi newyorkesi, come il Gramercy Arts Theatre e il Bleecker Street Cinema di Lionel Rogosin. Nello stesso anno si dimette dalla giuria della terza edizione del Festival del Cinema Sperimentale, fondato da Jacques Ledoux e organizzato a Knokke-Le Zoute, in Belgio, per protestare contro l'esclusione di *Flaming Creatures* di Jack Smith. Le proiezioni di questo film e di *Chant d'amour* di Jean Genet sono causa del suo arresto, nel 1964, con l'accusa di oscenità, un fatto questo che infiammò ulteriormente la sua battaglia contro la censura. Inoltre, organizza una mostra internazionale itinerante del New American Cinema, che girò in Europa, Sud America, Giappone e Canada, tra il 1964 e il 1967¹².

E sarà proprio durante l'ondata del rinnovamento cinematografico d'oltreoceano che il «santo patrono»¹³ del NAC inventerà un proprio modo di fare cinema, in cui convergeranno la dimensione poetica e quella critico-teorica, quest'ultima elaborata sia sulle citate «Film Culture», «Intro Bulletin» e «Village Voice», sia in diversi interventi pubblici occasionati da seminari e corsi universitari (tenuti, per esempio, presso la New School for Social Research di New York e il MIT di Boston) e da proiezioni dei suoi film¹⁴.

Agli albori del nuovo movimento d'oltreoceano così scriveva Mekas su «Film Culture»:

Potremmo dire che il movimento del Nuovo Cinema Americano – analogamente ad altri movimenti artistici oggi in America – è primariamente un movimento esistenziale o, se così si può dire, etico, un atto di umanità. Ma allora si potrebbe dire, che tutta l'arte di tutti i tempi è stata primariamente espressione di un movimento esistenziale¹⁵.

Ed è il motivo esistenziale il *relais* dello stretto rapporto che abbiamo rilevato tra i diari scritti di Mekas e i suoi «cinediari»¹⁶, su cui lo stesso regista osserva in un'intervista:

Già negli anni Quaranta c'erano pagine e pagine di osservazioni su cosa avevo visto dalla finestra, cosa avevo sentito per strada: un collage di impressioni separate. Se paragoniamo il mio lavoro con la cinepresa a quelle pagine, si può benissimo dire che sono quasi identici. Ho solo cambiato il mezzo¹⁷.

In altri termini, il formato diaristico, esercitato dal Mekas scrittore e regista, è il *trait d'union* tra arte e vita, in quanto riconosce sia la scrittura che la regia come attività quotidiane, associabili alle tante altre da lui praticate ogni giorno (organizzativa, promozionale, di orientamento critico). Così, scrivere (sulle) pagine di un diario e sulla celluloida, con una Bolex 16 mm (e poi, dagli avanzati anni Ottanta, con una videocamera: entrambi dispositivi leggeri, 'amatoriali') diventa un processo organico, (pro)motore di un ripensamento radicale tanto della professionalità cinematografica quanto del rapporto tra documentario e finzione. Un ripensamento che investe autoriflessivamente la relazione esistenziale tra la scrittura – letteraria e cinematografica – e il quotidiano, che il regista lituano cattura come un fluire lampeggiante di impressioni sulla natura e l'ambiente privato e pubblico, come fervidi «colpi d'occhio»¹⁸ sull'irriducibile matericità del mondo fenomenico.

Diversamente dall'andamento cronologico della produzione letteraria poetica, i film di Mekas procedono preferenzialmente per linee tematiche, che si avvalgono del linguaggio verbale, parlato (la *voix over* del cineasta) e scritto (le sue annotazioni su cartoncini), in modo organico alle immagini e mai illustrativo. In particolare, il tono lieve e meditativo della voce, la sua sonorità esitante e ripetitiva, dona alle parole un efficace tocco di spontaneità e lirismo.

In più di un'occasione Mekas ha ribadito di non essere un regista (*film-*

maker), bensì semplicemente «uno che filma» (*a filmer*), per il piacere di afferrare l'istante che accade, nella sua casualità e imprevedibilità, un piacere opposto alla messa in scena di un avvenimento:

In realtà, tutto il mio lavoro cinematografico è un lungo film che continua ancora. [...] Davvero io non faccio film: continuo soltanto a filmare. Sono uno che filma [*filmer*], non un *film-maker*. E non sono un 'regista' cinematografico perché non dirigo nulla. Continuo semplicemente a filmare¹⁹.

Come vedremo nelle pagine che seguono, la *Weltanschauung* del cineasta lituano, influenzata peraltro dalle filosofie orientali – il Buddhismo Zen in particolare – coglie l'immediato e il quotidiano come sprazzi epifanici dell'intero ordine cosmico, e li dispiega di fronte ai nostri occhi con una temporalità in flusso, ora dilatata ora rappresa²⁰. La tensione estetica che sostiene la sua opera, coi picchi che proprio nel cinema vengono raggiunti, spinge la realtà documentata verso una dimensione mitologica, in cui i particolari fenomenici si fanno frammenti cosmogonici dell'universale.

Mekas imprime un inconfondibile gusto vitalistico alla rielaborazione del proprio vissuto, che restituisce come *Gestalt* esistenziale in continuo divenire. Questo dinamismo, esaltato dall'osmosi tra scrittura verbale e scrittura cinematografica, è ben evidente, per esempio, nel suo libro del 2007, *La mia vita notturna* (Fig. 5), un diario di sogni relativi agli anni Settanta, scandito da un distinto registro poetico *beat* e da ricorrenti motivi esistenziali e formali tra loro strettamente embricati²¹.

I motivi esistenziali investono un contesto culturale e nomadico-esperienziale, che viaggia tra la natia Lituania campestre dell'infanzia e la contemporaneità statunitense, filtrata dal profugo Mekas, tuttavia mai esiliato (d)al mondo.

Quanto alla forma, essa eleva a immagine poetica il sentimento nostalgico del cineasta, che si innesta nella lenitiva celebrazione di una nuova 'famiglia estesa', quella formata dalla sua straordinaria cerchia di amici della New York del secondo dopoguerra: da Maya Deren a George Maciunas, da John Cage a Andy Warhol a John Lennon e Yoko Ono, tra i tantissimi altri. Ma soprattutto, sempre sul piano formale, va notata la pratica (peraltro non esclusiva di Mekas, basti pensare alla prima stesura di *On the Road*) dell'eliminazione pressoché totale della punteggiatura, motivo che fa tutt'uno con l'acronologismo e l'onirismo della scrittura cinematografica dell'autore, come vedremo meglio tra poco.

In questo libro troviamo dunque una tendenziale compenetrazione stilistica, che della parola scritta fa già immagine, e un'onirica narratività

frammentata che rinvia continuamente al suo cinema diaristico:

Quando si scrive un diario – spiega il regista – è un processo retrospettivo: ti siedi, guardi indietro alla tua giornata e scrivi tutto. Tenere un diario con la cinepresa è reagire (con essa) all'immediato, ora, in questo istante. O catturi subito quell'istante, mentre accade, o non lo catturi più. Ritornarci sopra e dopo girare significherebbe rimettere in scena, che si tratti di eventi o sentimenti. Per catturare immediatamente, mentre [qualcosa] accade, è necessario il dominio totale del proprio strumento (in questo caso la Bolex). Devo registrare la realtà a cui reagisco come pure devo registrare il mio stato emotivo (e tutti i ricordi) nel mentre reagisco. Il che significa anche che devo strutturare (montare) tutto proprio qui, durante le riprese, in macchina²².

La simultaneità reattivo-emozionale del cineasta durante le riprese evidenzia il nesso tra pensiero, affetto, esperienza e ricordo, un nesso che si attiva come memoria corporea, 'incarnata', (rac)colta e convogliata in immagine grazie al cinema. Viene così esaltata la qualità ontologica del dispositivo cinematografico, di registrazione e restituzione delle esperienze del passato, anticipando una sensibilità verso la memoria molto attuale, che pervade tutti i livelli della nostra comprensione dell'esperienza contemporanea²³. Inoltre, questa attenzione per la memoria, che investe un ampio e variegato campo intellettuale, «apre nuovi modi di concepire la relazione tra il politico e il culturale, e specificatamente il legame tra la politica e la vita quotidiana»²⁴.

La pratica di Mekas supera l'abituale accostamento analogico tra il cinema e la memoria, spingendo questa relazione su un versante ibrido e transizionale, che dissolve le frontiere concettuali tra dentro e fuori, tra individuale e culturale. Ne risulta l'endiade cinema/memoria, un mondo situato nella mente, eppure posizionato tra il personale e il culturale, in quanto amalgama l'immaginario cinematografico con gli scenari costitutivi dell'interiorità²⁵.

Il mondo interiore dell'esule Mekas è impregnato del ricordo della rurale Lituania dell'infanzia, e la ricorrente presenza nei suoi film di fiori, alberi, neve, e altri scorci naturali, è il suo modo di (re)impiantare questo ricordo nell'ambiente industriale-metropolitano newyorkese della sua nuova vita adulta. Il mondo esterno filmato dal cineasta si fa cassa di risonanza del suo mondo interiore, quasi a suggerire, in un gesto ad alta densità autoriflessiva, la loro osmotica indistinzione.

Inoltre, come lo stesso cineasta ha rilevato, è ancora la memoria, in definitiva, a orientare e modulare la casualità e l'improvvisazione delle riprese²⁶, improntando dunque il suo cinema a un duplice movimento:

sceveri da ogni sentimentalismo verso il passato, i film scaturiscono dal ricordo (i ricordi sono la spinta a filmare il/nel momento attuale), e del ricordo sono, al contempo, una sorta di epifania ‘materica’. Così, la quotidianità documentata da Mekas (feste, gite, viaggi, ritrovi di esuli e con gli amici, gioiose occasioni di famiglia e altro ancora) non diventa mai un inerte inventario di accadimenti, e fonda piuttosto un florilegio di momenti che si ravvivano nell’evocazione filmica, un vivaio di memorie dalla coalescenza temporale: «E che cosa sono quei momenti, che cosa mi fa scegliere quei momenti? Non lo so. – dice Mekas – È l’intera memoria del mio passato che mi induce a scegliere i momenti che filmo»²⁷.

2. Il diarismo cinematografico: «dall’occhio al gesto»

Il cinema diaristico diventa negli anni Sessanta un vero e proprio genere, impegnato a rappresentare una diversa relazione col tempo e con la soggettività. La pratica filmica e teorica di Mekas si distingue per l’originalità con cui articola le condizioni di base di questa modalità realizzativa: vale a dire, come si è visto nelle dichiarazioni del cineasta, e come ha evidenziato David E. James, l’immediatezza di risposta con la cinepresa al e nel presente, e la necessità di soggettivare le registrazioni del dispositivo cinematografico²⁸. Nei suoi film il momento delle riprese e lo stesso atto del filmare fanno perno sull’*action camera* del cineasta, con un fragrante richiamo all’arte pittorica dell’*en plein air* impressionista e del gestuale *action painting*²⁹.

È il gesto corporeo che asseconda l’immediatezza della visione, l’impulso a cogliere la vita nella sua pienezza, a catturare la cangiante irripetibilità dei suoi istanti. E questo gesto è riconducibile a un’arte del cinema processuale, situata nella concretezza del mondo ed esercitata come una forma di azione³⁰. Si tratta dunque di una pratica impegnata a decifrare il visibile, e che (cor)risponde alle intemperanze dell’esistenza con immagini aperte, indefinite, incompiute. Immagini che esprimono la venerazione di Mekas per la materia del mondo, la sua sensibilità per ciò che ordinario, umile, familiare, una sensibilità che, com’è noto, è stata coltivata dalla tradizione trascendentalista americana³¹.

In questo contesto è utile ricordare che Mekas ha riconosciuto nel lavoro precursore di Marie Menken la matrice formale del suo cinema³². Il pionieristico *Notebook* (1961) della collega connazionale gli ha indicato un modello di riferimento per i propri film, convincendolo a «lasciare molto del materiale originale così com’era»³³.

Questa ispirazione induce a riflettere sulla differenza che si instaura, in quella stagione e nell'elaborazione di Mekas, tra la scrittura diaristica verbale e quella cinematografica, osservando inoltre all'interno di quest'ultima il distinguo tra *film diary* (diario filmato) e *diary film* (film diaristico). Si tratta di concetti che David E. James ha indagato soffermandosi sul funzionamento temporale. Nel diario scritto gli eventi e le loro registrazioni sono temporalmente separati, mentre nel film coincidono; il tempo verbale del diario scritto è il passato prossimo, trattandosi di ricordi di eventi e stati mentali passati, e l'unico presente che gli è ascrivibile è il momento della composizione e del commento riflessivo della scrittura. La registrazione cinematografica di immagini e suoni è invece vincolata al presente, poiché non può che filmare gli eventi mentre accadono³⁴.

Quanto alla «categorica differenza» tra *film diary* e *diary film*, James osserva che il primo (il diario filmato) è costituito dalla registrazione di uno o più accadimenti della quotidianità dell'autore, senza che vi sia l'articolazione di queste registrazioni tra loro e con il resto della sua vita; mentre nel secondo (il film diaristico) le riprese vengono collegate e poste in relazione tra loro, scandagliando il passato alla luce delle consapevolezza del presente, sotto l'egida dell'attuale coscienza sull'accaduto.

Essenzialmente, in Mekas avviene il transito dalla forma del *film diary* a quella del *diary film*, «dove il primo registra il presente, il secondo affronta il passato che vi è rappreso»³⁵: l'uno tratta ciò che accade, l'altro ciò che non c'è più, o, ancora, assistiamo al passaggio «dalla fabula all'intreccio»³⁶. In estrema sintesi, il *film diary* coincide con l'indefessa pratica di Mekas del filmare e del (rac)cogliere esperienze dirette, il *diary film* è il lavoro di montaggio che opera una riflessione sui suoi ricordi.

Questo approdo al cinema diaristico, racconta Mekas,

è derivato non dal calcolo ma dalla disperazione. [...] Mi sono ritrovato così coinvolto dalla produzione di film indipendenti – dalla Film-Makers' Cooperative, dalla Film-Makers' Cinémathèque, la rivista «Film Culture» e ora l'Anthology Film Archives – da non avere più tempo per i miei film. Non mi rimaneva il tempo neanche per preparare una sceneggiatura, figuriamoci per le riprese e il montaggio. Potevo permettermi soltanto di girare qualche scena. Tutto il mio lavoro personale prese la forma di annotazioni. [...] Se riuscivo a filmare un minuto, filmavo un minuto. Se potevo girare per dieci secondi, giravo dieci secondi. [...] Per molto tempo però non ho guardato il filmato che stavo raccogliendo. Pensavo che in realtà stessi solo facendo pratica. Mi allenavo, o cercavo di mantenere il contatto con la cinepresa per poter fare un 'vero' film, appena ne avessi avuto il tempo³⁷.

È agli inizi degli anni Sessanta che Mekas, vagliando le ore di girato accumulate nel corso di circa un decennio, si rende conto di evidenti ricorrenze e legami: «All'improvviso – dice – quelle riprese che apparivano completamente slegate cominciarono ad assomigliare ad annotazioni unite tra loro da vari fili, sebbene fossero disorganizzate nella forma»³⁸. E il gesto formalizzatore consistette, dunque, nel passaggio dall'appercezione registrata di sensazioni, sentimenti, emozioni e pensieri immediati del cineasta (*film diary*) alla sedimentazione del confronto tra passato e presente esperienziale (*diary film*).

L'esito della coalescenza temporale di questo confronto è la serie dei *Diaries, Notes, and Sketches*, esemplare configurazione di cinema diaristico, per complessità e raffinatezza, contraddistinta da immagini fibrillanti e quanto mai congeniali all'«erratico» sguardo sul mondo dell'autore. Uno sguardo che trova espressione anche nell'epico diario online *365 Day Project* (2007-2008), un'operazione creativa ideata da Mekas per il web nel 2006 e a cui partecipano produttivamente il suo assistente Benn Northover e il figlio Sebastian Mekas. Si tratta di 365 cortometraggi, in pellicola e video, distribuiti on line giorno per giorno, lungo tutto l'anno 2007, e relativi a immagini girate dal *filmmaker* o selezionate dal suo repertorio audiovisivo: concerti, performance, vernissage, cartoline-video inviategli da amici³⁹.

Questi *eye-pod-poems*, così definiti dal cineasta⁴⁰, sono di durata variabile (da un minuto e mezzo a venti minuti) e in piena sintonia con quella che appare come la precipua caratteristica dei suoi film diaristici: un sentimento nostalgico quasi archetipico e la sua fulgida elaborazione, grazie a immagini di vitalistica reminiscenza, di bellezza e condivisione: «Vedere un film di Mekas – ha scritto il collega Richard Leacock – è partecipare alla comunità cinematografica d'avanguardia, diventarne membro, condividerne le lotte, rendere omaggio ai pionieri dell'arte cinematografica»⁴¹. A un'arte cinematografica autenticamente sentita come esperienza e poesia.

Se infatti Mekas nasce come poeta, come poeta filma, con lo stupore di uno sguardo che sembra sprigionarsi dalla natura, o dalla quotidianità vissuta con i familiari e i tanti amici artisti. Filmare come gesto che intensifica la vita, o «come forma di preghiera», viene da pensare, parafrasando lo stesso regista quando cita Kafka in uno dei suoi film: «Scrivere come forma di preghiera». La preghiera di una religiosità panteista, che in questo cinema celebra la vita con struggente vigore⁴².

Emblematico, in merito, è lo stesso titolo della mostra-retrospettiva di Jonas Mekas, *Celebration of the Small and the Personal in the Time of Bigness*, in rappresentanza della Lituania alla Biennale d'Arte di Venezia

del 2005. Essa condensa il fondamento estetico che ha guidato il nostro autore lungo oltre sessanta anni di pratica cinematografica, sperimentata con cinepresa e videocamera, e all'insegna, appunto, di una personalissima poetica diaristica:

In questa mostra, come nel mio lavoro – spiega il cineasta – mi sono occupato della scoperta e della celebrazione dei piccoli, insignificanti, momenti personali della mia vita, della vita della mia famiglia, dei miei amici più intimi, le gioie, le feste, lo stare insieme, i piccoli eventi quotidiani, le sensazioni, le emozioni, le amicizie⁴³.

3. «Il paradiso terrestre» del cinema

L'implicazione esistenziale, come catalizzatore del cinema moderno, è già ben dentro il magistero di Cesare Zavattini, che sin dal 1940 sollecita un approccio alla regia personale e autobiografico, anticipando di circa un decennio la concezione della *caméra stylo* di Alexander Astruc, una delle matrici teoriche della Nouvelle Vague⁴⁴. Sulle pagine di «Cinema» Zavattini sottolineava l'urgenza di «impadronirsi del mezzo con un costo così esiguo da metterlo alla portata di molti, degli individui, come la carta, l'inchiostro, la plastilina, i colori: introdurre nelle case pellicole e obiettivi come la macchina da cucire»⁴⁵. E questa dichiarazione è in significativa consonanza con le parole di François Truffaut, del 1957, che sembrano quasi prefigurare il cinema diaristico di Mekas:

Il film di domani mi appare ancora più personale di un romanzo, individuale e autobiografico come una confessione o un diario. I giovani registi si esprimeranno in prima persona e ci racconteranno del loro primo amore o di uno più recente, di una presa di coscienza politica, di un viaggio, di una malattia, del loro servizio militare, del loro matrimonio, della loro ultima vacanza [...] e ciò piacerà perché sarà autentico e nuovo. Il film di domani somiglierà a chi l'avrà fatto e il numero degli spettatori sarà proporzionale al numero degli amici che ha il regista. Il film di domani sarà un atto d'amore⁴⁶.

Così accade, per esempio, nel primo film diaristico di Mekas, *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (1969) (Fig. 6), una «lirica enciclopedica»⁴⁷ ispirata al *Walden* (1854) di Thoreau, che abbraccia cronologicamente la vita a New York del cineasta tra il 1964 e il 1969, attraversando i cicli stagionali, gli incontri e le relazioni amicali (con P. Adams Sitney, Stan Brakhage, John Lennon e Yoko Ono, Allen Ginsberg, Marie Menken, per

citare appena una manciata di nomi). Le immagini sono inframezzate da brevi note dattiloscritte, solitamente estrapolate dai diari scritti, che concorrono a dettagliare la visione; la colonna sonora consiste di suoni raccolti dal cineasta nello stesso periodo (voci, rumori di strada e di metropolitana, brani musicali di Chopin e altri suoni); la dedica del film ai Lumière rinvia all'emancipazione dalle drammaturgie tradizionali, in favore di un ideale recupero della fase aurorale e incontaminata del linguaggio cinematografico, «il paradiso terrestre» del cinema⁴⁸.

Mekas celebra ciò che vede, come commenta nel film, procedendo per bagliori epifanici del concreto (i 'lampi' di fotogrammi, l'uso del single-frame), che fanno del frammento visivo il detonatore di una memoria onirica. E così gli istanti, gli accadimenti del momento, l'imprevedibile, innescano un fulgido *happening* esistenziale dove è proprio l'immanenza della pratica cinematografica nella vita a realizzare il ricongiungimento mnestico e onirico del cineasta con i vissuti dell'infanzia, dell'adolescenza e della giovinezza.

Inoltre, questo primo cimento con il film diaristico evidenzia un ulteriore influsso stilistico sul suo cinema, quello esercitato dal *cinéma-verité* che esibisce, com'è noto, l'inevitabile intervento del regista sui materiali che lavora, a partire proprio dai materiali di realtà⁴⁹.

Il sigillo che, in Mekas, il cinema pone a quello che resta un rapporto insoluto e insolubile di riappropriazione dei vissuti è esplicitato nella costruzione di *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), che ha come epicentro il ritorno in patria, dopo quasi trent'anni di esilio, di Jonas e Adolfas, quest'ultimo in compagnia della moglie, la cantante Pola Chapelle.

Il film è articolato in tre parti. La prima include le riprese dei primi anni a New York (1950-1953) dei fratelli Mekas e quelle della comunità lituana di Williamsburg, a Brooklyn, con i ritrovi accompagnati da canti, danze e picnic. La seconda parte, girata in Lituania nell'agosto del 1971, comprende per lo più le immagini del villaggio natale di Semeniškiai, con la vecchia casa di famiglia, l'anziana madre (nata nel 1887), il festoso benvenuto di fratelli e familiari. La terza parte inizia con una sosta a Elmshorn, in Germania, dove i fratelli Mekas furono internati in un campo di lavoro durante la guerra. Segue una visita a Vienna, dove Mekas incontra alcuni dei suoi migliori amici: Peter Kubelka, Hermann Nitsch, Annette Michelson, Ken Jacobs. Il film si chiude con l'incendio del mercato di Vienna, nell'agosto del 1971.

Reminiscences struttura con maggiore complessità l'approccio visivo e concettuale sperimentato in *Walden*: manca un ordine cronologico, e le immagini attraversano i diversi luoghi sincopatamente, con un'apparente

disorganicità che pare idealmente legata al recupero ormai impossibile di un'appartenenza originaria. Basti pensare che del crogiolo delle immagini del film fanno parte quelle relative alla *extended family* d'adozione, la comunità artistico-culturale internazionale di cui la visita viennese è solo un piccolo esempio⁵⁰.

Non sfuggirà il fatto, inoltre, che i ritmi sincopati e frastagliati di quest'opera diaristica sono formalmente improntati alla musica jazz in cui, com'è noto, ogni atto di improvvisazione persegue un rigore implicito e necessario. Si tratta di una concezione programmaticamente trasfusa nello spirito e nello stile del New American Cinema, e lo stesso Mekas ne parla come segue:

La verità è che l'improvvisazione non esclude mai la concentrazione o la selezione. Al contrario, è la forma più alta di concentrazione, si rivolge alla vera essenza di un pensiero, di un'emozione, di un movimento. [...] È anche la forma più alta di coscienza, di conoscenza intuitiva, quando l'immaginazione comincia ad allontanarsi da ciò che è programmato, dalle strutture mentali che pianificano, per andare in profondità. Questo è il vero significato dell'improvvisazione, non è un metodo, è piuttosto un modo d'essere necessario a qualsiasi creazione⁵¹.

Reminiscences rinnova così la sua matrice esperienziale, offrendosi allo spettatore perché la declini secondo il proprio gusto e sensibilità. La sua concezione rovescia la linearità narrativa delle drammaturgie tradizionali in favore della liturgia (audio)visiva di un cinema intimo e caloroso, che interroga il mondo attraverso le immagini. Immagini di baluginante bellezza e mistero, avvolte dai lunghi silenzi di diverse sequenze.

Il coronamento della riflessione di Mekas sulla perdita del luogo originario e sul progressivo consolidamento del Cinema come 'patria culturale' è costituito dal successivo *Lost Lost Lost* (1976) (Fig. 7), una nuova sollecitazione alla condivisione empatica di «piccoli pezzi e frammenti di Paradiso», grazie al presidio della visione nell'intercettarli e preservarli⁵².

Il film si apre con altri stralci documentali sulla vita dei rifugiati lituani a Brooklyn e ripercorre le tappe salienti della vita newyorchese dell'esule Mekas, a partire dal suo arrivo negli Stati Uniti nel novembre 1949 fino al 1963. Le immagini mostrano gli sforzi per adattarsi al nuovo Paese, combattendo il senso di solitudine e la nostalgia della propria terra. Segue il trasferimento da Brooklyn a Manhattan, dove il cineasta incontra la locale cerchia di poeti e cineasti (Robert Frank che gira *The Sin of Jesus*, i reading di LeRoi Jones, Allen Ginsberg, Frank O'Hara al Living Theatre),

e si impegna a capofitto per la causa del cinema indipendente, mentre sfilano una serie di eventi tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta: le dimostrazioni di protesta e le veglie di mobilitazione, il primo sciopero mondiale per la pace, la Film-Maker's Cooperative, le riprese di *Hallelujah the Hills!* di Adolfas Mekas, la première di *Twice a Man* di Gregory Markopoulos, il viaggio per il Flaherty Seminar, oltre a scene di New York e di gite in campagna e in spiaggia.

In questo film Mekas pare assecondare in modo originale un «cinema senza soggetto» di zavattiniana ascendenza, che concepisce gli attimi fuggenti dell'esistenza umana come materiale prezioso, come inesauribile miniera da esplorare e liricizzare. All'entropia della natura e del cinema dominante, il cineasta lituano risponde con l'irradiamento al presente dei momenti vissuti, con riverberanti frammenti di memoria ed emozione, di luoghi e tempo. *Lost Lost Lost* transita così dal perentorio rintocco, già nel titolo, del senso di smarrimento dell'autore all'esemplare recupero del/dal passato elaborato per mezzo del cinema. La sofferta meditazione di Mekas sulla condizione del rifugiato, il travaglio dello sradicamento ci consegnano alla fine i barlumi di una nuova appartenenza, la sensazione di aver ritrovato una casa «totalmente nel cinema. Il cinema come casa e [come proprio] Paese»⁵³. Dove le immagini sbocciano per stratificazioni esistenziali, come a suggerire la risonanza, in ogni vissuto, del Grande Libro del Mondo.

L'emozione del momento, il gusto di un andamento acronologico, il piacere del frammento, ritornano nel torrenziale *As I Was Moving Ahead... Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000) (Fig. 8), che documenta oltre un trentennio della vita del cineasta, tra la fine degli anni Sessanta e quella del Novecento. La «lunga esfoliazione del film»⁵⁴ si articola in dodici capitoli dedicati a una costellazione di accadimenti esistenziali: il matrimonio con Hollis Melton, la nascita e crescita dei figli Oona e Sebastian, i viaggi, le stagioni newyorkesi, le relazioni amicali e affettive. Vediamo diversi amici artisti e colleghi del regista, da Nam June Paik a Hollis Frampton a Ernie Gehr, e altri ancora che vengono ripresi nel corso delle loro performance: Dizzie Gillespie in concerto a Cape Cod, William Burroughs in una conferenza universitaria, Richard Serra al PS1 di New York.

Queste *home scenes*, segnalate da titoli anticipatori scritti a macchina, sono scene 'di vita reale', scandite dal fluire quotidiano e selezionate acronologicamente nei suoi radiosprazzi di felicità e piacere: «Non sono così sicuro di ciò che sto facendo – dice Mekas in *voice over* –, prendo un po' qua e un po' là, a caso. Metto insieme immagini filmate a caso, secondo ciò che sentivo in quel momento, guardando».

L'intreccio esponenziale tra la sfera privata e quella professionale conferisce al film una qualità intima e una dimensione autoriflessiva senza precedenti nel repertorio cinematografico di Mekas. La centralità della visione è dichiarata sin dal titolo, in stretta associazione con il movimento della vita e gli occasionali colpi d'occhio (*glimpses*) di bellezza. I nessi temporali si convertono in nessi lirici quanto mai fascinosi, componendo così lo scenario di una pratica cinematografica «dove l'atto della rimembranza è un letterale ri-membrare dei frammenti del passato»⁵⁵, e l'ordine non sequenziale, «a-cronologico è più vicino alla vera esperienza del ricordo, in cui tutto il passato accade nello stesso istante: più un'impressione che una storia»⁵⁶. Si tratta insomma di una tipologia diaristica che verte «meno sui soggetti del film e più sul cinema stesso»⁵⁷, mentre con tono quasi confessionale Mekas dichiara, in *voce over*, di essere «in ogni fotogramma» del film.

La *caméra-stylo* di Mekas scrive dunque il cinema con l'inchiostro della casualità, e lo scrive come *work in progress* permanente della vita, *tranche de vie* 'colta sul fatto', con lo stupore perenne di chi scruta e scopre le più intime corrispondenze del reale, tanto nelle vibrazioni interiori quanto in quelle di una foglia d'albero o di un filo d'erba mossi dal vento. La densità poetica di queste immagini inverte così il paradosso che è l'anima stessa del cinema della modernità: la realizzazione di una dimensione profondamente emozionale attraverso riprese di frammenti di realtà il cui unico «indice di rifrazione», per usare una bella espressione di Bazin, è costituito dall'atto stesso del filmare, questo sì costantemente messo in gioco, dichiarato, esibito come pratica in atto e come forma di vita.

Ed è attraverso questa dimensione della modernità che il *diary film* di Mekas raggiunge una dichiarata dimensione panica. Nei suoi film – per lo spettatore come per il cineasta – guardare è risonanza dell'emozione di intercettare quest'unità cosmica apparentemente indistinta. Le immagini fluiscono, si sovrappongono, si ripetono, si infrangono e ricompongono mimando il movimento stesso delle forze e degli elementi della natura. Come le folate di vento di cui sentiamo a tratti il sibilante richiamo sonoro, l'andirivieni delle onde, lo scroscio della pioggia, la danza delle neviccate newyorkesi. «Io non faccio film; semplicemente, filmo – afferma il regista – L'estasi di filmare, solo di filmare la vita intorno a me, ciò che vedo, ciò a cui reagisco, ciò a cui reagiscono le mie dita, i miei occhi, questo momento, ora, questo momento in cui tutto sta accadendo, ah che estasi!»

Nel sentimento panico che il film di Mekas assorbe e restituisce, trasuda la conquista di una 'appartenenza', che sutura le ferite di un doloroso esilio, politico ed esistenziale («in volo perenne, desidero fermarmi»). Il cinema di uno che «non aveva dove andare» diventa dunque una casa,

illuminata a giorno da vibranti «raggi di paradiso», fatti di ritrovamento e condivisione:

Ci sono posti in cui troviamo noi stessi nelle nostre vite – commenta ancora l'autore – io sono stato in questi posti, ah, dove ho sentito di essere in Paradiso. Questo è il Paradiso, è come il Paradiso era, o qualcosa simile a un piccolo frammento di Paradiso. Non solo i posti – Ci sono stato con gli amici, molte volte, e abbiamo sentito, noi tutti abbiamo provato uno stare insieme davvero speciale, un'esaltazione e abbiamo sentito, ah, ci siamo sentiti come in Paradiso. (risa) ... Ma eravamo proprio qui su questa, su questa terra. Ma eravamo in Paradiso ... Basta con l'eternità, gioia, sì abbiamo goduto di quei brevi momenti, quei momenti, quelle serate, e ce ne sono state molte di queste serate, molte serate, amici miei, non le dimenticherò mai, amici miei.

Momenti, questi, che toccano il lirismo, in ideale consonanza coi nomi di una serie di scrittori e poeti citati nel film: da Dante a Coleridge, da William Carlos Williams a D.H. Lawrence a Blake. Il cinema diaristico di Jonas Mekas è folgorante cinema del frammento in un continuum di 'affinità elettive' proiettate nel profondo: «alle volte, i frammenti contengono tutto ciò che c'è», dice la citazione di Blake inserita dal regista. Quelli di Mekas contengono un'esemplare unità poetica, di vita, pratica artistica, soggettività e memoria. Che l'autore decanta così in chiusura del film, accompagnato dalla sua fisarmonica: «Non so dove sono e dove sto andando, da dove vengo. Ho visto della bellezza. Lampi di bellezza e felicità. Sì, la *beauté*. Ed è ancora bella nella mia memoria. Ed è reale, tanto reale quanto questo film».

4. La video-corrispondenza tra Jonas Mekas e José Luis Guerin

Concludiamo con una recente declinazione diaristica di Jonas Mekas, che rilancia l'attualità della sua pratica creativa, riaffermandone la radice performativa⁵⁸. Si tratta della *Correspondencia Jonas Mekas-José Luis Guerin* (2011) (Fig. 9), un *corpus* di video-lettere che sono intercorse, come dice il titolo, tra Mekas e il collega spagnolo José Luis Guerin⁵⁹.

Un intervento precursore in questa direzione è stato il video-componimento dell'installazione realizzata dal cineasta lituano per il Padiglione *Utopia Station* della Biennale di Venezia 2003⁶⁰. E nella nuova esperienza si deve a Guerin, profondo estimatore del cinema di Mekas, l'iniziativa di coinvolgerlo nel progetto che ha prodotto, nel corso di circa un anno e mezzo (dal novembre 2009 all'aprile 2011), nove video-lettere, quattro di

Mekas a colori e cinque di Guerin in bianco e nero.

Il magistero artistico e la storia di esilio ed erranza di Mekas («*Jonas rappresenta l'oracolo del viaggio*», dice Guerin) hanno motivato l'opzione del cineasta spagnolo per il collega lituano. Lo scambio video-epistolare, che li renderà «*friends in cinema*» (così commenta Mekas), parte dopo due incontri preliminari a New York, il primo dei quali confluirà nel film itinerante di Guerin *Guest*, presentato al Festival di Venezia nel 2010⁶¹.

La video-corrispondenza tra i due *filmmaker* è stata presentata nell'inverno del 2012 al Centre Pompidou di Parigi (*Jonas Mekas - José Luis Guerin: Cinéastes en correspondance*), dando prova delle articolate 'espansioni' del diarismo cinematografico contemporaneo. La modalità video-epistolare si presta infatti a esibire la *caméra-stylo* dei due cineasti nella dimensione intermediale dell'installazione, ma si propone anche nella fruizione privata-domestica, investendo una duplice matrice concettuale: l'una che rinvia alla esposizione del quotidiano degli autori, l'altra che rievoca la tradizione del romanzo epistolare.

