

Punto caldo

Mensile di cultura
a cura del Coordinamento Nazionale
USB P.I. MEF



Sommario

Matisse e l'affascinante mondo degli arabeschi

di Catia Romani

La grande bellezza

di Emiliano Gennaro

Debussy "La danza di Puck"

di Maurizio Inciocchi

A nos amis

di Paolo Cappucci

La caduta tendenziale del saggio medio di profitto

di Roberto Battaglia

Zurlini "La prima notte di quiete"

di Antonello Sestili

Wynn Bullock: la natura e l'astrazione

di Antonio Bufalino

Editoriale

Con il Numero Zero parte questo mese una nuova iniziativa editoriale a diffusione gratuita dal nome "Punto Caldo". L'obiettivo del giornale sarà prevalentemente la trattazione di temi quali la cultura, la poesia, la musica, il cinema, la fotografia, l'arte, la letteratura. In una frase: l'espressione umana nelle sue diverse modalità. L'esigenza di un tale taglio editoriale nasce dall'analisi dell'attuale situazione politico-sociale, caratterizzata da una crisi economica e finanziaria devastante, dalla difficoltà delle ideologie, che avevano connotato gli equilibri nazionali e internazionali nel corso di tutto il novecento, di affermare una propria egemonia culturale nei paesi a capitalismo maturo (Europa e Stati Uniti in particolare). L'affermarsi di un modello sociale individualista ha determinato in occidente la contrapposizione dell'interesse personale a quello collettivo. La crisi che ha assunto caratteristiche complessive e ha modificato antropologicamente le società, tuttavia, ha presentato il conto. Dopo questo tsunami, il senso di solitudine oggi ha raggiunto un livello senza precedenti nella storia. L'individuo è come aggrappato ad un relitto dopo il naufragio. Vive alla deriva, trascinato dalla corrente verso una destinazione che non conosce e che non ha scelto. Questo giornale ha il desiderio di rappresentare un faro a beneficio di quel naufrago che, seppur non può rimetterlo sulla giusta rotta, può offrirgli la possibilità di contrastare la deriva, attraverso l'unica cosa che al momento sembra in grado di salvare il mondo: la cultura. Se in passato intellettuali e artisti hanno sentito la necessità di prestare la propria opera per veicolare messaggi politici e ideologici, determinando un'egemonia culturale nella società, noi vogliamo, attraverso un percorso inverso, utilizzare la cultura per facilitare un processo che porti di nuovo al perseguimento di un'aggregazione e un'identità culturale collettiva e pluralista. Una forte distinzione dal "pensiero unico" purtroppo oggi dominante.

La Redazione

Contatti

Matisse e l'affascinante mondo degli arabeschi

Nella mostra dedicata a Matisse in corso a Roma alle Scuderie del Quirinale non sono esposte le sue tele più conosciute, quelle divenute per il grande pubblico le icone dell'arte moderna francese come *La danse*, *La Joie de vivre* o *Luxe, calme et volupté*.

La curatrice della mostra, Ester Coen, in questa occasione ha voluto presentare, dell'esponente di maggior rilievo dei Fauves (Belve), le opere influenzate dai prodotti artistici e artigianali dei paesi esotici. Nell'arte Occidentale, già dalla seconda metà dell'Ottocento, frequentemente si trovano elementi culturali dei paesi lontani: Delacroix e Ingres raffigurano paesaggi e scene di vita dell'Oriente e soprattutto del mondo arabo, come le *Odalische*, Van Gogh manifesta un vivo interesse per l'arte giapponese e Gauguin abbandona la Francia per trasferirsi definitivamente in Polinesia, un mondo primitivo e incontaminato.

"*La révélation m'est venue d'Orient*" scrisse Henri Matisse nel 1947, una rivelazione avuta attraverso le visite alla vasta collezione islamica del Louvre e alle diverse mostre che, alla fine del secolo, vennero dedicate all'arte islamica a Parigi. Inoltre, grazie all'Esposizione mondiale del 1900, l'artista francese ha la possibilità di scoprire l'arte e la cultura dei paesi musulmani nei padiglioni dedicati a Turchia, Persia, Marocco, Tunisia, Algeria ed Egitto, che diverrà conoscenza diretta attraverso i viaggi e i ripetuti soggiorni in Algeria e Marocco e successivamente a Tahiti.

