

## C'è stata una lotta armata in Usa... L'hanno rimossa perché ha vinto – Luca Celada

Jim Grant è un avvocato di mezza età che nella campagna della Hudson Valley si spende in cause sociali. Figlio di un sindacalista comunista jewish impegnato nella lotte operaie degli anni 30 e 40, custodisce lui stesso un segreto di gioventù legato alla militanza politica e al proprio ruolo nel movimento degli anni 60. È il protagonista di *The Company You Keep* (Il gruppo di cui fai parte), il romanzo di Neil Gordon che attraversa l'altra faccia dell'American Century quella dell'antagonismo radical che dalle lotte sindacali portò alla new left e al movimento studentesco anni 60. Una storia adattata ora da Robert Redford nel suo ultimo film sulla coscienza liberal americana, gli errori di gioventù e il prezzo dell'idealismo. Nel romanzo di Gordon la tranquilla vita di Grant, progressista di provincia, cambia radicalmente quando casualmente diventa oggetto di un'indagine dell'Fbi a causa di un amico coltivatore di marijuana e contemporaneamente di un'inchiesta di un giovane reporter che inciampa per caso sulla sua identità nascosta: Jason Sinai militante dei Weather Underground da 30 anni latitante. La fuga del vecchio terrorista scatena una caccia all'uomo che lo riconduce ai luoghi della militanza giovanile (il Michigan e il Wisconsin sui cui campus a fine anni 60 si radicalizzò il movimento studentesco) riaprendo vecchie ferite personali e irrisolte questioni nazionali. Un romanzo in flashback sulla breve stagione dei Weathermen la formazione scaturita dal movimento contro la guerra in Vietnam e passata brevemente alla clandestinità e alla lotta armata (una serie di attentati dimostrativi finanziati da rapine). Insomma sugli anni di piombo diremo noi, o comunque su teorie e pratiche politiche rimaste senza risoluzione nella coscienza del paese dopo la feroce repressione del movimento giovanile, la sua frammentazione, il riflusso dei seventies e il trentennio liberista che dal reaganismo conduce all'attuale default morale e finanziario. Una storia che racconta anche un paese consunto dall'ossessione giustizialista per delitto e castigo: nel romanzo è citata brevemente la vicenda di Silvia Baraldini e aleggia anche l'ombra di Sarah Jane Olsen, militante della Symbionese Liberation Army arrestata dopo 25 anni di latitanza come una casalinga del Minnesota. Un libro - e ora un film – insomma, che rilegge un percorso familiare anche alle controculture politiche di altri paesi occidentali ma forse più profondamente rimossa qui in Usa. Dietro alla cinepresa dell'adattamento c'è, e forse non poteva essere altrimenti, Robert Redford icona dell'era Watergate e da 40 anni portavoce del cinema indipendente. Il suo film precedente, *Conspirator*, era un'allegoria sulla deriva autoritaria post-11 settembre attraverso il processo agli assassini di Abraham Lincoln; *Company You Keep* è un altro percorso a ritroso nella coscienza politica del suo paese con una storia che inquadra per molti versi la traiettoria idealista della propria generazione che fa oggi i conti con una storia volentieri archiviata, anche e soprattutto a sinistra e che è stata in qualche modo rievocata dai ragazzi che nei presidi di occupy si sono interrogati l'anno scorso sulla necessità di sviluppare nuovamente un'opposizione dal basso. Un film in definitiva sulla stagione politica e culturale segnata proprio dalla generazione di Redford, un thriller sull'identità, le scelte di vita e l'etica delle proprie convinzioni.

## Robert Redford, incontro sul set – Luca Celada

«È la storia di un gruppo di persone che da studenti hanno militato nel Weather underground un gruppo clandestino che faceva attentati» ci dice Robert Redford che abbiamo incontrato durante le riprese «un'esperienza che li ha segnati profondamente con le passioni imprescindibili di quel tempo. Oggi sono invecchiati e hanno seguito strade diverse. Alcuni covano antichi rancori, altri sono rosi dal rimorso, altri credono ancora alla causa, come allora; tutti in modo diverso hanno pagato per il loro passato. Quello che mi interessava era proprio il groviglio di emozioni e rapporti conflittuali che li legano l'un l'altro». **Trova che ci si un'attinenza con l'America di oggi?** I movimenti di oggi ricordano per certi versi quelli degli anni 60, una ribellione giovanile contro ciò che considerano un'ingiustizia e un governo che non riconosce le loro rivendicazioni. E credo che i giovani in particolare, i miei figli e i loro figli, possano essere interessati a questi eventi accaduti quando i loro genitori avevano l'età che loro hanno oggi. Quindi c'è un movente sociale, anche se non è un film politico. Il motivo del film è che racconta una storia avvincente, l'opportunità di conoscere parte di quella che è la nostra storia, uno sguardo dentro alle passioni e come questi personaggi le hanno vissute nella clandestinità in cui hanno vissuto per 30 anni, con false identità. Come questo ha influenzato le loro vite, se sono cambiati e come. È questo che mi interessa esplorare più che il movimento in sé, perché quello ormai appartiene alla storia. **È ispirato dal lavoro che svolge coi giovani autori a Sundance?** Sì, creare qualcosa che dia opportunità a nuove voci e nuovi artisti ti ispira soprattutto se lavori assieme a loro. Perché portano esperienze nuove e sguardi che provengono da nuove generazioni e ambienti. Hanno idee nuove e tu puoi imparare da loro. Non sei mai troppo vecchio o troppo famoso per imparare qualcosa di nuovo. E in modo del tutto egoista lo trovo una grande ispirazione. Ti mantiene vivo e in grado di porti delle domande perché credo che il dubbio sia lo stato naturale dell'artista, è qualcosa con cui devi convivere, come con un partner. **Questa volta lei è anche interprete del film. Bisogna essere schizofrenici per lavorare contemporaneamente davanti e dietro la cinepresa?** O pazzi... beh forse schizofrenici in maniera controllata. Recitare e dirigere allo stesso tempo non una cosa che mi attira particolarmente. Perché quando recito preferisco essere libero di recitare e da regista invece preferisco lo sguardo d'insieme che ha un direttore d'orchestra; invece di essere un singolo strumento sentire come suonano assieme per creare una storia. Entrare e uscire di continuo da entrambi i ruoli non è facile per me. Posso farlo ma non mi è facile. **Cosa l'ha attratto a questa storia?** Se diventi davvero un artista ciò che ti sta veramente a cuore sono le storie, nel mio caso storie di vita americana che forse scorrono appena sotto la superficie della narrativa ufficiale, della propaganda. Il nostro è un grande paese, ma proprio per le sue zone grigie. Sono le storie che mi interessano perché le ho vissute. **Ama ancora il cinema?** Sì. **Come prima?** Assolutamente.

## I Weather Underground

Weather Underground è il nome della formazione che fu protagonista della breve stagione della lotta armata rivoluzionaria negli Stati Uniti d'America dei primi anni settanta. I Weathermen (così si chiamavano prima che le militanti pretesero di cambiare troppo maschile) emersero come corrente di sinistra del Sds (Students for a Democratic Society), la principale organizzazione politica studentesca impegnata contro l'aggressione in Vietnam. Alla fine degli anni 60 la Sds contava centinaia di migliaia di sostenitori nelle università americane mobilitando studenti, reduci e attivisti in un movimento di massa sfociato in proteste come l'occupazione di Berkeley, l'obiezione di coscienza e le manifestazioni alla convention democratica di Chicago nel '68. La larga adesione alle proteste scatenò una repressione poliziesca (e militare) inedita per violenza, che culminò nell'uccisione degli studenti sul campus di Kent State e nella sistematica eliminazione dei militanti dei Black Panthers, parte del programma Cointelpro dell'Fbi. In risposta all'escalation della violenza la fazione Rym (Revolutionary Youth Movement) all'interno del Sds si fece fautrice di una radicalizzazione che vedeva come sviluppo necessario la creazione di una avanguardia armata del movimento. La nuova piattaforma proposta al 9° congresso Sds di Chicago nel 1969 provocò la spaccatura e la sostanziale dissoluzione del gruppo da cui a loro volta emersero diverse fazioni compresi i Weathermen che convocatisi a Flint, Michigan quello stesso dicembre decise di dichiarare guerra al governo degli Stati Uniti e di entrare in clandestinità. Organizzati in cellule semiautonome in una mezza dozzina di città, i Weather misero in atto una serie di azioni dimostrative, perlopiù bombe piazzate nei gangli strategici del «sistema di oppressione imperialista» fra cui ordigni esplosivi in stazioni di polizia, basi dell'esercito, il palazzo del congresso, il dipartimento di stato e il Pentagono, sempre fuori orari d'ufficio e previo avvertimento per evitare di fare vittime. Nel mirino dei Weather finirono anche banche e magistrati, in particolare quelli coinvolti nei processi contro le pantere nere, considerate alleate «naturali» e modello per una lotta armata clandestina «bianca». Una «deriva» che prefigurò gli analoghi flussi dei movimenti post sessantotteschi europei con però un feeling «controculturale» tutto americano; un sincretismo di sesso, droga e marxismo-leninismo capace di coniugare retoriche retrò da politburo con slang da ghetto nero e spiritualità orientale. Nel settembre 1970 i Weather Underground per finanziarsi accettarono \$20000 da simpatizzanti psichedelici per fare evadere di prigione Timothy Leary che liberato raggiunse Eldridge Cleaver in Algeria. I membri del Weather si recarono a Cuba, parteciparono alla raccolta della canna da zucchero con le «brigade venceremos» e incontrarono dirigenti Vietcong. Un compendio ideologico e strategico in retrospettiva quasi «folk» (il gruppo aveva preso il nome da una strofa di «Subterranean Homesick Blues» di Bob Dylan) che alle ingenuità congenite dell'epoca abbinava una innegabile destrezza tattica e una vocazione situazionista nella scelta degli obiettivi, come il furto nel 1971 di centinaia di documenti riservati dagli uffici dell'Fbi della Pennsylvania che vennero in seguito resi pubblici. Le operazioni effettuate in circa 10 anni di attività clandestina rimasero in gran parte senza vittime. I morti furono per lungo tempo solo i tre membri dello stesso gruppo rimasti uccisi mentre preparavano un ordigno in un appartamento del Greenwich Village nel 1970. Un episodio effettivamente sanguinoso fu la rapina di un portavalori Brinks nel 1981, operazione intrapresa da alcuni ex-weathermen, Alice Clark, Kathy Boudin e David Gilbert, in collaborazione con la Black Liberation Army in cui rimasero uccisi due poliziotti e una guardia giurata. Erano gli ultimi fuochi di una «lotta» in realtà già finita quando i capi storici si erano costituiti nel 1980; fra questi i due principali teorici, Bernardine Dohrn e Bill Ayers, quest'ultimo tornato alle cronache durante le ultime elezioni perché amico di Barack Obama e oggetto di numerosi attacchi dei repubblicani.

## Prateria in fiamme. I documentari nordamericani sulle lotte Weather

Roberto Silvestri

Quando a William Charles Ayers, oggi ricco e prestigioso professore universitario sessantottenne, fu chiesto, durante la campagna elettorale di Obama 2008, da lui sostenuto pubblicamente e finanziariamente, se si fosse pentito del suo passato da Weather e delle azioni armate compiute da lui e dal suo gruppo durante gli anni 70, ovviamente rispose di sì. E aggiunse: «certo, di bombe avrei voluto piazzarne molte, molte di più contro i simboli del complesso militar-industriale che stava martoriando il sud-est asiatico. La guerra, forse, gli Usa l'avrebbero persa un po' prima». Già. Il «movement», l'Armata rossa americana (nelle parole di Ayers) grazie anche ai maoisti cinesi e extracinesi di tutto il mondo, vinse e Nixon perse. «Portare la guerra a casa» fu la parola d'ordine. E se ci pensate il film di Ted Kotcheff *First Blood*, il primo Rambo, non è che una metafora dei Weather..... Insomma un pentimento, quello di Ayers, che è diametralmente opposto a quello dell'ex comunista oggi socialdemocratico Carlo Lizzani, ex direttore di quelle edizioni della Mostra del cinema vivacizzate da Enzo Ungari, quando afferma (nell'intervista che leggiamo più avanti su *alias*) che il sessantotto doveva essere molto meno maoista. Gli rispondiamo che non tutto il sessantotto fu maoista. Potere Operaio e Debord furono effettivamente molto critici di Mao. Ma da sinistra. Il '68, almeno quella battaglia l'aveva vinta. Inoltre. Un vero liberal-democratico, il cineasta americano di origini torinesi Emile de Antonio, dedicò nel 1976 ai Weather Underground, ancora in clandestinità, un film piuttosto coraggioso che spiegava cosa fosse un gruppo armato e pacifista (che non è un ossimoro, e non c'è bisogno di una logica patafisica per sostenerlo). I Weather incrociarono sulla loro strada, per la verità, prima di Robert Redford e Sissy Spacek (*Katherine* di Jeremy Kagam 1975), altri cineasti, a cominciare dall'inglese Peter Whitehead che li vide crescere alla Columbia University di New York, e che, nel documentario *The Fall*, descrisse la loro lotta e la brutalità poliziesca quando il 30 aprile 1968, gli studenti antirazzisti e anti-imperialista, i «sognatori» che lottavano per non diventare servi della Cia e contro le speculazioni edilizie dell'Ateneo a Harlem (visto che il quartiere lo possiede per gran parte) furono fatti a pezzi a centinaia, e 712 furono arrestati. Tra di loro c'erano Tom Hayden, Paul Auster, Bernardine Dohrn e Bill Ayers (che poi si sarebbero sposati). «Non c'è bisogno di un meteorologo per sapere da che parte soffia il vento» era stata la strofa di Dylan che aveva dato origine al nome Weathermen (prima che le compagne non pretesero di cancellare quel «men»). Dopo l'incidente del 6 marzo 1970 (tre militanti piuttosto inesperti perdono la vita durante un attentato) si critica la deriva militarista. Americani e britannici, a differenza di italiani e tedeschi, erano più restii alle azioni militari contro le persone. Meglio attacchi a edifici vuoti, solo gesti simbolici. Nessuno doveva essere ferito o ucciso. Il cineasta Edouard de

