

Il lungo giorno in tv
dello spoglio elettorale
sarà affidato quest'anno a Arbore
e Marisa Laurito: ecco che cosa succederà

Grande successo a Milano
per Prince: due ore di musica perfetta,
con tanti richiami
ai maestri dei ritmi «neri» e di quelli pop

Vedi retro

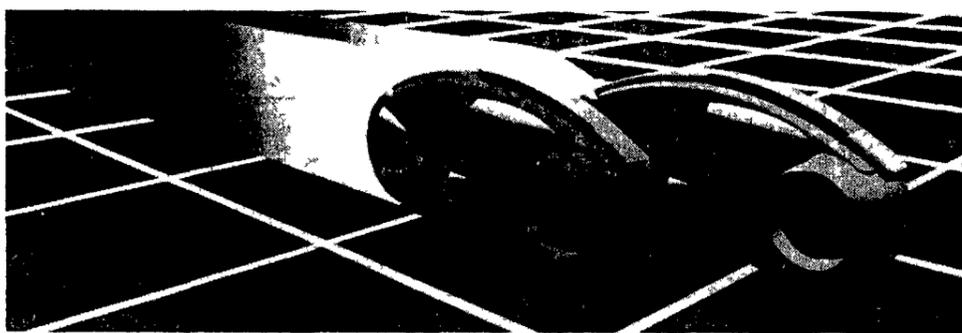
CULTURA e SPETTACOLI

Le città del futuro

Parla Syd Mead, l'uomo
che ha disegnato
il 2000 per Hollywood

Vivere alla Blade Runner

«La tecnologia
del domani? Funzionale,
non esotica»



Progetto San Angeles



Una scena di «Blade Runner», in alto, un'inquadratura di «Tron»

Ha studiato all'Art Center School di Los Angeles i suoi primi progetti furono delle normalissime penne biro. L'ultimo, un aereo privato (un Boeing 757) da super vip il cui solo interno sarebbe costato 23 milioni di dollari. Idea scartata. Forse nessuno avrebbe potuto comprarlo. Ma per un uomo che ha creato dal nulla astronavi e megalopoli del futuro pensare in grande dev'essere normale.

ALBERTO CRESPI

ROMA Syd Mead è a Roma come giurato del Fantafestival che gli ha dedicato una bellissima mostra di disegni nel cinema Capranica. C'era già stato nell'83 chiamato da Kashoggi il miliardario. Lo scopo: disegnare uno yacht da salumi che poi non si realizzò per problemi di vilpeccia. Mead è abituato da anni a lavorare per il cinema, arte del possibile per eccellenza dove i problemi di budget possono scaraventare all'aria i progetti più solidi. Syd Mead, disegnatore industriale e l'uomo che ha inventato armi, veicoli, astronavi e palazzi per alcuni dei film di fantascienza più celebri degli anni Ottanta: Star Trek (solo il primo episodio), Blade Runner, Tron 2010 e il recente Aliens. Scontro finale.

Mister Mead, come si arriva dal design industriale a quello cinematografico?

Si viene chiamati. In California ho lavorato a lungo al design di automobili che è tuttora la

mia specialità. Una specializzazione che mi ha permesso di venire anche in Italia a lavorare con Giugiaro sull'interior della Lancia Delta. Ma questa è un'altra storia. Dunque la produzione di Blade Runner mi chiese di fare dei bozzetti per le automobili che occorre per il film. Per mia comodità, disegnavo questi veicoli su sfondi immaginari. Li misi in un contesto, insomma. Quando Ridley Scott il regista vide i disegni mi disse: «Perché non provi a sviluppare quelle idee di scenografia?» Così finì per inventare tutta la parte visuale del film: gli oggetti, le strade, la città anche se poi fu lo scenografo Laurence Pauli a realizzarli concretamente. Tra me e Scott c'è un ottimo rapporto. Siamo due perfezionisti, ma siamo anche capaci di improvvisare. Ricordo un bozzetto che avevo disegnato per una pistola. Ridley lo vide capovolgere ed esclamò: «Bello quel telefono!». Io girai il fo-

glio e vidi che aveva ragione come telefono era perfetto. E lo usammo in quel modo.