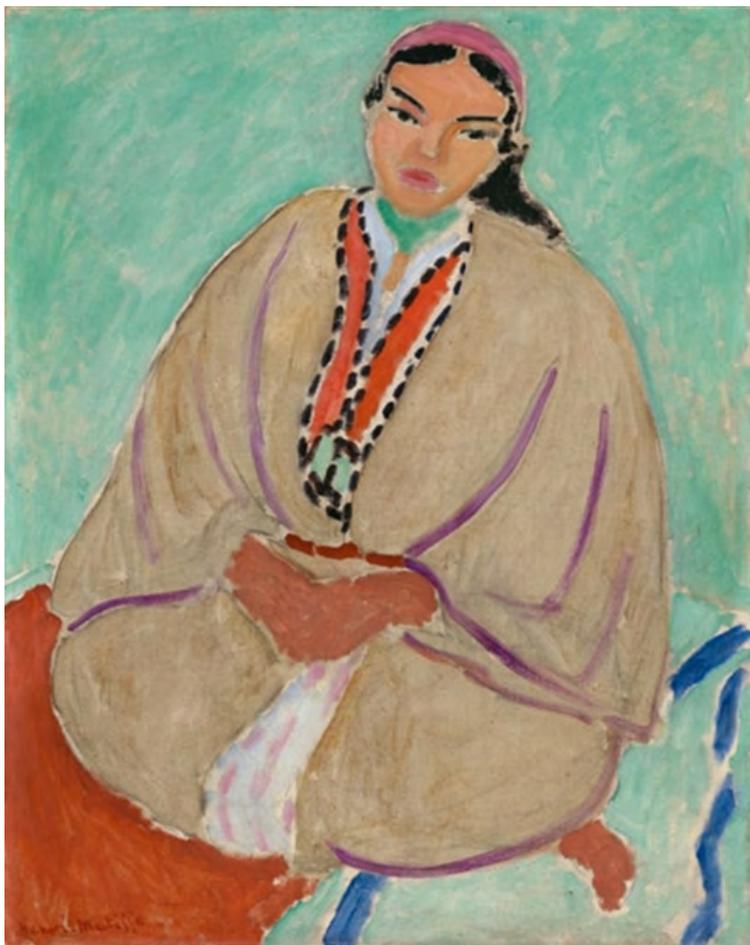
Tutte le suggestioni dell'arte dei paesi esotici le ritroviamo puntuali nelle opere della mostra romana che, con un originale allestimento, vede quadri e disegni collocati prevalentemente sulle pareti di destra e maschere africane, tessuti orientali, ceramiche asiatiche e oggetti artigianali esposti nelle teche sulle pareti di sinistra.

In alcune opere di Matisse i motivi decorativi dei tessuti e la preziosità dei tappeti orientali divengono gli elementi dominanti, protagonisti assoluti di uno spazio bidimensionale, chiuso e a volte riempito in maniera quasi ossessiva. L'Oriente, l'Africa e la Russia con le loro luci e i loro colori ispirano all'artista nuovi schemi compositivi. Arabeschi e disegni geometrici presenti nel mondo Ottomano, nell'arte bizantina e nel mondo ortodosso sono interpretati con straordinaria modernità in un linguaggio che, liberato dalla regola della prospettiva, dagli elementi narrativi e di somiglianza alla realtà, crea lo spazio attraverso il colore e l'estrema semplificazione delle immagini "E' sufficiente un segno per evocare un viso, non c'è alcun bisogno di imporre alla gente degli occhi, una bocca... bisogna lasciare il campo libero al sogno dello spettatore."

Uso del colore puro che dona ritmo alla composizione, figure umane che perdono riferimenti e dettagli oggettivi, forme ridotte ad una riproduzione bidimensionale del contorno sono le peculiarità della pittura rivoluzionaria di Matisse "Il senso della profondità senza l'aiuto



Henri Matisse, *Il paravento moresco*, 1921 Philadelphia Museum of Art



Henri Matisse, *Marocchina in giallo* (o *Zorah in giallo*), 1912
Collezione privata

della prospettiva tradizionale è l'apporto della mia generazione. Abbiamo abbandonato il modello, la prospettiva, abbiamo rifiutato tutte le influenze, gli strumenti acquisiti. Ci siamo affidati al colore: il colore ci ha permesso di rendere la nostra emozione senza mescolare e senza reimpiegare i vecchi mezzi costrittivi." Interessante da ultimo notare come l'avanguardia e la trasgressività artistica della Belva contrastino con la sua biografia e il suo carattere di uomo borghese, dalla vita calma e pacata, costantemente dominata però dal desiderio di realizzare una pittura piena di passione e di trasmettere allo spettatore un'armonia interiore e un'autentica gioia di vivere.

Catia Romani

Matisse. Arabesque

Roma Scuderie del Quirinale

5 marzo - 21 giugno 2015

Orario: dalla domenica al giovedì dalle 10.00 alle 20.00;

venerdì e sabato dalle 10.00 alle 22.30

Biglietti: Intero € 12,00 Ridotto € 9,50

 Guarda il video

"Percorsi Creativi"

LA GRANDE BELLEZZA

*Un milione di anni da questa notte
quando il millepiedi dentro il mio cuore scalerà il cielo
la stessa rapida pioggia di ora riempirà i miei occhi
le stesse bianche braccia s'incroceranno nella mia testa
chi, chi si ricorderà della guerra in Jugoslavia
del napalm in Vietnam
delle lacrime di Scipione sulle rovine di Cartagine
o del sangue che alimenta il focolare di casa?
I morti saranno polverizzati, scordati
che essi abbiano vinto o perso.
Ma solo la bellezza,
solo la verità
dureranno un milione di anni*

Emiliano Gennaro



Torna alla Prima

Piccoli incontri con grandi musicisti

La danza di Puck

Il 25 marzo del 1918, mentre l'aviazione tedesca bombardava a tappeto Parigi, moriva Claude Debussy, colui che fu soprannominato "padre della musica moderna".

Un uomo introverso, taciturno e tormentato, ma dotato di un'arguzia sottile che lo portava spesso al paradosso, situazione ben evidente nelle sue composizioni.

Con il suo stile personalissimo contrappose alla ridondante ampollosità wagneriana il culto della raffinatezza minuta e preziosa con agile e femminile eleganza.

Le sue opere (soprattutto per pianoforte, dal quale tira fuori infinite risorse sonore alterando simulati pieni orchestrali ai più evanescenti pianissimi con una tale sensibilità che sembra oltrepassi i limiti del percettibile) colgono sensazioni eteree, profumi e colori della natura, ebbrezze sottili e nascoste tanto da essere paragonate alle liriche visionarie di Mallarmé, suo carissimo amico, o di Baudelaire a cui dedica uno dei suoi preludi.

