

La città che ha divorato l'Italia - Alberto Ziparo

Martedì prossimo, a Venezia, verrà proiettato «Le mani sulla città» di Francesco Rosi, nella versione restaurata dalla Cineteca Nazionale. Si celebra così il cinquantennio del conferimento del Leone d'oro al capolavoro neorealista del regista (sempre quel giorno Rai Movie ne offrirà visione in tv). Com'è noto, Rosi denunciava lo sfascio urbanistico e politico di Napoli, in grande espansione in quegli anni. Non poteva sapere - ma forse lo intuiva - che la sua opera avrebbe costituito una magistrale, anche se assai inquietante, previsione circa i disastri delle politiche, non solo urbanistiche, che avrebbero segnato l'Italia intera nel cinquantennio successivo. Sfregiandone irrimediabilmente quel volto «illuminato e gentile» colto dai viaggiatori del Gran Tour e che le era valso il soprannome di «Belpaese». Nel film Rod Steiger (nei panni del costruttore e politico Nottola) che spiega come un terreno agricolo «che vale 500 lire» se diventa edificabile «ne vale 50.000» costituisce una sintesi mirabile del ruolo della rendita speculativa nella crescita urbana, più efficace di molte lezioni di analisi urbanistica. Il film spiega appunto il disfaccimento della politica rispetto agli interessi della rendita speculativa (la camorra restava sullo sfondo, allora, o come «utilizzatore finale» di piccolo cabotaggio). Il film venne premiato con il Leone d'oro nel settembre 1963: un mese dopo si sarebbe registrato il disastro del Vajont, seguito dalla frana di Agrigento e dall'alluvione di Firenze (1966). Eventi che dimostravano già come la crescita urbana, pure ancora relativa - e circoscritta alle città grandi e medio grandi - avveniva a scapito della sicurezza territoriale e della qualità ecopaesaggistica. Nonostante i disastri, i tentativi di riforma urbanistica e di «nuovo regime dei suoli» portati avanti dal democristiano Fiorentino Sullo con l'appoggio della sinistra socialista e del Pci vennero bloccati, segnando addirittura la fine politica dell'ex ministro. Le emergenze ambientali della crescita territoriale portarono a una serie di provvedimenti normativi parziali, che nell'arco di un decennio, dal 1967 alla fine dei Settanta, avviarono un processo pure timidamente riformista: la legge Ponte-Mancini sulla scissione tra diritto di proprietà e di superficie (1967); i decreti su zoning e standard ('68); la legge sulla casa e gli espropri (1971); l'onerosità della concessione a costruire e degli oneri di urbanizzazione (1977); l'avvio dei piani di recupero (1978). Questa intenzione - e i modesti tentativi di pianificazione progressista che avevano comportato - venivano frustrati nel decennio successivo da una serie di sentenze della Corte Costituzionale che mettevano in discussione vincoli urbanistici e criteri di esproprio. Annunciavano gli anni Ottanta, con la crisi del welfare state e l'avvio di un ventennio abbondante di iperconsumismo e una sorta di controriforma urbanistica, introdotta dalle sentenze citate e continuata con i tentativi di svuotare le capacità prescrittive dei piani con la cosiddetta «programmazione concertata», in nome di un «Nuovo», che invitava a «Fare», ma in realtà a consumare senza senso né limiti, anche il territorio. E meno male che di lì a poco esplose anche in Italia la «questione ambientale». In realtà, le criticità urbane e le «mani sul territorio» non si erano mai fermate; la rendita speculativa, agraria ed edilizia, diventava prima industriale, poi commerciale e infrastrutturale, infine finanziaria: la semplice operazione di trasformazione diventava un affare, con i relativi lavori più o meno grossi; migliore, se la nuova, anche ipotetica destinazione d'uso, trovava dei potenziali investitori. Neutralizzata la pianificazione efficace, razionalmente basata sulla domanda sociale, la «città diffusa» pervadeva sempre più i vari ambiti del territorio nazionale: una blobbizzazione cementizia industriale che cancellava il paesaggio, seppelliva i beni culturali, degradava l'ambiente, deterritorializzava. L'ex Belpaese è diventato così il Bengodi delle costruzioni e del consumo di suolo: laddove nel mondo, dal 1945 al 2005, si sono quintuplicati i volumi urbanizzati, e in Europa si è registrata una crescita di quasi otto volte, in Italia tale tasso supera i dieci punti, e nelle tre regioni del Sud ad alta densità mafiosa l'incremento è di oltre 13 volte! Così, mentre si intensificavano i disastri sismici ed idrogeologici di un territorio fortemente indebolito dalla cementificazione, la quota di suolo nazionale consumato è oggi pari ad oltre il 20% dei 301.000 Kmq di superficie (raddoppio dell'ingombro negli ultimi 15 anni) e si producono costruzioni per una domanda inesistente (oltre 25 milioni di stanze vuote), mentre il bisogno sociale di abitazioni permane invariato. Certo, questo è dovuto anche al fallimento della politica: il film di Rosi rappresentava perfettamente il dissolvimento dell'etica e della razionalità sociale che dovrebbe caratterizzare la gestione della cosa pubblica: il sistema decisionale viene prima circuito, poi incorporato dall'offerta di trasformazione urbana e territoriale, dettata da interessi speculativi. Finché - a partire dagli anni Novanta - una governance «ubriacata di pseudoliberalismo» se ne fa strumento dichiarato. Oggi le politiche urbane e territoriali ai diversi livelli sono spesso extraistituzionali, dettate dalle imprese e soprattutto dagli istituti finanziari. Carlo Fermariello, che nel film rappresenta se stesso, è un'icona della buona politica legata alla reale domanda sociale: figura sempre più rara, poi quasi sparita, dalle nostre assemblee elettive. Per tutto questo - ha ragione Roberto Saviano - il film resta un capolavoro, «una grande rappresentazione non solo di Napoli, ma dell'Italia, anche di oggi». Anche se oggi forse Rosi girerebbe gli esterni in Val di Susa e gli interni tra parlamento e ministeri.

Alias – 25.8.13

Le parabole del Novecento lombardo – Roberto Andreotti (R.A.) e Federico De Melis (F.D.M.)

In questa intervista di dieci anni fa (Radio3, "I luoghi della vita"), tutta percorsa dalle tensioni e dai venti di guerra post-Undici Settembre, il maestro si racconta con la stessa perspicuità «trascolorante» del suo cinema, e lancia messaggi di stile a partire dalle care origini: contadine e operaie.

Il nostro ospite di oggi è Ermanno Olmi -, che in queste settimane, dopo le grandezze etico-figurative del *Mestiere delle armi*, è tornato sui grandi schermi con *Cantando dietro i paraventi*: due film che configurano una sorta di dittico sulla guerra, e soprattutto contro la guerra. F.D.M. Cos'è che, in questa stagione della sua vita, porta Ermanno Olmi - a focalizzare sul problema della guerra? Olmi - Beh, diciamo che tutto quello che abbiamo intorno, persino cose non percepibili razionalmente, contengono comunque una inquietudine non spiegabile. Sembra quasi che nella storia dell'uomo ci siano le stagioni in cui la guerra è molto più presente, come un malefico frutto che compare per ragioni misteriose - ma che poi del tutto misteriose non sono. Già con *Il mestiere delle armi*, cinque anni fa, l'idea di sentir

tuonare ancora il cannone mi ha portato a rispolverare nella mia memoria un fatto che risale al Medioevo, e quindi a quando, per la prima volta, un piccolo cannone provocò la messa fuori campo di Giovanni de' Medici detto «dalle Bande Nere» e rovesciò le sorti della guerra. F.D.M. Cinquecento lombardo, diciamo. Olmi - Sì, Cinquecento lombardo. Quel film, e quella storia soprattutto – il film era soltanto l'evocazione di un momento storico –, terminava con un auspicio che i grandi capitani di ventura si ponevano e diffondevano come pensiero del loro atteggiamento verso la guerra: «eliminiamo dalla guerra il cannone, o comunque usiamolo solo per distruggere le mura e mai più contro l'uomo». Allora, cinquecento anni fa avevano avvertito che già nel passaggio da un'arma bianca (la lancia, la spada, la freccia e quant'altro) al cannone ci sarebbe stato un grande scadimento morale, fisico, di civiltà, in quel contesto di conflitto umano che comunque è sempre presente nella storia dell'umanità. Ma, ahimè! peggiorarlo, inasprirlo con armi sofisticate... ecco, sarebbe iniziata una nuova epoca, purtroppo, che si sta ormai realizzando, e raggiunge livelli terribili. F.D.M. Olmi -, per quale motivo (sia nel Mestiere delle armi sia in Cantando dietro i paraventi) lei sceglie di parlare della guerra in modo obliquo, attingendo o alla favola orientale o al passato profondo, italiano? Olmi - Il passato profondo riguarda, come dire?, la premessa al discorso sulla guerra, ossia: prendiamo atto di ciò che è stato, vediamo quale insegnamento il ciò che è stato porta all'uomo di oggi. Purtroppo la Storia è maestra di vita, ma ha pochi allievi, ahimè! Questa è stata la premessa al discorso. Il problema del «perché la guerra» (là era: «in quali condizioni » la guerra) – sempre posto nella storia dell'umanità –, ha un'unica risposta: perché l'uomo non ha buon senso, quantomeno non lo usa nei momenti in cui ce ne sarebbe più bisogno. Allora, per non dire questa frase esplicitamente, che oggi qui, in una amabile conversazione, possiamo dire... Se io dicessi in ambiti ufficiali: signori, ministri, intellettuali, politici, industriali: «non abbiamo buon senso», farebbero un sorriso di compatimento nei miei confronti. R.A. Il messaggio non arriverebbe così potente. Olmi - Ecco. Ma allora, se questa segnalazione di mancanza di buon senso viene in qualche modo introdotta attraverso l'apologo, la favola, soprattutto facendo riferimento non alle nostre personali responsabilità, ma a responsabilità di altri, che per caso, guarda!, agiscono in quel contesto favolistico, allora capiamo meglio i motivi della ragione e dei torti. Ecco il perché della favola. R.A. Potremmo dire che questa poetica è un artificio di comunicazione, un artificio retorico. Olmi - È sempre stato così. R.A. Fin dai tempi di Dante. Olmi - Ma molto prima! Ma pensate a come la rappresentazione della realtà attraverso la gestualità, il canto, e poi la parola, risalgono agli inizi dell'homo sapiens. F.D.M. Olmi -, in questi due film lei mette in scena una sensibilità figurativa, anche nuova, forse, rispetto al suo percorso precedente. Nel Mestiere delle armi per esempio sembra attingere a tutta una tradizione figurativa cortigiana, lombarda, del Cinquecento (penso a Mantegna, probabilmente). Lei come concilia l'urgenza etica con il gusto estetico? Olmi - Credo non sia un fatto, come dire?, freddamente razionale: è un fatto di percezione, ecco. Nel momento in cui il nostro rapporto con un interlocutore ipotetico ma ideale comincia a configurarsi, non procediamo mai – almeno io non procedo mai – attraverso una analisi razionale, e dei contenuti, e delle modalità di rappresentazione, ma cerco di percepirne quel tanto di misterioso che c'è in ogni cosa, nel pre-pensiero, nel pre-figurato. Ed è quello che poi dà l'intonazione. F.D.M. Cioè è quello che porta, diciamo così, alla scelta formale, alla scelta figurativa? Olmi - Esattamente. Mi è capitato una volta di essere con un amico, un amico, diciamo, più sul versante del crapulone che del poeta, in un passo di montagna molto alto e poco frequentato, selvatico proprio... Arrivati a questo passo, siamo scesi a guardarci intorno: erano i pochi secondi che precedevano la prima nevicata dell'inverno. C'era una sospensione nell'aria, nei fremiti delle piante... Non si avvertiva la presenza di un animale, eppure erano lì: tutti presentivano, percepivano, il sentimento della neve prima che la neve cominciasse a cadere. Ecco, direi che per avere in qualche modo un minimo di relazione con la poesia, dobbiamo disporci in questo stato d'animo. F.D.M. Veniamo a Cantando dietro i paraventi: la sua scelta di un universo fiabesco orientale, un po' filtrato salgarianamente, se vogliamo, e l'idea di girare per gran parte questo film in studio, nascono da un oriente visto a livello di bambino, no? Olmi - Certamente. Io non sono mai stato in Cina, ho letto Salgari come tutti i bambini. Proprio per ragioni di de-contestualizzazione di una realtà nella quale far passare questo appunto, questo rimprovero al nostro mancato buon senso, avevo bisogno di contestualizzare il tutto in un'area non da noi abitualmente frequentata. Si sa che nei grandi romanzi d'avventura si fa riferimento a mondi che esistono ma totalmente reinterpretati, liberamente interpretati. Guai se quelle realtà avessero connotazioni realistiche, filologicamente corrette! Io mi sono spinto, al massimo della mia distanza col pensiero, in questi mondi orientali. Ma non solo come distanza fisica; come distanza culturale. La Cina è una civiltà antichissima, muove i suoi passi molto prima della nostra civiltà, o quantomeno, per certe cose, in contemporanea. Ma era tale la distanza per cui non c'erano relazioni vere, se non dopo i primi viaggi di questi esploratori. Allora, raccontare una favola significa tentare il più possibile di distogliere lo spettatore da ciò che abitualmente ha intorno a sé. R.A. È il principio straniante dell'esotico... Olmi - Perfettamente. E del resto anche la favola di Cappuccetto rosso, guardate come, pur essendo in un contesto più vicino, però viene sempre rappresentata attraverso una illustrazione o di disegni o cartoni animati che, appunto, la rendono fiabesca, magica. Fare Cappuccetto rosso dal vero, sarebbe impossibile: come si fa a far vedere il lupo che mangia la nonna, che poi risalta fuori viva? Questo mio esempio, esasperando i termini, è proprio per fare intendere come avevo bisogno di questa lontananza. F.D.M. Però noi sappiamo, maestro Olmi -, che con il mezzo cinematografico realistico, la dimensione fiabesca è un po' a rischio: quale? Olmi - Certamente. Comporta il rischio che quello che noi vogliamo rendere estraneo diventi fasullo. Allora, poiché la macchina da presa agisce attraverso l'obiettivo – cosa vuol dire obiettivo? Che è obiettivo nel riprendere la realtà –, non ci sono trucchi, rispetto alla pittura. Hai voglia di truccare le scene, gli attori ecc. Però c'è sempre quella componente realistica che se non è, come dire, sorretta da una ambientazione, da un trascolorare della realtà – fatta a livello scenografico, di interpretazione, di musiche –, l'obiettivo rischia, ahimè, di togliere questa magia... F.D.M. Cioè, ci vuole anche molto controllo? Olmi - Molto controllo e, devo dire, anche una certa spregiudicatezza. Bisogna osare, con la favola. Del resto anche questa è una bella, intrinseca possibilità della favola: quella che osare diventa favola... R.A. ...il fare stesso. Olmi - Esattamente. Non stare nelle logiche abituali. R.A. Olmi -, ricordiamo volentieri che la fotografia di Cantando è di suo figlio. È una fotografia che lascia positivamente stupiti gli spettatori, si percepisce anche dai commenti di chi esce dalla sala. La fotografia di questo film è una delle cose che colpiscono di