Qual è, in breve, la differenza tra il lavoro per l'industria e quello per il cinema?

È una linea molto sottile tra il vero e il falso. Ma è solo una questione di adeguamento. Paradossalmente al cinema bisogna essere ancora più creativi che nell'industria. Mi spiego. Per certi oggetti tecnici una ditta spende cifre enormi per pubblicizzarli e per spiegarne il funzionamento prima ai tecnici poi al pubblico. Al cinema tutto dev'essere immediato, creativo e standardizzato al tempo stesso. Se dissegno un fucile dell'anno 3000 posso scatenare la fantasia ma debbo essere certo che uno spettatore percepisca quell'oggetto come un fucile. Tutto dev'essere insieme, falso e riportato al vero. Per questo molti designer attivi a Hollywood vengono dal design industriale. Bisogna avere questo retrotterra di lavoro concreto per poi andare al di là dei limiti dell'industria dei materiali tradizionali.

E quali sono i limiti da superare?

Al cinema occorre essere così scienziati che il limite non esiste. La visualizzazione tridimensionale del progetto al computer ti porta a concepire forme e oggetti che dieci anni fa non avremmo neppure pensato possibili. Oggi tutto

ciò che si può immaginare è realizzabile.

Non c'è il rischio che un film diventi, a questo punto, pura esibizione di tecnica?

Certo. A questi livelli la tecnica diventa una tentazione. Ai film di Lucas o di Spielberg sono pure dimostrazioni di bravura. Ma per rendere la tecnica credibile a mio parere ci vuole una trama. Io so di essere un semplice elemento della costruzione del film e mi piace lavorare con il regista a cogliere gli elementi visuali della storia adeguarli al suo stile. Del resto le idee dietro la tecnica sono sempre le stesse. Una volta ci si spostava in carrozza. Ora si va in auto o domani potremo «materializzarci» in luoghi lontanissimi. Ma è sempre la stessa cosa: gente che si muove, viaggia, comunica. Come fare le colonne con i fiberglass. Oggi è meno costoso che fare in marmo. E il concetto architettonico è il medesimo.

Questo concetto, forse, si riporta a «Blade Runner». Dove il futuro è costruito attraverso scaglie di passato.

Mentre lo creavano Ridley e io lo chiamavamo «retro de-co». È un assemblaggio di mille stili che finisce per diventare immaginario. Los Angeles nel 2000 non sarà affatto così. Forse Tokio o Hong Kong ma in origine la città

non era precisata. Tra di noi la chiamavamo San Angeles, una megalopoli immaginaria che dovrà congiungere Los Angeles e San Francisco.

La sua, quindi, è un'idea di immaginario che si basa sempre su elementi reali.

Già ho detto. Io disegno automobili. E quando si disegna un'auto si parte da idee semplici. Quante ruote deve avere, quante persone deve portare. Tra i miei progetti c'è un'auto monoposto che sarebbe perfetta per Roma, da quel che ho visto, è flessibile e fa 15 all'ora e si parcheggia facilmente. Ma torniamo al cinema. Quando sono stato assunto per disegnare i veicoli di Tron sapevo che si trattava di immagini generate dal computer. Avrei potuto sbizzarrirmi. Invece ho disegnato i veicoli che si basavano su strutture elementari prive di supporti, ruote e manubrio senza carrozzeria e questo basta a renderle futuribili. E come andare all'origine dei disegni industriali alle basi, pensare strutture molto semplici funzionali. Quando ho lavorato a 2010 e insieme a Peter Hyams ho visionato decine di volte 2001 ho realizzato che Kubrick aveva già capito tutto. Le sue astronavi sono confortevoli, mettono l'astronauta a suo agio. Se lei vedesse l'interno dello Shuttle non lo distinguerebbe da un aereo. Non c'è e nulla di esotico nelle tecnologie del futuro.