Debussy rompe gli schemi formali dell'armonia con nuove strutture non più legate agli obblighi di regolari modulazioni ma usando, tra l'altro, soluzioni quartali poi riprese cinquanta anni dopo da Miles Davis nel jazz.

Anche le sue melodie fanno uso di scale particolari e simmetriche (non a caso la scala esatonale, sovrapposizione di toni interi, viene anche chiamata scala di Debussy) e antiche scale modali nate nella cultura ellenica e consolidate nel medioevo.

Per questa freschezza e novità, per il potere evocativo della sua musica e per il suo rifiuto di accademismi e valori formali l'arte di Debussy viene sintetizzata nel termine di "impressionismo", termine coniato da un critico francese in occasione di una mostra di pittura tenuta a Parigi nel 1874 da Monet, Renoir, Degas e altri.

Debussy non ha mai amato essere definito "impressionista" e lo dimostra in una lettera indirizzata al suo editore che cita testualmente: "sto cercando di fare qualcosa di diverso - in qualche modo delle realtà - ciò che gli imbecilli chiamano impressionismo, termine questo impiegato malissimo soprattutto dai critici d'arte".

Il brano che vorrei sottoporre alla vostra attenzione sono tre minuti scarsi di musica nei quali io personalmente trovo la "quintessenza" dello spirito inquieto ma ironico del grande maestro: "La danza di Puck", il penultimo preludio del primo libro.

Una pennellata che disegna con pochi tratti, quasi caricaturali ma incisivi il carattere capriccioso e buffo del folletto di "Sogno di una notte di mezza estate" di William Shakespeare.

Qui Puck è incaricato da Oberon, il re delle fate, di procurargli un filtro magico che messo sugli occhi di chi dorme ha il potere di farlo innamorare della prima persona che vede al momento del risveglio.

Il preludio inizia con l'andatura svagata del folletto nel bosco che alterna saltelli a capriole fino a che non risuona, come un richiamo, il corno di Oberon magistralmente simulato da una frase



musicale quinteggiante (per intervalli di quinta giusta), tipica sonorità dei corni.

Dopo di che Puck si affretta, non senza continuare ad inciampare e rotolare, per presentarsi al cospetto del re.

Da notare il lirismo evanescente dalla misura trenta (0:46 circa) dove lo stesso Debussy riporta le indicazioni: "pp" (pianissimo), "aereo" e "una corda" (cioè l'uso del pedale sinistro del piano che sposta i martelletti solo su una corda e non su tre corde come di solito).

L'unico e improvviso "sf" (sforzato) lo troviamo alla misura cinquantadue (1:30 circa), mentre tutto il preludio, secondo l'indicazione del compositore, non va oltre il mezzoforte, mantenendo l'aria fiabesca del magico mondo narrato. Durante il brano ritorna spesso il corno di Oberon in altra tonalità e tornano i guizzi rocamboleschi di Puck, personaggio dispettoso anche se in fondo buono nell'animo.

Un piccolo capolavoro (lo stesso

Debussy sosteneva che "la brevità è l'anima della saggezza") dove il pianoforte è sfruttato con sapiente maestria esplorandone le infinite capacità timbriche. Ah, l'ultima cosa: da notare il finale "rapido e sfuggente" quasi a simulare una dissolvenza cinematografica dell'immagine visiva dell'ascoltatore.

Consiglio l'ascolto della versione registrata (1930/31) dal meraviglioso interprete di Debussy che era Alfred Cortot 1877-1962 (penultimo brano dei preludi I).

Maurizio Inciocchi

(tutto il primo libro dei preludi)

(La danza di Puck)

A nos amis

Mi è capitato tra le mani un libro interessante. *A nos amis* scritto dal "Comité invisible" edito da La Fabrique – Paris – 10€.

Sono 250 pagine, un documento politico, filosofico e poetico, che indaga sulla incapacità degli esseri umani a reagire di fronte ad evidenti casi di ingiustizia e violenza perpetrati contro l'essere umano. Il concetto di non reazione è stato ignorato da tutte le politiche ribelliste dei movimenti sociali. Questo libro cerca di fare chiarezza nel nostro presente politico e psicologico anche individuale, ponendosi fuori dalle vecchie dottrine di mutamento sociale, le quali servono ormai ad un ceto in cerca di affermazione sociale o a comitati d'affare allo scopo di piegare la politica agli interessi individuali o di casta. Sul piano individuale, in una società nella quale l'apparire è la cosa più importante, spesso si costruiscono pseudo dignità da ribelli, pensando di stare qualche centimetro sopra la media. Il documento non risparmia nessuno trovando criticità sia nei cosiddetti antagonisti che nei sedicenti pacifisti.

