

Moody, trash astrofisico - Daniela Daniele

Da questa parte dell'Atlantico si è spesso tentato di ridimensionare il romanzo postmoderno americano nello spazio compiaciuto di un esercizio autoriflessivo che colpevolmente ne oscura la vocazione critica e dissidente. Rick Moody, in **Le quattro dita della morte** (trad. it. L. Vighi, Bompiani, pp. 912, € 21,50), dimostra come questo racconto complesso e massimalista resti in realtà, anche nella grottesca veste fantascientifica da lui prescelta, una delle formule letterarie più efficaci per raccontare il nostro presente. Sulla scia di Gaddis, l'ultima fatica dell'autore non rinuncia, come già avveniva nei racconti del compianto David Foster Wallace, alla cornice meta-narrativa di un esercizio di auto-curatela con tanto di introduzione, di postfazione e di note, senza mai rinunciare però ad assorbire, nel ventre pantagruelico delle sue novecento pagine di narrazione, generi popolari letterari e non: una strategia distintiva del romanzo postmoderno, che ci racconta ormai da tempo i guasti e l'assedio del trash dell'informazione. Infatti, il racconto non indugia sulla pretenziosità degli apparati critici con cui si apre e mescola, senza gerarchie, generi colti con i linguaggi (nuovi e vecchi) della cultura di massa, per continuare a interrogarsi, nella migliore tradizione postmoderna, sulle possibilità comunicative del romanzo nell'era digitale, un genere che avrebbe sulla carta ogni ragione per temere il confronto con forme di scrittura più dinamiche e intermediali. Così, il romanzo mostra l'autore intradiegetico alle prese con la riduzione letteraria di un brutto horror del 1963 che – invertendo quella convenzione per cui sarebbe la letteratura a fornire i suoi miti ai prodotti concepiti per lo schermo – racconta di un film, per giunta grottesco e di serie B. Un film che richiede l'ancillare parafrasi degli artigiani della scrittura, in una novelization che parrebbe umilmente asservire la letteratura al primato degli audiovisivi, pedissequamente parafrasando quanto, nel bene e nel male, ci propinano gli schermi. Tuttavia, questa fabula amara è solo un pretesto di sapore pynchoniano usato dall'autore per mostrare le nuove interfacce che assume oggi la letteratura alla ricerca di una più diretta interazione con il lettore impaziente e distratto, che predilige ai formati cartacei i versi animati di riviste on-line come *Electric Literature* a cui Moody non manca di collaborare. Non stupisce però che, alle due ore scarse di proiezione del B-movie in questione, l'autore risponda con l'impenitente massimalismo di un three-decker ben più articolato della mera trascrizione cartacea di un film commissionata all'autore fittizio, ridando alla brutta pellicola una veste complessa e degna dell'età aurea del romanzo. Infatti, l'autore fittizio, che sopravvive grazie a lavoretti precari e alla dolorosa compravendite della sua preziosa collezione di cimeli della storia del baseball (e qui l'omaggio al DeLillo di *Underworld* è doveroso e inevitabile), continua in realtà a coltivare con ostinazione la sua vocazione pynchoniana per la «dizione vittoriana» del romanzo postmoderno che, nel suo fitto sostrato dickensiano di intrecci rocamboleschi e di personaggi improbabili, non rinuncia a disseminare, tra arguzie intertestuali e acrobazie lessicali, la mappa cifrata e camp di un'altra America che non vediamo sugli schermi. Riprodurre l'intreccio delle *Quattro dita della morte* sarebbe impossibile poiché la prosa scorrevole di quest'opera beffarda mostra una vitalità d'invenzione narrativa che sfugge, come *I Diviners*, all'ordine della trama. E si lancia piuttosto alla ricerca di una visione più ampia dei contesti famigliari disastriati di cui trattano i primi romanzi (*Racconti di demonologia*, *Rosso americano*). Dieci anni prima di Franzen e dell'11 settembre, Moody già raccontava la catastrofe di un mondo minato da tumori e separazioni che, in *Le quattro dita della morte*, vediamo riproporsi nell'allegoria più ampia di un mondo esaurito dal consumo, tiranneggiato dagli spietati cartelli sino-indiani, e dagli indici telematici. Così, il romanzo (uscito in America nel 2010) rilancia una nuova avventura nello spazio alla ricerca (non più utopica e puritana ma decisamente distopica e sessuomane) di un'alternativa alla corruzione dilagante e all'assedio dei rifiuti tossici che soffocano il pianeta. La nuova navicella spaziale che Moody fa approdare su Marte con velleità coloniali, è, in realtà, in fuga dal trionfo del franchising e dal vorticoso traffico globalizzato di organi e di informazione. Il problema, però, è che si trova di fronte al gelo desertico del pianeta rosso ben diverso dalla wilderness lussureggiante del New England incontrato dai discendenti puritani dell'autore. Rispetto ai padri pellegrini che nel nuovo mondo avevano rifondato il loro progetto utopico di spiritualità, nel presente futuribile del 2025 che assimila l'America postmoderna agli orizzonti della fantascienza di Ballard e di Dick, quello delle anime è un commercio, e il pianeta rosso è ormai a solo un anno di viaggio dalla terra, tanto da apparire una possibile alternativa al manipolo di astronauti spediti sulla terra desolata. Una terra molto simile al deserto ai confini col Messico su cui, nell'auspicio di un futuro panamericano, Moody chiudeva i *Diviners*. Diversamente da quanto accade ai padri puritani pervenuti in una terra ideale e incontaminata, in *Le quattro dita della morte*, il pianeta rosso non mostra tracce d'acqua o di vita, proprio come avviene nella striscia di terra che divide l'Arizona dal Messico, trasformata dalle multinazionali in un Sud del mondo sommerso da discariche di rifiuti tossici (e anche qui il rimando all'*Underworld* di DeLillo e alla mappa pynchoniana dei missili nucleari in *Gravity's Rainbow* è necessario). Sul nuovo pianeta, insomma, saranno gli astronauti a contaminarsi, contrariamente a quanto avviene nelle Cronache marziane di Ray Bradbury (1950), dove i nativi del pianeta rosso, non diversamente dagli indiani d'America, sono portati all'estinzione dai batteri migrati sul loro pianeta assieme agli esploratori. Così Moody beffardamente ritorce i costi dell'arroganza coloniale contro i nuovi astronauti, che escono letteralmente a pezzi dalla loro missione, ovvero ridotti in brandelli e moncherini infetti. Dell'unico superstite dell'equipaggio sopravvissuto al rovinoso rientro resta solo un maleodorante braccio in cancrena che, come nei film di zombie di Romero, ritorna sulla terra per uccidere. È proprio questo il punto di convergenza tra l'horror del 1963 *The Crawling Hand* e il romanzo che umilmente si offre come sua parafrasi, in un tour de force narrativo che rimanda e riattualizza un inedito dialogo tra schermi e scrittura, in una nuova sinergia tra rete e letteratura. Nell'oggi, Moody rinnova il gusto slapstick della sua generazione, assieme all'umor nero di un reduce dall'olocausto come Kurt Vonnegut (a cui il romanzo è dedicato), adattandolo ai nuovi, cupi contesti postumani e all'emergenza ambientale che minacciano il pianeta. Così spinge il suo grottesco racconto interstellare verso un epilogo tragicomico molto lontano dal cinico disincanto della generazione del «no-future». Perché, da animalista convinto, Moody affida a un King Kong che, attraverso un trapianto di staminali femminili ha acquistato la parola, la difesa di diritti e sentimenti umani totalmente spariti dalla terra. Siamo, quindi, a una distanza intergalattica