più: intanto da un punto di vista strettamente cromatico – lei ha usato l'aggettivo «trascolorante». Qual è, nel suo progetto registico, la funzione formale di questa fotografia? Olmi - Ahimè, ora sono costretto a parlare in pubblico molto bene di mio figlio... R.A. Ma non è un nepotismo. Olmi - Non è nepotismo, perché in questo caso sono i risultati che parlano, più che le ragioni affettive paterne. Questo trascolorare della fotografia è una necessità che in qualche modo appartiene al discorso che facevamo poc'anzi: togliere connotazioni abituali, non solo realistiche, ma addirittura qualche volta quelle connotazioni che la nostra immaginazione dà a determinate realtà. Quindi: rifuggire sempre dalla convenzione della prima ipotesi trascolorante; il trovarne di sorprendenti, perché esiste la drammaturgia del racconto, attraverso la parola, attraverso i fatti; ed esiste la drammaturgia della luce. La drammaturgia della luce ha come risultato questo trascolorare la visione della realtà. Devo dire che in questo caso, ho avuto in famiglia dei risultati eccellenti. R.A. Eccellenti sono anche i risultati, nel Mestiere delle armi, di questa postura quasi ritrattistica dei protagonisti, a cominciare da Giovanni dalle Bande nere, quando appare al ragazzino dietro il fogliame in questa sua imponenza, e grandezza... Ma tutto il film è impostato con un uso straniante – dobbiamo ripeterlo – anche dell'inquadratura. Olmi - Certo. Allora, poiché Il mestiere delle armi non è un film favolistico, anche se tutte le storie nel momento in cui noi le raccontiamo diventano un po' apologo, in quanto, poiché le raccontiamo, significa che hanno qualcosa di esemplare... Però Il mestiere delle armi è un film che fa riferimento a una realtà accaduta, di cui abbiamo conoscenza sui libri e nell'arte figurativa. Quindi nell'evocare quel tempo, dove non esisteva la fotografia, i nostri riferimenti sono naturalmente, spontaneamente, obbligatoriamente, la pittura. Se noi pensiamo al Cinquecento, vediamo il Cinquecento attraverso la pittura che l'ha rappresentato. Allora, il problema si pone lì negli stessi termini: io dovevo lì alludere a una realtà, evocarla figurativamente, ma non copiare né Mantegna né gli altri, anche se Mantegna e gli altri mi hanno dato i supporti per immaginare un Cinquecento. R.A. Il mestiere delle armi narra la vicenda storica del 1526, che porta alla morte Giovanni dalle Bande Nere. Prima abbiamo parlato dell'introduzione delle armi da fuoco: c'è una scena molto significativa sulla fusione del falconetto, quello stesso falconetto che ferirà a morte il giovane capitano. Alcuni critici l'hanno messa in relazione con la fusione della campana nell'Andrei Rubliov di Tarkovskij. Al di là della citazione, questo film è in qualche modo debitore del cinema-pittura di Tarkovskij? Olmi - Chi non ha amato Tarkovskij? F.D.M. Eh, molti... Olmi - Molti!? Peggio per loro! Diciamo che noi viviamo accaparrandoci, addirittura rubando, legittimamente, tutto ciò che riteniamo sia prezioso. È chiaro che poi la distinzione fra prezioso e prezioso viene evidente: prezioso è un gioiello, quindi se rubo un gioiello è prezioso in quanto convertibile in moneta. Altre cose preziose sono convertibili in sentimento, disponibilità alla bellezza... Questo accostamento pittorico sicuramente c'è, ma è chiaro che noi facciamo riferimento a due pitture diverse. Dobbiamo anche dire che tutto il cinema è debitore della pittura. La stessa fotografia, che pure cercava di prendere le distanze dalla pittura, in qualche modo è tornata a convivere con la pittura. Allora, tra la fusione della campana di Tarkovskij e la fusione del falconetto ci sono delle affinità in quanto sono due fusioni, ma la distanza è significativa, sia nel gusto, sia nel significato. La campana di Tarkovskij è una campana che miracolosamente suona, è una campana che segna, con il suo rintocco intenso, l'utopia della speranza. Il ragazzino dice: «Io non conoscevo il segreto della fusione della campana». Ma ci ha creduto, e la campana suona. La fusione del Mestiere delle armi, la fusione di quel cannone, è esattamente l'opposto. Quando risuonerà la bocca del cannone, ahimè risuonerà di note tragiche, non certo di utopia della speranza. F.D.M. Olmi -, qual è, sin dalla sua adolescenza e dalla sua giovinezza, il suo rapporto con la pittura lombarda? Può descrivere un luogo, o un quadro, particolarmente cari, in questo senso? Olmi - Io ho scoperto la pittura lombarda prima della pittura lombarda. Ho scoperto le ragioni per cui è nata la pittura lombarda. Quindi ho scoperto le fonti. Da bambino, le fonti erano la campagna, il mondo rurale, a cui ero legato, perché da parte di madre i miei nonni erano contadini. F.D.M. Sì, certo. Lei è nato a Treviglio... Olmi - No, sono nato a Bergamo! Ahimè molte informazioni stampate su vari giornali sono errate: io sono nato a Bergamo, nell'area del mondo operaio. Mio padre era ferroviere, macchinista del treno. R.A. ...E si capisce, guardando la sua filmografia. Olmi - Da Bergamo, mio padre venne trasferito a Milano. Io avevo circa tre anni. F.D.M. E Treviglio come compare? Olmi - Compare perché è il paese di mia nonna, perché mia nonna era campagnola. E quindi le mie vacanze... allora le vacanze nel mondo operaio, quando c'erano, erano quelle di ritornare ai paesi d'origine del mondo operaio, che in quegli anni era prevalentemente manodopera sottratta alle campagne, anzi fuggita dalla campagna, perché la situazione dell'economia si stava convertendo da agricola in industriale. Quindi il mio rapporto con la realtà, da bambino, è – e sono contento di questo – diviso tra due mondi. Il mondo operaio a Milano, del quartiere Bovisa, dove – ricordo – il fumo delle ciminiere era il mio orizzonte più frequente da guardare; e il mondo della campagna, lì dove appunto, i pittori lombardi hanno avuto le prime ispirazioni. Diciamo che i più corrispondenti al mondo che io ho visto, aprendo gli occhi sulla realtà, sono i «Pitocchi», vale a dire quei pittori che avevano come ragione per la loro pittura il rappresentare quel mondo di poveri, di mestieri, di attività, rispetto alla pittura che celebrava il mondo aristocratico. F.D.M. Per cui parliamo in particolare di Giacomo Ceruti... Olmi - ...Ceruti e tutta questa scuola. Attenzione! anche Caravaggio. Perché Caravaggio, pur avendo poi ossequiato, pittoricamente, i potenti, ha sempre interpretato il suo paesaggio, anche umano, nei grandi temi della religione. R.A. Maestro, a proposito di «pittori della realtà», lei ha frequentato Giovanni Testori? Olmi - Io Testori l'ho conosciuto, ero amico. Dopo Il posto, nel '61, io feci con alcuni amici (Tullio Kezich e altri) una società cinematografica a Milano, e avevamo in progetto un film di Testori: doveva essere la sua opera prima, poi, ahimè si sa che il cinema ha questi grandi entusiasmi nell'accensione di un progetto, poi molte volte i progetti si disperdono nei cassetti. R.A. Un film in cui Testori avrebbe avuto il ruolo di sceneggiatore? Olmi - Sceneggiatore, ma molto tentato dalla regia: molto tentato. F.D.M. Olmi -, la sua esperienza a cavallo tra l'industriale Bergamo e la contadina Treviglio, è rielaborata poi, soprattutto mettendo l'accento sulla contadina Treviglio, nell'Albero degli zoccoli. Olmi - L'albero degli zoccoli è del '78, ma l'idea di fare un film su quel mondo è addirittura di metà anni cinquanta, prima ancora che facessi il primo film, mentre facevo i documentari per la Edison Volta di Milano. R.A. Documentari industriali, dove lei ha imparato il mestiere. Olmi - Certamente. Io entrai alla Edison come impiegato. Mi ero un po' occupato del teatro amatoriale, che in quegli anni era molto frequentato nei dopolavoro aziendali, e poi presi questa cotta per il cinema... Naturalmente non