Motore delle video-lettere è il «caso» (*el azar*, spiega Guerin), che orienta gli imprevedibili, e virtualmente interminabili, reciproci responsi. Il procedimento operativo, avviato dalla prima video-lettera di Guerin e da lui concluso, si snoda per innesti e rimandi a catena, che scandiscono pensieri e riflessioni, esperienze e memorie, spazi privati e luoghi pubblici, in un crescendo di condivisione interpersonale e di intimità relazionale che non manca di aprirsi al mondo e all'universale. Per esempio, dallo sguardo dalla finestra che ciascuno ha di fronte (Mekas a Brooklyn e Guerin a Venezia), alla mostrazione della Storia (le celle di tortura nella Slovacchia del Cinquecento visitate da Mekas, il coevo Ghetto a Venezia, il primo ghetto d'occidente, ripreso da Guerin).

La radicale soggettività del cinema di Mekas è qui esaltata dalla sua interlocuzione diretta con lo schermo, e dunque col collega e il pubblico, densa di riflessioni sull'atto del filmare. E se il cineasta lituano si pone di fronte alla videocamera, di Guerin scorgiamo l'ombra sagomata del corpo e ascoltiamo la voce che medita sul cinema e sulla sua storia, oppure ci fa partecipi dell'omaggio reso al partner epistolare, allorquando il regista spagnolo va a girare una video-lettera presso il lago Walden.

La quotidianità e il cinema rinnovano il loro legame, implicato, ancora una volta, nel rapporto con il tempo e la memoria: nel suo *editing space* Mekas lavora alla moviola alcuni spezzoni di celluloidi, scarti di riprese del passato destinati al montaggio del suo «ultimo film»: «è la mia vita su questo pianeta», dice, con gli «amici di un'altra epoca» ormai scomparsi⁶². Guerin risponde con la vitalità di una giovane cinefila e critica cinematografica

slovena, Nika Bohinc, conosciuta a Lisbona due anni prima, una vitalità stroncata brutalmente a Manila, poco tempo dopo, in uno dei tragici casi di 'delinquenza comune' che accadono di frequente 'in un Paese molto complicato' (la giovane venne uccisa insieme al coetaneo compagno e collega filippino Alexis Tioseco, probabilmente a scopo di rapina).

Nell'ultima video-lettera di Mekas, dispiegata tra altre *tranche de vie* quotidiane (incontri per strada, un pranzo col figlio Sebastian, la via di casa innevata), si nota anche Jim Jarmusch che esce dall'Anthology Film Archives, presenza di un'ideale continuità tra il *work in progress* cinematografico del Maestro lituano e certe pratiche contemporanee. A cui appartiene pienamente lo stesso Guerin, che commenta la sua ultima *corrispondencia filmica* con un particolare riferimento alla «promessa del nuovo cinema», che fu un faro per i suoi primi lavori insieme al decisivo insegnamento, stilistico e relazionale, dello stesso Mekas. Le immagini di chiusura sono girate in Giappone, dopo lo tsunami dell'11 marzo 2011, e alcune riprendono la tomba di Yasujiro Ozu⁶³.

Questo duetto video-epistolare, di cui Mekas è al contempo protagonista e ispiratore, ribadisce la densità materica e (auto)riflessiva del suo stile cinematografico che è stato esemplare per diversi artisti e cineasti (da Andy Warhol a Yoko Ono, da Martin Scorsese a Patti Smith, da Kenneth Anger ai citati Jarmusch e Guerin, da Benn Northover a Harmony Korine, per nominarne appena qualcuno). Uno stile che ha preannunciato «alcune delle più felici forme odierne di produzione audiovisiva», nel campo della videoarte, nei formati amatoriali di tanto cinema indipendente, nella stessa «idea di 'scrittura' audiovisiva consentita dalle odierne tecnologie di ripresa e montaggio digitale»⁶⁴.

Attraversando il cinema e l'audiovisivo degli ultimi sessant'anni, la pratica diaristica di Mekas sembra ricapitolare un'intera linea, straordinariamente produttiva, che attraversa la storia della settima arte fin dal periodo del muto: quella rappresentata dagli autori – da Flaherty a Vertov e a Eizenštejn, da Deren a Rogosin, da Renoir a Rossellini, da Zavattini a Rouch, da Antonioni a Eustache, da Robert Kramer a Wenders, da Herzog a Straub-Huillet, per citare solo alcuni nomi noti – i quali hanno implicato la propria vita nel *filming* (Guerin)⁶⁵, prefigurando in vario modo un uso dell'audiovisivo che oggi, grazie alle tecniche 'leggerissime' del digitale, è quanto mai vicino alla scrittura quotidiana.

Una forma diffusa che da Mekas e dai cineasti che hanno fatto grande la storia del cinema può apprendere quel rigore che solo assicura la serietà dell'operazione artistica, coniugando insieme efficacia, moralità e slancio vitale.

¹ Cfr. *Jonas Mekas*, a cura di B. Engelbuch, Koenig Books, London 2008, p. 175.

² *I Had Nowhere To Go* (Black Thistle Press, New York 1991) raccoglie i diari – dal 1944 al 1955 – che Mekas ha tenuto dal momento dell'espatrio dalla Lituania col fratello Adolfas, per sfuggire ai tedeschi in ritirata e all'avanzata dei nuovi invasori sovietici, fino all'arrivo negli USA e alla definitiva sistemazione a New York. Un'odissea lacerante che lo ha sottoposto, poco più che ventenne (è nato nel villaggio rurale di Semeniskiai nel 1922), a otto mesi in un lager nazista, alla fuga e alla lunga permanenza in un campo profughi in Germania, a guerra conclusa, prima di approdare oltreoceano nel 1949 grazie all'ONU. Ampi stralci diaristici relativi agli anni '70 sono stati inseriti in un altro suo libro, *Lettres de nulle part/Letters from Nowhere* (Éditions Paris Expérimental, Paris 2003), costituito da lettere scritte per un quotidiano lituano, dal 1994 al 1995, su diversi argomenti (dalla società alla cultura contemporanea, dalle minoranze linguistiche e culturali alla loro tutela, dal mondo alla Lituania). Si aggiunga, inoltre, il precedente *Just Like A Shadow*, curato da Patrick Remy e Jérôme Sans (Steidl Verlag, Göttingen 2000), che comprende un'intervista a Mekas (di Jérôme Sans), oltre a una selezione di fotogrammi dei suoi film (curata da Michel Mallard). Brani del testo sono pubblicati in «Logos. A Journal of Modern Society & Culture», III, n. 2, Spring 2004.

³ I paradigmi della modernità cinematografica sono, com'è noto, al centro della ricerca di Giorgio De Vincenti, confluita tra l'altro anche nel suo volume *Lo stile moderno. Alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete*, Bulzoni, Roma 2013.

⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁶ Il nesso tra azione sperimentale e imprevedibilità dei risultati è evidenziato da John Cage nel suo testo del 1961 *Silence (Silenzio)*, Feltrinelli, Milano 1971). Pioniere del movimento Fluxus, Cage è tra le figure di punta dichiarate del pantheon artistico-culturale di Mekas.

⁷ *Jonas Mekas*, cit., p. 8. Sin da ragazzo Mekas si è occupato di poesia e letteratura e, grazie all'UNESCO, ha compiuto gli studi umanistici all'Università di Mainz, subito dopo la II guerra mondiale. Pubblica in Germania, con Adolfas, il quotidiano «Camp News Bulletin» e il quadrimestrale dell'avanguardia letteraria lituana in esilio «Žvilgsniai» (1947-1948). Tra l'esordio poetico con *Semeniskiu idilės (The Idylls of Semeniskiai)*, (1948) e *Dienorasciai: 1970-1982 (Daybook: 1970-1982)*, (1985) escono *Geliu kalbegimas (Flower Talk)*, (1961), *Pavieniai zodziai (Words Apart)*, (1967), *Poezija (Poetry)*, (1971) e *Reminiscensijos (Reminiscences)*, (1972). Negli Stati Uniti vengono pubblicate due edizioni degli *Idilli di Semeniskiai (The Idylls of Semeniskiai)*: la prima nel 1955, la seconda nel 1996 nel volume *There is No Ithaca* (Black Thistle Press, New York), che contiene anche il poema *Reminiscences*. Nel 1957 *The Idylls of Semeniskiai* vince un prestigioso premio statunitense, il Vicas Kreve Prize, organizzato dalla comunità di scrittori lituani in esilio, che consacra il nome di Jonas Mekas fra quello dei poeti di lingua lituana. Per una completa ricognizione della sua produzione letteraria si rinvia al sito <<http://www.jonasmekas.com>> (ultimo accesso 14.10.2015), curato dalla Maya Stendhal Gallery di New York.

⁸ Mekas è stato critico cinematografico anche per il «Soho Weekly News» (1976-1977). Gli scritti elaborati per «Movie Journal» sono stati raccolti in J. MEKAS, *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema 1959-1971* (Colliers Books-MacMillan, New York 1972). Sulla sua rubrica del «Village Voice», nel 1963, il cineasta parla di «occhio espanso», anticipando la concezione del «cinema espanso» che sarà estesamente trattata da Gene Youngblood nel suo *Expanded Cinema* del 1970 (cfr. J. MEKAS, *L'occhio espanso*, in *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, a cura di A. Aprà,

Ubulibri-Festival Cinema Giovani, Milano 1986, pp. 28-30). La traduzione italiana del testo di Youngblood è *Expanded Cinema*, CLUEB, Bologna 2014.

⁹ «Film Culture» servì anche da apripista alla congerie di iniziative e organismi volti a sostenere il NAC e la sua diffusione. La Film-makers' Cooperative nasce nel 1962, per volontà di Mekas, Emile de Antonio, Shirley Clarke e altri, e diventa in breve tempo il più vasto centro di raccolta e distribuzione di film d'avanguardia nel mondo, oltre che un modello per gruppi analoghi successivi (la californiana Canyon Cinema, la britannica London Coop., l'italiana Cooperativa Cinema Indipendente). Diversamente dalla Cinema 16 Film Society, la storica associazione cinematografica fondata negli anni '40 da Amos Vogel, che programmava selettivamente film sperimentali e al di fuori dei circuiti tradizionali, la linea di Mekas per la Film-makers' Coop. è invece la distribuzione di ogni tipo di film, senza alcuna discriminante o selezione (sulle regole operative della Coop. si veda *Conversazione con Jonas Mekas*, a cura di A. Amaducci *et al.*, in «Il nuovo spettatore», nn. 3-4, 1999-2000, p. 28, nota 3). Nel 1969 P. Adams Sitney, Jerome Hill e ancora Jonas Mekas iniziano a progettare l'Anthology Film Archives, inaugurato l'anno seguente come museo cinematografico, biblioteca e luogo di proiezione, sotto la direzione dello stesso Mekas. E sempre sotto la sua guida, l'Anthology ha incluso nel corso degli anni la programmazione di film in video, di serie dedicate a registi, di progetti archivistici e di restauro cinematografici.

¹⁰ *The New American Cinema Group*, in *New American Cinema*, cit., pp. 26 e 28 (*The First Statement of the New American Cinema Group*, in «Film Culture», nn. 22-23, Summer 1961). Per ulteriori approfondimenti sul cinema d'avanguardia e *underground* negli Stati Uniti ricordiamo alcuni titoli fra i testi più noti: D. NOGUEZ, *Une renaissance du cinéma. Le cinéma «underground» américain*, Éditions Paris Expérimental, Paris 2002 (1985¹); *The Beat Goes On: 50 anni di Controcultura*, a cura di F. La Polla, La Biennale di Venezia 1996; *Il grande occhio della notte. Cinema d'avanguardia americano 1920-1990*, a cura di P. Bertetto, Lindau, Torino 1992; P. TYLER, *Underground Film. A Critical History*, Da Capo Press, New York 1995; D.E. JAMES, *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, Princeton University Press, Princeton 1989; R. MILANI, *Il cinema underground americano*, Casa Editrice G. D'Anna, Messina-Firenze 1978; P. ADAMS SITNEY, *Visionary Film. The American Avant-Garde*, Oxford University Press, New York 1974 (1969¹); A. LEONARDI, *Occhio mio dio. Il New American Cinema*, Feltrinelli, Milano 1971; S. RENAN, *An Introduction to the American Underground Film*, E.P. Dutton, New York 1967. A questi volumi riteniamo utile aggiungere il recente documentario di Pip Chodorov, *Free Radicals: A Story of Experimental Film* (Francia, 2012).

¹¹ Cfr. J. MEKAS, *Cinema of the New Generation*, in «Film Culture», n. 21, Summer 1960, trad. it. *Il cinema della nuova generazione*, in *Il grande occhio della notte*, cit.

¹² I film del NAC arrivarono in Italia, a Torino, nel maggio 1967 (ma l'anteprima mondiale dei primi film del movimento era avvenuta al Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 1961), e furono presentati dallo stesso Mekas, ricorda Fernanda Pivano, «procurando i testi per i programmi e spiegando che la Rassegna andava considerata una specie di 'seminario dello sguardo' ora che il cinema non era più soltanto narrativo e l'occhio dello spettatore andava abituato a 'vedere' con occhio diverso da quello consueto; io con felicità lo aiutai ogni sera commentando i film uno per uno» (F. PIVANO, *Album americano. Dalla generazione perduta agli scrittori della realtà virtuale*, Frassinelli, Como 1997, pp. 134-135).

¹³ J. ROSENBAUM, *Tenants of the House: A Conversation with Jonas Mekas*, in ID., *Film. The Front Line*, Arden Press Inc., Denver-Colorado 1983, p. 11.

¹⁴ Gli interventi pubblicati in *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism*, a cura di P. Adams Sitney, Anthology Film Archives, New York City 1978 (1972¹) e nel catalogo *Jonas Mekas. Conversations, Letters, Notes, Misc. Pieces etc.*, Lithuanian Art Museum, Vilnius 2005, saranno fonte di diverse citazioni nel presente scritto. Inoltre il catalogo, uscito in occasione della retrospettiva dedicata a Mekas, *Celebration of the Small and Personal in the Time of Bigness*, che ha rappresentato la Lituania alla Biennale d'arte di Venezia 2005, è corredato di un ricco repertorio fotografico e include materiali inediti e testi di Mekas, P. Adams Sitney, Brian Frye e Genevieve Yue, oltre a interviste e documenti relativi a interventi pubblici del cineasta nel corso di più di sessanta anni di attività. Il catalogo e la retrospettiva veneziani sono stati curati da Liutauras Psibilskis.

¹⁵ J. MEKAS, *Notes on the New American Cinema*, in «Film Culture», n. 24, Spring 1962, riportato in *Il grande occhio della notte*, cit., p. 172.

¹⁶ La terminologia è di Aprà nel volume da lui stesso curato, *New American Cinema*, cit., p. 13.

¹⁷ Riportato in S. McDONALD, *A Critical Cinema 2. Interviews with Independent Filmmakers*, University of California Press, Berkeley 1992, p. 89.

¹⁸ Cfr. *New American Cinema*, cit., p. 13.

¹⁹ Mekas nell'intervista rilasciata a Jérôme Sans, in *Just Like a Shadow*, cit.

²⁰ Uno studio meticoloso sul rapporto tra il Buddhismo e l'avanguardia artistica statunitense viene condotto da E. PEARLMAN, *Nothing and Everything. The Influence of Buddhism on the American Avant-Garde: 1942-1962*, Evolver Editions, Berkeley 2012.

²¹ Il libro, presentato alla Fiera Internazionale del Libro di Torino 2007, allorché la Lituania era il Paese Ospite d'Onore, è stato pubblicato in quattro lingue (italiano, lituano, inglese, francese) dalla Baltos lankos di Vilnius e con il sostegno finanziario del Ministero della Cultura lituano. Ha ricevuto il Premio Limina 2008, assegnato dalla Consulta Universitaria del Cinema come miglior testo straniero scritto da un professionista del cinema. La traduzione italiana è nostra, come pure nostro è il video di carattere saggistico, *Jonas Mekas e il New American Cinema*, prodotto nel 2008 dal Dipartimento Comunicazione e Spettacolo in collaborazione con la Biblioteca delle Arti Lino Miccichè, Università degli Studi Roma Tre.

²² Riportato nei fogli informativi della retrospettiva dedicata a Mekas alla Biennale d'arte di Venezia 2005 (p. 6). Per una argomentazione completa della concezione diaristica del cineasta si rinvia a J. MEKAS, *The Diary Film (A Lecture on Reminiscences of a Journey to Lithuania)*, stilato nel 1972 e pubblicato in *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism*, cit., pp. 190-198.

²³ Le ricerche relative alla memoria (*memory studies*) definiscono un campo d'indagine dalla complessa genealogia, emerso negli anni '70, che pone in causa rilevanti questioni storiche, quali, ad esempio, il ruolo della Shoah nel Novecento e nell'attualità. Aggiornati studi di riferimento in tale ambito sono: *Memory. Histories, Theories, Debates*, a cura di S. Radston, B. Schwarz, Fordham University Press, New York 2010; A. MINUZ, *La Shoah e la cultura visuale. Cinema, memoria, spazio pubblico*, Bulzoni, Roma 2010; G. ANACLERIO, *Il corpo e il frammento. Memorial/Linguaggio/Rispecchiamenti/Emozioni/Sogni/Rêveries nel 'personaggio-ipertesto' del cinema moderno*, Bulzoni, Roma 2012.

²⁴ L. PASSERINI, *Afterword*, in *Memory*, cit., p. 460. Sulla dimensione politica del New American Cinema si rinvia a P. ADAMS SITNEY, *Eyes Upside Down. Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*, Oxford University Press, New York 2008, p. 398, nota 10. E va ricordato anche il diretto riferimento di Mekas su tale argomento in un'intervista

pesarese del 1966 (*La funzione politica del movimento*, in *Nuovo Cinema Internazionale vent'anni dopo*, a cura di A. Aprà, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro 1984, pp. 161 segg.), durante la quale viene menzionato il lancio di *Shoot Your Way Out* (gira a modo tuo), un progetto che si mostra in sintonia con le ideazioni zavattiniane dei cinegiornali della pace e dei cinegiornali liberi. Non sfuggirà, inoltre, la valenza politica del motivo stesso dell'esilio nella poetica di Mekas.

²⁵ Queste considerazioni sono debitorie dell'intervento di S. RADSTONE, *Cinema and Memory*, in *Memory*, cit., pp. 325-342, focalizzato sulla relazione tra memoria e cinema oltre ogni automatismo 'analogico' e contro le teorizzazioni a senso unico di questo ambito, che concepiscono il cinema come ciò che programma, sostituisce o integra la memoria.

²⁶ Cfr. B.L. FRYE, *Interview with Jonas Mekas at Anthology Film Archives*, in *Jonas Mekas. Conversations, Letters, Notes, Misc. Pieces etc.*, cit., p. 35.

²⁷ MEKAS, *Just Like a Shadow*, cit.

²⁸ Cfr. *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, a cura di D.E. James, Princeton University Press, Princeton 1992, in particolare il capitolo firmato dal curatore, *Film Diary/Diary Film*, pp. 145-179, trad. it. *Film diari/Diario film: pratica e prodotto in Walden di Jonas Mekas*, in *6 opere di Jonas Mekas*, a cura di B. Northover, Edizioni Fondazione Ragghianti, Lucca 2008, pp. 19-30. Lo studio di James prende del resto le mosse da uno precedente di P. ADAMS SITNEY, *Autobiography in Avant-Garde Film*, in *The Avant-Garde Film*, cit., pp. 199-246 (già in «Millenium Film Journal», inverno 1977-1978).

²⁹ Cfr. JAMES, *Film diari/Diario film*, cit., dove lo studioso sostiene che «il tentativo di Mekas di scoprire la Lituania a Manhattan è particolarmente vicino allo sforzo di Monet di dipingere il paesaggio moderno [...] Come Monet, rappresentò la modernità raffigurandola nei treni o nelle città innevate» (p. 25). Della «modernità elettrica dell'*action camera*» di Mekas parla Aprà in *New American Cinema*, cit., p. 13, una brillante definizione ben affiancata da quella, successiva, di McDonald, di *gestural camera*, coniata nel suo *A Critical Cinema 2*, cit., p. 88.

³⁰ Con l'espressione «dall'occhio al gesto» Pip Chodorov condensa efficacemente la qualità esperienziale dei film di Mekas (cfr. *Jonas Mekas. Films-Vidéos-Installations (1962-2012). Catalogue raisonné*, a cura di P. Chodorov, Éditions Paris Expérimental, Paris 2012, p. 26).

³¹ Si pensi, in particolare, a Ralph Waldo Emerson e a Henry David Thoreau, le cui influenze sulla poetica di Mekas vengono esaminate sia da James (*To Free the Cinema*, cit.) che da Sitney (*Eyes Upside Down. Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*, cit.).

³² Formatasi come pittrice astratta, Menken viveva e lavorava a New York, dove esordì nel cinema con *Visual Variations on Noguchi* (1945) e collaborò anche alla realizzazione di due film di Maya Deren *At Land* (1944) e *The Very Eye of Night* (1959). Originale sperimentatrice delle potenzialità creative del mezzo cinematografico, a partire da materiali solitamente tratti dalla natura e dalla realtà quotidiana, Menken fu un riferimento esemplare anche per altri artisti, quali Stan Brakhage e Andy Warhol: quest'ultimo la mise in scena nel suo celebre film *Chelsea Girls* (1964).

³³ MEKAS, *A Critical Cinema 2*, cit., p. 91. Altri maestri dichiarati per il suo cinema sono Stan Brakhage e Hans Richter, e tra i colleghi ammirati troviamo: Ken Jacobs, Gregory Markopoulos, Andy Warhol, Naomi Levine, Shirley Clarke.

³⁴ Cfr. JAMES, *Film diari/Diario film*, cit.

³⁵ *Ibid.*, p. 29.

³⁶ *Ibid.*, p. 28.

³⁷ J. MEKAS, *The Diary Film (A Lecture on Reminiscences of a Journey to Lithuania)*, in *The*

Avant-Garde Film, cit., p. 190.

³⁸ *Ibid.*, pp. 190-191.

³⁹ Questi diari filmati, che ammontano a oltre 30 ore e sono reperibili in una sezione del citato sito web di Mekas, paiono declinare nella contemporaneità il magistero zavattiniano del film-lampo e dei cinegiornali liberi. Cfr. G. DE VINCENTI, *Vitalità di Cesare Zavattini nell'era della globalizzazione e del Web: il cinema come pratica esistenziale civile e politica*, in ID., *Lo stile del moderno*, cit. (pp. 89-111), dove lo studioso riferisce anche della produttività internazionale della lezione zavattiniana (p. 95, nota 14). Per i dettagli del *365 Day Project* si rinvia a M. VORBRUGG, *Complicato e puro. Il «365 Day Project» di Jonas Mekas*, in *6 opere di Jonas Mekas*, cit., pp. 47-52.

⁴⁰ È stato notato il gioco di parole tra *eye-pod* (eye=occhio, I=io) e I-Pod. Inoltre, Mekas ha spiegato che l'idea dell'iniziativa risale alle osservazioni di una persona coinvolta nello sviluppo della nuova tecnologia degli I-Pod, secondo cui i suoi film si sarebbero adattati perfettamente a questi piccoli apparecchi portatili.

⁴¹ R. LEACOCK, *I Feel Passionate about the Film Journals of Jonas Mekas*, in *To Free the Cinema*, cit., p. 302.

⁴² A questo sentimento panico che il film manifesta non sono estranei, a nostro avviso, due componenti di carattere culturale e biografico che lo stesso Mekas sottolinea nel suo diario letterario: il primo si riferisce al fatto che i lituani sono stati panteisti fino al XV secolo; il secondo riguarda la tradizione contadina della famiglia del regista, sia nel ramo materno che in quello paterno. Solo il padre aveva interrotto temporaneamente questa tradizione, diventando un abilissimo carpentiere; in seguito abbandonò la nuova attività per tornare all'agricoltura.

⁴³ *La Biennale di Venezia. 51a esposizione internazionale d'arte: L'esperienza dell'arte - Sempre un po' più lontano - Partecipazioni nazionali. Eventi nell'Ambito*, Catalogo, Marsilio - Fondazione La Biennale di Venezia, giugno 2005, p. 72. In occasione della Biennale d'Arte di Venezia del 2015 Mekas partecipa al progetto dedicato all'arte sul web *The Internet Saga*, curato dal duo Francesco Urbano Ragazzi, in collaborazione con Zuecca Project e con il sostegno, tra gli altri, del Lithuanian Culture Institute. Il lavoro in mostra consta di una installazione inedita, selezionata dagli oltre 500 video del suo Diary online (le 'vetrofanie' proiettate sulle vetrate del Burger King di Palazzo Foscari Contarini), la proiezione simultanea su quattro schermi del suo film *Birth of a Nation*, del 1997 (al nuovo Spazio Ridotto) e l'opera sonora *To Petrarca* (2009), una sinfonia di 70 minuti durante la quale si alternano rumori metropolitani newyorkesi, declamazioni di versi e il suono dei funerali di Andy Warhol. Inoltre, ricordiamo che Mekas ha partecipato nel 2002 alla Documenta11, e tra le altre sue mostre dell'ultimo decennio citiamo quelle allestite presso: il PS1 Contemporary Art Center di New York, il Jonas Mekas Visual Arts Center di Vilnius (che ha inaugurato l'apertura del Museo), la Fondazione Ragghianti di Lucca, il Museum Ludwig di Colonia, la Serpentine Gallery di Londra, il Centre Georges Pompidou di Parigi. In occasione delle mostre di Colonia e Londra è uscito un catalogo congiunto, il citato *Jonas Mekas* (curato da Barbara Engelbuch), per quella lucchese è stato pubblicato il citato *6 opere di Jonas Mekas* (a cura di Benn Northover). Segnaliamo infine la mostra che si è tenuta al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles (ottobre 2013-gennaio 2014, curatore Liutauras Psibilskis), e che ha incluso l'installazione *The Fluxus Wall*, omaggio all'artista lituano-americano George Maciunas, co-fondatore del movimento Fluxus e compagno di strada di Mekas. Parallelamente alla mostra, la CINEMATEK della capitale belga ha organizzato una retrospettiva dei suoi film. L'iniziativa completa è stata promossa nel

quadro della Presidenza lituana del Consiglio dell'Unione Europea, in collaborazione con il Ministero della Cultura lituano e il Jonas Mekas Visual Arts Center di Vilnius.

⁴⁴ Cfr. C. ZAVATTINI, *Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano 1979, e A. ASTRUC, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, in «L'Écran français», n. 144, 1948, trad. it. in *La pelle e l'anima: intorno alla Nouvelle Vague*, a cura di G. Grignaffini, La Casa Usher, Firenze 1984, pp. 49 segg. Inoltre, nel 1965 Pier Paolo Pasolini parla in una conferenza di «cinema poetico», delineando una propria teoria dell'uso personale e soggettivo della macchina da presa nel cinema d'autore. Cfr. P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972.

⁴⁵ ZAVATTINI, *Neorealismo ecc.*, cit., p. 38. Si ricordi che, in questo stesso periodo, Zavattini inizia a pubblicare le note del suo *Diario cinematografico*, che riprenderà tra la fine degli anni '40 e i primi anni '70 sui periodici «Bis», «Cinema Nuovo» e «Rinascita» (cfr. *Diario cinematografico*, a cura di V. Fortichiari, Bompiani, Milano 1979). Inoltre, all'inizio del 1941 risale l'avvio del suo diario privato, condotto sino a pochi mesi prima della scomparsa e tutt'ora inedito. Alcuni passi sono stati utilizzati nell'autoritratto ricomposto da Paolo Nuzzi, con materiale autobiografico, *Cesare Zavattini, io – un'autobiografia*, Einaudi, Torino 2002.

⁴⁶ F. TRUFFAUT, *Le film de demain*, in «Arts», n. 619, 15-21 maggio 1957, trad. it. *Il cinema di domani*, in *Nouvelle Vague*, a cura di R. Turigliatto, Ed. Cinema Giovani, Torino 1985, pp.17-18.

⁴⁷ P. ADAMS SITNEY, *Jonas Mekas e il Diary Film*, in *6 opere di Jonas Mekas*, cit., p. 39.

⁴⁸ Così Mekas nell'intervista rilasciata a Scott McDonald e riportata in ID., *A Critical Cinema 2*, cit., p. 87. Anche Zavattini nella relazione *Il cinema e l'uomo moderno*, tenuta nel 1949 al Convegno Internazionale di Cinematografia di Perugia, parla del cinema al «primo aprirsi dell'obiettivo alla luce del mondo. Tutto gli era uguale allora, tutto degno di essere fermato sulla lastra. Fu il [suo] momento più incontaminato e promettente [...]. La realtà, sepolta sotto i miti, riaffiorava lentamente. Il cinema cominciava la sua creazione del mondo, ecco un albero, ecco un vecchio, una casa, un uomo che mangia, un uomo che dorme, un uomo che piange» (*Neorealismo ecc.*, cit., p. 63).

⁴⁹ Cfr. *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, a cura di P. Bertetto, UTET, Torino 2002, pp. 178-179. Con un lieve tocco d'ironia Mekas rende un piccolo esplicito omaggio al *cinéma-verité* nel diario online del 14 dicembre 2007 del suo *365 Day Project*.

⁵⁰ Negli anni '90 Mekas realizza alcune elegie cinediaristiche dedicate agli amici scomparsi: *Scenes from the Life of Andy Warhol: Friendship and Intersections* (1990), *Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas* (1992), *Happy Birthday to John* (1995), *Scenes from Allen's Last Three Days on Earth as a Spirit* (1997). Per la sua filmografia completa si rinvia al sito <<http://www.jonasmekas.com>> (ultimo accesso 14.10.2015).

⁵¹ MEKAS, *Notes on the New American Cinema*, riportato in *Il grande occhio della notte*, cit., p. 176. Del resto lo stesso cineasta ha spiegato in un'intervista: «Mentre sto filmando ci metto me stesso, come mi sento in quel momento, come quando suona un musicista jazz» (H. LACK, *New York Stories*, in «Dazed and Confused», August 2010, <<http://www.jamesfuentes.com>> [ultimo accesso 14.10.2015]).

⁵² *Lost, Lost, Lost, Lost* era il titolo della prima sceneggiatura scritta da Jonas e Adolfas subito dopo il loro arrivo a New York, e documentava la vita di alcuni profughi (*displaced person*) di origine baltica negli Stati Uniti. L'intento sostanziale del progetto era quello di sensibilizzare l'opinione pubblica sulla condizione politica della terra d'origine di questi rifugiati (delle tre repubbliche baltiche Estonia, Lettonia e Lituania), che impediva il loro rientro in patria. In seguito Adolfas fu richiamato nell'esercito, e il progetto fu abbandonato.

⁵³ *Projections 11. New York Film-makers on Film-making*, a cura di T. Lippy, Faber & Faber, London 2000, p. 138.

⁵⁴ La definizione è di SITNEY, *Jonas Mekas e il Diary Film*, in *6 opere di Jonas Mekas*, cit., p. 34. Con le sue 4 ore e 48 minuti di durata *As I Was Moving Ahead* è il più lungo film in pellicola di Mekas. A parte la video-installazione di 24 ore *Dedication to Leger* (2003), i lavori in video di Mekas sono talora ancora più lunghi: si pensi a *The Education of Sebastian or Egypt Regained* (1992), che dura 6 ore.

⁵⁵ G. YUE, *Fragments of Paradise: The Films of Jonas Mekas*, in *Jonas Mekas. Conversations, Letters, Notes, Misc. Pieces etc.*, cit., p. 157. Nell'originale inglese il gioco di parole è funzionalmente più immediato rispetto all'italiano («where the act of remembrance is a literal remembering of the fragments of the past»).

⁵⁶ *Ivi.*

⁵⁷ *Ivi.*

⁵⁸ La performatività di alcune importanti operazioni artistiche, come per esempio il cinema di Andy Warhol, viene sottolineata da Veronica Pravadelli (sulla scorta delle riflessioni di Susan Sontag), nel suo saggio *Postmoderno e nuova spettatorialità*, in *Il cinema e le emozioni. Estetica, espressione, esperienza*, a cura di G. De Vincenti, E. Carocci, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2012 (in particolare alle pp. 387-392). Al di là delle differenze nominali (moderno/postmoderno), ciò che rileva per il nostro discorso è la focalizzazione da parte della studiosa della «modalità performativa» come chiave per la comprensione di determinate pratiche audiovisive.

⁵⁹ La corrispondenza, in parte scritta e in parte in video, è uscita nel 2011 in dvd con libro annesso, insieme con quelle di altre coppie di cineasti (Albert Serra/Lisandro Alonso, Isaki Lacuesta/Naomi Kawase, Jaime Rosales/Wang Bing, Fernando Eimbeck/So Yong Kim), nel cofanetto *Correspondencia(s)*, una coproduzione tra Intermedio, diverse istituzioni culturali catalane e il Centro Cultural Universitario TLATELOLCO della Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Questa pubblicazione, in versione spagnola, inglese e francese, è stata promossa nell'ambito della mostra itinerante (in Messico, Spagna e Francia) *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*. Un puntuale commento alla video-corrispondenza tra Mekas e Guerin è condotto da De Vincenti nel suo *Lo stile del moderno*, cit. (in particolare alle pp. 333-335 del cap. 11, *Lo stile moderno oggi: fiction, documentario, arte video e Rete*).

⁶⁰ *Utopia Station* è stata curata da Hans Ulrich Obrist, Molly Nesbit e Rirkrit Tiravanija. Sempre nel 2003 Obrist pubblica, per le Edizioni Charta di Milano, il primo volume delle sue *Interviews*, tra cui compare anche quella rilasciata da Mekas (pp. 589-602).

⁶¹ *Guest* nasce come diario di viaggio a ridosso della promozione del precedente film di Guerin *En la ciudad de Sylvia* (2007), durante i diversi festival cinematografici cui il regista è stato invitato, dalla Cina all'America Latina, da Venezia a New York.

⁶² Già in un'intervista a «The Brooklyn Rail», nel novembre del 2010, Mekas accenna al suo ultimo film su pellicola nominandolo «My Fading Film» (cfr. <<http://www.brooklynrail.org>> [ultimo accesso 14.10.2015]). L'ultimo titolo della sua filmografia risulta essere *Outtakes from the Life of a Happy Man*, che ha avuto la *première* alla Serpentine Gallery di Londra nel 2012.

⁶³ Probabilmente non senza memoria del wendersiano *Tokyo-Ga* (1985).

⁶⁴ S. LISCHI, *Celebrazione del cinema, celebrazione della vita: lo sguardo di Jonas Mekas*, in *6 opere di Jonas Mekas*, cit., p. 17.

⁶⁵ Nella quarta video-lettera a Mekas, Guerin distingue il *filming* dal *taping* sulla base della considerazione forte dell'elemento formale che caratterizza il primo.