dal cinismo della generazione X, e tra le rovine di un ecosistema decisamente post-razziale che richiede un atteggiamento decisamente un cool nella sua lotta contro le ecomafie della dark economy globalizzata. L'estetica radicale di questo trash astrofisco trova un riscontro musicologico nell'autobiografica di gruppo che Moody offre nel più recente *On Celestial Music*, dove, passando in rassegna la cultura musicale della sua generazione, la invita al consapevole recupero della parte materna e irlandese della sua discendenza, alla mescolazione di rock, jazz e folk che lui stesso esegue nei club newyorkesi. Allo stesso modo, la sua parodia marziana della colonizzazione Yankee offre, in musicale scioltezza, una narrazione dalle valenze ecocritiche. La naturale fluidità della prosa di Moody, che, nel suo andamento digressivo, aggira e dipana molti degli ingorghi concettuali dei suoi maestri, si offre come un esercizio di stile decisamente intermediale, capace di attraversare i generi letterari e audiovisivi più desueti, andando a pescare le origini del Grande Fratello e del reality tv nelle implacabili telecamere di vigilanza con cui la Nasa monitorava gli astronauti nello spazio. È in questa che Mary Ann Caws ha chiamato arte dell'interferenza dei nuovi media nella scrittura postmoderna che Moody lancia la sua sfida cyborg, la sfida di una narrativa che cerca nuove interfacce anche con la «biologia ibrida», oggi divisa tra le tentazioni faustiane dei nuovi Frankenstein e l'entusiasmo verso gli atleti muniti di arti al titanio. Sullo sfondo, l'incertezza dell'era digitale che suggerisce anche alla scrittura forme inedite di morphing (multimediale, interetnico e transgenico), sollecitando il lettore a un'attenzione critica e una più autentica interazione con il testo.

Un incunabolo del d'Artagnan - Clotilde Bertoni

Macchinazioni misteriose, riunioni clandestine, travestimenti, delazioni, sotterfugi: il fascino smisurato degli intrighi concreti nutre a dismisura gli intrighi narrativi, soprattutto nell'Ottocento, che esalta al massimo sia la tensione dell'iniziativa a imbrigliare la realtà in vasti progetti, sia quella della fantasia a orchestrarla in ampie vicende. Non sorprende dunque che uno tra gli autori più rappresentativi dell'epoca, furiosamente bistrattato e tenacemente immortale, Dumas, dia avvio alla sua più grande produzione romanzesca, e al suo tormentato sodalizio con il collaboratore/ghostwriter Auguste Maquet, con la storia di una cospirazione, *Il cavaliere d'Harmental*: opera che ha appunto in un dramma di Maquet il suo primo germe, che esce sul Siècle e poi in volume nel 1841-'42, e che viene ora proposta al pubblico italiano da Donzelli, nell'edizione curata da Claude Schopp (traduzione di Camilla Diez, pp. 474, € 28,00). Il libro mette in scena (facendo leva su fonti disparate e spesso allora inedite, dai *Mémoires* di Saint-Simon a cronache specifiche) la congiura ordita nel 1718 dai duchi del Maine, eredi delegittimati di Luigi XIV, e dal principe di Cellamare, per sottrarre la reggenza a Philippe d'Orléans e affidarla a Filippo V di Spagna; ma inserisce tra i partecipanti principali un personaggio immaginario, Raoul d'Harmental, giovane provinciale traboccante del «senso della cavalleria e dell'avventura» languente nella corte parigina, mosso sia da rancori verso il Reggente, sia dalla devozione alla duchessa del Maine; e imbastisce una narrazione parallela sul romanticissimo idillio che, mentre la congiura prende piede, sboccia tra lui e una vicina di casa, la romanticissima eroina Bathilde. Caldamente elogiato da specialisti come Gilbert Sigaux o appunto Schopp, meritoriamente sottratto all'oblio, il romanzo però non raggiunge il livello di quelli dell'autore invece mai dimenticati: troppo congestionata di personaggi e di episodi (lasciati a volte in sospenso) la storia della cospirazione, troppo adagiata nei cliché la storia sentimentale, edificante fino alla melensaggine l'happy end che la corona. Però, al registro drammatico si sovrappone quello umoristico, elementi apparentemente marginali si rivelano più significativi di quelli in maggior risalto, tra la folla delle avventure e l'asfissia degli stereotipi si fa già largo quella verve rappresentativa, quell'attenzione alla varietà dell'esperienza, che le esigenze dell'intreccio, la «coazione a raccontare» definita da Manganelli spinta prioritaria di Dumas, comprimeranno spesso ma senza mai azzerarla. Il versante storico non si limita a restituire il clima di frivolezza e licenziosità della Reggenza, ma, seppur tra forzature e anacronismi, mette a fuoco i dissesti economici e il generale disorientamento a esso sottesi: a eccezione dell'unico classico villain, il consigliere, poi cardinale Dubois, gli altri personaggi (versioni più o meno ingentilite dei corrispettivi autentici) risultano tutti simpatici proprio perché analogamente fragili, incapaci di gestire l'autorità che si contendono: la spiritosa duchessa del Maine, e i nobili noncuranti e libertini suoi alleati – che, pur rischiando la vita nel complotto, si divertono a orchestrarlo come uno spettacolo teatrale – sembrano mossi più che da ambizioni effettive da un gusto astratto di rivalsa; il ritratto lusinghiero di Philippe d'Orléans – gran signore intrepido e magnanimo spaventato solo dalla noia (secondo un'immagine del gran signore ricorrente fino ai giorni nostri, come le infinite agiografie di Agnelli bastano a provare) – non ne nasconde la scarsa attitudine al governo (documentata dalle sue fallimentari strategie politiche e finanziarie); il potere assoluto appare non strumento di azione ma schermo di una sotterranea impotenza, mezzo non per incidere sulla realtà ma per salvaguardare dalla sua pressione l'artificioso microcosmo della corte. Ed è il mondo multiforme e metamorfico che va accerchiando questo microcosmo il vero argomento della vicenda immaginaria: l'idillio amoroso è solo epicentro di una galleria variegata di creazioni, tra cui spiccano soprattutto due eccentrici antieroi. Il primo è il più romanzato dei personaggi veri, Jean Buvat, l'impiegato della Biblioteca Reale che scoprì casualmente la congiura, qui trasformato (con saldatura dei due piani del racconto) nel tutore di Bathilde: onesto borghese che seguita a lavorare zelantemente per la disastrosa monarchia non più in grado di pagarlo, e si consola coltivando, nel senso più letterale, il suo giardino (l'orto che ha piantato nella propria terrazza), sbalordito dai libri che gli capitano tra le mani, siano volumi scabrosi o verbali di torture; integratissimo nella società del suo tempo e insieme sconcertato dai suoi differenti aspetti quanto gli innocenti all'estero dell'opera più famosa ambientata nello stesso periodo, *Le lettere persiane* di Montesquieu. A lui perfettamente speculare l'altro antieroe, il capitano Roquefinette, il più estroso dei personaggi romanzeschi, alleato di d'Harmental fino a un imprevedibile colpo di scena: felice frutto dell'ironia romantica, mercenario di lungo corso che serve il potere per interesse restando fuori dalle sue logiche, cinico e generoso, refrattario a ogni sentimento elevato e pianto in modo struggente da una prostituta, unico ad andare incontro a una fine tragica, e capace di dissacrare anche quella, spirando con una semplice esclamazione sulle «maledette piastrelle» troppo ben lucidate, che lo fanno scivolare nell'ultimo duello; un passo che anticipa quello del Visconte di Bragelonne in cui Porthos esce di scena limitandosi a

commentare gli sforzi inutili dei suoi compagni per sollevare il masso che lo sta schiacciando, con un beffardo «Troppo pesante!». Un'analogia non casuale. La tendenza, spesso fuorviante, a ritenere i lavori ancora immaturi incunaboli di quelli più noti trova qui un'innegabile conferma: lo spunto di fondo del Cavaliere d'Harmental, la divaricazione tra il fervore dei provinciali e le ipocrisie della corte, darà poi vita, liberato dalla morsa delle convenzioni, alla più popolare delle opere nate dalla collaborazione tra Dumas e Maquet, la trilogia dei moschettieri: in un intreccio che non prevede più finali lieti e morali consolatorie, d'Artagnan e i suoi amici, provinciali valorosi come d'Harmental, ma diversamente da lui sarcastici e disincantati (e capaci solo di passioni effimere), più disinteressati di Roqueflette, ma come lui perennemente instabili, vengono manipolati ed emarginati da un potere assoluto mostrato nella fase, compresa tra i regni di Luigi XIII e Luigi XIV, non dei primi scricchiolii ma del consolidamento; e se in questo romanzo il piacere di sentirsi una «forza occulta» che la cospirazione fa provare a d'Harmental è fugacemente accostato a quello vissuto dall'autore stesso nelle cospirazioni repubblicane a cui aveva preso parte, nella trilogia il nesso tra passato e presente si rinsalda, il soffocamento delle energie dei moschettieri diviene modo per alludere alla repressione dei moti libertari ottocenteschi e all'involutione della monarchia di Luigi. Le convinzioni democratiche di Dumas restano certo, come osserva Gramsci, di tipo sentimentale e vago; ma, da un lato sfrenatamente baldanzose, dall'altro pervase di un acuto senso dei compromessi della storia, sanno ispirare rappresentazioni travolgenti tanto dello slancio degli ideali quanto dei loro, farseschi o tragici, scontri con la realtà.