avevo i mezzi per poter in qualche modo acquistare la pellicola, macchine da presa, e così mi sono inventato un po' questa cosa del documentare i grandi lavori delle costruzioni delle dighe nelle valli dell'arco alpino. E lì feci questa sezione-cinema, dove ho imparato praticamente, mettendo le mani dentro all'impasto del lavoro, a fare tutto. A girare, a montare e quant'altro. R.A. E ha anche imparato a rappresentare l'uomo che lavora. Olmi - Ecco, devo dire che sempre, ma direi per una ragione forse di complicità col mio mondo (operaio da parte di padre e contadino da parte di madre), ecco questa mia complicità con l'uomo presente in mezzo alle macchine, in mezzo ai grandi eventi industriali... L'uomo che in qualche modo alla fine è il vero artefice delle grandi opere, l'ideatore. R.A. Questo è proprio manzoniano. Olmi - Sono felice del collegamento. Infatti noi diciamo che le piramidi sono state costruite dalla fatica dell'uomo. Perché chi progetta una grande opera, in qualche modo lancia una sfida a una grande impresa, ma poi chi fa la grande impresa sono queste umili mani che lavorano. Quindi io non potevo non vedere, dietro l'altisonanza delle cifre o la grandiosità delle macchine, l'uomo con cui avevo convissuto, da cui avevo imparato a conoscere il mondo. F.D.M. Per cui è una continuità tra le origini contadine e gli esiti operai. Olmi - Esattamente. Pensavo proprio a una storia contadina, dove poi, in qualche modo, rivedermi io, come primo spettatore, quel mondo che questa mia nonna materna sapeva evocare nei suoi racconti: era una grande affabulatrice, e lei mi raccontò una volta la storia di questa famiglia contadina loro vicina di casa... R.A. ...di cascina. Olmi - ...la cascina, di fine Ottocento. Mi raccontò la storia di quest'uomo che fece un paio di zoccoli al figlio sacrificando un alberello - d'altronde era una necessità assoluta per il figlio -, e che poi venne cacciato. Questa storia mi ha sempre in qualche modo accompagnato nella memoria di quel mondo contadino... E poi tante altre storie. Allora io ho chiamato a convegno in questa cascina i ricordi di mia nonna, e quindi le altre famiglie vivono tutte sulla memoria di questi ricordi. F.D.M. E i ricordi di sua nonna erano incarnati da contadini veri. Olmi - Verissimi! F.D.M. Qual è il rapporto con la realtà che si instaura attraverso degli attori «vivi», non professionisti? Olmi - Quando in un film si vuol rappresentare quella realtà che ancora abbiamo sott'occhio - del mondo rurale ci sono ancora tracce qua e là, significative e, contrapposto a questo, il mondo operaio... quando queste realtà sono ancora sott'occhio, quindi le possiamo vedere, la mistificazione di questa realtà è difficile. Allora, se io avessi chiamato un carissimo amico (con cui rimpiango di non aver mai fatto un film) come Marcello Mastroianni, a fare un contadino, non sarebbe stato credibile. Avrei dovuto, come dicevo prima, de-contestualizzare tutta quella realtà e trasferirla in un contesto di rappresentazione molto esplicito. F.D.M. Tipo Novecento di Bertolucci. Olmi - È il genere di quello... R.A. Avrebbe anche dovuto demastroianizzare Mastroianni. Olmi - - Ecco, cosa impossibile... Vi faccio un esempio pratico: se io riesco a rintracciare, in quel contesto umano dei contadini, delle figure che hanno una loro capacità naturale di comunicare, dimettersi in relazione con gli altri... F.D.M. ...e non è difficile. Olmi - ...perché non hanno gli ingombri del conformismo culturale e attoriale che abbiamo noi! Se io agisco con queste persone, non gli dovrò mai spiegare come devono zappare la terra, mungere la mucca, o scannare il maiale, perché fa parte della loro gestualità quotidiana. Attenzione: che non è solo rappresentare poi nel film ciò che fanno tutti i giorni come gestualità; ma quel gesto richiama loro una memoria che è innestata in loro, per cui quel gesto non solo viene compiuto in modo giusto, ma col significato giusto. R.A. Cioè, c'è consapevolezza. Olmi - Bravo. La differenza voi potete capirla benissimo. Quando un attore dice una battuta, magari anche bene, ma pronuncia le parole perché siano recitate... C'è l'attore che recita magari così, con aria un po' dimessa, ma ha capito i significati del testo, arriva molto di più il testo, che non il recitato con ridondanza attoriale. F.D.M. Per cui il «la» a questa operazione è di tipo antropologico. Olmi - Certamente. Devo dire che tutti i miei primi film hanno una connotazione antropologica: gli impiegati della Edison nel Posto, i guardiani delle dighe nel Tempo si è fermato, la borghesia... Se io metessi in fila i miei primi film fino al salto deciso, abbandonando la realtà realistica per buttarmi nella realtà, diciamo, favolistica; quei primi film messi in fila sono la storia della trasformazione della società italiana dal dopoguerra in poi. F.D.M. E come si connette questa sensibilità naturalistica verso l'attore, con, invece, il modello neorealista nel primo Olmi -? Olmi - Il modello neorealista, che io, facendo dei documentari in un contesto di realtà da riprendere attraverso l'obiettivo-testimone, quindi non una realtà dove dicevo agli operai «fate questo, fate quest'altro», ma vedendoli agire nell'ambito del lavoro, e osservandoli, quasi come dire, rubando le immagini... R.A. ...scrutandoli. Olmi - ...scrutandoli attraverso l'obiettivo: quella è stata la mia scuola, ossia io ho ritrovato il mio mondo dell'infanzia, operai e contadini, li ho ritrovati nella continuità del tempo attraverso l'obiettivo della macchina da presa. R.A. È arrivato già imparato all'Albero degli zoccoli. Olmi - Diciamo che io sono stato allattato da queste cose, quindi sono parte di quel mondo. R.A. Anche Kieslowski ha cominciato con i documentari industriali. Olmi - Infatti... non ci siamo mai incontrati ma ci siamo sempre comunicati dei messaggi. R.A. Restiamo su L'albero degli zoccoli. Mi sembra che lei abbia definito una volta questo suo genere filmico un «filone materno» della sua cultura: un film e un filone dove si percepisce in maniera quasi tattile la presenza della Provvidenza. La Provvidenza nella vita raccontata nell'Albero degli zoccoli intride il quotidiano, intride la ritualità quasi naturale delle cose. Al tempo stesso, quel film che uscì nel 1978, l'anno del rapimento Moro, suscitò molto dibattito e anche una certa polemica, perché quell'Italia ormai molto industrializzata già non viveva più naturalisticamente la presenza della Provvidenza nel quotidiano... Olmi - Infatti il rapimento Moro, è anche, come fatto significativo, una linea di demarcazione che segna i passaggi storici da un'epoca all'altra. Parliamo della Provvidenza, dunque: questa parola che forse è stata eccessivamente squalificata da un'altra parola che ha la stessa desinenza ed è «assistenza». Nel mondo contadino di quel tempo, non esisteva l'assistenza istituzionalizzata, non c'erano i contributi per cui arrivava la Cassa Mutua o quant'altro. R.A. E non c'era il Welfare... F.D.M. Arrivava il parroco. Olmi - Non solo il parroco: arrivava la solidarietà dei vicini, che direi è forse la forma di Provvidenza più cristiana, nel senso pieno della parola. Infatti nel '78, quando uscì L'albero degli zoccoli, sorsero queste diatribe tra chi sosteneva in qualche modo, non dico un sentimento nostalgico ma, con nuova considerazione, la perdita della fiducia nella Provvidenza; rispetto ad altri, la fiducia nell'assistenza. Quindi, il demandare quell'incoraggiamento, quella solidarietà, dalla fede all'istituzione pubblica. Io credo che tutte e due le cose siano importanti. Bisognerebbe non perdere questo valore della fiducia nella Provvidenza. Perché? Un po' come la poesia. Dove la razionalità può spiegarci determinati fenomeni, io sono disposto a seguirla; quando la razionalità non mi dà più spiegazioni, non ho che due vie: la poesia o la fede nel trascendente.

Allora, poiché la scienza, pur nella sua grandezza, ha oggettivamente dei limiti – che è il razionale –, quando questo razionale non mi dà risposte, a chiami devo rivolgere, se non alla poesia e alla trascendenza? R.A. Peraltro, né la poesia né la fede mettono in scacco la razionalità. Olmi - Infatti, ma anche sul piano oggettivo. Attenzione, ché molte volte proprio la fede produce effetti che la razionalità non si sognerebbe nemmeno. Abbiamo visto persone condannate a un'esistenza difficile, e attraverso la volontà riscattarsi; abbiamo esempi infiniti delle possibilità straordinarie dell'uomo per essere veramente soggetto regnante nella realtà. Questo è il tipo di primato che l'uomo dovrebbe conseguire. F.D.M. Olmi -, abbiamo parlato di Tarkovskij, abbiamo parlato di Kieslowski, possiamo aggiungere Bresson: Olmi - è il grande regista cattolico italiano. Che problemi ha posto questa posizione così unica, in realtà, nel panorama non solo del cinema italiano, ma proprio del dibattito e della scena pubblica italiana? Olmi - Secondo me è l'equivoco dell'aggettivo che hai usato, ossia «cattolico». Attenzione! Oggi dire cattolico vuol dire già segnare delle demarcazioni fortemente limitative della parola «cristiano». Non so da quanto, ma dalle mie prime interviste, ho sempre ribadito che non volevo essere considerato cattolico, ma «aspirante cristiano». R.A. Anche se poi nell'etimologia di «cattolico» c'è l'universale. Olmi - Ecco. Ma universale come? L'universalità è anche del male, ahimè! Allora dobbiamo certo usare questi termini (male, bene) per discutere tra noi. Ma i nomi che hai indicato (Tarkovskij, Bresson), e io posso dire Ghandi o Tolstoj o un'infinità di persone, Tagore... che vivono, come dire, nella linea della cristianità pur appartenendo a religioni diverse, come noi nella cristianità viviamo l'induismo, viviamo altre forme religiose quando la ragione di quella religione è il rispetto dell'altro e l'armonia della convivenza. Io ho sempre aspirato a questo. Il mio Cristianesimo nasce non dalle pagine del catechismo, nasce dalla testimonianza di queste persone che praticavano il Cristianesimo attraverso la solidarietà. F.D.M. Per tornare alla domanda precedente: la sua posizione che problemi ha posto a lei rispetto a un cinema che senza dubbio andava da un'altra parte? Olmi - Le dirò che chi si poneva quel problema non poneva un problema a me. Io non me lo sono mai posto, e le dirò di più, che qualche volta mi capitava anche non solo di sorridere, ma di ridere. Perché mentre L'albero degli zoccoli in Italia veniva considerato... F.D.M. ...reazionario Olmi - ...e come dato-limite «il cattolico», invece in Inghilterra quel film venne giudicato «di sinistra», di una certa, anche, vigoria. Allora cosa significa questo? Che purtroppo quando si vogliono dare categorie definitive e chiuse, entriamo nella confusione. R.A. O quantomeno è un lenzuolo troppo corto... Abbiamo parlato del primato dell'antropologia e prima abbiamo parlato della Provvidenza che entra in maniera così icastica nei suoi film. Volevo chiederle se l'interesse per La leggenda del Santo bevitore di Joseph Roth (che è un suo film dell'88), può essere ascritto a questa medesima passione, così come la nonna le raccontò la storia del contadino. Olmi - Possiamo dire, anche per l'età, che Joseph Roth poteva essere mio nonno, riferendomi a questa capacità di cogliere nell'oggettività il dato trascendente. Quel racconto di Joseph Roth, che sono poche pagine, nelle quali io poi mi sono immediatamente trovato un'infinità di riscontri, tanto da sentirlo amico e nonno... quel racconto finisce con la raccomandazione di Roth: «così si dovrebbe morire, come un Santo bevitore». Perché bevitore? Perché nel suo racconto Roth fa del bevitore l'uomo della convivialità, della condivisione, dello stare con gli altri. Il bevitore di Roth non è un bevitore solitario e infelice. R.A. È comunitario, Olmi - È comunitario, e appena ha a disposizione qualche lira (nel racconto qualche franco, duecento franchi), dovrebbe ritornarli alla Santa Teresa e invece li spende sempre per condividere con i suoi amici bevitori la felicità di un bicchiere di vino. Alla fine, quando appare la piccola Teresa di Lisieux, dice al bevitore: «Ma... tu non hai debiti con me». Questo bevitore ha, all'inizio del racconto, un prestito da un signore che gli raccomanda di non restituirli a lui questi duecento franchi che gli presta, ma alla piccola Teresa di Lisieux, in una cassetta per le offerte che sta nella chiesa di Batignolles. Tutto il racconto si basa su questo non riuscire a saldare il debito, perché ogni volta che riesce a recuperare duecento franchi, li va a bere con gli amici. E anche l'ultima occasione che lui ha, non ce la fa, incontra – mentre sta correndo in chiesa – un amico, e tra la chiesa e l'osteria scelgono l'osteria. E lì il Santo bevitore incontra la piccola Teresa, che appunto gli dice: «Non è ame che devi restituire... tu con me non hai alcun debito». E lui muore. Allora, perché Santa Teresa dice al bevitore questa frase? Forse la risposta è in una frase che Sant'Antonio di Padova da Lisbona, dice nei suoi scritti: «Io ho un solo e grande debito nella vita, l'amore verso i miei simili. Quando ho assolto questo debito, più nessuno mi venga a scocciare». R.A. Il Santo bevitore lo aveva assolto. Olmi - Lo aveva assolto. Perché il suo debito era proprio restituire agli altri – attraverso il vino – l'amore del prossimo. R.A. C'è un senso di gratuità che circola in questo film: la gratuità della vicenda, e, in senso etimologico, proprio della grazia che si riceve. Olmi - Dobbiamo tenere conto che queste sono le ultime pagine di un libriccino smilzo che Joseph Roth scrive quindici giorni prima di morire. È il suo viatico. F.D.M. A proposito di debiti verso la trascendenza o verso il prossimo: Olmi - è stato il regista della storia di Giovanni XXIII nel 1965, E venne un uomo. In quel film Giovanni XXIII è un po' spogliato del suo rapporto con la trascendenza e visto tutto sotto specie umana. Possiamo ricollegare il discorso che facevamo prima a questa esperienza cinematografica? Olmi - Io credo proprio di sì. Quel film, che fu molto controverso, molto più dell'Albero degli zoccoli, e che spiazzò non solo il pubblico ma anche una parte degli intellettuali del momento: salvo Pasolini, che non solo difese il film ma gli dedicò anche una lirica straordinaria, e me lo ripeté anche in altre occasioni che il film gli era molto piaciuto... F.D.M. E venne un uomo esce un anno dopo il Vangelo secondo Matteo che, mi sembra, Pasolini avesse proprio dedicato a Giovanni XXIII. Olmi - Ecco, perché in quel film ho tolto ogni segno di distinzione fra l'uomo della Chiesa, in senso istituzionale, e l'uomo invece della Chiesa in senso cristiano, quindi umano: il popolo come Chiesa, il mondo come Chiesa. Proprio perché Giovanni, nei segnali e nelle testimonianze che lasciò, mandava questo messaggio. Ossia riportava la Chiesa, come dire, lungo i sentieri dei percorsi umani, degli umili. Non per niente Giovanni XXIII, papa Roncalli, viene da quelle cascine bergamasche dove la religiosità stava dentro il miracolo della vita che si riproduceva nel campo. R.A. Il ciclo rituale delle stagioni, molto evangelico, anche. Olmi - Infatti, esattamente. Perché ho addirittura fatto interpretare da Rod Steiger, questo grande attore americano, papa Giovanni non vestito da papa, non truccato da papa, ma un attore con la propria faccia, vestito coi panni dei nostri giorni, che faceva da mediatore, vale a dire da dichiarato interprete, senza bisogno di camuffamenti, dell'anima di papa Giovanni. La sua anima, la sua trascendenza, veniva dalla terra. Non c'è trascendenza senza l'immanenza. Tutto ciò che può in qualche modo rinviarci alla grazia