Fig. 1 – Jonas Mekas nel suo studio all'Anthology Film Archives (New York)

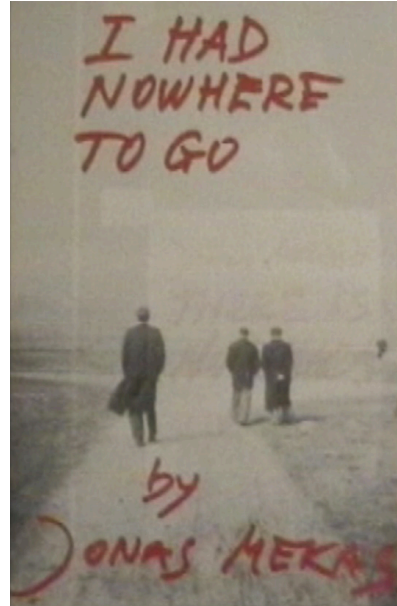


Fig. 2 – *I Had Nowhere To Go* (1991)



Fig. 3 – Jonas (a destra) e Adolfas Mekas



Fig. 4 – La rivista «Film Culture»

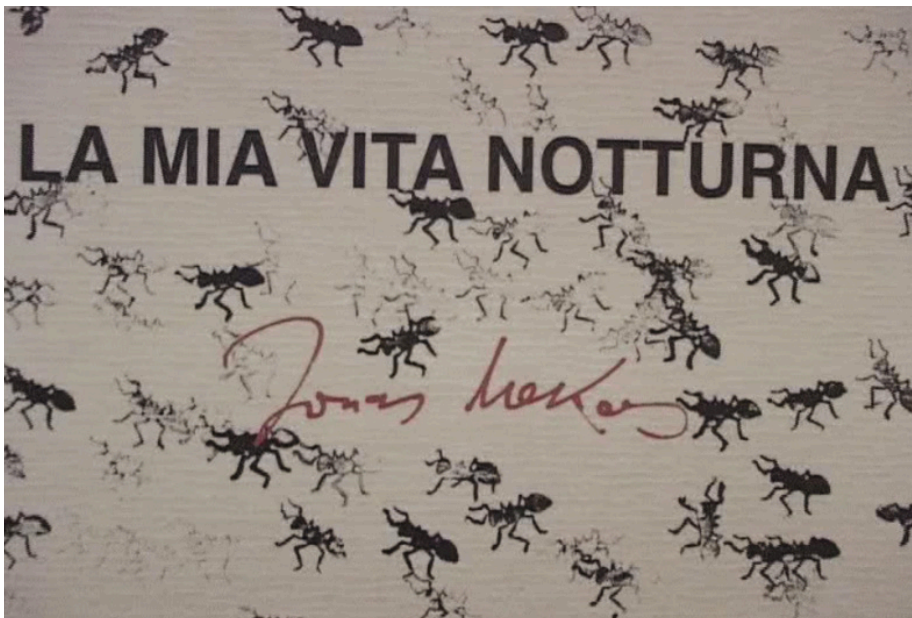


Fig. 5 – *La mia vita notturna* (2007)



Fig. 6 – *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (1969)



Fig. 7 – *Lost Lost Lost* (1976)



Fig. 8 – *As I Was Moving Ahead*
Occasionally I Saw Brief Glimpses of
Beauty (2000)



Fig. 9 – *Correspondencia(s)* (2011)

Vito Zagarrìo

*Un'altra giovinezza. New Hollywood e New-New Hollywood
tra moderno e postmoderno*

1. *L'assunto teorico*

Il titolo del saggio gioca con il film di Francis Ford Coppola *Youth Without Youth* (2007; il titolo della distribuzione italiana suona appunto *Un'altra giovinezza*) e l'eterna giovinezza del cinema hollywoodiano dall'inizio degli anni Settanta a oggi, sospeso tra 'moderno' e 'postmoderno'.

L'aggettivo *new* e il prefisso 'neo' sono sempre stati sinonimi e indizi di 'modernità': il New American Cinema, la New Hollywood per quanto riguarda l'America; la *nouvelle vague* in Francia, il 'nuovo cinema' in Italia e nel mondo negli anni Sessanta (*cinema novo, nova vlna*), il nuovo e nuovissimo cinema italiano degli anni Novanta e Duemila. Tendenze (*Une certain tendance du cinéma français* – scriveva Truffaut), scuole, gruppi, unità produttive, generazioni, che hanno segnalato questo desiderio, questa ansia di rinnovamento.

Il volume curato da Emanuela Martini per la retrospettiva del Festival di Torino del 2013 dimostra proprio come la Hollywood 'postclassica', all'insegna della modernità del linguaggio e dei modi di produzione, sia ancora tutta da rileggere e rivedere. Se questa New Hollywood (la generazione di Allen, Coppola, Scorsese, De Palma, Spielberg, Lucas, ecc.) nasceva grazie a degli 'innesti' (prendendo in prestito l'intuizione di Alain Bergala)¹ della *nouvelle vague*, del neorealismo rosselliniano, della modernità europea, la cosiddetta New-New Hollywood (espressione, tra gli altri, di Thomas Schatz)², cioè un cinema che va dalla leva di Landis e Carpenter sino alla generazione di Lynch e Tarantino, deve necessariamente fare i conti con la postmodernità (e con la post-postmodernità).

Sono, come si vede, delle formule di comodo e delle nozioni tutte da discutere. Provo dunque a ragionare sulle definizioni, che possono essere

molto ambigue, e su una proposta di datazione: per New Hollywood intendo la Hollywood postclassica, in particolare quella che va dal 1968 (o dal 1969 di *Easy Rider* di Dennis Hopper) al 1979 di *Apocalypse Now* di Coppola, svolta epocale sia in termini di struttura che di modo di produzione. Si tratta di un film, infatti, che propone un nuovo modello di *blockbuster* 'autorale', ma al tempo stesso intuisce e fa emergere il nuovo Immaginario iconico. Già dall'inizio del decennio successivo si può parlare di una New-New Hollywood, quella di Carpenter (che ha già cominciato negli anni Sessanta – ed è noto per *Distretto 13: le brigate della morte* [*Assault on Precinct 13*, 1976] – ma che emerge soprattutto dall'inizio degli anni Ottanta: *Fog* [1980], e poi 1987: *Fuga da New York* [*Escape From New York*, 1981] o *La cosa* [*The Thing*, 1982]), o Landis (*The Blues Brothers*, 1980, e *Un lupo mannaro americano a Londra* [*An American Werewolf in London*, 1981]). Ma è solo la premessa di quello che avverrà nel ventennio successivo, con Cronenberg, Burton, Lynch, Tarantino. È forse una New-New-New Hollywood, quella analizzata da Bordwell, da Elsaesser, da Buckland. Una Hollywood all'insegna di una «narrazione esplosa» e di un «cinema intensificato», in cui si possono rintracciare, insieme alla serialità televisiva statunitense, le tracce di un nuovo cinema 'moderno'.

La modernità non sta più (soltanto) in un cinema indipendente, o di nicchia, o alternativo e resistente come negli anni Sessanta, ma all'interno stesso di quello che Marcuse chiamava il «Sistema». Un cinema *mainstream* che mostra i segni di quella profonda mutazione della narrazione che io ho avuto modo di definire come «narrazione esplosa», ovvero la tendenza a decostruire il racconto secondo le istanze postmoderne e digitali³. Opere in cui la concezione moderna della linearità cronologica, incentrata sulla distinzione tra passato e presente entrambi proiettati verso il futuro, cede il passo ad una concezione postmoderna della temporalità frammentata e confusa. Ma anche opere che riflettono indirettamente l'influenza delle nuove tecnologie sul linguaggio cinematografico, tramite la scomposizione della linearità cronologica e spaziale del racconto per mezzo di formule quali la ripetizione, la sequenzialità non consequenziale e altre modalità tipiche della narrazione digitale.

Una struttura frammentata quindi, come frutto della crisi ontologica ed epistemologica del cinema nell'epoca della crossmedialità, in cui una nuova generazione di *filmmakers* produce storie per una nuova generazione di spettatori, entrambe abituate all'uso del telecomando, ad una possibilità di visione dei film maggiore rispetto alle generazioni precedenti. Pratiche che fanno dei *puzzle film*⁴ il terreno ideale per una riflessione sul cinema contemporaneo, ormai irrimediabilmente ibridato con altre forme

espressive dell'universo iconico, quali la videoarte, il videoclip, il videogioco, o più semplicemente con l'omnicomprensiva categoria degli 'audiovisivi' (o delle «immagini in movimento», nell'accezione di Alessandro Amaducci⁵). Se da un lato studiosi come David Rodowick riflettono sulla «stagione della paranoia digitale»⁶, dall'altro studiosi come Lev Manovich e Marsha Kinder riflettono sulla possibilità di nuove forme narrative derivate da strumenti tipicamente informatici quali il *loop* e il *database*⁷. Parallelamente, Gianni Canova parla di metanarratività, ovvero di un cinema che mette in scena il proprio raccontare, le scelte diegetiche, come nel caso di *Pulp Fiction* di Tarantino (1994)⁸. Si tratta di un cinema, quindi, che mostra se stesso, che esibisce il proprio linguaggio andando oltre i «fuochi d'artificio» di Jullier⁹, pur mantenendo una forte componente ludica. Inoltre, anche se tale fenomeno non rappresenta la forma narrativa dominante del cinema contemporaneo, ancora legato ad una concezione 'classica' di racconto, e consiste in un numero relativamente ridotto di film, tuttavia si impone come fenomeno di portata internazionale. Si fa strada l'idea di un *complex storytelling* basato sull'uso di una temporalità non lineare, sull'uso di strutture o concetti dei nuovi media (*database*, spazio navigabile) e sull'approccio alla realtà virtuale (rappresentazione di mondi paralleli, fantasie dei personaggi) le caratteristiche principali del fenomeno della «narrazione esplosa».

Non devo dilungarmi in questa sede sul saggio sui *forking-path films* di David Bordwell (ovvero quella modalità di racconto che, prendendo spunto e il nome dal noto racconto di Borges¹⁰, comprende la possibilità di rappresentare più 'futuri', o, meglio, di sviluppare futuri alternativi e simultanei di una medesima situazione), o sulle *network narratives* (ancora Bordwell)¹¹. Una delle più grandi novità rilevabili nel cinema hollywoodiano contemporaneo è rappresentata da quella che Bordwell chiama *intensified continuity*, ovvero la continuità intensificata dello stile cinematografico per mezzo di quattro strategie¹² che però non intaccano le ormai consolidate norme narrative¹³.

La centralità del nuovo rapporto spettatore-film dato dal progresso tecnologico è il filo comune che lega le nozioni di *mind-game films* di Thomas Elsaesser¹⁴, *puzzle films* di Jason Mittel¹⁵ e *psychological puzzle films* di Elliot Panek¹⁶: i film con una struttura narrativa non lineare sono una risposta dell'industria cinema alla richiesta di storie in grado di intrattenere un nuovo tipo di 'gioco' narrativo da parte di un pubblico sempre più vasto ed esigente. Warren Buckland chiama *puzzle films* quei film che utilizzano delle strategie narrative che rifiutano la struttura classica del racconto e la rimpiazzano con uno schema più complesso. Queste riflessioni mostrano una comune esigenza di ripensare al ruolo del cinema nell'epoca di quella

che Henry Jenkins definisce «cultura convergente»¹⁷, ovvero una nuova era dell'industria dell'intrattenimento rivolta ad individui 'connessi socialmente' che ricercano nell'esperienza spettatoriale una nuova sfida cognitiva.

Importante, in questo senso, è il nodo cruciale dei molti discorsi che si vanno facendo a livello teorico sull'ibridazione tra cinema, televisione, video, videogioco, videomusic, cellulari, palmari, è senz'altro la serialità televisiva, l'enorme produzione dell'industria audiovisiva legata a testi iterativi (ma anche potenzialmente 'interattivi'), figlia del romanzo d'appendice letterario, divisa in una variegata gamma di tipologie. In questo vasto panorama ideativo e produttivo – soprattutto nell'ambito dell'industria statunitense – si possono cogliere i segnali più interessanti di quelle che sono e saranno le mutazioni delle tecnologie, dei modelli produttivi e delle modalità narrative¹⁸. Ma la forma televisiva seriale viene di solito studiata soprattutto dal punto di vista delle tipologie, appunto, da quello della percezione del pubblico, da quelli dell'immaginario e dell'ideologia, e magari con un approccio femminista. Molti studi sociologici, semiologici, molte analisi nella prospettiva del *gender* e dei *cultural studies*, dal punto di vista della percezione del pubblico, da quelli dell'immaginario e dell'ideologia, ma poca riflessione sulla messa in scena della breve e lunga serialità. Le serie televisive assurgono ormai alla dignità di 'testi', studiabili anche da un punto di vista stilistico, e in particolare la serialità americana merita un'indagine attenta e approfondita, anche se non si può parlare di un'autorialità individuale ma di un progetto estetico collettivo (creatore, produttore, sceneggiatore, tecnici, cast, regista, in interazione con lo stesso spettatore)¹⁹.

È raro comunque che critici, teorici, studiosi di televisione analizzino un prodotto televisivo generalista dal punto di vista della sua testualità: la sua struttura narrativa, la sua regia, il rapporto tra il suo modo di produzione e il suo stile; un'analisi della regia si trova raramente anche per quel che riguarda la serialità televisiva, che pure è quella parte della tv che più si avvicina al cinema, ai suoi codici narrativi, al suo linguaggio, alle sue regole di grammatica e di sintassi. Persino Kristin Thompson, storica e teorica del film, autrice di un noto volume sulla narrazione cinematografica e televisiva e sui suoi rapporti con gli 'adattamenti', con gli *spin off* e i *sequels*²⁰, dedica poco spazio alla regia delle serie e all'autorialità che sottendono. Ovviamente in questo contesto il concetto di 'autore' è cambiato, passando dal regista al 'creatore' della serie; ma ciò nonostante questi 'prodotti' meritano una investigazione nella prospettiva delle loro molteplici scelte linguistiche: *X-Files*, *The Shield*, *24*, *True Detective*, *I 4400* (prodotto da Coppola), serie e miniserie d'eccellenza, sono 'testi' che meritano un'attenta indagine sul terreno del linguaggio filmico.

2. Il case study *Un'altra giovinezza*

Se questo è il background teorico (la cui mappatura ho proposto in grande sintesi), torno al mio *case study*, già evocato dal titolo. Il mio filo rosso tra le due ere (la New Hollywood e le due New-New Hollywood), e tra moderno e postmoderno, è appunto Francis Ford Coppola²¹, che prima 'civetta' col cinema autoriale europeo e (auto)riflette sul linguaggio cinematografico (la fase che va da *La conversazione* [*The Conversation*, 1974] ad *Apocalypse Now*), poi costruisce il suo universo citatorio postmodernista, da *Un sogno lungo un giorno* (*One from the Heart*, 1981) a *Rusty il selvaggio* (*Rumble Fish*, 1983), da *Cotton Club* (1984) e *Dracula* (1992) sino appunto a *Un'altra giovinezza*. Per poi approdare alla serialità televisiva con *I 4400*²².

Se si scorre la filmografia di Coppola, si può notare l'attenzione alla 'modernità': *Non torno a casa stasera* (*The Rain People*, 1969) applica al *road movie* (tipico genere della New Hollywood – si vedano Malick e il primo Spielberg) gli stilemi della *nouvelle vague*. *La conversazione* è una profonda riflessione sui media (soprattutto il suono e la riproducibilità tecnica) e sullo stesso cinema. La saga del *Padrino* e *sequels* (*The Godfather I-II-III*, 1972-1974-1990) è una indagine su generi e stereotipi del cinema (italo)americano, già declinati con alcuni Miti culturali. *Apocalypse Now* rappresenta una vera e propria rivoluzione linguistica, tecnologica e politico-culturale, la prima grande investigazione sui Miti dell'uomo. *Un sogno lungo un giorno* segnalava la rivoluzione elettronica e proponeva la grande svolta degli anni Ottanta, proponendo continue invenzioni sul terreno dell'immagine. *Rusty il selvaggio* (insieme al suo film gemello *I ragazzi della 56ma strada* [*The Outsiders*, 1983]) gioca con il citazionismo, dall'espressionismo al cinema degli anni Cinquanta, costruisce un pastiche postmoderno dal grande impianto formalista. *Cotton Club* accoppia una rilettura dei generi (musical, gangster) a una forte sperimentazione visiva e a una indagine sulla stessa nozione di 'realtà'. *Peggy Sue si è sposata* (*Peggy Sue Got Married*, 1986) e *Jack* (1996) danno origine, col tono della commedia, alla riflessione coppoliana sulla relatività di tempo e spazio, sulle età storiche e biologiche. Così come *Dracula*, che insiste sugli stessi temi (Mito, vecchiaia/giovinchezza, vita/morte) misurandosi con la grande letteratura (Bram Stoker) e declinando il vecchio mito del vampiro con una coltissima riflessione metalinguistica (basti pensare alla scena del cinema muto, o alle ombre cinesi dell'inizio). Si tratta, come si vede – pur con qualche momento più debole da *I giardini di pietra* (*Gardens of Stone*, 1987) in poi – di un percorso coerente che si misura con la modernità intesa come coscienza di un cinema autoriflessivo.

Un'altra giovinezza (film con cui Coppola torna al cinema dopo un periodo di significativo silenzio) coniuga invece modernità e postmodernità. Si inserisce nella tendenza del *puzzle film* (Tarantino, Lynch, Haggis, Iñárritu) tipica del post-postmoderno, rompe la narrazione tradizionale, costruisce un suo universo citatorio ed auto citatorio, combina le epoche, riflette sulle origini stesse del linguaggio (verbale e filmico). Ma al tempo stesso usa i vecchi strumenti e modi del cinema moderno²³, se questo vuol dire autoreferenzialità, autoriflessione, sperimentazione linguistica ed anche, in accezione parallela, 'modernizzazione', rappresentazione anche simbolica dell'età moderna. Non solo, permette di riflettere anche su un'ossessione tipica di Coppola, nonché tema ricorrente della Hollywood contemporanea: il tema di una atipica giovinezza, o di un ritorno alla giovinezza (sia essa una fase biologica o un'epoca storica), o all'opposto a un 'ritorno al futuro', un percorso a ritroso dalla giovinezza alla vecchiaia o viceversa. Penso, nella filmografia di Coppola, a *Jack*, storia di un ragazzo che invecchia precocemente, interpretato dal compianto Williams, oppure a *Peggy Sue si è sposata*, storia di una donna precipitata in un'altra epoca storica, come in una storia 'ai confini della realtà'. Ma penso anche, più in generale, a film come *Il curioso caso di Benjamin Button* di David Fincher (*The Curious Case of Benjamin Button*, 2008), bizzarro film su un bambino nato vecchio (Brad Pitt) che retrocede verso l'infanzia, film complementare a *Youth Without Youth*.

La storia di Benjamin Button viene raccontata attraverso un *flashback*: una donna, ricoverata in una camera d'ospedale, narra alla figlia una vicenda risalente a molti anni prima. Ed è la storia di un bimbo nato con la salute di un novantenne: artrosi, cartilagini ossificate, cataratta, sordità, affliggono il povero neonato, che viene abbandonato in una casa di riposo. Il piccolo Benjamin dovrebbe morire di 'vecchiaia' di lì a poco, ma in realtà più passa il tempo più il bambino rinvigorisce e comincia un cammino all'incontrario. Tra gli anziani dell'ospizio c'è anche la nonna di Daisy (la donna che racconta tutta la storia), una ragazzina che capisce subito che in Benjamin c'è qualcosa di diverso.

Benjamin scopre di non stare tanto crescendo, quanto ringiovanendo, e il plot lo porta ad attraversare vari paesi ed avventure, sempre sfiorando la grande Storia (ad esempio la guerra). Incrocia anche la vita di Daisy, che ha varie vicissitudini, compresa una carriera sfortunata di ballerina, e dà anche alla luce una bambina. Ma Benjamin ringiovanisce troppo, e dopo la morte del marito, Daisy viene informata dai servizi sociali del ritrovamento di un bambino di dodici anni di nome Benjamin affetto da demenza senile. Così la donna accudirà questo bizzarro bambino fino al 2003, anno in cui morirà con le sembianze di un paffuto neonato.

Come si vede, il film di Fincher ha molte somiglianze con *Un'altra giovinezza*, anche se non pone gli stessi problemi filosofici. Tratto anch'esso da un testo letterario (in questo caso un racconto di Francis Scott Fitzgerald), è piuttosto interessato a un ribaltamento della linearità del racconto, che viene sovvertito e ribaltato (un po' come aveva fatto Nolan con *Memento*).

Ma anche *Jack*, dello stesso Coppola, gioca sul capovolgimento della logica e delle cronologia: anche questo è un 'caso curioso' come quello di Benjamin. Jack è un bimbo che nasce dopo solo due mesi di gestazione e presenta una rarissima disfunzione genetica, che lo fa invecchiare quattro volte più velocemente del normale, cosa che riduce di molto la sua aspettativa di vita: a dieci anni, infatti, ha l'aspetto di un quarantenne, vive isolato dal mondo poiché i genitori hanno paura che possa essere preso in giro ed emarginato. Ma grazie all'opera del suo precettore, Jack viene alla fine introdotto in una scuola e riesce a farsi degli amici. Sette anni dopo finirà il college, ma con l'aspetto ormai di un vecchio, e sarà lui a leggere la commovente orazione ufficiale alla cerimonia di consegna dei diplomi di laurea. È 'curiosa', dunque, questa comune ossessione di certo cinema americano per il tema dell'invecchiamento e della giovinezza, che deriva probabilmente da una paura collettiva per la morte e da una insicurezza sociale nel nuovo millennio.

Un'altra giovinezza, tratto dall'omonimo romanzo di Mircea Eliade, racconta la storia di Dominic Matei (Tim Roth), un vecchio linguista rumeno, all'epoca dell'occupazione nazista, ossessionato dallo studio del linguaggio e dal ricordo della sua amata Laura, morta molto tempo prima, che un giorno viene colpito da un fulmine. Dovrebbe morire, ma invece sopravvive e da quel momento la sua vita cambia. Quando viene portato in ospedale viene dato per spacciato, ma col passare dei giorni non solo non muore, ma comincia lentamente a ringiovanire di alcune decine di anni, acquistando misteriosi poteri paranormali. Viene spiato dai nazisti che hanno invaso il suo Paese (lo fanno sedurre da una affascinante donna al loro servizio) e che sono interessati alla sua guarigione miracolosa, sperando nella scoperta di un Super-Uomo. Il protagonista viene dapprima aiutato dal medico che sta studiando il suo caso, poi inizia una lunga fuga in altri Paesi europei, dove grazie ai nuovi poteri di cui dispone può approfondire i suoi studi e scoprire fatti e lingue che nessun uomo 'normale' conosce. La situazione si complica quando Dominic, rifugiatosi in Svizzera, Paese neutrale, incontra Veronica (Alexandra Maria Lara), in cui egli crede di riconoscere l'"incarnazione" della un tempo amata Laura. La donna, colpita anch'essa da un fulmine, comincia a regredire mentalmente

a esistenze passate, e svela conoscenze filosofiche e lingue sconosciute: prima il sanscrito, e poi via via lingue più antiche e strane, indietro nel tempo. Grazie a un viaggio in India organizzato dal professore italiano Giuseppe Tucci, gli studiosi si convincono di essere di fronte a un caso di reincarnazione. L'incontro tra i due 'miracolati', dunque, non può essere casuale, e nemmeno il fatto che Dominic sia un esperto linguista e che la donna viva la storia stessa del linguaggio. I due sono talmente simbiotici che, mentre lui, ex vecchio, continua a restare giovane, lei comincia ad invecchiare ad ogni tappa di regressione verso il passato. Dominic deve a malincuore separarsi da lei per evitare che muoia di vecchiaia; ma a sua volta, tornato al paese delle origini, ritornerà vecchio e morirà con l'età del personaggio di partenza. Tornato infatti al vecchio Caffè Select di Piatra Neamt, trovava gli amici, ormai invecchiati, che forse non ha mai lasciato. Siamo nel 1938, ma l'indomani Dominic viene trovato morto, congelato dal freddo, tornato alla vecchiaia della prima scena; e in suo documento si può leggere: «data di nascita: 24 aprile 1938».

Come si vede anche solo dal plot, si tratta di un testo filmico che mescola i tempi narrativi in un tipico film puzzle di cui è difficile tracciare il diagramma. Ma al mix di tempi si aggiunge da un lato il mescolamento dei luoghi, dall'altro lo speculare ma opposto percorso dei corpi: quello di Dominic dalla vecchiaia alla giovinezza e alla fine di nuovo alla vecchiaia, e quello di Veronica/Laura, dalla giovinezza alla vecchiaia e alla fine alla giovinezza. Si tratta dunque di una ambiziosa riflessione filosofica sul tempo e sullo spazio, sulla vita e la morte, sulle dimensioni dell'esistenza, in cui si muovono dei corpi in continua mutazione/corruzione.

A complicare la già complessa matassa narrativa, c'è la scelta di Coppola di fare intervenire un Autore: mentre compie il suo faticoso percorso alla ricerca del linguaggio originario e unico dell'umanità, Dominic ha a che fare con un suo misterioso 'doppio' (che appare per la prima volta in ospedale, dopo che il protagonista è stato colpito dal fulmine), una sorta di perduta coscienza con cui interagisce e si confronta. Escamotage narrativo non nuovo (basti pensare a *Partner* di Bernardo Bertolucci, 1968) e che appesantisce a volte il testo di un impianto 'teatrale', che però aggiunge non linearità alle possibili letture. Il film offre, infatti, molti spunti per una forte interpretazione psicanalitica, oltre a proporre molteplici relazioni tra cinema e letteratura (l' 'adattamento' del testo di Eliade) e cinema e storia (la Storia con la s maiuscola che contrappunta didascalicamente la storia privata – ma che rappresenta la storia collettiva dell'umanità e del suo linguaggio – del protagonista).

Ma la 'modernità' di *Un'altra giovinezza* sta nel suo linguaggio: nella

sua struttura, nella grammatica usata, nella retorica filmica, nell'esplicitazione dell'apparato, nell'autoriflessività, in uno stile alto, auto consapevole, che fa riferimento alle avanguardie e al 'nuovo' cinema europeo.

Dal punto di vista strutturale, il film è diviso in capitoli piuttosto identificabili: 1) Bucarest 1938: il 'colpo di fulmine', la clinica, l'altra giovinezza di Dominic, l'amicizia col dottore, la scoperta delle doti supernaturali, la storia di sesso con la spia tedesca; 2) Ginevra-Berna-Ginevra, 1941-1955: l'irrompere della Storia, il pedinamento; la guerra, il dopoguerra; 3) l'incontro con Veronica, l'emergere di Rupini, il viaggio in India, la metempsicosi, il rapporto coi media; 4) Malta, il Mediterraneo: la storia d'amore tra Dominic e Veronica, il progressivo regredire alle origini del linguaggio; 5) l'epilogo, Piatra Neamt, 1969: il ritorno e la morte.

In questo lungo viaggio circolare, che inizia e finisce nello stesso luogo, in un piccolo caffè rumeno, dopo aver portato personaggi e spettatore in tanti luoghi e in tanti tempi, in questa semplice struttura geometrica il potente (o ex potente) *producer-writer-director* inserisce una serie di *flashbacks*, di immaginazioni, di deliri, di transfert temporali e mentali, di 'viaggi nel tempo' dichiaratamente fantascientifici o paranormali, che ne scompaginano la struttura. «Signor Matei, come la mettiamo col tempo, suprema ambiguità della condizione umana?» grida a Dominic il cattivo dottor Rudolph.

Per fare questo, l'Autore 'onnipotente' usa tutti gli strumenti di una 'modernità' che sconfinava nel postmoderno, uno Stile alto che rende questo film un *texture* dall'orditura complessa.

Sin dalla prima sequenza, Coppola sembra auto-citarsi, mescolando immagini e suggestioni visive come nella prima sequenza di *Apocalypse Now*: scrittura, tempo, simboli di morte, dettagli di meccanismi che rimandano a qualche ingranaggio metafisico costituiscono l'incipit del film, e fanno entrare dentro un'atmosfera onirica come nella Saigon di Willard. Dissolvenze incrociate, che torneranno più volte nel film, mescolano suggestioni audiovisive sul concetto di tempo: il ticchettio di un orologio dai meccanismi orrorifici (gli ingranaggi sembrano i denti che tra poco Dominic perderà); il volto di una donna che si mescola all'immagine di un teschio, un orologio con dedica, le inquadrature che ondeggiano con forte uso della postproduzione digitale.

Bella la trovata del fulmine, grazie al quale Dominic sembra levitare in aria, vittima ma anche 'uomo scelto' dal fato (Figg. 1-2). Belle anche certe inquadrature, come la ripresa con il grandangolo che mostra il dottore (Bruno Ganz) proteso verso il malato. Poi comincia un lungo saggio sulla memoria: «La mia memoria è incredibile», dice Tim Roth. Una 'memoria

ipertrofica' capace di ricordare tutta una vita e ricominciare daccapo. E si insinua il tema dell'invecchiamento: «Invecchiare fa male a tutti», dicono gli studenti al vecchio professore, all'inizio del primo *flashback*. «Ci vorrebbero molte vite», è il commento a chi si chiede quanto ci metterà lo studioso a completare il suo libro sul linguaggio. Il lungo *flashback*, che inizia a oscillare tra il professor Matei ormai vecchio e il giovane Matei innamorato del suo lavoro e di una donna, contrappunta la lenta guarigione del protagonista; e fa capire che si tratta di un viaggio alle origini del linguaggio, a identificare il concetto stesso di tempo. La dimensione è quella di una *twilight zone*, una zona fantascientifica 'ai confini della realtà': «Vivi in un altro pianeta, rinchiuso in un mondo alieno». Così dice Dominic al proprio 'altro da sé', un *partner* che ne sottolinea una doppiezza, una sorta di schizofrenia. Un doppio Tim Roth che dialoga col primo, ma anche una alterità che viene esplicitata da inquadrature capovolte che diventano un preciso stile: si veda l'insistita scena in macchina, che mostra una sorta di mondo capovolto; l'auto in campo lunghissimo con l'inquadratura *upside down*, Dominic dentro la macchina, pure lui capovolto, ancora l'auto capovolta e sghemba (una inquadratura molto simile era ne *Il conformista* di Bertolucci [1970], film e regista di cui Coppola è grande fan), e infine la soggettiva sul viale alberato (e capovolto), che dà l'idea di un galleggiamento, fuori dalla legge di gravità (Fig. 3).

«Sono un mutante – insiste come in un film di fantascienza –, sono uno strano superuomo del futuro». Il protagonista diventa una specie di Frankenstein, ambito dai medici nazisti che cercano gli esiti possibili di una 'mutazione della specie umana'. Perché nel frattempo la Grande Storia si sta intrecciando con le vicende personali del protagonista. Attraverso i titoli dei giornali, attraverso spezzoni di repertorio, ammiccamenti metalinguistici alla sala cinematografica, la vicenda passa dal 1938 al dopoguerra, da Hitler a Hiroshima (Figg. 4-6).

Ma mentre procede la Storia, è l'ossessione per il linguaggio a prevalere. Attraverso il percorso *à rebours* nel tempo e nello spazio Dominic ambisce a trovare «le origini del linguaggio e la nascita della coscienza», inventa addirittura una lingua artificiale di sua invenzione: «la mia testimonianza decifrata nel futuro» (Figg. 7-10).

A questo punto irrompe anche il metalinguaggio: le pellicole di repertorio, appunto, la sala cinematografica (Figg. 11-12); il registratore (tedesco) che il dottore/Ganz regala a Dominic per registrare i progressi del suo lavoro; la macchina da presa che riprende l'esperimento di regressione di Rupini nella grotta dove è avvenuta la 'metempsicosi'; la televisione e i mass media che danno rilievo alla storia di Rupini (Figg. 13-14). Autoriflessiva è anche

l'(auto)analisi di Dominic, che continua a investigare sul tempo: «verso un'epoca che precede la storia, alle origini del linguaggio» ripete ossessivamente mentre assiste all'operazione medianica di Veronica/Rupini, aspirando a «pagine di storia mai scritte», alla ricerca del «protolinguaggio». Accanto a lui il suo doppio (Fig. 15), la maschera obliqua, il mondo capovolto che continua a contrappuntare la messa in scena. Il rapporto con un Altro da sé, che viene esplicitato nella intensa inquadratura di Dominic nudo, il cui corpo viene riflesso (raddoppiato) dal largo specchio appeso alla parete.

Ma sono troppe le inquadrature interessanti, a livello di colore, di *framing*, di ricerca formale, di intensità di sguardo, per essere analizzate qui (Figg. 16-17). Basti dire che si tratta di un 'esercizio di stile', un po' come era avvenuto con capolavori coppoliani come *Rusty il selvaggio*, *Apocalypse Now*, o *Un sogno lungo un giorno*; un esercizio di stile cui viene accoppiato anche un esercizio filosofico che gioca alla pari con il testo di partenza di Eliade, cui Coppola resta abbastanza 'fedele'.

Comunque, dopo un viaggio nel tempo e nello spazio che va dagli inizi del Novecento al 1938, dal 1941 al 1955, sino al 1969 (non necessariamente in quest'ordine), e che ricorda *mutatis mutandis* il viaggio geografico e simbolico di *Apocalypse Now*, si arriva all'epilogo. Siamo di nuovo in Romania, dove avviene l'ultimo confronto tra Dominic e il suo doppio, che scompare in uno specchio infranto, prima che il protagonista racconti agli amici la «favola di Xuan Tse e la farfalla»: la storia di un re che sogna una farfalla, che sogna un re che sogna una farfalla. In altre parole la *mise en abyme* su cui Coppola ha fondato il suo film, il sogno-dentro-sogno che il protagonista esplicita in questo finale, quando cerca di convincere gli amici che sta sognando, che potrebbe svegliarsi quando vuole. E che è passato molto tempo da quel 20 dicembre 1938, che tante cose sono successe, da Hiroshima a Neil Armstrong che ha passeggiato sulla luna; ma il giorno è lo stesso, gli dicono perplessi gli amici, il tempo si è espanso o si è ristretto, ri-condensato come in un racconto di Matheson o una puntata di Rod Serling. Dominic giovane trasmuta (con un semplice attacco di montaggio) nel Dominic vecchio, si ritorna alle origini («In altre parole la storia ricomincia» fa dire Coppola al suo personaggio, in maniera persino troppo didascalica). E lo stilema del mondo capovolto torna per l'ultima volta, nella prima inquadratura che presenta uno dei vecchi amici del Café Select.

«La storia mi riguardava da vicino» dichiara il regista. «A 66 anni cominciavo a sentirmi arrivato a fondo corsa. Non giravo un film da otto anni, e non volevo farne un altro come quelli che facevo una volta. Mi sentivo frustrato dalla mia incapacità di finire la sceneggiatura di un film che sognavo da tempo, *Megalopolis*. Siccome il copione esplorava i

concetti filosofici di tempo e coscienza, l'ho spedito a una persona che speravo potesse avere qualcosa di interessante da dirmi». E qui il contatto con Wendy Doniger, una vecchia compagna di liceo di Coppola che insegna mitologia comparata all'università di Chicago e che suggerisce al regista il libro di Eliade. Un interessante *press book* del film²⁴ ricostruisce questi passaggi: le intenzioni di Coppola, il lavoro della Doniger, la ricerca sulle lingue antiche affidata all'aiuto regista Anatol Reghintovschi, l'invenzione di una nuova lingua affidata a David Schulman, professore alla Hebrew University, le riprese in Romania.