David Mamet dirige Bob De Niro...



David Mamet, uno degli autori di teatro della «new wave» americana dirigerà personalmente un film tratto dal suo *Glengarry Glenn Ross*. Mamet non è alla sua prima esperienza di cinema, perché fu già sceneggiatore di *Il postino suona sempre due volte*. Il verdetto? Il recitissimo *The Untouchables* di De Palma. Ma soprattutto Mamet ha già alle spalle un'esperienza di regista. Ha appena terminato infatti *Houses of Games* interpretato dalla moglie Lindsay Crouse. Nel nuovo film, ancora una volta protagonista sarà De Niro.

...e Diane Keaton pensa a Madonna

Diane Keaton anche lei è stancabile. Sta finendo di girare un film e sta già pensando a un altro di cui dovrebbe essere produttrice. Diane ha infatti acquistato i diritti di *Langelo azzurro*, il romanzo di Heinrich Mann che lanciò Marlene Dietrich nella trasposizione cinematografica fatta da Von Sternberg (1930). Ma Diane sarà anche l'interprete? Questa è la notizia più succosa. L'interprete la Marlene degli anni 80 sarà Madonna.

George Lucas fa un salto avanti Cristo



George Lucas (nella foto) è infaticabile. A qualche giorno dall'annuncio del n° 4 della serie *Star Wars* adesso arriva l'annuncio di *Willow*, film fantastico avventuroso ambientato in una regione immaginaria del nostro pianeta prima della nascita di Cristo. Regista designato: quel Ron Howard partito dalla famiglia Cunningham di *Happy days* e arrivato all'Oscar con *Cocoon*.

Rock malattia infantile del comunismo?

Mentre negli Stati Uniti i predicatori fondamentalisti tuonano contro la musica rock in quanto strumento del diavolo dall'Unione Sovietica giunge un anatema di ben altro tenore. Un eminente psicologo G. A. Amnuev in un'intervista al quotidiano *Sovetskaya Rossiya* ha dichiarato che il rock produce effetti simili alla droga, levandoli ai giovani operai la voglia di lavorare e agli studenti quella di studiare e questo calo di rendimento si aggirava dopo la fase iniziale di assuefazione. Amnuev che ha tenuto sotto osservazione alcuni assidui frequentatori di disco tecche afferma che la categoria «a maggior rischio» è quella dei fans dell'«heavy metal» che i giovani rockettari se tenuti isolati per una settimana da questa musica hanno le stesse reazioni di un tossicodipendente: tremolio delle mani, aumento delle pulsazioni, irritabilità.

Museo Getty Tutto davvero falso

Ancora sospetti di falso sul museo Paul Getty di Malibu. Questa volta i dubbi riguardano due sculture greche: una testa marmorea attribuita a Sikopes e un bassorilievo proveniente (secondo gli studi condotti prima dell'accusa di falso) da un monumento funebre del VI sec. a.C. Il valore delle opere dovrebbe aggirarsi intorno ai 6 miliardi e mezzo di lire.

GIORGIO FABRE

Giorgione? Lo riconosco dall'unghia

A Bergamo un convegno dedicato a Giovanni Morelli il medico che nell'800 rivoluzionò le tecniche di attribuzione delle opere