I commenti di Napoleone - Raffaele Manica

Le memorie arrivate dagli anni di Sant'Elena, prima che, secondo l'immagine del Manzoni, sulle eterne pagine cadesse «la stanca man», furono dettate da Napoleone ai generali e collaboratori che lo avevano accompagnato nell'ultimo esilio, dal 1815. Dell'altra strofa dell'inno in morte steso dal genio del Manzoni, riguardano l'inizio, «Dall'alpe» – che è anche l'inizio del «gran disegno» –, le Memorie della campagna d'Italia del 1796-'97 (pubblicate da Donzelli nella traduzione di David Scaffei, e con l'introduzione di Ernesto Ferrero, «La parola e il potere», secondo l'edizione francese del 2010, della quale si mantengono opportunamente anche l'ampio saggio introduttivo, «L'officina della memoria», di Thierry Lentz, e l'indice dei nomi, pp. LV-341, € 32,00). «L'Italia è circondata dalle Alpi e dal mare. I suoi confini naturali sono determinati con tanta precisione come se fosse un'isola»: basta l'inizio del dettato per rendersi subito conto che sarebbe un peccato lasciare queste Memorie solo nelle mani degli storici generali, o particolari, di cose napoleoniche. Il lettore degli storici del passato, a orecchio, vi coglie la nettezza di Cesare o un tono di partecipe distacco che non si potrebbe definire che classico; e il lettore della grande letteratura francese vi coglie traccia di colui che, con prosa da codice civile, si farà anche biografo di Napoleone: siamo di fronte a una specie di libro di viaggio stendhaliano, e basta andare qualche riga più sotto e leggere di come l'Italia continentale sia divisa da quella peninsulare «dall'istmo di Parma. Se si prende Parma come centro e si descrive una semicirconferenza dalla parte del nord con un raggio pari alla distanza da Parma alle foci del Varo o alle foci dell'Isonzo (60 leghe), si sarà tracciato lo sviluppo della catena superiore delle Alpi, che separa l'Italia del continente». Che nella Parma di Stendhal – come la diceva il titolo diretto di Luigi Foscolo Benedetto – risonassero suggestioni napoleoniche è fatto che si può anche qui accantonare appena suggerito, perché subito un'altra immagine si mette davanti agli occhi di chi legge. Per quanto si stia alle Memorie come a un libro di viaggio un po' speciale, come si fa a non vedere il grande Corso chino su una cartina a tracciare fisicamente, con un compasso, la sua semicirconferenza? Napoleone, come forse ogni grande condottiero (e come alcuni grandi poeti), vede il mondo come un atlante, e vede il suo viaggio distendersi sì tra le fatiche fisiche della conquista del territorio, ma anche come una fisica appropriazione dello spazio attraverso le cartine. Ma la parola, per Napoleone, prima di finire in letteratura e in memoria, nasce come problema di consenso: arrivato a regnare, non nato regnante, «quest'uomo ogni anno deve convincere almeno 200 000 uomini ad arruolarsi e battersi nella guerra senza fine che lo oppone agli antichi regnanti d'Europa», ricorda, dati alla mano, Ferrero; e quegli uomini deve motivare, e dopo la vittoria rimotivare in vista della nuova battaglia, in lotta continua contro il tempo. Perciò la parola di Napoleone, tra l'oratoria militare e la letteratura, ha bisogno che ogni livello gli sia familiare, con «strenua economicità verbale», per fronteggiare in dialogo Goethe o lo zar Alessandro, o per fare la sua parte nei salotti che a turno lo accolgono. Sainte-Beuve diceva, a sorpresa ma cogliendo la sostanza, che lo stile di Napoleone si poteva avvicinare a quello di Pascal per spirito geometrico e per desiderio di lasciar da parte ogni elemento inutile. Bersaglio colto fin dal primo dei suoi raccoglitori di memoria, così che Il Memoriale di Sant'Elena curato da Emmanuel de las Cases sarà un vero e proprio bestseller. La cosa è tanto più impressionante nelle circostanze specifiche: Napoleone, ricorda Ferrero, «comincia a dettare il 9 settembre 1815, a bordo della Northumberland, la nave inglese che lo trasporta nell'isola perduta in mezzo all'Atlantico meridionale, che sembra inventata dalla perfidia di un dio maligno per prostrare gli uomini»; e, dettando, «cesella ogni giorno la nuova immagine di martire romantico che si vuole cucire addosso». Ma lo stile prescelto consente di lasciar passare l'autocostruzione mitica sotto le vesti di narrazione storica di parvenza oggettiva, grazie proprio all'asciuttezza praticata come un mezzo infallibile. Può farlo perché ne sa più di quanto non possano mai sapere gli storici di professione, rovistando archivi e rimestando casse di documenti. E, in Italia, sa bene dove andare, che cosa vedere e anche che cosa trafugare, in modo da poter allestire il museo del mondo, il museo per antonomasia dove tutte le civiltà saranno contemporaneamente presenti come se fossero state degne di vita, un tempo, solo in quanto stavano preparando la civiltà della Francia di Napoleone. Una lotta contro il tempo pure questa, anche se non sarà la principale a intonare le corde degli scrittori ammirati dalla sua persona: Tolstoj e Hegel a parte, e per stare ai francesi, così come enumerati ancora da Ferrero: Stendhal, per il quale Napoleone fu l'unico uomo degno di ogni rispetto; Balzac, che voleva completare con la sua penna l'opera intrapresa da quella spada; Hugo, che vedeva più grande l'uomo Bonaparte che il condottiero Napoleone, insieme fantasmi da intimorire il mondo; Chateaubriand, pur critico, che lo vedeva conquistare il mondo da morto, e che il 5 maggio scrisse, con qualche consonanza manzoniana (la terra che non sa quando tornerà una simile «orma di piè mortale»): «Bonaparte ha reso a Dio il più possente soffio di vita che abbia mai animato l'argilla umana». Il desiderio di dettare le

memorie, osserva Lentz, arriva dall'autoconsapevolezza di un destino eccezionale, che non poteva essere raccontato se non dal suo artefice. Perché così si poteva, secondo Chateaubriand, lasciar da parte le minuzie umane e costruire l'epopea di un intero popolo, dandogli verbo. E da ricordare è la potente costruzione nell'officina: «per ogni tema, Napoleone indicava in un primo tempo, sotto forma di nota particolareggiata oppure a voce, gli argomenti sui quali voleva riflettere e poi dettare. Il collaboratore o i collaboratori scelti (Las Cases, Bertrand, Montholon o Gourgaud) erano incaricati di mettere insieme la documentazione utile» (Lentz), compito svolto ogni tanto da Napoleone stesso, al quale capitava infatti di abbozzare qualche paragrafo di suo pugno. L'esigenza era la rapidità: «L'Imperatore chiede il progetto pensando che sia possibile farlo in due ore», sospira il gran maresciallo nei suoi Cahiers». Leggendo le Memorie della campagna d'Italia di una cosa si è certi: che, all'opposto di Fabrizio a Waterloo nella celebre pagina di Stendhal – Fabrizio non riusciva a capacitarsi che la guerra fosse proprio quella cosa lì, uno stare nel corso degli eventi senza ben capire neanche di che eventi si trattasse – Napoleone – che infatti era Napoleone, e che era legittimato anche a parlare di se stesso in terza persona come Cesare, per creare suprema parvenza di oggettività – sapeva sempre esattamente in che punto si trovava. La guerra, oltre il resto, è rapida comprensione dello spazio e del tempo, lotta per lo spazio, riduzione di distanze e sopraffazione del nemico scalzato dal suo spazio. La differenza tra Napoleone e Fabrizio è questa: capire dove si è e che si fa, prima piegandosi sulla cartina, poi agendo. Meno conta che poi, rispetto alla campagna d'Italia, l'alfa, Fabrizio si trovasse a Waterloo, l'omega di Napoleone.