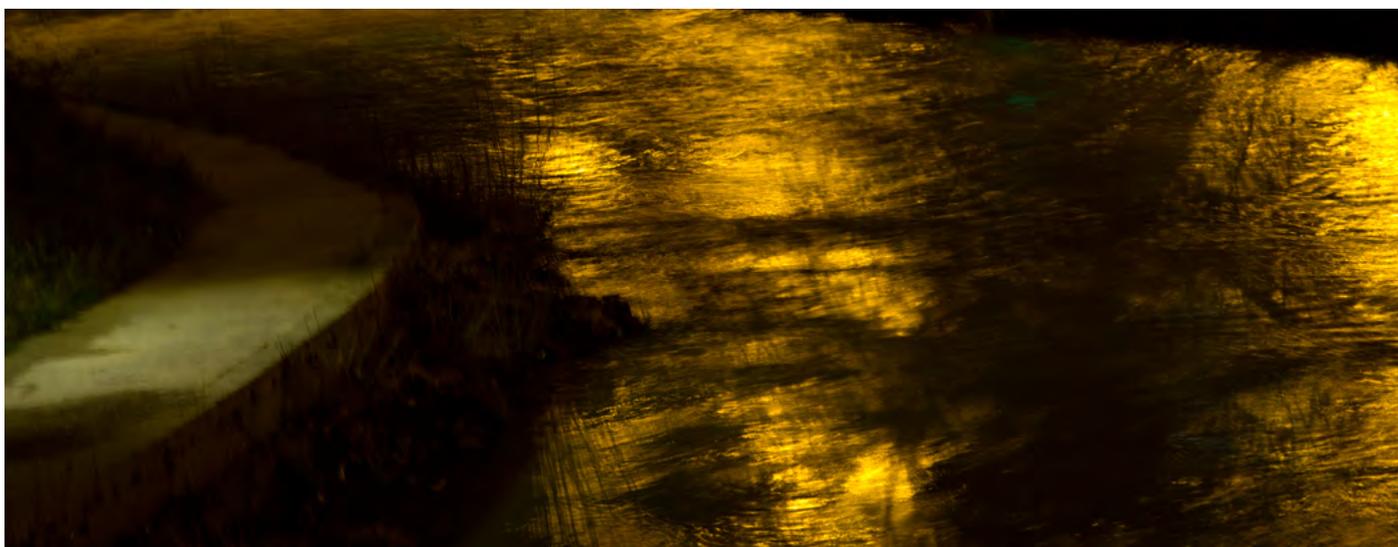
Centrale in questo testo è il concetto di crisi. Si legge infatti: "non viviamo oggi la crisi del capitale ma il trionfo del capitalismo di crisi". Il capitale, in breve, usa la gestione della crisi come tecnica di governo delle contraddizioni sociali. Quello che non possono capire i marxisti "volgari" è che la crisi serve al capitale come forza creatrice per nuove imprese a costi sempre inferiori nel quadro di una concorrenza internazionale tra capitalismo. Permette di destabilizzare intere nazioni e di stabilizzare lo scontro, anche internazionale, tra le classi.

Cristina Rosati sul sito "Carmilla" scrive commentando il testo: "per chiarificare questo punto di vista e collocarlo nella realtà *A nos Amis* analizza le tecniche o, meglio, il trionfo della tecnica nella vita di tutti i giorni... ad esempio in Italia si sono succeduti per anni governi tecnici". Governi peraltro non democraticamente eletti. La tecnica governa la politica, l'economia governa la tecnica e così via.

"I cosiddetti cittadini in tutto ciò non sono subalterni, bensì riproduttori più o meno consci delle dinamiche capitaliste", insiste la Rosati. In altre parole la capacità di affermare una verità taciuta significa che anche il mondo del lavoro è complice dell'algoritmo del capitale. Da una parte ci sono i complici funzionali del capitalismo dall'altra restano gli esclusi, coloro che non sono funzionali a questo sistema. Il cosiddetto: "unemployable". Emerge a questo punto un'altra considerazione che riguarda le singole coscienze: per non essere funzionali al sistema occorre una visione diversa della vita, biologicamente contraria all'ideologia dominante. Si determina così una contrapposizione tra chi fa proprie le logiche del capitale e le interiorizza pensandole come naturali, biologiche e chi le rifiuta, resiste. Questa contraddizione tra il popolo del capitale e coloro che si sottraggono a questa logica è inevitabilmente foriera di scontri sociali, che non sono determinati dal solo collocarsi in aree diverse della produzione e riproduzione del mercato del lavoro, ma da una sensibilità e visione della vita opposte.

Torna alla Prima

Paolo Cappucci



La caduta tendenziale del saggio medio di profitto

La caduta tendenziale del saggio medio di profitto è considerata da Marx come una legge economica fondamentale del modo di produzione capitalistico. Per Marx " il saggio del profitto costituisce la forza motrice della produzione capitalistica", la sua caduta determina pertanto una fase di crisi generale del processo di accumulazione. Questa contraddizione, interna al modo di produzione capitalistico, sarebbe dunque la premessa al suo superamento e all'avvento inevitabile del socialismo. Ma è Marx stesso a mettere in guardia da erronee interpretazioni "crolliste" sulla fine del capitalismo, insistendo sul carattere di mera tendenza della caduta del saggio di profitto, ed escludendo che tale legge possa agire in modo lineare e senza controtendenze.

Per entrare nel merito di quanto premesso è opportuno riprendere, sia pur in modo schematico, alcune linee guida del pensiero di Marx.

Il tasso o saggio del profitto. Cos'è il tasso o saggio di profitto di una impresa capitalistica? E' il rapporto tra il plusvalore e tutto il capitale anticipato: quello costante (macchinari, materie prime, trasporti, ecc...) e quello variabile (i salari). La concorrenza spietata tra capitalisti e la necessaria innovazione tecnologica che essi devono perseguire, produce afflusso o deflusso dei capitali nei vari settori merceologici, facendo salire o scendere i prezzi delle merci e i profitti. Il valore matematico che media i singoli tassi dei vari settori merceologici è detto tasso medio di profitto.