della trascendenza, parte dal cuore della materia della creazione. R.A. ...è la forza del Cristianesimo. Olmi - È esattamente questo. Anche perché, cosa significa, nel Cristianesimo, questo Padreterno che gira tra le nubi, non sappiamo bene se ha la barba lunga o corta, che a un certo momento manda suo figlio – quindi se stesso – in Terra, per mostrarci che Dio ha questa carnalità, questa immanenza. R.A. A proposito di barbe lunghe, come si è regolato quando ha girato Genesi, primo episodio della Bibbia televisiva? Olmi - Lì, questo attore, Antonutti, che faceva il narratore, doveva proprio in un certo senso richiamarci a quello che noi abbiamo come immagine iconografica, l'immagine del Sapiente antico: di quegli uomini che attraverso l'innocenza e il candore della loro sapienza (non quindi la sapienza arrogante, furba, opportunistica) sanno percepire i segnali del mondo che hanno intorno. Quindi la barba lunga di Omero Antonutti, voleva far riferimento, proprio, iconograficamente al mondo biblico. F.D.M. Ora facciamo un salto indietro, andiamo agli esordi di Ermanno Olmi -, che come abbiamo visto sono in primo luogo documentaristici alla fine degli anni cinquanta (La diga sul ghiaccio, Tre fili fino a Milano, in particolare)... e poi c'è questo esordio ufficiale, nel 1961, con Il posto, seguito subito dopo, nel '63 da I fidanzati. Come entra, in un regista così impostato come Olmi -, il tema dell'alienazione industriale, e il riscatto che portano i sentimenti rispetto a questo quadro di alienazione? Olmi - Lì il primo importante, universalmente riconosciuto, autore che parla di questo è Antonioni. Il mio vero primo film si intitola Il tempo si è fermato. Io capisco che possa nascere l'equivoco tra Il tempo si è fermato e Il posto, anche perché, quando io presentai Il tempo si è fermato nel '59, a Venezia, venne preso per un documentario: proprio perché – per le ragioni che dicevamo prima –, quella contestualizzazione rigorosamente, filologicamente realistica perché antropologica, lo connotava così. Devo dire che lì, molti nostri osservatori e critici di cinema, consideravano il cinema quello fatto dal cinema. F.D.M. Quel film era la scabra cronaca delle monotone giornate dei due guardiani invernali di una diga. Olmi - Qual è stata in quella occasione la mia vera, grande soddisfazione? Vide il film Zavattini, informò a Milano in un proiezione quasi da carbonari, telefonò immediatamente a De Sica. De Sica venne a Milano, perché mi assegnavano il premio San Fedele per quel film, venne a Milano per vedere il film e consegnarmi il premio San Fedele. Dicendo: «Quel cinema neorealista che noi abbiamo in qualche modo avviato già prima della fine della guerra – ricordiamoci il film di De Sica I bambini ci guardano, straordinaria opera di anticipazione –, quel cinema che avevamo avviato e che poi abbiamo abbandonato, io ritrovo nel cinema di questo ragazzo». R.A. Abbiamo parlato di questi inizi neorealisti di Ermanno Olmi -. Contemporaneamente ci fu qualche sciocca accusa di intimismo in alcuni di quei primi film. In realtà la matrice neorealista vive in tutto il percorso di Olmi - fino a oggi, ben al di là di quel tipo di rischi. Olmi - - Come rispondere a questa considerazione? Io credo che ognuno di noi in qualche modo, anche se visse chiuso in casa tappandosi le orecchie, non può che essere figlio del proprio tempo. Io penso proprio che una delle ragioni che più danno significato al nostro vivere quotidiano sia quella di sentirci in qualche modo in relazione con gli altri, perché abbiamo bisogno della risposta degli altri. Qualche volta, anche se giriamo per strada in mezzo a sconosciuti, ma speriamo sempre che qualcuno incrociandoci, per una ragione qualsiasi, magari inspiegabile, incroci lo sguardo con noi e ci sia un minimo d'intesa. R.A. Che ci interpellino... Olmi - ...ci interpellino o in qualche modo ci risponda perché ha visto la nostra espressione, ha colto il nostro stato d'animo. Fare del cinema vuol dire calarsi in mezzo agli altri per stare insieme, per stare in compagnia, per essere animali socievoli – come viene definita la razza umana. F.D.M. Lei adesso vive ad Asiago, e lì continua a essere socievole nonostante sia completamente separato dal contesto della vita sociale più frenetica. Olmi - Devo dire che ad Asiago la possibilità di avere questa interrelazione con gli altri è favorita proprio dalle condizioni dell'isolamento: un paradosso, ma è proprio così. Quello che io però avverto, se in qualche modo volgo lo sguardo indietro e percorro la mia storia attraverso i film che ho fatto... Ecco, il primo film Il tempo si è fermato erano proprio questi due personaggi: uno che apparteneva ancora al mondo rurale, e il ragazzino che era già figlio del mondo industriale. Questo rapporto mi ha sempre accompagnato. R.A. E lei ha descritto questa trasformazione italiana lungo tutta la sua carriera. Olmi - Ma devo dire involontariamente, perché ponendomi ogni giorno in relazione con gli altri, non potevo che parlare del mio tempo. (Ha collaborato Maura Posponi)

I confini dell'Oriente oltre le coordinate previste dalla geografia - Tommaso Pincio

Nella mente di tutti, l'immagine dell'italiano come gaudente indefesso, frequentatore abituale di ristoranti e luoghi di svago nonostante la temperie recessiva, è ormai associata a un imprenditore da lungo tempo imprestato alla politica. Quella immagine non è, però, un'invenzione della sua fantasia pervicacemente ottimista. Raccontando in un'intervista di un suo soggiorno a Roma, lo scrittore Murakami Haruki ricorda che all'epoca (erano gli anni ottanta) tutti parlavano di crisi e paventavano sviluppi apocalittici. Eppure non successe niente di tragico. «Al contrario, la gente sembrava spassarsela: erano allegri, andavano al ristorante...» L'intervistatrice, una studiosa australiana di nome Rebecca Suter, anziché replicare che la situazione attuale è un tantino diversa se non decisamente più seria, conferma sorridendo: «Ha ragione, anche io ogni volta che vado in Italia ho la stessa impressione». Così assecondato, Murakami si spinge oltre, allarga la sua analisi alla Grecia, dove, a suo dire, non si percepisce la sensazione di un paese allo sfascio: «La nazione è in crisi, ma i cittadini vivono bene». Sotto questo aspetto la realtà della Grecia sarebbe dunque simile a quella dell'Italia: «Gli individui sono ricchi, è il paese che è povero». È presumibile che parecchi cittadini di entrambi i paesi faticeranno a riconoscersi in un simile quadretto. Nella stessa intervista Murakami afferma, probabilmente con maggiore cognizione di causa, che pure il Giappone si è impoverito, premettendo come nel Sol Levante lo scenario si presenti diametralmente opposto: il paese ricco, la gente povera. Anche questa affermazione appare sconcertante. È evidente che Murakami pensa al rapporto tra debito pubblico, potere d'acquisto e risparmio privato, fattori che spesso non procedono di pari passo. Nondimeno, dalla nostra prospettiva di occidentali, è difficile comprendere come si possa separare con tale nettezza il dissesto finanziario di un paese dalla condizione delle persone che lo abitano, e non tanto per quel che attiene la valutazione dei fondamentali economici, quanto per la nozione di società che presuppone. Cosa significa allora per un Giapponese essere un individuo? E in quali termini si mette in relazione con la comunità cui appartiene? Fino a che punto il destino del singolo dipende dai molti, dai valori e dai codici in cui si identifica la