Lo stesso volumetto esplicita i simboli (i 'messaggi') che il film vuole volutamente far passare: il colpo di fulmine, che in senso metaforico rappresenta un messaggio dall'al di là; il tema della 'rigenerazione' (il protagonista bendato come una mummia che ritorna allo stato larvale); la rosa, usata dall'Altro Dominic per dimostrare la sua esistenza, ma anche simbolo di uno stato di grazia, di una pacificazione dell'anima; il Doppio, simbolo interculturale di dualismo (anche la ragazza nazista fa il 'doppio gioco'), ma anche di scissione; la storia faustiana, che lo stesso Coppola sottolinea in una dichiarazione: «Un uomo anziano torna giovane, ha l'opportunità di finire la sua grande opera e di innamorarsi di nuovo...». E infine l'idea di reincarnazione che percorre tutta la struttura allegorica del film, e lo studio della natura delle religioni, tema caro a Mircea Eliade, cui Coppola rende omaggio, non senza notare un *link* psicanalitico: «Eliade ha sempre sostenuto l'importanza di comprendere le culture religiose primitive: come Carl Gustav Jung, di cui sposava le teorie, era convinto che l'uomo moderno avesse perso la sintonia con i cicli naturali e il senso del sacro, e che alla concezione del tempo occidentale lineare si dovesse opporre la concezione orientale, circolare...».

Insomma, *Un'altra giovinezza* diventa per Coppola il pretesto per un saggio filosofico sulla vita e la morte, sulla vecchiaia e la gioventù, sul tempo e lo spazio, sulla Storia e sul Linguaggio. Un progetto ambizioso – come spesso capita nelle operazioni culturali di Coppola – che si fonda su un linguaggio filmico auto consapevole e su un ordito narrativo complesso.

Il regista-sceneggiatore-produttore, dunque vero 'creatore' di questo testo onnipotente, crea un *pastiche* 'postmoderno' (nel senso indicato da Jameson²⁵), un universo citatorio in cui sembra a volte di riconoscere Greenaway (viene in mente *I racconti del cuscino* [*The Pillow Book*, 1996], nella *montage sequence* iniziale), o Kubrick (il tono del ritorno alle origini riecheggia il finalissimo di *2001: Odissea nello spazio* [*2001: A Space Odyssey*, 1968]). Ma lo fa usando gli strumenti della modernità: sperimentazione visiva, grammatica anti-classica, esplicitazione dell'apparato,

riflessione metalinguistica (non solo il cinema che riflette sul suo linguaggio, ma lo stesso linguaggio che riflette sulla sua propria origine e sulla sua propria coscienza), autocitazionismo.

Al tramonto della postmodernità, Coppola entra in questa era di transizione del nuovo millennio con un meta-testo che sembra tornare alle sperimentazioni nouvelle-vagustiche del suo primo cinema, e alle ambizioni produttive e filosofiche di *Apocalypse Now*. Come *Apocalypse Now*, *Un'altra giovinezza* studia il Mito. Là il pretesto letterario era il Conrad di *Cuore di tenebra*, declinato con un apparato culturale che il regista metteva in scena nella sequenza dell' 'antro' di Kurtz (ad esempio *Il ramo d'oro* di Frazer²⁶, che viene didascalicamente mostrato da una insistita panoramica). Qui il riferimento è Mircea Eliade, il pensatore poliglotta che dedica la sua attenzione, ancora, al «Mito dell'eterno ritorno»²⁷: «l'essenziale della mia ricerca riguarda l'immagine che l'uomo delle società arcaiche si è fatto di se stesso e del posto che occupa nel cosmo»; così scrive Eliade nell'introduzione al suo libro. Coppola ambisce a fare la stessa riflessione con l'universo iconico.

A ben vedere, tutti i grandi personaggi di Coppola sono interpreti e testimoni di un Mito dell'uomo, delle sue origini e dei suoi stereotipi nella cultura occidentale: penso al Fred Astaire di *Sulle ali dell'arcobaleno* (*Finian's Rainbow*, 1968) originale rilettura del 'tardo' musical hollywoodiano (anche qui la rappresentazione della vecchiaia), al Marlon Brando/Vito Corleone del *Padrino*, concentrato dei *topoi* del genere e dell'antropologia italo-americana, al Marlon Brando/Kurtz di *Apocalypse Now*, potente ritratto di un Uomo archetipico, al Mickey Rourke/Motorcycle Boy di *Rusty il selvaggio*, altro Mito giovanilistico di una generazione, al Jeff Bridges di *Tucker. Un uomo e il suo sogno* (*Tucker: The Man and His Dream*, 1988), metafora in forma di favola capriana dell'American Dream, al Gary Oldman di *Dracula*, altro concentrato dei miti – letterari, di genere e di *gender* – occidentali.

Il cinema-saga di Coppola, personaggio contraddittorio del panorama hollywoodiano, ma certamente *producer-director* intellettualmente raffinato, conferma la seducente complessità del cinema americano contemporaneo, e la sua – intramontata – modernità.

- ¹ Cfr. A. BERGALA, *La nouvelle vague ou le cinéma comme art de la greffe*, relazione al Convegno internazionale di studi *50 Fois Nouvelle Vague*, Ambasciata di Francia in Italia, Palazzo Farnese, Roma, 17-18 febbraio 2009. Bergala propone l'idea dell'«innesto» (la «greffe»), per vedere quali siano i risultati dell'innesto di un germoglio nouvellevagustico dentro il cinema italiano dell'inizio anni Sessanta.
- ² Cfr. TH. SCHATZ, *New Hollywood, New Millennium*, in *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*, a cura di W. Buckland, Routledge, London-New York 2009, pp. 19-46.
- ³ Mi permetto di rimandare al mio *La struttura di Babel(e)*, in «Bianco & Nero», n. 567, maggio-agosto 2010, p. 27.
- ⁴ Cfr. *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, a cura di W. Buckland, Wiley-Blackwell, Chichester 2009. Vedi anche M.K. BOOKER, *Postmodern Hollywood: What's New in Film and Why It Makes Us Feel So Strange*, Praeger, Westport 2007.
- ⁵ Cfr. A. AMADUCCI, *Anno zero. Il cinema nell'era digitale*, Lindau, Torino 2007.
- ⁶ Cfr. D.N. RODOWICK, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Cambridge-London 2007, trad. it. *Il cinema nell'era del virtuale*, MCF Srl - Edizioni Olivares, Milano 2008.
- ⁷ L. MANOVICH, *The Language of New Media*, MIT Press, Boston 2001, trad. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Edizioni Olivares, Milano 2002, pp. 273-302 e 386-395; M. KINDER, *Hot Spots, Avatars, and Narrative Fields Forever: Buñuel's Legacy for New Digital Media and Interactive Database Narrative*, in «Film Quarterly», vol. 55, n. 4, summer 2002, p. 6.
- ⁸ G. CANOVA, *L'alieno e il pipistrello*, Bompiani, Milano 2000, p. 65.
- ⁹ L. JULLIER, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, L'Harmattan, Paris 1997, trad. it. *Il cinema postmoderno*, Kaplan, Torino 2006.
- ¹⁰ J.L. BORGES, *El jardín de senderos que se bifurcan*, in *Ficciones*, Emecé Editores, Buenos Aires 1944, trad. it. *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, in *Finzioni*, Einaudi, Torino 2010.
- ¹¹ D. BORDWELL, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkeley 2006, pp. 72-103; D. BORDWELL, *Film Futures*, in «Substance», n. 97, 2002, pp. 88-104.
- ¹² D. BORDWELL, *Intensified continuity: four dimensions*, in *The Way Hollywood Tell It*, cit., p. 121.
- ¹³ Uno studio interessante per noi è quello di Eleftheria Thanouli che elabora il paradigma di cinema 'post-classico'. Attraverso l'analisi di vari film, la studiosa greca riassume le cinque linee di pensiero da cui dipende una lettura alternativa del cinema americano contemporaneo, che rappresentano le qualità essenziali del cinema post-classico, un cinema in cui un nuovo tipo di esperienza spettatoriale diventa il fulcro di un nuovo modo di fare cinema. Cfr. E. THANOULI, *Post-classical Cinema. An International Poetics of Film Narration*, Wallflower Press, London 2009.
- ¹⁴ ELSAESSER, *The Mind-Game Film*, in *Puzzle Films*, cit., p. 16.
- ¹⁵ J. MITTEL, *Narrative complexity in contemporary American television*, in «The Velvet Light Trap», n. 58, 2006, pp. 29-40, trad. it. parziale *La complessità narrativa nella televisione Americana contemporanea*, in *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, a cura di V. Innocenti, G. Pescatore, Archetipolibri, Bologna 2008, pp. 121-132.
- ¹⁶ E. PANEK, *The Poet and the Detective. Defining the Psychological Puzzle Film*, in «Film Criticism», n. 31, 2006, pp. 62-88.
- ¹⁷ H. JENKINS, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York-London 2006, trad. it. *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007.
- ¹⁸ Cfr. *Le nuove forme della serialità televisiva*, cit. Vedi anche V. INNOCENTI, G. PESCATORE,

Architettura dell'informazione nella serialità televisiva, in «Imago», n. 3, 2012, pp. 135-144.

¹⁹ Cfr. B. MAIO, *La terza golden age della televisione*, Edizioni Sabinae, Roma 2009; HBO. *Televisione, autorialità estetica*, a cura di Ead., Bulzoni, Roma 2011.

²⁰ K. THOMPSON, *Storytelling in Film and Television*, Cambridge/London, Harvard University Press, 2003, trad. it. *Storytelling. Forme del racconto tra cinema e televisione*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012.

²¹ Mi permetto di citare il mio *Francis Ford Coppola*, Il Castoro, Milano 2001 (1979). Vedi anche l'importante, ai fini del nostro discorso J. LEWIS, *Whom God Wishes to Destroy: Francis Coppola and the New Hollywood*, Duke University Press, Durham 1997. Cfr. inoltre S. DELORME, *Francis Ford Coppola*, Cahiers du Cinéma-Phaidon, Paris 2007.

²² *I 4400* è una serie televisiva strutturata in 45 episodi di 42 minuti ciascuno, creato da Scott Peters, prodotto dalla American Zoetrope di Coppola, e mandato in onda tra l'11 luglio 2004 e il 16 settembre 2007 su USA Network.

²³ Cfr. G. DE VINCENTI, *Lo stile moderno. Alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete*, Bulzoni, Roma 2013.

²⁴ Cfr. *Il nuovo capolavoro di Francis Ford Coppola. Un'altra giovinezza*, Bim Distribuzione, 2007. Il press book originale è *Youth Without Youth*, Sony Pictures Classics Release, New York.

²⁵ Cfr. F. JAMESON, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London 1991, trad. it. *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007.

²⁶ Il riferimento di tutto il film, e in particolare il lungo segmento dedicato al regno di Kurtz, a significati mitologici è palese. Coppola chiama chiaramente in causa l'opera di Frazer, proponendo il rito della successione al potere del re-sacerdote. «Nulla potrà impedire all'uomo-Dio di invecchiare, indebolirsi ed infine morire» (cfr. J. FRAZER, *The Golden Bough. A Study in Magic Religion*, Macmillan & Co., London 1894, trad. it. *Il ramo d'oro*, Newton Compton, Milano 1992, p. 309).

²⁷ Cfr. M. ELIADE, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Gallimard, Paris 1949, trad. it. *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione*, Borla, Roma 1968.



Figg. 1-2 – La levitazione di Dominic



Fig. 3 – Una citazione da *Il conformista* (B. Bertolucci, 1970)?

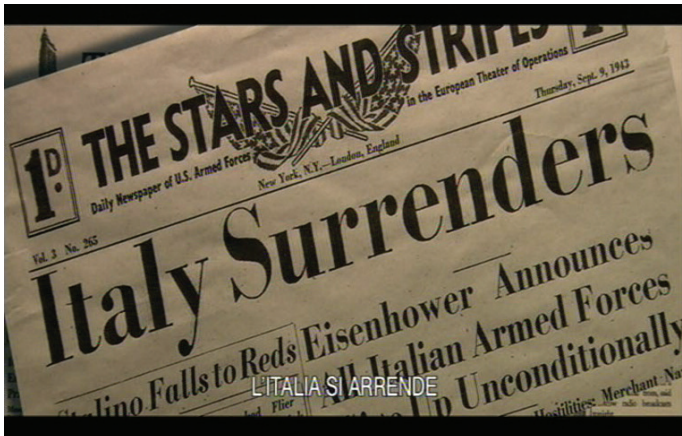
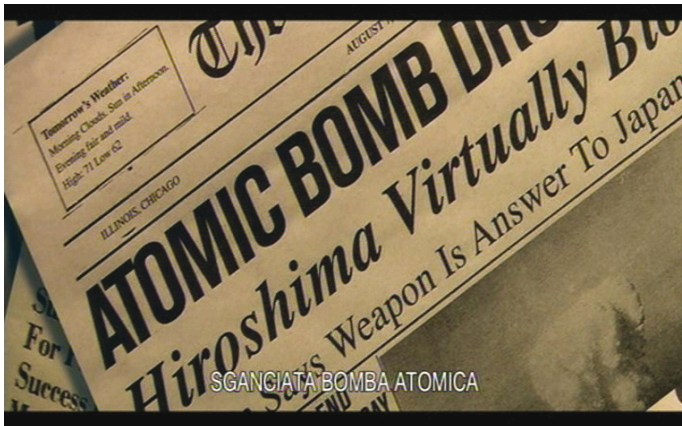
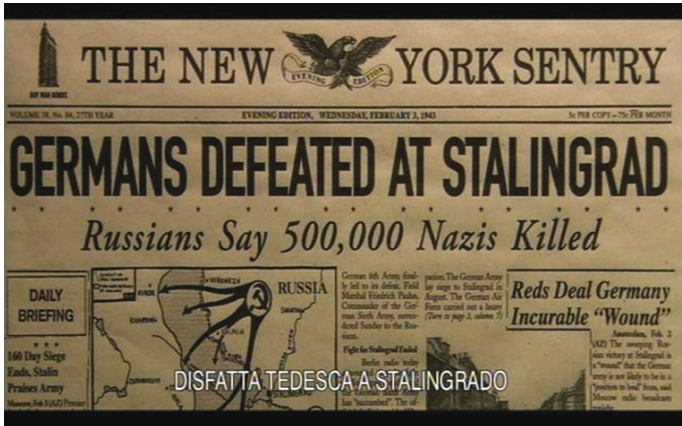
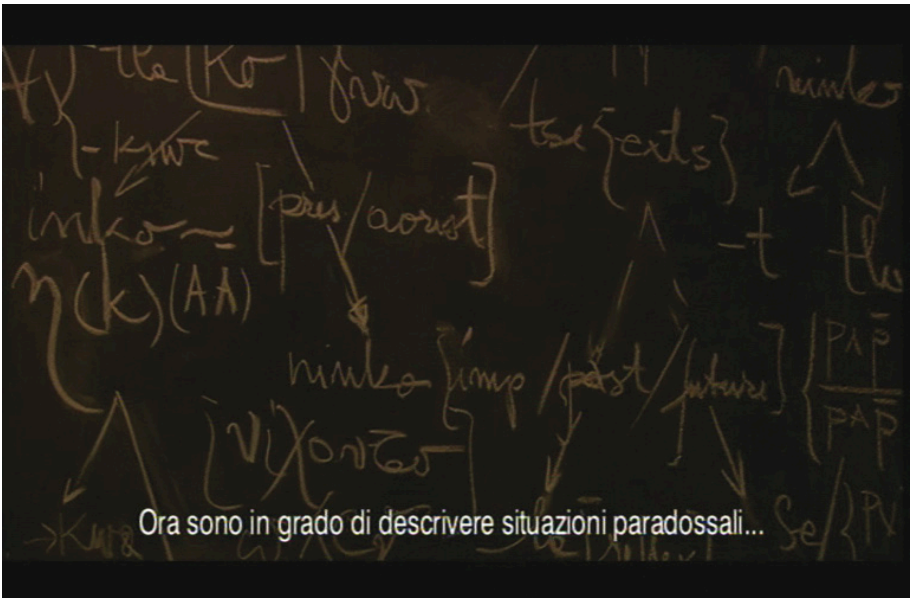
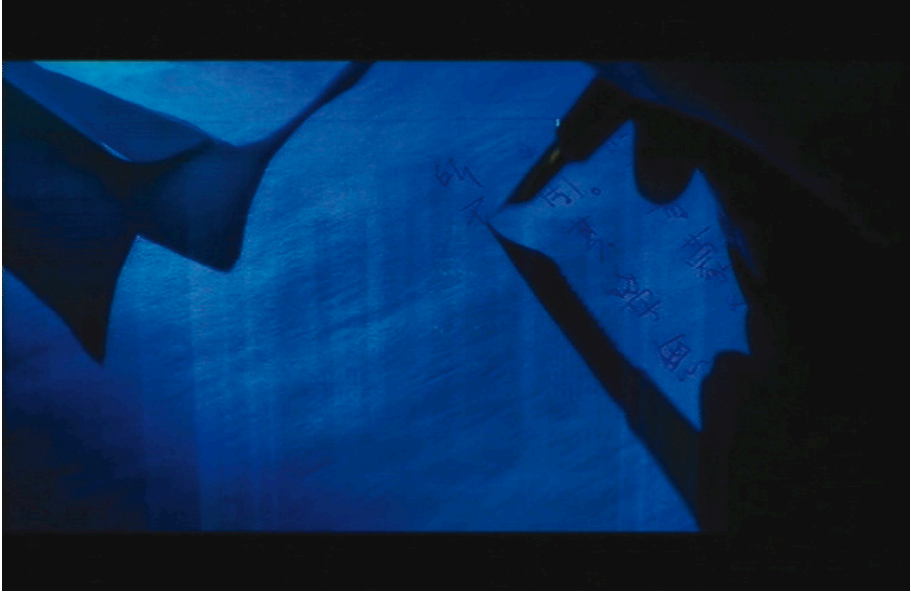


Fig. 4-6 – La presenza della storia





Figg. 7-10 – Alla ricerca di nuovi linguaggi?



Figg. 11-12 – Cinema nel cinema



Figg. 13-14 – L'Apparato e la 'modernità'



Fig. 15 – Il doppio e l'interpellazione



Fig. 16 – Ancora una citazione da Bertolucci?



Fig. 17 – La dissolvenza del tempo

MODERNITÀ, POSTMODERNITÀ E GLOBALIZZAZIONE
TRA SOCIOLOGIA E FILOSOFIA

Michel Maffesoli

Modernità, postmodernità, postmedievalità

È risaputo che quando l'amore che li unisce non esiste più, gli amanti, sconvolti, ne parlano più che mai. Ricordiamoci, a tal proposito, del grido di Rimbaud che chiede fermamente di essere moderno. Incantesimo? Invocazione? Si tratta in ogni caso di un comando paradossale, poiché arriva nel momento in cui la modernità, appunto, ha raggiunto il suo apogeo, e da lì in poi non può che entrare in declino.

Il paradosso sta anche nella difficoltà degli intellettuali a confrontarsi serenamente, più di un secolo dopo, con i problemi legati a questa fine (ipotetica o meno) dei tempi moderni, e a considerare le conseguenze sociali, epistemologiche, esistenziali che essa comporta.

Sine ira et odio. Non è forse così che conviene studiare l'evoluzione delle società? La collera o la paura sono, troppo spesso, l'elemento inconscio dell'analisi intellettuale. Quanto all'odio del mondo, è quasi una seconda natura per coloro che si arrogano il potere di dire ciò che l'individuo e la società 'devono essere'. A scapito, ovviamente, del dovere di riconoscere ciò che sono. Serve invece serenità nell'atto di conoscenza, e l'impegno a 'nascere con' (*cum nascere*) una realtà complessa.

Per riprendere un'espressione di Schopenhauer, questa «realtà è del tutto relativa». Ovvero, qualsiasi oggetto o fenomeno è legato ad altri, determinato da essi, e pertanto sottoposto al cambiamento e all'alea. In un modo o nell'altro, nulla è permanente. Questo significa che ciò che ora è non necessariamente è stato, e non sarà per sempre. Allo stesso modo, le categorie elaborate in un dato momento non sono eterne, e devono essere sottomesse a revisione se si vuole cogliere, con il minimo errore possibile, l'evoluzione che ha avuto luogo, e di cui empiricamente è molto difficile negare o rifiutare gli effetti.

Il relativismo in questione consiste quindi nel mettere in relazione i diversi elementi della vita, e nel prendere atto del flusso vitale che è costitutivamente incessante. In tal modo ogni tipo di dogmatismo diventa effimero;

dobbiamo promuovere, invece, una sensibilità teorica che preferisce l'umiltà delle cose alla presunzione dei concetti. È in questo senso che non si tratta di 'essere postmoderni' – come si potrebbe avere o essere questa o quella identità – ma piuttosto di utilizzare una parola, una semplice nozione, come leva metodologica, la più pertinente possibile, per comprendere relazioni e fenomeni sociali che sono soltanto allo stato nascente, ma di cui è difficile negare l'importanza sia quantitativa che qualitativa. In breve, occorre essere sociologi della postmodernità piuttosto che sociologi postmoderni.

È nei periodi di cambiamento delle civiltà che bisogna essere, per citare ancora il fertile Schopenhauer, un *Selbstdenker*, termine che si può tradurre come pensatore libero. Detto altrimenti, è meglio occuparsi di un percorso in alto mare, piuttosto che di quella banale pratica universitaria, abbastanza comune, che consiste nell'adattare grandi concetti a piccoli pensieri. Ciò consentirebbe di non avere paura della postmodernità, ammesso che ci si limiti a considerarla come una nuova fase dell'ineluttabile processo di saturazione, ad un momento dato, dei valori che reggono lo 'stare-insieme' sociale per periodi più o meno lunghi. Si tratta di ciò che la filosofia del Medioevo chiamava «condizione di possibilità», presupposto di qualsiasi ricerca in profondità: delimitare un quadro, rintracciare delle linee di forza, valutare le categorie presenti.

Ciò avviene, se restiamo classici, attraverso una *pars destruens*, seguita da una *pars construens*. Non per fare opposizione in modo infantile, ma perché è necessario vedere ciò che volge al termine per apprezzare al meglio ciò che si accinge a sostituirlo. Dobbiamo anche specificare che, in un momento fondativo, non è possibile fare sistema o scrivere un 'manuale'. Come si è detto a proposito di Marcel Mauss in un contesto non necessariamente differente, bisogna saper formulare delle ipotesi e proporre delle tracce di riflessione audaci, persino poco canoniche, se si vuole cogliere in profondità ciò che è allo stato nascente.

Dunque, da dove veniamo? Quali sono i valori sociali che si sono progressivamente imposti per costituire ciò che è stata chiamata modernità, ma che dopotutto non era altro che la 'postmedievalità'? Si sa, nulla è eterno, e tutto passa¹. Tutto ciò che per noi era evidente è stato elaborato a partire dall'implosione del Medioevo. Un'espressione di Auguste Comte riesce a riassumere bene l'evidenza del moderno: *reductio ad unum*. È indubbio che, in tutti i campi, l'unità del mondo e delle rappresentazioni ha lentamente prevalso. Si può osservare una simile unificazione in ogni ambito ma, in maniera schematica, essa è particolarmente visibile per ciò che riguarda il politico, il sociale e l'ideologia.

C'è senz'altro un'interazione costante tra questi diversi elementi, ma il politico può servire da loro fondamento: consideriamo la costituzione dello Stato-nazione. Troviamo l'esempio francese, così come quello inglese, centralizzati molto presto. Ma è nel corso del diciannovesimo secolo, e più precisamente intorno al 1848, che in Europa si afferma con forza il sentimento nazionale e nazionalista. Le diverse particolarità regionali, le specificità locali, i diversi dialetti, gli usi e costumi, i modi di vita e persino le istanze provinciali di gestione e governo sono, poco a poco, svuotate e soppresse a vantaggio degli Stati nazionali e dei loro organismi rappresentativi. Tutto ciò nel nome dei valori universalisti, e in funzione di un'organizzazione razionale della società. Per riprendere un'espressione di Hannah Arendt, il bene comune tende a uniformarsi in rapporto a un «ideale democratico», e a rinnegare i molteplici radicamenti locali che avevano caratterizzato il Medioevo e i suoi diversi baronati.

Lo stesso vale per ciò che riguarda le istituzioni sociali. I lavori di Norbert Elias, quelli di Michel Foucault stesso, o quelli d'ispirazione foucaultiana hanno ben messo in luce il lento processo di 'curializzazione', di addomesticamento dei costumi, che sfocia nella costituzione del sociale, ovvero di uno 'stare-insieme' particolarmente meccanizzato, perfettamente prevedibile ed essenzialmente razionalizzato. «Razionalizzazione crescente dell'esistenza», ha potuto dire Max Weber. Tendenzialmente, questo è vero; in ogni caso è un processo di questo tipo che ha presieduto alla nascita di una famiglia imperniata sulla struttura nucleare, che ha favorito la tendenza all'inserimento nel lavoro, e che ha generato le grandi istituzioni educative e quelle del lavoro sociale, senza dimenticare quelle relative alla sanità e ai diversi 'internamenti' di cui il diciannovesimo e il ventesimo secolo non sono stati avari. Correggendo, nella misura del possibile, i misfatti del divenire economico del mondo e del produttivismo ad esso inerente, un 'sociale' di questo tipo apporta un'innegabile sicurezza. Ma al contempo esso ha 'innervosito', nel senso stretto dell'espressione, il corpo della comunità, trasferendo a istanze lontane e astratte il compito di gestire il bene comune e i legami collettivi. Tutto ciò mi ha portato ad affermare che, nella maggior parte dei casi, si è assistito alla messa in opera di una «violenza totalitaria» che, rovesciando la terminologia di Durkheim, ha permesso lo slittamento da una «solidarietà organica», più vicina al quotidiano, verso una «solidarietà meccanica», promossa da una tecnostruttura autoproclamatasi garante del buon funzionamento della vita sociale. È stato il trionfo degli esperti d'ogni tipo che, a partire dall'inoppugnabile logica del 'dover essere', stabilivano come si dovesse pensare, come si dovesse agire. In questa logica, il mondo è diventato totalmente estraneo a coloro i quali dovevano viverci.

Lo stesso vale, infine, per ciò che si può definire ‘ideologia’ – nel senso stretto del termine, ovvero l’insieme delle rappresentazioni attraverso le quali un’epoca si racconta a se stessa. Così, a differenza delle mitologie, delle fiabe e delle leggende strutturalmente plurali della premodernità, si assiste ad un’omogeneizzazione crescente. Pensiamo a quelle che Jean-François Lyotard ha definito come «grandi narrazioni» di riferimento: non sono affatto numerose. Al di là di qualche variazione di poca importanza, i sistemi di spiegazione del mondo elaborati nella seconda metà del diciannovesimo secolo, come il marxismo, il freudismo o il funzionalismo, si basano tutti su una visione positivista, finalizzata, materiale dell’evoluzione umana. Si tratta di sistemi monistici, inoltre, in quanto fondati su un principio di causalità esclusivo ed escludente. Sono sistemi esclusivi, poiché la causa individuata è determinante, ‘sovradeterminante’, egemonica, unificata; e sistemi escludenti, poiché non c’è salvezza al di fuori del modello esplicativo che la causa dovrebbe fornire. Ciò ha generato un fideismo rigoroso, con il suo seguito di fanatismi, dogmatismi, ‘scolasticismi’ di ogni sorta, senza dimenticare ovviamente le intolleranze, le esclusioni e le altre scomuniche che ne sono conseguite.

Assistiamo dunque all’omogeneizzazione nazionale, istituzionale e ideologica. Si può così delimitare, anche se in maniera grossolana, l’ordine epistemologico in cui ci muoviamo. Ad immagine del mistero della Trinità – un solo Dio in tre persone – troviamo una triade fondatrice: l’Individuo, la Storia, la Ragione.

Affrontiamo ora la *dòxa* che vede nell’individuo e nell’individualismo le caratteristiche della nostra epoca. Sono numerosi i lavori di filosofi, storici, antropologi – ad esempio quelli di Louis Dumont – che hanno ben mostrato come attraverso l’invenzione dell’individuo abbia avuto inizio la ‘postmedievalità’. Il libero arbitrio introdotto dalla Riforma, Cartesio e il suo io pensante, il soggetto autonomo dell’Illuminismo: queste sono, assieme a molte altre, le grandi tappe che rendono l’individuo padrone e possessore di se stesso e della natura. La formula emblematica di Corneille, in *Cinna*, riassume a meraviglia questa filosofia: «sono padrone di me come dell’universo...». Ecco riassunta, in poche parole, la dialettica tra l’economia di sé e l’economia del mondo, grazie alla quale la modernità avrebbe ottenuto lo sviluppo spettacolare che conosciamo. Così come gli dei nelle epoche precedenti, è l’individuo che ora diviene l’*axis mundi* attorno al quale tutto ruota e tutto può articolarsi.

L’individuo è il cardine che giustifica, e che serve da punto fisso per l’ineluttabile evoluzione di una Storia finalizzata. Troviamo qui la seconda idea-forza della triade epistemologica moderna: la storiografia

evenemenziale cede il suo posto alla Storia trionfante, alla grande marcia regale del Progresso, al percorso verso lo Spirito assoluto, grazie ai quali l'umanità avrebbe realizzato la sua riconciliazione con se stessa. Gli scenari possono variare in certa misura, ma lo scopo resta lo stesso: evolvere dal più barbaro degli oscurantismi verso il più civilizzato dei traguardi. La politica, l'educazione, l'economia lo dimostrano: l'esistenza tanto individuale che collettiva non ha alcun senso se non nel caso in cui si progetta e si proietta. In ogni ambito bisogna trovare il modo di adattare, attraverso tattica e strategia, i propri mezzi allo scopo che ci si è dati. Il progetto (la proiezione) è infatti l'*ultima ratio* di qualsiasi vita, senza la quale essa sarebbe *insensata*: non avrebbe senso, sarebbe priva di significato.

Ciò che dà senso e significato, appunto – dea madre della nostra trinità – è la Ragione che 'giustifica' l'Individuo padrone del mondo, e la Storia in cui la sua azione può svolgersi. Precisiamo, tuttavia, che la ragione moderna non è che una forma fra tante della razionalità umana. Per riprendere una tematica propria della Scuola di Francoforte, essa è una «ragione strumentale», una *Zweckrationalität*, per la quale ha valore soltanto ciò che è finalizzato, ciò che può essere manipolato, utilizzato e fatto rientrare in un ordine utilitario, o persino 'utensilare'. È la ragione astratta della tecnostuttura, che intende colmare dall'esterno le mancanze dell'individuo, correggere i difetti sociali, perfezionare ciò che c'è di ancora incompiuto nella natura umana. Non è un caso che la Rivoluzione Francese celebri la Dea Ragione. Da parte sua, Marx sottolinea che ogni società si pone soltanto i problemi che può risolvere. C'è alla base del razionalismo moderno un ottimismo che non manca di *grandeur*. In ogni caso, ciò permette lo sviluppo scientifico e tecnologico che, nel bene o nel male, ci ha condotti sino al terzo millennio.

È avendo in mente questi aspetti che si può comprendere lo stato nascente di ciò che viene definita 'postmodernità'. La digressione appena proposta non è inutile, perché niente nasce *ex nihilo*. Ciò che Pitirim Sorokin sosteneva a proposito della saturazione delle opere culturali può essere applicato al caso nostro. Non ci sono inizi o conclusioni brusche. I diversi elementi che compongono un'entità data, non potendo più (per usura, incompatibilità, fatica, ecc.) rimanere assieme, entreranno in modi diversi all'interno di un'altra composizione, e così favoriranno la nascita di un'altra entità. È questo processo che ha portato all'emergere della 'postmedievalità', che in seguito sarà definita modernità. Lo stesso processo presiede all'elaborazione di ciò che, in attesa di trovargli un nome adeguato, chiamiamo postmodernità. Saturazione-ricomposizione. Può darsi che sia la sola legge rintracciabile nel corso caotico delle storie umane!

In cosa potrebbe consistere, allora, la ricomposizione postmoderna? Certo, è sempre molto delicato rimestare nelle pentole del futuro. Tuttavia è possibile proporre suggerimenti e raccogliere indizi, al fine di individuare alcune grandi tendenze. Inoltre, com'è stato detto, vediamo riemergere in forma leggermente modificata ciò che si credeva ormai superato. Per essere più precisi, non si tratta di un «eterno ritorno» dello stesso, ma – come indicato a suo tempo dal filosofo Nicola Cusano – di una crescita che prende le forme della spirale. Per dirlo in modo ancora più netto, se si dovesse dare una definizione provvisoria della postmodernità, questa potrebbe essere: «la sinergia tra i fenomeni arcaici e lo sviluppo tecnologico».

Ecco qui la spirale. Ben inteso che una simile definizione non è elaborata a partire da uno schema prestabilito o in funzione di presupposti teorici in qualche misura astratti. Essa proviene, al contrario, da semplici constatazioni empiriche che chiunque può fare nella sua vita affettiva, professionale, civile – se riesce a essere lucido, e a non rimanere prigioniero delle concezioni *a priori* che sono spesso moneta corrente nel mondo intellettuale. Ciò che è, è. Tenendo in considerazione la prossimità etimologica e semantica dei termini, dovremmo a volte saper tornare per 'umiltà' a quell'*humus* da cui è plasmato ciò che è 'umano'.

Riprendendo dunque le grandi questioni che permettono di interpretare la 'postmedievalità' (modernità) – Stato-nazione, istituzioni, sistema ideologico – possiamo prendere atto, per ciò che concerne la postmodernità, del ritorno al locale, dell'importanza della tribù, e del *bricolage* mitologico.

Innanzitutto il *locale*: è questo il primo indice dell'eterogeneizzazione galoppante che attraversa le nostre società. Che sia in una forma sanguinosa, come appare nell'ex-impero dell'Est, oppure nelle pacifiche ma ferme rivendicazioni d'autonomia o di sovranità, o ancora nelle politiche di decentralizzazione, questo 'localismo' è uno dei principali segni distintivi dell'epoca. È interessante, in questo senso, notare l'energico ritorno nei diversi discorsi sociali di termini come 'Paese', 'territorio', 'spazio', tutte cose che rimandano a un sentimento d'appartenenza rinforzato, ad una condivisione emotiva. In breve, al fatto che il luogo crea il legame. Un legame, dunque, che non è astratto, teorico, razionale. Un legame che non si è costituito a partire da un ideale lontano ma, al contrario, si basa organicamente sul comune possesso di valori radicati: lingua, costumi, cucina, posture del corpo. Tutte cose quotidiane, concrete, che uniscono in un paradosso (non solamente apparente) il materiale e lo spirituale di un popolo. Dovremmo riflettere su questo aspetto: tale materialismo spirituale, vissuto localmente, è ciò che sostituirà progressivamente la politica nelle sue diverse modulazioni.

Questo radicamento dinamico è causa ed effetto della frammentazione istituzionale. Difatti, le diverse istituzioni sociali, divenute sempre più astratte e disincarnate, non sembrano più in connessione con la rinnovata esigenza di prossimità. Da ciò deriva un neotribalismo postmoderno, che si basa nuovamente sul bisogno di solidarietà e protezione tipico di qualsiasi insieme sociale. Nelle giungle di pietra che sono le megalopoli contemporanee, la tribù svolge il ruolo che le era proprio nella giungla *stricto sensu*.

