



Industria, cinema, cultura

La produzione cinematografica dell'Eni di Enrico Mattei, in un recente saggio

Vincenzo Esposito

Fra il 1959 e il 1962, l'Eni si impegnò in uno sforzo notevole nel settore cinematografico attraverso una nutrita produzione di film di un genere che gli studiosi di Storia del cinema definiscono "documentario industriale". L'uomo alla guida dell'Ente Nazionale Idrocarburi era, allora, Enrico Mattei. Un uomo che aveva fatto la Resistenza e che si avviava a diventare, anche attraverso la gestione industriale delle aziende controllate dal suo gruppo, il fautore di una sorta di "capitalismo di stato", l'outsider del settore petrolchimico internazionale che aveva scompaginato il monopolio (e i profitti) delle grandi aziende petrolifere multinazionali ponendosi nei confronti dei paesi produttori in maniera diversa, più favorevole e responsabile, ma anche più conveniente, nel lungo periodo, all'azienda italiana.

In tale prospettiva, Mattei fu ben consapevole dell'importante ruolo svolto della comunicazione aziendale. Sia quella pubblicitaria, sia quella interna, rivolta ai suoi dipendenti che, in maniera alquanto simile a ciò che succedeva, nel settore privato, negli stabilimenti di Adriano Olivetti, vedeva in ogni uomo dell'azienda – dirigente, operaio, quadro – un membro della stessa metaforica famiglia tesa al conseguimento degli stessi obiettivi per tutti: profitto e benessere.

In tale prospettiva, dicevo, il ruolo della comunicazione fu centrale tanto da spingerlo a pubblicare una rivista, il *Gatto selvatico*, diretta dal poeta Attilio Bertolucci e a programmare la nascita di un ufficio cinematografico interno all'azienda. L'una e l'altro servirono ovviamente a far conoscere e pubblicizzare l'attività dell'Eni. Era l'epoca del *Carosello*. Ma l'ufficio cinema, affidato alla sensibilità di Pasquale Ojetti, non si occupò solo dei corti pubblicitari. Promosse sia l'immagine dell'Azienda, cui Mattei era molto attento, sia una stagione documentaristica veramente importante per il cinema italiano, affidando le riprese e l'editing a cineasti, operatori, artisti del calibro di Vittorio De Seta, Alessandro Blasetti, Carlo Capriati, Ubaldo Magnaghi,



in questo numero:

- *Salvare il soldato Heidegger?*
- *Industria, cinema, cultura*
- *Heimat prima di Heimat*
- *Ancora una musa per il Vate*
- *Tadeusz Kantor: il circo della vita tra memorie e fantocci*
- *Subiaco 2015*
- *Il David Bowie di Sukita in mostra a Bologna*



Salvare il soldato Heidegger?

Nuove prove dell'intollerabile antisemitismo del filosofo tedesco

a cura di fgf

Non è affatto di buon auspicio per un (ahimé remoto) rallentamento della tensione internazionale, procurata dal terrorismo del grande califfato, la pubblicazione, poche settimane fa, di testi filonazisti e antiebraici del maggior (lo è ancora?) pensatore del XX secolo, Martin Heidegger, che sembravano perduti e che, ritrovati, ora sono stati pubblicati in Germania, a cura di Peter Trawn [già autore di *Heidegger e il mito del complotto ebraico*], e completano il quadro offerto dai *Quaderni neri*.

L'assunto è che responsabili del loro stesso sterminio sarebbero stati gli ebrei, in un processo di "autoannientamento", necessario per la "purificazione" dell'Essere¹. La Shoah coinciderebbe, per il filosofo della Foresta nera, con il "sommo compimento della tecnica" che, consumata ogni altra cosa, giunge a consumare se stessa. Ciò che distrugge finisce per autodistruggersi.

La lettura di questi testi conferma quanto già da altri pensatori sottolineato: l'autore di *Essere e tempo* trascrive nelle proprie categorie l'accusa di deicidio che nei secoli è stata rivolta all'ebraismo dal cristianesimo, sostituendo «Dio» con l'«Essere», da cui il popolo ebraico sarebbe *sradicato*, in quanto *sradicato* dalla terra per il suo nomadismo – sradicamento che non riguarderebbe, invece, il popolo tedesco così come nel mondo classico non *riguardò* gli antichi Greci. Sono molte le descrizioni heideggeriane sia dello sradicamento ebraico dalla terra sia «della propensione ebraica alla razionalità calcolante scientifico-economica; ma, appunto, non si va oltre il descrivere, o meglio: oltre la convinzione di dire cose che siano descrizioni; la quale non autorizza certo il passaggio dal nomadismo del popolo ebraico al suo sradicamento dall'Essere» (Severino).

Nei *Quaderni Neri*, gli ebrei sono designati come coloro che sono "senza suolo", "senza essenza", "senza mondo". Si scopre così che l'esistenziale dell'essere *nel mondo* è usato dal filosofo tedesco come un termine discriminatorio a scopi anti-

semiti. Per Heidegger, gli ebrei non hanno posto nel mondo né lo hanno mai avuto. Questa totale disumanizzazione è ciò che Emmanuel Faye [autore di *Heidegger, l'introduzione del nazismo in filosofia* (L'Asino d'oro, 2012)] ha chiamato *negazionismo ontologico* nei confronti degli ebrei da parte di Heidegger che, nelle Conferenze di Brema del 1949, arriva ad escluderli, con tutte le vittime dei campi di concentramento, dall'«essere-per-la-morte». Per tale negazionismo ontologico, è negato, assieme alla realtà storica fattuale, l'essere stesso delle vittime dei campi.