moltitudine? Domande cui è impossibile abbozzare risposte attendibili a meno di non partire dalla consapevolezza del fatto che parliamo di una realtà «a dir poco sfuggente e magmatica», per usare la definizione che ne dà Gianluca Coci nella sua prefazione a *Japan Pop* (Aracne, pp. 711 € 27,00), raccolta imponente e strepitosa di materiali sulla cultura contemporanea nipponica, scandagliata nelle sue sfaccettate forme, da quelle letterarie a quelle artistiche, cinematografiche e teatrali, non trascurando, s'intende, il territorio imprescindibile e variegatissimo rappresentato da manga e anime. Curiosamente l'immagine dell'Italia nel Sol Levante ha potuto conoscere un riscatto proprio grazie alla grande popolarità goduta in quel paese dalle nuvole disegnate. Il boom consumistico legato al made in Italy, fenomeno risalente agli anni novanta, ha trovato nei manga d'ambientazione italiana un volano fondamentale. E dire che ancora nel 1986 un sondaggio condotto da una rivista rivolta ai giovani imprenditori gli italiani comparivano al primo posto di una classifica per nulla gratificante, quella dei popoli più stupidi al mondo. Le ragioni di tanto discredito coincidevano più o meno con l'opinione espressa da Murakami: sono troppo euforici, non lavorano, pensano solo a mangiare e altre amenità di tenore analogo. Ma l'altro, si sa, è una proiezione: funge sempre da specchio e quel che in lui vediamo, o crediamo di vedere, riflette un rovescio di noi stessi che preferiremmo rimuovere. Vale anche in questo caso, e il saggio a firma di Toshio Myake, *L'Italia dei manga: specchio identitario e convergenza mangaesque*, ci regala un esempio emblematico citando due passi dal diario di Natsume Soseki. Siamo ai primissimi inizi del secolo, il Giappone vive l'era Meiji, una fra le più importanti della sua storia perché è in questo periodo che è andata compendosi la trasformarsi in stato-nazione moderno. Mentre il processo di occidentalizzazione avanza spedito, Soseki viaggia in Europa ed ecco cosa scrive a Londra nel gennaio 1901: «Mi sembrava di vedere un uomo basso e particolarmente brutto che mi veniva incontro lungo la strada, solo per rendermi conto che si trattava di me stesso, riflesso in uno specchio. È solo venendo in questo luogo che ho realizzato che noi siamo veramente gialli». Di tutt'altro tenore erano però le considerazioni appuntate un paio di mesi prima, in ottobre, alla stazione di Torino: «Guidato dal portantino, girai un bel po' di tempo camminando in uno stato di sbalordimento. Finalmente mi pigiai dentro uno scompartimento in mezzo a 'barbari pelosi'». È evidente che agli occhi di Soseki l'Europa si presentava con due facce distinte, una che lo faceva sentire brutto e un'altra che gli appariva più brutta di quanto lui si sentisse. Il che è come dire che rispetto a una immagine avvertiva un senso d'inferiorità, mentre l'altra gli ispirava sentimenti diametralmente opposti. L'impressione dello scrittore era la logica conseguenza di quel che respirava in patria. Nel periodo Meiji giungevano consulenti da ogni parte dell'occidente per fare del Giappone un paese nuovo, ma mentre britannici, francesi, prussiani e americani erano chiamati per occuparsi degli ambiti più moderni e strategici, gli italiani venivano selezionati in base alle competenze artistiche. Il Bel Paese come culla dell'arte e al contempo patria di gente brutta, sporca e forse pure cattiva o perlomeno indolente, può sembrare una contraddizione in termini o l'adozione acritica di uno stereotipo certamente già radicato in Europa. E tuttavia per meglio comprenderne la natura è necessario ricordare che l'oriente può avere confini che trascendono la geografia. Dalla prospettiva di un giapponese al cospetto dell'egemone identità occidentale, l'oriente è tutto ciò che in qualche misura occupa una posizione di subalternità, e se l'occidente si impone grazie al suo essere bianco, razionale, moderno, scientifico e virile, l'oriente si definisce colorato, irrazionale, antico, emotivo, infantile e femminile. L'Italia incarna dunque una sorta di occidente, il che spiega la contraddizione, ovvero perché i Giapponesi possano commiserarci e al contempo ammirarci. Passando in rassegna i manga di ambientazione italiana (e non sono pochi), Toshio Myake ricostruisce una penisola esotica che non è ovviamente la nostra Italia, ma l'Italia dei giapponesi. Questa insolita chiave di accesso ai segreti della cosiddetta J-culture è soltanto uno fra i molti e illuminati squarci contenuti nel volume curato Gianluca Coci, arricchito peraltro da numerose interviste, incluse quella in cui Murakami rievoca il suo viaggio in quell'occidente minore chiamato Italia.

Teorema Giappone - Caterina Mazza

In una recensione dedicata a *Il lago*, apparsa nel 1984 sul *Corriere della Sera*, Goffredo Parise definì quel testo di Kawabata Yasunari una summa del «formalismo freddo e ineccepibile» tipico dell'autorema anche, a suo parere, l'unico possibile scudo di una società paurosa di fronte a una «realtà che è sempre disonore salvo che nel rito della morte, solo e sublime lavaggio psicoanalitico». In quella e in numerose altre occasioni, procedendo per associazioni assolute e essenzializzanti tra l'opera del «classico». Kawabata e la cultura del suo (bel) Giappone – «misterioso e ben affascinante paese di pazzi» in cui, a suo dire, si respirava un'aria «pervasa da un classicismo cellulare» – Parise contribuì a attribuire all'opera dell'autore quell'aurea di frigida eleganza che tuttora ne caratterizza in gran parte la ricezione italiana. Semplificando una complessità professata irriducibile (certo non da lui solo), Parise fuse l'«enigma-Giappone» – che è presentato nei suoi scritti quale imperscrutabile monolito in cui si stratificano estetismo rarefatto, sensualità e erotismo impenetrabili, osservanza della tradizione, bellezza della natura, e, ovviamente, Buddismo zen – con i temi e la scrittura del primo autore giapponese a ricevere il Nobel per la letteratura. Parise colse la trama chiaroscura dell'opera di Kawabata e più che nell'appiattirla su un esotico «Oriente» da cartolina – come spesso è accaduto nella ricezione degli scritti più celebri quali *Il paese delle nevi* o *Mille gru* – eccedette forse nel servirsene per dimostrare il teorema-Giappone da lui elaborato durante il soggiorno («pellegrinaggio estetico» lo definì qualcuno a posteriori) che portò alla pubblicazione del suo celebre reportage nel 1982. L'eleganza «assiderata», che l'intellettuale italiano considerava come la chiave di volta per la comprensione del misterioso oggetto «Giappone» ben si confaceva alla fredda sensualità e alla onnipresente «intima consuetudine con la morte» (sono parole di Giorgio Amitrano) presenti in molte delle opere più conosciute del maestro. Lo studioso Donald Keene espresse un'opinione simile scrivendo, negli stessi anni, di quanto risultassero pervasivi, nell'opera di Kawabata, amori mai raggiunti e una sensualità totalmente priva di coinvolgimento: esperienze «osservate più che vissute» – secondo Keene – ritornano costantemente come leitmotiv tematico, ma più che rimandare a un imprinting culturale ineluttabile rientrano, nell'analisi dello studioso di origini statunitensi, nel complesso quadro di una produzione artistica variegata e feconda (Kawabata cominciò da giovanissimo a pubblicare già negli anni venti e scrisse fino a poco tempo prima del suo suicidio nel 1972). In verità, la storia della ricezione di Kawabata al di fuori dei confini nazionali è piuttosto complessa,

inevitabilmente legata com'è al conferimento del Nobel per la letteratura nel 1968. Quel premio non sancì solamente la consacrazione dello scrittore nipponico sulla scena internazionale, ma esplicitò – come ha notato la sociologa della letteratura Pascale Casanova – la «volontà dichiarata della giuria di permettere, attraverso il premio dato a Kawabata, di integrare il romanzo giapponese nella corrente mondiale della letteratura». L'implicazione politica delle scelte dell'Accademia Svedese è certamente una costante di quello che è considerato in assoluto il più importante fra i meccanismi di consacrazione letteraria, ma il «caso Kawabata» assunse un ruolo di spiccata rilevanza alla luce delle politiche culturali americane riferite al Giappone postbellico. Il filtro operato attraverso la resa nella «lingua dominante» inglese di alcuni – e non altri – scritti di Kawabata condotta dal traduttore statunitense Edward Seidensticker non solo dettò a livello internazionale il canone della cosiddetta «letteratura giapponese moderna», ma consegnò agli occhi del mondo una immagine ben precisa e omogenea del Giappone post-occupazione. Il lavoro di Seidensticker e di altri studiosi e traduttori statunitensi (tra cui Keene) fu preziosissimo in quanto permise, prima di tutto al pubblico anglofono (ma partendo dai loro lavori furono realizzate varie traduzioni «di seconda mano» in molte altre lingue, tra cui l'italiano), di conoscere autori come Tanizaki e Mishima, oltre a Kawabata. Le scelte di scrittori e opere, tuttavia, non furono di certo anodine. L'operazione traduttiva poi risultò spesso addomesticante, a volte assai prossima alla riscrittura, soprattutto per quanto riguarda i pochi testi pubblicati negli Stati Uniti nella seconda metà degli anni cinquanta – dal Paese delle nevi a Mille gru, al racconto La ballerina di Izu) che permisero l'attribuzione del Nobel. Un Giappone «bello» e delicato come un foglio di carta washu o il (consueto e abusato) caduco fiore di ciliegio, totalmente dissociato dal cruento immaginario bellico e rivolto a una tradizione premoderna popolata da geishe, maestri di cerimonia del tè e poesia zen: questo il quadro che emerse dalle opere tradotte, capace di condizionare la ricezione dominante in Europa e in America di quella che è tuttora spesso considerata una «creazione pura e trasparente», come ha notato la critica francese Cécile Sakai. Certo, Kawabata contribuì a rafforzare questa immagine quando, consegnatogli il Nobel per «avere espresso con grande sensibilità l'essenza dello spirito giapponese», intitolò il proprio discorso di ricevimento del premio con una espressione che, alla lettera, significa «lo del bel Giappone» (e che in italiano venne tradotta Maria Teresa Orsi, nei Meridiani, «La bellezza del Giappone ed io»). Non parlando mai dei propri scritti, Kawabata scelse per sé (coerentemente anche con il ruolo di presidente del Japan P.E.N. club da lui rivestito per anni) il ruolo di ambasciatore del «Giappone» al mondo, restituendo l'immagine di uno sviluppo culturale diacronico perfettamente armonioso, univoco e omogeneo, eludendo qualunque possibile accenno alla realtà contemporanea. Non solo: allo sperimentalismo che aveva informato la sua scrittura fin dagli esordi, alla varietà dei generi frequentati e alla complessità del suo stile elaborato, nessuno – compreso lui stesso – fece cenno. Eppure, come nota Giorgio Amitrano (a cui va – tra gli altri – il grande merito di aver ritradotto in italiano all'inizio degli anni duemila Il paese delle nevi per il Meridiano da lui curato), l'opera di Kawabata è caratterizzata da una «ricchezza di sfaccettature non sempre riconosciute»: il commento dello studioso italiano è contenuto nella postfazione a Prima neve sul Fuji, raccolta di racconti da lui tradotti, ripubblicata recentemente da Einaudi nella collana «Lectures» (collocazione che di per sé orienta la proposta a un pubblico di non neofiti, pp. 232, €18,50). Le brevi narrazioni – pubblicate in Giappone negli anni cinquanta e selezionate per essere riunite in volume dall'autore stesso nel 1958 – offrono uno scorcio su alcuni aspetti meno noti della vastissima produzione di Kawabata, la cui opera omnia in giapponese è costituita da ben trentasette volumi composti. Si fa fatica a riconoscere la figura dell'algido esteta tracciata da Parise dietro a alcuni di questi racconti in cui prevale il tema sentimentale: racconti vicini, come ricorda Amitrano, alla letteratura di genere che l'autore frequentò in quegli anni pubblicando su riviste femminili e sperimentando forme ritenute meno «pure» e più rivolte alle masse; ma traspare nettamente – nella maggior parte delle brevi storie narrate, spesso prive di uno sviluppo «architettonico» dell'intreccio – quella «poetica della tensione», come l'ha definita Sakai, che associa il principio dell'ellissi narrativa alla sovrabbondanza di immagini retoriche e tematiche. Alcuni testi ricorderanno al lettore di Kawabata lo sperimentalismo dei Racconti in un palmo di mano, altri richiameranno alla mente personaggi, situazioni e visioni di Bellezza e tristezza o del Suono della montagna; ma sicuramente il filo rosso che attraversa l'eterogenea raccolta sta nella riflessione sulla caducità delle passioni e sulla possibilità dell'espressione artistica di fissare in una forma che superi il tempo ciò che il tempo stesso inevitabilmente cancellerà, nel ciclo dei ritorni che hanno in sé l'effimero, come l'annuale prima neve sul monte Fuji o l'insoddisfacente ritrovarsi di due amanti destinati a perdersi di nuovo. Pluralità di significati e pluralità di interpretazioni si fondono nel racconto Silenzio: «il maggior poeta della vecchiaia e della morte», come lo definì Parise, tesse qui un'articolata sequenza di racconti cornice in cui uno scrittore va a rendere visita a un altro scrittore, più anziano, costretto alla paralisi e all'afasia, il senso riuscirà a essere trasmesso, anche senza voce, attraverso un monologo interiore che racconta della complessità di dire il silenzio, e si interroga sulla necessità stessa di usare la parola. Come nelle immagini riflesse, che spesso aprono scorci di luce nel gioco di chiaroscuri di cui è fatta la scrittura di Kawabata, questi testi «minori» fungono da contrappunto a un'intera opera che merita di essere apprezzata nella sua complessità, superando (finalmente) obsolete semplificazioni orientaliste.