Pluslavoro e plusvalore. Per Marx il valore di una merce è dato dal lavoro in essa incorporato. Nel modo di produzione capitalista è soltanto il lavoro umano a creare valore e, attraverso la parte di lavoro non pagato, a determinare i profitti. "I lavoratori devono lavorare per un tempo superiore a quello necessario per produrre quei beni che sono necessari per ricostituire la propria forza lavoro. Nel sistema capitalista questo pluslavoro si chiama plusvalore".¹

Ma "dato che solo il lavoro produce valore e plusvalore, l'introduzione delle innovazioni tecnologiche comporta una minore produzione di valore e plusvalore".²

Aumento della composizione organica del capitale. Centrale nel processo di produzione capitalista è il rapporto tra lo sviluppo delle forze produttive (la scienza, la tecnica e la loro applicazione al processo lavorativo) e i rapporti sociali di produzione.

L'aumento del capitale impiegato per l'innovazione tecnologica (aumento del capitale costante) allo scopo di ottenere una produttività sempre più elevata, la riduzione dei costi e la realizzazione di un vantaggio sulla concorrenza è la prevalente modalità dinamica usata dai capitalisti per aumentare i propri profitti. Ma l'innovazione tecnologica implica tendenzialmente una progressiva sostituzione dei lavoratori con i mezzi di produzione e comporta dunque una diminuzione relativa del capitale variabile in rapporto al capitale costante.

Questo fenomeno è definito da Marx "aumento della composizione organica del capitale".

In sintesi: "L'aumento della composizione organica del capitale, del lavoro oggettivato rispetto al lavoro vivo, è la tendenza fondamentale del modo di produzione capitalistico. La diminuzione tendenziale del



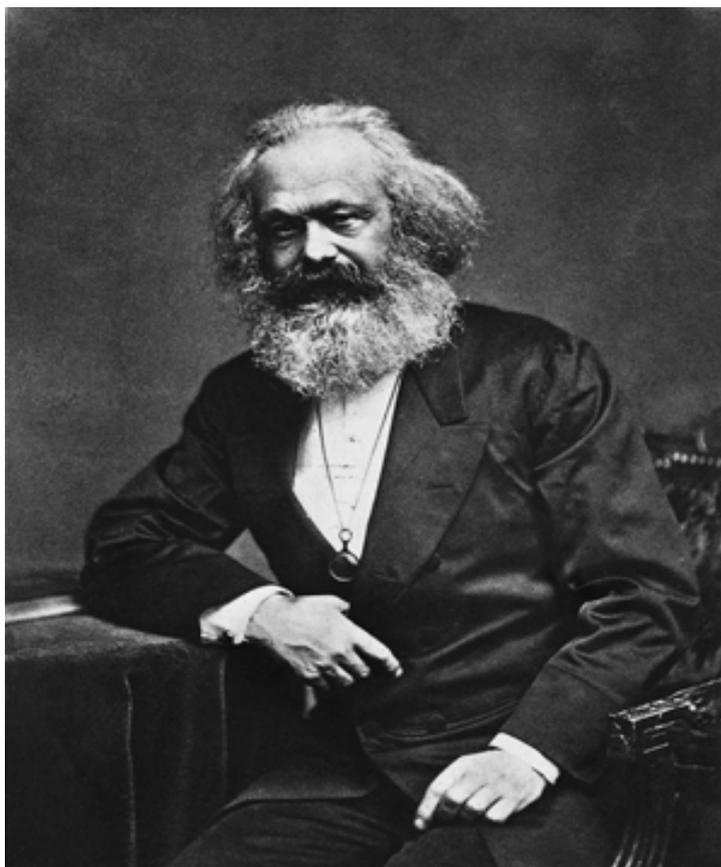
tasso medio di profitto è dunque una legge di sviluppo del modo di produzione capitalistico.”³

Ma come detto all’inizio, è Marx stesso a indicare diversi fattori di controtendenza o comunque di rallentamento dell’efficacia della legge. Ci limitiamo a citarne alcuni: la concentrazione di capitali, l’aumento del livello di sfruttamento del lavoro, la riduzione dei salari, il commercio estero.

Come tutto questo si rapporti alla crisi economica generale, che in questi ultimi anni sta manifestando tutta la sua profondità e le drammatiche ricadute sociali, è stato oggetto di numerose analisi e approfondimenti scientifici da parte del Centro Studi Trasformazioni Economico-Sociali (CESTES) e dell’Unione Sindacale di Base (USB).

In particolare, analisi e considerazioni approfondite sono contenute in “Il risveglio dei maiali-PI-IGS”, L. Vasapollo – R. Martufi – J. Arriola – Jaka Book 2012, che è stato tradotto in diverse lingue e presentato in numerosi convegni a livello europeo ed internazionale, e anche presso il MEF.

In conclusione ci preme sottolineare che la crisi attuale del modello di accumulazione con la costante sovrapproduzione di merci e capitali è sempre più crisi di carattere sistemico e che la



strutturalità e globalità della crisi sistemica nei paesi a capitalismo maturo rende evidente la tendenza alla caduta del saggio di profitto. La stessa finanziarizzazione dell’economia, più che una controtendenza, appare come un illusorio tentativo di arginare la crisi strutturale e sistemica, vista l’impossibilità di realizzare un nuovo modello di produzione che rilanci l’accumulazione capitalista.