Un mélange architectural - Maurizio Giufrè

PARIGI - Ancora una volta proviene dall'estero una riflessione critica sulla nostra architettura. Si tratta de **La Tendenza Architectures italiennes 1965-1985** al Centre Pompidou di Parigi (fino al 10 settembre), ultima in ordine di tempo anche se si presenta come un'indagine affrettata che purtroppo non evidenzia con sufficiente rigore le questioni poste da quel gruppo di architetti che negli anni della condition postmoderne elaborarono nel nostro paese un'esperienza originale anche se oggi del tutto dimenticata se non volutamente rimossa. Curata da Frédéric Migayrou, la mostra raccoglie un buon numero di disegni e modelli prodotti in un ventennio di ricerche che, nate per lo più nelle facoltà universitarie di Milano, Venezia e Roma, trovarono riscontro in vari programmi di edilizia pubblica ma anche in installazioni «effimere» per aree all'aperto di diverse città. Ci rendiamo conto che non è stato semplice orientarsi all'interno di quella pluralità di soluzioni, temi e linguaggi divaricati da un lato negli anacronismi dei modelli del passato e dall'altro a comprendere le ultime novità della tecnica per un uso radicale e alternativo della città e del territorio. Pur in presenza, però, di una giusta intuizione e delle buone intenzioni, l'esposizione si rivela confusa e frammentaria come d'altronde fu quella stagione della nostra architettura. Forse, una maggiore attenzione alla cronologia degli eventi, insieme a una migliore selezione delle figure e delle architetture, avrebbe evitato il senso di sterile affabulazione che si prova nel visitarla, anche se è apprezzabile la qualità dei materiali esposti frutto della generosità dei prestiti e dell'impegnativa opera di acquisizioni dell'istituzione francese. Il primo rilievo riguarda il titolo dato alla mostra: La Tendenza. Non era difficile accorgersi che la scelta non poteva includere altre esperienze che, pur fondate su una stessa manifestazione di critica alla tradizione del Movimento Moderno, non potevano essere assimilabili. Il termine Tendenza, occorre ricordarlo, proviene dal titolo della mostra Tendenzen: Neuere Architektur im Tessin organizzata all'ETH di Zurigo nel 1975 da Martin Steinmann nella quale per la prima volta si stabiliva un'intesa tra Aldo Rossi, Carlo Aymonino, Giorgio Grassi e un gruppo di architetti ticinesi quali Bruno Reichlin, Fabio Reinhart e Mario Botta. Ognuno di essi condivideva l'idea dell'architettura come sapere dotato di una sua autonomia, che si costruisce attraverso l'articolazione di elementi propri (modelli e tipologie), la cui natura fonda la sua esistenza nella storia della città come nel suo sviluppo sociale e economico lungo i secoli. Tuttavia solo all'ingresso della mostra e solo poi sparsi nelle altre sale compaiono i pochi riferimenti formali di quelle posizioni, e quasi tutti appartenenti al mondo poetico di Rossi: il portale all'Arsenale della Biennale del 1980, il plastico della Fontana monumentale di Segrate, il prototipo della Cabina dell'Elba e del Piccolo Teatro Scientifico. Se aggiungiamo la riproduzione di Arduino Cantafora e il collage di Consolascio-ReichlinReinhart, entrambi con il titolo Città Analoga, abbiamo gli elementi essenziali – tra allegorie e progetti reali – per comprendere in sintesi la dimensione estetica della «Tendenza», o in alternativa dell'«architettura razionale», come la denominarono alla XV Triennale di Milano nel 1973 Rossi e gli architetti da lui invitati, che una foto di gruppo ricorda all'inizio dell'esposizione. Troppo poco per comprendere l'articolazione di una ricerca dai tratti originalissimi e discontinui, vitali e polemici, come poche altre da allora. Accade, infatti, che nella mostra il rossiano Teatro del Mondo si trovi accidentalmente isolato tra i disegni classicisti dei romani Giacomo D'Ardua, Dario Passi o del gruppo G.R.A.U.: esercizi di «architettura disegnata» come quelli compiuti in occasioni della mostra Roma interrotta (1978): assenti, ma ritornati in auge nel 2008 in occasione della Biennale. Argan li giudicò «ginnastica della fantasia sulle barre parallele della memoria» utile a compiacere il mercato dell'arte mentre nella capitale gli affari immobiliari proseguivano indisturbati. Se risultava urgente una presa di coscienza e di responsabilità sul destino della città contemporanea certo questa non fu la preoccupazione degli architetti romani rappresentati in mostra: condizionati dal formalismo e appassionati all'esercizio calligrafico fine a se stesso. Eccezion fatta per Carlo Aymonino, il cui percorso professionale e accademico si distingue da quello degli altri suoi colleghi della capitale, in particolare per il suo impegno sui temi dell'intervento nei centri storici. Dal complesso abitativo Monte Amiata nel quartiere Gallaratese a Milano al liceo Guglielmo Marconi di Pesaro, Aymonino costruisce «pezzi di città» in periferia capaci di misurarsi con le contraddizioni di una crescita disordinata e senza qualità. Dimostra, così, com'è possibile con l'architettura affermare valori di civismo e bellezza. È proprio nel contrasto tra le colorate assonometrie di Aymonino – composizione di una morfologia logica dell'abitare contemporaneo – e i pastiches stilistici che gli sono affianco che risiedono i limiti della mostra: un mélange architectural. Inoltre, occorre aggiungere che la promiscuità con l'ideologia postmodernista non ha certo facilitato la comprensione degli aspetti progressivi della Tendenza, che purtroppo sono stati occultati anche nelle polemiche di quegli anni. Ricordiamo solo quella sulla «fuga dal reale» del neoliberty che vide schierati Reyner Banham e Bruno Zevi in difesa dei principi della modernità architettonica. Efficace in questo senso l'incontro con il

plastico della milanese Torre Velasca dei BBPR che più dei disegni di Mario Ridolfi evidenzia uno dei riferimenti culturali più significativi degli architetti della Tendenza. Infatti, non è condivisibile la tesi di un'omogenea area culturale, dal nord al sud del paese, nella quale si dilaterebbe l'architettura razionale: questa è espressione della «scuola milanese» e trova le sue ragioni fondative nell'insegnamento e nell'operatività di Ernesto Rogers. In qualità di direttore di «Casabella» egli fu tra i principali promotori del dibattito sul Movimento Moderno, da lui riassunto negli opposti di continuità e discontinuità, tradizione e modernità. Rossi fu tra i più giovani redattori della rivista insieme a Guido Canella e Vittorio Gregotti. Occorre riferirsi ai loro articoli pubblicati dalla fine degli anni sessanta per comprendere le basi teoriche della loro architettura o «figurazione». È attraverso la vigile direzione di Rogers che iniziò una revisione critica dell'opera dei maestri considerando non più blasfemo mettere in discussione gli esiti delle loro teorie. Ciò ha voluto dire includere una serie di «scoperte» o rivisitazioni su momenti e figure della storia dell'architettura prima di allora misconosciute: da Loos all'architettura dell'illuminismo (Boullée), da Behrens alle città venete fino alle vicende dell'architettura sovietica. Ricerche tutte tese a comprendere il «fenomeno» architettonico oltre la «funzione» o la «razionalità», ma nella sue plurime componenti, date dall'essere immerso nella natura e nella storia. Nella sua Autobiografia scientifica Rossi scrisse di abbandonare il «razionalismo convenzionale» per un «razionalismo esaltato», quello che indirizzò l'architettura di tanti milanesi: dal suo più vecchio amico Canella - trascurato in mostra - fino ad Antonio Monestiroli o Daniele Vitale. È probabile che il tempo non avrebbe permesso che le loro architetture resistessero al consumo che la città capitalistica determina: ridotte a «immagini», come scrisse Tafuri, e disponibili al «banchetto della nausea», come seppe presagire Argan.