Risale al 1916 – il filosofo ha allora 27 anni – la prima testimonianza dell'antisemitismo di Heidegger che, in una lettera alla moglie Elfride, si rammarica della «giudaizzazione della nostra cultura e delle nostre università» ed auspica che la razza tedesca trovi «sufficienti forze interiori» per emergere.

Tredici anni dopo, in una lettera al consigliere Schwoerer, carica di risentimento antisemita, attacca di nuovo la giudaizzazione che sarebbe penetrata nella stessa vita spirituale tedesca. Il solo modo per riprendere il cammino, scrive in quella missiva, sta nel dotarci «di forze e di educatori autentici, provenienti dal territorio».

Nel corso universitario dell'inverno 1933 – anno che vede la sua adesione al nazismo e la nomina, in aprile, di rettore a Friburgo, proprio mentre viene allontanato Husserl – Heidegger parla di «condurre le possibilità fondamentali dell'essenza della stirpe originariamente germanica verso la dominazione». Il termine "essenza" comprende l'insieme della significazione razziale del progetto heideggeriano ed è molto vicino alla terminologia usata nel *Mein Kampf* a proposito della razza.

Nel 1938 Heidegger precisa nei *Quaderni neri* che il principio tedesco è quello di combattere per la sua essenza più propria, annientando ciò che tale essenza minaccia.

Nel 1941, mentre il nazionalsocialismo prova a convincere (con la costrizione) i dirigenti delle comunità ebraiche a coinvolgersi nell'organizzazione della loro propria distruzione, il nostro filosofo, ancora nei *Quaderni*, annota che «l'atto più alto della politica consiste nel manovrare con il nemico per metterlo in una situazione in cui si trova costretto a procedere al proprio autoannientamento».

¹ Il tema esplicito dell'autoannientamento degli ebrei si trova nel volume IV dei *Quaderni neri*, appena pubblicati in Germania dall'editore Klostermann. Negli anni Settanta il filosofo consegnò all'Archivio di letteratura tedesca di Marbach sul Neckar 34 quaderni rilegati con tela cerata nera, contenenti riflessioni annotate tra il 1931 e il 1969, disponendo che fossero pubblicati a conclusione delle sue *Opere complete* (voll. 94, 95, 96). La parte relativa agli anni 1931-1941, curata in tedesco da Peter Trawn, uscirà presso Bompiani a settembre. L'ultimo volume, quello appena pubblicato in Germania, il 97, include il periodo 1942-48 e vedrà la luce in Italia nel 2016.

Heimat prima di Heimat

Nelle sale il prequel della più straordinaria saga della storia del cinema tedesco (e non solo)

a cura della red.



Il 9 novembre 1989 Edgar Reitz è a Berlino, con la sua troupe, mentre la folla, sotto l'attonito sguardo dei Vopos attraversa i varchi tra est e ovest. Anche il regista ed il suo seguito si uniscono ai berlinesi fino alla Porta di Brandeburgo e partecipano all'entusiasmo ed alla gioia che promana di qua e di là dal Muro: «Subito ci siamo resi conto che si stava facendo la storia. E subito ho capito che ne avrei fatto un film». Si tratta di *Heimat 3*, il cui inizio vede Hermann e Clarissa, i protagonisti, osservare i grandi festeggiamenti dalla finestra della camera in cui hanno fatto l'amore.

A chi gli chiede se la felicità di quella sera è ancora nell'animo del popolo tedesco, Reitz, nel corso della sua *lectio magistralis* al Bif&st appena concluso, risponde: «È stato vero per una lunga notte. È stata la sbornia di una sera. Ai tedeschi sembrò di essere beneficiati da una grande scia di fortuna. Oggi non c'è più niente del genere. Le emozioni si sono normalizzate (...) A est ogni tanto torna quello sguardo all'indietro che abbellisce il passato: ai tempi della Ddr non c'erano disoccupati, negli asili nido c'era posto per tutti». Ed ancora: «La paura del futuro è un'attitudine tipica dei tedeschi. Bisogna capire che con il Muro sono stati gettati alle spalle anche i grandi concetti utopici. In molti a sinistra avevano cercato di difendere la carica ideale del socialismo contro l'apparato di Stato: d'un tratto tutto questo era finito, e sono prevalsi il ripiegamento sul privato, il pragmatismo e soprattutto la perdita delle illusioni».

Edgar Reitz ospite del Bif&st racconta la genesi di *Heimat*, la sua saga epocale. Il primo *Heimat* non nacque per lo schermo ma come racconto letterario della storia della sua famiglia. «Era Natale, ero bloccato in casa da una bufera di neve, mi chiedevo: sono figlio di un orologiaio ma faccio il regista, cominciai a riflettere sul mio destino, sulla mia vita, e lo feci scrivendo la storia della mia famiglia. Buttai giù un centinaio di pagine; poi, quando si sciolse la neve – era febbraio – andai a Berlino, al Festival, con il manoscritto. Incontrai un redattore amico, lo vidi e mi disse che sarebbe stato impossibile farne qualcosa se non in tre, quattro anni. Nulla allora lasciava pensare che ci avrei lavorato per i successivi trent'anni. Il successo fu enorme, in Germania andò in onda in tv in prima serata e fece dieci milioni di spettatori». Soprattutto fu accolto con grande favore dalla critica alla 41esima

Mostra del cinema di Venezia, nell'84. Così, un critico non facile come Alberto Farassino sottolineava, tra l'altro: «Da un lato una storia aperta, che si inventa di volta in volta (...), dall'altra l'opera d'autore consegnata per sempre alla pellicola. Quale di esse è più simile alla vita? (...) In entrambi i casi c'è un luogo fisso in cui si concentra il mondo (...), in entrambi i casi, una serie di regole e di continue variazioni sul tema. (...) Un' unica storia, un fluire continuo eppure frantumabile in tanti episodi isolati e autosufficienti (...) Heimat si può vedere in vari modi e dosi e misure, e chi volesse entrarvi a storia già iniziata troverà comunque personaggi capaci presto di appassionarlo e vicende compiute che si possono seguire auto-

nomamente. Ma solo chi lo vedrà tutto, e dall'inizio, ne potrà scoprire le affascinanti dinamiche interne, la struttura fatta di ripetizioni e ritorni continui».