Così, è impressionante osservare che le diverse istituzioni non sono più contestate né difese. Esse sono semplicemente 'tarlate', e servono da 'nicchia' a diverse micro-entità, fondate sulla scelta e l'affinità. Affinità elettive che ritroviamo all'interno dei partiti, delle università, dei sindacati e di altre organizzazioni formali che, nel bene o nel male, funzionano secondo le regole di solidarietà di una massoneria generalizzata. Tribù religiose, sessuali, culturali, sportive, musicali, il loro numero è infinito, la loro struttura è identica: aiuto reciproco, condivisione del sentimento, ambiente affettivo. Si può supporre che una tale frammentazione della vita sociale tenderà a svilupparsi in maniera esponenziale, costituendo così una nebulosa inafferrabile che non ha né centro preciso, né periferie discernibili. Questo processo conduce ad una socialità fondata sulla concatenazione di marginalità, delle quali nessuna è più importante dell'altra.

È una simile struttura sociale (ma si tratta ancora di 'sociale?') che produce ciò che potremmo definire *bricolage* mitologico. Forse non è opportuno parlare di fine delle ideologie; è possibile constatare, invece, la loro trasfigurazione. Esse assumono un'altra figura, cioè la figura delle piccole narrazioni specifiche – proprie, ovviamente, della tribù che ne è detentrica. Le «grandi narrazioni» di riferimento si particolarizzano, s'incarnano, si limitano alla dimensione di un territorio dato. Da ciò derivano le pratiche linguistiche giovanili, il ritorno dei dialetti locali, la recrudescenza dei diversi sincretismi filosofici o religiosi (la *New Age* offre un esempio flagrante), senza dimenticare le 'narrazioni' sociologiche, politiche, psicanalitiche legate alle sette dallo stesso nome, e che si costituiscono tutte a partire dal discorso fondatore di un eroe eponimo di cui bisogna garantire la purezza.

La verità assoluta, che è qualcosa da raggiungere, si frammenta in verità parziali, che conviene invece vivere. Sono qui ben tracciati i contorni della struttura mitologica. Ciascun territorio, reale o simbolico, secerne il suo modo di rappresentazione e la sua pratica linguistica. *Cuius regio, eius religio*. Da qui deriva la potenziale babelizzazione, che solitamente rinneghiamo invocando lo spettro della globalizzazione. Ci sono senz'altro

alcune tendenze di omologazione globale – a livello economico, musicale, di consumo – ma bisogna interrogarsi sulla loro reale pregnanza. Occorre domandarsi se la reale efficacia di questa omologazione non vada misurata rispetto ai miti tribali e alla loro dimensione esistenziale. La comunicazione in rete, di cui Internet è una valida illustrazione, obbligherebbe a ripensare in questo senso, per la postmodernità, «l'universale concreto» della filosofia hegeliana.

Se accogliamo l'ipotesi di un locale tribale che genera delle piccole mitologie, quale potrebbe essere il suo sostrato epistemologico? Empiricamente, sembra che l'Individuo, la Storia e la Ragione lascino il posto alla fusione affettiva che s'incarna nel presente, attorno a delle immagini spirituali comunitarie.

Il termine 'individuo', almeno nel suo senso stretto, non sembra più appropriato. Forse bisognerebbe parlare, per la postmodernità, di una *persona*², che recita ruoli diversi in seno alle tribù a cui aderisce. L'identità diviene più fragile. Le identificazioni multiple, invece, si moltiplicano.

I grandi raduni musicali, sportivi, di consumo lo dimostrano. In ciascuno di questi casi si tratta di perdersi nell'altro. *Dépense*, nel senso proposto da Georges Bataille, come ricerca della fusione. Si può esistere soltanto dentro e attraverso lo sguardo dell'altro – sia che si tratti della tribù d'affinità, dell'alterità della natura, o del grande Altro che è la divinità. Fusioni, confusioni di diversi ordini che ricordano il mito dionisiaco. Questo processo non è eccezionale; al contrario, esso rimanda alla semplice realtà quotidiana. Numerosi sono i fenomeni della vita di tutti i giorni che rimangono altrimenti incomprensibili. In ogni ambito, il 'divenire moda' del mondo è all'ordine del giorno. E le «leggi dell'imitazione», proposte in maniera inattuale da Gabriel Tarde, sembrano essere la regola dei nostri tempi.

In breve, non prevale più l'autonomia (io sono la mia propria legge), ma piuttosto l'eteronomia (la mia legge è l'altro).

Forse è questo il cambiamento paradigmatico più importante; ciò va di pari passo con un'inversione del tempo, che fa sì che la Storia lineare diventi meno importante delle storie umane. 'Einsteinizzazione' del tempo, si è potuto dire: il tempo si contrae in spazio. Detto altrimenti, l'aspetto che prevale è un presente che io vivo assieme ad altri in un determinato luogo. In qualsiasi modo lo si chiami, un tale 'presentismo' contaminerà le rappresentazioni e le pratiche sociali, in particolare quelle giovanili. È un *carpe diem* d'antica memoria, che ben traduce l'edonismo diffuso. Il godimento non è più rimandato a qualche ipotetico avvenire

migliore, non è più atteso in un paradiso futuro, ma è piuttosto vissuto, nel bene o nel male, al presente.

Sotto questo profilo, il presente postmoderno si ricongiunge alla filosofia del *kairos* che mette l'accento sulle occasioni e le buone opportunità. L'esistenza non è altro che un susseguirsi di istanti eterni che conviene vivere, al meglio, qui e ora. Può essere utile ricordare una distinzione importante: quella tra dramma e tragedia. Così come il dramma, nel suo senso etimologico, evolve e si tende verso una soluzione possibile (tutte cose che si ritrovano nel 'borghesismo' moderno), allo stesso modo il tragico è 'aporetico', cioè non cerca né si aspetta soluzioni o risoluzioni. Possiamo anche dire che quest'ultimo si basa sulla tensione tra elementi eterogenei. Continuazione logica del processo dialettico, il dramma conduce alla sintesi; il tragico invece, per riprendere un neologismo utilizzato sia da Stéphane Lupasco che da Gilbert Durand, si basa essenzialmente sul «contraddittoriale» – ovvero un contraddittorio vissuto in quanto tale, un presente accettato per quello che è, senza proiettarsi in chissà quale avvenire. In ogni modo, la saturazione del progetto e lo scetticismo nei confronti di una Storia finalizzata fanno sì che il senso sia cercato nell'atto stesso e non in uno scopo lontano e ideale. La postmodernità non crederà più, non del tutto, al progressismo, a ciò che c'è d'ineluttabile, ma accorderà molta più importanza a una saggezza 'progressiva' che cerca la realizzazione di sé e la prosperità personale nell'istante e nel presente, vissuti in tutta la loro intensità.

L'ultimo punto, infine, del sostrato epistemologico postmoderno è l'importanza che acquista l'immagine nella costituzione del soggetto e della società. Anche qui non si può far altro che essere allusivi, e rimandare alle analisi che hanno affrontato il problema in quanto tale. Basti ricordare che, sulla scia della tradizione giudaico-cristiana, la modernità è stata essenzialmente iconoclasta. Così come nella tradizione biblica l'icona o l'idolo non permettevano di adorare il vero Dio «in spirito e verità», l'immagine o l'immaginario da Cartesio a Sartre intralciano il buon funzionamento della ragione. Ricordiamoci dell'espressione filosofica divenuta proverbio popolare, che considera l'immaginazione la 'scema del villaggio'³: questa stigmatizzazione ha segnato profondamente il nostro modo di pensare, oltre che tutta la nostra sensibilità teorica.

Cos'è che osserviamo ai giorni nostri, se non l'energetico ritorno di questa immagine negata o rinnegata? Immagine pubblicitaria, immagine televisiva, immagine virtuale. Nulla è indenne. «Immagine distintiva»⁴ intellettuale, religiosa, politica, industriale, ecc.: tutto e ogni cosa devono darsi a vedere, fare spettacolo di sé. Possiamo affermare, in un'ottica weberiana, che il reale può essere compreso a partire dall'irreale (o da ciò che è reputato

tale). Durante la modernità, lo sviluppo tecnologico aveva, in maniera duratura, *disincantato* il mondo. Si può argomentare che, per ciò che riguarda la postmodernità nascente, è la tecnologia che favorisce un vero e proprio reincanto del mondo.

Per mettere in evidenza questo fenomeno, si può parlare della (ri) nascita di un «mondo immaginale», ovvero una maniera d'essere e di pensare attraversata interamente dalle immagini, dall'immaginario, dal simbolico, dall'immateriale. L'immagine come «mesocosmo», cioè come ambiente, vettore, elemento primordiale del legame sociale.

In qualsiasi modalità in cui questo «immaginale» si esprima – virtuale, ludico, onirico – esso sarà presente e pregnante, non sarà più accantonato nella vita privata e individuale, ma sarà invece elemento costitutivo d'uno 'stare-insieme' fondamentale. Tutto ciò porta ad affermare che il sociale si espande e diventa socialità, integrando in maniera olistica alcuni parametri umani che il razionalismo moderno aveva messo da parte. L'immaginale è, dunque, un'altra maniera di rapportarsi alla società complessa, alla solidarietà organica che si innesca, alla 'corrispondenza' in senso baudelairiano tra tutti gli elementi dell'ambiente sociale e naturale.

Oggi prestiamo forse più attenzione alla caducità di tutto ciò che è durevole. Ma l'emergere di valori arcaici che erano creduti irrevocabilmente superati deve renderci attenti al fatto che, se le civiltà sono mortali, la vita invece, curiosamente, perdura. Così, senza accordare a questo termine uno statuto concettuale troppo rigido, la postmodernità nascente ci ricorda che la modernità è stata una 'postmedievalità', ovvero che essa ha permesso una nuova composizione dello 'stare-insieme'.

Il divenire a spirale del mondo! Quando un'idea che era alla base di una certa civiltà perde il suo valore di evidenza, un'altra costellazione nasce, integrando alcuni elementi di ciò che è stato, e ridando vita ad altri elementi rinnegati.

Tenendo presente questo schema si può – senza dare giudizi e in maniera non normativa – avere qualche rivelazione sulle grandi caratteristiche dell'episteme postmoderna. Ciò che Michel Foucault è riuscito a fare per la modernità resta da fare per l'epoca che si annuncia. Si tratta di una sfida di grande ampiezza, che richiede un atteggiamento intellettuale audace. È una sfida che va affrontata, se non vogliamo che il pensiero sia marginalizzato. Tanto più che, come Victor Hugo sosteneva in un'altra epoca, «niente ferma un'idea il cui tempo è giunto».

Traduzione di Valerio Coladonato

¹ Ndt: Nel testo originale viene citato il detto popolare francese «*Tout casse, tout passe, tout lasse*».

² Ndt: In latino nel testo originale.

³ Ndt: Il proverbio in questione recita «*L'imagination est la folle du logis*».

⁴ Ndt: L'espressione originale «*image de marque*» rimanda anche alla gestione del *brand* di un prodotto commerciale.

BIBLIOGRAFIA

Y. BOISVERT, *L'analyse postmoderniste. Une nouvelle grille d'analyse socio-politique*, L'Harmattan, Parigi 1997.

L. DUMONT, *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Le Seuil, Paris 1983, trad. it. *Saggi sull'individualismo. Una prospettiva antropologica sull'ideologia moderna*, Adelphi, Milano 1993.

G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Bordas, Paris 1960, trad. it. *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Dedalo, Bari 2009³.

G. DURAND, *Beaux arts et archétypes. La religion de l'art*, P.U.F., Paris 1986.

M. MAFFESOLI, *L'Ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, CNRS éditions, Paris 2010 (1982).

M. MAFFESOLI, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*, La table Ronde, Paris 2000 (1988), trad. it. *Il tempo delle tribù. Il declino dell'individualismo nelle società postmoderne*, Guerini, Milano 2004.

M. MAFFESOLI, *Le temps revient. Formes élémentaires de la postmodernité*, Desclée de Brouwer, Paris 2010.

E. MORIN, *Pour entrer dans le XXI^e siècle*, Le Seuil, Paris 2004 (*Pour sortir du XX^e siècle*, 1981¹), trad. it. *Per uscire dal ventesimo secolo*, Lubrina, Bergamo 1989.

S. MOSCOVICI, *Hommes domestiques et hommes sauvages*, Union générale d'éditions, Paris 1974.

S. MOSCOVICI, *La Machine à faire des dieux*, Fayard, Paris 1988, trad. it. *La fabbrica degli dei. Saggio sulle passioni individuali e collettive*, a cura di P. Lalli Cavina, Il mulino, Bologna 1991.

Rosa Maria Calcaterra

La storia e il caso. Il tichismo postmoderno di Richard Rorty

Regolarità e casualità possono comparire, a livello di senso comune e di pratiche comunicative ordinarie, come due termini opposti oppure come una coppia concettuale indisciungibile nei nostri resoconti delle vicende umane, dei percorsi biografici, della vita della natura in cui siamo immersi e persino della realtà cosmica. Queste due possibilità, a loro volta, si presentano spesso, in un medesimo contesto discorsivo, in alternanza o persino vi convivono piuttosto che escludersi nettamente, mostrando infine il nostro profondo disagio a maneggiare in modo univoco, neutrale, diremmo ‘oggettivo’, categorie – come appunto quelle di regola e caso – che attraversano l’intero svolgimento della nostra cultura. Una rete intricata di criteri logico-semantiche ma anche di implicazioni psico-antropologiche regge inevitabilmente, e secondo intrecci molto complessi, il rapporto tra questi due concetti. Tuttavia, a scopo del tutto semplificativo, il loro diverso trattamento nella nostra tradizione filosofica si può raccogliere su due fronti canonici: il casualismo o, in termini più attuali, contingentismo e il necessitarismo o determinismo.

È facile osservare che il primo versante teorico si ritrova come uno degli atteggiamenti più consolidati nel postmodernismo. Vorrei mostrare, certo in misura molto circoscritta, come la qualità metafisica della questione del rapporto tra regolarità e casualità rifluisca nella costruzione dei nostri discorsi postmoderni, anche se in ben altre vesti e, anzi, sotto l’egida dell’anti-metafisica che essi reclamano. Prendo in prestito il termine «tichismo» con cui Charles Sanders Peirce, fondatore insieme a William James del movimento pragmatista, designava la sua teoria cosmologico-metafisica del caso, poiché mi sembra che si presti ad una trascrizione sul piano della filosofia postmoderna, in particolare ad una positiva lettura del nesso tra storia e caso che spicca nell’opera di Richard Rorty, il filosofo neo-pragmatista per antonomasia. A dispetto della decisione rortiana di

accantonare la filosofia di Peirce dal novero delle proprie fonti di ispirazione, il tichismo che compare in quest'ultima come parte integrante dell'osatura ontologica di una epistemologia semiotica centrata sul fallibilismo e il cosiddetto 'socialismo logico' mi sembra offrire spunti di rivalutazione dell'istanza etica che accompagna l'anti-fondazionalismo di Rorty.

Come già accennato, il contingentismo ha ricevuto un diffuso sostegno all'interno della cultura postmoderna. Più precisamente, buona parte delle critiche trasversali mosse dalla cultura contemporanea alla modernità converge quanto meno proprio nella tendenza ad alimentare un grave sospetto nei confronti di qualsivoglia tentativo di ricondurre i fenomeni umani ad un quadro deterministico ovvero precostituito secondo una teleologia intrinseca: un quadro teoretico *à la* Wolff che vorrebbe escludere in linea di principio il caso quale componente effettuale, operativa di ogni realtà, oppure ridurlo a mero accidente della sostanza pre-determinata dell'essere. D'altra parte, la biologia del Novecento ha dato un sempre più dettagliato credito all'idea che il caso intervenga a vari livelli della vita della natura o sia anzi il fattore determinante di ogni novità nella biosfera. Restano al riguardo paradigmatici gli studi biologici di Jaques Monod, il quale tuttavia sottolinea come l'emergere delle questioni etico-morali e, più in generale, delle idee di valore all'interno dell'evoluzione della realtà segnino «una frontiera dell'ignoto»¹.

Resta il fatto che l'affascinante tema del rapporto tra casualità e regolarità dei fenomeni del mondo sia fisico-materiale sia storico-sociale attraversa, in modo più o meno dichiarato, la ricerca scientifica e filosofica. Inoltre, sarebbe incongruo e fuorviante sottacere le implicazioni psicologico-esistenziali che tale problema comporta. Anzi, per segnalarne la complessità, si potrebbe partire proprio dal piano delle dinamiche psicologiche ed esistenziali, poiché è qui che maggiormente si mostra la difficoltà di districarle. In concreto, l'idea di casualità agisce per lo più come un'inquietante sfida al nostro bisogno di sicurezza che certo l'idea di regolarità riesce in qualche modo a soddisfare. Ma vale anche il discorso inverso: porre l'accento sulla regolarità porta, in estrema analisi, a chiudere lo spazio della libertà e della responsabilità umane mentre la nozione di caso offre quanto meno la possibilità di principio che gli eventi che ci riguardano non formino una catena meccanica tanto ferrea da non poter essere mai spezzata o, persino, che il caso sia solo uno dei nomi che diamo a ciò che ci sembra imponderabile nel qui e nell'ora.

Questa ambiguità che, appunto, si potrebbe definire in prima battuta come un'ambiguità psicologico-esistenziale si rispecchia sul piano logico-semanticamente e comunque ha una radice estremamente concreta. Infatti, la

regolarità si presenta in modo oggettivamente osservabile, tanto da costituire la stessa ragion d'essere degli sforzi scientifico-filosofici di procurare teorie esplicative e al contempo predittive dello svolgimento dei fatti fisico-materiali e culturali. Le regolarità dei rapporti tra i fenomeni «fanno appello alla nostra intelligenza come fossero suoi parenti» – scriveva Peirce – mentre il concetto di caso «è di per se stesso inintelligibile», cioè non spiega nulla. Eppure, esso irrompe prepotentemente sulla scena della ricerca scientifica ogniqualvolta ci si rende conto che l'analisi dei 'fatti' non solo non riesce a generare alcuna spiegazione delle irregolarità che rileva nel corso delle proprie indagini, ma neppure riesce a pronunciarsi, sulla semplice base dei propri mezzi logici ed empirici, circa le cause da assegnare all'insorgenza delle regolarità che sorreggono i fenomeni osservati².

Per l'argomento di queste pagine, è necessario tener presente che la categoria di caso è associata da Peirce alla nozione di 'spontaneità' della natura e, in parallelo, alla categoria di legge/regolarità. La sua suggestione è di considerare l'ipotesi che il caso-spontaneità costituisca una componente della vita dell'universo non in contrapposizione all'idea che l'universo sia governato dai principi della necessità o legalità oggettiva, bensì come una congettura metafisica che potrebbe offrire una risposta ai problemi sollevati dalle teorie evoluzioniste nei confronti del determinismo. Pertanto, Peirce sostiene che il caso-spontaneità implica un certo grado di regolarità, il quale appunto si manifesta nella *continuità evolutiva*, vale a dire in quella crescente complessità del reale che risulta scandita dalle diversificazioni della natura. Il punto cruciale è che queste ultime sono considerate come un momento intrinseco al divenire della natura e non piuttosto come la sua causa originaria, vale a dire che il principio del caso non può essere invocato per la spiegazione né dei fatti naturali né delle loro variazioni.

Peirce era ben consapevole che porre l'intreccio tra caso/spontaneità e regolarità/legalità della natura non bastava a rispondere agli interrogativi riguardanti la relazione tra fatti 'psichici' e fatti 'fisici', interrogativi cui, in ultima analisi, risale la possibilità di spiegare la posizione dell'essere umano nella realtà evolutiva dell'universo e, infine, di dar conto del rapporto tra natura e cultura. Il suo *sinechismo*, la sua teoria del *continuum* logico-ontologico, voleva offrire gli strumenti epistemologici per affrontare proprio questi interrogativi e comunque l'intrinseca unione di libertà/spontaneità e necessità/legge è, per Peirce, solo un'ipotesi di lavoro, è quella «questione aperta» di cui egli parla in *The Architecture of Theories* laddove cerca di sostenere che la regolarità è quel che rende effettiva l'azione del caso/spontaneità, cioè costituisce il momento in cui l'evento casuale si trasforma in un nuovo 'fatto' che viene a inserirsi nel contesto

naturale preesistente. A prescindere dalle difficoltà che la cosmologia peirceana certo comporta, interessa qui rilevare il nesso tra caso/spontaneità e regolarità/legge che forma il *continuum* evolutivo, di cui appunto viene escluso un principio causale originario assoluto. Del resto, questo nesso corrisponde, per Peirce, all'ipotesi giustificativa di uno dei capisaldi del suo pensiero: il fallibilismo, insormontabile criterio normativo dell'impresa scientifica al quale egli ne affida lo spirito più autentico, la specifica qualità sia epistemica sia etica. «Il principio di continuità è l'oggettivazione dell'idea di fallibilismo»³, egli dichiara, e in una lettera a William James, precisa: «L'avversario storico di questa filosofia è stato ed è, nella logica, l'infalIBILISMO, sia nelle sue mitiche forme ecclesiastiche sia nelle sue disastrose configurazioni scientiste e materialiste»⁴.

Il problema scientifico-filosofico del rapporto tra regolarità e casualità sfiora di necessità il piano metafisico. Proprio per questo si rende opportuna una riflessione sull'uso di tali concetti, che ci aiuti a migliorare la nostra consapevolezza riguardo alla profondità logico-semantiche delle parole con cui intessiamo i nostri discorsi. Da un punto di vista teoretico, la questione più spinosa sta nel chiedersi se e fino a qual punto sia legittimo trattare le nozioni di regolarità e di caso in termini di principi originari assoluti dell'intera realtà fenomenica, vale a dire nei termini del fondazionalismo tradizionale per cui occorrerebbe indicare un *primum* ontologico e gnoseologico autosufficiente, che possa servire come una sorta di punto archimedeo su cui poggiare tutte le nostre enunciazioni conoscitive e valoriali. Come si è già rilevato, il tichismo di Peirce va letto anche come un passo verso il superamento di tale esigenza. In ogni caso, la cultura postmoderna e le filosofie di ispirazione pragmatista che ad essa si accompagnano promuovono appunto la rinuncia all'idea che vi sia un *primum* ontologico e gnoseologico assoluto che occorrerebbe individuare e si impegnano, piuttosto, nell'elaborazione di alternative filosofiche all'istanza fondazionalista tradizionale, mediante le quali l'idea stessa di 'fondamento' viene infine ristrutturata secondo un'accezione pragmatica. In breve, si mette in opera una visuale che scavalca il fondazionalismo tradizionale, tanto di stampo empirista quanto di stampo razionalista, puntando sulla continua interferenza dei fattori concettuali e di quelli empirici in tutte le espressioni dell'intelligenza umana e pertanto sulla dimensione del fare, dell'agire individuale e sociale come criterio di basilare importanza eppure sganciato da qualsivoglia assolutezza. Infatti, l'agire è di per se stesso inteso come il frutto di un'interpretazione dell'intreccio tra gli elementi logico-semantiche e gli elementi empirici che compongono lo svolgimento del mondo umano ovvero è di per sé un 'fatto' relativo ad un contesto interpretativo cui, in

linea di principio, compete fallibilità piuttosto che indiscutibilità, possibilità di aggiustamento e persino di sostanziale trasformazione piuttosto che definitiva certezza⁵.

Sulla scorta di queste annotazioni, si può vedere una proficua sintonia etica tra la serrata battaglia di Rorty contro le epistemologie fondazionistiche⁶ e la centralità del tema delle differenze culturali nell'orientamento contingentista postmoderno. Com'è noto, l'affermazione della necessità non solo di riconoscere le differenze ma soprattutto di rispettarle e trarne alimento per la costruzione della vita individuale e sociale ha coinvolto in modo trasversale diverse aree della produzione artistica e filosofica, concretandosi nelle decostruzioni più o meno radicali di gran parte del vocabolario della modernità. Sia sul piano teoretico sia su quello etico-politico, tutto ciò ha minato seriamente le attitudini del pensiero moderno a costruire modelli astratti per elaborare i problemi che di volta in volta si presentano alla riflessione filosofica. E in questo registro vanno annotati, per lo meno, gli attacchi a due istanze strettamente interconnesse nel pensiero filosofico moderno: le immagini atemporali o essenzialiste della cosiddetta natura umana e il conseguente sforzo di ridurre le disuguaglianze delle pratiche intellettuali e sociali mediante la formulazione di principi o fini della razionalità stabiliti in astratto. I continui interventi di Rorty al riguardo⁷ si intersecano fruttuosamente con le taglienti contestazioni che Jean-Françoise Lyotard – rappresentante emblematico del pensiero postmoderno – ha mosso nei confronti dell'incapacità del pensiero filosofico moderno di riconoscere la fluidità dei saperi e delle prassi, insomma degli equilibri sempre in movimento che le inventive umane riescono a produrre per rispondere ai problemi e alle aspettative che mano a mano affiorano nei singoli contesti storico-sociali⁸. È proprio a causa di questa vera e propria miopia filosofica che, secondo Lyotard, si è verificata la crisi senza ritorno delle «metanarrazioni» offerte dai grandi pensatori della modernità: di tutte quelle filosofie sistematiche che essa, secondo la sua analisi, avrebbe prodotto proprio per tentare una giustificazione unitaria, basilaramente teleologico-necessarista, dei processi di sviluppo del mondo occidentale.

Sta di fatto che l'espressione lyotardiana *métarécits* è invalsa come una delle metafore più influenti all'interno del dibattito contemporaneo circa le nozioni di natura umana e di razionalità basate sull'insieme dei criteri epistemologici che formano la trama dei sistemi filosofici della modernità. Sarebbe interessante vedere esattamente in quale misura le linee basilari del pensiero di questo esponente di spicco della 'filosofia della differenza' collimino con la formula «One world, but one world in paribus» in cui il sociologo Horace Kallen sintetizza il principio del 'pluralismo culturale'.

Mi limito, però, a rilevare semplicemente la pervasività di quest'ultima espressione nel linguaggio corrente delle società occidentali, la sua ormai consolidata ricorrenza nei contesti teorici e mediatici più disparati. Del resto, da un punto di vista complessivo, vi è una concordanza basilare delle filosofie di Rorty e di Lyotard con il chiarimento di Kallen che l'espressione 'pluralismo culturale' designa un preciso orientamento socio-politico per il quale si auspica un mondo umano arricchito dai contributi delle sue diversità locali e ciò implica, evidentemente, un altrettanto preciso orientamento sia teoretico sia etico.

Sarebbe del tutto inadeguato negare la dura asimmetria che di fatto vige tra i discorsi pur ben convincenti del principio del pluralismo culturale e le dinamiche concrete della realtà del nostro tempo. Ciononostante, conviene chiedersi se la mera constatazione di tale discrepanza possa legittimare la messa in parentesi o persino l'azzeramento delle critiche postmoderne alla ricerca di criteri epistemici e pratici omnicomprensivi, critiche alle quali appunto si intrecciano le richieste di assumere visuali pluraliste, cioè centrate sul rispetto e la valorizzazione delle differenze, sia sincroniche sia diacroniche, che segnano il mondo umano. In poche parole, ci si può interrogare sull'opportunità di intendere questo esito delle polemiche sulla modernità alla luce della nozione kantiana di «ideale regolativo», nozione che appunto fa perno sul riconoscimento del potenziale normativo eppure mai pienamente realizzabile delle nostre idee di valore. È un aspetto del pensiero di Kant in cui si condensa, a mio avviso, la sua scoperta della forte funzione pratica del continente umano dell'idealità e, benché possa apparire paradossale essendo egli un protagonista eccellente della modernità, si può vedere che il concetto kantiano di «ideale regolativo» gioca tacitamente un ruolo importante anche nel postmodernismo pragmatista di Rorty. Ciò innanzi tutto in relazione alla sottolineatura della qualità 'profetica' che egli assegna al discorso filosofico e, più in generale, alle tesi più distintive del suo anti-fondazionalismo storicista.

Prima di toccare un po' più da vicino questi elementi dell'opera rortiana, va detto che postmodernismo e neopragmatismo certo presentano per lo più notevoli somiglianze di famiglia, nel senso della celebre espressione wittgensteiniana. Eppure, proprio seguendo la suggestione di Wittgenstein, stilare un elenco preciso dei loro punti di contatto sarebbe un'impresa molto complicata e, in ogni caso, alquanto rischiosa⁹. Ciò principalmente per il semplice fatto che nessuno di questi due termini può designare un movimento culturale compatto e univoco. Come tutte le etichette, 'postmodernismo' e 'neopragmatismo' servono a convogliare sotto un singolo segno una complessa varietà di punti di partenza, di stili

e prospettive sia teoriche sia socio-politiche¹⁰. In ogni caso, al di là delle interne diversità, sta di fatto che i filosofi pragmatisti, sia della prima che delle seguenti generazioni, per lo più condividono con il postmodernismo una particolare attenzione al valore delle pratiche umane, alla storicità e al dinamismo dei criteri epistemici e valoriali. In poche parole, vi è un impegno pienamente condiviso a considerare come tutto ciò porti con sé l'impronta interpretante e costruttiva dell'intelligenza umana ovvero, per dirla con William James, a mostrare che «la traccia del serpente umano è sopra ogni cosa».

Non vi è dubbio che Richard Rorty abbia dato voce a tutto questo con particolare vigore. È fondamentale considerare che egli ha adottato volutamente uno stile provocatorio per portare avanti il suo progetto di formare un clima culturale in cui si sappia fare a meno di una serie di criteri teorico-metodologici profondamente radicati nella tradizione filosofica occidentale: un clima in cui, più di ogni altra cosa, si riesca a rinunciare alla mentalità definitoria che contrassegna le origini e gli sviluppi più influenti della nostra storia delle idee. È proprio su questo piano che la post-filosofia rortiana viene ad identificarsi con un attacco frontale a qualsivoglia tendenza al dogmatismo, vuoi epistemico vuoi valoriale o socio-politico: un attacco che è appunto condotto con un insistente appello a riconoscere la radicale contingenza dei nostri modi di conoscere, di valutare e persino di progettare il nostro futuro ma, nondimeno, con una specifica tonalità etica.

Certo la concomitanza di contingenza/casualità e intenzione etica pone problemi. Qualunque proposta etica porta con sé l'idea di un insieme di norme che, a loro volta, implicano la questione dell'assenso ossia della responsabilità da parte degli attori sociali o dei singoli individui implicati in tali contesti normativi; ma, allora, come si può conciliare tutto ciò con l'insistenza rortiana sulla natura radicalmente contingente di tutti i nostri criteri conoscitivi e comportamentali, che di per sé rischia di dissolvere irrimediabilmente le nozioni stesse di normatività e responsabilità? Eppure, l'importante partita postmoderna della costruzione di una mentalità pluralista a fronte di ogni forma di autoritarismo – una partita in cui segnatamente si snoda la filosofia di Rorty – si gioca proprio nella tensione tra contingenza ed eticità. In particolare, è interessante considerare l'aggancio semantico-concettuale tra contingenza/casualità e storia in cui si iscrive l'asserzione rortiana di una mancanza di fondamenti sicuri dei nostri percorsi epistemici ed etici, la mancanza di certezze o verità garantite una volta per tutte e, allo stesso tempo, la proposta di un impegno etico che vorrebbe investire tutti e ciascuno.

Si può facilmente osservare, infatti, che il caso è per lo più invocato in contemporanea alla dichiarazione della storicità di tutti gli eventi e fenomeni umani; tuttavia, nei diversi contesti argomentativi si nota un impercettibile eppure continuo slittamento tra un'accezione del caso in quanto *potere causale meramente fortuito* delle evoluzioni storiche e un'accezione del caso in quanto opportunità o potenzialità che si offrono all'umana intraprendenza, benché sempre sotto il segno della sua radicale finitudine e fallibilità. Ad uno sguardo complessivo, risultano ricadere proprio in quest'ultima accezione alcuni aspetti vitali della filosofia rortiana che, altrimenti, resterebbero del tutto privi di significato o persino fin troppo banali da rasentare la mera finzione retorica. Ed è appunto in questa luce che la normatività etica può essere recuperata. Mi riferisco ad alcuni importanti argomenti che convergono in una prospettiva etico-politica che ho altrove definito «migliorismo estetico»¹¹ e, specialmente, faccio riferimento alla netta asserzione che «il progresso morale esiste e va proprio in direzione di una maggiore solidarietà umana»¹².

È un'asserzione, conviene subito dirlo, che di sicuro ci sembra a prima vista del tutto stridente con i tanti fenomeni di mancanza di solidarietà che ciascuno di noi può elencare traendoli dalle proprie esperienze personali così come dalle vicende socio-politiche planetarie. Ciononostante, sarebbe improprio liquidare *sic et simpliciter* l'asserto rortiano che il valore della solidarietà si sia mano a mano rafforzato tanto da poter rappresentare il perno di una positiva evoluzione del campo morale. In verità, non si può negare che si sia verificata una quantità sempre crescente di iniziative puntate sul criterio di solidarietà, il quale è divenuto progressivamente oggetto di varie forme di istituzionalizzazione da cui, al di là dei pur innegabili punti critici, si scorge proprio un nodo cruciale del contingentismo neo-pragmatista di Rorty: quell'unità del comunicare, del sentire e del fare, che egli suggerisce in alternativa alle tradizionali fondazioni filosofiche della solidarietà umana.

Per illustrare in estrema sintesi tale suggestione, si deve richiamare la funzione euristica che il tema della speranza svolge nel progetto culturale rortiano. Ponendosi sulla stessa lunghezza d'onda dei padri fondatori della democrazia statunitense così come di Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman e John Dewey, il discorso filosofico di Rorty mira a sostenere quella «capacità di credere che il futuro sarà indefinitamente diverso e indefinitamente più libero del passato», che, a suo dire, contraddistingue lo spirito originario della cultura democratica statunitense¹³. Infatti, egli può essere senz'altro annoverato tra i rappresentanti 'classici' del migliorismo che contrassegna la tradizione culturale statunitense, di cui tende

senz'altro a incrementarne la dimensione 'estetica', vale a dire quelle linee di pensiero che privilegiano la funzione dei sentimenti rispetto alle altre dimensioni dell'essere umano. Tale orientamento migliorista-estetico si specifica appunto nell'appello a vivificare la speranza in un continuo incremento dei sentimenti di solidarietà umana, della loro insostituibile abilità di fronteggiare l'oppressione e le crudeltà, affidandosi non già alle istanze razionaliste bensì al potere dell'immaginazione e delle narrazioni letterarie. È una speranza che poggia sulla rinuncia alla retorica dell'oggettività per tentare invece di portare avanti la possibilità di realizzare in termini accettabili la ricerca di un'autonomia individuale da forze o principi trascendenti o, meglio, quella ricerca di *self-reliance*, che la stessa modernità aveva abbozzato in stridente paradosso rispetto alle sue istanze fondazionali di principi epistemici e morali extratemporali. Solo per fare una annotazione molto generale, si pensi alle teorie della sovranità dell'io che, a partire da Cartesio, si estendono per tutta l'epoca moderna, trovando una tappa esemplare nella teoria kantiana del collegamento dinamico tra autonomia della ragione, libertà e obbligazione morale¹⁴.