Manifesto – 19.8.12

Le signore del corpo celeste/1 - Luca Tancredi Barone

Se c'è un concetto scientifico difficile da spiegare, quello del bosone di Higgs è un buon candidato. Eppure, l'annuncio della sua possibile scoperta al Cern di Ginevra il 4 luglio scorso, ha occupato le prime pagine di tutti i giornali del mondo a dimostrazione che, come ogni ambito dell'esperienza umana, anche la fisica teorica può diventare una bella storia da raccontare. Questo mese i risultati sono stati inviati per la pubblicazione alla rivista Physics Letters B, un passo fondamentale perché possano essere valutati da tutta la comunità scientifica. Una delle protagoniste di questa storia è l'italiana Fabiola Gianotti, 50 anni, responsabile dell'esperimento Atlas, uno dei cinque rivelatori montati sul Large Hadron Collider (Lhc), il più grande acceleratore di particelle del mondo, con i suoi 27 chilometri di circonferenza, 100 metri sotto terra fra Svizzera e Francia. Per sua ammissione, Fabiola iniziò dal lato "sbagliato": «Ho studiato al classico, il pianoforte, ero appassionata di letteratura, filosofia, greco, latino e storia dell'arte. Ma ero curiosa, e ho capito che, più che la filosofia, era la fisica, e la fisica delle particelle in particolare, quella che avrebbe dato risposte alle domande che solleticavano la mia curiosità», racconta al manifesto. «Il 4 luglio abbiamo annunciato la scoperta di una nuova particella, con circa 130 volte la massa protone, che si comporta in modo simile a come si dovrebbe comportare una particella nota come bosone di Higgs, la particella che, secondo il fisico teorico scozzese Peter Higgs che la propose, rompe la simmetria delle forze e dà la massa alle particelle elementari. Ma, entusiasmo di quel giorno a parte, è presto per dire se è quella prevista dal «Modello Standard», la teoria che descrive le interazioni fra le particelle elementari, i mattoncini che costituiscono l'universo. Potrebbe anche essere un oggetto più esotico, la prima particella di una nuova teoria più ampia: un fratello o un parente lontano del bosone di Higgs. Fare l'identikit di questa particella - spiega Gianotti - sarà il nostro lavoro dei prossimi mesi». Nell'universo, la materia che noi conosciamo costituisce non più del 5%. Un altro 25% è fatto di materia oscura: una materia che sappiamo esistere, ma non ne conosciamo la natura. E il resto è energia oscura, qualcosa di ancora più sfuggente per gli scienziati. «Nessuna delle particelle che conosciamo ha le caratteristiche giuste per spiegare la materia oscura», dice la fisica. «E quella che pensiamo potrebbe funzionare non è prevista dal Modello Standard. Un modello dunque corretto, ma non completo. Il dubbio - aggiunge Fabiola - è il mio pane quotidiano». Proprio per rispondere alle domande ancora aperte in un ambito dove si incontrano l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo, l'astrofisica e la fisica delle particelle, si costruì l'Lhc. L'anno prossimo a marzo il grande acceleratore si fermerà per prepararsi ad arrivare all'energia massima di 14 TeV (teralettronvolt, mille miliardi di elettronvolt), la più alta mai raggiunta. Il TeV, spiegano al Cern, è l'energia del moto di una zanzara, ma concentrata in uno spazio di un milione di milioni di volte più piccolo di una zanzara. Finora, il massimo raggiunto dall'Lhc era di 8 TeV. «Ma noi in questo anno e mezzo di stop non rimarremo con le mani in mano», racconta Gianotti, che coordina 3000 fisici di 38 paesi. «Mentre i tecnici consolideranno le 10mila connessioni fra i magneti conduttori e ne sostituiranno circa il 15%, dovremo analizzare l'enorme mole di dati raccolta nel 2011 e 2012. E poi dovremo preparare i prossimi studi alla nuova energia». Questa scienziata non si sente a suo agio sotto i riflettori: «Un ricercatore non è un personaggio dello spettacolo», dice. «Un bravo scienziato deve essere curioso, modesto e molto determinato. Ci si rende conto di quanto poco sappiamo, dopo ogni passo avanti si apre un oceano di nuove domande. D'altra parte per me è stato un grande motivo di soddisfazione scoprire l'interesse della società per la scienza. Per noi è un dovere e un piacere comunicare e rendere tutti partecipi: siamo finanziati con denaro pubblico e portiamo avanti la conoscenza umana. Come succede con l'arte». La percentuale di donne nella fisica sta crescendo. «All'Lhc sono circa il 25% - dice Gianotti - ed è bello vedere che ce ne sono sempre di più in posizioni di responsabilità. Quando io ero studentessa, le donne si accostavano poco alla fisica. I role model sono importanti, avere persone che ti ispirano indica che ce la puoi fare. Il vantaggio della ricerca si basa sul cervello: una buona idea la puoi avere anche al supermercato». L'ultimo appunto Gianotti lo riserva ai tagli: «Mi piange il cuore. L'Istituto nazionale di fisica nucleare, un'istituzione che è un fiore all'occhiello della ricerca italiana, ha sfornato scienza, tecnologia e ricercatori che gli altri ci invidiano. Stiamo sprestando decenni di investimenti intellettuali e tecnologici».