La trilogia di *Heimat*, con un prologo ed un epilogo ha una durata complessiva superiore alle 55 ore. Dice Reitz: «Non avevamo alcun esempio, la generazione della guerra e del cinema nazista non ci forniva alcun modello. La Nouvelle Vague francese è stata la mia ispirazione, Godard, Truffaut, Malle e altri. Il secondo grande modello è stato il Neorealismo italiano, conoscevo a memoria i film di De Sica, di Rossellini. Ed è quello che caratterizza la mia opera». 82 anni, tra i fondatori del Nuovo Cinema Tedesco, negli ultimi

trent'anni con la trilogia – il film più lungo della storia del cinema – Reitz ha raccontato la storia della Germania attraverso le vicende della famiglia Simon, dal 1919 al 1982: (1) Prologo. *Storie dai villaggi dell' Hunsrück*, 1981, documentario realizzato durante la preproduzione di *Heimat*; (2) *Heimat – Eine deutsche Chronik* 1984, percorre, con le vicende della famiglia Simon di Schabbach, un arco di tempo che va dalle macerie della prima guerra mondiale al 1982 (11 episodi, 15 h e 40'); (3) *Heimat 2 – Cronaca di una giovinezza*, 1992, copre il periodo 1960-1970 e narra le vicende di Hermann Simon lontano da Schabbach, gli anni della contestazione a Monaco, gli amori e la formazione quale compositore di musica sinfonica d'avanguardia (13 episodi, 25 h 32'); (3) *Heimat 3 – Cronaca di una svolta epocale*, 2004: Hermann ritorna a Schabbach. Tema della vecchiaia e dei figli privi di un futuro certo, periodo: 1989-2000 (6 episodi, 11 h. 39'); (4) Epilogo, 2006, con protagonista Lulu Simon: attraverso i suoi ricordi si ripercorre la storia di tutta la saga, con particolare attenzione alle figure femminili (1 episodio, 2 h. 26').

«Nel film», spiega Reitz, «non ci sono figure che siano ritratti diretti di personaggi della mia vita o della mia famiglia, c'erano dei tratti caratteriali di persone che conoscevo ma inseriti in contesti completamente diversi. Ho preso le distanze, è necessario quando usi tanto materiale autobiografico. Quanto agli attori, ce n'è ovviamente un numero enorme, e il problema era rappresentarli anche nei loro cambiamenti. Il film è stato girato in trent'anni e quindi (...) abbiamo preso di volta in volta attori diversi che potessero incarnare le diverse età e caratteristiche dei personaggi in rapporto al passare del tempo».

Intanto, è appena passato, in via sperimentale e per soli due giorni (31 marzo e primo aprile), in poche sale italiane l'ultimo lavoro di Reitz – che a breve sarà in normale distribuzione –: il prequel dell'interminabile *Heimat*: *L'altra Heimat – Cronaca di un sogno* (3 h 52'), ambientato ancora a Schabbach, nell'Hunsrück, protagonista la stessa famiglia Simon, colta però nei lontani anni Quaranta del XIX secolo: «è stato difficile dal punto di vista dell'architettura, delle location; abbiamo dovuto riprodurre tutto, dagli utensili all'abbigliamento. Le case di Schabbach sono state costruite di sana pianta, gli attori indossano vestiti filati a mano e grazie alle riprese in digitale le fonti luminose sono state il più possibile restituite al naturale, per far vedere come i contadini della Renania vivevano nella metà dell'Ottocento. Il protagonista Jakob alimenta il proprio sogno grazie alle letture, la sua è una miscelazione di informazioni diverse, a tratti anche confuse, che però alimentano il suo sogno». Il tema è quello dell'emigrazione, il senso di dolore che c'è nel cuore delle persone che lasciano la propria terra. Jakob studia le lingue dei nativi sudamericani e tiene nota dei suoi tentativi di spingersi oltre i confini del suo villaggio, in un diario che rispecchia le aspirazioni di tutta una generazione. Jakob trascina tutti entro il vortice dei suoi sogni: i genitori, il fratello Gustav e la bella Henriette.

Sorprendente è nel film la forza delle immagini (anche questa volta il regista usa in maniera prevalente il bianco e nero, mentre il colore descrive oggetti e paesaggi di chiara matrice simbolica) e l'evidente sapienza nella organizzazione della materia narrativa. In realtà per molti, Reitz ha composto una sinfonia per immagini. «Regione dominata da un clima continentale, prevalentemente piovoso e freddo, piena di foreste, retta da un'economia prevalentemente rurale, nell'immaginario di Reitz rappresenta non solo un evidente vincolo autobiografico, ma soprattutto una sorta di caverna platonica nella quale si possono discernere le ombre e la danza del futuro. La culla delle cose ancora da venire (...). Prendere posto di fronte allo schermo per vedere *L'altra Heimat – Cronaca di un sogno*, è come ricollocarsi di fronte a un'idea del mondo e del cinema arcaica eppure misteriosamente ancora potentissima. Come se il treno dei Lumiere fosse appena entrato in stazione» (Giona A. Nazzaro) ■

Ancora una musa per il Vate

È una giornalista franco-rumena cui D'Annunzio scrive lettere di fuoco dal 1914 al 1916. Ora all'asta.

