

Fenomenologia della canotta - Andrea Cortellessa

È (ri)cominciato tutto con Craxi. È la fine di giugno del 1991 e a Bari fa decisamente caldo, quando va in scena il 46° congresso del Psi. L'architetto di regime, Filippo Panseca, stavolta ha voluto strafare: allestendo addirittura (dopo la piramide di due anni prima) degli archi di trionfo, dietro il podio del Leader. Non ha pensato a una cosa, però: alla climatizzazione. E così il discorso di Craxi passa alla storia non per le citazioni da Turati, per le solite pause interminabili o le non meno consuete minacce oblique: ma per la canottiera che traspare, oscena, dalla camicia bianca impregnata di sudore (un pezzo memorabile lo scrive allora, quantum mutatus ab illo!, Giampaolo Pansa). Quello stesso segno del corpo - che in un Craxi stravolto e vicino al precipizio era apparso a tradimento, come una verità nascosta, eloquente quanto inconfessabile - di lì a poco diventa un brand. Chi lo esibisce fieramente è l'astro nascente della post-politica italiana - Umberto Bossi da Soiano, frazione di Cassano Magnago, provincia di Varese - in un momento decisivo della sua spregiudicata parabola: nell'estate del '94, all'indomani del «ribaltone» col quale pone fine al primo governo Berlusconi, in vacanza in Sardegna si fa riprendere appunto in canotta e calzoncini da basket sbrindellati. **Stigma e carisma.** Come spiega Marco Belpoliti nella Canottiera di Bossi, appena uscita terza parte della sua trilogia sulle politiche del corpo nella società dello spettacolo (iniziata con Il corpo del Capo nel 2009 e proseguita l'anno seguente con Senza vergogna - che di nuovo sul corpo-segno di Berlusconi si apriva e si chiudeva), la scelta del look si mostra evidente nel suo valore performativo, cioè di «atto linguistico»: che, nel regno dell'immagine, al posto delle parole (o insieme alle parole, piuttosto) si vale delle posture, dei comportamenti, dei gesti. Quello famigerato del dito medio, sempre più spesso sollevato da Bossi all'indirizzo di avversari e giornalisti, è in questo senso esemplare - e tutt'altro che ingenuo. È un segno antico (con consumata attitudine interdisciplinare, Belpoliti convoca nel suo discorso quelli degli antropologi, degli storici dell'antichità, persino degli etologi: da Desmond Morris a Lynda Dematteo, da Claudio Franzoni e Patrick McCarthy a Filippo Ceccarelli), che ha il fine di insieme allusivamente sessualizzare la retorica politica (come è esplicito nel '93: coi berci e il gesto dell'ombrello rivolti dal palco di Curno all'indirizzo della «bonassa» Margherita Boniver) e brutalmente abbassare il livello culturale e linguistico. Lo stesso messaggio trasmette la canotta, che rinvia all'universo del lavoro manuale (è lo stigma di «contadini, operai, muratori, minatori») nonché, in quello che è già un traslato simbolico, al carisma sexy di una star come il Marlon Brando di Un tram che si chiama desiderio e Fronte del porto. Col presentarsi come «uno del popolo», sin dall'inizio della sua traiettoria politica (quando preferiva il trench da tenente Colombo) Bossi studiatamente si colloca nel punto più basso, e dunque vincente, di un lungo processo i cui prodromi vennero segnalati già nel 1961 da Umberto Eco, in Fenomenologia di Mike Bongiorno: il predominio della televisione porta con sé un «livellamento alla media» che «corrisponde al livellamento a zero». Ed è proprio su questo ground zero che si sono incontrati lo spettacolo - nella traiettoria che va dalle star hollywoodiane ai ragazzotti dei reality show - e la politica - in quella che va da Kennedy a Bush jr. L'uomo a cui si guarda, sintetizzava Eco, non è più il superman ma un everyman: «l'uomo assolutamente medio». **L'accesa del «politichese».