Laurot riprenderà il funerale dei tre weather morti durante l'attentato, Diana Oughton, Ted Gold e Terry Robbins. I partecipanti sono invitati a usare i candelotti di dinamite a guisa di cero funebre. Nel 1974 viene pubblicato il manifesto teorico del gruppo, Prateria in fiamme. Abbie Hoffman ne è entusiasta. Emile de Antonio gira in tre giorni in una casa di Los Angeles, proprio a cominciare dal 1° maggio 1975, a Vietnam liberato, con Haskell Wexler alla cinepresa e Mary Lampson, che è un'altra filmmaker militante, a far domande e contraddittorio, Underground. Documento unico sul percorso, le motivazioni politiche e gli obiettivi strategici del gruppo che intanto si era diviso tra May 19 Coalition e Prairie Fire Collective, di cui fanno parte Ayres, Dohrn, Jeff Jones, Cathy Wilkerson e Kathy Boudin. Emile De Antonio contatta questi ultimi in clandestinità, li convince e li chiude in una stanza (la casa è sbarrata con delle assi) e dandogli la parola, anche se non troppa luce per ragioni di sicurezza. I 5 militanti, preparati e determinati, dogmatici come qualunque ventenne di qualunque ideologia, aperti alla discussione, sono ripresi attraverso un tessuto semitrasparente o nel riflesso di uno specchio posto dietro di loro in modo da mostrare solo le nuche. Il racconto, intervallato da materiali di repertorio (movimento per i diritti civili, le lotte di liberazione nei tre mondi, da Cuba al Vietnam, dall'Africa alla Palestina, Black Panthers...) o da newreel del movimento (Repression, 1970, per esempio) o da sequenze girate dallo stesso de Antonio durante le occupazioni e gli scontri con la polizia, mette in prospettiva la nascita del movimento e la repressione particolarmente sconvolgente che colpì «la meglio gioventù» di un paese democratico, ma ancora razzista, classista e fanaticamente anticomunista oltre che impegnato in una nuova fase di conquista imperialista dei mercati planetari. La maggior parte del film è claustrofobica, ma l'ultima parte segue il lavoro politico dei 5 compagni, impegnati nei quartieri proletari di Los Angeles a discutere con alcuni operai in cerca di lavoro fuori da un ufficio di collocamento. Girando però alcune altre scene esterne in un ospedale «misto» la troupe viene pizzicata dalle telecamere di sorveglianza della polizia di Ellei. L'Fbi cita così i registi a comparire davanti a un gran giuri, sperando di confiscare i negativi e i nastri audio e interrompere una pellicola giudicata sovversiva e unamericana, così come era stato fatto in occasione delle riprese di Il sale della terra di Herbert J. Biberman nel 1954 in piena caccia alle streghe. Questa volta Edgar J. Hoover perde. La comunità liberal di Hollywood esce dal letargo e dalla paura e si espone a sostegno degli autori. La Directors Guild of America, il sindacato dei registi, difende il diritto della pellicola a uscire nelle sale pubbliche (che in realtà si vedrà solo i campus delle università più agguerrite e qualche festival internazionale). Bert Schneider (il produttore «sessantottino» morto pochi mesi fa, amico di Nicholson e Rafelson) lancia una petizione firmata da Terrence Malick, William Friedkin, Arthur Penn, Sally Fields e decine di altri cineasti che viene pubblicata dai quotidiani. Le citazioni in giudizio sono ritirate e anche se l'Fbi continuerà a sorvegliare De Antonio e Lampson, il film sarà stampato grazie a Haskell Wexler che fa sviluppare la pellicola nella società di produzione pubblicitaria per cui lavorava (per vivere) e a de Antonio che trasferisce il suono senza farlo ascoltare dai tecnici di lavorazione (non volendo rischiare un sequestro da parte dell'Fbi). Naturalmente Emile de Antonio pagherà molto caro quel gesto. Per cinque anni non trova produttori. Ma così dirà del suo film (cito il saggio di Nicole Brenez e David E. James contenuto nel volume American collage - Il cinema di Emile de Antonio, a cura di Federico Rossin, X Book editori, 2009): «Ho appena finito un film sui cristiani pacifisti, che sono le persone più forti che ho incontrato da molto tempo. Mi piacerebbe davvero essere un cristiano pacifista. Ma c'è qualche problema. a) non credo in dio b) io credo che la violenza sia necessaria. Billa Ayers così commentò il film: «Emile de Antonio ha realizzato un film su di noi quando eravamo all'apice della resistenza. Vedendo Underground anni dopo con un gruppo di amici, ho avuto due distinte reazioni. Hanno pensato che la politica, - l'analisi della guerra e dell'aggressione, l'interpretazione del razzismo come strumento principale di divisione e controllo, la visione di un mondo fondato sull'ingiustizia - veniva trattata straordinariamente bene; mi hanno imbarazzato l'arroganza, il solipsismo, la certezza assoluta che noi e solo noi sapessimo cosa fare. La rigidità e il narcisismo. Ho visto di nuovo anche la potenziale inaffidabilità dell'impulso comunitario. Si rischia di rimanere preda di un facile credo, della risolutezza del nostro dogma».

## **Irriducibilmente neorealista** - Aldo Colonna

ROMA - Lizzani ha compiuto da poco 90 anni. È magro come un chiodo e si ha la sensazione palpabile di trovarsi davanti a un vecchio amico, lucidissimo, appassionato, affabulatore e, nello stesso tempo, propositivo. Ci incontriamo in un baruccio in Prati dove si avvicendano in continuazione clienti vocianti e altri più discreti. Lo conoscono tutti e gli riservano un appellativo («maestro») che per lui è l'unico adeguato. Vorremmo che l'incontro durasse più tempo e le domande previste vengono incalzate da altre ancora finché una fastidiosa raucedine gli impone di smettere e la tazzina di caffè oramai buona per la lettura dei fondi rimane immalinconita sul tavolino di ferro battuto accanto al gigantesco frigo visitato costantemente, da quando siamo entrati, da avventori perennemente assetati nonostante la pioggia e il tempo balordo. Ricordiamo prima un po' di biografia. L'approccio al cinema di Lizzani è quello della critica militante. Sarà successivamente attore (Il sole sorge ancora) e sceneggiatore per De Santis, Rossellini e Lattuada. Esordisce nella regia con Achung! Banditi! nel '51, film di taglio espressamente neorealista, connotato da un forte impegno politico. Ritroviamo i temi della Resistenza e dell'antifascismo nella trasposizione filmica del romanzo di Vasco Pratolini Cronache di poveri amanti. Seguiranno film di impegno sociale e politico come Il processo di Verona, Il gobbo (protagonista Pier Paolo Pasolini che esordirà subito dopo con Accattone). Documentarista di vaglia, il suo La Muraglia cinese, pluripremiato, risulta il primo lungometraggio sulla Repubblica Popolare Cinese girato da un regista occidentale. È stato docente di regia al Centro Sperimentale di Cinematografia e direttore della mostra del cinema di Venezia. Come saggista, a parte una pregevole Storia del cinema italiano, di notevole interesse è il suo ultimo lavoro in chiave autobiografica Il mio lungo viaggio nel secolo breve. **Hai iniziato come critico. Scrivevi per «Roma fascista» e avevi come direttore Vittorio Mussolini. Come fu la convivenza?** Il discorso è complesso e devo fare, obbligatoriamente, una lunga premessa. Noi siamo cresciuti in un'epoca marcata dalla filosofia hegeliana prima e dal marxismo poi. Ci hanno insegnato sempre che la Storia era lineare. Tutto ciò era falso. La Storia fa dei passi avanti, ritorna su se stessa, mescola avvenimenti, fa degli aborti, compie dei mulinelli. Si andava all'Istituto di Cultura Fascista e trovavi in calce al libro di Labriola Il manifesto del partito comunista. Ai Vittoriali ci si incontrava, ci si confrontava, ci si

interrogava. Il fascismo era una miscela curiosa di socialismo e di nazionalismo; era per la modernizzazione e aveva la testa all'800. Ricordo quand'ero al Cineguf allorché fui avvicinato da De Santis e Gianni Puccini che mi consigliarono di leggere La storia della rivoluzione russa di Trotskij. Non vorrei creare equivoci ma addirittura una volta La Stampa titolò: «Lizzani rivaluta il fascismo». Niente di tutto questo. Ci furono giovani con alle spalle un background culturale tale da svegliarsi subito. Io venivo dalla borghesia media, quella che diede il consenso al fascismo. Poi un giorno capita in casa uno zio generale, si mette a piangere e dice che Mussolini è un pazzo. Ma agli inizi non era proibito leggere Kafka, Proust. Certo, l'aspetto illiberale del regime prese forma con le leggi razziali, la guerra, l'alleanza con Hitler, per non parlare, a monte, dell'assassinio di Matteotti. E vengo alla tua domanda: com'era la convivenza? A Villa Torlonia ci ritrovavamo con Puccini, De Santis, Vittorio Mussolini nella saletta di proiezione posta nel seminterrato con il padre Benito che pranzava tranquillamente al piano di sopra. **Come è nata la tua «attitudine» al cinema?** Prima è nata la vocazione alla scrittura. Già da adolescente scrivevo racconti, poesie, avevo abbozzato un romanzo. Poi, quando ho cominciato a frequentare le sale cinematografiche rimasi affascinato, nei titoli di testa, da quel termine: «sceneggiatura». Capii allora che la mia vocazione alla scrittura poteva essere il viatico per il cinema, attraverso appunto la scrittura cinematografica. Di lì è cominciato tutto. **Quale fu il tuo ruolo durante la Resistenza?** Un ruolo intellettuale, se mi passi il termine. Fui addetto alla formazione degli studenti, a creare un'associazione (Unione Studenti Italiani) che costituisse una sorta di Cln giovanile. Eravamo riusciti a organizzare degli scioperi nelle scuole. Con comizi volanti attuammo blocchi nelle scuole e nelle Università ottenendo frutti insperati. Di queste azioni parlò pure Radiolondra. **Durante il nazifascismo era fisiologico essere schierati. Ora vorrei chiederti che significa oggi essere comunisti. Esiste un modo per esserlo?** Per dire cose sensate dovremmo andare all'origine e all'etimologia dei termini. Usare il termine fascista per definire ogni avventura autoritaria è improprio oltre che sbagliato. La stessa cosa dicasi per il termine comunista che connota invece un'esperienza storica precisa. Berlusconi fa un uso improprio del termine comunista conferendogli volutamente una connotazione dispregiativa. Della serie: chi non è con me è un comunista! Non possiamo permetterci delle semplificazioni. Il fascismo degli inizi promise la modernizzazione del Paese e il comunismo l'eguaglianza sociale. Tutto questo non avvenne e produsse costi enormi in termini di vite umane e di privazione dei diritti. A seconda di chi usa i termini, se uno di destra userà il termine comunista lo farà in modo dispregiativo, la stessa cosa dicasi per uno di sinistra. Però debbo ammettere che, prima dei fatti di Ungheria, essere comunisti voleva dire essere per un mondo migliore dove gli uomini sarebbero stati tutti eguali, con pari diritti e doveri. Quindi dovrei risponderti che essere comunista oggi, se avesse ancora un senso esserlo, vorrebbe significare che si è per quella parità appena accennata. Senza nascondere il fatto che parlare di riformismo e di socialdemocrazia fa venire l'orticaria a molti come se i successi sociali ottenuti in Scandinavia fossero cose di poco conto e non fossero rilevanti solo perché, da quelle parti, non ci si appella col termine comunista... **Mi parli brevemente di Berlinguer?** Berlinguer, che io considero per inciso un maestro, un fratello, aveva capito tutte queste contraddizioni ed avrebbe traghettato l'Italia, nel tempo, a una socialdemocrazia compiuta. **Gli è mancato il tempo o il coraggio?** Direi tutte e due le cose. Non ebbe abbastanza coraggio per quanto avesse tutto così chiaro. Poi sopraggiunse la morte. **Perché, secondo te, il cinema, la cultura in genere sono stati sempre a sinistra e, per molto tempo, egemonizzati dai comunisti?** Non penso che si sia trattato di una egemonia ideologica. Direi, senza tema di smentita, che in larga parte questa egemonia c'è stata regalata. Parliamoci chiaro: dall'altra parte mancavano le idee, tutt'al più c'erano i telefoni bianchi. **Tu sei stato aiuto di Rossellini in «Germania anno zero». Chi è stato veramente Rossellini?** Ti rispondo così: fu un grande lettore e interprete dell'epoca che si trovò a vivere. Riusci a leggere tra le pieghe del fascismo, attraverso le sue contraddizioni. Aveva il senso della Storia. Riusci a parlare con Paisà, filmando le macerie prodotte dai bombardamenti, delle macerie dell'anima. Fu un grande italiano, cosmopolita come molti altri grandi italiani si trovarono a essere. Pensa a Pontecorvo: guardi La battaglia di Algeri e sembra filmato da un algerino a filmarla; guardi i film di Leone e pensi che dietro la macchina da presa non poteva non esserci che un americano. Penso che Rossellini abbia costituito una delle ultime pulsazioni del Rinascimento. **Marlene Dietrich fu una sorta di estemporanea collaboratrice per «Germania anno zero»...** Fui io a cercarla. Aveva un sacco di cose da dirti della Germania, possedeva una ricca aneddotica. Nonostante avesse Jean Gabin sempre alle calcagna, sempre in disparte e silenzioso ma presente, penso che nacque tra lei e Roberto un feeling particolare. Non so dirti, ahimè, se la cosa ebbe un seguito... **È molto bello quel che disse di te Fellini: «Che grandi amici saremmo stati se fossimo stati amici».** Tendenzialmente Fellini amava gli amici, ne avrebbe volentieri frequentati ma era talmente impegnato, come dire, con se stesso che non aveva né tempo né passione per mescolarsi con gli altri. Non era supponenza, era un modo di essere. Costituiva un mondo lui stesso. Quando chiedeva ai suoi collaboratori lumi, consigli su una certa scena da girare li portava sempre, inevitabilmente, a farsi rispondere ciò che lui desiderava. Era un mondo a parte. Era Fellini. **Dei tuoi colleghi registi ce n'è uno che hai sentito più vicino, più amico?** Beh, Beppe De Santis senza dubbio. È stato per me come un fratello maggiore. Fu lui a farmi scrivere sulla rivista Cinema. Fui suo assistente, suo sceneggiatore. L'incontro con Rossellini, debbo dire, era stato folgorante ma breve. **Massimo Mida è un altro personaggio importante nel panorama della nostra cinematografia.** Anche lui cresciuto nella rivista Cinema, sceneggiò Cronache di poveri amanti, fu mio aiuto per Achtung! banditi!, firmammo insieme la regia de Ai margini della metropoli, nel '52. Fu un uomo di talento puro. **Prima di Anghelopoulos, fu il neorealismo a inventare il piano-sequenza.** Lo hai detto, proprio così. Come in tutte le grandi scuole il neorealismo rivoluzionò il linguaggio. Furono quattro gli elementi che connotarono il neorealismo: il piano-sequenza, la coralità, la confusione dei generi, la linearità del paesaggio. Quando tu non puoi dire a che genere appartiene un determinato film allora quello è un film neorealista. Inoltre, ci trovi spesso due azioni: quella principale e un'altra che nulla ha a che vedere con il tema principale. Un'azione che viene ripresa dalla macchina in primo piano e, all'orizzonte, un'altra non significante: uno che passa con la bicicletta, una donna che lava i panni e cose del genere. Fai mente locale, in Roma città aperta, all'uccisione della Magnani. È un personaggio che esce dal coro. C'è la retata, le persone che confabulano e tenute a bada dai nazisti, il camion che viene riempito di vittime sacrificali ed, improvvisa, la figura della Magnani che si staglia e prende il