Salvatore Riza

Riconobbi il gelsomino del vostro collo, le rose rosa della vostra gola, la mirra delle vostre ascelle, il cespuglio di mirto bruciato in agguato tra le vostre cosce, le violette delle vostre braccia, gli iris dei vostri fianchi, le tuberose delle vostre gambe, tutti i narcisi e tutte le giunchiglie che rendono la vostra schiena una collina fiorita, e, infine, la foresta di tutte le essenze che servono i vostri capelli. Ecco un (ardito) passaggio in una delle lettere private che D'Annunzio inviò, dal 1914 al 1916, all'amica Lucila Chitu, da lui soprannominata "Rodica" e che Christie's manderà all'asta per la sezione "Livres&Manuscrits" il 27 aprile a Parigi. Questa l'offerta nei dettagli:

Gabriele d'Annunzio (1863-1938). Importante correspondance inédite. 43 lettres autographes signées («Gabri», «Gabriel-Ariel», «votre Gabri...»), non datées, adressées à Lucila Chitu, M.me Jules Brun dite Sophie Jules-Brun, qu'il surnomme «Rodica». Entre 1914 et 1916. Encre brune ou crayon sur papiers de divers formats et qualités, plusieurs lettres sont écrites sur son papier à lettre gravé à sa devise laurée «per non dormire». Avec 45 enveloppes (dont 24 pneumatiques) (...).

Le lettere, cariche di passione amorosa per la donna, definita «amica di neve e oro, rosa e ambra» o «sorella di carne e di piacere», sono messe in vendita dagli eredi del collezionista Hubert Person.

Nata a Craiova in Romania nel 1873, figlia di Maria Chitu, traduttrice di Dante in rumeno, Lucila, più conosciuta con lo pseudonimo Lucila Kitzo, all'epoca delle lettere è una brillante giornalista. Sposata a Jules Brun – corrispondente a Bucarest del *Journal des débats* e del *Figaro*, e direttore de *La Roumanie* – collabora a numerosi giornali. Per il suo impegno verso i feriti della I Guerra mondiale fu insignita con medaglia d'argento.

Non ci è dato sapere la natura della sua relazione con il poeta italiano né abbiamo elementi per capire se la sfrenata passione mostrata da D'Annunzio fosse in qualche misura corrisposta.

I temi trattati sono vari, da episodi della vita quotidiana alla vicende che scuotono l'Europa. Si cita anche l'incidente aereo in cui il poeta perse un occhio e spesso è nominata la contessa Goloubeff, musa del poeta. Si parte da una base di cinquemila euro ■

Tadeusz Kantor: il circo della vita tra memorie e fantocci

Cinque radiodocumentari dedicati al grande regista polacco nel centenario della nascita

redazione



Radio3 rende omaggio al centenario della nascita di Tadeusz Kantor, avvenuta il 6 aprile del 1915, con la prima messa in onda di un ciclo di radiodocumentari prodotti dall'associazione Agar in collaborazione con l'Istituto Polacco di Roma, la Cricoteka-Centro di Documentazione dell'Arte di Tadeusz Kantor - di Cracovia e Polskie Radio. Si tratta di cinque puntate in cui si traccia il profilo intellettuale e creativo di Kantor, ma soprattutto si ricostruiscono i suoi spettacoli in maniera diretta e efficace, raccontandone gli aspetti generali, le linee di pensiero, le dinamiche costruttive e la resa scenica, con una narrazione accurata delle fasi dello spettacolo che consente di immaginarli nel dettaglio. Il tutto reso con frammenti di registrazioni delle stesse messe in scena, a cui si aggiungono brani di interviste in cui si può ascoltare la voce del regista e quella degli attori che hanno partecipato ai suoi lavori, insieme ai commenti di critici e studiosi.

Tadeusz Kantor ha inciso un solco profondo nella cultura teatrale del Novecento e il suo lavoro è certamente uno dei vertici della crea-

zione artistica della seconda metà del secolo. Kantor ha operato dal 1943 al 1990 e molti dei suoi spettacoli sono stati rappresentati nel nostro Paese, ma quella dei suoi lavori teatrali ci sembra oggi una stagione ormai distante, anche per la scarsa documentazione visiva di quegli eventi e per quella legge che fa sì che la memoria del teatro si cancelli rapidamente.

Con questa operazione rivivono le sue messe in scena che grazie all'attento lavoro delle autrici, balzano evidenti nella nostra mente riacquistando tutta la loro forza, attraverso un racconto fatto soltanto di suoni e parole.

Sono due le autrici di questa ricostruzione sonora: Paola Bianchi, danzatrice e coreografa indipendente, collabora con musicisti, artisti visivi, videoartisti, registi cinematografici e teatrali; nel 2009 ha dato vita al [collettivo] c_a_p che nella provincia di Rimini si impegna nella divulgazione della cultura della danza contemporanea, e Silvia Parlagreco, ricercatrice e organizzatrice indipendente in ambito culturale e artistico, da molti anni impegnata nello studio dell'opera degli artisti polacchi del Novecento e curatrice di numerosi testi sull'opera di Tadeusz Kantor e Andrzej Wajda.