** Il passaggio si fa molto evidente se si studia la lingua della politica. Nel suo monumentale lavoro antologico sui Discorsi politici italiani da Cavour a Berlusconi, Parole al potere - libro a sua volta tenuto assai presente da Belpoliti -, Gabriele Pedullà ha mostrato con grande efficacia il «tramonto del classicismo» prodottosi, durante il centocinquantesimo dell'Italia unita, in quello che ne era uno dei campi privilegiati: appunto la retorica politica. Se agli statisti di secondo Ottocento e primo Novecento era ancora richiesta una preparazione retorico-letteraria di prima scelta (e faceva specie lo stile di Cavour, praticistico e privo di bellurie), e alto-retoriche erano le performance «politiche» degli scrittori del tempo, da De Sanctis e Carducci a Pascoli e d'Annunzio, nel secondo Novecento si assiste a un sempre più marcato abbassamento stilistico. Che non coincide però con un'adesione al livello comunicativo «popolare»: il predominio della tecno-lingua giuridico-amministrativa più astratta, quello presto definito «politichese» (e che vede in Aldo Moro il suo protagonista indiscusso, memorabilmente analizzato da Pasolini), è un curioso ircocervo di abbassamento e allontanamento che sarà solo il giro di vite della «seconda Repubblica» a schiacciare definitivamente sulla mimesi anche linguistica dell'indifferenziato pubblico televisivo, sull'abbraccio mistico con le sue consuetudini più becere e (in precedenza) inconfessabili. **Un eloquente «coming out».** La diversa sessualizzazione imposta al discorso pubblico dai due mattatori, Berlusconi e Bossi, ne è una riprova evidente. Ma che sempre il discorso politico avesse fra le sue componenti anche quella performativa di un segno del corpo, lo mostra anche Pedullà quando annota che le interminabili performance congressuali dei notabili democristiani (nel '62 proprio Moro, nel discorso che «apriva» al centrosinistra, parlò per cinque ore e mezza leggendo 99 pagine dattiloscritte) si configuravano come «prove di forza». Il percorso di Pedullà si conclude con la celeberrima Discesa in campo di Berlusconi, 16 gennaio 1994. E commenta (nell'ultima pagina della sua introduzione - vero libro nel libro): «l'ideale continuazione di questa antologia, dopo il 1994, potrebbe essere fatta soltanto con un dvd». Nella spettacolarizzazione totale, infatti, sono appunto i gesti, le posture, i look ad avere un'importanza almeno pari alle parole. Sono, come del resto i discorsi in precedenza, atti linguistici in piena regola. E in questo, oltre a Bossi, si distinguono pure i gauleiter leghisti. Il cappio agitato a Montecitorio il 16 marzo 1993 dal deputato Luca Leoni Orsenigo da Cantù fa il paio col rogo delle 375.000 «leggi inutili» messo in scena il 24 marzo 2010 dal «Ministro della semplificazione» Roberto Calderoli armato d'ascia, piccone e fiamma ossidrica (Calderoli è quello che tiene in casa un serraglio con due lupi e, in passato, anche una tigre: almeno fino a quando, fantozzianamente, non sbranò il cane di un ospite) o con le performance del più espressivo di loro, Mario Borghezio, che nel 2000 si fa riprendere sull'Intercity Milano-Torino mentre spruzza di disinfettante i sedili su cui hanno viaggiato delle ragazze nigeriane e nel 2010 dichiara a «Radio 24» di ammirare il «patriota Mladic» (contano ovviamente, come gesti, anche i tratti sovrasesgmentali: alla domanda maliziosa se non farebbe comodo un «capo» militare come lui alla Padania è indescrivibile, appunto a parole, il tono di Borghezio che risponde orribilmente: eh... grasso che cola!). Ha fatto barrire di sdegno il «Giornale» (nella persona di Marcello Veneziani) e purtroppo La Lettura del «Corriere della Sera» (in quella di Antonio Carloti), l'insistito paragone di Belpoliti