sopravvento sulle altre figure per poi ritornare nel coro, appunto, quando cade a terra morta con il figlio che le si butta addosso disperato ed il prete che accorre e la scena che si riapre ancora in campo lungo per abbracciare le masse. Ricorderai che Bazin scrisse che il neorealismo segnava l'inizio del cinema moderno. **Ancor prima di Antonioni scopri la Cina girandovi «La muraglia cinese». Mi parli di quella esperienza?** Innanzitutto diciamo che per girare il documentario ho vissuto in Cina un anno. Avevo a disposizione ben due interpreti. Ti potrei citare parecchi episodi. Il controllo che esercitavano sulla troupe era discreto ma continuo. L'ho girata in lungo e in largo e ho imparato moltissimo. Che, ad esempio, in Cina non esiste la figura dell'ipotesi, non esiste il «se» dubitativo. Ti faccio un esempio. Un giorno ebbi motivo di ritenere che il giorno dopo sarebbe potuto piovere e allora sarebbe stato bene, dissi, avvantaggiarci con le riprese. Loro risposero, testualmente: prima aspettiamo che piova e poi decideremo di conseguenza. A Tienanmen c'era un manifesto grande come una casa di un mio film, Cronache di poveri amanti. Cercavo da tempo di entrare in contatto con registi cinesi e in un anno non sono riuscito ad incontrarne uno. «Ma lei sta facendo un documentario, che c'entra col cinema?». Una forma di controllo, ti starai chiedendo: no, è una forma mentale. Forse, sarebbe onesto dire che i conti col comunismo io li ho fatti – ed andrebbero fatti - proprio con la Cina. Credere di costruire una società socialista producendo acciaio, solo per fare un esempio, nei fornelli artigianali dei villaggi sparsi in un territorio sconfinato, e cioè nella periferia, mi sembrò grottesco. Mao pensava di accerchiare il nemico capitalista con l'oceano contadino e questo lo portò a prevedere una capitolazione del sistema antagonista. L'utopia di una dottrina concepita per l'occidente e che si incarna invece nelle campagne. Il capitalismo non capitolò. Se il comunismo fosse diventato egemone nelle aree contadine del mondo Marx sarebbe finito a gambe levate laddove oggi, giustamente, viene rivalutato anche dal capitalismo come pensatore originale e conseguente. Certo, Lenin non poteva gettare alle ortiche la propria esperienza che, fino a che non fu consegnata nelle mani di un sanguinario come Stalin e, nonostante tutto, con molti morti, fu un'intuizione originale soprattutto pensando al movimento operaio dell'occidente che non si muoveva, che rimaneva statico. **Allora Bellocchio prese un abbaglio?** Ma certo, e sicuramente in buona fede e con il grande ardore che lo animava. Ma c'era, debbo dire, un'ignoranza sesquipedale sulla Cina che provocò a sua volta molti guasti. Il '68 esaltava la Cina invece di condannarla. Ma le cose non stavano come si desiderava che fossero. **Nella tua filmografia c'è un'attenzione particolare al documentario. Hai mai avuto l'idea di lavorare su Pasolini?** Ci ho pensato parecchie volte, l'idea mi intrigava ma poi, come spesso succede, venivo preso da altri progetti. Senza che l'aver abbandonato quel progetto significasse il mio disinteresse. **Un uomo che appartiene alla stagione del neorealismo da cosa è stato indotto a fare un'incursione nel western?** Bella domanda. Per il primo film di genere, Un fiume di dollari, intervenne una sorta di patto col produttore: se ti faccio fare il film che vuoi fare (Svegliati e uccidi, n.d.r.), mi faresti un western? L'unica condizione che posi fu di firmarlo con uno pseudonimo, Lee Beaver. Per Requiescant il discorso cambia. Volevo proprio un film sulla riforma contadina che in Italia non s'era mai fatta e ricorsi alla metafora del western. **Mi parli del mancato Palmarès a «Cronache di poveri amanti?»** Ci fu un intervento sporco di un vecchio funzionario del Festival, di un burocrate. È lo stesso Jean Cocteau a raccontarlo. Quando si profilò la possibilità che il film potesse essere premiato con la Palma d'Oro, una notte gli bussò alla porta quest'uomo (Cocteau racconterà che dormiva, che il burocrate lo tirò giù dal letto) pregandolo letteralmente di non premiarmi, di non premiare un comunista. Altrimenti il comunismo avrebbe prevalso in Italia! **Da quando ho cominciato ad andare al cinema, ho sentito parlare di «crisi» del cinema.** Io penso che oramai siamo in uno stato di crisi permanente. Una volta si vendevano 800 milioni di biglietti, oggi se ne vendono 100 milioni. Mettici la concorrenza della televisione e i conti tornano. Più che contro la crisi del cinema si lotta contro la morte del cinema. Oggi il cinema è una piccola parte del mondo audiovisivo. **La stagione neorealismo e a seguire, è irripetibile. Lizzani, Visconti, Antonioni, De Santis, Monicelli... appartengono alla storia. Chi ha raccolto il testimone?** Beh, innanzitutto Bellocchio è ancora vivo, che mi risulti. Non parliamo dei Taviani che sono risorti. Moretti è indubbiamente interessante. Poi direi Garrone e Sorrentino, e Marco Tullio Giordana. Mi scuso per qualche omissione o dimenticanza. Ci sono autori importanti che danno lustro alla nostra cinematografia. Certo, non c'è più il movimento. Ognuno è un mondo a parte. Una volta era un enorme cenacolo: ci si frequentava con i pittori, con i musicisti. Oggi non ci si vede più neanche fra cineasti. **Monicelli appartiene alla stagione neorealista e la definizione di «maestro della commedia» è riduttiva. Come la vedi?** Che hai ragione. La formazione di Monicelli è neorealista, lui è il continuatore ideale di quella stagione. Ora non dimenticherei neppure che la commedia all'italiana è stata una fase importante, un genere che non prenderei sotto gamba. E dire che Monicelli ne è l'alfiere non è riduttivo della sua arte. Ma quello che tu dici è convincente e cioè che il suo sia il proseguimento del neorealismo. Potrei dire, parafrasando Pasolini, un neorealismo in «forma di rosa». **Stai lavorando a qualcosa?** Sto ultimando un documentario intitolato Vi racconto neorealismo. Sono a buon punto.

## Dieci film rari e restaurati per festeggiare gli 80 anni della Mostra di Venezia

Carlo Avondola

**JULIJ JAKOVLEVIC RAJZMAN - POSLEDNJAJA NOC' (Urss, 1936).** L'ultima notte è quella narrata dal regista che meglio onorò la visione ufficiale e retorica dell'immaginario sovietico, tanto da farne un nome celebre anche in Occidente: una data (6 novembre 1917) che segna la linea del cambiamento dal vecchio al nuovo mondo annunciata dalle rivolte d'ottobre. La sceneggiatura di Yevgeni Gabilovich all'epica del movimento di massa preferisce la contrapposizione particolare tracciata dal vissuto di due famiglie rappresentative delle classi in guerra nella Mosca di quella data cruciale, i rivoluzionari del patriarca Zaxharin e i Leontyev, famiglia di fabbricanti manifatturieri la cui discendenza è promessa e prestata al corpo militare: il loro destino si intreccia reciprocamente tutto in una notte mentre avanza la marcia verso il Cremlino per «restituire la terra al popolo». Presentato a Venezia nel 1963 nell'ambito della retrospettiva «Esperienze nel cinema sovietico 1924-1939» (ordinata da Francesco Savio), insieme – tra gli altri – ad Aelita di Protazanov, Kino-Pravda su Lenin di Dziga Vertov, Zvenigora e Scors di Dovzhenko, Il maestro di Sergej Gerasimov... **JEAN DELANNOY - DIEU A BESOIN DES HOMMES (Francia, 1950).** Da lungo tempo invisibile, Dio ha

bisogno degli uomini si attesta a metà secolo del cinema come problematica sintesi del contrasto tra istanze laiche e fede, che il francese Delannoy (1908-2008) – regista della Sinfonia pastorale e di Venere imperiale – espone con impegno ecumenico volto a mediare tra realismo e astrazione. Il curato dell'isola bretone di Sein, di fronte allo scandaloso comportamento dei suoi parrocchiani, che non arretrano davanti all'occasione di saccheggiare relitti di navi vittime dell'imprevedibilità del mare, lascia sfiduciato la comunità per ritornare sul continente. La domenica successiva, gli isolani costringono Thomas Gourvenec (Pierre Fresnay), pescatore facente funzione di sacrestano, a farli entrare in chiesa. Spinto dalla volontà collettiva della sua gente, Thomas cerca di supplire all'assenza del prete, fino a mettere a repentaglio il rapporto con la sua fidanzata Scholastique (Andrée Clément). Premio Ocic (Office Catholique International du Cinéma) alla veneziana XI Mostra internazionale d'arte cinematografica (direttore Antonio Petrucci).