Le cinque puntate verranno trasmesse nelle serate dei giovedì del mese di aprile a partire dalle ore 23.00 nell'ambito di Radio3 Suite e saranno poi riascoltabili in streaming e in podcast sul sito di Radio3.

giovedì 2 aprile Tadeusz Kantor dal teatro clandestino al teatro happening
giovedì 9 aprile *La classe morta*
giovedì 16 aprile *Wielopole Wielopole*
giovedì 23 aprile *Crepino gli artisti*
giovedì 30 aprile *Qui non ci torno più - Oggi è il mio compleanno*

a cura di Paola Bianchi e Silvia Parlagreco - prodotti dall'associazione Agar, in collaborazione con l'Istituto Polacco di Roma, la Cricoteka di Cracovia - Centro di Documentazione dell'Arte di Tadeusz Kantor - e Polskie Radio, l'emittente radiofonica nazionale polacca. - traduzione dal polacco Daniela Fatone - traduzione dal francese Ludmila Ryba ■

Subiaco 2015

Le celebrazioni per il 550° anniversario del primo libro stampato in Italia

Laura Gigliotti*

Si parla di stampa, libri, cultura nel Monastero di Santa Scolastica a Subiaco aprendo ufficialmente le celebrazioni per il 550° anniversario del primo libro stampato in Italia. Una rivoluzione che metterà alla portata di tutti uno strumento riservato a pochi trasferendo nel tempo il sapere e la memoria degli altri.

Nel 2013 in Italia sono stati pubblicati quasi 62 mila titoli e stampati oltre 181 milioni di volumi, ricorda l'assessore alla cultura della Regione Lazio Lidia Ravera. Forse troppi libri per così pochi lettori, nonostante la facilità di accesso alla lettura e l'innovazione tecnologica figlia della storia dei caratteri a stampa. E vista con un misto di speranza e timore. Fra le iniziative in programma, che andranno avanti per tutto l'anno, giornate di studi, visite guidate, lavori in collaborazione con le scuole, workshop. E a ottobre un convegno di studi presieduto da Concetta Bianca dell'Università di Firenze sulla prima editoria sublacense. "Quando Subiaco era una delle capitali del territorio laziale", precisa l'abate dom Mauro Meacci.

Come primo atto la ristampa anastatica del primo libro stampato a Subiaco nel 1465, il *De oratore* di Cicerone, che verrà presentato al Salone del libro di Torino e all'Expo di Milano. Il progetto "Subiaco 2015", lanciato dall'amministrazione comunale col patrocinio del Ministero dei Beni Culturali e della Regione Lazio, d'intesa con l'Abbazia benedettina, muovendo da un evento storico importantissimo, la creazione della prima tipografia a caratteri mobili, un'invenzione che ha cambiato il mondo, mira a valorizzare il patrimonio culturale di una zona interessante anche dal punto di vista naturalistico e storico, oltre che artistico e religioso. E così nell'ex Mulino Cariani, ristrutturato con fondi pubblici, in un angolo della città medievale, vicino all'Aniene, è stato aperto un museo che grazie alla riproduzione di macchinari dell'Ottocento produce con tecniche artigianali carta e oggetti di carta. È il Borgo dei Cartai, che rimanda alla storia e alla tradizione della cartiera di Subiaco, voluta da Sisto V nel 1487 e chiusa definitivamente nel 2004.

La rivoluzione della stampa in Italia è legata al nome di due giovani di Magonza, Arnold Pannartz e Conrad Sweynheym, attivi nell'officina tipografica di Gutenberg, che nel 1462 per fuggire dalla loro città assediata, si mettono in

curia pontificia e con l'ambiente dell'Umanesimo romano, senza contare l'interesse per la "nova ars" dell'abate commendatario, il cardinale Giovanni Torquemada (nipote di Callisto III e zio del famoso inquisitore), e l'attenzione per il mondo della cultura di Pio II Piccolomini e di Niccolò Cusano che visitarono più volte i monasteri sublacensi.

L'invenzione di Gutenberg dei caratteri mobili trovò applicazione a Subiaco, e un vero e proprio programma editoriale, prima di Roma, Venezia e Parigi. Lo "scriptorium" viene trasformato in un'officina tipografica che confeziona il libro, veicolo di cultura. I due chierici, dopo una piccola grammatica latina di Donato per gli studenti, inaugurano il loro catalogo con il *De oratore* di Cicerone, seguito da Lattanzio, il "Cicerone" cristiano e dal *De civitate Dei* di sant'Agostino. Per i quali, forse su indicazione degli stesi monaci e rifacendosi ai manoscritti antichi, non usano caratteri gotici, ma caratteri originali che saranno detti "sublacensi". È l'inizio di un'avventura che porterà i due prototipografi a lavorare nella residenza dei Massimo a Roma, un mercato ben più ampio. Il primo libro stampato a Roma, figurato con xilografie, è di Torquemada e s'intitola *Meditationes*. La rivoluzione della stampa si propagerà in tutto il mondo occidentale, "perfetta sintesi fra cultura classica e tradizione cristiana".

Il *De oratore*, esposto in bella mostra sotto le arcate neoclassiche di Giacomo Quarenghi a Santa Scolastica, è stato ritenuto a lungo il terzo in ordine di tempo, dopo la grammatica e il testo Lattanzio. Ma una copia corretta ed emendata prima del 30 settembre 1465, come si evince da una nota apposta da un dotto latinista, prova che è questo "il primo libro stampato in Italia". Ne esistono 18 copie al mondo, ricorda Maria Antonietta Orlandi, bibliotecaria di Santa Scolastica, tre in Italia, a Firenze, Ravenna e Roma. La ristampa anastatica, su carta speciale, 275 copie numerate a mano (la stessa tiratura del 1465), realizzata con i più avanzati sistemi di stampa digitale, è tratta dal volume conservato alla Biblioteca Angelica di Roma. Una piccola e raffinata mostra allestita nella Biblioteca di Santa Scolastica che conserva 3780 pergamene, 440 codici manoscritti e 213 incunaboli, tre dei quali stampati a Subiaco, fra cui il "Lattanzio" (29 ottobre 1465), illustra la storia affascinante del passaggio dal manoscritto al libro stampato a caratteri mobili. Fra