fra le retoriche leghiste e «l'eterno Fascismo italiano (...), nella sua versione più autentica e provinciale». (Curiosamente difendendo tanto la Lega dall'accusa di neofascismo che il fascismo da quella di preleghismo: inammissibile, strilla Veneziani, «ridurre i Rocco, Gentile, Beneduce, Balbo, Grandi e Bottai ecc. a un regime di rozzi imbecilli».) Ma proprio questa è la parte più interessante dell'analisi di Belpoliti che - come sempre in questi casi - nel mettere in luce le costanti fra due fenomeni diversi non pretende certo di eliminarne le ovvie varianti. Certe radici oscure sono evidenti, del resto, in primo luogo alle verdissime piante dei leghisti doc. Il citato Borghesio nel 2009 fu «beccato» in fuorionda televisivo, durante un convegno dell'estrema destra francese, in questo eloquente coming out (stranamente assai poco commentato dalla stampa italiana): «occorre insistere molto sul lato regionalista del movimento. È un buon modo per non essere considerati immediatamente fascisti nostalgici, bensì come una nuova forza regionalista, cattolica, eccetera (...) ma, dietro tutto ciò, siamo sempre gli stessi» (del resto sulla Lega pesa ancora la memorabile analisi di quel finissimo politologo di Massimo D'Alema, 1995: «Tra la Lega e la sinistra c'è forte contiguità sociale. Il maggior partito operaio del Nord è la Lega, piaccia o non piaccia. È una nostra costola»). Se è vero che i comportamenti di Bossi - come mostrato da Belpoliti - «affondano le loro radici nella cultura materiale della provincia italiana» è perché è questo, davvero, il brodo di coltura della nostra destra, fascista e neo- (al di qua dell'ibridazione poi realizzata da Mussolini con le gerarchie tecnocratiche del «modernismo reazionario» europeo). Si diceva che la storia della corporeizzazione della politica italiana è solo (ri)cominciata da Craxi. Perché è da Mussolini, proprio, che prende le mosse (come per primi hanno mostrato gli studi pionieristici di Sergio Luzzatto). In questo senso il segno esteriore della canottiera - se non è una citazione intenzionale, come gli stivali di Craxi secondo Forattini - è un indizio rivelatore, un clic stilistico: la foto del Duce appunto in canotta, a cavallo a Villa Torlonia nel '33, splende nel libro di Belpoliti alla stregua di un come volevasi dimostrare. Fra Mussolini e Craxi (con Berlusconi suo spin-off bionico e spettrale), la breve stagione della (anzitutto retoricamente) fragile e imperfetta democrazia italiana: in cui il corpo appunto - nelle figure-simbolo di Moro, Andreotti e Berlinguer - è al contrario censurato, oscurato, linguisticamente introvertito. La scena dell'eterna provincia è stata descritta da Gianni Celati in una serie di conferenze tenute tempo fa in California e inedite in italiano (ma riportate da Belpoliti), facendo ricorso al cinema di Fellini come a un repertorio etnografico. È l'identità maschile italiana - una specie di Bund indebolito dal senso di colpa cattolico - quella messa in scena ossessivamente da Fellini, un'eterna adolescenza colma di inibizioni e paure: «un rifiuto di approfondire la relazione individuale con la vita, per pigrizia, pregiudizio o convenienza». È il mondo dei Vitelloni, insomma: eterni adolescenti irresoluti a tutto e appassionati di nulla. Dove la sessualità non è in alcun modo incontro con l'Altro ma, piuttosto, sua sottomissione (il mito del coito anale come punizione) e, in definitiva, strumento di competizione «narcissica» - per dirla col Gadda di Eros e Priapo - col Medesimo: cioè con gli altri maschi provinciali. (Non è un caso che - ha notato Simone Barillari nella sua fondamentale antologia commentata *Il Re che ride*. Tutte le barzellette raccontate da Silvio Berlusconi - il repertorio berlusconiano su Bossi lo presenti sempre come uno che ha problemi appunto col sesso.) La misoginia, la fobia per il contagio etnico, ovviamente l'omofobia (come già rilevato nel *Corpo del Capo*, a proposito appunto di Berlusconi) sono tutte spie di un'«ambivalenza verso il "diverso": repulsione e insieme attrazione». Una debolezza segreta, un'«angoscia profonda» è sempre quella di coloro che hanno la necessità di «dimostrare di essere veri maschi». **Studenti fuoricorso**. Ed è proprio su una nota di debolezza - l'umanità di Bossi, al di là della sua ideologia oscena - che il saggio di Belpoliti si conclude, commentando un servizio fotografico sul Duce leghista realizzato da Ferdinando Scianna nel '91, agli albori delle sue fortune. Nell'impermeabile d'ordinanza, Bossi viene colto in una pausa del suo berciare e intimidire l'interlocutore. Forse a sua volta vagamente intimidito: mentre, gli occhi persi, sorreggia un caffè. È qui che si vede davvero come Bossi non sia altro che «un vitellone di provincia (...). Uno studente fuoricorso, un simpatico perdigiorno (...). Il ritratto dell'Italia paesana subito dopo il boom economico, da cui molti di noi provengono, amata e rifiutata al medesimo tempo». Per smontare il saggio di Belpoliti, il «Corriere» ha dato del provinciale a lui. Ma è proprio grazie al suo carattere di emiliano tardivamente inurbato, per questo suo combinato disposto di provincialismo e cosmopolitismo, che Belpoliti ha potuto capire questa chiave della nostra storia recente: «L'identità italiana è impregnata anche di questo, fa parte di noi, per quanto ce ne distanziamo, lo rinneghiamo, cerchiamo di strapparcelo di dosso».