**MANUEL CONDE, SALVADOR LOU - GENGHIS KHAN (Filippine, 1950).** Comunemente chiamato Genghis Khan, il condottiero e poi sovrano della Mongolia, a un certo punto a capo del più esteso impero che storia umana ricordi, in realtà nacque come Temujin (1162-1227), ed è a questo giovane personaggio che l'esuberante filippino Manuel Conde rivolge la sua attenzione, realizzando un movimentato film d'avventura la cui ambizione è inversamente proporzionale ai mezzi a disposizione impiegati. La saga delle tribù in conflitto che si contendono il dominio della terra mongola portò Conde e il suo intrepido, smisurato spirito di intraprendenza a risultati insperati: Genghis Khan è il primo film filippino a raggiungere i grandi festival internazionali (a Venezia fu nel 1952), mentre negli Stati Uniti esce in un'edizione scritta e curata addirittura dal leggendario scrittore e critico James Agee. Le grandi steppe dove Temujin (interpretato proprio da Conde) esercita il suo potere sulle opposte fazioni non sono altro che le colline della periferia di Angono, una località non lontana da Manila: d'altra parte il budget previsto era di 125.000 pesi filippini, una cifra che lo stesso Agee considerava «forse non sufficiente neanche ad aprire i cancelli degli studi di Hollywood al mattino».

**RENATO CASTELLANI - IL BRIGANTE (Italia, 1961).** Tratto dall'omonimo romanzo di Giuseppe Berto (di dieci anni precedente), il brigante racconta l'esemplare, tragica vicenda di Michele Rende, contadino calabrese e agitatore politico al fine della liberazione delle terre dall'occupazione latifondista. Superata l'oppressione fascista dalla quale era stato perseguitato, con il giogo del latifondo e i contadini in rivolta per Michele – già accusato ingiustamente di omicidio – si ripresenta la drammatica chance della clandestinità, ma sarà la morte accidentale della donna che ama a stanarlo e a fargli compiere un ultimo atto inconsulto e irreversibile. Il «grande dimenticato» Castellani gira in provincia di Catanzaro un film che supera abbondantemente le tre ore: per presentarlo a Venezia Luigi Chiarini gli chiede di ridurlo, giungendo alla versione custodita dall'Asac, unica traccia esistente più lunga del film e quest'anno ripresentata (174'), dopo la Mostra ulteriormente tagliato di mezz'ora dal produttore per ragioni commerciali (143', quest'ultima oggi invece comodamente visibile in streaming). Al di là dei dolorosi tagli, prima e dopo Venezia, il film riceve alla Mostra del 1961 il Premio Fipresci (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique).

**GREGORY SHUKER, JAMES DESMOND, NICHOLAS PROFERES - FREE AT LAST (Usa, 1968).** Nell'ultimo anno competitivo prima del lungo decennio della contestazione (1969-1979), presentato nella sezione speciale XIX Mostra Internazionale del Film Documentario è Free at Last, cronaca vérité dell'organizzazione della marcia su Washington da parte del reverendo Martin Luther King, prodotto dal broadcast pubblico americano Pbs. Il progetto prese nuova forma a seguito dell'assassinio di King, così che il film si trasforma nella eccezionale testimonianza dei suoi ultimi giorni. La copia originale dell'Archivio veneziano è l'unica esistente al mondo, trattandosi di pellicola ektachrom reversal, tipologia che non contemplava l'esistenza del negativo. Ma quell'anno sul Lido la presenza americana rivela tutto il suo valore di preziosa rarità a futura memoria, da Faces di Cassavetes a Me and my brother di Robert Frank, da Monterey Pop (D.A. Pennebaker) al curioso fanta-sociologico Wild in the streets del dimenticatissimo Barry Shear...

**GIANNI DA CAMPO - PAGINE CHIUSE (Italia, 1968).** I genitori di Luciano stanno per separarsi, e il ragazzo viene inviato in un collegio religioso di severa tradizione, dove tra insegnanti e allievi i rapporti instaurati assai difficilmente potrebbero discostarsi dai canoni rigidi della disciplina e dell'ipocrisia. La volontà di Luciano di esprimere il naturale bisogno di genuine relazioni umane, con gli altri compagni così come con gli adulti, viene in questo contesto regolarmente frustrata: la disperata via d'uscita consisterà dunque nell'integrazione allo status quo, l'amaro allineamento alla sola verità consentita, quella del falso. Allora venticinquenne, il veneziano Gianni Da Campo fu e rimase autore emarginato dai circuiti commerciali, anche per i successivi La ragazza di passaggio (1970) e Il sapore del grano (1986): nonostante una cura e una serietà non comuni per un esordio, alla Mostra del 1968 incassò più attacchi e polemiche che elogi, ricevendo però riscatto l'anno dopo con il premio della Giuria al festival di Cannes.

**CARLOS SAURA - STRESS-ES TRES-TRES (Spagna, 1968).** Come suggerisce il titolo, siamo di fronte all'eterno triangolo, marito, moglie e amico/socio di lui, osservato e sviscerato però nella Spagna on the road di fine anni '60, in bianco e nero pensando a Pinter e a uno spregiudicato utilizzo dei rimandi tra realtà e sogno. Durante un solo giorno, in viaggio da Madrid verso la costa di Almería, Antonio dubita sempre maggiormente della solidità del suo matrimonio con Teresa, che sospetta fortemente di un love affair col suo migliore amico. Secondo Saura il film è uno studio sulla crisi delle società in via di sviluppo, particolarmente evidente nel caso specifico del moderno individuo spagnolo, che, pur calato nella realtà attuale, resta un uomo medievale, ancora afflitto e perseguitato dai vecchi tabù e dalla morale repressiva tipici di un incancellabile passato dominato dalla religione. Quinto lungometraggio del regista nato nel 1932 a Huesca, efficacemente obliquo nei suoi richiami omoerotici e sadomasochistici, in uno stile asciutto e delirante al tempo stesso, illuminato inoltre dalla protagonista femminile (sua compagna di vita e di cinema per molti anni) Geraldine Chaplin, qui con parrucca bionda. A Venezia nel 1968 (ultima Mostra sotto la direzione di Luigi Chiarini).

**VERA CHYTILOVA - PYTEL BLECH (Cecoslovacchia, 1963).** Vera Chytilova, nata a Ostrava in Cecoslovacchia nel 1929, si iscrive non più giovanissima alla Famu, l'Accademia Cinematografica di Praga, dove realizza come tesi di laurea nel 1961 Strop (Il soffitto). Quest'ultimo, così come il suo debutto agli studi Barrandov, il documentario-inchiesta Pytel blech (Un sacco di pulci), incontra l'esplicita, avversa disposizione da parte delle autorità pubbliche, sì che necessitò più di un anno di trattative per poterne accettare la circolazione. Influenzato dall'underground americano, Un sacco di pulci offre una singolare contemplazione della condizione femminile, una via sarcastica alla lotta contro il comune senso

dell'ortodossia, ottenuta anche grazie a una scena movimentata da non-attori, garanzia di autenticità. La famosa *novna cecoslovacca* degli anni '60 rimane una delle stagioni più entusiasmanti iscritte nell'esperienza cinematografica europea: di Pytel *blech l'Asac* possiede l'unica copia esistente al mondo (alla XXIV Mostra Internazionale d'arte cinematografica del 1963 il film conquistò l'Osella di Bronzo per il cortometraggio sperimentale).

## **La parola assoluta di Straub-Huillet** - Lorenzo Esposito

Difficile dire se alla parola scritta sia ancora concessa l'energia per svuotarsi d'ogni intenzione e volontà dimostrativa, così come all'immagine (cinematografica) è stata data l'occasione – grazie al lavoro di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet – di arrischiare una volta ancora (prima che dalla morte al lavoro si giungesse alla morte del lavoro, cioè del cinema) la messa a punto, attraverso la resistenza di un'arte anti-psicologica, di una lingua acustica e trasparente (allunghiamo subito la lista stilata da Straub nel 1966 in risposta a un questionario su «Film et Récit» proposto dai Cahiers du Cinéma, aggiungendo senza dubbio il nome suo e quello di Huillet ai cineasti che non hanno mai smesso di innovare e che Straub elencava in quest'ordine: Lumière, Griffith, Ford, Lang, Murnau, Renoir, Mizoguchi, Sternberg, Rossellini). Difficile dire se questa parola, scevra d'ogni belletto, debba anche per davvero scriversi, laddove – pur nitida saggia inequivocabile - sa che non c'è parola, e che un certo tipo di corpo a corpo non è riproducibile, e che quindi può solo provare a spiegare il cine-lavoro: «Infatti il testo parlato, le parole, non sono qui più importanti dei ritmi e dei tempi molto differenti degli attori, e dei loro accenti [...]; non più importanti delle loro voci particolari, (sor)prese nell'istante, che lottano contro il rumore, l'aria, lo spazio, il sole, il vento; non più importanti dei loro sospiri emessi loro malgrado o di tutte le altre piccole sorprese della vita registrate nello stesso tempo, come i rumori particolari che di colpo prendono senso; non più importante dello sforzo, del lavoro che fanno gli attori [...], e il rischio che essi corrono come dei funamboli o dei sonnambuli, da un capo all'altro di lunghi frammenti d'un testo difficile; non più importanti della cornice, nella quale gli attori sono chiusi; o dei loro movimenti o delle loro posizioni all'interno di questa cornice o dello sfondo davanti al quale si trovano; o dei cambiamenti e degli sbalzi di luce e di colore; non più importanti in ogni caso dei tagli, i cambiamenti di immagini, di inquadrature» (così Straub, nel 1970, in un testo magnifico in cui presentava il passaggio in tv di Othon). Cosa sarà dunque tale parola? Sarà saggio critico? Lettera? Frammento? Traduzione? Introduzione? Nota autobiografica? Trascrizione? Mappa? Itinerario? Cronaca? Supplemento? Appunto? Dichiarazione? Risposta? Contestazione? Necrologio? Piano delle riprese? Sceneggiatura annotata? Invenzione tipografica? Intanto però, per il fatto stesso di condensare tutti i termini della questione, gli scritti di Jms/Dh (Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, *Écrits*, Indipendencia Éditions, Parigi 2012) indicano proprio nella non-riproducibilità (per dirla alla Renoir) il mistero di ciò che si inquadra fra parola e immagine, una lingua, appunto, impossibile a dirsi diversamente se non come tale, la quale anzi, se fosse o se ambisse a diventare un linguaggio, o se avesse intenzioni rappresentative, ebbene, sarebbe una lingua (e infatti oggi lo è sempre più) già del tutto compromessa. Straub, sempre in risposta al questionario dei Cahiers, richiesto di una distinzione tra flashback nel romanzo e flashback nel film, giustamente insisteva: «Nel corso di un film che è un film il flashback non esiste: si passa sempre (sia all'interno di una sequenza sia da una sequenza all'altra), con o senza dissolvenza, da un'inquadratura bioscopica a un'altra inquadratura bioscopica, cioè da un blocco di puro presente condensato a un altro blocco di puro presente condensato, effimero (la morte al lavoro, come dice l'altro)». L'altro, ovviamente, è Jean Cocteau. E l'unico rapporto possibile fra romanzo e film, è in ciò che non è rapportabile, come per esempio il duro lavoro che ci vuole per costruire lo spazio, per fare lo studio dei rapporti di forza, cioè tutto quello che non riguarda mai il mostrare, ma il vedere (flashback è solo una parola che fa riferimento a una sintassi apparente, ossia a una banalizzazione, a una menomazione, a un linguaggio: e dunque non esiste). Il punto è un altro. Se con Cronaca di Anna Magdalena Bach e Othon l'esperienza acustica e spaziale, neutralizzandola, conduce al sublime l'immagine, può essere questo il metodo anche per una nuova lingua scritta, allo stesso modo in cui il film 'tratto da' non è una «riduzione cinematografica, ma l'interpretazione, la recitazione di una partitura»? D'altra parte è forse per questo che Adriano Aprà intitolava la prima raccolta (italiana) di scritti di Jms/Dh, *Testi cinematografici* (Editori Riuniti, 1992), lasciando intatto il contrappunto e la bellezza avventurosa del difficile scioglimento del nodo. Avocando al cinema la parola medesima, riferendo del suo faticoso darsi immagine, sarà allora considerabile come scritto anche la trascrizione analitica del film, con indicazione certissima di inquadrature, metraggi e durate, cosa che manca del tutto nell'uscita francese (eppure la traduzione francese della sceneggiatura di Non riconciliati è di Huillet stessa, pubblicata nel 1973 su Ça Cinéma, e quella in italiano di Othon è di Straub-Huillet con Aprà e Gianna e Leo Mingrone, apparsa su Cinema & Film nel 1970: non sono dunque, anche questi, in tutto e per tutto scritti d'autore?). Scelta curiosa, visto che pure in qualche modo in *Écrits* si intuisce la questione, considerando giustamente, fra gli scritti, l'altra traduzione in francese fatta da Huillet nel 1987 del racconto Sciacalli e arabi di Kafka (tanto più che venticinque anni dopo Straub ne fa un film, oltre al fatto che era apparsa, volutamente non firmata, sul numero 400 dei Cahiers du Cinéma). E anche le ormai famose sceneggiature annotate, di cui si producono vari esempi e l'integrale di *Une visite au Louvre*, vanno in questa direzione: come non documentare questa colata grafica, che è al tempo stesso la partitura della partitura, la memoria incandescente del lavoro quotidiano, la tavolozza cangiante del cineasta che diventa pittore e musicista e il campo di battaglia in cui i registi si mettono di continuo e insieme dalla parte degli attori e degli spettatori (mentre rimane oscuro perché, nonostante l'importanza assegnata in *Écrits* alla dimensione epistolare, venga espunto *Note a Non riconciliati*, una lettera di Straub del 1966, sorta di arioso commentario al film...). Il fatto è che quello che dice benissimo Straub contro il doppiaggio («[...] far parlare dei personaggi tedeschi in italiano sarebbe assurdo, perché i loro movimenti [...] sono differenti dai movimenti di personaggi che parlano l'italiano»), dovrebbe valere altrettanto per le diverse traduzioni delle sceneggiature originali: andrebbero forse pubblicate tutte. A non agire così, risulta per esempio inspiegabile la pratica, da *La morte di Empedocle* in poi, di approntare due, tre, anche quattro versioni dello stesso film (perché «Il n'y a pas une meilleure prise»), cioè quello che Straub-Huillet hanno definito (in un testo fondamentale pubblicato su *Filmcritica* nel 1987) *Un attentato contre la reproducibilité de l'ouvre d'art*. Il problema, è chiaro, non è disquisire su cosa sia