Benché tutto ciò abbia preparato la via dei processi di sganciamento del valore della solidarietà dai vocabolari teologici e dalle teorie essenzialiste del soggetto umano o comunque abbia favorito i processi di democratizzazione, secondo Rorty il punto cruciale del pensiero moderno sta nell'aver offuscato l'importanza dell'approccio empirico alla sfera dei valori morali. Al contrario, il suo contingentismo è evidentemente tutt'uno con l'attenzione filosofica alle componenti empiriche dei criteri etico-morali, poiché è proprio da questo punto di vista che si può parlare di obbligazione morale senza incorrere nella mera precettistica, sia essa di stampo filosofico oppure teologico. Invero, su questo punto la posizione rortiana non fa che radicalizzare il classico schema per cui non vi può essere responsabilità morale se non vi è libertà di scegliere: ossia – come egli stesso afferma – «l'obbligazione morale è una carta da giocare insieme a molte altre, e non una briscola che le vince automaticamente tutte»¹⁵. Peraltro, parlare di criteri etico-morali empirici corrisponde a ciò che Rorty ascrive al proprio progetto filosofico come un impegno primario: non accettare altri vincoli nelle nostre indagini sia scientifiche sia etico-politiche «se non quelli discorsivi», vale a dire i vincoli dell'argomentazione e delle giustificazioni che si vengono a proporre nel corso delle indagini¹⁶. Ma questa è, né più né meno, l'asserzione di un criterio normativo da implementare o, meglio, un ideale da rendere regolare.

Torniamo alla dichiarazione che il «progresso morale esiste», per la quale è necessario richiamare un fattore decisivo del pensiero di Rorty:

la storia umana è storia linguistica, vale a dire evoluzione di ‘vocabolari’ ciascuno dei quali corrisponde alle varie forme di vita mano a mano poste in atto; soprattutto è una storia scandita da metafore influenti nelle quali si riverberano le istanze di cambiamento della vita umana nonché le ridescrizioni della stessa realtà naturale e sociale in cui siamo immersi. In netta polemica con il repertorio universalista della filosofia moderna, egli sottolinea, insomma, la natura linguistica di ogni attività umana ovvero il carattere simbolicamente mediato degli stessi parametri logico-conoscitivi che di volta in volta governano le nostre pratiche vitali così come la nostra identità personale e culturale. In questo quadro, disegnato sulla scorta delle filosofie di Wittgenstein e Davidson, Rorty sostiene una nozione dell’io centrata sulla contingenza piuttosto che sull’essenzialismo, sottoscrivendo di conseguenza un modello narrativo dell’identità personale, secondo cui essa consiste in un processo di auto-descrizione attraverso il quale ciascuno di noi mette in atto una richiesta di riconoscimento da parte degli altri. È un processo che istituisce un saldo collegamento tra linguaggio, interazione sociale e auto-consapevolezza, ponendo la creazione e acquisizione di nuove metafore, infine di nuovi vocabolari, di nuovi modi di parlare, come il punto di forza dello sviluppo etico delle società.

Da tutto ciò deriva, ad esempio, l’invito di Rorty a perseguire quello che egli ritiene debba essere un fattore importante del femminismo contemporaneo, vale a dire «la capacità di rifiutare le fantasie illuministiche di fuga» senza tuttavia cedere alle seduzioni della retorica relativistica o irrazionalista del post-moderno nonché alle dinamiche dei poteri in atto. Più esattamente, l’invito è ad evitare «l’imbarazzo di una pretesa universalistica per cui il termine ‘essere umano’ – o anche ‘donna’ – designa un’essenza immutabile, un’entità naturale atemporale dotata di un complesso permanente di caratteri intrinseci», lasciandosi pertanto alle spalle «questioni senza uscita come l’accurata rappresentazione della ‘esperienza delle donne’». In alternativa, le donne sarebbero esse stesse «le creatrici di tale esperienza: dando vita a un nuovo linguaggio, a una tradizione, a una identità»¹⁷.

Questo intervento sulle questioni del femminismo è un’applicazione specifica di quello che si può definire lo ‘storicismo linguistico’ rortiano. Esso include tra le proprie nozioni centrali quella di «autorità semantica», secondo la quale si arriva ad acquistare un’identità morale e sociale solo dal momento in cui si riesce a riappropriarsi della ‘parola pubblica’ e, soprattutto, nella misura in cui i propri discorsi cominciano ad avere successo, ossia ad essere riconosciuti e ascoltati. Occorre dunque approntare strumenti non ancora disponibili nel presente, che aiutino le singole persone e i gruppi sociali che subiscono emarginazioni o ingiustizie a definire se

stessi: le proprie finalità e le proprie esigenze. Sta proprio qui la distanza del pragmatismo dal paradigma universalista che – secondo Rorty – è corrispettivo al realismo sia etico sia epistemico, i quali di per sé collimano con il necessitarismo. In alternativa, si impone il recupero della dimensione estetica in cui, come si è visto in precedenza, Rorty colloca anche una nozione chiave della sua proposta filosofica: il sentimento di solidarietà.

È strano che anche autori particolarmente sensibili al livello estetico della cultura, dunque alla sua importanza per la riflessione filosofica, sferrino attacchi senza appello al pensiero di Rorty. Un caso emblematico mi sembra quello di Thomas Alexander, il quale sostiene che gli esseri umani si sforzano di vivere esperienze concrete di significato e valore, vale a dire incarnate nel mondo e, anzi, secondo la sua teoria, l'esigenza di senso e di valore è tanto radicale che la sua elusione comporta inevitabilmente o la morte oppure la furia distruttiva, essendo infatti una necessità biologica primaria¹⁸. Alexander non esita ad annoverarla come eros, termine che, nel suo linguaggio, sta ad indicare un «desiderio o bisogno» piuttosto che un esercizio della volontà umana: «Noi abbiamo bisogno di sentire che le nostre vite sono significanti e hanno valore». Si pone dunque un intimo legame tra il piano biologico, quello estetico e quello del senso e del valore e proprio su questo intreccio insiste l'importante ripresa della filosofia di John Dewey da parte di Alexander, che infine gli attribuisce principalmente il merito di aver costruito su solide basi filosofiche una 'etica del significato', laddove invece Rorty avrebbe stravolto il pragmatismo in una forma estrema di irrazionalismo e relativismo morale¹⁹. In verità Rorty ha respinto fin dall'inizio questo tipo di accuse e si può invece dire che egli abbia riproposto, con nuovi e più affinati strumenti filosofici, la grande sfida lanciata dai pragmatisti classici: tradurre il *pathos* della contingenza in un *ethos* che riesca a coniugare la rinuncia agli assoluti con la responsabilità di costruire significati e valori assumendo il confronto argomentativo interpersonale e interculturale come regolarità della nostra storia morale.

¹ J. MONOD, *Le hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Éditions du Seuil, Paris 1970, trad. it. *Il caso e la necessità*, Mondadori, Milano 1974, p. 11.

² C.S. PEIRCE, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard University Press, Cambridge-London 1931-1935, 6.63, trad. it. *Caso, amore e logica*, Taylor, Torino 1956, pp. 142-143.

³ PEIRCE, *Collected Papers*, cit., 1.171.

⁴ *Alle origini del pragmatismo. Lettere tra C.S. Peirce e W. James*, a cura di G. Maddalena, M. Annoni, Arago editore, Torino 2010, p. 25.

⁵ Per una più puntuale disamina di questi aspetti mi sia consentito rimandare al mio *Pragmatismo: i valori dell'esperienza*, Carocci, Roma 2003.

⁶ Gli argomenti più decisivi al riguardo si trovano in R. RORTY, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press, Princeton 1979, trad. it. *La filosofia e lo specchio della natura*, Bompiani, Milano 2008.

⁷ Alla teoria anti-essenzialista della natura umana sono dedicate in particolare le pp. 33-56 di ID., *Contingency, Irony, Solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, trad. it. *La filosofia dopo la filosofia. Contingenza, ironia e solidarietà*, Laterza, Roma-Bari 1989.

⁸ Le continuità e le discrepanze tra Rorty e Lyotard sono documentate in ID., *Habermas and Lyotard on Postmodernity*, in «Praxis International», n. 4, 1984, pp. 32-44, trad. it. *Habermas e Lyotard sulla postmodernità*, in *Scritti filosofici*, vol II, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 221-238.

⁹ Un tentativo del genere è in A. MALACHOWSKI, *The New Pragmatism*, Acumen, Durham 2010, pp. 6-16.

¹⁰ Per quanto riguarda il neo-pragmatismo va persino annotata una consistente tendenza a distinguerlo dal 'nuovo pragmatismo', intendendo con quest'ultimo termine un movimento di revisione del pensiero di Rorty. Del resto, il pragmatismo fu segnato fin dalla sua nascita da una molteplicità di aspetti e indirizzi, una molteplicità che tuttavia rappresenta modi diversi di declinare un progetto comune, piuttosto che veri e propri contrasti speculativi. Ho sostenuto questa tesi in vari contesti, tra cui mi permetto di ricordare R.M. CALCATERRA, *Pragmatismo: i valori dell'esperienza*, Carocci, Roma 2003; EAD., *Truth in Progress The Value of the Facts-and-Feelings Connection in William James*, in *American and European Values: Contemporary Philosophical Perspectives*, a cura di M.C. Flamm, J. Lacks, K.P. Skowronski, Cambridge Scholars Press, Cambridge 2008, pp. 90-105.

¹¹ Mi sia consentito rimandare in proposito al mio *The Linguistic World. Rorty's Aesthetic Meliorism*, in *Beauty, Responsibility, and Politics. Ethical and Political Consequences of Pragmatist Aesthetics*, a cura di L. Koczanowicz, Rodopi, New York-Amsterdam 2014.

¹² R. RORTY, *La filosofia dopo la filosofia*, cit., p. 221.

¹³ ID., *Education as Socialization and as Individualization*, in *Philosophy and Social Hope*, Penguin, London 1999, p. 120.

¹⁴ Un'interessante puntualizzazione della centralità della questione dell'autonomia soggettiva nel pensiero moderno si trova in R. PIPPIN, *Modernism as a Philosophical Problem: On the Dissatisfactions of European High Culture*, Blackwell, Oxford 1999.

¹⁵ RORTY, *La filosofia dopo la filosofia*, cit., p. 223.

¹⁶ ID., *Consequences of Pragmatism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1982, trad. it. *Conseguenze del pragmatismo*, Feltrinelli, Milano 1986, p. 172.

¹⁷ Cfr. ID., *Feminism and Pragmatism*, in «Michigan Quarterly Review», n. 30, 1991, pp. 231-258, trad. it. *Femminismo e Pragmatismo*, in «Micromega», n. 1, 1997, pp. 154-156.

¹⁸ TH. ALEXANDER, *The Human Eros. Eco-ontology and the Aesthetics of Existence*, Fordham University Press, New York 2013, p. 6. A sostegno della tesi della natura biologica dell'esigenza di senso e valore, l'autore chiama in causa la celebre opera dello psichiatra V. FRANKL, *Man's Search for Meaning*, Simon & Schuster, New York 1948, in cui si mostra come l'esperienza dei prigionieri dei lager nazisti attesti che la ricerca di significato costituisca una «motivazione primaria» della vita umana e non già una «razionalizzazione secondaria» delle pulsioni istintuali.

¹⁹ Cfr. ALEXANDER, *The Human Eros*, cit., pp. 142-158.

Vittorio Cotesta

*Europa, America e Asia nell'interpretazione weberiana
del capitalismo moderno: nuove critiche e prospettive analitiche*

1. Il ritorno della Cina sulla scena globale

Nel corso del 2013 due grandi centri di ricerca hanno pubblicato rapporti sul futuro del mondo nei prossimi due decenni. Il National Intelligence Council, nel suo *Global Trends 2030: Alternative Worlds*, così comincia la narrazione delle sue previsioni:

Il mondo del 2030 sarà radicalmente trasformato rispetto al nostro mondo di oggi. Nel 2030, nessun paese – né gli Usa, né la Cina, né un altro grande paese – avrà un potere egemonico. L'*empowerment* degli individui e la diffusione del potere tra gli stati e tra gli stati e i network informali avranno un impatto enorme, rovesciando largamente l'ascesa storica dell'Occidente dal 1750, e restaurando il peso dell'Asia nell'economia globale¹.

Più oltre, ritornando sul punto, il Rapporto afferma:

La diffusione del potere tra i paesi avrà un impatto enorme. L'Asia avrà sorpassato il Nord America e l'Europa messe insieme in termini di potere globale, basato sul PIL, numerosità della popolazione, spese militari e investimenti tecnologici. La Cina da sola avrà probabilmente la più grande economia, sorpassando quella degli Stati Uniti qualche anno prima del 2030².

Poco tempo dopo, la Banca Mondiale e il Centro di ricerca per lo Sviluppo del Consiglio di Stato della Repubblica Popolare Cinese hanno pubblicato il rapporto *China 2030. Building a Modern, Harmonious, and Creative Society* nel quale vengono riportati, analizzati e discussi i risultati ottenuti dalla Cina dal 1978 fino ad oggi. Il Rapporto, steso attraverso un intenso scambio tra i ricercatori della Banca Mondiale e il Centro di

ricerca per lo Sviluppo di Pechino, da un lato, constata l'enorme successo ottenuto dalle politiche di modernizzazione cinese e, dall'altro, individua i problemi da risolvere per costruire, appunto, una «società moderna, armoniosa e creativa».

I due rapporti insomma prendono atto del successo della Cina negli ultimi quarant'anni e si domandano, soprattutto il secondo, quali problemi si devono ancora risolvere per costruire una «buona società» in Cina.

Questi risultati erano in qualche modo stati previsti da alcune correnti delle scienze sociali contemporanee, in particolare dal movimento ispirato da Immanuel Wallerstein e dal suo paradigma del sistema mondiale dell'economia. Secondo il suo modello della dinamica ciclica della storia del capitalismo moderno, l'egemonia americana sul o nel sistema mondiale dell'economia avrebbe dovuto esaurirsi in questi anni. Forse, come molti notano, la guerra in Iraq ha fatto precipitare le cose e il tramonto dell'egemonia americana sul mondo è già oggi un fatto acclarato.

Se il 'tramonto' dell'egemonia americana era stato previsto, inattesa invece è stata la rapida ascesa della Cina nell'economia mondiale. La domanda fondamentale ora è perciò come abbia fatto la Cina, dopo il «secolo dell'umiliazione», a tornare a svolgere il ruolo di grande potenza a livello globale in così poco tempo.

La domanda veramente interessante, e anche difficile, non è tanto come mai ci sia voluto tanto tempo perché il delta dello Yangzi, la Cina e l'Oriente asiatico riguadagnassero il terreno economico che avevano perso nel confronto con l'Occidente a partire dalla metà del diciottesimo secolo, ma piuttosto come e perché la Cina, dopo più di un secolo di eclisse politica ed economica, sia riuscita a riguadagnare così tanto terreno e così velocemente³.

Si tratta, come è del tutto evidente, di una questione complessa che richiama la nostra relazione con la Cina: attraverso la Cina guardiamo a noi stessi, all'Europa o all'Occidente. Del resto è stato così anche in passato.

La 'storia' della modernità della Cina e delle sue interpretazioni è proprio per questo molto intrigante. Parliamo della Cina per parlare di noi stessi. Da alcuni secoli, infatti, gli europei cercano nella Cina un termine di paragone. La mia tesi è che, proprio perché l'Europa ha una posizione 'marginale' nella storia 'mondiale', il primo e più importante dei suoi compiti intellettuali è costruire una propria interpretazione del mondo. Si tratta, infatti, di costruire una propria immagine del mondo naturale, una propria immagine della società e dell'uomo (si pensi all'opposizione fra noi: l'umanità e loro: i barbari presente in tutte le culture), di stabilire

se questo mondo è l'unico oppure se ve ne sia un altro e come sia fatto, ecc. Vista così, la cultura europea appare come un gigantesco tentativo di dare un'identità unitaria a popoli con una storia molto diversa. In questo processo simbolico il confronto con l'*altro* diviene un momento fondamentale. Dobbiamo apprendere qualcosa dagli altri oppure dobbiamo rifiutare tutto? E se dobbiamo/possiamo apprendere qualcosa, cosa effettivamente ci è utile e cosa ci potrebbe essere dannoso? Il rapporto con l'altro implica comparazione e selezione. Questo avviene anche nel confronto tra Europa e Cina. Se stiamo a quanto dice Matteo Ricci, primo europeo a vivere a lungo in Cina, i cinesi sono uguali a noi per molti rispetti e, al tempo stesso, noi e i cinesi siamo diversi rispetto a tanti altri popoli. Infatti, per «mangiare e bere e dormire su tavoli» noi e i cinesi siamo uguali; gli altri sono tutti diversi da noi perché mangiano bevono e dormono per terra⁴. Altre usanze, dice il proto antropologo culturale Matteo Ricci, sono diverse dalle nostre ma hanno analoga funzione: noi, ad esempio, usiamo i guanti non solo per riparare le mani dal freddo ma anche come oggetto simbolico nella vita pubblica; i cinesi usano i ventagli. Fin dall'inizio, insomma, la Cina è oggetto di comparazione con l'Europa. Alcuni (ad esempio, Matteo Ricci, Leibniz, Quesnay, Adam Smith, Kant) hanno guardato alla Cina con ammirazione per l'alto livello di civiltà da essa raggiunto. Altri (ad esempio, Pascal, Hume, Rousseau, Montesquieu) l'hanno considerata un paese 'barbaro'.

Tra le 'grandi' indagini sull'identità dell'Europa e dell'Occidente nel XX secolo ha avuto enorme diffusione l'analisi proposta da Max Weber nei suoi *Saggi di sociologia della religione*⁵.

Per realizzare il suo progetto Weber intraprende una complessa analisi comparativa dell'Europa e dell'Occidente con la Cina, l'India, il mondo islamico e Israele antico. Naturalmente, la sua analisi dipendeva da quanto allora si sapeva su queste civiltà e nel suo discorso ci possono essere errori dovuti alla sua limitata base informativa e a errori soggettivi. Di questo lavoro gigantesco rimane comunque, a mio avviso, un'indimenticabile lezione metodologica imperniata su due punti: 1) la comparazione fa emergere l'identità dei termini comparati (unità) e la loro differenza (diversità); 2) una lettura 'multidimensionale' della società. L'analisi weberiana dell'Occidente e della Cina è multidimensionale e non può essere ridotta alla cosiddetta 'tesi weberiana' per cui in Occidente il calvinismo avrebbe portato al capitalismo e in Cina il confucianesimo ne avrebbe impedito la nascita. Questi due fattori culturali-religiosi hanno certamente svolto un ruolo. La loro azione, però, si è dispiegata insieme a quella di altri fattori come il potere, l'organizzazione della proprietà, la struttura

familiare e così via. La mia opinione, infine, è che l'opera di Weber possa essere utile non solo per la comprensione della storia della modernità ma anche per i suoi sviluppi futuri. L'averla ignorata mi pare l'errore di analisi per altri versi molto interessanti.

Cominciamo ora il nostro percorso con una breve sintesi della teoria del sistema mondiale dell'economia proposta da Wallerstein.

2. Il sistema mondiale dell'economia dall'Europa all'intero globo

L'analisi di Wallerstein ha al suo centro il concetto, preso da F. Braudel, dell'«economia-mondo». L'economia-mondo non è, almeno in via di principio, l'economia mondiale: può diventarlo, ma non necessariamente. Un'economia-mondo è un sistema d'interdipendenze tra mercati, istituzioni, attori che operano in uno spazio integrato orizzontalmente e regolato da rapporti di dominio ed egemonia. Dominio politico ed egemonia culturale sono i tratti che distinguono il centro dalla periferia e da un'area intermedia che può svolgere il ruolo di periferia verso il nucleo del sistema e di centro quasi-egemonico verso le aree periferiche. Lo spazio e il tempo, anzi, lo SpazioTempo, sono una dimensione importante dell'economia-mondo. Un altro elemento caratteristico del sistema è il suo andamento ciclico: una fase di espansione e una fase di contrazione; poi, ancora, una fase di espansione e una di contrazione compongono un ciclo economico che dura circa 150 anni. Diversi cicli si susseguono in un processo a spirale aperto verso l'alto. Ad ogni passaggio di ciclo si allarga lo spazio incluso nell'economia-mondo fino a coincidere (quasi) con l'intero globo.

Questa storia, secondo Wallerstein, comincia in Europa; e, precisamente, nell'Italia del XIII e del XIV-XV secolo. La sua narrazione però comincia dal ciclo successivo. In questo SpazioTempo il nucleo dell'economia-mondo si trova nella penisola iberica. È il momento delle esplorazioni oceaniche e del dominio spagnolo nel Mediterraneo. Siamo più o meno nel periodo tra il 1450 e il 1620/40. Durante questo ciclo si verifica l'«aggancio» del continente americano e comincia la sua graduale inclusione nell'economia-mondo. Il ciclo successivo registra uno spostamento del nucleo del sistema verso il nord europeo: è il periodo (1600-1750) del dominio olandese sul mercato mondiale, nel quale il continente americano viene definitivamente incluso nell'economia-mondo quale periferia del sistema. Nel ciclo successivo (1750-1917), vi è ancora una dislocazione del nucleo del sistema, dai Paesi Bassi alla Gran Bretagna. È il periodo nel quale avviene la Rivoluzione industriale. Durante questa

fase l'economia-mondo diventa globale e apre con la forza il mercato cinese ai mercanti di tutto il mondo. Alla fine di questo ciclo si verifica il 'passaggio' ad Occidente dell'egemonia sul mondo (così, almeno, hanno visto la storia gli intellettuali europei, Weber tra i primi). Da quel momento una nuova potenza commerciale e militare prende il ruolo della Gran Bretagna: gli Stati Uniti d'America. Seguendo l'andamento dei cicli dell'economia-mondo, l'egemonia americana sul mondo dovrebbe finire verso il 2015-2020, ma – come dicevamo – le cose sono andate un po' più veloci di quanto previsto e questo pone problemi di natura teorica che per ora tralasciamo.

La forza di questa analisi – Wallerstein non vuole chiamarla 'teoria' – del mondo è affascinante. Ne ho dato qui una rappresentazione molto sommaria ma nella sostanza veritiera. Il punto che ci interessa è lo spostamento/allargamento sistematico dello spazio dell'economia-mondo. I fattori invocati da Wallerstein sono il mercato e la forza del potere che sta dietro e sospinge i mercanti. La Cina, infatti – e su questo ritorneremo – non è vinta dalla competizione economica nel mercato mondiale di cui fa già parte e – lo voglia o no la teoria di Wallerstein – da millenni, ma dalla forza militare. Con la guerra dell'oppio infatti la Cina viene inclusa nel sistema mondiale dell'economia ma con posizione subordinata, da periferia dell'economia-mondo.

Una suggestione del modello è rappresentata dal possibile rovesciamento della logica del sistema e dalla possibilità di costruire, un giorno, un governo socialista mondiale (ma non è il caso di insistere su questo punto dato che Wallerstein vi dedica solo un accenno).

Le critiche verso questo sistema sono piuttosto numerose. Già Ferdinand Braudel, negli anni Ottanta del secolo scorso, criticava il suo discepolo perché a suo avviso non v'era un solo centro del sistema ma più d'uno e perché le economie-mondo erano più di una. Insomma, Braudel era portato a riconoscere che l'Asia e la Cina avevano delle dinamiche proprie prima dell'incontro con i mercanti portoghesi, spagnoli, olandesi e inglesi. Insomma – questo lo diranno altri –, il modello di Wallerstein è eurocentrico, immagina un ruolo egemonico per l'Europa che invece non è esistito, se non dopo il declino, per cause endogene, della Cina a cominciare dalla fine del XVIII e l'inizio del secolo XIX.

Il modello di Wallerstein, però, presenta un aspetto di particolare rilievo per il nostro discorso. In questo modello il 'motore' del cambiamento risiede nella capacità delle forze economiche di innovare sia il processo produttivo, sia i modelli organizzativi. Al centro dei processi si trova l'innovazione tecnologica, anche se Wallerstein non trascura l'aiuto fornito

dalla violenza degli Stati per spingere i processi economici.

La questione allora può essere formulata in questo modo: qual è la natura del confronto tra Cina ed Europa e qual è stato il suo esito?

3. *Il microscopio e il telescopio*

Come è noto, André Gunder Frank è diventato famoso per la sua teoria del sottosviluppo. In due scritti degli anni Sessanta, Frank⁶ connette il sottosviluppo con lo sviluppo. Il processo – che in un'area del mondo porta e alimenta lo sviluppo – produce il sottosviluppo nelle aree del mondo che da essa dipendono. Più nota è la sua formula dell'«economia della dipendenza». Successivamente, nei suoi lavori degli anni Settanta e Ottanta⁷, Frank ha fatto proprie le posizioni di Wallerstein e di Fernand Braudel sul sistema mondiale dell'economia. Negli anni Novanta, però, assume un atteggiamento molto critico verso le posizioni di Wallerstein e di Braudel da lui stesso prima sostenute. Questo cambiamento di prospettiva analitica è condensato nell'opera sua più complessa, *ReOrient: Global Economy in the Asian Age*. Questo «ReOrient» è probabilmente rivolto all'orientamento della sua teoria sociale e della teoria sociale in genere, così come al cambiamento di orientamento dell'economia globale che, dopo il «secolo dell'umiliazione», vede di nuovo il nucleo dell'economia globale spostarsi dall'Occidente, e in particolare dagli Stati Uniti d'America, all'Oriente, e in particolare verso la Cina.

Per riassumere la nuova prospettiva di Frank cercherò di fissare in alcuni passaggi fondamentali il suo discorso. La prima mossa è di tipo metodologico: finora abbiamo guardato alla storia con il microscopio, ora dobbiamo cominciare ad usare il telescopio. In fondo, afferma Frank, la storia della Cina è una *microstoria* se non è connessa alla storia dell'unico sistema/economia mondo. Questa critica colpisce anche Wallerstein e Braudel, perché essi vedono l'economia capitalistica nascere in Europa e diffondersi a livello mondiale. Questo è un punto che Frank non può concedere: sarebbe fare proprio un atteggiamento eurocentrico lontano ormai dalla sua prospettiva ecumenica (nel senso della *Oikumené* umana). A dire il vero, Braudel dovrebbe essere risparmiato da questa critica. Egli infatti ha affermato⁸ che a) nella storia economica moderna vi sono più sistemi mondo incentrati su diversi centri: uno di questi è il sistema mondo che nasce in Europa (così come vuole la tesi di Wallerstein) e si espande poi su tutto il globo e b) l'espansione commerciale marittima dell'Europa non è avvenuta tanto a causa della sua potenza, ma perché gli altri (in particolare la Cina) si

sono ritirati dai mari dell'Asia orientale. Soprattutto questo secondo aspetto mette in luce una connessione cara a Frank: l'interdipendenza tra la 'storia' cinese e quella europea all'interno dell'unico sistema/economia mondiale. Ma egli ignora il contributo di Braudel su questo punto.

Un altro aspetto toccato dalla critica di Frank è l'«eccezionalismo» europeo. In questa critica egli mette insieme Marx, Weber, Wallerstein, Braudel, Tawney, Toynbee, Polanyi, Parsons e Rostow. Una bella compagnia, non c'è che dire. Il problema per Frank è che, indipendentemente dal loro 'colore politico', questi autori tendono ad esaltare le caratteristiche europee. In particolare, questo avviene mediante i fattori o le caratteristiche che vengono *scelte* per svolgere l'analisi comparativa⁹. Infine, prende di mira Weber:

tra gli scrittori classici Weber ha dedicato il più grande studio alla comparazione di questi fattori e specialmente all'abbellimento delle nozioni marxiste sui «costumi sacri, sul codice morale e la legge religiosa» orientale. I suoi numerosi seguaci hanno inoltre abbellito il suo approccio comparativo con altre caratteristiche peculiari. Anche se queste comparazioni fossero empiricamente accurate, e noi abbiamo visto che molte non lo sono, essi hanno adottato e adottano ancora due scorciatoie: una è come si dà conto dei supposti fattori significanti che devono essere comparati; un'altra è la scelta di comparare quelle caratteristiche o quei fattori in prima e in ultima analisi. Ancora, la scelta di quali fattori comparare è basata su una previa decisione esplicita o implicita secondo la quale le caratteristiche europee sono significanti, distinte e perciò meritevoli di essere comparate con le altre¹⁰.

Inoltre, dice Frank, «questo tipo di analisi non considera la possibilità che i fattori sotto osservazione erano risposte locali, nazionali o regionali alla partecipazione ad un singolo sistema e processo economico mondiale»¹¹.

Ora, prima di procedere, dobbiamo fare una pausa. Passi per alcuni studiosi americani che, non conoscendo il tedesco, si sono dovuti accontentare di cattive e parziali traduzioni dell'opera di Weber. Ma lui avrebbe dovuto leggere con più cognizione di causa *I saggi sulla sociologia della religione* di Weber e, se non sbaglio, anche nella lingua originale. Ecco, lì avrebbe trovato – al di là delle espressioni diciamo così 'gergali' – la stessa impostazione metodologica. Infatti, Weber individua un comune problema dell'umanità – la sofferenza giudicata come 'ingiusta' dagli individui – e interpreta le razionalizzazioni (cristiana, buddista, induista, confuciana, etc.: le famose teodicee) come risposte delle diverse civiltà a *quel* problema comune. La posizione di Weber può essere considerata

sbagliata o insufficiente, ma non si può dire che il problema non sia stato da lui posto correttamente.

L'attacco di Frank è ancora più radicale. Gli studi comparati – anche i migliori – sono viziati dalla loro scelta dei «tratti da comparare». Tale scelta avrebbe dovuto essere guidata dai risultati «dello studio dell'intero sistema economico mondiale». Invece, «la scelta dei tratti e dei fattori da comparare è derivata dal mettere a fuoco solo una parte del mondo»¹²: la Gran Bretagna, l'Europa, l'Occidente o qualsiasi altra cosa. Insomma si è guardato all'*explanandum* «con un magnifico specchio o microscopio ma solo sotto la luce europea» mentre «il vero compito è in primo luogo quello di prendere un telescopio per assumere un punto di vista olistico dell'intero mondo e del suo sistema economico mondiale»¹³.

L'approccio olistico proposto da Frank è basato sulla consapevolezza teorica che a) il tutto è superiore alla somma delle parti e b) il tutto contribuisce a formare le parti. «Dal momento che il tutto è più che la somma delle parti, ogni parte è non solo influenzata dalle altre parti, ma anche da ciò che accade in tutto [il sistema] mondo»¹⁴. E così conclude la sua critica all'Eurocentrismo: pure se noi vediamo che il mondo è rotondo, l'Europa è il posto più sbagliato dove collocare il centro¹⁵.

È difficile seguire Frank nelle sue escursioni nella storia dell'umanità. Il suo discorso è veramente molto complesso. Devo cercare perciò di rendere intelligibile la sua posizione – e la sua critica verso l'Europa e le scienze sociali europee – guardando alla struttura della sua argomentazione. Basandosi sui lavori di Janet Abu-Lughod e di Kirti Narayan Chaudhuri¹⁶, Frank allarga la dimensione temporale e spaziale del sistema mondiale dell'economia. Abu-Lughod individua un sistema mondiale dell'economia già prima della nascita dell'economia-mondo europea che, secondo lo schema di Wallerstein, si diffonde poi dall'Europa a tutto il globo. Dalle opere di Chaudhuri, Frank ricava l'idea dell'esistenza di un sistema economico mondiale con una dimensione spazio-temporale diversa da quella immaginata da Wallerstein. Così, prima in scritti vari presentati in opere e riviste di storia e poi nel volume pubblicato insieme a Barry K. Gills¹⁷ avanza l'idea che il sistema mondiale sarebbe cominciato cinquecento o cinquemila anni orsono.

Questa idea ha qualche corollario ed è fondata sulla documentazione prodotta da numerosi storici. Si potrebbe cominciare dalla 'consapevolezza' dell'unicità del mondo che già aveva Erodoto¹⁸; oppure dalle ricerche comparative sull'impero romano e quello cinese, come ad esempio quella di Walter Scheidel¹⁹, per comprendere che una sorta di interdipendenza tra le diverse parti del mondo esisteva già nell'antichità; oppure, si potrebbe

considerare la storia dell'Asia centrale per vedere come i movimenti tra le popolazioni nomadi e seminomadi di quell'area abbiano determinato cambiamenti ad Occidente e ad Oriente. Tuttavia, se le relazioni tra le diverse parti del sistema mondiale dell'economia possono essere dimostrate nell'Africa-Eurasia da tremila anni prima della nostra era, il problema è intendere quale tipo di rapporti esistessero tra le diverse aree del mondo. Viene insomma il sospetto che l'area dello scambio e delle interrelazioni riguardasse solo le élite mondiali e non i sistemi nel loro complesso. Infatti, se è dimostrata l'esistenza di una Via della seta tra Cina e Mediterraneo e di una Via delle spezie tra India e Mediterraneo, non si è certi che i prodotti di lusso scambiati arrivassero alle popolazioni mediterranee e non solo alle loro classi dirigenti, come tante evidenze storiche dimostrano. Insomma, alla fine i profondi movimenti storici, a cui Frank vorrebbe ancorare la ricerca storica e sociale, sarebbero solo movimenti di superficie non riguardanti la struttura dei sistemi.

In ogni caso, con questa attrezzatura teorica egli cerca di spiegare gli stessi processi analizzati da Braudel, Wallerstein, Elvin, Weber e tanti altri. Perciò, dobbiamo a questo punto entrare un po' di più nel merito della sua interpretazione.

Se teniamo a mente che per Frank il sistema mondiale è unico, dobbiamo di conseguenza leggere insieme quanto accade in Occidente e quanto accade in Oriente. In ogni modo, questa è la sua lettura. Contro l'interpretazione eurocentrica, che vede nell'Europa il centro del sistema mondiale dell'economia, si deve invece «comprendere il periodo [dal 1757 in poi] come una manifestazione di una fase B di Konradieff»²⁰. In effetti, questa lunga fase già da Mark Elvin è interpretata come un periodo – per la Cina dal 1400 in poi – caratterizzato da crescita quantitativa, con specifiche fasi di contrazione e fasi di recupero, ma senza innovazione tecnologica e organizzativa. Inoltre, secondo Frank, il declino non riguarda solo la Cina, ma tutta l'Asia con in testa l'India.

Tale declino, però, non va interpretato in termini semplicistici. Il modello interpretativo di Frank, così come quello di Elvin, presuppone che quelle aree del mondo siano molto dinamiche, almeno fino al 1800. Nel XVIII secolo, dice Frank, «la parte più forte e più dinamica dell'economia rimane ancora in Cina e in India»²¹. Allora, se le cose stanno così, come si spiega l'ascesa dell'Europa e dell'Occidente?

Un punto nevralgico della spiegazione proposta da Frank è che il declino dell'Oriente precede l'ascesa dell'Europa e dell'Occidente. Inoltre, i due processi sono strettamente correlati e fanno parte di un più generale processo all'interno dell'*unico* sistema mondiale dell'economia. L'Europa

– e in questo in molti sono d'accordo – occupa una posizione marginale all'interno di questo sistema. A partire dal 1500, però, essa comincia a crescere all'interno del sistema mondiale i cui nodi principali ora diventano Europa, America, Asia, e di nuovo Europa grazie all'argento americano²².

Questa tesi va incontro a quanto già affermato da Braudel: i cinesi, ritirandosi dall'Asia marittima e volgendosi a nord per le minacce dei mongoli, hanno lasciato libero campo agli europei. Essi sono arrivati più facilmente alla creazione del mercato europeo-atlantico-asiatico perché hanno trovato campo libero. E tuttavia, fino al 1800 l'Asia orientale e la Cina, in particolare, sono sotto ogni rispetto più avanti dell'Europa.