ORESTE PIVETTA

Giovanni Morelli correndo oltre la sua origine svizzera (era figlio nato nel 1816 di imprenditori tessili che avevano cercato nuove fortune valicando le Alpi prima a Verona e dopo la morte del padre a Bergamo) cominciò a salire sulle barricate italiane nel 1848 precisamente a Milano a difendere durante le Cinque Giornate la Porta Comasina. Per sostenere la causa del governo provvisorio lombardo si recò inviato insieme con Alessandro Porro a Francoforte per leggere davanti alla Dieta un patriottico proclama. Durante il soggiorno scrisse un opuscolo intitolato «Parole di un lombardo ai tedeschi». Nell'ottobre partì cipo alla difesa di Venezia. Nel '59 era ancora in prima linea ma soprattutto come organizzatore politico e propagandista dell'Unità d'Italia. Sulle barricate Giovanni Morelli sarebbe rimasto a lungo anche dopo essere diventato primo deputato e poi senatore del regno. Ma questa volta sarebbero state barricate alzate da un carattere pro-

pramente anticonformista da una curiosità senza pari da una cultura di pochi vincoli accademici da una forza polemica convinta. Con queste armi Giovanni Morelli laureato in medicina a Monaco studioso di scienze naturali esploratore di ghiacciai amico di personaggi celebri come il naturalista Agazzis e come Jakob Burckhardt frequentatore di salotti altrettanto celebri come quello di Bettina von Arnim mise a loggiondo la storia dell'arte scoprendo opere importantissime giustificando nuove attribuzioni creando fortune artistiche e distruggendone altre. Giovanni Morelli era un colosso di arte e soprattutto un «conoscitore» appassionato di dietantici che aveva gravato tra le più importanti gallerie d'Italia e d'Europa tra Roma Firenze Dresda Berlino Amsterdam Parigi Monaco. Ma era «conoscitore» con metodo un metodo sperimentale secondo Sigmund Freud strettamente legato alla tecnica della psicoanalisi.

medica indirizzata a penetrare cose segrete e nascoste in base ad elementi comuni o inavvertiti o ritratti della nostra osservazione. Un metodo che condusse a risultati davvero sorprendenti (basterebbe citare l'attribuzione a Giorgione della *Venera della Galleria di Dresda* fino ad allora trascurata; e che considerata una copia da T. zano del Sas solerato).

Giovanni Morelli riteneva che non fossero gli aspetti più appariscenti o gli elementi più ricchi di significato di un dipinto a tradire la paternità. Su questi aspetti era Morelli che era fissa e anche l'attenzione dei discepoli o degli imitatori che con scrupolo si erano quindi impegnati a ripetere. Altri particolari bisognava analizzare particolarmente entusiasmanti ripetitivi abituali meccanici (una mano ad esempio un'unghia o orecchio) che meno avrebbero attirato un imitatore. Nella pittura cioè entrava spesso in gioco un sorta di automatismo che apparteneva ad un artista e soltanto a lui.

Giovanni Morelli riferì le sue riflessioni e le sue deduzioni in alcuni testi che si presentavano nell'insolito aspetto (per uno storico d'arte) di testi di anatomia e di antropologia nelle cui pagine sfilavano attente comparazioni di mani e orecchie.

Morelli scrisse in tedesco mascherandosi dietro un pseudonimo esotico poco di-

più però dell'anagramma del suo nome Ivan Lerimoloff contrabbandato come il nome di un nobiluomo tartaro che visitava l'Europa partendo da tanto in tanto dalla sua residenza di Gorlavi (nome allora che un banale Gorla, paesotto lombardo). Gli scritti del tartaro erano stati tradotti in tedesco da un altro «uomo dello schermo» Johannes Schwarz. In italiano vennero presentati molto più tardi (e non esistono riedizioni recenti) e su scitarono polemiche e scontri assai duri.

Il mondo degli storici dell'arte si divise chi stava con Morelli chi invece con l'altro «padre fondatore» Giovanni Battista Cavalcaselle. I due si scontravano condotti una campagna di rievocazione a Unita raggiunta nelle Marche in Umbria su incarico di Cavour. Ma presto si separarono con qualche compiacimento del Morelli che sentiva in qualche modo il gusto dello spettacolo e decisamente il bisogno di distinguersi. Anche nelle sue prese di posizioni politiche nel 1864 aveva sostenuto la prima legge italiana per la tutela dei beni culturali (allora si diceva soltanto opere d'arte) ma teneva il difensore di gallerie pubbliche colpevoli di disordine e disservizio (avva ben presente l'ordine di quelle tedesche).