Più precisamente: “Il capitale internazionale cerca di sopravvivere alla meglio intensificando la sostituzione della funzione del capitale produttivo con la finanziarizzazione, le delocalizzazioni, esternalizzazioni, privatizzazioni e riducendo drasticamente i costi di produzione con un attacco violento al generale costo del lavoro, alle stesse garanzie e diritti del lavoro, al salario diretto, indiretto e differito; si provoca così disoccupazione strutturale, precarizzazione istituzionalizzata...”⁴

Le risposte e le prospettive della classe lavoratrice di fronte alla crisi e l’inefficacia e impraticabilità delle ricette neo-Keynesiane sono temi che affronteremo nei prossimi numeri di questa rivista.

Questo nella profonda convinzione che solo un grande e rinnovato protagonismo del movimento dei lavoratori e una forte ripresa del conflitto sociale e di classe, possano contrastare lo sfruttamento capitalista, avviare una controtendenza e costruire le basi per un cambiamento totale e radicale.

Roberto Battiglia

Note

¹ Guglielmo Carchedi – Dalla teoria di Marx l’analisi delle forze produttive e della transizione – Proteo n. 2009/3-2010/1

² idem

³ E. Mandel – Trattato marxista di economia, 2voll., Erre emme edizioni Pomezia

⁴ Vasapollo, Martufi, Arriola- Riaprire il dibattito e i percorsi di lotta anticapitalista per l’uscita dall’Europolo – Proteo annuali 2/2013

Ri/leggiamo un film

Alla Mostra del Cinema di Venezia del 1962 vincono, ex aequo, due film di genere diverso, accomunati da un evidente tentativo di ricerca poetica: Cronaca familiare di Valerio Zurlini e L'infanzia di Ivan di Andrej Tarkovskij. Zurlini, che nel firmamento dei grandi cineasti del dopoguerra è quello più sottovalutato e per certi versi "sfortunato", si misura con l'omonimo romanzo autobiografico di Vasco Pratolini e quindi con la propria passione per la letteratura. Tarkovskij comincia a delineare, pur con un soggetto radicato nel crudo realismo della seconda guerra mondiale, i tratti distintivi della sua espressione lirica servendosi di un linguaggio che incontrerà il giudizio ostile anche della sinistra italiana.

Per uno strano segno del destino, il percorso dei due registi si intreccerà ancora davanti a un capolavoro della pittura del quattrocento: La Madonna del parto di Piero della Francesca. Seppur in un contesto narrativo differente, l'affresco recita la sua particolare suggestione in una scena del film La prima notte di quiete di Zurlini e, undici anni più tardi, sarà in una delle ambientazioni di Nostalghia di Tarkovskij.

Valerio Zurlini (1926, Bologna - 1982, Verona)

La prima notte di quiete

Il film è del 1972 e vede il ritorno di Zurlini alla narrazione drammatica. È interpretato da Alain Delon, Lea Massari, Giancarlo Giannini e da una sconosciuta Sonia Petrova. La trama. Daniele Dominici, supplente di lettere in un liceo di Rimini, è attratto da una sua allieva a cui fa omaggio di un romanzo di Stendhal, *Vanina*, lo stesso nome della ragazza. Vanina è la fidanzata di Gerardo, uno dei vitelloni di provincia che Daniele frequenta, accomunato dal vizio del gioco e dell'alcol. Tuttavia Daniele non desiste e l'accompagna a Monterchi a visitare *La madonna del parto*. Nasce un amore senza futuro



sia per la torbida personalità della ragazza sia per l'inconsistenza finanziaria dell'uomo. Daniele deve poi subire le minacce della madre di Vanina e le scenate di gelosia della propria compagna, Monica. La giovane fugge. Tocca a Spider, un amico medico, scavare nella vita del protagonista e scoprire che dietro quell'uomo indecifrabile e senza passato si cela un poeta. Vanina riappare. Trascorrono la notte insieme e, anche per la violenta reazione dell'ex fidanzato, decidono di fuggire. Ma quando Daniele passa a casa per preparare le valige, Monica minaccia il suicidio. Daniele parte, terrorizzato dall'idea che la compagna non risponda al telefono perché ha già compiuto l'insano gesto. Nella corsa disperata verso casa, il protagonista trova la morte in un incidente stradale.

L'opera ebbe poco apprezzamento da parte della critica. Al contrario, malgrado la complessità esistenziale e la profondità introspettiva dei personaggi, realizzò un grande successo di pubblico. Il merito va a Zurlini e al coraggio di rendere "colta" l'immagine superficiale del divo da fotoromanzocosi ben radicata nel pregiudizio degli spettatori e della critica. All'accettare il rischio di essere considerato un autore disimpegnato. All'intuire che non bastava la magistrale interpretazione degli attori ma che c'era bisogno della più seducente prestanza fisica. Insomma, spetta alla sensibilità e all'intelligenza del regista aver dato



una dimensione estetica a un concetto poetico-filosofico.

Il film è pervaso da una luce umida, diradata. Il sole, anche nelle scene in pieno giorno, sembra scomparso. Non brilla, anzi riflette la spuma leggera dell'Adriatico, le spiagge spente del mare invernale, l'aria nebbiosa e melanconica della Rimini del non-divertimento. I dialoghi, precisi, talvolta laconici, rivelano il disincanto del protagonista nei confronti dell'esistenza. Una disillusione tanto profonda da sfiorare il nichilismo. La trama stessa narra le sconfitte e le contraddizioni della società borghese condannata a rincorrere il vizio, a sprofondare nella stessa fatiscenza della villa abbandonata che il protagonista riconosce a memoria. E ciò

pesa sui giudizi critici che, in parte a ragione, parlano del film come di un dramma decadente.