letteratura e cosa no, ma di ricostruire la nervatura di un'opera che è capace di stringere un testo – rispettato alla lettera – fino a ridarne la cadenza profonda, conquistandogli quello spazio che, d'altra parte, ne è il carattere. Allora, questo spazio, è ancora lo spazio del testo, o qualcosa di completamente inedito? E cosa rimane dello scritto: può addirittura partecipare al rischio atmosferico connaturato al filmare stesso? Può essere, la parola scritta, come la nuvola, o il colpo di vento, o il sole? Può essere il colpo di dadi? Non è in fondo il testo, una volta, per così dire, estratto e ridotto all'essenziale, il luogo verso cui si deve ritornare, certo molto cambiati, ma sempre tesi al reperimento della materia all'origine? Perché altrimenti Huillet, lavorando a Moses und Aron, scrive una lunga e bellissima storia israelita intitolata Petit supplément historique (Moïse et Aaron)? A me pare che parola e immagine, da un capo all'altro della storia, si mettano reciprocamente a fuoco, toccandosi in più punti nevralgici. Alle origini, per esempio nel 1954, lo Straub che mette in evidenza nel Buñuel di El río y la muerte l'istintivo e l'irrazionale come antidoti necessari al cinema già invecchiato (e poi, a ben vedere, mai scomparso, anzi oggi tragicamente diffuso) dell'intenzione pedagogica e della notazione sociologica, lo fa citando, di Buñuel medesimo, la frase: «La vita è così poca cosa, la morte non conta», che varrebbe da sola a esergo di tutto il lavoro compiuto negli anni da Straub-Huillet su Cesare Pavese (anzi, più di cinquant'anni dopo, spiega con esattezza paurosa un film come L'inconsolable). Lo Straub scrittore è cioè cineasta che guarda alla parola così come guarda all'immagine: rifiuto dell'orpello psicologico e dell'ipocrisia della morale, concisione, citazione, nessuna volontà di spiegare nulla, al contrario quella di inquadrare uno spazio in cui il lettore-spettatore possa muoversi liberamente. L'immagine è dunque il risultato inatteso della parola spogliata e ridotta all'osso, ma tale difficile opera di depurazione è anche alla base di una nuova trama e tessitura, come in uno dei testi più belli e sorprendenti raccolti in Écrits, dove Straub, a partire da una traduzione di Huillet di Brecht-Chronik di Klaus Völker, estrae a sua volta una cronologia brechtiana scritta in modo da sembrare già filmata: Autour des Affaires de monsieur Jules César (Brecht scrive a più riprese il suo romanzo mentre fugge dal nazismo, viaggiando da Helsinki, attraverso la Russia intera, fino a San Pedro, il porto di Los Angeles). E ciò vale anche e soprattutto per le lettere di Huillet, forse la vera scoperta del volume (lo stesso Straub, commentandole, afferma di leggerle per la prima volta e ne riconosce l'estrema importanza). Si tratta di piani delle riprese per i direttori della fotografia (Renato Berta e Willy Lubtchansky), itinerari geologico-geografici, mappe di sopralluoghi e sopralluoghi di mappe, note economiche per trasparenti ripartizioni del denaro, indicazioni tecniche (obiettivi, pellicole...), studi atmosferici, consigli per la cura dei pneumatici durante il viaggio in automobile e per il bar sulla strada dove si può mangiare un panino, per gli alberghi più accoglienti, cartine stradali... Tutto un territorio così analitico da apparire fantastico (allora, dunque: romanzesco? Chissà, sarebbe piaciuto a Raúl Ruiz comunque un simile territoire), sul quale è la stessa Danièle Huillet a sintetizzare con l'intelligenza e la genialità che sempre la caratterizzavano: «Prendete il vostro découpage... e una bussola» (a Lubtchansky, che deve arrivare in Italia per le riprese di Sicilia!), oppure (sempre a Lubtchansky per Troppo presto/troppo tardi, a proposito della posizione che deve tenere l'operatore rispetto al ciak: non si deve preoccupare di inquadrare il ciak all'interno dell'inquadratura, ma solo del plan, dell'inquadratura stessa): «È un dettaglio... ma non ci sono dettagli!».

**Manifesto – 25.8.12**

## **CONI D'OMBRA - Ultimo intervento sulla «lesa crocianità». La prosa clericale di un laico antico** – Giorgio Pecorini

La pagina conclusiva dei «Coni d'ombra» in cui Marco D'Eramo (il manifesto del 18 agosto) ha perpetrato quel «crimine di lesa crocianità» di cui molto si è doluto Massimo Raffaelli (21 agosto), inviata a farsi. Non m'avventuro certo in astrattezze filosofiche o esegesi storiche: conto soltanto sulle capacità osservative del mio mestiere di cronista. Incoraggiato e aiutato questa volta dalle osservazioni di Norberto Bobbio sul «giustificazionismo intrinseco» ricordate dallo stesso D'Eramo nella sua replica (sempre il 21). E torno, recidivo, al famoso Perché non possiamo non dirci cristiani pubblicato da Benedetto Croce su La Critica del 20 novembre 1942 e due anni dopo ristampato in fascicolo, sempre nel pieno della seconda guerra mondiale. In quel suo saggio il filosofo si dichiara impegnato a scrivere con libero spirito laico «né per gradire né per sgradire agli uomini delle chiese». Rivendica come «legittimo e necessario» l'uso di quel nome anche da parte di chi non appartiene ad alcuna chiesa. Vuole «unicamente affermare, con l'appello alla storia, che noi non possiamo non riconoscerci e non dirci cristiani e che questa denominazione è semplice osservanza della verità. (...) Il cristianesimo è stato la più grande rivoluzione che l'umanità abbia mai compiuta, così comprensiva e profonda, così feconda di conseguenze, così inaspettata e irresistibile nel suo attuarsi, che non meraviglia che sia apparso e ancora possa apparire un miracolo, una rivelazione dall'alto, un diretto intervento di Dio nelle cose umane, che da lui hanno ricevuto legge e indirizzo affatto nuovo». **Il trionfo del genocidio.** Ma se davvero non possiamo non dirci cristiani, allora non possiamo neppure non tenerci corresponsabili di una serie di errori e crimini del cristianesimo. Misurandoli col proprio metro razionale laico, il filosofo liberale assolve la «chiesa cristiana cattolica per la corrutela che dentro di sé lasciò penetrare e spesso in modo assai grave allargare», dato che «ogni istituto reca in sé il pericolo della corrutela». E anzi la elogia per aver animato «alla difesa contro l'Islam, minaccioso alla civiltà europea». Le riconosce infine il merito, «continuando nell'opera sua», di aver riportato «i trionfi migliori nelle terre di recente scoperte del Nuovo mondo». Il fatto che quel «trionfo» sia consistito in un genocidio cristianissimo distruttore assieme alla vita della cultura e della dignità di un intero popolo è soltanto uno fra i tanti accidenti del generale processo storico con le sue crisi, e amen. Se poi gli abitatori originari di quel Nuovo mondo non hanno gioito di quel «trionfo», non se ne sono almeno contentati se non addirittura rallegrati fra una tappa e l'altra di un genocidio cristianissimo che la loro cultura non s'è limitato a minacciarla: l'ha distrutta, assieme alla loro storia e alla loro stessa identità, dipende dalla loro mancante sensibilità eurocentrica e occidentalocentrica, che li autorizza, unici, a non dirci cristiani. Il «famigerato giustificazionismo intrinseco» all'analisi crociana denunciato da Bobbio, appunto. Perché non possiamo non dirci cristiani è uno smilzo opuscolo di appena una ventina di pagine ma dense di analisi e di

riferimenti a meditazioni e conclusioni precedenti dell'autore. Tanto dense che molti credenti anziché leggerle si contentano del titolo, per sbatterlo in faccia ai miscredenti: se persino un grande filosofo e critico liberale e ateo come Croce dice così. Avessero la pazienza di leggerlo, ci andrebbero più cauti nel prenderlo e cercar di imporlo come assoluzione laica dei dogmatismi religiosi. Riconosciuta la «nuova qualità spirituale» di quella rivoluzione, cioè l'aver agito «nel centro dell'anima, nella coscienza morale» dell'uomo, Croce subito la ridimensiona: «non fu un miracolo che irruppe nel corso della storia e vi si inserì come forza trascendente e straniera (...) fu un processo storico, che sta nel generale processo storico come la più solenne delle sue crisi». Il saggio di Croce è del 1942, conviene ripeterlo: nel pieno della seconda guerra mondiale. Mezzo secolo giusto dopo, 1992, chiusa anche la guerra fredda, nel cinquecentenario della presunta scoperta dell'America da parte dell'Europa e dell'inizio del genocidio delle popolazioni americane indigene da parte degli europei in nome della civiltà e del Vangelo, il Nobel per la pace viene assegnato a una donna guatemalteca di 33 anni, discendente dei rari scampati ai massacri: Rigoberta Menchù. La scelta della giuria del premio sembra ad alcuni un contentino fra il paternalistico e il demagogico al risentimento degli amerindi e dei loro pochi sostenitori bianchi per l'enfasi e la retorica con cui l'Occidente andava celebrando l'impresa di Cristoforo Colombo. Alcuni altri si indignano: per gente di mondo smalzata, ricca di esperienza e di efficienza pragmatica, è una scelta che suona resa e bestemmia: «Per compiacere la pseudocultura dell'ultimo anticolonialismo abbiamo messo la sordina a una delle più straordinarie vicende della storia europea. È assurdo che il papa, a Santo Domingo, si sia scusato pubblicamente come un qualsiasi uomo politico giapponese; ed è ridicolo che i discorsi commemorativi abbiano fatto ipocrite concessioni agli umori dominanti del terzomondismo pacifista. Ma che i giurati di Oslo abbiano scelto il cinquecentesimo anniversario di una grande epopea occidentale per dare l'insufficienza a Cristoforo Colombo ci pare francamente risibile». Firmato: Sergio Romano, ex ambasciatore della Repubblica italiana presso alcune fra le maggiori capitali del mondo, da molti anni oracolo dei migliori radio e telegiornali italiani pubblici e privati, abituale commentatore politico oggi del Corriere prima della Stampa. (La frase qui citata era sul quotidiano torinese del 17 dicembre '92, in un articolo intitolato: «Se il Nobel boccia Colombo»). **Lo spirito dei tempi.** Per compiacere l'eterno pragmatismo della chiesa postcostantiniana, l'Europa e l'Occidente dovrebbero insomma rivendicare gli sbudellamenti fatti in nome di Dio dalle crociate all'Iraq, i roghi delle streghe e degli eretici, le benedizioni ai regni e agli eserciti, le indulgenze, le scomuniche eccetera: tutto quanto a quelle radici è intrecciato. Il papa assimilato con disgusto a «un qualsiasi uomo politico giapponese» era il polacco Wojtyła. Per schivare un eguale rischio, il suo successore tedesco, Ratzinger, ci chiede di non giudicare il passato col metro dell'oggi: bisogna tener conto dei diversi contesti, delle percezioni e sensibilità mutate. E come si faccia a farlo ce lo ha mostrato in concreto lui, con la visita e i discorsi ai campi di sterminio nazisti in Polonia. S'arriva così sullo scivoloso terreno del «segno dei tempi» e alla vecchia storia delle condanne seguite dalle riabilitazioni. Vicende emblematiche di quelle tecniche riappropriative, di quelle smanie di normalizzazione che, accompagnate da sapienti manipolazioni censorie e da cauti sondaggi santificatori, presiedono sempre all'interno di ogni chiesa, religiosa, culturale o politica, a ogni operazione riabilitatoria. Tecniche e smanie vecchie (si pensi soltanto a Galileo) ma che con aggiustamenti minimi continuano a funzionare. Con l'obiettivo di far credere che ad aver bisogno di perdono e riabilitazione sia il perseguitato, non il persecutore. Al quale va sempre riconosciuto lo stato di necessità o almeno l'attenuante del «segno dei tempi». Segno talmente vago ed elastico da dover tener conto persino del «livello medio della cultura dominante da non contraddire, non urtare, non rovinare», pensa Ferdinando Camon, scrittore cattolico. Che pazientemente ci spiega: «la condanna di Galileo fu pronunciata dalla chiesa come intermediaria del senso comune». (editoriale sul supplemento Tuttolibri de La Stampa, 16 novembre 1995). Ecco dove si finisce, a furia di non potersi non dichiarare cristiani. Al laico don Benedetto va bene così, convinto com'è che il «reale è razionale», sempre e comunque. Ma ecco anche perché un altro filosofo e matematico ateo, Piergiorgio Odifreddi, ha preso e rovesciato proprio la strausata sentenza di Croce per farne il titolo di un proprio libro contro tutte le radici dei possibili fondamentalismi religiosi: Perché non possiamo essere cristiani. E per scrupolo di maggior chiarezza ci ha aggiunto tra parentesi: (e meno che mai cattolici).

