

Se una specie di gipsocopia (immaginazione) vorticosamente ruotante in senso antiorario e dunque all'indietro, potesse inarcarci in un fantascientifico inclusive tour e depositarci nel giro di pochi minuti sulla piattaforma di atterraggio di quattro, cinque, otto secoli fa per un fricci l'esperienza di una giornata o due di allora, ne resteremmo non poco sorpresi.

Eccoci, siamo invitati a pranzo in un nobile castello del secolo XIII: la zuppa è servita in una zuppiera al centro della mensa, e da essa ognuno attinge con un proprio cucchiaino, portandolo alla bocca e poi tranquillamente rifiutandolo; oppure, da un immenso coltello allo spiedo un commensale stacca per sé con l'unco coltello esistente in tavola una cospicua fetta, l'addenta con voracità, e poi, se non più voglia e con disinvoltura ricicla l'avanzo nel piatto comune a disposizione di altro mangiante... Intanto, potrà accadere che non un solo di tavola, appena mormorando un distratto «lei permette?», si soffi improvvisamente il naso con la nostra crociata fronda e, per un momento sorolandosi sulla stranezza di questo capo d'abbigliamento).



Come eravamo con le dita nel naso

Quali erano le «buone maniere» nel passato? Norbert Elias ci guida in un viaggio nel tempo fra le naturali volgarità dei nostri antenati



Peccati di gola in una incisione del 1700 dipinto da Jean François de Troy. Il menù era a base di ostriche e champagne

Non soltanto a tavola o in camera da letto, non soltanto nello scarso controllo dei nostri gastro-rettili o di altre pratiche come il grattarsi furiosamente, lo smocciare senza moccichino Enrico IV re di Francia ne possiede, appena cinque, ma Erasmo da Rotterdam, maestro di buone maniere, ben trentatré, ma anche nel bon ton dell'espressione linguistica, cento inoltrato, maestri di varia attendibilità e leatutara, tra i quali ovviamente

prevalgono personalità come il già citato Erasmo o il nostro Giovanni Della Casa o il più remoto Bonvesin della Riva, insegnavano al prossimo quel che non stava bene, quel che non si doveva fare. Segno evidente che, invece, era proprio quel che si faceva; e che anche gli adulti si comportavano tali e quali i bambini, amuli delle loro invenzioni più recenti delle dita; ma poiché noi non siamo cannibali, credo di poter affermare che è stata una buona invenzione.

Però il libro di Elias ci induce anche a riflettere come un tale processo sia stato e continui a essere anche il risultato di una pressione sociale attraverso la quale (e così concorre a una sempre più intensa e fitta dinamica dell'informazione) della coazione a imitare) il gruppo ha imposto gradatamente ma inesorabilmente la sua norma all'individuo, talvolta edulcorandola persino (come ai giorni nostri) sotto le apparenze della più sfrenata permissività. Ma è una permissività che, invece, sostiene Elias, dovrebbe considerarsi del tutto transitoria, di assetamento, quasi un allentamento delle redini in preparazione di un'ulteriore stretta del morso. Intanto la specie si evolve, cambia; i vecchi maestri raccomandavano di non sputare per terra e di servirsi delle opposte spatchiere, che ancora trenta o quarant'anni orsono facevano ovunque bella mostra di sé; e adesso sono scomparse e il concetto non è più del bisogno di sputare.

Giovanni Giudici

Urbanista, cambia piano

Riceviamo e pubblichiamo volentieri questo intervento di Maurizio Mottini assessore all'Urbanistica del Comune di Milano

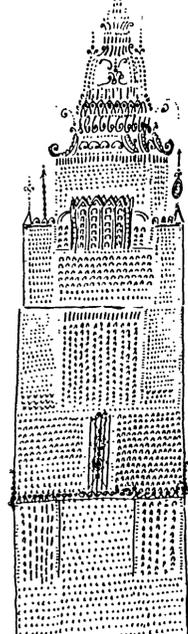
Non c'è dubbio che nei comportamenti sociali come nella pubblicistica e nei mass-media sia emersa negli anni più recenti una critica diffusa, talvolta un'insolterenza, nei confronti del concetto stesso di «piano» come strumento del potere pubblico per affrontare e risolvere problemi di interesse generale. Critica e insolterenza che partecipano più in generale alla tendenza al «rifiuto del privato», alla riscoperta dei valori e dei problemi dell'individuo.

In questo contesto, sul versante politico e ideologico, si assiste al rilancio di un neoliberalismo, che non di rado si tinge dei colori di una volontà di rivincita dei valori della conservazione o meglio della restaurazione. Ma è pure significativo che nell'ambito stesso della cultura di sinistra il tema della libertà individuali, come presupposto di una società dinamica, venga additato come via d'uscita ai fenomeni di sclerosi delle forme realizzate partendo da una lettura consolidata e «ortodossa» della lezione marxista. Tutto ciò investe naturalmente anche il dibattito sull'architettura e sull'urbanistica, peraltro un po' confuso in quanto si privilegia il contrapposizioni astratte anziché un esame delle questioni reali.