Come si spiega allora il sorpasso? Come è diventato possibile che un'area marginale diventasse da un certo momento in poi l'area centrale del sistema mondiale dell'economia?

Viene a questo punto il momento delle innovazioni tecnologiche. Secondo Frank le innovazioni tecnologiche vanno lette non dall'interno dell'Europa, ma nel contesto dell'economia mondiale. Viste da questa prospettiva, allora, le invenzioni scientifiche e le innovazioni tecnologiche dipendono non tanto dall'“ingegno” scientifico degli europei quanto piuttosto dai costi comparativi a livello mondiale. Infatti, sostiene Frank, in questo periodo (fine XVIII secolo) si verifica una diminuzione del flusso di argento e, in genere, di metalli preziosi dall'America alla Gran Bretagna; nello stesso tempo dall'India e dalle colonie inglesi arriva in Inghilterra un nuovo flusso di denaro. Nello stesso periodo in Asia e in Europa si ha un andamento demografico inverso: in Asia si ha una forte crescita della popolazione; in Europa, a motivo delle migrazioni verso l'America e verso le colonie, si ha una crescita bassa. In Asia, la forte crescita demografica rende non remunerativo l'investimento in tecnologie costose, avendo a disposizione manodopera qualificata e a basso costo. In Gran Bretagna, l'alto costo della manodopera abbassa il tasso dei profitti. Diviene allora conveniente investire in tecnologie che risparmiano lavoro e che producono energia nuova. Le due strategie, afferma Frank, nei due diversi contesti locali e all'interno dello stesso sistema economico mondiale, sono entrambe razionali.

Per riprendere la formulazione di Kenneth Pomeranz²³, ‘la grande divergenza’ tra Asia ed Europa avrebbe un'origine piuttosto complessa. Le interpretazioni dell'origine della grande divergenza – oltre a quella classica di Weber e rifiutata da molti storici dell'economia – sono piuttosto numerose. Tutte ruotano intorno a fattori demografici – quella altrettanto classica di Malthus e degli storici che si ispirano a lui – o a fattori ecologici (Pomeranz) o ad un insieme di fattori, come quella di Elvin, o come quella

di Frank, che modifica e generalizza il modello di Elvin²⁴. Frank enumera nove fattori²⁵ nei quali confluiscono sia fattori ecologici, sia fattori economici, sia infine fattori istituzionali. Egli richiama i lavori di Goldstone²⁶ sulla condizione delle donne in Cina. Le donne, infatti, erano legate al villaggio e perciò erano disponibili a produrre in agricoltura a costi bassi. Pomeranz²⁷ mette in luce la complementarità tra lavoratori urbani e donne lavoratrici agricole nei villaggi: i lavoratori urbani erano in grado di ricavare parte della loro sussistenza dal lavoro delle proprie donne. Inoltre, il trasporto del carbone in Cina è difficile e costoso, mentre in Inghilterra è vicino e più a buon mercato²⁸. Mentre questa congiuntura porta all'*high-level equilibrium trap* la Cina, in Europa conduce alla rivoluzione industriale e alle sue conseguenze. Entrambi i fenomeni, però, appartengono alla vita dell'unico sistema mondiale dell'economia. Infatti, la produzione di merci britannica può affermarsi solo nel mercato mondiale. I prodotti tessili britannici vincono la concorrenza dei prodotti asiatici, garantendo profitti agli investimenti. Insomma, una serie di fattori – e non uno soltanto – conduce al rovescio dei rapporti tra Asia ed Europa alla fine del XVIII secolo. Frank riassume così la sua lunga, complessa e – se è consentito – un poco farraginosa argomentazione: lo sviluppo dell'economia mondiale dal 1400 al 1800

riflette non la debolezza dell'Asia ma la sua forza, e non la inesistente forza dell'Europa ma piuttosto la sua debolezza relativa nell'economia globale [...] La comune espansione economica globale dal 1400 beneficiò i centri asiatici prima e più della marginale Europa, dell'Africa e delle Americhe. Tuttavia questo effettivo vantaggio economico si rovesciò in un crescente assoluto e relativo svantaggio per una regione asiatica dopo l'altra nel tardo XVIII secolo. La produzione e il commercio cominciarono ad atrofizzarsi quando la crescita della popolazione e delle entrate, così come la loro polarizzazione economica e sociale, esercitarono pressione sulle risorse, costrinsero la domanda effettiva in basso e resero disponibile lavoro a bassi costi in Asia più che in ogni altra parte del mondo²⁹.

Poi, seppure più in breve, Frank getta uno sguardo sul presente e sul futuro: questo ciclo di declino e transizione ora riguarda l'Europa e l'Occidente. Prima nel passaggio di egemonia dall'Europa agli Usa; ora, nel lungo ciclo di declino dell'egemonia americana e del risveglio 'asiatico'. Le aree nelle quali questo avviene sono proprio quelle nelle quali è avvenuta la grande espansione dal 1400 al 1800: il Giappone, le quattro tigri asiatiche e, ora, la Cina. Nel XXI secolo vi può essere un nuovo rovesciamento di posizione?³⁰

4. *Il modello economico-politico della ripresa asiatica*

Con questo interrogativo posto da Frank ci volgiamo ad un altro tipo di interpretazione. Si tratta di analisi di storici dell'economia di origini asiatiche (giapponesi o cinesi della diaspora) che incontrano storici occidentali, soprattutto americani, di orientamento critico verso l'economia capitalista.

Una di queste interpretazioni appare di grande interesse per il nostro ragionamento: quella – la chiamo così per evidenti ragioni di sintesi che spero si comprendano cammin facendo – di Sugihara-Arrighi.

Dopo il 1800, nonostante l'egemonia britannica sul mercato mondiale, la competizione all'interno del mercato cinese non sarebbe stata vinta dalle merci inglesi e occidentali. Il più autorevole sostenitore di questa tesi è Kaoru Sugihara³¹. In un paper Sugihara elabora la sua idea di *industrious revolution* e indica le ragioni generali della tenuta del sistema produttivo asiatico e la sua rinascita dopo il 1945³². Alla base di tutti i ragionamenti di questo tipo – qualche cenno c'era già in Frank – c'è un'idea di Fernand Braudel: la separazione dei mercati dal capitalismo.

Lo Stato moderno – dice Braudel – che non ha costruito il capitalismo ma lo ha ereditato, talora agisce a suo favore, talaltra ne ostacola i propositi, a volte gli permette di espandersi liberamente, ma in altri casi distrugge le sue risorse. Il capitalismo può trionfare solo quando si identifica con lo Stato, quando è lo stato³³.

Per 'economia mondiale' intendo l'economia del mondo globalmente inteso, il «mercato di tutto l'universo», come diceva già Sismondi. Per 'economia mondo', termine che ho costruito a partire dall'espressione tedesca *Weltwirtschaft*, intendo l'economia di una parte del nostro pianeta, a condizione che essa formi una totalità; un insieme³⁴.

Come è noto, questi sono i concetti con cui Wallerstein ha costruito il suo paradigma del sistema mondiale dell'economia. Qui, però essi hanno tutt'altra funzione teorica e politica. Inoltre, questa distinzione-separazione consente un recupero del pensiero di Adam Smith, *La ricchezza delle nazioni*, contro *Il capitale* di Karl Marx.

In particolare, di Smith viene recuperato il concetto di sviluppo, operazione nella quale si è distinta la Scuola di California (Pomeranz, Bin Wong e altri). A questo concetto guarda anche Sugihara: per sviluppo smithiano «si intende la formazione dei mercati per la terra, il lavoro e il capitale così come modelli istituzionali per la scoperta e la diffusione di conoscenza utile ed affidabile. Lo sviluppo dovrebbe accrescere il livello di

vita, ed è spesso sostenuto da uno Stato efficiente»³⁵. Questo modello di sviluppo, secondo Sugihara che così legge la Scuola di California, sarebbe stato tipico del Giappone, della Cina, dell'India e dell'Europa orientale nel XVII e nel XVIII secolo. È la cosiddetta 'economia naturale', fondata ancora sulla terra e la sua razionale valorizzazione. Nel suo ragionamento Sugihara mette a confronto il modello smithiano di sviluppo con quello capitalistico. Mentre in Occidente si svolgeva la Rivoluzione industriale, in Asia, a partire dal Giappone, passando per la Cina e l'India, arrivando fino all'Europa orientale, era in corso la 'rivoluzione industriale'.

Sugihara ricostruisce così in un altro modo la grande divergenza. Non è tanto una differenza di periodi o di tratti attribuiti a questa o a quell'economia ma un rovesciamento di prospettiva: quella, che era ritenuta un'economia sconfitta, viene invece rivalutata come un'economia vincente e, soprattutto, come l'economia del futuro. Sintetizzando il senso del confronto tra l'economia europea e, poi, americana e quella asiatica, Sugihara afferma:

andando indietro al periodo 1820 fino al 1945, la fondamentale differenza con il periodo precedente è che l'impatto della via occidentale allo sviluppo su quella orientale diviene più importante [...] La chiave del successo dell'Asia orientale si trovò nel fatto che la regione fu capace di rispondere allo sviluppo imperniato sulle industrie ad alta intensità di risorse e ad alto investimento di capitale attraverso l'Atlantico della 'grande divergenza' creando una via all'industrializzazione fondata su industrie a risparmio energetico e sulla valorizzazione del lavoro. Come risultato emerse una nuova divisione internazionale del lavoro tra i paesi occidentali avanzati, con competitività nelle manifatture ad alta tecnologia industriale, e quelli asiatico-orientali e di altri paesi in via di sviluppo con competitività fondata su manifatture a bassa tecnologia industriale³⁶.

La storia di questi quasi due secoli è nota: è una fase di dominio del modello industriale occidentale. Dopo il 1945, però, il Giappone ha messo insieme i tratti dei due modelli, creando un *mix* originale con il quale prima ha affiancato e poi superato la produzione occidentale. L'opinione di Sugihara è che il modello futuro di produzione è quello fondato sul risparmio energetico³⁷.

Sugihara è uno storico dell'economia. Non trae tante conseguenze dal suo ragionamento. Se però la sua analisi viene incorporata nel paradigma del sistema mondiale dell'economia assume tutt'altro significato. È proprio quanto succede nelle analisi di Giovanni Arrighi. La differenza

di fondo tra le analisi di Arrighi e quelle di tanti altri (ci siamo potuti occupare solo delle principali) è che egli guarda al presente e al futuro. In altri termini, la sua domanda non riguarda più tanto il perché la Cina abbia perduto il confronto con l'Occidente a partire dal 1800 ma per quale ragione, da circa quarant'anni a questa parte, essa sta riguadagnando terreno fino a candidarsi ad occupare nei prossimi due decenni il primo posto nell'economia mondiale.

Le variabili utilizzate da Arrighi sono, come nella teoria del sistema mondiale dell'economia, due: l'economia e la politica all'interno dell'articolazione del sistema in centro e periferia. Anche nel suo caso occorre riprendere la distinzione di Braudel tra mercato e capitalismo. Nel suo discorso, inoltre, sono incorporati i risultati delle ricerche di Sugihara sulla 'rivoluzione industriosa' asiatica in opposizione alla 'rivoluzione industriale' occidentale.

Nella *Introduction a The Resurgence of East Asia* Arrighi e i suoi collaboratori delineano in primo luogo una periodizzazione della storia mondiale degli ultimi quattro secoli che sarebbe così caratterizzata:

- una lunga fase, dal XVI al XVIII secolo, nella quale l'Asia orientale rimane all'avanguardia dello sviluppo mondiale, nella costruzione dello Stato e nell'economia nazionale. In questo periodo scambio e ibridazione con l'Europa sono intensi;
- un periodo intermedio, nel XIX e nel XX secolo, caratterizzato dall'eclissi della ricchezza e della potenza dell'Asia orientale;
- una prospettiva breve dopo la fine della 'guerra fredda', con la rinascita economica della regione asiatica dovuta alla sua riorganizzazione.

Le ricerche raccolte in questo volume sono da Arrighi e dai suoi collaboratori così riassunte:

- «la grande divergenza del XIX secolo nelle fortune politiche ed economiche dell'Asia orientale e dell'Europa era almeno in parte fondata su precedenti, meno visibili divergenze nelle traiettorie di sviluppo delle 'due regioni del mondo'»;
- «la predominanza di una particolare tendenza in ognuno dei due sistemi regionali non implica mancanza di differenziazione tra i componenti di ogni sistema. Al contrario, per alcuni aspetti, le differenze nell'Asia orientale sono viste come tanto importanti quanto le differenze tra le 'regioni del mondo'»;
- «collocare l'interpenetrazione dei due sistemi regionali all'interno di un singolo sistema globale del XIX secolo non ha comportato una

convergenza uni-direzionale del mondo sociale ed economico dell'Asia orientale e l'interazione politica verso il modello europeo-occidentale [...] Al contrario, [tra i due sistemi vi è] tanta convergenza quanta divergenza, sia tra le regioni sia al loro interno»³⁸.

Per quanto possa sembrare articolata, questa posizione può essere riassunta dicendo che la 'grande divergenza' nasce su differenze di sistema già esistenti tra Europa e Asia orientale e che l'inclusione dell'Asia orientale entro il sistema mondiale dell'economia non ha portato all'adozione, da parte delle regioni asiatiche, del sistema economico produttivo (vedi la tesi di Sugihara) e del sistema istituzionale europeo o di ascendenza europea.

Sul piano economico, dalla rivoluzione Meiji in Giappone (1866-1869) e dalla rivolta dei Taiping in Cina (1851-1864), le tecnologie occidentali sono adottate dal sistema produttivo di questi due paesi. Sul piano politico-istituzionale avviene nello stesso tempo una rottura con il passato. Il sistema degli stati tributari, con al centro la Cina, tramonta. I giapponesi tentano di ricostruirlo mettendo al centro se stessi. Vanno interpretati in questo senso i conflitti inter-regionali tra Giappone e Cina. E possono essere interpretate in questo senso anche le modernizzazioni – così mi sembra di potere leggere parte della storia asiatica – del Giappone dopo la rivoluzione Meiji e fino ad oggi e della Cina degli ultimi decenni della dinastia Qing, del Kuomintang e della Cina rivoluzionaria dopo il 1949. In altri termini, sia operando dentro il sistema mondiale ad egemonia britannica, sia entro quello ad egemonia americana del secondo dopoguerra, la riorganizzazione dell'area registra un continuo conflitto tra Giappone e Cina per la supremazia regionale. Nessuno dei due attori (Giappone e Cina) è riuscito però a ricostruire il sistema degli stati tributari cinesi del passato. Almeno fino ad oggi.

Le due fasi non presentano tuttavia gli stessi caratteri. Il sistema ad egemonia americana del secondo dopoguerra è molto diverso dal sistema ad egemonia britannica. Esso assomiglia più al sistema cinese degli stati tributari. Infatti, gli Usa non impongono una intermediazione finanziaria con la violenza, né praticano unilateralmente il libero commercio e tantomeno praticano un prelievo forzoso di risorse, cose che invece avvengono nel sistema britannico. Nel sistema ad egemonia americana si scambia fedeltà e lealtà verso lo Stato egemone con protezione militare e legittimazione politica internazionale. Esattamente come avveniva nel sistema tributario cinese.

Dentro questo modello di nuove relazioni politiche globali, si verifica un processo che gli autori intendono come caratterizzato da tre stadi.

Nel primo stadio «la principale agenzia di espansione è stata il governo americano, la cui strategia di potere ha spinto la crescita dell'economia giapponese [in funzione anticinese e antisovietica] ed ha creato le condizioni politiche per la successiva espansione verso l'esterno del sistema giapponese di sub-contratti multilaterali»³⁹;

«Nel secondo stadio la stessa struttura giapponese diventò la principale agenzia di sviluppo»⁴⁰. L'espansione del Giappone mobilita i cinesi della diaspora, che diventano protagonisti – insieme al governo cinese – del terzo stadio.

Nel terzo stadio è appunto il governo cinese ad agire in concerto con la diaspora capitalista cinese a Taiwan, Hong Kong, nel sud-est asiatico e in Nord-America. Il governo cinese «sembra emergere come l'agenzia guida dell'espansione cinese e dell'economia dell'est asiatico»⁴¹.

«Questi tre stadi del rinascimento economico dell'Asia orientale – afferma Arrighi – possono essere interpretati come stadi di un processo di revival dei tratti chiave del sistema asiatico orientale del commercio tributario in un contesto globale radicalmente trasformato»⁴².

Si fa fatica a comprendere i caratteri di questo processo di rinascita quando gli autori, da un lato, affermano che vi è stato un processo di ibridazione tra il sistema asiatico orientale e il sistema europeo di produzione ed organizzazione e, dall'altro, dicono che la rinascita orientale è un «revival dei tratti chiave» del sistema orientale.

Per vedere come alla fine questa interpretazione, all'apparenza tanto sofisticata, sfoci in un vicolo cieco ideologico, è necessario proseguire l'esposizione del discorso di Arrighi e dei suoi colleghi. Ancora una volta si torna al confronto tra il sistema asiatico e quello europeo. L'analisi del sistema europeo di sviluppo avviene sullo sfondo del sistema 'naturale' di cui parlava Smith. La distinzione braudeliana tra capitalismo e mercato mondiale consente di vedere il sistema cinese prima della 'grande divergenza' della fine del XVIII secolo come una grande economia a forte divisione sociale (Smith, appunto) e non a forte divisione tecnica (Marx) del lavoro.

La forza del sistema europeo e la sua affermazione a livello mondiale è dovuta a due fattori interagenti l'uno sull'altro: un equilibrio di potere che riproduce la competizione inter-statale (sistema vestfaliano) e il ruolo critico svolto dai profitti ricavati dal commercio con il mondo non europeo (Asia in particolare) nel determinare l'esito di questa competizione. «Presi congiuntamente, questi due fattori sistemici crearono un ambiente favorevole allo sviluppo combinato di capitalismo e militarismo»⁴³.

Il sistema politico dell'Asia orientale, diversamente da quello europeo,

è basato su una struttura inter-statale priva di equilibrio. La Cina, centro del sistema, è enorme in confronto con gli stati confinanti del sud-est asiatico (Giappone compreso). Un altro aspetto del sistema asiatico è, ancora diversamente da quanto avviene nel sistema europeo, la mancanza di profitti derivanti dal commercio con le economie che si trovano fuori dalla regione⁴⁴ e che potevano risolvere l'eventuale conflitto inter-statale. Questi due aspetti hanno creato «un ambiente non favorevole per lo sviluppo combinato di capitalismo e militarismo secondo il modello europeo»⁴⁵. Il capitalismo, infine, viene 'esternalizzato' nelle attività di intermediazione con gli occidentali e vive negli interstizi dell'economia asiatica.

Nel complesso, dunque, vi è una

biforcazione dei percorsi di sviluppo europeo e dell'est-asiatico che produce una ulteriore espansione dell'economia di mercato in Cina e in Giappone e in condizione di pace e di stabilità governativa nel sistema dell'est asiatico che contrasta fortemente con la situazione di guerra generalizzata e di rovesciamento di Stati tipica del sistema europeo⁴⁶.

Quando i due sistemi vengono a confronto la violenza risolve il conflitto e non la superiorità dell'uno rispetto all'altro. La forzata inclusione dell'Asia orientale (ciò vale soprattutto per la Cina; il Giappone adotta una strategia propria di 'occidentalizzazione' con la rivoluzione Meiji) nel sistema mondiale dell'economia ad egemonia britannica non si risolve in una «generalizzata convergenza con le pratiche e i modelli politici ed economici occidentali [...] [ma in una] convergenza [...] mediante un processo di ibridazione che preserva e dona nuova vitalità ad importanti tratti del sistema asiatico»⁴⁷.

Distaccandosi un po', credo, dalla tesi di Sugihara, che mi pare legato troppo al concetto di 'rivoluzione industriale', gli autori ritengono che la spiegazione della «straordinaria vitalità della regione dell'est asiatico dopo la sua subordinata incorporazione nel sistema globale occidentale» sta «proprio in questo processo di ibridazione»⁴⁸.

Infine, viene descritto il percorso attraverso cui la rinascita dell'Asia orientale avviene. In un primo stadio, vi è da parte della Cina e del Giappone la convergenza con le pratiche occidentali a livello economico e militare. Questa fase però si chiude con la sconfitta della Cina (la Cina del Kuomintang) e della Corea; con la seconda guerra mondiale ciò accade anche al Giappone. «Nel secondo stadio, al contrario, comincia ad emergere un modello ibrido di relazioni politiche ed economiche basato sia su tratti del sistema occidentale, sia su tratti di quello dell'Asia orientale»⁴⁹.

Vi è una questione, però. Ed è capitale, a mio avviso. Questo modello, per quanto ibrido relativamente alle tecnologie produttive, non ha riprodotto il capitalismo di origine europea? Per avere una risposta ci dobbiamo rivolgere qui al solo Arrighi. In *Adam Smith in Beijing* egli riprende i problemi affrontati in *The Resurgence of East Asia*. Le tesi sono le stesse; nel saggio compaiono solo piccole variazioni e argomentazioni più lunghe. D'altronde, quello è un testo scritto con altri, questo è un'opera interamente sua. Perciò partiamo dalla domanda che abbiamo appena posto: la rinascita cinese e asiatica è imperniata sul capitalismo, come vogliono i neo-liberisti, oppure sulla ibridazione tra modello orientale e modello occidentale, come sostengono Arrighi e i suoi colleghi?

La tesi di Arrighi è che lo sviluppo cinese abbia un carattere endogeno. Con la politica economica portata avanti da Deng Xiaoping vi sarebbe stata un'alleanza tra il governo cinese e i capitalisti cinesi della diaspora. Gli investimenti stranieri, americani in particolare, sarebbero venuti solo dopo. In ogni caso, gli investimenti stranieri e il capitalismo locale sono stati inseriti nelle strategie di sviluppo pensate e gestite dal governo. In queste strategie un ruolo importante è stato svolto dalle imprese di comunità e di villaggio. Pertanto, il modello cinese si configura come un mercato nel quale operano imprese statali, imprese private, imprese di proprietà delle comunità, e imprese straniere. La logica del modello è quella smithiana della divisione sociale del lavoro. Il ruolo centrale è (ancora) svolto dallo Stato.

Lo Stato deve riuscire a mettere in competizione tra loro i capitalisti, piuttosto che i lavoratori, così che i profitti si riducano al valore minimo tollerabile, deve incoraggiare la divisione del lavoro fra le unità produttive e fra le comunità piuttosto che all'interno di ciascuna di esse e investire nell'istruzione per contrastare gli effetti negativi della divisione del lavoro sul livello intellettuale della popolazione⁵⁰.

Il linguaggio, come si può notare, passa dalla constatazione della realtà, alla invocazione di una particolare strategia da parte dello Stato. Perciò, l'interpretazione cambia dimensione: dall'economia si passa alla teoria politica; dall'essere al dover essere; dai fatti ai valori. Ed emerge, alla fine, la domanda chiave: «il governo cinese è avviato a trasformarsi nel comitato d'affari della borghesia nazionale che sta emergendo nel cuore stesso della Cina»⁵¹?

Dobbiamo ancora una volta richiamare Braudel e la sua definizione di capitalismo quale istituzione economica distinta dal mercato. Ad essa si richiama lo stesso Arrighi. «Si possono aggiungere capitalisti a volontà

ad un'economia di mercato – scrive – ma se lo Stato non è subordinato al loro interesse di classe, quell'economia di mercato mantiene il suo carattere non capitalista»⁵².

Qualche dubbio, però, assale la mente di Arrighi. Il suo ottimismo certe volte vacilla. Come di fronte alla constatazione delle enormi disuguaglianze sociali all'interno della Cina: «la crescita dell'economia nazionale è stata accompagnata da un forte aumento della disuguaglianza di redditi e dallo spettro della disoccupazione di massa»⁵³. Oppure davanti alla constatazione: Socialismo/capitalismo in Cina? «Tutto quello che si può dire è che, anche se in Cina il socialismo ha perso, il capitalismo ... non ha ancora vinto»⁵⁴. In effetti, a veder bene, una qualche esitazione emerge nel suo discorso. Da un lato – lo dimostrano le ricerche e i dati ufficiali cinesi (ad esempio, Wang Hui e lo stesso rapporto della Banca Mondiale) –, la Cina non può sostituire gli Stati Uniti d'America alla guida del mondo adottando il loro modello di sviluppo per limiti ecologici: poca terra, poca acqua, poche risorse. Dall'altro, la crescita delle disuguaglianze di reddito costituisce un abbandono dei tratti propri del sistema orientale, più equo – secondo Arrighi e i suoi colleghi – del modello occidentale. Dove si va allora? C'è una speranza:

il destino della rinascita economica dell'Asia orientale sta nella individuazione da parte degli asiatici orientali di modi effettivi e di mezzi capaci di moderare le sue ineguaglianze a livello nazionale e a livello internazionale. Se questi modi e questi mezzi saranno trovati, l'Asia orientale può benissimo diventare ancora una volta il centro dell'economia globale⁵⁵.

Insomma, l'Asia orientale – ma la Cina è sua *magna pars* – può tornare a svolgere il ruolo centrale nell'economia globale solo se non imbocca il percorso verso lo sviluppo tipico dell'Occidente capitalistico.

5. *La crescita della Cina: una prospettiva neo-weberiana*

Le analisi riportate fin qui hanno un tratto comune: tutte, in modo esplicito o implicito, rifiutano la prospettiva analitica weberiana. Taluni criticano Weber per il suo supposto eurocentrismo; altri per il suo supposto riduzionismo. La letteratura su questo punto è tanto vasta che occorrerebbero anni per darne un'idea. Vi sono poi critiche su punti specifici su cui forse non è neppure il caso di soffermarsi. La mia opinione è che l'approccio weberiano è invece ancora utile non solo per la comprensione

dell'origine della 'grande divergenza' ma anche per compiere un'analisi della situazione odierna e per disegnare qualche scenario futuro.

I punti su cui vorrei richiamare l'attenzione sono due: l'analisi di Weber ha una struttura multidimensionale; l'analisi di Weber è comparativa.

Nelle *Osservazioni preliminari ai Saggi di sociologia della religione* Weber indica diciassette tratti propri dell'identità dell'Occidente. Questi tratti possono essere interpretati mediante il modello AGIL proposto da Talcott Parsons⁵⁶. Si ha così una griglia di lettura composta di quattro dimensioni: l'economia, la politica, il legame sociale, le immagini del mondo prodotte dalla religione, dalla scienza e, in generale, dalla cultura. Non è vero ciò che dice Frank, secondo il quale Weber, prima definisce la civiltà occidentale e poi, con questa griglia, procede alla comparazione tra l'Occidente e le civiltà asiatiche, Cina e India, e getta uno sguardo anche al mondo islamico⁵⁷. L'analisi comparativa si svolge a questi quattro livelli generali, con approfondimenti in tante direzioni specifiche. Inoltre è chiara in lui l'idea che tra le diverse dimensioni considerate il rapporto 'causale' deve essere visto non solo in una direzione – come è stato spesso a lui rimproverato – ma in un senso e nell'altro. Proprio nelle *Osservazioni preliminari*, a livello di dichiarazione metodologica introduttiva, parlando dell'etica economica del protestantesimo ascetico, egli dice che vanno studiate le relazioni 'causali' sia nella direzione che dall'etica economica porta all'economia, sia nella direzione che dall'economia porta all'etica economica. Per amore della chiarezza richiamiamo ancora una volta il passo weberiano:

La questione che si pone in primo luogo – dice Weber – è [...] di riconoscere i caratteri distintivi del razionalismo occidentale e, all'interno di questo, i tratti della sua forma moderna e di spiegarne poi l'origine. Ogni ricerca di questo tipo, tenendo conto dell'importanza fondamentale del fattore economico, dovrà prendere in considerazione innanzitutto le condizioni economiche. Ma anche la correlazione inversa non dovrà essere lasciata in disparte [...] [I saggi posti all'inizio] cercano di avvicinare un lato importante del problema che in generale è difficile afferrare: l'influenza di determinate credenze religiose sullo sviluppo dello 'spirito economico', dell'*ethos* di un determinato sistema economico. In questo caso portiamo ad esempio la correlazione tra lo spirito della moderna vita economica e l'etica razionale del protestantesimo ascetico. Qui verrà quindi trattato solo un lato del rapporto causale. I saggi seguenti su *L'etica economica delle religioni mondiali* tentano, con una visione generale dei rapporti che intercorrono tra le più importanti religioni, la vita economica e la stratificazione sociale del loro ambiente, di esaminare

ambidue le relazioni causali nella misura necessaria per scoprire i punti di somiglianza con lo sviluppo occidentale [...] Solo in questo modo, infatti, si può intraprendere una valutazione causale di quegli elementi dell'etica economica della religione occidentale che le sono peculiari in opposizione alle altre⁵⁸.

Occorre anche dire che Weber poi menziona altri approcci, come quello antropologico e quello razziale, ma li rifiuta perché sarebbero una «deviazione del problema verso fattori (oggi) ancora sconosciuti»⁵⁹.

L'analisi weberiana non vede dunque solo come, eventualmente, i valori determinano la vita economica ma anche il contrario. Il suo scopo principale mi pare quello di comprendere la struttura dell'identità dell'Occidente ma, nel confronto, emergono anche i tratti propri delle altre civiltà comparate: India e Cina.

La questione alla fine è la seguente: è corretta ed accettabile l'analisi weberiana? E fine a quale punto? Qui, ovviamente, entrano nella valutazione elementi ideologici. Sarebbe facile dimostrare, ad esempio, che Weber non adotta un punto di vista «razzista soft», come pensa Ho-Fung Hung⁶⁰. Più forte è invece la critica di Frank, secondo il quale Weber costruisce il suo tipo ideale con i tratti della civiltà occidentale. La risposta però è che quei tratti sono tanto generali da ritrovarsi in tutte le civiltà e, naturalmente, si ritrovano in India e in Cina. V'è in tutte le società agrarie un'economia, una politica, una religione, una forma del legame sociale. E queste possono essere comparate per comprendere la struttura delle une e delle altre all'interno delle singole e diverse civiltà.

Nel merito, però, le affermazioni secondo le quali Weber avrebbe stabilito che l'etica confuciana ha impedito la nascita del capitalismo in Cina sono quantomeno unilaterali. È indubbio che l'etica confuciana orienta la società cinese in diversi modi, non necessariamente contrari alla nascita del capitalismo. Vi sono però altri fattori che concorrono a questo risultato: la forma del potere politico (l'impero), la forma del diritto, la forma della proprietà, gli stili di vita modellati da tutte e tre le religioni cinesi e non solo dal confucianesimo.

Il punto di maggiore interesse, però, non è tanto se l'analisi weberiana abbia visto giusto nell'interpretare le ragioni del perché – come (quasi) tutti riconoscono – il capitalismo in Cina sia stato imposto dall'esterno. Importante è un altro punto: quel tipo di analisi può far capire meglio di altre le basi e le caratteristiche della rinascita attuale della Cina.

Una delle connessioni studiate da Weber è quella tra potere e vita economica. È vero, però, che anche gli attuali interpreti portano la loro attenzione

a questa relazione. Possiamo prendere ad esempio i lavori di Arrighi. Nella sua analisi, egli mette in luce che uno dei fattori del dinamismo europeo è stata la guerra tra i diversi stati e l'avvicendamento di questi alla guida del processo di espansione dell'economia europea. Su questo punto Arrighi segue l'impostazione proposta da Wallerstein nel sistema mondiale dell'economia. Insomma, la competizione politica tra gli stati europei sarebbe stata uno dei fattori che avrebbe portato l'Europa in posizione di forza nel confronto con l'Asia orientale, e la Cina in particolare, alla fine del XVIII secolo. Per converso, la Cina avrebbe goduto di un lungo periodo di pace e questo avrebbe nociuto allo sviluppo della sua forza militare.

Se si legge Weber con un po' di attenzione si può trovare qualche anticipazione di queste tesi: ad esempio, parlando del periodo degli Stati combattenti, Weber nota che

all'epoca della concorrenza dei singoli stati per il potere politico sembra che quella forma di capitalismo politicamente determinato proprio dagli stati patrimoniali, il capitalismo cioè dei finanziatori e dei fornitori del principe, abbia avuto qui come dappertutto in circostanze analoghe un'importanza considerevole e si sia esplicato con alti tassi di profitto⁶¹.

E poi aggiunge:

Ma l'unificazione politica del paese in un grande impero ha avuto ovviamente per conseguenza, come nel caso dell'*orbis terrarum* romana unificata nell'impero, un regresso di questo capitalismo sostanzialmente ancorato allo stato e alla sua concorrenza con gli altri stati. D'altra parte lo sviluppo del capitalismo di mercato, orientato sul libero scambio, si manteneva al semplice stato embrionale senza andare oltre⁶².

Non è mancata neppure una legittimazione degli utili e della ricchezza da parte della filosofia confuciana⁶³. Ma tutto questo non ha significato «l'inizio di uno sviluppo del capitalismo moderno». Sono mancate insomma «le istituzioni caratteristiche che la fiorentine borghesia aveva già sviluppato nelle città medievali dell'Occidente» – l'azienda capitalistica con la sua organizzazione razionale dell'economia – e si era invece sviluppato un 'capitalismo predatorio' per di più legato alla stirpe (*Sippe*)⁶⁴.

L'analisi di Weber prosegue esaminando anche «l'età del dominio della legge confuciana», ossia il periodo nel quale la Cina registra una fioritura a tutti i livelli. Le riforme di Wang An-shih (XI secolo), che rappresentavano un grande tentativo di 'modernizzare' l'economia cinese, falliscono,

secondo Weber, perché i suoi presupposti sono 'militari' e non economici. In effetti, Wang An-shih aveva il problema, del resto costante nella storia cinese, di come gestire i rapporti con le popolazioni seminomadi dell'Asia centrale e di come opporsi alle loro frequenti incursioni nel territorio cinese. Il tentativo di Wang An-shih viene fatto fallire da una coalizione di interessi costituita da burocrati e contadini. E, in effetti, se si guarda alla coalizione di interessi che in momenti diversi ha governato il paese ed ha espresso le diverse dinastie, si può comprendere meglio la storia e la civiltà cinese. Da questo punto di vista Weber ricostruisce la configurazione degli interessi che di volta in volta produce una determinata forma politica ed economica. La struttura imperiale è sorretta da una coalizione di interessi nella quale confluiscono contadini ricchi o arricchiti, funzionari (i mandarini) e gruppo di potere centrale: la corte e la famiglia imperiale. Il sistema degli esami, osserva Weber, che garantisce stabilità all'impero contro la nobiltà o le nobiltà via via riproducentesi nella società cinese, e soprattutto l'avvicendamento dei funzionari ogni tre anni nel governo di un territorio, da un lato garantisce l'impero contro i poteri locali che, se troppo forti, potevano erigersi in contropotere; dall'altra, però, costringeva i funzionari centrali ad avvalersi dei funzionari locali di più basso livello per governare le realtà locali che essi poco conoscevano. In questo senso, osserva Weber, il più spinto centralismo si coniuga con il più forte localismo.

Un altro punto della configurazione di potere è costituito dai gruppi familiari (le *sippe*), la stirpe, le grandi famiglie. «Il governo patrimoniale dall'alto si scontrava con l'organizzazione delle stirpi dal basso, solidamente elaborata proprio per far da contrappeso al governo. Una frazione molto importante di tutte le 'società segrete' politicamente pericolose è consistita fino ad oggi in stirpi»⁶⁵.