Le signore del corpo celeste/2 - Luca Tancredi Barone

Ci sono solo pochi fortunati esseri umani al mondo che alla voce "professione" possono scrivere sulla propria carta d'identità la parola "astronauta". Nel Corpo astronauti europeo oggi c'è solo una donna: l'italiana Samantha Cristoforetti. Per l'Agenzia spaziale europea (Esa) prima di lei c'è stata solo un'altra astronauta, la francese Claudie Haigneré, che è anche stata anche ministro nel 2002. Nata a Milano nel 1977, ma trentina d'adozione, Cristoforetti è diventata astronauta nel 2009, dopo aver superato una durissima selezione su scala europea (prima erano le agenzie spaziali nazionali che selezionavano gli astronauti) che ha scelto sei nuovi astronauti su più di ottomila domande. Quest'estate è arrivato l'atteso annuncio: volerà alla fine del 2014 sulla Stazione spaziale internazionale per una missione di sei mesi. «Fin da bambina avevo il sogno di fare l'astronauta - racconta - ma questo è un sogno che non si può pianificare. Crescendo, mi sono appassionata alle discipline tecniche e scientifiche, per cui per me fu logico studiare ingegneria aerospaziale a Monaco». Nel frattempo, le carriere militari venivano aperte alle donne. «Negli anni avevo iniziato ad appassionarmi al volo. Ma fino al 2000 non era possibile per me accedere all'Accademia aeronautica di Pozzuoli. Fortunatamente, quando uscì la legge istitutiva del servizio militare volontario femminile, per non penalizzare molte che come me stavano aspettando questa opportunità, introdussero una norma transitoria che estendeva i limiti d'età. Così ebbi la possibilità di finire di laurearmi e di partecipare al concorso nel 2001». Ancora oggi è sorpresa per com'è andata: «Lo vinsi subito, e arrivai prima, ma non era scontato che ce la facessi perché la competizione era molta», racconta. «Era impostato su maturandi, con il classico tema di italiano: ma io ero fuori dall'Italia da cinque anni e stavo ultimando la tesi in Russia e davvero non pensavo di avere buone possibilità». All'Accademia rimase quattro anni. «Io sono una persona concreta, è importante sognare, avere qualcosa di grande che ti motiva. Ma non si può vivere in funzione di quello: allora ero felice di essere pilota militare». E, come sempre, Samantha era fra i migliori. Venne mandata a Sheppard, negli Stati Uniti, per terminare il suo addestramento ed entrare a far parte del 51mo Stormo come capitano. Fino a quando, nel 2009, partecipò alla selezione dell'Esa. Nonostante i risultati brillanti e le molte lingue che parla (tedesco, inglese, russo, francese, e anche un po' di cinese), nega di essere stata una secchiona: «Da piccola, forse. Ma al liceo avevo un sacco di altri interessi. Ero brava, ma non secchiona. Mi piaceva il karate, facevo un corso di sub, avevo iniziato a studiare il russo. Mi piace studiare le lingue perché amo conoscere la gente e non mi piace avere intermediari fra me e le fonti di informazione». La vita di un astronauta è dura e frenetica: di base Samantha vive a Colonia, sede del Centro astronauti europeo, ma durante il lungo addestramento passa estesi periodi negli Stati Uniti, in Russia, in Canada e in Giappone, i quattro partner dell'Esa per la Stazione spaziale internazionale. Per essere un buon astronauta, dice, «ci vogliono tanta determinazione, che deriva dalla motivazione, e tanta capacità di apprendere in maniera rapida cose diverse. Un giorno studiamo russo, il giorno dopo riparazioni elettriche e idrauliche sulla Stazione, poi magari la biologia per gli esperimenti da portare avanti durante la missione, poi facciamo immersioni con la tuta pressurizzata e appena concluso questo, passiamo al simulatore per pilotare il veicolo Soyuz che ci porta sulla Stazione». Samantha non ama le domande che sottolineano il suo essere donna. «Io sono un'astronauta e una pilota militare. Non posso trarre dalla mia esperienza personale conclusioni generali, per quello ci vogliono esperti di questioni di genere, che possano confrontare dati. E poi - aggiunge - mi infastidisce concettualmente l'impostazione. Gli uomini sono sempre visti come individui, le donne come una massa omogenea. Quando leggo frasi che iniziano con 'noi donne' mi chiedo sempre perché la persona in questione si arroghi il diritto di parlare anche per me». Nessuno però nega che Sally Ride, l'astronauta americana morta recentemente, per il solo fatto di aver rotto un tabù invadendo un campo fino ad allora considerato maschile, ha rappresentato un modello per molte bambine del tempo. «Sorprensamente, ammetto che anche io ho scoperto di essere spesso vista come un simbolo. Sinceramente, non pensavo ci fosse ancora tanta necessità di role model femminili. Anche io, benché in modo subconscio, ho avuto modelli come Ride, ma credevo di essere cresciuta in un mondo dove avere le stesse opportunità fosse scontato. Dai feedback che ricevo, sembra che non sia così. Ma sono sempre feedback indiretti, molte madri per esempio: magari le figlie con il pensiero sono già su Marte. Io sono ottimista».

Campionesse del sapere molto diverse tra loro

Per la prima volta dall'invenzione delle olimpiadi moderne, a Londra tutti i paesi avevano in squadra delle atlete, per un totale di circa il 45% di tutti gli sportivi presenti. Un record, considerando che venti anni fa, a Barcellona, le atlete erano solo il 25%. Come ha sottolineato in un articolo sul quotidiano spagnolo El País pochi giorni fa l'ex presidente cilena Michelle Bachelet, attualmente direttrice esecutiva dell'Onu Donne, un'importante presenza femminile nello sport rappresenta una straordinaria occasione per l'empowerment delle donne e delle bambine. Lo sport, aggiunge Bachelet, è uno strumento per aumentare la fiducia in se stesse e nelle proprie capacità. Il mondo della scienza non ha tante occasioni come lo sport per celebrare i suoi successi, e non esiste nulla di paragonabile alla visibilità che offrono le olimpiadi per gettare i riflettori sui risultati di tanti anni di duri sforzi. Come quello degli sportivi, però, il lavoro degli scienziati è fatto di tanti sacrifici, di qualche piccolo successo frutto di molti anni di lavoro quasi sempre al riparo dalla vista dei più. E, come succede per tante discipline che in molti scopriamo solo ogni quattro anni, la passione e non certo i ricchi finanziamenti o gli sponsor spingono tanti uomini e tante donne a sacrificare la propria vita per arrivare a un risultato. Le due donne che oggi mettiamo a confronto sono state, ciascuna a modo suo, protagoniste di notizie scientifiche rilevanti quest'estate. Come le atlete a Londra, conoscerle, ascoltare le loro storie e vederle al lavoro ci inorgoglisce, e speriamo faccia venire voglia, come vorrebbe Michelle Bachelet, a molte altre donne (e uomini) di imitarle.

La Stampa – 19.8.12

Nel tunnel della follia tra i Sassi di Matera - Marco Vallora

MATERA - Anche planando di notte tra i Sassi di Matera, illuminata a primordiale, roccioso presepe, per fortuna non ancora contaminato dal turismo diurno, lo spettacolo, infilandosi negli stessi scenari intemporalmente del Vangelo di Pasolini, della Lupa di Lattuada e di Allonsanfàn dei Taviani, è in sé già così trascinate, rapinose e abbacinante, che ti par davvero di penetrare nelle viscere del mondo geologico-libresco. La pagina come roccia scheggiata, tra Divina Commedia e Jules Verne: follia della memoria enciclopedica, illudendoti d'incocciare pure in un disarcionato Don Chisciotte, o almeno nel savio, ansimante Sancho Panza. Così il transito entro le vertiginose e sinora inutilizzate labirintiche chiese rupestri di Convicinio Sant'Antonio, in zona Sasso Caveoso (un nome che par già un trattato medievale di chirurgia urologica o lo scenario ideale per una tentazione tardo gotica del Santo flaubertiano) «passa» come inavvertito, tra la notte di un sabba e un sogno prolungato: cosificato. In un transfert inavvertibile. Il neonato Museo della Follia, che Sgarbi ha tenuto ieri a ctonio battesimo, dopo aver depositato, come un ricordo perduto, quello della Mafia, ha molto poco del Museo uggioso-tradizionale e un granello di sana follia, in stile Erasmo, ma in Magna Grecia. Per fortuna, nessun'ambizione di esaustività, o di tassonomia vetero-didattica, e nemmeno il ricorso ai tanti arbitrii d'inclusività o alle incerte commistioni di temi, come capita in molte mostre sull'«argomento». Qui l'idea-base, originale, è quella di farci penetrare, «cadere», entro il tunnel avvolgente della stranità creativa, dell'eccentricità immaginaria e della densità del dolore, che già Baudelaire trovava connessi tra loro, in modo inestricabile e seducente. Magari trasponendo in francese e maritando il freddo delirium tremens di Edgar Allan Poe. Ecco, il tema così rischioso della follia, tradotto in cose, oggetti, tracce, mummie, ricordi non pacificati dell'orrore: quelle che Walter Benjamin giudicava le «reliquie laiche» del sacro quotidiano. Non chiuse in bacheche, schedate in gelide didascalie, esposte come reperti chirurgici. Ma agguantati dall'arte, addentati dalla polvere di gesso, che scende come rapido oblio sui vetri della museificazione, rimasticati e sussunti dall'estro macabro e visionario di Cesare Inzerillo: lo scenografo «cattivo» di Cipri e Maresco, che ha materializzato il programma iconografico del suggeritore Sgarbi. Esponendo le sue micro-mummie (che ricordano molto le Catacombe dei Cappuccini e rievocano Bruno Schulz e gli spettri imbalsamati della Classe morta di Kantor), convocando e ambientando altri artisti «brut», egli usa e abusa queste miracolate chiese rocciose, tra memorie bizantine e affreschi arcaici, anfratti e fessure, tombe e nicchie, per dislocare i suoi fantasmi mnemonici e le tele dei suoi maledetti-prediletti. Tra reperti strappati agli orrori dei manicomi smantellati, per risacralizzarne la densità di quotidiana tragicità dell'umano. Il parallelo più calzante e ficcante (e non offensivo, va da sé) è quello con i «tunnel dell'orrore» della nostra infanzia circense, un po' alla Delvaux e immortalati anche da Orson Welles. Di solito si cita il lunapark come metafora punitiva, nei confronti di fiere stucchevoli e di collezioni dalle trovatine patetiche, metafora appunto negativa. Qui invece il parallelo è felice, naturale, candido: si vellicano i nostri istinti più infantili (spavento, sorpresa, senso dell'avventura) e ci si lascia ghermire da sopiti lapilli visivi (da lacerti tv, di monitor incastonati nel tufo, lampeggiano le canizie psichiatriche del Tobino delle Libere donne di Magliano, il sorriso mite di Basaglia, il ricordo degli spettacoli dei «matti» di Giuliano Scabia). Ma ci sono brandelli di testi, che ricordano la pioniera russa e principessa della psicoanalisi italiana, signora Tomasi di Lampedusa, temibili trattati di frenologia, strumenti chirurgici e divaricatori di denti epilettici, mondi della gelida spocchia di Hirst, e semplici cucchiaini e chiavi di celle e camicie di forze, tutti però metabolizzati in questa sorta di discesa alle madri della stoltizia. Non ci saranno i cedevoli pavimenti di gomma o le finte ragnatele, che ghermivano le nostre guance bambine, ma c'è comunque quest'onesta, coinvolgente atmosfera da «treno fantasma», che non deprime le singole opere ma le coinvolge in un gioco dolcemente demonico. Allora isolarle e decorarle una a una non ha senso, anche se per i torinesi sarà curioso ricordare la riesumazione d'un artista come il picaresco Lorenzo Alessandri, le musiche del torinese Galimberti, un'ottima immagine di Palazzolo, che ricorda un celebre interno della Boswell, le mute sculture di Gaetano Giuffrè, e le intensissime fotografie di vittime delle segregazioni manicomiali di Giordano Morganti o dei relitti di quei luoghi dannati, morandamente cantati di Fabrizio Sclocchini.