## **Pratiche dei luoghi comuni** – Marco Baravalle

Nei prossimi giorni Venezia sarà teatro di alcuni «grandi eventi culturali» per eccellenza: dall'inaugurazione della Biennale d'Architettura alla Mostra internazionale del Cinema. Nel tempo della crisi e dell'austerità, essi diventano la vetrina della ricchezza accumulata e goduta da pochi, il palcoscenico del profitto capitalistico che si è fatto rendita parassitaria sulla cooperazione sociale: dal business dell'entertainment e della produzione d'immaginario per il suo consumo, fino al saccheggio del territorio attraverso la speculazione immobiliare, rispetto alla quale l'architettura contemporanea gioca lo stesso ruolo, nell'organizzazione della metropoli neoliberista come mostruoso dispositivo di cattura del valore e del controllo sociale, svolto dall'embellissement stratégique (ma spesso di potrebbe benissimo parlare di abrutissement tactique) del barone Haussmann nella Parigi della seconda metà del XIX secolo. È questa la vetrina che gli spazi sociali occupati di Venezia vogliono incrinare. Dal «Ground» al «Battle Ground», dunque. Dal campo fintamente neutro al reale campo di battaglia; solo una parola in più aggiunta al titolo ufficiale della Biennale di Architettura 2012, un titolo che furbescamente occhieggia alla discussione così di moda sul «comune» e i «beni comuni». Apparentemente una piccola modifica, in verità una fondamentale distinzione. «Occupy Biennale. Common battle ground» è infatti il logo scelto dagli spazi sociali veneziani per «attraversare» le giornate dell'inaugurazione dei «grandi eventi veneziani». Due centri sociali, il Laboratorio Morion, il Rivolta e uno spazio culturale indipendente, S.a.L.E.-Docks, organizzano workshop, seminari, parate e annunciano «azioni a sorpresa». Il titolo è un evidente détournement di quello voluto dall'archistar David Chipperfield per la kermesse di architettura: «Common Ground». Gli organizzatori di queste iniziative ritengono infatti non esistano commons fuori dai conflitti sociali per la loro messa in comune. Non esistono beni comuni, e tanto meno un comune, definito a priori in termini giuridici o presupposto come asettica e naturale dimensione condivisa. Esiste il terreno di una permanente contesa, il campo dei conflitti sociali per strappare la produzione e la decisione su ciò che è comune allo sfruttamento e al comando del capitale. Vale per

l'acqua, l'ambiente e per la conoscenza, ma anche per lo spazio e per la metropoli. I protagonisti di questa messa in comune possono essere chiamati con molti nomi: comunità in lotta, general intellect, movimenti. Quale che sia il loro nome, essi resistono alla messa a profitto dei beni materiali e immateriali e costituiscono forme di vita e modalità di gestione alternative. Dalle città alle valli di montagna si scontrano con i processi di gentrificazione, la speculazione immobiliare, grandi opere inutili e devastanti, la finanziarizzazione dello spazio urbano, la valorizzazione parassitaria delle esternalità sociali e così via. Costruiscono, nella tensione quotidiana alla pratica del comune, la necessaria possibilità di una radicale alternativa di sistema. Ora i «beni comuni», dopo essere stati adottati quale slogan da politicanti di ogni colore, dalla pubblicità e dalla Chiesa, vengono finalmente sdoganati anche in architettura. Eppure non possiamo dimenticare che questa disciplina, negli ultimi tre lustri, è stata caratterizzata da un progressivo irretimento del general intellect all'interno di forme di produzione dominate da poche firme di architetti superstar, sempre meno l'architettura si è fatta carico di una reinvenzione pubblica della città e sempre più ha assunto il compito di progettare uno spazio metropolitano dominato dalla presenza dei grandi brand e dei fondi d'investimento come committenti principali. In questo processo, tra l'altro, l'architetto è spesso «complice culturale» di enormi operazioni di speculazione immobiliare che ben poco hanno a che vedere con la città quale bene comune. All'opposto l'ultimo anno ha segnato l'emersione della rete dei teatri occupati e di quegli spazi, come il Valle e il Cinema Palazzo di Roma, il S.a.L.E di Venezia e Macao di Milano., che sono nati attorno alla questione culturale. Questi luoghi hanno evidenziato l'urgenza di un nuovo paradigma di progettazione e di gestione comune dello spazio, dimostrando che è possibile realizzare un common ground solo attraverso la sua conquista, attraverso una battaglia quotidiana contro il parassitismo del capitale che, con la privatizzazione della città, trasforma la rendita immobiliare in una delle sue principali fonti di profitto e contro la governance pubblica, quando essa lavori per favorire tale logica di rapina. Questo processo è dunque un processo di movimento, che parte dai lavoratori della cultura, ma che è in dialogo con tutti gli altri movimenti sui beni comuni e con le lotte sociali in atto. Le giornate del 27, 28 e 29 agosto saranno quindi caratterizzate da questa tensione, dalla necessità di sottolineare quanto la cultura, in tempo di crisi, non possa limitarsi alla produzione di grandi eventi che ostentano una ricchezza sempre più concentrata nelle mani di pochi. Saranno giornate di riflessione e di lotta in cui verrà nuovamente messo al centro il tema del reddito e del diritto ad una gestione comune dello spazio metropolitano.

**Corsera – 25.8.12**

## **Presagi dal Don, le cartoline dell'Armir** - Fabrizio Dragosei

Costavano poco o erano addirittura gratuite. Così le cartoline e le cartoline postali (quelle senza immagine che potevano essere compilate su entrambi i versi) divennero il principale strumento di comunicazione dei militari italiani impiegati su tutti i fronti e in particolare in Russia. Richieste di generi di conforto («Mi raccomando il pacco, se non te lo fanno alla posta, vai al fascio che là lo fanno subito... sigarette buone e sapone e lame e un pennello»), sfoghi che aprono una finestra sulla reale situazione bellica, al di là della retorica propagandista («In questi momenti per noi tristi, l'unico conforto è quello di avere posta da casa»). Dalla sconfinata steppa russa continuano a emergere testimonianze dei terribili momenti che videro prima l'avanzata e poi la sanguinosa disfatta dell'Armata italiana in Russia (Armir). Piastrine di riconoscimento che anche chi scrive ha rinvenuto nelle campagne attorno ai luoghi degli accerchiamenti finali, della cattura e dell'annientamento delle unità italiane. E anche documenti, come le cartoline mai spedite, finite nelle mani dei sovietici, che furono poi coscienziosamente catalogate e conservate. Fino a venire amorevolmente preservate nel museo della città di Voronezh. Le cartoline mai consegnate ai destinatari sono state riunite assieme a quelle custodite dal Museo storico del Trentino, sequestrate all'epoca dagli uffici della censura militare di Mantova. Il bel libro *Vincere! Vinceremo! Cartoline sul fronte russo 1941-1942* (Fondazione Museo storico del Trentino), a cura di Quinto Antonelli e Sergej Ivanovich Filonenko, raccoglie alcune delle più significative. Quelle che i militari mandavano a casa sono quasi tutte illustrate con immagini che dovrebbero dare l'idea di una avanzata inarrestabile delle armate «del bene» (italiane e tedesche) contro «le forze oscure» dell'Est. Foto e disegni che si immaginerebbero gioiosi e trionfali, ma che invece spessissimo sono lugubri e premonitrici. Il fascista in camicia nera e pistola in pugno che affianca il tedesco con fucile e baionetta, più che ad attaccare sembra pensare a sopravvivere, mentre sostiene un compagno ferito a morte con i piedi su un ammasso di rovine. La «via della vittoria» sulla cartolina della divisione Pasubio è angosciante: una strada bianca che si perde verso l'orizzonte su una pianura sterminata. E che dire dell'immagine scelta dall'80° reggimento fanteria «nel nome di Roma»: un mitragliere ferito che in mezzo alla neve e al fumo continua a sparare, circondato dai corpi dei compagni caduti. «Caro zio, con la presente vi do le mie notizie che sto bene», scriveva il 5 settembre del 1942 il nipote Antonio a Melino Michele fu Romeo di Anzano di Puglia, provincia di Foggia. Erano i giorni in cui i tedeschi erano all'offensiva a Stalingrado e gli italiani dirottavano sul fronte del Don le truppe alpine, inizialmente inviate nel Caucaso. Specialisti di montagna, equipaggiati con mortai e altre armi leggere, che si trovarono a fronteggiare in campo aperto i poderosi carri armati sovietici. Poche settimane dopo, il 19 novembre, sarebbe iniziata la grande controffensiva sovietica, che poi avrebbe coinvolto anche le truppe italiane. Le uniche cartoline che riescono a interpretare con un certo senso artistico i dettami della propaganda sono quelle di Gino Boccasile, celebre illustratore del rotocalco «Le Grandi Firme», diretto da Pitigrilli. Sua è la cartolina con il colossale samurai che distrugge le navi angloamericane avendo alle spalle le bandiere nipponica, tedesca e italiana. La spedisce Guido Remelli della 131ª batteria del 26° gruppo corazzato. Sempre Boccasile realizzò le immagini destinate a illustrare le frasi del Duce: «No. La luce non viene da quell'Oriente. Di là giunge sempre più incalzante il crepitio dei plotoni di esecuzione». L'immagine ci mostra due bestiali bolscevichi che massacrano una famiglia di contadini in uno scantinato. A spedirla, con «tanti saluti a chi sempre saprà ricordare» è il nipote Vitale Corradini della 9ª brigata motorizzata. Destinataria la famiglia Tonelli Antonio di Palidano, Suzzara, Mantova. Messaggi fiduciosi nella vittoria, ma anche tanti assai più incerti e preoccupati. Nonostante l'esperienza dell'inverno precedente, che aveva colto gli

alleati dell'Asse impreparati al grande gelo, gli italiani sembrano ancora non equipaggiati adeguatamente. Il 16 settembre del 1942 l'autista Agosti Luigi scrive alla mamma Maria Cavalli a Mantova: «Ora qui ha già cominciato a far freddo; l'appetito è tanto e la razione che ci danno è poca cosa». E Aleardo Pecorari del reggimento artiglieria a cavallo già il 28 agosto 1942 raccomanda al fratello in Italia: «Per la roba di lana invernale, preparatela; poi quando vi pare comodo fate il pacco». Di tutt'altro tenore, naturalmente, i messaggi inviati dall'Italia. Le immagini sono rassicuranti, tranquillizzanti. Corso Vittorio Emanuele a Milano con il traffico pedonale di ogni giorno, dal parroco di Ronco Briantino al lanciere Brambilla Giuseppe del 5° Novara. Una «sirena bruna», in castigato costume da bagno, da Riccione con i saluti di Cammorato Carmela al sergente Pamer Pangrazio del 2° squadrone Savoia cavalleria. Sul fronte interno si vuole dire ai 230 mila uomini dell'Armir che tutto va più che bene. Il dopolavoro «è il ponte tra il partito e il popolo che combatte e lavora»; il bambino (sempre di Boccasile), che tra le braccia del papà soldato alza al cielo il salvadanaio, ci sprona: «Difendiamo il nostro risparmio». Poi le aziende, le parrocchie, tutti al fianco dei «nostri soldati difensori della fede»: Breda, Fiat («Ali fasciste dominatrici del cielo»), Caproni («Le maestranze seguono con legittimo orgoglio le gesta dei loro fratelli in armi»). Ma ancora poche settimane e per l'Armir sarà la fine.