Ma una ri/lettura suggerisce un'interpretazione diversa. Quella che Goethe definisce *la prima notte di quiete* (perché finalmente non si sogna) non indica il desiderio della morte intesa come il sopraggiungere del nulla che cancella ogni dinamica della mente. Al contrario sottolinea l'energia creativa che muove l'uomo-poeta: il sogno. Per esprimersi in termini cartesiani è come dire: sogno dunque sono. Del resto uno dei massimi esponenti del Romanticismo tedesco, Friedrich Hölderlin, nelle prime pagine di *Iperione* scrive: "...l'uomo è un dio quando sogna, un mendicante quando pensa". E ancora: "Essere uno con tutto ciò che vive; tornare, in un beato divino oblio di sé, nel tutto della Natura, questo è il vertice dei pensieri e delle gioie, questa è la sacra vetta del monte, la sede dell'eterna quiete..."

Zurlini sa che il poeta è simile all'eroe dell'epos e all'Iperione di Hölderlin: è un perdente. Ma egli conosce pure l'insegnamento di Baudelaire: sa che tra gli attributi del poeta maledetto rientra anche la dipendenza dell'ostinato giocatore.

Allora bisogna vestire il protagonista con la malinconia dello sguardo, con la sigaretta spenta tra le labbra, con la barba incolta di pochi giorni, con il vizio del gioco. E, soprattutto, con un maglione verde dolce vita e un cappotto di cammello. Indumenti ideali che accompagnano il protagonista in tutte le scene del film, tanto che diventa difficile per lo spettatore non trasfor-



mali nei panni di una maschera moderna o nella divisa del poeta fallito di professione. In fondo sono soltanto costumi di scena. Eppure si appropriano del protagonista, diventano elementi insostituibili della figura del personaggio, tanto da riflettersi sulla stessa interpretazione di Delon e condizionarne la postura e l'incedere. Sono abiti volutamente logori, vissuti. Come la spenta esistenza di Monica che una splendida Lea Massari interpreta con convinzione. Rassegnata e allo stesso tempo ribelle, consunta da un amore ormai finito che tuttavia resta l'ultimo scoglio a cui aggrapparsi. Triste e sofferente, bellissima.

Zurlini è uomo di lettere ma in primo luogo maestro di cinema. Le inquadrature sono essenziali e pulite. I movimenti di macchina dosati con sapienza e mai eccessivi. Egli sa che il cinema, a differenza del teatro e della letteratura, può catturare la luce degli occhi, il silenzio fragoroso delle parole mai dette e i pensieri delle labbra socchiuse. Perché, per sua natura, descrive attraverso il cambio dei piani e l'alternanza delle sequenze. Così nella scena in cui Vanina balla un lento avvinghiata al fidanzato mentre pensa a Daniele, Zurlini ripropone la soluzione registica già collaudata in *Estate violenta* nel 1959. Alain Delon al



posto di Jean-Louis Trintignant, Sonia Petrova che rimpiazza Eleonora Rossi Drago. Il risultato non cambia: lancio di sguardi penetranti, occhiate infinite che sembrano proseguire oltre la scena. Quasi volessero scavalcare i protagonisti e colpire direttamente lo spettatore. Tutto vive in relazione alla poesia. Anche la storia d'amore serve a dare un senso alla creazione lirica. Dice Daniele a Vanina: "Ma non t'ho cercata per passare una serata divertente, queste cose non mi interessano affatto. Ma lo sconforto che hai dentro, la

tua malinconia senza rimedio... non riesco a sopportarla". E nelle ultime scene, Monica, visibilmente risentita, si rivolge così al protagonista: "Tu sei incapace di amore, come sei incapace di rimorsi... hai idealizzato una ragazzetta paranoica solo per rifugiarti di tanto in tanto in un'oasi di pena e per scriverti sopra cinquanta brutte poesie".

La morte appare come la conclusione inevitabile della storia. È l'unico elemento dell'epos che può trasformare, anche nella modernità, il poeta in eroe. Non a caso il mito di Jim Morrison si consolida con la sua morte, prematura e improvvisa, avvenuta un anno prima.

Una curiosità: la colonna sonora del film è firmata da Mario Nascimbene. In realtà si tratta di un arrangiamento del concerto per flautino di Antonio Vivaldi. Lo stesso brano che François Truffaut aveva utilizzato un paio di anni prima ne *Il ragazzo selvaggio*.

Buona ri\lettura.

Antonello Sestili

Torna alla Prima



Guarda scena del film

Wynn Bullock: la natura e l'astrazione

Nasce il 18 aprile 1902 a Chicago, Illinois, Stati Uniti

Muore il 16 novembre 1975, Monterey, California, Stati Uniti

Fotografo, viaggia in Europa, Parigi in particolare. Entra in contatto con le avanguardie artistiche degli anni venti. Viene folgorato dagli studi impressionisti e post-impressionisti sulla plasticità della luce e sulla capacità di influenzare la percezione del reale. Grazie al lavoro di Man Ray e László Moholy-Nagy nasce l'interesse di Bullock per la fotografia. Tornato in America si stabilisce in California. L'incontro con Edward Weston porta Bullock a nuove composizioni. Sin qui quello che si può trovare nel web. Wynn Bullock concepisce la



fotografia come mezzo che va oltre l'oggetto rappresentato, una comunicazione tra il mondo delle idee e quello che lo circonda nella realtà. Questo senso della fotografia lo porta alla ricerca in natura di forme sempre più astratte. L'elemento umano, presente nelle sue fotografie, è immerso nel paesaggio talvolta in modo "sproporzionato", che rende tuttavia l'immagine ancora più efficace, dinamica, non banale.