The artist, un sogno che lascia Hollywood senza parole - Fulvia Caprara

ROMA - Perfino i cinefili più appassionati, quelli che la mattina all'alba fanno la fila davanti al Palais chiedendo un invito, avevano deciso di disertare. Era il 15 maggio 2011, domenica, Festival di Cannes. Il primo film della giornata, proiezione delle otto e trenta, riservata a giornalisti e addetti ai lavori, si chiamava «The artist», regista un signore con un cognome difficile da pronunciare, Michel Hazanavicius. Ma non era stato lui a mettere in fuga i più volenterosi. Il fatto è che «The artist» è un film muto e in bianco e nero, così qualcuno, tra i meno acculturati, sbuffò regalandosi un'ora in più di sonno. Errore. Non andare al Palais quella mattina significò perdere l'occasione di assistere alla prima proiezione pubblica del caso dell'anno. Del film vincitore di cinque premi Oscar, dell'opera che ha incantato le platee del mondo dimostrando come, nell'era del 3D, ci sia un passato del cinema ancora vivo e carico di fascino: «Ho coltivato per anni - racconta Hazanavicius - il sogno di realizzare un film muto. Probabilmente perché i cineasti leggendari che ammiro più di tutti fanno parte di quell'epoca, parlo di Hitchcock, Lang, Ford, Lubitsch, Murnau». Ma una passione non basta a spiegare un'impresa tanto temeraria: «In quel genere di cinema tutto passava attraverso le immagini, cioè l'organizzazione dei segni che un regista trasmette agli spettatori. Essere liberi dalle costrizioni di un testo obbliga all'essenzialità del racconto, tutto si fonda solo sulle sensazioni che si è in grado di creare». Tra queste, la prima con cui Hazanavicius ha imparato a fare i conti è stata l'incredulità, la sfiducia di tutti quelli che, davanti al suo progetto, scuotevano la testa prendendolo per matto: «Dopo me stesso, devo ringraziare il produttore Thomas Langmann, gli ho parlato della mia idea e, a un certo punto, ho letto nei suoi occhi la dose di follia necessaria a realizzarla». Convincere gli attori è stato più semplice, Jean Dujardin è anche un amico e Bérénice Bejo è la compagna di vita e di lavoro: «Quando ho dato la sceneggiatura a Jean gli ho anche raccomandato di sentirsi libero di dirmi di no. Lui l'ha letta velocemente, su un treno che lo portava verso il Sud della Francia, appena arrivato mi ha telefonato e mi ha detto di sì». Eppure la paura c'era, l'ha confessata lo stesso Dujardin nella miriade di interviste rilasciate nell'arco del suo anno d'oro: «Mi chiedevo come avrei fatto a dar vita a un personaggio muto. Le parole sono un punto d'appoggio, stavolta non avrei avuto nulla cui agganciarli». In più c'era tutto il resto, il tip tap da imparare alla

perfezione, il cagnolino alter-ego con cui dialogare negli snodi fondamentali della vicenda, i riferimenti celebri con cui fare i conti, a iniziare da Douglas Fairbanks». Roba da far tremare le vene ai polsi. Eppure, sul set il miracolo si compie. Merito del talento impetuoso del regista, ma anche della storia che, come nelle migliori tradizioni hollywoodiane si sintetizza in poche righe. Nella Hollywood del 1927 un divo del muto all'apice del successo scivola nell'oblio. Lo salva l'amore di Peppy Miller, una giovane, sconosciuta comparsa che sta invece entrando a far parte dell'Olimpo delle star. Bejo, dotata di un corpo e di un viso d'altri tempi, esile, tonica, affascinante ma anche spiritosa, la interpreta come se fosse nata per quel personaggio: «Ripetevo a me stessa "avrò questo ruolo perché sono la moglie del regista, ma come faccio a dimostrare che lo faccio perché sono l'attrice giusta? Così ho lavorato tanto, ho letto tutti i libri di Michel, biografie di produttori, registi, attori, ho visto Frank Capra, ho guardato e riguardato Joan Crawford, Marlene Dietrich, Gloria Swanson...». E poi, insieme al resto della troupe, Bejo si è mossa, nei 35 giorni della lavorazione, tra i viali di quella stessa Hollywood che il film raccontava. La testardaggine di Hazanavicius aveva ottenuto anche questo: girare a un passo dagli studi di Warner e Paramount, nella casa di Mary Pickford, accanto agli uffici di Chaplin. John Goodman, che nel film interpreta il produttore, è rimasto a bocca aperta: «Il tuo film - ha detto a Hazanavicius - è come un orologio. Di fuori sembra una cosa semplicissima, dentro, invece, ha un meccanismo complesso». Un ingranaggio perfetto fatto di piccoli segreti artigianali e grandi scelte artistiche: «Quando Valentin entra in crisi, il colore dominante diventa il grigio. Gli abbiamo fatto indossare vestiti più larghi e messo dei pesi nelle scarpe in modo da rallentargli il passo e rendere meglio l'idea che fosse caduto in depressione». E poi le scale, tante, in tanti diversi momenti della storia: «E' la mia ossessione, le volevo ovunque, servono a comunicare la sensazione dell'ascesa e della caduta nel mondo dello spettacolo». E poi quei non colori, il bianco scintillante, il nero lucido e profondo, il grigio mesto, di quando non si vede la soluzione dei problemi. E infine le musiche, create da Ludovic Bource, sull'onda degli autori citati dal regista, Waxman, Steiner, risalendo ai loro ispiratori, Prokofiev, Debussy, Ravel. Tutto dentro lo spazio di un sogno, un gioco, o anche un divertissement costruito a tavolino, come hanno detto gli inevitabili detrattori. Cento minuti per ricordare, dice Hazanavicius, una cosa semplice e cruciale: «Non so quale sarà il futuro del cinema, ma so che, con l'avvento del sonoro, abbiamo sicuramente perso per sempre l'utopia del linguaggio universale».