Studi, saggi e barzellette, un percorso di lettura

Nella pagina, oltre al volume di Marco Belpoliti «La canottiera di Bossi» (Guanda 2012, pp. 109, euro 10) e a «Parole al potere. Discorsi politici italiani», a cura di Gabriele Pedullà (Bur 2011, pp. CCXXII-870, euro 16,90), sono citati, sempre di Belpoliti, «Il corpo del capo» (Guanda 2009, pp. 156, euro 12) e «Senza vergogna» (Guanda 2010, pp. 250, euro 16), e «Il Re che ride. Tutte le barzellette raccontate da Silvio Berlusconi» di Simone Barillari (Marsilio 2010, pp. 207, euro 13,50). Tra i testi di riferimento del saggio di Belpoliti, «Il corpo del duce» di Sergio Luzzatto (1998, Tascabili Einaudi 2011: pp. XIV-340, euro 13), «L'idiota in politica. Antropologia della Lega Nord» di Lynda Dematteo (Feltrinelli 2011, pp. 266, euro 16) e «Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione dell'arte greca» di Claudio Franzoni (Einaudi 2006, pp. 290, euro 25).

L'ombra lunga del populismo - Giuseppe Allegrì

C'è lo studio per la provocatoria *Pieta* di Paul Freyer a illustrare la copertina di *Contro il potere*. Filosofia e scrittura, di Giacomo Marramao (Bompiani, pp. 153, euro 10. Il volume sarà presentato oggi a Roma, Piazzale Aldo Moro, alle 15.30 nella Sala Lauree della Facoltà di Scienze politiche dell'Università La Sapienza). Il corpo di Cristo sceso dalla croce e adagiato su una sedia elettrica: un'opera che sembra evocare le strofe di *The Mercy Seat* di Nick Cave & The Bad Seeds, in cui il poeta e songwriter australiano interpreta in modo sublime le visioni di un condannato a morte, con il trono di Dio trasfigurato in una sedia elettrica. È una sorta di post-umana rappresentazione dell'ecce homo, che nel libro di Marramao è collocato tra «(paura della) morte, potere, sopravvivenza» (l'archeologia del potere ripresa da Elias Canetti) e le «bassure della vita quotidiana» narrate da Herta Müller. Perché Marramao, nel suo scandaglio di «filosofia

e scrittura» contro il potere, suddivide il lavoro in due capitoli principali, tra loro in speculare dialogo. Da una parte l'immersione negli «scavi archeologici» dell'essenza del potere - alla ricerca del suo «carattere patogenetico», dinanzi all'enigma della massa - interrogati per una vita intera da Elias Canetti, spesso in dialogo con Franz Kafka, «il più grande esperto del potere» (a detta dello stesso Canetti). Dall'altra la scrittura di Herta Müller, autrice rumena di lingua tedesca, censurata nella Romania di Ceausescu e poi fuggita in Germania nel 1987, quindi premio Nobel per la letteratura nel 2009. Soprattutto la capacità con la quale Müller narra «la cifra sinistra e straniante che le relazioni quotidiane assumono nel grezzo microcosmo della provincia e nell'orrido macrocosmo della sorveglianza totalitaria», anche quella democratica. Lo stesso Marramao ricorda che siamo a un passo dalla spietatezza verbale di Thomas Bernhard (in quel caso contro il mai abbastanza odiato provincialismo austriaco), comunque dentro l'orrore del Novecento, sempre pronto a riprodursi, anche nel nostro presente. Per questo nella parte finale del libro viene aggredita la nuova scena del potere e del desiderio, nell'epoca del «populismo postdemocratico». Siamo dinanzi a due scrittori della diaspora, che oltrepassano la semplice critica del potere: Elias Canetti convinto di essere «riuscito ad afferrare questo secolo alla gola» - il Novecento - a partire da Massa e potere (1960); Herta Müller proiettata nella spietata disamina delle nuove forme del dominio, in cui il potere diviene «sistema paranoico di controllo capillare e indifferenziato». E questi due scrittori sono «custodi delle metamorfosi», con una immersione nelle profonde radici del potere (Elias Canetti e la ricezione italiana delle sue opere, reso ancora più felice dal mediatore Furio Jesi) e uno sguardo straniante sulla «normale derelizione» delle singole esistenze (Herta Müller nella narrazione del coefficiente di ansia, passività e subordinazione indotto dal potere sui propri «governati»). In questo assalto concentrico alle origini archetipe del potere e alle sue distopie quotidiane, Giacomo Marramao ripercorre il suo itinerario intellettuale, risalendo dal formidabile Potere e secolarizzazione (ripubblicato nel 2005), al più recente Passaggio a Occidente. Perciò questo pamphlet tenta di ripensare i rapporti interni alla triade «reale-immaginario-simbolico», assumendo il nervo scoperto dell'origine comune di potere e libertà: la plurisecolare tendenza alla servitù volontaria (Etienne de La Boétie), dalla quale si prova insistentemente a fuggire rifiutando l'eterno presente delle «passioni tristi», piuttosto ripensando la politica come prassi relazionale e conflitto. È un invito a rintracciare la traiettoria che da Machiavelli e Spinoza - pensatori della libertà e della vita - ci porta ad interrogare i processi di soggettivazione che fanno tesoro della «potenza simbolica della differenza», come via di fuga dal dominio dell'identità. Un percorso che si rivolta contro le tendenze hobbesiane proprie anche di alcuni ragionamenti canettiani, per combattere le pulsioni identitarie, populiste e postdemocratiche iscritte nelle attuali débâcle dei due Occidenti - Stati Uniti ed Europa - e nello «spettacolare fallimento» della sinistra, tanto riformista, quanto radicale. Così all'inizio del millennio sembra riavvolgersi il nastro secolare dell'«autodecostruzione» dello Stato, dalla sua crisi liberale intravista già da Santi Romano cento anni fa, fino agli sconfinamenti dopo il Leviatano (per ricordare un altro lavoro di Giacomo Marramao). Nelle geometrie spaziali non euclidee che seguono la sovranità moderna, si inserisce l'urgenza di individuare percorsi di sovversione dell'ordine esistente delle cose, che non si limitino alla fase decostruttiva del potere, ma siano in grado di fondare soggettività politiche radicalmente nuove. È un'esortazione a rilanciare la concreta utopia eretica di una critica costituente del potere, in cui una necessaria «critica della critica» vada di pari passo con il superamento dell'austera neutralizzazione tecnocratica. Tirare il filo rosso della potenza di singolarità irriducibili ai poteri, per l'invenzione di un nuovo immaginario sociale, dentro la storia millenaria delle eresie individuali e collettive. Consapevoli, per dirla ancora con Franz Kafka, che «le catene dell'umanità sofferente sono di carta da ufficio».