## **I privati a Brera, un fronte del no** - Pierluigi Panza

È auspicabile affidare la memoria collettiva a un soggetto privato? Gli idealisti pensano chiaramente di no; i pragmatici, invece, ritengono che, a causa della mancanza di fondi e di gestioni chiamate a fare troppo i conti con la burocrazia, continuare con il controllo dello Stato può mettere a rischio la custodia delle memorie. Su questo si giocano resistenze e appoggi alla nascita della Fondazione privata Grande Brera, prevista nell'articolo 8 del decreto sullo Sviluppo. Chi ribadisce la propria posizione - nata anche alla luce dell'articolo di Vittorio Emiliani sull'«Unità» dei giorni scorsi - sono gli storici firmatari della lettera al presidente Napolitano, ostili alla creazione di una fondazione di diritto privato. «Il ministro Ornaghi dovrebbe avere il coraggio di chiamare le cose con il loro nome - afferma lo storico Tomaso Montanari -: se chiedi soldi a privati e in cambio li fai sedere nei Cda, questa si chiama privatizzazione. Non è mecenatismo, né sponsorizzazione. Uno Stato che si disfa di un museo come Brera è in ritirata». Qualche perplessità (quasi ostilità) alla nascita di una fondazione viene imprevedibilmente anche da Mario Resca, il manager che per tre anni e mezzo è stato direttore alla Valorizzazione del Mibac e commissario a Brera. «In Italia - afferma Resca - abbiamo 450 musei gestiti dallo Stato; dobbiamo delegarne di più al territorio, ma continuare a gestire i grandi musei nazionali, come Brera o gli Uffizi. Costituire una fondazione significa abdicare, è uno smacco. Non c'è bisogno della fondazione ma solo dell'aiuto dei privati. E per ottenerlo occorre introdurre gli incentivi fiscali, come all'estero. Nei miei anni di gestione, anche con il presidente di Palazzo Strozzi Lorenzo Bini Smaghi, abbiamo spinto in questa direzione. Basterebbe defiscalizzare e, nel caso di Brera, trattenere gli incassi, per ottenere un buon livello di fiscalità. Per trattenere gli incassi basterebbe unire Brera e Cenacolo in un polo museale» (i poli museali hanno autonomia economica ndr). E poi, conclude Resca, «bisogna migliorare la comunicazione per i turisti». Molto prudente la valutazione del direttore regionale della Lombardia, Caterina Bon Valsassina, dal cui tavolo passano le carte di Brera. «Il percorso per un nuovo assetto di Brera non sarà facile dal punto di vista giuridico, ma nemmeno impossibile. Si dovrà costituire una commissione per studiarne forme e contenuti, tenendo conto della complessità del tema da risolvere in un palazzo che è attualmente fruito da molti soggetti». Il palazzo di Brera, infatti, è un complicato condominio: ci sono la Pinacoteca e la Biblioteca, che sono organismi del Mibac, l'Accademia e l'Orto botanico che sono del Miur, l'Osservatorio astronomico e la sede dell'Istituto di Scienza, Lettere e arti. «E a oggi la coabitazione è difficile». La direzione regionale ha ricevuto dal governo 23 milioni di euro (ne servono più di 100 per il progetto Grande Brera) per realizzare una prima serie di interventi, sia relativi al trasferimento di parte dell'Accademia in via Mascheroni che per concludere i lavori a Palazzo Citterio, adiacente allo storico complesso. «Bisogna muoversi con cautela in un complicato condominio», conclude la direttrice. L'operazione fondazione, ovviamente, vede contrario il mondo sindacale. Dura la valutazione della Segreteria nazionale Uil Beni Culturali. «È un'operazione sul modello di quella effettuata al Museo egizio di Torino, e già allora abbiamo depositato denunce. È una strada che nasce in violazione del codice! Da un anno e mezzo la Uil spinge per creare un polo museale a Milano; ciò favorirebbe la permanenza degli introiti presso il museo. Anziché rendere possibile la creazione di una fondazione privata si poteva apportare una modifica normativa per consentire l'ingresso degli locali e delle fondazioni bancarie nella gestione. Potremmo avanzare un ricorso al Tar e chiedere di invalidare la norma». Ma è chiaro che il governo, attraverso la nascita di una fondazione, conta di poter ricevere contributi certi dalle fondazioni bancarie (leggi Cariplo) e altri soggetti indispensabili per restaurare Brera. Se non si fosse certi di ottenerli, si lascia intendere da ambienti vicini al ministero, la fondazione non partirebbe.

## **L'archeologo e la Lupa Capitolina** - Armando Torno

Il nostro patrimonio archeologico soffre. Forse perché è tra i più ricchi del pianeta e non è possibile curarlo in tutti i dettagli o forse perché siamo distratti e non comprendiamo il suo valore e le potenzialità che offre. Di certo sarebbe opportuno, ogni volta che giunge una triste notizia da Pompei o si cerca di porre rimedio a qualche colpo dei tombaroli, non dimenticarsi di studi e ricerche che l'hanno fatto conoscere e apprezzare in tutto il mondo. Tenere viva l'attenzione su di esso significa contribuire a salvarlo. Scriviamo questo perché un paio di editori, pur in tempi di vacche magre, sono interessati a riproporre alcuni scritti di Vittorio Bracco, allievo di Amedeo Maiuri, epigrafista di valore e studioso che seppe alternare l'insegnamento alle ricerche erudite e ai testi divulgativi, scomparso lo scorso 28 maggio (era nato nel 1929). Anche se è stato ricordato solo da specialisti e amici, di lui, oltre guide quali Campania o Tra Ercolano e Pompei (edite da Newton Compton), sono utilissime numerose pubblicazioni, oltre a saggi come quello su Volcei (Olschki) o L'archeologia del regime (1983), che mostra la politica del fascismo in materia. Ma, per fare esempi, diremo che La Vita Felice ha messo in cantiere la ristampa de L'archeologia classica nella cultura occidentale (uscì presso L'Erma di Bretschneider), saggio molto apprezzato da Sabatino Moscati; e che l'editrice La Scuola di Brescia è

interessata ai contributi che Bracco scrisse per periodici o volumi specializzati (sono circa 400). Del resto, egli collaborò a *Latinitas*, la rivista vaticana nell'antica lingua di Roma; inoltre i maggiori nomi dell'archeologia del secondo '900 lo stimarono. Tra essi, oltre a Massimo Pallottino, Attilio Degrassi e Margherita Guarducci, sotto il cui impulso dette vita, nel *Corpus delle Inscriptiones Italiae* (Poligrafico dello Stato), a due volumi in latino - lingua internazionale degli epigrafisti - sulle iscrizioni di Salerno e delle Valli del Sele e del Tanagro. Luoghi che vantano la maggiore concentrazione di termini graccani superstiti, cippi in pietra che segnavano i confini dei terreni dopo la riforma agraria di Tiberio e Caio Gracco. Vincitore per ben tre volte del premio per l'Archeologia attribuito dall'Accademia dei Lincei, Bracco avrebbe qualcosa da aggiungere sulla Lupa e su Romolo e Remo dell'urna cineraria (la pose sulla copertina di Salerno Romana, Palladio). In questi giorni sarebbe intervenuto nel dibattito riorito con la pubblicazione delle analisi dell'Università del Salento proprio sulla Lupa Capitolina, segnando un punto per il partito che invita a non sopravvalutare l'esito dell'accertamento scientifico della vera età (medioevale) del bronzo custodito sul Campidoglio. Perché è tale il numero delle raffigurazioni antiche e meno antiche, tale la consolidata varietà nella rappresentazione di questo soggetto, che non potrà venire meno la bellezza e la profondità del racconto che ciascun esemplare della Lupa, icona della fondazione di Roma, sa restituire a chi ama interrogare e ascoltare. Nell'opera di Vittorio Bracco è racchiusa la morale di una storia che le istituzioni dovrebbero recepire e trasmettere alle nuove generazioni. Ovvero, che il nostro patrimonio archeologico rappresenta una ricchezza senza eguali, in attesa di essere valorizzata. A patto che non ci si dimentichi di esso e di coloro che gli hanno dedicato la vita.

## **Per salvare la pesca fermiamo «l'overfishing»**

MILANO - Overfishing è un termine tecnico inglese che si può tradurre in italiano come «pesca eccessiva» oppure «sovrapesca». Nessuno dei due però riesce a dare l'idea del danno e dei pericoli che stanno correndo i nostri mari. E soprattutto i piccoli pescatori italiani ed europei. I DATI - I dati sullo stato di salute delle risorse ittiche sono allarmanti: risultano sovrasfruttati il 72% degli stock ittici nelle acque europee, che diventano l'82% se si passa al Mediterraneo; più del 20% ha oltrepassato i limiti biologici di sicurezza; negli ultimi 60 anni gli stock di pesci di grandi dimensioni hanno subito un calo del 90% ed esiste il rischio di arrivare al collasso di tutte le specie pescabili in meno di 50 anni. La causa di tutto ciò è la pesca eccessiva, imputabile a tecniche di cattura distruttive e insostenibili. La pesca a strascico, per esempio, impiega reti con un'apertura fino a 23 mila metri quadri, l'equivalente di quattro campi da calcio in grado di contenere tredici jumbo, cattura più di 500 tonnellate di pesce. Di queste molte sono considerate bycatch, vale a dire specie marine non interessanti e ributtate in mare. Si stima che fino al 90% delle catture delle reti a strascico di gamberetti viene rigettata a mare, ormai morto. EVITARE IL COLLASSO - «La riforma della politica comune della pesca, in discussione all'Unione europea, rappresenta un'occasione imperdibile per invertire questo trend negativo», spiega l'europarlamentare Guido Milana, vice presidente della commissione Pesca del Parlamento europeo. «Sostenere la pesca artigianale che caratterizza il Mediterraneo e promuovere la sostenibilità ambientale dell'intero settore è una delle strade da percorrere per favorire il ripopolamento di stock ormai al collasso». OCEAN2012 - «Per tutta l'estate abbiamo voluto tenere accesi i riflettori grazie a oltre 40 eventi in undici Paesi sulla condizione allarmante dei nostri mari», ha dichiarato Serena Maso, coordinatrice nazionale di Ocean2012, coalizione che preme sull'Ue per fermare la pesca eccessiva. «L'industria della pesca è finanziata con milioni di euro provenienti dai fondi comunitari, serviti finora a svuotare il mare e incoraggiare una pesca distruttiva che rischia di non avere più un futuro». INCONTRO FINALE - A conclusione delle Settimane europee della pesca di Ocean2012, sabato 25 agosto a San Felice Circeo (Lt) si terrà un incontro (ore 19) per discutere di pesca eccessiva e riforma della politica europea della Pesca insieme a Slow Food e Legambiente.

## **Siccità: nei campi è un disastro. Onu e G20 corrono ai ripari** - Carlotta Clerici

MILANO - Disastroso, il bilancio di un'estate all'asciutto. Un'Italia piegata in due dall'assenza di pioggia che ora deve fare i conti con un terzo del raccolto nazionale perduto e oltre un miliardo di euro di danni. Cifre insostenibili in cui siccità e caldo torrido hanno «bruciato» il 50% dei raccolti di soia, il 30% di mais e il 20% dei pomodori, costringendoci presto a comperare questi beni alimentari fuori dal mercato nazionale. E forse anche molti altri ora fortemente minacciati dalla mancanza di acqua. EMERGENZA - A farne le prime spese gli agricoltori italiani che, attraverso le associazioni di categoria, si appellano al governo per trovare soluzioni non episodiche per risolvere il problema della siccità. Ora attaccati a un'unica speranza, di nome che porti pioggia sui campi e salvi i raccolti come redenzione dantesca. Una situazione d'emergenza acqua che oggi allarma tutto lo Stivale, nonostante il problema siccità abbia radici profonde. Per non restare sorpresi del contesto attuale basta infatti dare uno sguardo ai dati delle precipitazioni degli ultimi dieci anni. Con i livelli di pioggia diminuiti del 20% al sud, del 15% al nord e del 9% al centro e annate fuori controllo come 2003, 2006 e 2012. Senza contare tutti gli allarmi, lanciati in questi anni dalle organizzazioni mondiali per riscaldamento globale, cambiamenti climatici e impoverimento del suolo. Tra i Paesi travolti dalla siccità infatti, adesso non c'è solo l'Italia, ma anche altri Paesi come e Francia, costretti a programmare in fretta piani di battaglia per far fronte alle perdite alimentari. RICARICARE L'ACQUA - In Italia, a proporre una soluzione definitiva l'Istituto nazionale di oceanografia e di geofisica sperimentale (Ogs) di Trieste che, negli ultimi anni con l'aiuto della comunità europea, sta sperimentando con successo un sistema di «ricarica» idrica, ripristinando gli acquiferi profondi e programmando per tempo le riserve d'acqua. Un sistema, quello di immagazzinare l'acqua per i momenti difficili, che risale agli albori delle prime grandi civiltà e ora riscoperto nell'epoca della tecnologia. A condurre con profitto i primi esperimenti il team di ricerca di Daniel Nieto dell'Ogs di Trieste, occupato a studiare un metodo per riempire le falde acquifere vuote. Provando sistemi d'immagazzinamento nei serbatoi naturali e fronteggiando la formazione del cosiddetto «cuneo salino», ossia l'avanzamento dell'acqua salata verso l'entroterra. Fenomeno pericoloso quanto la siccità, che rende sterili i campi, impedendo la loro coltivazione. In atto, due grandi studi sul campo svolti negli ultimi tre anni che offrono già risultati incoraggianti. CUNEO SALINO - «Il primo esperimento», spiega Nieto, «è stato fatto a

Copparo, in provincia di Ferrara, dove abbiamo rilevato che, dal 1975 a oggi, il cuneo salino è penetrato nell'entroterra di 25 km. Il secondo, che tocca più da vicino il problema della siccità, si è svolto in Friuli Venezia Giulia e nelle zone pedemontane dove la mancanza di pioggia ha diminuito l'afflusso d'acqua dolce dei monti. L'autorità di bacino ha stimato che, in Friuli, ogni anno c'è una perdita di 75 milioni di metri cubi d'acqua per poca pioggia, cementificazione eccessiva e sovrasfruttamento dei terreni. Come soluzione per evitare situazioni limite», prosegue Nieto, «occorre quindi pensare a strategie basate sull'accumulo preventivo delle risorse idriche e sulle caratteristiche del terreno».