viaggio verso l'Italia, giungendo nel monastero di Santa Scolastica a Subiaco (il più antico monastero benedettino esistente), dove trovano monaci lungimiranti e condizioni ideali per lavorare. Nei due "scriptoria" del Sacro Speco e Dell'Abbazia esisteva una comunità di monaci, in gran parte tedeschi, che conosceva l'arte di "ligare, scribere, corrigere libros", con caratteri fissi. Inoltre era a disposizione un elevatissimo numero di manoscritti da utilizzare come originali per la stampa. A ciò vanno aggiunti gli ottimi rapporti dell'Abbazia con la

i preziosi documenti esposti oltre il "Lattanzio", le *Omellie* di Origene da cui furono tratti i caratteri sublacensi, il manoscritto del XV sec. del *De civitate Dei*, una pergamena del 1468 con cui Pio II concede indulgenza per l'ingresso delle donne allo Speco, e il resoconto dei grandi cronisti del monastero. Il cronista del '400 non parla dei due tedeschi (forse perché la comunità era in maggioranza tedesca), che vengono invece citati per nome dal collega del XVI secolo.

*QuotidianoArte.it (30 marzo 2015) ■



le cronache del salernitano
direttore responsabile tommaso d'angelo

ulissecronache è a cura di
francesco g. forte

redazione

via r. conforti 17 - salerno, tel. 089237114
e.mail cronacasalerno@gmail.com

consulente editoriale andrea manzi
progetto grafico luigileone avallone
assistente di redazione roberta bisogno
ricerche iconografiche oèdipus edizioni

stampa tipografia gutenbergs.r.l. - fiscianno (sa)

INDUSTRIA, CINEMA, CULTURA

Enzo Trovati, Fernando Cerchio, Pino Giomini, Giuseppe Ferrara, Egisto Macchi. Una storia che ritroviamo autorevolmente descritta e interpretata nel volume di Elio Frescani. Sia la rivista sia la programmazione cinematografica, dunque, furono, per la cultura italiana di quegli anni – come si può apprendere dalle pagine dello studioso di storia contemporanea dell'Università di Salerno – poli di aggregazione di attività intellettuali e culturali.

Grazie al coinvolgimento di tanti illustri uomini di cultura – scrive Frescani – «Mattei riesce a utilizzare tutti gli strumenti a sua disposizione in modo nuovo e originale: campagne pubblicitarie martellanti che presentano lo sviluppo industriale come il solo mezzo di sviluppo e di progresso per l'intera società; metano e petrolio come fonti indispensabili per la crescita sociale e civile della popolazione italiana. Le immagini dei film documentari ampliano il «visibile» dell'epoca e fanno divenire familiari i segni tangibili del progresso industriale: metanodotti, oleodotti, petroliere, impianti petrolchimici, stazioni di servizio, motel, fertilizzanti: tutto sullo sfondo della motorizzazione di massa» (p. 3).

Molti sono i film girati per l'Eni durante e dopo la presidenza Mattei. Tutti i materiali, schedati e commentati con rigore e metodo da Frescani, sono conservati nel nuovo archivio dell'azienda di stato con sede a Pomezia. L'elenco completo, anche di chiose e interpretazioni, potrà essere consultato dai lettori attraversando le pagine del pregevole volume. Materiali che mostrano, oltre all'evidente rilevanza storica, un fondamentale interesse antropologico. Sono film che raccontano di un'Italia che si sta scrollando il dosso il passato oscuro e fascista per provare a diventare un paese moderno, occidentale e capitalista. Un passato povero e contadino, un futuro radioso, democratico e industriale.

A questo tentativo di progetto culturale non furono dunque estranee le immagini e gli audiovisivi. Mattei non lesinò su nulla. Volle, tra gli altri, un regista che in quegli anni era già una leggenda internazionale, Joris Ivens, il «documentarista» olandese e «comunista» al quale Enrico Mattei commissionò un film sull'intera attività dell'Eni e sulla possibilità di sviluppo economico, sociale e culturale che l'Italia avrebbe avuto dallo sfruttamento delle ricchezze chimico-organiche presenti nel sottosuolo, in primo luogo il gas combustibile per eccellenza: il metano. Ivens accettò l'incarico, si circondò di collaboratori illustri (o che lo diverranno) e realizzò, tra il '59 ed il '60, un film in tre parti la cui produzione fu complessa e articolata. Ivens intitolò il suo film *L'Italia non è un paese povero* ma il titolo è anche un concetto da spiegare.

Come un teorema, il film di Ivens si spiega «per assurdo». La spiegazione viene articolata dal regista in tre parti corrispondenti ad altrettanti tempi del film nei quali vengono mostrate scene italiane di povertà e miseria. Nel complesso le immagini e il sonoro mostrano un paese povero, contadino, arretrato nel quale le famiglie vivono ancora in abitazioni/stalle insieme agli animali da lavoro, tra la sporcizia e le mosche, soprattutto nel Mezzogiorno. Se si fermasse a questo, il film potrebbe essere ascritto all'elenco della cosiddetta cinematografia del periodo demartiniano (pur non essendo un documentario demartiniano come quelli di Mingozzi o di Di Gianni). Potrebbe essere visto come l'ennesima denuncia «per immagini» di quella condizione di «miseria psicologica» che Ernesto de Martino aveva descritto nei suoi volumi e scritti meridionalisti: quella mancanza di strumenti, in grado di trasformare in valore il contingente, che non fossero la magia e la religiosità popolare, le uniche modalità culturali in grado di arginare il negativo del divenire storico e la conseguente crisi della presenza. Ma il film mostra, *reductio ad absurdum*, che quella miseria psicologica e materiale può essere spazzata via dalle possibilità di sviluppo scientifico, tecnologico ed economico promosso dalla ricerca sugli idrocarburi condotta dall'ENI. È questo l'*explanans* che configura, delimita e risolve il negativo. Basta con le pratiche della «bassa magia cerimoniale», è arrivato il metano e con esso la fine della miseria. Per il film era previsto anche un passaggio televisivo ma, in realtà, non fu mai trasmesso dalla Rai.