Il rapporto dell'uomo con il cosmo è d'integrazione piuttosto che di sopraffazione. Nelle fotografie d'interni le dimensioni ed i rapporti compositivi cambiano: sembra che in quel luogo, la casa, domini l'elemento umano. Lì l'essere umano sembra comandare con una inquadratura che prevede proporzioni diverse. L'elemento antropico assume dimensioni maggiori rispetto a quando è inserito nei boschi, sebbene la casa sia vista da fuori.

Andare oltre l'oggetto fotografato è la ricerca di Bullock, quindi il pattern si fa sempre più astratto. Lo sforzo di cogliere l'essenza dell'oggetto, di "estrarre" altro da ciò che si fotografa, lo porta a stringere il campo visivo a tal punto da renderlo irriconoscibile. Si scopre un microcosmo che è il "riflesso" del macrocosmo. Questo è





possibile solo entrando con l'obiettivo nell'acqua e tra le sue forme estreme, tra i tronchi che la stessa lambisce e copre. Molti considerano Bullock come un fotografo dal realismo simbolico. Ma la definizione più corretta è quella di ricercatore delle forme naturali che parte dall'osservazione e lo conduce all'astrazione fotografica. Nell'opera di Bullock è evidente, soprattutto a coloro che conoscono il valore delle sue stampe, la ricerca tonale legata alla lezione zonale di Ansel Adams e il rigore nella scelta dei grigi che ammorbidiscono l'urlo di certi bianchi.

Non si può tacere che Bullock andò oltre il bianco e nero. Morì nel 1975, in presenza di nuove tecnologie che davano la diffusa possibilità del colore in fotografia. Il suo percorso di astrazione con il colore - 1960 circa - tocca la pittura. L'espressionismo astratto. Un approdo che può lasciare perplessi. Ma è proprio qui che la fotografia diventa pura invenzione, per certi versi forma aleatoria.

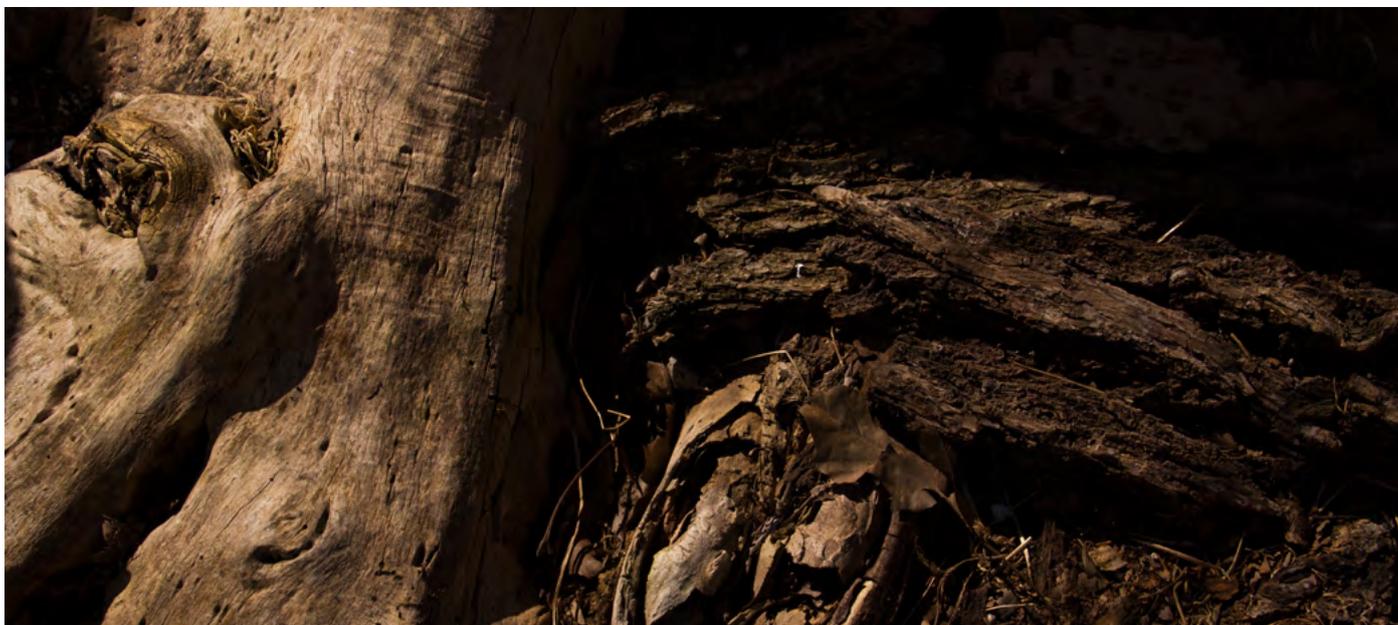
Antonio Bufalino



Guarda il video



Torna alla Prima



Visita il nostro canale



Seguici



redazione.puntocaldo@gmail.com

Poche regole

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

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

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

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

La Redazione

La Redazione

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