**SOLUZIONI** - Ricaricare l'acqua consente di non trovarsi sempre in stato di calamità e per farlo esistono molte soluzioni. Dall'accumulo nelle falde, nelle dighe, nei pozzi, negli acquedotti fino ai pozzi vuoti. Oppure si possono sfruttare i bacini di raccolta, i serbatoi, le acque reflue industriali. La strategia di riserva, infatti, dipende dalla zona e dalla disponibilità di acqua del territorio, sfruttando anche a quella che resta inutilizzata. Ad esempio, quella dei consorzi di bonifica che d'inverno, invece di perdersi nel mare, potrebbe essere incanalata in risaie e pioppeti per essere raccolta e riutilizzata. Questi sistemi di ricarica sono fondamentali per una gestione razionalizzata delle risorse idriche e da anni sono applicate con successo in diverse parti del mondo. «Occorrono anni di studi», conclude Nieto, «per individuare le giuste modalità di ricarica».

**AUTORITÀ UNICA DELLE ACQUE** - A chiedere con forza l'introduzione di nuove tecnologie per salvare l'acqua perduta, anche il Consorzio degli agricoltori italiani (Cia) che sottolinea la necessità di investire in infrastrutture e ricerca. «L'Italia ha bisogno di una rete idrica più efficiente», Giuseppe Politi, presidente nazionale del Cia. «Ogni anno lungo le tubature italiane si perde in media un litro su tre, quantità che sale di molto nelle regioni del Mezzogiorno. Tutto questo perché la gestione dell'acqua coinvolge una miriade di soggetti, mentre quello che serve veramente è una politica che coordini i vari soggetti e tenga conto delle necessità di ogni territorio. Bisogna smettere di affidarsi a interventi tampone e uscire dall'ottica dell'emergenza con programmi di intervento. Per farlo però occorre un'autorità unica che decida la gestione delle acque».

**LA RISPOSTA DEL GOVERNO** - Un tema, quello dello strategia complessiva dell'acqua, sentito anche dal governo tecnico. «Nei prossimi mesi e nei prossimi anni», ha detto venerdì a Radio Rai1 Mario Catania, ministro delle Politiche agricole, «il governo deve farsi carico di strategie a lungo periodo. Atti che tengano conto non solo delle emergenze gravi come la siccità, ma anche degli importanti cambiamenti climatici del pianeta. Dobbiamo imparare a gestire le risorse in modo razionale e per farlo è necessario che tutto il governo se ne occupi, non solo i ministeri coinvolti direttamente».

**LA SPERANZA DI BEATRICE** - Intanto, attesa dall'agricoltura italiana come una manna, l'ondata di pioggia di nome Beatrice. Precipitazioni che, secondo Coldiretti, arrivano comunque troppo tardi per colture come il mais si cui si è già perso un terzo del raccolto nazionale. E che potrebbero, in caso di piogge torrenziali, fare ulteriori danni invece che salvare le coltivazioni. «La pioggia», spiega in un comunicato Coldiretti, «dovrebbe essere costante e leggera. I grandi temporali, infatti, spesso sono accompagnati dalla grandine e il terreno non riesce ad assorbire l'acqua. In più diventa pericolosa anche per le frane e gli smottamenti, considerando che il 68,9% dei Comuni italiani è a rischio idro-geologico».

**AUTUNNO NERO** - Aspettando Beatrice, gli agricoltori fanno già i conti con l'ultimo colpo di coda di Luicifero che ha messo a rischio le coltivazioni oltre a funghi e tartufi. «I danni», dice il consorzio agricolo piemontese, «si estenderanno anche alle produzioni autunnali. Le raccolte di funghi e tartufi sono partite con difficoltà e in stato di crisi si trovano anche noccioli e castagneti, fiaccati dal caldo. Si prevedono forti rincari sui prezzi».

**EMERGENZA MONDIALE** - A discutere sui modi di limitare il rincaro delle materie prime agricole non solo l'Italia, ma anche il resto del mondo. Il 27 agosto, infatti, è prevista una riunione d'emergenza tra Messico (presidente di turno del G20), Usa e Francia dopo la grave siccità che ha colpito gli Stati Uniti per cercare una reazione rapida. In più, anche il richiamo dell'Organizzazione meteorologica mondiale per combattere gli effetti della siccità. L'agenzia dell'Onu ha infatti messo in agenda un summit per la lotta alla siccità fondata sulla gestione dei rischi che si svolgerà dall'11 al 15 marzo 2013 e che prenderà a modello l'ottimale gestione attuata negli ultimi anni dal governo australiano.

**La Stampa – 25.8.12**

## **Il Codice di Aleppo altro che Dan Brown** - Elena Loewenthal

Questa è una storia che non ha nulla da invidiare a quella del Codice da Vinci. Anzi: ha dalla sua il conforto della verità, non è stata inventata ma esiste da un numero incalcolabile di anni, secoli e millenni. Matti Friedman ha deciso di narrarla in un libro che s'intitola *The Aleppo Codex. A True story of Obsession, Faith and the Pursuit of an Ancient Bible*, appena pubblicato negli Stati Uniti per Algonquin Books e che speriamo presto di vedere anche in italiano, perché si legge come un romanzo, incollati alla pagina, e non fa mancare emozioni forti. Il Codice di Aleppo, infatti, è ben più di un manoscritto della Bibbia ebraica: è il più antico giunto fino a noi, prima della scoperta dei rotoli del Mar Morto. È soprattutto il codice canonico dove si stabilisce il sistema che fissa per l'eternità il suono e il significato del testo sacro con un minuzioso sistema di punteggiatura e segni grafici concepito appositamente per la parola trasmessa da Dio a Mosè sul Sinai e di lì in poi di generazione in generazione. Non a caso, infatti, questo codice è stato chiamato con confidenziale riverenza «Corona» nei quasi settecento anni in cui è rimasto conservato, nascosto e riverito nel retro di una sinagoga di Aleppo, in Siria. Friedman racconta la sua storia in un sapiente avvicinarsi di secoli, scenari, figure umane di passaggio. Il Codice di Aleppo venne trascritto probabilmente a Tiberiade nel X secolo, tutto dalla stessa mano e dalla stessa testa, che di sicuro conosceva a memoria il testo integrale della Bibbia ebraica. Dalle rive di quel lago dalla lunga memoria il manoscritto approda a Gerusalemme, dove la storia biblica si riflette sulla pietra quasi bianca delle mura, varca il mare e giunge ad Al Fustat, al Cairo: qui fu sicuramente fra le mani del grande Mosè Maimonide, che lo consultò nella stesura delle proprie opere. E poi, per vie quanto mai traverse e imperscrutabili, la Corona arriva ad Aleppo. Ogni volta che questo rotolo di pergamena passa da una mano all'altra lo accompagnano vicende concitate, guerre, segreti condivisi, ma soprattutto il senso di una missione come nessun'altra: chi lo custodisce sa che una specie di maledizione braccia chi lo cede, anche se per necessità e per la sua sopravvivenza. Ma soprattutto sa che ha per le mani un testo unico, l'unico vero scrigno della parola divina. Ad Aleppo il codice

sembra ritrovare la stanzialità cui il suo inestimabile valore ha diritto. Viene tenuto nascosto, osservato di quando in quando con un affetto sovrumano: per secoli e secoli la vita della comunità ebraica locale ruota tacitamente intorno a questo tesoro che pochi sanno dove si trovi di preciso. Poi arriva il Novecento, arrivano il sionismo e un conflitto che prende le mosse: a partire dal novembre del 1947, quando l'Onu vota a favore della spartizione della Palestina in due Stati, uno arabo e uno ebraico, i tempi per gli ebrei che magari da millenni vivevano nei paesi arabi si fanno sempre più duri. Disordini, violenze, cacciate. Durante i tumulti di Aleppo, il codice viene danneggiato, ma sopravvive. I suoi custodi fingono che sia andato perso, per evitare che sia cercato. Alcune pagine scompaiono misteriosamente, Friedman ne segue il cammino come un segugio di razza. Nel 1944, mentre la famiglia rimasta in Europa viene sterminata, il grande studioso Umberto Cassuto si reca ad Aleppo da Gerusalemme dove vive e ha l'occasione di restare a tu per tu con il manoscritto (a patto di non fotografarlo, cosa che era sentita come una profanazione). Nel 1948 nasce lo Stato d'Israele, e da Tel Aviv e Gerusalemme s'incomincia a pensare di salvare, oltre alle vite di centinaia di migliaia di profughi ebrei cacciati dai paesi arabi, anche i libri: ma è così difficile superare il muro di segreti, omertà e paure che protegge il codice. Nove anni più tardi un commerciante di formaggio di Aleppo, Murad Faham lascia per sempre la Siria dove la sua famiglia viveva da secoli. La «Corona», affidatagli il giorno prima dai notabili della sinagoga (se non lo porti via tu, il codice sarà perduto per sempre, vista l'aria che tira), stava avvolta in un telo bianco, di quelli che si usavano per le forme di formaggio. I gendarmi alla frontiera frugarono fra le merci, ma non trovarono il manoscritto. Il mercante poté lasciare la Siria grazie al passaporto iraniano che non si sa bene come si era procurato per espatriare: alla luce di ciò che avviene oggi in quella regione, la scena di un ebreo costretto con la morte nel cuore a lasciare la sua Aleppo per non tornarci mai più, con un passaporto iraniano per le mani e Gerusalemme come meta è davvero una beffa del destino. Ma è così che il Codice di Aleppo ha trovato la strada verso la salvezza e da allora riposa in pace, più vivo che mai, al Museo d'Israele, indisturbato sotto il trambusto di visitatori che sciamano per le sale al piano di sopra, e non ha modo di arrivare nel suo rifugio.

## **La Notte della Taranta pizzica Youtube**

È tutto pronto per l'atteso concertone della Notte della Taranta, il più grande festival europeo dedicato alla musica tradizionale, come ogni anno in programma questa sera a Melpignano, in provincia di Lecce, sull'ormai consueto sfondo del convento degli Agostiniani. La macchina organizzativa è stata messa a punto per accogliere al meglio le migliaia di spettatori in arrivo nel piccolo paese del Salento (cuore della Grecia salentina). La Notte della Taranta, giunta alla quindicesima edizione, è diventata una delle manifestazioni musicali e tradizionali del Mezzogiorno che si configura come strumento di diffusione della cultura musicale salentina e di rilancio turistico. Il progetto artistico originale del festival si rinnova di anno in anno, grazie anche all'apporto dei maestri concertatori, da Stewart Copeland, batterista dei Police e oggi vero e proprio ambasciatore della Taranta nel mondo, ad Ambrogio Sparagna, il musicista con cui è nata l'orchestra popolare La Notte della Taranta, fino a Mauro Pagani. Più di recente ha lasciato la sua impronta Ludovico Einaudi. Questa sera a dirigere l'orchestra sarà Goran Bregovic, vero e proprio ambasciatore della musica balcanica, dando vita ad un progetto musicale originale in cui le musiche delle due sponde dell'Adriatico si mescoleranno. Intanto, la Provincia di Lecce ha predisposto un sistema di trasporto per collegare tutto il Salento a Melpignano istituendo un sistema misto costituito da autobus e treni delle Ferrovie Sud Est, presentato nei giorni scorsi. Dalle 18 di oggi partiranno convogli straordinari dalle stazioni di Lecce, Nardò, Otranto, Maglie, Poggiardo e Tricase. Sono state predisposte corse di andata e ritorno per tutta la notte fino alle 7 del mattino di domenica 26. Le sei stazioni individuate come punti di snodo saranno raggiungibili a loro volta tramite i pullman delle Ferrovie Sud Est. A partire dalle 16.50 di oggi e fino alle 9 del mattino seguente, gli autobus copriranno le tratte Torre Inserraglio-Lecce; San Foca- Otranto; Sannicola- Nardò; Gallipoli - Maglie; Posto Rosso- Poggiardo - Posto Vecchio - Tricase e viceversa. Si potrà acquistare un unico biglietto di andata e ritorno al costo di 3,20 euro. È stata anche creata l'app - magazine «Morsi della Taranta» progettata per iPhone e iPad che fornirà continuamente agli utenti notizie, curiosità e retroscena sull'evento. Il concerto di sabato prossimo sarà trasmesso in diretta dall'emittente televisiva Cielo a partire dalle 21.55, mentre la diretta radiofonica sarà garantita da Radio 3 della Rai. Grazie al partenariato tra la Fondazione La Notte della Taranta e Google inc., il festival potrà essere seguito da ogni parte del mondo in live streaming su YouTube, tramite il canale «nottedellatarantatv». Nel preconcerto di sabato sono previste le esibizioni di Li Strittuli, Cantatrici di Cannole, Mario Salvi e i Cantori di Villa Castelli, Mascarmiri Gitanistan Orchestra, Antonio Castrignanò. Al concertone parteciperanno la Goran Bregovic Wedding & Funeral Band, Tonci Huljic & Madre Badessa Band, Nenad Mladenovic Orchestra dal Festival di Guca, Il Coro delle Mondine di Novi e La banda musicale di Racale.