Forse fu ritenuto improponibile a spettatori incapaci di vedere e giudicare da soli. Forse Ivens, i suoi collaboratori (i Taviani, Brass, Orsini), Moravia con i suoi commenti «fuori campo», stavano denunciando, con consapevolezza, una situazione culturale e politica di emarginazione e sfruttamento e forse tutti stavano contribuendo, inconsapevolmente, a costruire un'immagine stereotipa e pregiudiziale (un *cliché*) dell'Italia del tempo, un tassello di quel fenomeno culturale che Faeta definirà poi, con arguzia, un processo di «orientalismo interno» italiano. Un processo che nel tentativo di denunciare finì per cristallizzare, in maniera ancora più radicata, stereotipi e pregiudizi sul nostro Mezzogiorno.

Elio Frescani, *Il cane a sei zampe sullo schermo. La produzione cinematografica dell'Eni di Enrico Mattei*, Liguori editore, Napoli, 2014, pp. 178, € 16,99 ■

SALVARE IL SOLDATO HEIDEGGER?

Il semiotico della cultura François Rastier, dopo aver ricordato (in *Alfabetaz*, 22 marzo 2015) che l'individuazione da parte di Heidegger di una comunità criminale della quale si pretende «lo sterminio totale», precede di molto la stessa Conferenza di Wannsee², osserva come Dieudonné Mbala Mbala sia stato accusato d'incitamento all'odio razziale per molto meno³; ma «chiunque se la prendesse per la pubblicazione di queste scempiaggini heideggeriane verrebbe subito accusato di voler censurare il grande Pensatore» da parte di quanti arrivano a chiamare in causa, in modo strumentale, i discepoli ebrei di Heidegger – Hanna Arendt, in primo luogo – per stemperare l'antisemitismo del Filosofo (il quale, in pieno regime, si lamentava del fatto che i suoi corsi fossero pieni di ebrei e dopo la disfatta del Reich invece si farà forte di questo per costruire la sua linea di difesa). Se ne avuta ampia dimostrazione il gennaio scorso, nel corso di un convegno internazionale organizzato alla BNF. In quella occasione, la relazione introduttiva (di Trawny) ha rammentato come Heidegger sia sempre stato attorniato da pensatori ebrei: Husserl, Arendt, Marcuse, Jonas, Cassirer, Derrida, Freud, Lukacs, Lévinas, Strauss, Anders, Buber, Celan, Adorno, Benjamin, Rosenzweig... Tentativo maldestro che

2 Il 20 gennaio 1942 a Berlino, presso il lago Wannsee, i più alti burocrati e le maggiori autorità militari furono informati dal programma di soluzione finale della questione ebraica.

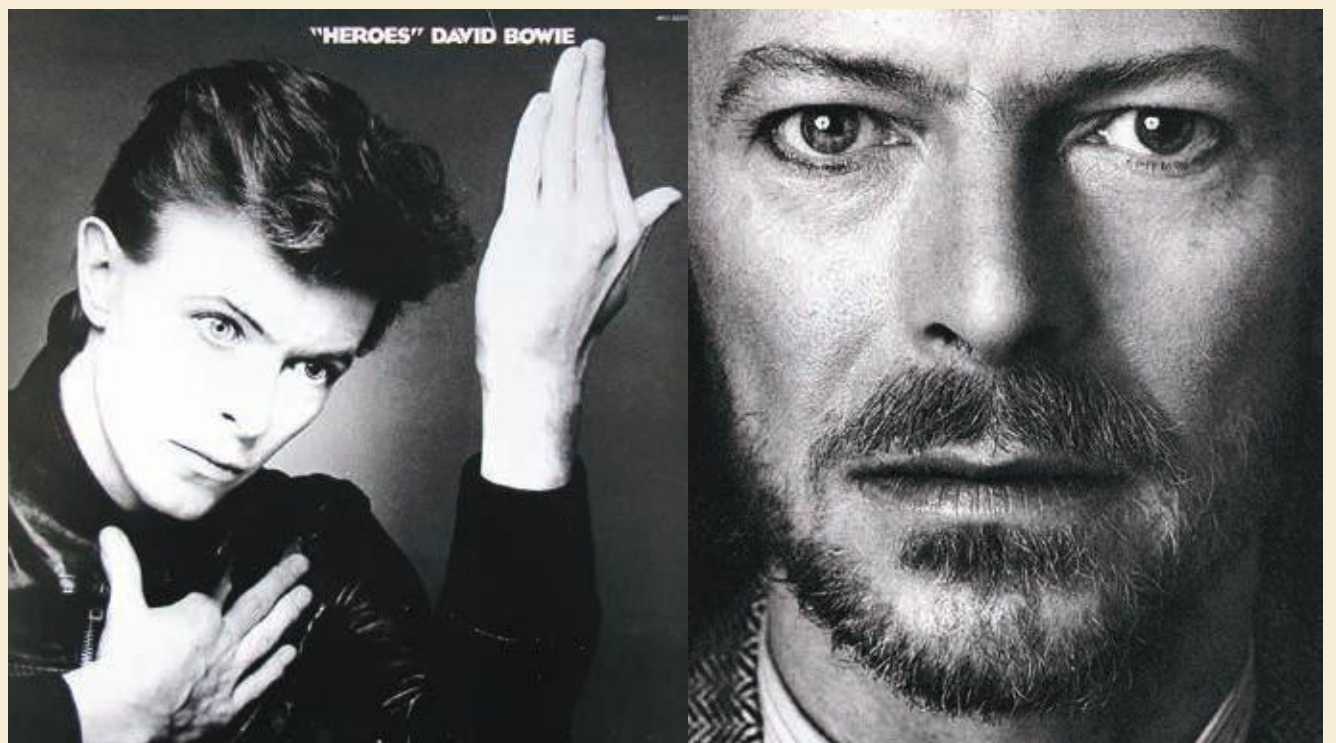
3 Il comico francese di origini camerunese più volte condannato e multato per le sue messinscena di forte coloritura antisemita.