Fatto Quotidiano – 25.8.13

Ferrara, Buskers Festival: musica, danza e teatro con gli artisti di strada

Luciana Apicella

Il Festival dell'arte di strada più grande ed imitato del mondo nasce a fine anni ottanta in un'officina. Ma scordatevi officine creative o factory di warholiana memoria: l'officina in questione era quella di un fabbro, Stefano Bottoni, ereditata dal nonno e dal padre maestri anch'essi dell'antica arte di battere il ferro. Era il novembre del 1986 e Lucio Dalla entrò nell'officina per sperimentare i suoni dei martelli sull'incudine. «Gli dissi della mia idea di un festival di musicisti di strada che mi balenava nella mente da tempo, e ricevetti da lui un incoraggiante segnale verde per andare avanti e proseguire quell'intonazione comune» racconta Bottoni ricostruendo la storia di un'avventura che dal 1988 ad

oggi ha visto passare per le strade di Ferrara migliaia di artisti provenienti da tutte le parti del mondo e interminabili sfilate di spettatori curiosi e affascinati da un mondo che profuma di libertà, e che non può fare a meno di contagiare di un sorriso intimo e profondo. Appuntamento dunque dal 22 agosto al 1 settembre, con il tour del Buskers Festival edizione 2013 che toccherà Venezia (22 agosto), Comacchio (23 agosto), Lugo (26 agosto) e Ferrara (24 e 25 agosto e dal 27 agosto al 1 settembre). La nazione ospite di quest'anno è la Danimarca, dalla quale provengono la maggior parte dei 20 gruppi di artisti invitati, ai quali si aggiungono oltre duecento accreditati. Pittori, acrobati, musicisti, cartomanti, clown e madonnari, danzatori, giocolieri e teatranti, otomanti, burattinai e scultori di palloncini, colorato campionario di creatività da ogni angolo del mondo. E ad esibizioni finite la festa continua al Ferrara Musica Park, con jam session e musica ogni sera, a partire dalle 24, per chi non vuole proprio saperne di andare a dormire. Con una serie di eventi collaterali, come il concerto del patron del Festival Stefano Bottoni dedicato a Lucio Dalla o l'esposizione "Danmark – Scienziati, filosofi e scrittori nelle antiche carte della Biblioteca Ariosteia" (Sala Ariosto della Biblioteca Ariosteia) dedicata alla filosofia e alla scienza danese, con documenti dell'astronomo Tycho Brahe e del filosofo Kierkegaard. Con un occhio attento alla sostenibilità, dato che dal 2011 il progetto Eco Festival in collaborazione col Gruppo Hera mira alla riduzione degli sprechi nell'organizzazione e nella fruizione del festival. Quest'anno verrà dato in omaggio a tutti coloro che porteranno un piccolo apparecchio elettronico presso la Casa dell'acqua una chiavetta usb che include il Rifiutologo, un'app che aiuta a sciogliere ogni dubbio riguardo le modalità di trattamento di ogni tipo di rifiuto. Tutte le informazioni sul Festival, con il programma completo delle esibizioni e le informazioni su navette, trasporti ed alloggi si possono trovare sul sito www.ferrarabuskers.com.

Batman? No, Affleck non va Ben - Federico Pontiggia

Parola di Rete, inserita all'annuncio ufficiale della Warner Bros. che l'attore interpreterà l'Uomo Pipistrello nel sequel de L'uomo d'acciaio, Batman vs. Superman, ancora diretto da Zack Snyder (tra le alternative per la regia s'era fatto anche il nome di Affleck...). "Cercavamo un attore straordinario che vestisse i panni di uno dei supereroi più popolari nel pianeta. Affleck è perfetto: la sua straordinaria carriera parla da sé", recita il comunicato, ma sul web si è scatenata la guerra, tra i (minoritari) sostenitori di Ben e quanti (La stragrande maggioranza) lo giudicano inadatto a vestire i panni di Bruce Wayne / Batman. Il sequel riunirà per la prima volta sul grande schermo i due alfiere dell'Universo DC Comics, ovvero Superman, ancora interpretato dal manzo Henry Cavill, e Batman, rimasto orfano di Christian Bale dopo la trilogia del Cavaliere Oscuro firmata con successo da Chris Nolan: "Ben – ha dichiarato il regista Zack Snyder – è il perfetto contraltare di Henry. Ha le doti artistiche adatte per interpretare un uomo più anziano e saggio di Clark Kent, che porta sul volto i segni di un nemico del crimine navigato, ma conserva il fascino irresistibile del miliardario Bruce Wayne. Non vedo l'ora di lavorare con lui". Purtroppo, la Rete dissente aspramente. Nonostante gli Oscar e le nomination piovute su Argo, diretto e interpretato da Affleck, c'è chi tira fuori sue performance non proprio esaltanti, quale Gigli e Jersey Girl, chi stigmatizza la sua prima, fallimentare prova supereroica dieci anni fa in Daredevil, chi già lo appaia all'amico George Clooney per il premio di peggior Batman della storia, masticando viceversa inconsolabile nostalgia per le prove passate di Michael Keaton, Val Kilmer e lo stesso Bale. Tra gli strali critici, i social network a mano armata, le vesti stracciate e le accorate invocazioni filologiche di tantissimi fan del Cape Crusader, Ben Affleck s'è trovato crocefisso in sala mensa, ma su Twitter ha anche incassato il contentino – o, chissà, la beffa garbata – del regista Joss Whedon che a maggio 2015, due mesi prima di Batmans vs. Superman, porterà in sala The Avengers 2, ovvero il film rivale con tutti i supereroi della Marvel. Vedremo, ma c'è chi oltre a criticare – fino all'insulto – Affleck, cerca di far tornare sui propri passi la Warner: su Change.org fioccano le petizioni per levare maschera e mantello a Ben. Una trentina, con migliaia di firme raccolte da chi sostiene che "His acting skill is not even close to being believable as Bruce Wayne and he won't do the role justice", mentre un'altra accusa che "He's not built, nor is he intimidating enough for the role of Batman" e fa proseliti. Ciliegina sulla torta anti-Affleck, la petizione sulla sezione "We the People" del sistema White House Petition, che "permette a tutti gli americani di chiedere all'Amministrazione Obama di intervenire su una serie di temi fondamentali che riguardano il Paese". Ebbene, a Mr. President è stato chiesto di rendere illegale per Ben Affleck l'interpretazione di Batman, e qualsiasi altro supereroe, per i prossimi 200 anni. La Casa Bianca successivamente ha rimosso la petizione per "violazione dei termini di partecipazione", ma la gogna per Ben Affleck non si smuove: lo chiamiamo Sbatman?

Pianeti extrasolari, il loro identikit svelato dal canto delle stelle

L'identità di molti pianeti esterni al Sistema Solare potrebbe essere svelata dal 'canto' delle stelle che li ospitano. È quanto promette una nuova tecnica, descritta su Nature, che 'traduce' in suono le variazioni di luminosità delle stelle. Messa a punto dal gruppo coordinato da Fabienne Bastien dell'università americana di Vanderbilt a Nashville, la tecnica permette di calcolare dal 'canto' la gravità superficiale delle stelle e da questa misura il passo per ottenere l'identikit dell'astro e dei suoi eventuali pianeti è breve. "Una volta che si conosce la gravità superficiale di una stella, per determinare massa, dimensioni e altre sue importanti proprietà fisiche, si ha solo bisogno di un'altra misura, la sua temperatura, che è abbastanza facile da ottenere" ha rilevato uno dei principali autori, l'astronomo Keivan Stassun dell'università di Vanderbilt. Una volta che si conoscono dimensioni e massa della stella si riesce a stimare anche la grandezza del pianeta. Con questa tecnica le stime delle grandezze dei pianeti extrasolari migliorano del 50%. Ottenere misure accurate delle dimensioni dei pianeti è fondamentale per comprendere la loro vera identità e scoprire per esempio se sono rocciosi come la Terra o gassosi. Il metodo è stato messo a punto utilizzando i dati registrati da Kepler, il telescopio spaziale della Nasa che è stato messo fuori uso da un guasto. La tecnica necessita di lunghe osservazioni condotte sulla stessa stella e il telescopio osservava gli astri per molto tempo a caccia dei cali periodici di luce dovuti al transito dei pianeti davanti al loro disco. La tecnica, per l'astronomo Raffaele Gratton, dell'Osservatorio di Padova dell'Istituto Nazionale di Astrofisica (Inaf), "è molto interessante perché permette di ottenere parametri più

precisi relativi alle stelle e di conseguenza dei pianeti orbitanti ma per ora è applicabile solo ai dati di Kepler perché necessita di lunghe osservazioni come quelle condotte da questo telescopio spaziale". [L'abstract su Nature](#)

La Stampa – 25.8.13

“Ecco perché servono altre Mani sulla città” - Fulvia Caprara

VENEZIA - Il vigore polemico è quello di sempre. Intatto, come la memoria delle cose, e soprattutto come la forza d'animo che gli fa dire una frase semplice, ma preziosa per quanto è raro ascoltarla oggi: «Io la speranza non la perdo mai. Facendo conoscere i problemi, si può continuare a sperare che la gente si occupi della società in cui vive. È questa la chiave per capire la necessità di certi film». Un bisogno che il cinema ha trascurato a tratti, nelle fasi storiche del disimpegno programmatico e dell'edonismo vuoto, e che un'opera come *Le mani sulla città* ricorda con tutto il fascino dei capolavori insuperabili, capaci di resistere allo scorrere del tempo. Restaurato dalla Cineteca Nazionale e dal Centro Sperimentale, in programma il 27 a Venezia, in Campo San Polo (per la sezione Classici) il film, datato 1963, descrive il meccanismo alla base del degrado, non solo della città di Napoli, stuprata, negli Anni 60, dalla speculazione edilizia, ma di tutto il Mezzogiorno d'Italia. Un intreccio fatale tra politica e corruzione, incarichi pubblici e interessi privati, familismo amorale e assenza di senso civico: «Il cinema - dice Francesco Rosi - deve affrontare in modo chiaro ed esplicito i fatti che riguardano la cultura e la collettività. Decisi di fare *Le mani sulla città* perché pensavo bisognasse stimolare il dibattito sulla situazione edilizia di una città importante e vasta come Napoli, non era una materia trascurabile. Attraverso il film la gente poteva essere messa al corrente di cose che altri mezzi non erano riusciti a comunicare». **La storia s'ispirava alla stretta attualità. Non a caso lei scelse, per la parte del consigliere d'opposizione De Vita, il deputato del Pci Carlo Fermariello e, nei ruoli dei cronisti che assistevano alle udienze del Consiglio Comunale, dei veri giornalisti.** «Era estremamente importante far vedere quello che realmente avveniva durante quelle sedute. Avevo conosciuto il consigliere Fermariello, mi era parso che continuasse a esprimere con passione e tenacia l'impegno e le preoccupazioni che, prima di lui, erano appartenuti all'ingegnere e architetto Luigi Cosenza. Mostrare quei personaggi serviva a innescare la discussione concreta, fattiva, su quei conflitti». **Per il personaggio di Edoardo Nottola, il costruttore senza scrupoli che progetta lo scempio della città, ha voluto Rod Steiger, attore in opere del calibro di *Fronte del porto* e *Al Capone*. Con lui come andò?** «L'avevo visto appunto al cinema, mi aveva colpito per il modo in cui recitava tipi molto tosti, figure di una certa durezza. Ho pensato fosse l'interprete ideale, mi feci dare il suo numero, ma poi, invece di telefonargli, gli ho scritto dicendo che volevo proporgli un ruolo. Stava lavorando in Canada, mi rispose chiedendomi di inviargli il copione, dopo averlo letto mi avrebbe risposto. Replicai spiegando che il copione non ce l'avevo, ma che se fosse venuto a Napoli, glielo avrei raccontato. Lui accettò, gli spiegai tutto, stette ad ascoltare, e, alla fine, ci stringemmo la mano. Era fatta». **A Venezia *Le mani sulla città* vinse il Leone d'oro. Ma ci furono anche reazioni negative.** «Certo. Il Leone fu attribuito all'unanimità, ma c'era tanta gente che non fu d'accordo, alcuni erano francamente contro. Molti signori e anche signore della buona società veneziana vennero alla proiezione portandosi dietro le chiavi dei loro palazzi affacciati sulla laguna. Erano chiavi fatte a tubo, con un foro, perfette per fischiare. E per quello furono usate». **In Italia il filone del cinema di denuncia a un certo punto si è esaurito, e si può dire che lei non abbia eredi. Come mai?** «L'influenza più forte è venuta dalla stagione del neo-realismo, quel cinema sensibilizzò molti giovani autori, avvicinandoli alla verità e spingendoli a raccontarla. Capirono che era importante fare film sulla realtà e infatti quel periodo influenzò la cinematografia di tutto il mondo. Non posso parlare per gli altri. Quanto a me, ho individuato quasi subito la potenza del cinema nella sua funzione politica e sociale. Prima delle *Mani sulla città* avevo fatto *La sfida* che parlava del modo con cui la criminalità organizzata dominava le attività commerciali pubbliche. Bisognava comunicare gli eventi in tutta la loro evidente drammaticità». **A Napoli è tornato a girare, nel '92, il documentario *Diario napoletano*. Come vede oggi la città in cui è nato?** «Ho nutrito grandi speranze nell'epoca di Maurizio Valenzi e poi di Antonio Bassolino. Oggi quelle aspettative sono notevolmente diminuite, anche se io la speranza non la perdo mai». **Non ha voglia di tornare dietro la macchina da presa?** «Ho 91 anni, un'età molto rispettabile. Le cose bisogna farle quando si è sicuri di poterle affrontare e portare avanti». **Che impressione le ha fatto vedere la copia restaurata delle *Mani sulla città*?** «Il lavoro ha riguardato soprattutto la fotografia, bellissima, in bianco e nero. L'impressione è che il film sia ancora vivo e utile. Il linguaggio cinematografico, l'uso delle immagini, serve a far capire che i contenuti non sono locali, ma universali, riguardano tutti».