Per comprendere meglio questa configurazione di interessi in obiettiva convergenza ma in altrettanto obiettiva tensione, se non competizione, Weber mette in gioco una variabile culturale: la concezione religiosa, il carattere sacrale del potere e la *pietas* verso gli antenati. Ciò che unisce queste diverse sfere di potere è appunto il carattere sacrale della figura dell'imperatore e, scendendo per i rami, dell'organizzazione sociale, del capo della stirpe. L'imperatore è, in effetti, *rex et sacerdos*: «Il monarca cinese rimaneva quindi innanzitutto un pontefice, l'antico 'frabbricante della pioggia' della religiosità magica»⁶⁶. Vicende complesse hanno portato a questo risultato che consiste nel «far derivare la dignità imperiale dal carisma magico riunendo nella stessa mano l'autorità mondana e quella spirituale, ma con una forte prevalenza di quest'ultima»⁶⁷. La legittimazione del monarca passa per una via complessa. Da un lato egli è *sacerdos*;

dall'altra è *rex*: «egli doveva legittimarsi come 'Figlio del Cielo', come signore approvato dal Cielo, attraverso un solo modo: il benessere del popolo»⁶⁸. Qui sta la struttura ambigua e la tensione tra le due sfere. Chi decide infatti cosa sia il 'benessere del popolo' e chi decide quando tale benessere non sia perseguito? Qui abbiamo pure la legittimazione dall'alto di ogni autorità. Il capo della stirpe ha sulla propria famiglia un potere simile a quello che l'imperatore ha su tutta la società. Allo stesso modo, i funzionari hanno un'autorità sacrale derivata da quella dell'imperatore e sono per un verso onnipotenti verso il popolo e, dall'altro, un niente verso i poteri superiori. Ma, osserva Weber, questo come singoli; in quanto gruppo sociale, invece, i funzionari hanno forte influenza sulla struttura complessiva del potere. Alla fine abbiamo una società gerarchica non priva di tensioni ed espliciti conflitti, sia rispetto alla relazione alto-basso (linea verticale), sia rispetto alla relazione centro-periferia (linea orizzontale).

Naturalmente, si potrebbe continuare ad esporre l'analisi weberiana. Ma mi fermo qui per mostrare come, se i vari storici dell'economia, o del sistema mondiale dell'economia, avessero considerato anche la variabile politica in modo complesso – come mi pare faccia Weber –, oggi saremmo in condizione di analizzare meglio la struttura della società e del potere in Cina.

Ad esempio, Arrighi richiama la coalizione di interessi che ha portato alla rinascita cinese: partito e cittadini⁶⁹. Ora, il fatto che egli alla fine del suo percorso analitico debba rispondere alla domanda se la Cina stia seguendo il modello di società ineguale occidentale oppure il modello di una 'mitica' società cinese costruita sull'uguaglianza, apre una serie di problemi. Se le forze fondamentali che hanno sostenuto la rinascita cinese sono il partito e la popolazione, come mai ci si trova di fronte al fatto che «la crescita (*upgrading*) dell'economia nazionale è stata accompagnata da un forte aumento nella disuguaglianza di redditi e dallo spettro della disoccupazione»⁷⁰? «Queste tendenze costituiscono un abbandono del modello più equo [nel senso di più 'uguale'] di sviluppo caratteristico dello storico sistema dell'est asiatico durante l'era del predominio cinese e un avvicinamento al modello occidentale fondato sullo sviluppo disuguale»⁷¹.

In realtà, la coalizione degli interessi che ha spinto la rinascita è più composita. In essa un grande ruolo hanno classi e gruppi sociali con diverse concezioni e aspirazioni sociali. Per quanto il processo rivoluzionario, soprattutto con la Rivoluzione culturale, abbia portato ad un livellamento verso il basso delle condizioni di vita, la società cinese ha conservato una sua complessità e una sua ricca articolazione. Gli stessi propugnatori politici della rinascita (Mao, Chou En-lai, Jiang Zeming, Deng Xiaoping) ne

hanno una concezione, se possiamo dirlo in termini sociologici, multidimensionale. Le quattro modernizzazioni, in cui si riassume il progetto di rinascita dell'economia e della società cinese, riguardano infatti l'industria, l'agricoltura, la difesa, la scienza e la tecnologia. Non viene detto, ma un'altra modernizzazione riguarda il Partito comunista cinese che deve guidare tutto il processo. Poiché allora non si può pensare che questi attori politici volessero costruire una società ingiusta, così profondamente percorsa da disuguaglianze sociali, occorre porsi delle domande che vadano un poco oltre la descrizione 'obiettiva' degli indicatori economici.

Il primo punto da segnalare è che, probabilmente, attraverso le cospicue differenze, la struttura di potere e il rapporto tra la nuova forma di potere e la nuova società cinese abbia conservato il tipo di relazione esistente nella Cina imperiale. Sono cambiati gli attori: dalla Corte siamo passati al Partito, ma come non vedere nei poteri sconfinati del Partito Comunista Cinese l'equivalente del potere dell'imperatore e della sua corte? Se leggiamo sociologicamente la struttura della corte imperiale e quella del Partito comunista cinese possiamo vedere all'opera 'il Principe': nel primo caso, un principe 'tradizionale'; nel secondo, un principe 'moderno'. Cambiata è pure la coalizione dominante degli interessi, del resto già intravista da Weber come una possibile base per iniziative di tipo 'leninista'⁷².

Questo moderno principe è stato più volte tirato da una parte e dall'altra: una volta verso la costruzione di una società fondata sull'uguaglianza; altre volte sul riconoscimento della opportunità, se non della necessità, di mantenere una certa differenziazione del reddito sulla base del contributo dato da ognuno alla produzione della ricchezza collettiva.

La rinascita cinese si deve a questa seconda strategia nata dai fallimenti dell'altra.

Ora è legittimo domandarsi se è proprio vero che la Cina, al tempo dell'egemonia del vecchio sistema, fosse una società maggiormente fondata sull'uguaglianza rispetto all'Europa e agli Stati Uniti d'America. Non si può comparare quella Cina con quell'Europa. La comparazione va fatta tra la Cina – usiamo quest'espressione grossolana giusto per intenderci – 'tradizionale' e l'Europa 'tradizionale'. Se facciamo questo si può constatare allora che ci troviamo davanti a due forme di società e di civiltà gerarchiche e fondate sulla disuguaglianza dei redditi, dei diritti, delle opportunità di vita. Sono società opulente la Cina e l'Europa 'tradizionali'? Dipende ovviamente dai criteri e dalle definizioni. Una cosa è invece certa. La produzione della ricchezza tipica delle società moderne ha comportato una sua distribuzione diseguale tra i membri di queste società. Ciò è avvenuto nell'Europa del XIX e della prima parte del XX secolo. Nella seconda

parte di questo secolo vi sono stati in Europa gli equilibri più favorevoli alle classi lavoratrici. La stessa cosa è avvenuta negli Stati Uniti d'America. Infatti, la crescita delle risorse complessive a disposizione ha innalzato il livello della quantità disponibile per ognuno.

Negli ultimi anni, però, è emerso un fatto nuovo: la rinascita dell'Asia orientale. Guidata negli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso dal Giappone, la 'rinascita dell'Asia' vede ora la Cina come il paese potenzialmente guida della economia e della società globale. La questione è se il ritorno dell'Asia orientale e della Cina alla guida dell'economia globale – come già vedevano ed auspicavano i seguaci del paradigma del sistema mondiale dell'economia – stia portando ad una configurazione della società mondiale più 'giusta' di quella realizzata dal dominio dell'Occidente. È bene tuttavia essere prudenti su questo tipo di affermazioni perché un paragone del genere è di per sé difficile da fare.

Da questo punto di vista, la prima osservazione riguarda la rinascita della Asia orientale e della Cina in particolare: non c'è stata finora una migliore (nel senso di più equa) distribuzione delle risorse a livello globale. Gli equilibri tra le diverse regioni del mondo cambiano, ma *creosce* la disuguaglianza al loro interno. Nei paesi occidentali, a capitalismo maturo, questa tendenza è secolare⁷³. Si tratta di un fatto strutturale del capitalismo, come questi studi documentano. Ma negli ultimi trent'anni la forbice tra i gruppi sociali è divenuta sempre più larga. Si va formando un piccolissimo gruppo (l'1%) che possiede ricchezze enormi, la cui stima è difficile da fare ma comunque appare crescente nel tempo. Dall'altra parte i tradizionali ceti intermedi, soprattutto in questo periodo di crisi, incontrano più grandi difficoltà nel mantenere il livello di vita degli anni passati.

L'accettabilità del modello cinese dovrebbe dipendere in larga parte da una risposta migliore a questo problema. Come abbiamo già visto nelle analisi che abbiamo riportato sopra, anche autori fortemente simpatetici con il regime cinese, devono constatare che la rinascita e la crescita, che la sorregge, è strutturata da profonde disuguaglianze. Il Rapporto della Banca Mondiale registra «più di un milione di milionari» e «più di 170 milioni [di individui che] vivono con meno di 2 dollari al giorno»⁷⁴. La tendenza, dunque, non va nella direzione auspicata dai seguaci del paradigma del sistema mondiale dell'economia.

Proprio per questo diventa interessante porsi la questione se la loro analisi non sia viziata da errori e pregiudizi ideologici ed epistemologici.

Il modello utilizzato da Arrighi, invece, si rivela carente per aver scarsamente indagato la dimensione politica. Inoltre, la legittimazione delle quattro modernizzazioni, pur insistendo sulla necessità di lavorare diversamente

da parte del Partito Comunista Cinese e dei suoi membri, non si è spinta mai fino a legittimare la separazione tra Partito e Stato. Anzi, il Partito è stato il luogo nel quale i 'nuovi ricchi' spesso sono nati e all'ombra del quale hanno potuto crescere e moltiplicarsi.

La struttura del socialismo con economia di mercato – «comcapitalismo»⁷⁵ – si trova di fronte a problemi in parte inediti: inquinamento, e in parte antichi: disuguaglianza sociale, scarsità di risorse. La qualità e la quantità della crescita economica degli ultimi quarant'anni ha tuttavia restituito alla Cina il suo ruolo di grande, se non già la più grande, potenza mondiale.

Il Rapporto della Banca Mondiale compie un'ampia ricognizione dei problemi che la più grande economia globale del 2030 si trova già ora ad affrontare. Per «costruire una società moderna, armoniosa e creativa» occorre risolvere alcuni grandi problemi: le riforme strutturali; la crescita sostenuta dalla convergenza tecnologica e dell'innovazione; lo sviluppo di un'economia 'verde'; garantire uguaglianza di opportunità e un sistema di sicurezza per tutti, costruire rapporti pacifici con le altre potenze globali. I redattori del rapporto vedono il rischio che la Cina vada a cacciarsi in una trappola. Questa volta è quella del *medium-income trap*.

Ciò di cui la Cina ha bisogno è: 1) incrementare la qualità della crescita mentre i redditi continuano a crescere; 2) raggiungere una crescita bilanciata e sostenibile, compatibile con le forze di mercato; 3) rafforzare l'innovazione e la creatività; 4) dispiegare al massimo il potenziale umano; 5) valorizzare il ruolo del mercato, del governo mediante la legge, dei valori sociali e di alti standard morali.

I valori sociali e gli alti standard morali saranno importanti. Vi è una diffusa questione in Cina riguardante alcuni problemi relativi a 'fallimenti morali' [...] Quando la Cina diventerà una società a alto reddito (*high-income society*), i suoi valori sociali e gli standard morali devono essere riesaminati e rinforzati. Da una prospettiva sociale, questo non solo potrà contribuire a migliorare la qualità della vita, ma fornirà anche un più grande senso di essere una comunità e rafforzerà la coesione sociale. Da una prospettiva economica ciò ridurrà i costi di transazione e migliorerà la qualità della governance economica⁷⁶.

I redattori del Rapporto, però, vedono anche i rischi. «Il primo è la disuguaglianza relativamente alta, alcune dimensioni della quale negli ultimi anni sono peggiorate [...] La crescente disuguaglianza accresce il rischio di ridurre la mobilità verticale in Cina e di una graduale ossificazione delle strutture sociali»⁷⁷.

Dal nostro punto di vista – quello di capire che tipo di società si sta costruendo in Cina – un punto chiave riguarda il ruolo del governo. Infatti, avendo trascurato la dimensione politica, diversamente da quanto invece aveva fatto Weber, i seguaci del paradigma del sistema mondiale dell'economia non hanno visto la forma politica imperiale riversarsi in quella socialista. I redattori del rapporto della Banca Mondiale, invece, vogliono recidere questo nodo:

Interventi diretti del governo possono in realtà ritardare la crescita, non aiutarla. Infatti, l'enfasi politica deve ancora di più essere posta maggiormente sul settore privato dello sviluppo, assicurando che i mercati siano maturi abbastanza da allocare le risorse in modo efficiente e che le imprese siano abbastanza forti e innovative per competere a livello internazionale nei settori avanzati tecnologicamente⁷⁸.

Lo stato e il governo devono arretrare nel campo dell'attività economica e aiutare le imprese a stare in modo competitivo sul mercato mondiale.

Non c'è bisogno di andare più avanti nell'analisi del rapporto della Banca Mondiale e del Centro di ricerca per lo Sviluppo del Consiglio di Stato della Repubblica Popolare Cinese per capire a) da un lato, quale tipo di società sia stata costruita in Cina finora e b) quale tipo di società si voglia costruire in futuro. Se leggiamo l'individuazione dei problemi compiuta dal Rapporto e se ne cogliamo il significato sociologico, si comprende come il modello del socialismo cinese, o il socialismo con caratteristiche cinesi, è un'opera originale ma carica di problemi e rischi. Questi andrebbero affrontati per quello che sono piuttosto che pensarli come una *deviazione* da un'idea di società. In fondo, Deng Xiaoping, il grande leader autore principale della rinascita della Cina, non si è nascosto i problemi: la povertà, ha detto una volta, non è socialismo⁷⁹. E proponendo le politiche di sviluppo da realizzare nelle zone economiche speciali, non ha avuto paura di dire che alcuni diventeranno ricchi prima di altri, introducendo una linea gradualista consapevole del fatto che, se si vuole raggiungere lo sviluppo, occorre essere anche pronti a pagarne il prezzo⁸⁰. Su un punto è sempre rimasto inflessibile: sul ruolo di guida del Partito Comunista Cinese. La storia di Piazza Tien An Men ne è la prova.

Tuttavia, nei discorsi relativi alle 'lezioni' da trarre dalla storia cinese, «dalla storia unica di successo nello sviluppo»⁸¹, si ignora la questione della «quinta modernizzazione» riguardante le libertà individuali e collettive dei cinesi. Il problema infatti è se la nuova coalizione degli interessi, con il Partito Comunista Cinese alla guida delle 'masse' contadine, non abbia riprodotto, in forme nuove e in un contesto storico-sociale profondamente

mutato, la struttura di dominio tradizionale cinese. Oppure, se la forma politica, costruita con la rivoluzione, non sia un passaggio necessario ma transitorio e non sia giunto il momento di fondare una società più aperta dove il potere non sia più il monopolio di una minoranza e la partecipazione dei cittadini non sia più meramente simbolica.

Forse per un eccesso di simpatia taluni esponenti della teoria del sistema mondiale dell'economia hanno trascurato questo aspetto della storia cinese e si sono trovati inaspettatamente davanti alle disuguaglianze sociali prodotte dal 'miracolo' cinese. Guardare alla società cinese come ad una società gerarchica – quindi strutturata sulle disuguaglianze – può aiutare a comprendere meglio la sua storia. Inserire questo tema nelle analisi della sua storia recente e del suo miracolo economico può far capire meglio i veri problemi della Cina e, per il suo enorme peso nella società globale, dell'umanità di oggi.

¹ National Intelligence Council, *Global Trends 2030: Alternative Worlds*, NIC, New York 2013, p. III.

² *Ibid.*, p. IV.

³ G. ARRIGHI, *Adam Smith in Beijing. Lineages of the Twenty-First Century*, Verso, London-New York 2006, trad. it., *Adam Smith a Pechino. Genealogie del XXI secolo*, Feltrinelli, Milano 2007, pp. 44-45.

⁴ M. RICCI, *Della entrata della Cina della compagnia di Giesù Cristianità*, Quodlibet, Macerata 2000, p. 25.

⁵ M. WEBER, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Mohr Siebeck, Tübingen 1920, trad. it. *Sociologia delle religioni*, UTET, Torino 1988.

⁶ A.G. FRANK, *Development of Underdevelopment or Underdevelopment of Development in China* (1966), in *The Development of Underdevelopment in China 90-99*, a cura di C.C. Huang, M.E. Sharpe, White Plains 1980; ID., *Capitalism and Underdevelopment in Latin America*, Monthly Review Press, New York 1967.

⁷ A.G. FRANK, *World Accumulation, 1492-1789*, Monthly Review Press and Macmillan Press, New York-London 1978; ID., *Dependent Accumulation and Underdevelopment*, Monthly Review Press, New York-London 1978.

⁸ F. BRAUDEL, *Espansione europea e capitalismo*, il Mulino, Bologna 1999.

⁹ A.G. FRANK, *ReOrient: Global Economy in the Asian Age*, University of California Press, Berkeley 1998, p. 324.

¹⁰ *Ibid.*, p. 325.

¹¹ *Ivi.*

¹² *Ibid.*, p. 326.

¹³ *Ibid.*, p. 327.

¹⁴ *Ibid.*, p. 37.

¹⁵ *Ivi.*

¹⁶ Cfr. J. ABU-LUGHOD, *Before European Hegemony: The World System A. D. 1250-1350*,

Oxford University Press, New York-Oxford 1989; K.N. CHAUDHURI, *Asia Before Europe: Economy and Civilisation of the Indian Ocean from the Rise of Islam to 1750*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.

¹⁷ *The World System: Five Hundred Years or Five Thousand?*, a cura di A.G. Frank, B.K. Gills, Routledge, London-New York 1993.

¹⁸ ERODOTO, *Storie*, RCS libri, Milano 2000.

¹⁹ *Rome and China*, a cura di W. Scheidel, Oxford University Press, Oxford 2009.

²⁰ FRANK, *ReOrient*, cit., p. 248. Nella sua analisi Wallerstein utilizza le 'onde' di Kondratiev: esse sono cicli regolari sinusoidali nel moderno mondo economico capitalistico. I cicli sono lunghi da 50 a 70 anni e hanno due fasi: una fase ascendente ed una discendente. Alla fase ascendente corrispondono periodi di crescita veloce e specializzata, mentre alla fase discendente periodi di depressione. Per quanto riguarda la 'lunghezza' delle fasi e dei cicli, si hanno concezioni diverse. Per Wallerstein, il ciclo è circa 150 con quattro fasi di circa 35-45 anni; per Frank, come egli dice nel passo citato, la fase B (quella discendente, cioè) di Kondratiev durerebbe più di 200 anni.

²¹ *Ibid.*, pp. 262-263.

²² *Ibid.*, pp. 271-283.

²³ K. POMERANZ, *The Great Divergence. China, Europe and the Making of the Modern World Economy*, Princeton University Press, Princeton-Oxford, 2000.

²⁴ M. ELVIN, *The Pattern of Chinese Past. A Social and Economic Interpretation*, Stanford University Press, Stanford 1973.

²⁵ FRANK, *ReOrient*, cit., pp. 312-313.

²⁶ J.A. GOLDSTONE, *Gender, Work, and Culture: Why the Industrial Revolution Came Early to England But Late to China*, in «Sociological Perspectives», XXXIX, n. 1, 1996, pp. 1-21.

²⁷ K. POMERANZ, *Women's Work, Family, and Economic Development in Europe and East Asia: Long-Term Trajectories and Contemporaries Comparisons*, in *The Resurgence of East Asia: 500, 150 and 50 Year Perspectives*, a cura di G. Arrighi, T. Hamashita, M. Selden, Routledge, London-New York 2003, pp. 124-172.

²⁸ POMERANZ, *The Great Divergence*, cit.

²⁹ FRANK, *ReOrient*, cit., p. 318.

³⁰ *Ibid.*, pp. 318-320.

³¹ K. SUGIHARA, *The East Asia Path of Economic Development: A Long-Term Perspective*, in *The Resurgence of East Asia. 500, 150 and 50 Year Perspectives*, Routledge, London-New York 2003, pp. 78-123; ID., *The State and the Industrious Revolution in Tokugawa Japan*, Working Paper n. 2, Graduate School of Economics Osaka University, Osaka 2004.

³² In occidente Jean De Vries elabora una sua concezione della *industrious revolution* diversa ma in gran parte convergente con quella di Sugihara: J. DE VRIES, *The Industrious Revolution and the Industrious Revolution*, in «The Journal of Economic History», LIV, n. 2, June 1994, pp. 249-270.

³³ F. BRAUDEL, *Afterthoughts on Material Civilizations and Capitalism*, John Hopkins Press, New York 1977, trad. it. *La dinamica del capitalismo*, il Mulino, Bologna 1981, p. 65.

³⁴ *Ibid.*, p. 76.

³⁵ P.K. O'BRIEN, *States, Public Goods and the Formation and Integration of Markets in Early Modern Europe*, paper presented at the First GEHN Workshop, 2003, citato in SUGIHARA, *The State and the Industrious Revolution in Tokugawa Japan*, cit., p. 3.

³⁶ SUGIHARA, *The East Asia Path of Economic Development*, cit., pp. 96-97.

³⁷ *Ibid.*, pp. 115-116.

- ³⁸ ARRIGHI, HAMASHITA, SELDEN, *The Resurgence of East Asia*, cit., pp. 12-13.
- ³⁹ *Ibid.*, p. 309.
- ⁴⁰ *Ivi.*
- ⁴¹ *Ivi.*
- ⁴² *Ivi.*
- ⁴³ *Ibid.*, p. 318.
- ⁴⁴ Questa osservazione era già stata fatta da Weber circa cento anni prima. Cfr. par. finale.
- ⁴⁵ *Ivi.*
- ⁴⁶ *Ivi.*
- ⁴⁷ *Ivi.*
- ⁴⁸ *Ivi.*
- ⁴⁹ *Ibid.*, p. 319.
- ⁵⁰ ARRIGHI, *Adam Smith a Pechino*, cit., p. 395.
- ⁵¹ *Ibid.*, p. 396.
- ⁵² *Ibid.*, p. 368.
- ⁵³ ARRIGHI, HAMASHITA, SELDEN, *The Resurgence of East Asia*, cit., p. 319.
- ⁵⁴ ID., *Adam Smith a Pechino*, cit., p. 37.
- ⁵⁵ ARRIGHI, HAMASHITA, SELDEN, *The Resurgence of East Asia*, cit., pp. 319-320.
- ⁵⁶ T. PARSONS, *The Social System*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1951, trad. it. *Il sistema sociale*, Comunità, Milano 1965.
- ⁵⁷ Frank si riferisce, forse, alla struttura dei saggi sulla religione del 1920 nei quali la definizione dei tratti dell'identità europea-occidentale viene prima della analisi delle diverse civiltà. In realtà i saggi sono stati scritti ben prima del 1920 – dal 1911 al 1918 – e le *Osservazioni preliminari* in occasione della pubblicazione in tre volumi degli studi sulla sociologia della religione. Perciò Weber, prima, ha studiato i casi e, poi, ha formulato la sintesi dei tratti dell'Occidente e della Cina, dell'India, ecc.
- ⁵⁸ WEBER, *Sociologia delle religioni*, cit., pp. 102-103.
- ⁵⁹ *Ibid.*, p. 106.
- ⁶⁰ H. HO-FUNG, *Orientalist Knowledge and Social Theories: China and the European Conceptions of East-West. Differences from 1600 to 1900*, in «Sociological Theory», XXI, n. 3, 2003, pp. 254-280.
- ⁶¹ WEBER, *Sociologia delle religioni*, cit., p. 484.
- ⁶² *Ivi.*
- ⁶³ *Ivi.*
- ⁶⁴ *Ibid.*, pp. 485-486.
- ⁶⁵ *Ibid.*, pp. 486-487.
- ⁶⁶ *Ibid.*, p. 410.
- ⁶⁷ *Ibid.*, pp. 410-411.
- ⁶⁸ *Ibid.*, p. 411.
- ⁶⁹ WEBER, *Sociologia delle religioni*, cit., pp. 404-412.
- ⁷⁰ ARRIGHI, HAMASHITA, SELDEN, *The Resurgence of East Asia*, cit., p. 319.
- ⁷¹ *Ivi.*
- ⁷² WEBER, *Sociologia delle religioni*, cit., p. 453 e pp. 497-498.
- ⁷³ Cfr. T. PIKETTY, *Le capital au XXI^e siècle*, Seuil, Paris 2013; M. MILANOVIC, *The Haves and the Haves-Not: A Brief and Idiosyncratic History of Global Inequality*, Basic Books, London 2012.
- ⁷⁴ World Bank, *China 2030. Building a Modern, Harmonious, and Creative Society*, World

Bank, New York 2013, p. 19.

⁷⁵ W. ZHANG, F. SUN, *Resurrection through Adaptation: The Dynamics of China's 'Comcapitalism' Model*, in «Journal of Comparative Asian Development», XI, n. 2, 2012, pp. 349-378.

⁷⁶ World Bank, *China 2030*, cit., pp. 19-20.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁹ Deng Xiaoping, *Selected Works of Deng Xiaoping*, vol. III, 1982-1992, People's Publishing House, Beijing 1993, p. 80.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 113.

⁸¹ World Bank, *China 2030*, cit., p. XIII.

Biografie degli autori e delle autrici

ROBERT BEAUREGARD è Professore di Pianificazione Urbanistica nella Graduate School in Architettura, Pianificazione e Conservazione della Columbia University. Ha precedentemente insegnato alla New School di New York, all'Università di Pittsburgh ed alla Rutgers University ed è stato Visiting Professor alla UCLA, alla Helsinki University of Technology e al King's College di Londra. Tra le sue pubblicazioni *Voices of Decline: The Postwar Fate of US Cities* (2003), *When America Became Suburban* (2006) e numerosi saggi su riviste e volumi collettanei, fra cui *Urban Design and the Metropolis*, in T. Hasic (ed.), *New Urbanism and Beyond* (2008), e *Anti-Urbanism in the United States, England, and China*, in M.J. Thompson (ed.), *Fleeing the City* (2009).

ROSA MARIA CALCATERRA è Professore Associato di Filosofia della Conoscenza presso il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università degli Studi Roma Tre. Ha tenuto lezioni, seminari e conferenze come *invited speaker* presso numerose università italiane e straniere, fra cui l'Università Statale di Milano, la Scuola Normale di Pisa, la University of California San Diego, la Pontificia Universidade Católica di San Paolo (Brasile) e la School of Philosophy dello University College di Dublino. Ha pubblicato numerosi volumi e saggi, tra cui: *Pragmatismo e filosofia analitica. Differenze e interazioni* (2006), *Pragmatismo: i valori dell'esperienza. Letture di Peirce, James, Mead* (2003), *New Perspectives on Pragmatism and Analytic Philosophy* (2011), e *Idee concrete. Percorsi nella filosofia di J. Dewey* (2011).

VITTORIO COTESTA è Professore Ordinario di Sociologia presso la Facoltà di Scienze della formazione dell'Università degli Studi Roma Tre ed è direttore del CIRES (Centro interdipartimentale di ricerche sull'educazione

e la società). Ha insegnato anche all'Università di Salerno, all'Università L'Orientale di Napoli e all'Università di Roma La Sapienza; è stato Fellow presso la Columbia University nella sua sede di Reid Hall (Parigi) e Visiting Scholar alla University of California Berkeley. Tra le sue pubblicazioni più recenti ricordiamo: *Images du monde et société globale* (2006), *Le migrazioni nella società globale* (2007), *Sociologia e conflitti etnici* (2009), *Les droits humains et la société globale* (2009), *Global Societies and Human Rights* (2012).

MARCO CREMASCHI già Professore Associato di Urbanistica all'Università degli Studi Roma Tre, è ora Professore di Urbanistica a SciencesPo (Parigi). Ha studiato, svolto ricerca ed insegnato anche in Francia, Inghilterra e Svezia. Nel 2003 è stato Fulbright Professor all'Università di Pittsburgh. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo: *Progetti di sviluppo territoriale. Le azioni integrate in Italia e in Europa* (2003), *L'Europa delle città. Accessibilità, partnership e policentrismo nelle politiche comunitarie per il territorio* (2005), *Tracce di quartieri. Il legame sociale nella città che cambia* (2008), *Città e innovazione. Politiche regionali tra retoriche e cambiamento* (2008); con Frank Eckardt ha curato il volume *Changing Places: Urbanity, Citizenship, and Ideology in New European Neighbourhoods* (2011).

GIORGIO DE VINCENTI è Professore Ordinario di Storia e Critica del cinema presso l'Università degli Studi Roma Tre. Ha insegnato all'Université Paris Ouest Nanterre-La Défense. Come Direttore del Dipartimento Comunicazione e Spettacolo ha prodotto decine di video e documentari con il Centro Produzione Audiovisivi del Dipartimento stesso. Tra i suoi libri ricordiamo: *Il cinema e i film. I Cahiers du Cinéma 1951-69* (1980), *Il concetto di modernità nel cinema* (1993), *Jean Renoir. La vita, i film* (1996), *Lo stile moderno. Alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete* (2013).

THOMAS ELSAESSER è Professore Emerito di Film and Television Studies presso la University of Amsterdam, e dal 2006 al 2012 è stato Visiting Professor presso la Yale University. Dal 2013 è Visiting Professor presso la Columbia University. Ha pubblicato, curato e co-curato oltre venti volumi, molti dei quali sono stati tradotti in tedesco, francese, italiano, coreano e cinese. Fra le sue pubblicazioni più recenti come autore ricordiamo *Studying Contemporary American Film* (2002, con Warren Buckland, trad. it., 2010), *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, (2005), *Film Theory: An Introduction Through the Senses* (2009, con Malte Hagener, trad. it. 2009), e *The Persistence of Hollywood*, (2012).

ETTORE FINAZZI-AGRÒ è Professore Ordinario di Letteratura Portoghese e Brasiliana presso il Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali dell'Università di Roma La Sapienza. Precedentemente aveva insegnato presso l'Università di Bologna. È stato Visiting Professor presso le Università di Lisbona, Rio de Janeiro, San Paolo, Campinas, Florianópolis e Belo Horizonte. È direttore delle riviste *Letterature d'America* (Roma) e *Studi Portoghesi e Brasiliani* (Pisa). Tra le sue pubblicazioni: *O Alibi infinito* (1987) su Fernando Pessoa, un volume su João Guimarães Rosa (*Um lugar do tamanho do mundo*, 2001), *Formas e mediações do trágico moderno. Uma leitura do Brasil* (2004), e *Travessias do pós-trágico. Os dilemas de uma leitura do Brasil* (2006).

MICHEL MAFFESOLI è Professore in Scienze Umane presso l'Université Paris V – Sorbonne. Direttore delle riviste *Sociétés e Cahiers européens de l'imaginaire*, nel 1982 ha fondato con Georges Balandier il Centre d'études sur l'actuel et le quotidien (Céaq). Tra le sue più recenti pubblicazioni: *Apocalypse* (2009, trad. it. 2010) e *Matrimonium. Petit traité d'écologie* (2010, trad. it. 2012), *La crise est dans nos têtes!* (2011) e *Imaginaire et Postmodernité* (2013).

GIORGIO PICCINATO è Professore Emerito di Urbanistica presso l'Università degli Studi Roma Tre. Dal 1970 al 1995 ha insegnato nell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia e dal 1992 al 1994 è stato presidente dell'Aesop (Association of European Schools of Planning). Ha scritto, fra l'altro, *La costruzione dell'urbanistica. Germania 1870-1914*, (Roma 1974, Wiesbaden 1983 e Barcellona 1993); *Un mondo di città* (2002); *Atlas de centros históricos do Brasil* (con José Pessôa, 2007); *Fermoimmagine. Studio sulla felicità urbana* (2008). Ha curato *Città, territorio e politiche di piano in America Latina* (1991) e *Alla ricerca del centro storico* (1996).

VERONICA PRAVADELLI è Professore Ordinario di Cinema presso il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università degli Studi Roma Tre. Coordina il Dottorato di Ricerca in Cinema ed è Direttore del CRISA (Centro di Ricerca Interdipartimentale di Studi Americani). È stata Visiting Professor alla Brown University. È autrice o curatrice di svariati volumi fra cui *Performance, Rewriting, Identity. Chantal Akerman's Postmodern Cinema*, (2000) e *Alfred Hitchcock. Notorious* (2003), *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici* (2014). Il suo volume *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano* (2007) ha

vinto il Premio Limina e il Premio Maurizio Grande come Miglior Libro di Studi sul Cinema; una sua versione aggiornata è stata pubblicata dalla University of Illinois Press con il titolo *Classic Hollywood. Lifestyles and Film Styles of American Cinema, 1930-1960* (2015).

DANIELA ROSSINI è Professore Ordinario di Storia contemporanea presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi Roma Tre, dove attualmente insegna Storia del Nord-America. Dal 2008 al 2010 è stata Visiting Professor presso il Charles Warren Center della Harvard University. La sua ricerca si è svolta tra l'Italia e gli Stati Uniti e si è incentrata principalmente sulla storia contemporanea, la storia economica e la storia delle donne. Ha scritto numerosi saggi e articoli, e pubblicato diversi libri, tra cui: *Il mito americano nell'Italia della Grande Guerra*, Editori Laterza, Roma-Bari 2000; *Le americane. Donne e immagini di donne tra Belle Epoque e fascismo* (a cura di), Biblink, Roma 2008.

ANITA TRIVELLI è Professore Associato di cinema, fotografia e televisione presso l'Università degli Studi G. D'Annunzio di Chieti-Pescara. Tra le sue pubblicazioni: *L'altra metà dello sguardo* (1998) e *Sulle tracce di Maya Deren. Il cinema come progetto e avventura* (2003). Il libro ha ottenuto il Premio della Consulta Universitaria del Cinema. Ha insegnato presso l'Università degli Studi Roma Tre e realizzato il dvd didattico *Jonas Mekas e il New American Cinema*, prodotto dal Dipartimento Comunicazione e Spettacolo (2008). Ha tradotto, dall'inglese in italiano, il libro di Jonas Mekas *La mia vita notturna* (2007) che ha ricevuto il Premio Limina come miglior testo straniero scritto da un professionista del cinema. Ha in corso di preparazione una monografia sulla cineasta neozelandese Jane Campion.

VITO ZAGARRIO è Professore Ordinario di Cinema presso il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università degli Studi Roma Tre. Regista e storico del cinema, ha curato diversi volumi sul cinema italiano e americano. Ha conseguito un PhD in Cinema Studies presso la New York University e il Diploma di Regia presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Tra le sue pubblicazioni più recenti: *Primato. Arte, cultura, cinema del fascismo attraverso una rivista esemplare* (2007), *Frank Capra tra sogno e incubo americano. Una proposta di controanalisi* (2009), *L'immagine del fascismo. La re-visione del cinema e dei media nel regime* (2009), *Regie. La messa in scena del grande cinema italiano* (2010) e *The Un-Happy Ending. Re-Viewing the Cinema of Frank Capra* (2011), Bordighera Press, New York 2011.