Dopo di lui (mon a Milano nel 1891) i contrasti rimasero lunghi non lo stimava gran che Bernaro Berenson lo idolo tarava.



La Venere fu Morelli ad attribuirlo a Giorgione

«Ma oggi tutto è cambiato» dice lo storico dell'arte Enrico Castelnuovo e spiega perché quella tecnica è superata

Esiste ancora il «conoscitore» alla Morelli? Lo chiediamo ad Enrico Castelnuovo storico d'arte docente alla Normale di Pisa uno dei relatori al convegno che si è tenuto nei giorni scorsi a Bergamo proprio su «Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori» (con una mostra aperta fino al 4 luglio all'Accademia Carrara).

C'è chi ancora ad esempio uno storico di primo piano come John Pope Hennessy si definisce morelliano. E forse impossibile rispondere davanti alla trasformazione generale del contesto. Sono cambiati da una parte gli oggetti dell'analisi dall'altra gli strumenti mentre elementi nuovi concorrono a definire la qualità estetica. Si studia un quadro attraverso mezzi scientifici sofisticati e alla contraffazione si alterna la senalita deliberata. Il senso della rivoluzione lo si ha pensato ad un capolavoro straordinario ridotto nei pochi centimetri di una povera diapositiva. Così si modifica il senso e il significato stesso di arte e allo stesso modo il rapporto che con essa si instaura.

Ma allora l'esperienza di Morelli vale solo in circostanze particolari?

Credo di sì e credo che valga di fronte a due rimasti modi di produzione. Mi pare che in un certo senso si è il discrimine Caprie cioè come funzionava in un'epoca la bottega dell'artista quanto poteva essere il suo contributo diretto quanto quello dei suoi aiutanti. E tutto questo non è casuale o soltanto funzionale a una certa personalità. Conta in rapporto ad esempio ad un mercato e ad una richiesta più o meno forte ad una diffusione più o meno accentuata della cultura. Il conoscitore in somma esiste ancora ma la sua scienza si presenta sempre più con un carattere dialettico con meno dogmi e molte incertezze in più.

Giudicare e più difficile. Un'altra domanda, allora che cosa conservare?

Certo le nostre concezioni si presentano molto più ampie e aperte che in passato. Una volta si parlava di opere d'arte e basta. Adesso si dice beni culturali. Se si legge un elenco di edifici monumentali redat-

to da una sovrintendenza cinquant'anni fa e si ne consideri uno di oggi la differenza appare enorme. Ma la questione si potrebbe porre in un altro modo: cioè storicizzandola e in qualche modo politizzandola. La Rivoluzione francese ha rifiutato tutte quelle opere d'arte che potevano essere espressione di un periodo di conservazione. Oggi la nostra attenzione è più disponibile un'arte diventa una testimonianza dell'operare in un'epoca e per questo lo conserva.

Di fronte all'arte contemporanea, se è sempre più difficile un criterio selettivo (e qualsiasi criterio sarebbe in fondo opinabile, di fronte alla molteplicità delle espressioni e dei materiali) la via non potrebbe essere quella di proporre appunto una sorta di archeologia preventiva, per conservare e tutelare cioè secondo i criteri degli archeologi anche la dove dovrebbe contare l'opinione della storia e della critica d'arte?

La definizione mi sembra sia corretta. Anche se l'evoluzione è sempre troppo veloce. E si rischia quindi che si ripeta la vicenda di Achille e la Tartaruga.

E comunque si profila una figura diversa di «storico-archeologo»?

Sì, certo una figura collettiva nella quale si sommano e si confrontano tanti specialismi diversi. □ O P