Pompei ed Ercolano visitabili di notte il prossimo 31 agosto

Prosegue l'evento "Una notte al museo" nei siti di Pompei ed Ercolano. L'iniziativa promossa dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo sarà organizzata il prossimo 31 agosto e in replica anche l'ultimo sabato di settembre. Sono previste visite guidate alla scoperta dei principali aspetti della vita e della società nei due siti vesuviani. A Pompei, con partenza da Porta Marina, il percorso si svilupperà lungo il viale esterno all'area archeologica che costeggia la cinta muraria, il tempio di Venere e la Villa Imperiale, per concludersi presso l'Auditorium di Piazza Esedra. La visita al sito è possibile solo su prenotazione (telefonando dal lunedì al venerdì, dalle ore 9.30 alle ore 15.30 al numero 081.8575327) per gruppi di massimo 35 visitatori dalle ore 20.00 alle 24,00 (ultimo ingresso alle 23.00). Il percorso predisposto a Ercolano include all'ingresso un'installazione interattiva con proiezione delle immagini dei mosaici a tema marino. Nella sala conferenza sarà proiettato il filmato in 3D sull'eruzione del Vesuvio. Proseguendo sarà possibile visitare l'imbarcazione di epoca romana ritrovata all'inizio degli anni '80 e altri reperti legate alle attività marine. La visita a Ercolano non richiede prenotazione e sarà possibile dalle ore 20.00 alle ore 23.15 (ultimo ingresso alle 22.45).

L'arte di Bob Dylan alla National Portrait Gallery di Londra

“Ho sempre disegnato nel corso della mia vita. Nei quaderni, sui tovaglioli o su pezzi di carta o cartone. Perfino sui piatti e sulle tazze da tè. In pratica l'ho fatto ogni volta che trovavo qualcosa da guardare. Quindi non è una cosa nuova per me”. Bob Dylan in mostra a Londra. Non è la prima volta che i dipinti del poeta folk vengono esposti: i suoi lavori, infatti, sono recentemente arrivati anche a Milano. La National Portrait Gallery della City presenta “Face Value”, mostra composta da dodici dipinti di Dylan. Personaggi immaginari, disegnati in pastello nero con tocchi di rosso e marroncino. Una composizione di volti: dai fuorilegge ai vagabondi, antieroi che “il menestrello” da sempre celebra nelle sue canzoni. La mostra è visitabile fino al 5 gennaio. E' il frutto di due anni di trattative tra Dylan, il suo manager e il museo londinese. “Dylan è uno dei più grandi e straordinari racconta-storie – ha detto il direttore dell'NPG Sandy Nairne – avere le sue storie in forma visiva significa permettere al visitatore di creare le proprie storie attingendo dai disegni. E' un processo interessantissimo”.

Repubblica – 25.8.13

I papaveri della memoria – Paolo Rumiz

SOLIGO (TREVISO) - Neve in quota e pioggia, maledetta pioggia, nelle valli. Non finisce mai. Tuonano i torrenti, il Travignolo, il Cismon, il Vanoi, ma in uno squarcio delle nubi sul passo del Brocon si spalanca una vista senza fiato sul monolito del Grappa, poi la pianura, Castelfranco, per un attimo Venezia - vicinissima! - e ancora fulmini, tendaggi grigi che avanzano, giochi di luce come aurore boreali. [VIDEO DELLA DICIOTTESIMA PUNTATA](#)

Il Generale degli alpini se ne va - la guerra sotto i mille, scherza, "non la considero" - e mi lascia solo all'imbocco della bassa valle del Piave. Sono alla boa del viaggio. Quella che mi obbliga a planare sul fronte del novembre '17, quello dell'umiliazione e del riscatto d'Italia, dove la terra dice una storia nuova, di moltitudini in movimento, ponti di barche e duelli aerei. Una guerra "bassa" e moderna, senza più l'ossessione delle cime dominanti. Eccoli il Piave a distanza, con le ghiaie e le isole, uscire dai vigneti di Valdobbiadene e sbandare verso Est. È quella la mia meta, prima di risalire verso gli altipiani e i ghiacciai di una guerra che non ha conosciuto Caporetto. Ora è solo pianura. Pederobba, Nervesa, Ponte della Priula, Maserada. Austriaci da un lato, italiani dall'altro, ma sull'una e l'altra riva stessa città diffusa, stessi capannoni, stessi vigneti, stesse lapidi, cimiteri e rimembranze. Provincia di Treviso, un addensamento mai visto di memorie. Nella fattoria di Roberto Tessari, sui colli di Soligo, bastano pochi metri di salita per vedere lontano verso il fiume, per sentire la terra che racconta e affondare le mani in un crogiolo di coraggio, viltà e paura: ciò che è stata la guerra. I cipressi non indicano giardini come in Toscana. Nel Trevigiano segnano ossari e cimiteri, la trigonometria della morte. E poi papaveri ovunque, papaveri fuori stagione, rossi calici del sangue e del ricordo. Lapidi di eroi, ma anche di donne, vecchi e bambini morti di fame. Ovunque, i segni di un territorio che rinasce da zero, dopo lo choc e la distruzione. **"Sparano su Valdobbiadene!"**. La figlia di Roberto si sporge dall'uscio della cucina e ci fa sentire a distanza i razzi antigrandine che fanno ombrello sulle vigne del Cartizze. Bombe e chimica sulla valle del Piave piegata dalla maledizione del clima. Riecco la pace che corrode il Pianeta più della guerra. Chiudono stalle, scompaiono pascoli, si moltiplicano le fabbriche e i vigneti miliardari in un paesaggio che, per la prima volta da millenni, non si ritrova più. Anche questo ci dice la terra amata e maledetta da Andrea Zanzotto. Tessari prepara oca per cena, è la sua specialità. "Oca in onto" si dice da queste parti. È trent'anni che fa il contadino senza usare veleni, sul colle di Mondragon. Ma la sua passione è la Grande guerra. Non le ha dedicato solo libri fondamentali. La sa anche narrare come pochi. Ha voce calma, e quando ha i nipotini sulle ginocchia, è il nonno delle fiabe che tutti vorrebbero. Mi versa un bicchiere di Cabernet e, mentre la pioggia ricomincia a cadere, mi porta nella sua sterminata biblioteca per aprire su un tavolo la mappa del Nordest. **"Ecco, questa è la linea degli ossari"**. Così dice, e vedo il suo indice destro scendere dal Passo Resia verso il Pasubio, poi tagliare verso destra su Asiago, il Grappa e Nervesa, per salire in diagonale su Caporetto e ridiscendere sulla città dei morti di Redipigia. Dodici case di eroi divinizzati, per costruire la gloria del regime e dell'impero fascista. Così le volle Mussolini. Ossa umane, come pietre di un edificio politico. E parte, accanto al fuoco della cucina assediata dal temporale, una storia dolorosa, che fatica persino a trascrivere, di corpi troppe volte riesumati e trasferiti di tomba in tomba, di ditte ammanigliate col Potere che rubano subappaltando il trasloco dei resti, di austriaci fatti passare per italiani perché gli italiani sono pagati di più. E ancora storie di ossa meticolosamente scarnificate - vedo la foto dei becchini al lavoro - perché solo così il Caduto può accedere alla perfezione minerale dell'ossario. "Si buttarono via scarpe, stelletta, e tanti segni identificativi. Sparirono molti nomi, anche per questo gli ignoti furono così numerosi. Ci fu chi di due cadaveri ne fece tre per strappare più soldi, e si dovette imporre la regola che per ottenere il pagamento di un corpo bisognava esibire l'osso sacro, uno dei pochi non scomponibili". Scoppiò uno scandalo, fu indetto un processo a Bassano, ma la storia fu messa a tacere, perché erano i giorni del Milite Ignoto e la Patria non ammetteva dubbi. Notte, grandina su casa Mondragon. Quelli di Valdobbiadene, che Dio li abbia in gloria, hanno spostato il temporale su di noi. Fa freddo, e la storia delle ossa mi ha inquietato. Accendo la luce per leggere. Trovo "Tappe di una disfatta" di Fritz Weber, testo-chiave per capire, da parte austriaca, cosa accadde sul Piave. "Potevamo arrivare a Genova... Nessuna meta ci sembrava troppo ardita, nessun sogno troppo fantastico perché non potesse avverarsi... ma nessuno di coloro che occupavano i supremi posti di comando comprese il significato di quell'ora. Tremolanti dita seguivano sulle carte geografiche la trionfale marcia dell'esercito, e dal preoccupato scuotere di parrucche non pioveva che putridume di superate concezioni d'altri tempi. Come? Che? Gli austriaci sul Livenza? Sul Piave? Ma non era stato deciso che si arrestassero sul Tagliamento?". Assaporo nella pioggia le sillabe di una storia capovolta rispetto ai manuali. Weber visse l'avanzata dal di dentro, con l'esaltazione di chi poteva finalmente attaccare dopo due anni e mezzo vissuti come un topo, sotto le bombe, rintanato in difesa. Non poteva rendersi conto che sul Piave era nata un'altra Italia, molto più capace di combattere. "Avevamo varcato il Piave ma un ordine ci richiamò indietro... La lezione di Caporetto non era servita. Si riprese a combattere per le "alture dominanti". In dicembre! Così, la più grande vittoria della guerra mondiale si sbriciolò in una farragine di futili episodi. E

quando nel giugno del '18 risuonò l'ora della riscossa, già a caratteri di fuoco fiammeggiava nel cielo la parola fatale per l'Austria: TROPPO TARDI!".