La vitamina C protegge dall'inquinamento

L'inquinamento atmosferico danneggia la salute di tutti. I primi evidenti effetti li abbiamo sul sistema respiratorio, e a soffrirne di più spesso sono le persone più deboli o a rischio come i bambini, gli anziani e le donne incinte. Oltre a costoro, chi è affetto da malattie polmonari può risentirne ancora di più. L'ideale, come ovvio, sarebbe poter respirare un'aria più pulita, sana, ma temiamo che al momento sia un'utopia. Se dunque non possiamo sperare in una riduzione di fumi, gas, particelle nocive e via discorrendo cerchiamo almeno di correre ai ripari in altro modo. Uno di questi pare essere l'assunzione di vitamina C che, secondo un recente studio, può modificare in positivo gli effetti dell'inquinamento atmosferico. Secondo un esperto di salute ambientale questo studio britannico aggiunge prove a una serie di ricerche che suggeriscono come gli effetti dell'inquinamento atmosferico possano essere modificati dagli antiossidanti. Lo studio a cui si riferisce l'esperto è stato condotto dai ricercatori dell'Imperial College di Londra e pubblicato sulla rivista scientifica *Epidemiology*. Gli scienziati londinesi hanno coinvolto oltre 200 pazienti di età compresa tra i 18 e i 74 anni ricoverati in ospedale per BPCO (la broncopneumopatia ostruttiva cronica) o asma. Molti di questi erano ex-fumatori. Ciò che hanno potuto constatare gli scienziati è che a un aumento dell'inquinamento atmosferico corrispondeva un aumento dei casi di asma o BPCO che richiedevano un ricovero. E più erano bassi i livelli di vitamina C nell'organismo più aumentava il rischio: i ricercatori hanno valutato che questo fosse di 1,2 volte maggiore per chi aveva bassi livelli di vitamina. Lo studio dunque suggerisce che l'azione della vitamina C sia attiva contro i radicali liberi, ritenuti responsabili di danneggiare le cellule. Le sostanze antiossidanti, come questa vitamina, possono legarsi ai radicali liberi contrastandoli prima che danneggino le cellule. «Lo studio ha rilevato che i fumatori e le persone anziane tendono ad avere livelli più bassi di molti nutrienti rispetto ai non fumatori», sottolinea l'autore principale dello studio, dottoressa Cristina Canova. Ecco pertanto che avere adeguati livelli di vitamina C, o comunque di sostanze antiossidanti, può proteggere dai danni dell'inquinamento – come d'altronde pare sia anche per altri danni da agenti esterni.

Corsera – 19.8.12

La stampante 3D che produce bistecche - Michele Farina

NEW YORK - Come la vuole la bistecca? Ben stampata, grazie. Peter Thiel, cofondatore di PayPal (sistema di pagamento online), avrebbe finanziato con 350 mila dollari (285 mila euro) una start-up chiamata Modern Meadow. Obiettivo? Realizzare bistecche di maiale (la carne bianca è più facile da stampare di quella «a colori»). Le stampanti 3-D sono da anni una realtà produttiva (l'*Economist* qualche mese fa ha parlato di «terza rivoluzione industriale» alle porte). Un giorno non lontano ognuno di noi si potrà fare il proprio telefonino (o un violino) in casa. Le bio-printer sono in fase sperimentazione, per esempio nel settore della medicina rigenerativa. Gli scienziati hanno stampato da un computer porzioni di pelle, di muscolo, di vasi sanguigni. Non è escluso che in futuro si possano ottenere organi complessi. Fantascienza da brivido? Fa meno impressione parlare di cibo: già i ricercatori della Cornell University sono riusciti a «stampare» dei dolcetti molto semplici (cupcakes). Realizzare carne dovrebbe essere più semplice che creare un organo. Grosso modo la printer 3D funziona «a strati»: il software del computer manda alla stampante le informazioni dell'oggetto da stampare come se lo dividesse in tante sottilissime «fette digitali». Dalle fette digitali alla fettina il passo è breve? Nella richiesta inviata da Modern Meadow al ministero dell'Agricoltura americano, scrive la rivista *Time*, si legge che «poiché la carne è un tessuto morto, la vascolarizzazione del prodotto finale è meno complicata che nelle applicazioni mediche». Gli stampatori di briciole non sono degli inventori puri: puntano al mercato

dei vegetariani che non mangiano carne per ragioni etiche. Il toner al posto del condimento? A parte gli scherzi: il progetto è fabbricare tessuti cellulari di maiale e farli «maturare» in muscoli grazie a stimolazione elettrica all'interno di un bioreattore. In un mondo di bistecche stampate, gli animali potrebbero dormire sonni tranquilli (e lunghi). Il gusto? Non sarà peggiore di certe suole dietetiche. Aggiungere molto limone, o vino bianco. Certo i costi, almeno all'inizio, potrebbero essere alti. Quanto paghereste per una scaloppina di lonza in 3D?

Repubblica – 19.8.12

Quei batteri-inquilini che ci migliorano la vita – Elena Dusi

Siamo uomini o microbi? A dar retta ai numeri, la risposta sarebbe sicuramente la seconda. Sulla pelle e all'interno del nostro organismo vivono infatti 100 trilioni di batteri: il decuplo rispetto alle cellule che compongono ciò che tradizionalmente chiamavamo "uomo" e che ora viene spesso considerato da medici e scienziati come un "superorganismo". Definire parassiti questi virus e batteri sarebbe sbagliato. Più le ricerche gettano luce sulla loro varietà e ricchezza di funzioni, più si scopre che i nostri microbi sono semplicemente parte di noi. Ci siamo evoluti insieme. Ci scambiamo in continuazione favori. L'uomo non potrebbe vivere senza di loro, né loro senza l'uomo. La copertina che l'*Economist* dedica alle ultime scoperte su quello che gli scienziati hanno ribattezzato "microbioma" suggerisce che la stessa definizione di essere umano andrebbe cambiata. Da "individuo" si dovrebbe passare a "ecosistema" frutto di tanti elementi integrati. Aniché essere un "io", l'uomo andrebbe piuttosto trattato come un "noi". A gettare luce sui nostri 100 trilioni di compagni di viaggio sono oggi gli strumenti che sequenziano il Dna, gli unici in grado di tracciare il profilo di migliaia di specie diverse, spesso nascoste negli anfratti irraggiungibili del nostro organismo, intestino in primis. Il progetto "microbioma umano" lanciato nel 1997 dai National Institutes of Health statunitense, oggi ha prodotto i suoi primi risultati, pubblicati a giugno su *Nature* come copertina. Grazie a un lavoro considerato la tappa successiva al sequenziamento del Dna umano (e al quale non a caso ha partecipato l'istituto di Craig Venter, pioniere della lettura dei geni), 200 scienziati di 80 laboratori hanno analizzato i milioni di geni dei batteri prelevati da 250 individui, scoprendo un mondo assai più ricco e variegato del previsto. Ai nostri 23mila geni, analizzati nel 2000 dal progetto "Genoma umano", vanno ora aggiunti quei 3 milioni di geni di virus e batteri che consentono il funzionamento del nostro sistema digestivo, di quello immunitario, del metabolismo e perfino - secondo studi recenti ancora tutti da confermare - regolano lo sviluppo del cervello nei bambini e causano disturbi come l'autismo. "Le persone obese hanno un microbioma diverso da quelle con peso normale" spiega Davide Festi, gastroenterologo all'università di Bologna. "Purtroppo però non sappiamo se questo squilibrio sia causa o effetto dell'ingrassare. Stesso discorso vale per le malattie di fegato. Sappiamo che c'è un rapporto con i microbi del sistema digerente. Ma siamo lontani dal saper intervenire. Studiare questi microrganismi è complesso e costoso. Occorre sequenziarne il genoma, e questa restringe il campo a un piccolo numero di pazienti". Sempre all'università di Bologna, Patrizia Brigidi che insegna microbiologia industriale è fra i coordinatori del progetto europeo Nu-Age per lo studio degli effetti della dieta sul microbioma negli over 65: "La scuola europea, a differenza di quella americana, è convinta che un cambiamento della dieta abbia un'influenza molto rapida sulla popolazione di batteri che vive dentro di noi. Per questo abbiamo deciso di studiare gli effetti di una dieta mediterranea ricca di vitamina D, fibre, probiotici e olio di oliva sulla salute degli anziani e sullo stato di infiammazione dei tessuti del loro corpo". Una buona salute, si è infatti scoperto, non è effetto solo del nostro comportamento, ma anche del rapporto che manteniamo con i microbi che sono parte di noi.