Il piano urbanistico, come norma che regola il comportamento dei soggetti che decidono di operare, ha prodotto troppo spesso disegni non realizzati o realizzati in piccola parte. Ciò ha indotto due diversi atteggiamenti: o una frustrazione che ha cercato rifugio in visioni utopiche di riedificazione sociale, oppure una domanda di potere pubblico tale da poter gestire totalmente il piano. Mentre il primo atteggiamento ha alimentato e alimenta i comportamenti eversivi di gruppi sempre più minoritari, il secondo si è scontrato con l'inefficienza delle risorse tecniche dei poteri pubblici, ma soprattutto con l'impossibilità di raccolta delle risorse



Disegno di Steinberg



economiche necessarie per «fare un piano contro il mercato».

Non può far meraviglia che in tale situazione abbiano trovato spazio i cultori della inutilità del piano o, in modo più sofisticato, l'esaltazione del progetto di architettura contro il piano. Ciò che è in crisi pertanto non è il concetto di piano urbanistico, ma il concetto di gestione pubblica del piano urbanistico «a prescindere» dai problemi di fattibilità economica, delle risorse e delle iniziative del privato.

In una società aperta, che operi in regime di mercato, compito dell'Ente pubblico in materia di territorio è quello di «governare» i processi economici anziché di gestirli. Il «governare» presuppone di utilizzare i meccanismi di mercato, indirizzandoli con una serie di incentivi e disincentivi alla soluzione dei problemi di interesse generale. Alla politica del vincolo occorre sostituire la politica dell'uso pubblico dell'interesse privato. Il pia-

no urbanistico diviene quindi uno strumento necessario e indispensabile, perché con la sua flessibilità coordina e indirizza le risorse della società ad un uso razionale e consapevole del territorio.

Il progetto di architettura non è quindi più ciò che viene contrapposto al piano, ma è un suo momento essenziale di attuazione, a condizione che realizzi una sintesi tra gli obiettivi del piano stesso e la economicità (di investimento e di gestione) dell'intervento. Tuttavia il soddisfacimento di bisogni ed esigenze collettive (la casa, gli spazi per le attività economiche, i servizi non vendibili, gli spazi per la mobilità, la ricreazione, la cultura e lo sport, il verde fruibile, ecc.) specie nelle situazioni di scarsità di risorse territoriali richiedono interventi plurimi, articolati sul territorio e spesso come trasformazione della città costruita.

Non si può pertanto procedere con singoli ed episodici progetti di architettura, ma occorrono programmi di progetti coordinati fra loro. Pianificazione territoriale e programmazione (concertata tra le risorse pubbliche e private) divengono momenti di un solo discorso, non più un «prius» definito e immobile cui seguirà una sua più complessa gestione di attuazione.

Certo il quadro legislativo non è ancora adeguato a questa impostazione, scosso com'è tra una concezione di pianificazione vincolistica e tentativi di scardinamento in nome del solo interesse privatistico. Ma un chiarimento, attraverso il dibattito, sul ruolo dell'urbanistica può aiutare anche il legislatore.

Tuttavia un compito immediato spetta agli amministratori pubblici, alle professioni e agli operatori: la ricerca di un saggio equilibrio tra la discrezionalità delle scelte, indispensabile all'Ente pubblico per organizzare una risposta alle domande della società, e la tutela dei diritti e degli interessi del privato. Fare urbanistica per progetti significativi, anche rendere più leggibili, più comprensibili a tutti le scelte che si compiono. E ciò significa dare anche un contributo al dibattito democratico sul ruolo delle forze sociali organizzate, al superamento del distacco tra specialisti e cittadini.

Maurizio Mottini

Eisenstein e l'ombra cinese

Mosca, marzo 1935: S.M. Eisenstein accoglie Mei Lanfang. Il più grande regista del cinema sovietico saluta il più grande attore del teatro cinese. Momentaneamente disoccupato e costretto a fare il professore, l'autore della *Corazzata Potemkin* si appresta a girare su di lui un documentario e gli dà il benvenuto con un articolo che è un vero e proprio saggio sulla lingua, sull'arte e sulla cultura della Cina. Lo intitola *All'incantatore del giardino dei peoni* e qui, in questa zona del palazzo imperiale, anticamente venivano ospitati gli attori che si preparavano al loro mestiere.

Lo scritto è uno dei gioielli (ma non il solo: c'è anche un'intervista dello stesso anno al «pioniere» italiano in Oriente A.E. Lauro) dell'illustratissimo volume edito dall'Electa in occasione dell'ormai storica rassegna di oltre mezzo secolo di cinema cinese, tenuta il 15 febbraio e marzo scorsi a Torino per conto dell'Assessorato alla Cultura della Regione Piemonte diretto dal compagno Giovanni Ferrigno. *Ombre elettriche - Saggi e ricerche sul cinema cinese* raccoglie contributi quasi tutti originali dei maggiori specialisti d'ogni parte del mondo. Dall'americano Jay Leyda autore appunto di *Dianying - Electric Shadows*, al francese Régis Bergeron da cui si attinge un secondo volume di storia, all'inglese Tony Rayns, al giapponese Tadao Sato, al cinese (di Hong Kong) Lin Niantong.