(18 - *continua*)

[TUTTE LE TAPPE DEL VIAGGIO](#)

Corsera – 25.8.13

Il bisogno di solitudine al tempo dell'Hi-Tech – Claudio Magris

Al tavolo di un'osteria del Carso triestino, gli amici venuti a prendere un po' di fresco osservano ironici una coppia a un altro tavolo, verosimilmente marito e moglie. Seduti uno di fronte all'altro e al proprio bicchiere, i due non si scambiano una parola, armeggiano ognuno col proprio iPhone o altro consimile aggeggio; talora parlano, non col compagno bensì con interlocutori invisibili ma in genere sono silenziosi, assorti in se stessi e nei loro apparecchi. Qualche anno fa avrebbero probabilmente interposto fra loro un giornale, cortina cartacea quasi di ferro ora sostituita da nuovi muri isolanti più sofisticati. All'altro tavolo qualche sogghigno è d'obbligo e sottolinea il piacere di sentirsi censori dei tempi e della decadenza degli autentici rapporti umani. Celibi e nubili, in particolare, sono gratificati di toccar con mano la noia del matrimonio, la lontananza che si insinua in una coppia fissa. In generale, serpeggia la soddisfazione di criticare la banalità e la stereotipia altrui - banali sono sempre gli altri -, di sentirsi liberi da convenzionalità e da routine, anime autentiche pronte a vedere ovunque altre che non lo sono e a compatirle, criticarle, correggerle, liberarle dalla meccanica ripetizione della loro esistenza, insegnar loro come si vive. In ogni fustigatore della banalità quotidiana c'è un maestro di scuola, magari uno di quelli di una volta, con la bacchetta in mano. A quale tavolino siedono gli avventori più vivi? Ogni tanto i due probabili coniugi, sia pur fugacemente, si guardano; un istante di tranquilla, misteriosa tenerezza. Lei, una volta, gli sfiora il braccio. Perché per essere più vera, dovrebbe chiudere il suo marchingegno digitale, che nulla toglie a quella carezza? E perché stare insieme in silenzio dovrebbe essere sempre segno di aridità e lontananza? Certo, l'estraneità può essere un morso di infelicità e derubare le persone - specie se si tratta di persone che si amano o che si sono amate o che si accorgono dolorosamente di amarsi ma in un modo reciprocamente incompatibile - di quel dialogo in cui soltanto veramente esistiamo. Ma il feroce e disumano ingranaggio della realtà ci priva troppo spesso di un altro bene: della solitudine, del nostro bisogno di essere soli, di vivere almeno ogni tanto in quel Far West del nostro cuore in cui siamo talora veramente noi soltanto se siamo soli, come il cowboy dei vecchi western. Amare significa anche comprendere e proteggere quella solitudine di cui l'altro ha bisogno; comprendere che lui o lei può voler pranzare fuori casa non solo perché ha una banale e sempre riverita colazione di lavoro che non offende alcun matrimonio, ma perché quel giorno ha bisogno di stare unicamente con i propri pensieri e con il loro randagio vagabondare e perdersi. E invece, dice un verso di Rilke, «si spingono gli amanti/semprè a calpestare i confini uno dell'altro». I due presunti coniugi a quel tavolo non hanno dunque alcun dovere di diventare loquaci né altri hanno diritto di sapere se sono felici o infelici, se e come si amano, se e quali torti si sono inflitti a vicenda. La verità umana è anche il rispetto di questa opacità, diritto inalienabile di ognuno, anche se incessantemente violato. Perché questa smania di frugare nella vita degli altri, cercando di passarla ai raggi X, pretendendo di conoscerne la verità e spesso inquinandola proprio col ronzarci intorno, sempre convinti di farlo per amore di quegli altri che magari preferirebbero ce ne stessimo un po' lontani e tranquilli? Come dice Don Chisciotte, se la veda ciascuno col suo peccato.

La strada per Marte passa dalla Stazione spaziale – Giovanni Caprara

Nasa e Roskosmos, le due maggiori agenzie spaziali principali protagoniste della costruzione della Stazione spaziale internazionale (Iss), hanno steso, nero su bianco, una linea strategica comune, una Global Exploration Roadmap, riguardante le attività e le future esplorazioni in cui si ritroveranno unite. CON EUROPA E ITALIA - Il passo compiuto è importante per svariate ragioni. Prima di tutto perché nella periodica riunione dell'International Space Exploration Coordination Group hanno coinvolto sulla stessa linea dieci altre agenzie spaziali, comprese l'Esa europea e l'Asi italiana. E questo è il primo passo per far convergere oltre alle intenzioni anche le risorse economiche necessarie, sempre più ingenti soprattutto guardando ai grandi progetti. Ma i due aspetti essenziali emersi e che si fondono insieme nella strategia riguardano la Iss e le future missioni oltre l'orbita della Stazione spaziale, e cioè verso la Luna, gli asteroidi e Marte. DALLA ISS - La Nasa da mesi ha giustamente messo in evidenza la necessità di impegnarsi nell'utilizzo di Iss dopo un investimento, con le altre agenzie, di cento miliardi di dollari. Ma ponendo in evidenza, al di là delle spese sostenute, il fatto che la grande casa cosmica è un laboratorio ideale per sviluppare materiali impossibili da ottenere sulla Terra e indagare aspetti medico-biologici preziosi per la salute di tutti noi terrestri, sfruttando l'assenza di gravità. Quindi è giunto il momento che le agenzie stimolino lo sviluppo di programmi di ricerca finalizzati a tale scopo. C'è da tener conto che Iss, nonostante l'atteggiamento poco disponibile di alcune agenzie come il Cnes francese, rimarrà attiva fino al 2028; data considerata come limite tecnologico di varie parti della grande infrastruttura. L'attività sarà poi estesa alla prospettiva di utilizzare la base per quelle indagini necessarie alle future esplorazioni nello spazio più profondo. Per queste, l'ambiente della stazione offre condizioni ideali e indispensabili per abituare gli astronauti a vivere in condizioni spaziali. ROADMAP - «La roadmap manda un chiaro segnale dimostrando come la comunità globale», ha sottolineato Charles Bolden, amministratore della Nasa, «intende essere parte del piano strategico della Nasa nell'esplorazione profonda del cosmo, riguardante le missioni robotiche e umane che hanno per destinazione gli asteroidi in avvicinamento alla Terra, la Luna e Marte. È una strategia», ha ribadito Bolden, «che inizia dalla Stazione spaziale e arriva, appunto, a Marte. Viaggiare lontano significa affrontare nuovi rischi da studiare e la Iss aiuterà ad affrontarli. Inoltre la collaborazione finora messa in atto per la stessa stazione consentirà di consolidare anche la futura strategia dimostrando ancora di più la sua importanza». ASTEROIDI - Secondo Bolden una spedizione verso gli asteroidi sarà utile per effettuare scoperte e sviluppare conoscenze utili a esplorazioni più in profondità nel

sistema solare. Ma su questo punto il Congresso americano non è pienamente d'accordo, giudicandolo uno sforzo oneroso economicamente e poco redditizio per le future missioni. Con la nuova strategia la Stazione spaziale torna ad assumere quel significato che originariamente le era stato dato agli inizi degli anni Ottanta; cioè quello di un avamposto in orbita dal quale prepararsi a viaggi più lontani tra i pianeti.

L'anticorpo «jolly» che combatte quattro virus – Laura Cuppini

MILANO - Funziona come un jolly perché da solo riesce a colpire quattro bersagli diversi: è un anticorpo nato in laboratorio e capace di aggredire virus comuni e all'origine di malattie respiratorie diffuse, dal comune raffreddore alla bronchiolite che colpisce i neonati, all'asma. Indicato con la sigla MPE8, neutralizza quattro virus di specie diverse: i primi due, il virus respiratorio sinciziale (Rsv) e il metapneumovirus (Mpv), causano nell'uomo gravi infezioni delle basse vie respiratorie; gli altri aggrediscono invece gli animali e sono il virus sinciziale dei bovini (Bsv) e quello della polmonite dei topi (Pvm). Lo studio, pubblicato sulla rivista Nature, è stato realizzato in Svizzera da un gruppo di ricerca coordinato da Antonio Lanzavecchia, che in passato aveva messo a punto un anticorpo jolly contro l'influenza.

VACCINO - Avere a disposizione l'anticorpo MPE8 potrebbe essere il primo passo per mettere a punto un vaccino. Questo perché l'anticorpo si lega a una struttura molto ben conservata, comune ai quattro virus. Questa struttura potrebbe diventare il bersaglio di un futuro vaccino ed essere così una sorta di tallone d'Achille del virus. «MPE8 riconosce, sulla proteina di fusione virale, un sito che è conservato nei diversi virus. Speriamo di riuscire a utilizzare questa informazione per sviluppare un nuovo vaccino efficace contro il virus respiratorio sinciziale (Rsv) e il metapneumovirus (Mpv)», osserva Davide Corti, direttore del team che ha scoperto l'anticorpo e primo autore dello studio. «Siamo già al lavoro in questa direzione, ma la strada che abbiamo davanti è molto difficile» aggiunge Lanzavecchia, direttore dell'Istituto di Ricerca in Biomedicina di Bellinzona (Svizzera) e professore di immunologia umana al Politecnico Federale di Zurigo, in questi giorni ospite del 15° congresso internazionale di Immunologia a Milano. Tra un anno potrebbero essere disponibili i primi dati sugli esperimenti, ma per trasferire queste conoscenze all'uomo sarà necessario molto tempo.

LE TERAPIE - Le infezioni da Rsv o Mpv possono essere letali nei neonati e nei pazienti immunosoppressi che hanno ricevuto un trapianto di cellule staminali del sangue oppure un trapianto di polmone, situazioni cliniche in cui la mortalità arriva fino al 40%. Attualmente per la profilassi delle infezioni da Rsv nei neonati si utilizza un anticorpo monoclonale umanizzato (palivizumab), che però non è efficace quando somministrato a pazienti già infetti. Non esistono invece anticorpi in grado di prevenire un'infezione da Mpv e non sono disponibili vaccini contro Rsv o Mpv. «Avendo a disposizione un modello fisiologico di infezione in animali da esperimento abbiamo potuto dimostrare che l'anticorpo MPE8 possiede attività non solo profilattica ma anche terapeutica di gran lunga superiore a quella della ribavirina, che è attualmente il solo farmaco disponibile per il trattamento di queste gravi infezioni virali» spiega Corti.

COSTI ALTISSIMI - «È uno studio interessante - conferma Fabrizio Pregliasco, ricercatore virologo del Dipartimento di Scienze biomediche per la salute dell'Università di Studi di Milano -, anche perché il virus respiratorio sinciziale e il metapneumovirus sono tanto diffusi quanto sconosciuti. L'Mpv è stato scoperto solo tre anni fa. Sono virus cattivi, che hanno sintomi simili a quelli influenzali, per cui a volte vengono confusi con una "brutta influenza", mentre nel neonato l'Rsv può causare la bronchiolite che può essere addirittura letale ed è attualmente trattata con l'anticorpo palivizumab, che ha però un effetto più preventivo, mentre MPE8 sembra promettente anche come trattamento. Palivizumab viene somministrato per esempio ai prematuri, ma bisogna considerare che queste terapie hanno costi altissimi. Un ciclo annuale può costare 4 o 5mila euro: per questo bisogna valutare costi e benefici di questi farmaci, casi per caso. Per quanto riguarda il nuovo anticorpo MPE8, bisogna ora aspettare il trial clinico per valutare la praticabilità nell'uomo e gli eventuali eventi avversi. Ma direi che è promettente anche da questo punto di vista, perché di solito gli anticorpi non danno grandi problemi». Secondo Pregliasco, c'è un altro aspetto interessante nello studio svizzero: «La scoperta della proteina di fusione, possibile bersaglio di un vaccino, mi sembra aprire prospettive importanti».

SOCIETÀ BIOTECH - MPE8 è stato prodotto dalla Humabs BioMed, società biotech privata svizzera costituita come spin-off dell'Istituto di Ricerca in Biomedicina di Bellinzona, a sua volta affiliato all'Università della Svizzera Italiana. Lo studio, cui hanno partecipato anche ricercatori del Policlinico San Matteo IRCCS di Pavia, e dell'Università di Losanna, è stato finanziato in parte dal Fondo Nazionale Svizzero per la ricerca scientifica e dal Consiglio Europeo della Ricerca.