mette insieme avversari (come Cassirer, Adorno, Anders) e seguaci (Arendt, Derrida); o, anche, personaggi che con Heidegger hanno avuto rapporti di nessun rilievo (Marcuse, Strauss, Freud); teorici di matrice marxista (Lukacs, Marcuse, Adorno, Anders) e loro nemici (Strauss); atei e cristiani (Husserl).

Ancora Rastier discute del fatto che da tempo, esponenti di primo piano delle correnti heideggeriane si sono compromessi con il negazionismo: Robert Faurisson ha pubblicato negli *Annales d'histoire révisionniste* le lettere di sostegno da parte di Jean Beaufret (forse il più importante tra quanti hanno introdotto il pensiero heideggeriano in Francia) che mette in dubbio l'esistenza delle camere a gas. A sua volta, il *Dictionnaire Heidegger*, pubblicato sotto la direzione di Fédier nel dicembre 2013, nega l'antisemitismo del Maestro, definendo «fesserie» le prime note di Trawny sui *Quaderni neri*.

Una strategia comune per un triplice obiettivo: mobilitare pensatori ebrei per testimoniare la loro fedeltà ad Heidegger; ridurre la questione del nazismo a quella dell'antisemitismo «come a una sorta di patina d'epoca»; unire la «destra» e la «sinistra» heideggeriane per provare che il Maestro è l'unico che permetta di comprendere la modernità.

Ma è tempo che, «senza alcun riguardo per le connivenze accademiche, né per le mire nascoste dell'estrema destra che punta a una santa alleanza antimusulmana, i filosofi dovranno trovare il coraggio di riconsiderare tutta la questione Heidegger, di rileggerlo, di respingere la sua ideologia mortifera e di ricostruire l'etica» ■



Il David Bowie di Sukita in mostra a Bologna

In mostra alla Galleria ONO-Arte Contemporanea gli scatti di Masayoshi Sukita, fotografo «ufficiale» di Bowie

Luigileone Avallone

«We can be heroes, for ever and ever», cantata da David Bowie e Brian Eno in *Heroes*, non scandisce solo la storia d'amore di due amanti sotto il Muro di Berlino: è il sodalizio professionale e umano che dura da oltre quarant'anni tra il Duca Bianco del glam-rock di ben cinque decenni e il grande maestro della fotografia giapponese. Quaranta, tanti quanti sono gli scatti esposti alla mostra fotografica *David Bowie & Masayoshi Sukita: Heroes*, visitabile fino al 10 maggio e realizzata con il patrocinio del Comune di Bologna, del British Council, della Scuola di Lingue e Letterature, Traduzione e Interpretazione dell'Università di Bologna.

L'iconografia di Bowie, già star a livello planetario, entrò definitivamente nella leggenda come la cover dell'album *Heroes* – quella con gli occhi bicolore del camaleontico rocker londinese – proprio a seguito del fortuito incontro con Sukita.

Era la primavera del 1972. Il giovane fotografo originario di Kyushu, all'epoca si occupava di moda e, fresco di gavetta nella scuderia di Warhol, si era recato a Londra per un servizio fotografico a Marc Bolan e i T-Rex. Fu il cartellone di *The Man Who Sold The World* che spinse Sukita a comprare il biglietto del concerto di Bowie e Lou Reed. Non la fama del rocker di cui non sapeva proprio nulla, solo e unicamente per il manifesto. Ne rimase letteralmente stregato, davvero un «uomo caduto sulla terra» si disse: «Guardare David sul palco mi ha aperto gli occhi sulla sua genialità creativa. Lo vidi suonare con Lou Reed ed era potentissimo. Bowie era diverso dagli altri rocker, aveva qualcosa di speciale che capii subito di dover immortalare in fotografia».

Complice l'amica Yasuko Takahashi, che collaborava con lo stilista Kansai Yamamoto (il disegnatore dei costumi di scena di Bowie durante la lavorazione di *Ziggy Stardust*), riuscì ad avere un incontro personale con il manager del rocker che gli accordò finalmente uno *shooting*. Un anno dopo lo ritrasse in tour negli Stati Uniti ma dovettero passare altri quattro anni prima che lo stesso David chiedesse all'amico Masayoshi di ritrarlo in una interminabile sessione fotografica in occasione di *Iggy Pop* in lavorazione a Tokyo.

La collezione, allestita negli spazi della Galleria ONO, presenta al piano inferiore, anche ritratti più recenti (*Heather*, 2002) e circa una quindicina datati fine anni settanta, la serie più «intima», quelli che vedono Bowie a Kyoto ospite di Sukita, lui in metro sconosciuto tra gli sconosciuti oppure dentro una cabina telefonica gialla, la cornetta in mano, abbigliamento tipicamente inglese. Scatti ormai celeberrimi, come quelli per la copertina di *Heroes*, non semplici foto ma icone destinate a durare «for ever and ever» ■