L' sviluppo storico e creativo del cinema cinese (Lau Shing-Hon e Lau Yiu-Kien) dal muto a oggi, i primi film sonori (Stephen Horowitz), il cinema degli anni Trenta (Marion Blank) e quello di



L'attore cinese Mei Lanfang in un film di Eisenstein

Un catalogo ricostruisce le mille facce del cinema cinese e la sua storia, che cambia con il potere. Fra tante rarità la perla è però un saggio del regista sovietico



ciassette anni neri». Nel 1966, addirittura, l'intera produzione di film a soggetto venne bloccata per un quinquennio.

La raccolta non voleva e non poteva essere omogenea: c'è chi sceglie l'indagine storica, chi quella teorica e chi preferisce il metodo dell'intervista. Ma i vari studiosi e ricercatori sono tutti uniti dalla passione con cui intervengono, da punti di vista talvolta diversi, nelle successive fasi di uno dei panorami cinematografici più frastagliati che si conoscano. La passione che ci mettono per fissarne i caratteri e scandagliarne i «misteri» si ricollega all'interesse e all'amore di Eisenstein per il tesoro di civiltà che Mei Lanfang svelava all'Europa. Nel marzo del '35 egli non sapeva ancora che, in quello stesso anno, i cineasti cinesi del «neorealismo sotto il Kuomintang» avrebbero portato otto film al primo Festival internazionale del cinema di Mosca.

Non è facile contribuire oggi alla storia del cinema cinese: la stragrande maggioranza dei film muti andò distrutta in seguito alla prima invasione giapponese del

1931-'32 e perfino alcuni classici sonori degli anni Trenta, come *La canzone dei pescatori* che fu appunto premiato a Mosca, sono tuttora sotto restaurazione (e lo sono, secondo il contratto con il do, da un quarto di secolo). Inoltre esistono importanti «vuoti» anche nel trentennio abbondante della Repubblica popolare: certi film rimossi e come se invisibili, a partire da *La vita di Wu Xun* condannato dallo stesso Mao nel 1951, fino ad *Aurora* realizzato dal veterano Shen Fu nel 1979.

Nel primo il regista Sun Yu e l'attore Zhao Dan, due delle massime personalità del cinema cinese, narravano la storia di un mendicante secondo il secolo scorso, che apriva scuole per i poveri con i soldi raccolti elemosinando. Certo non faceva e non pretendeva di fare la «rivoluzione», come invece fu contestato al film. Lo scrittore Ba Chin, l'autore del romanzo *Famiglia* conosciuto ora anche in Italia, lo giudicò uno dei migliori da lui visti. Naturalmente gli scrittori possono sbagliare, ma possono sbagliare anche i politici... Invece in *Aurora*, evocando le «purghe» di tipo staliniano

ra le fila di questa sconcertante esperienza, la quale tuttavia dimostra, come nel cinema cinese gli elementi di continuità prevalgono sempre e comunque su quelli di lacerazione e di rottura. Nel suo capolavoro le notevoli doti del cinema vengono applicate a una revisione critica e autocritica degli errori del passato, che mette però in gioco anche il presente attraverso la persistenza dei rituali e dei meccanismi di potere conservatisi lungo il trentennio. Sta in ciò la grande forza del film e anche la distanza da analoghi esami di coscienza nel cinema dei paesi socialisti europei. E sta in ciò, ovviamente, anche la causa degli attacchi cui il film è stato sottoposto.

Avventurosa e drammatica la storia del cinema cinese, ieri come oggi. Ha sempre riprodotto un vicino (più da vicino di qualsiasi altro cinema) le condizioni della società e gli eventi della politica. Ha risentito, volta a volta, degli influssi del cinema americano, giapponese, sovietico e italiano, eppure ha anche saputo mantenersi fedele alla propria tradizione culturale, e dalla letteratura, dal teatro, dalla pittura e dalla filosofia ha sempre tratto elementi per costruire una propria forma originale, una poetica specificamente cinese, di cui si parla in vari contributi del libro, specie in quello di Lin Niantong.

Nel suo folgorante saggio del 1935 Eisenstein aveva intuito che il problema dei problemi sarebbe stato di conciliare l'astrazione delle forme artistiche dell'antica Cina con la concretezza del realismo cinematografico per un discorso internazionale, di alto livello e comprensibile a tutti. È un invito suggestivo e tuttora valido. Sta in esso una delle chiavi fondamentali per aprire lo scrigno di un cinema che, più viene visto e studiato, e più perde i caratteri di un fenomeno lontano e misterioso. È — cosa altrettanto straordinaria — più viene capito e più acquista fascino.

Ugo Casarighi