Sull'avventura di «Azimuth» l'impronta di Piero Manzoni - Francesca Pola

È con la metafora del volo che Piero Manzoni definisce l'esigenza di una trasformazione integrale della visione creativa che si va definendo tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60. Un volo oltre i confini stabiliti dell'artisticità, verso nuovi orizzonti in grado di rispondere alle mutate prospettive della contemporaneità. La frase appartiene al suo testo Libera dimensione, pubblicato sul secondo e ultimo numero della rivista «Azimuth», da lui fondata a Milano insieme a Enrico Castellani nel settembre 1959, e seguita in dicembre dall'apertura della galleria Azimut, spazio espositivo autogestito nel quale i due artisti organizzano mostre della più avanzata avanguardia internazionale. «Azimuth» (la rivista) e Azimut (la galleria) sono l'epicentro di un terremoto creativo che assimila, metabolizza e innova, nell'arco di una stagione brevissima, una serie di sollecitazioni: dal settembre del 1959 (con la pubblicazione del primo numero della rivista) al luglio del 1960 (con l'ultima mostra della galleria). «Azimuth» non è un gruppo costituito o un movimento con un programma definito a priori, ma un grande catalizzatore internazionale di esperienze multiformi: affermazione di una linea estrema di avanguardia, che coniuga in sé diverse potenzialità dell'arte nuova, dall'azzeramento radicale dell'immagine allo sperimentalismo dei nuovi materiali, dal superamento della superficie pittorica a una nuova idea di spazio siderale, dalle utopie luminose alle radici concettuali. È l'idea di modificare non solo l'opera artistica, ma anche i modi di relazione che la connettono a un mondo in dinamica evoluzione, che vive di rapidità ed efficacia di comunicazione: ha certo una dimensione di neoavanguardia (la rivista come luogo di esplicitazione teorica e stimolo creativo), ma è anche un nuovo modo di porsi dentro il sistema stesso dell'arte, attraverso l'operazione di una rivista e di una galleria indipendenti e internazionali, tese a costituire una inedita rete di relazioni. Caratterizzano questa situazione una intensità e concentrazione di esperienze che continuano a renderne complessa una definizione univoca, così come una contestualizzazione escludente. L'avventura di «Azimuth» è, per Manzoni così come per altri autori che con lui hanno condiviso attivamente questa esperienza, un luogo fisico e ideale di confronto, in cui si definiscono le coordinate teoriche e operative di una nuova visione artistica. Spartiacque e incubatrice, situazione emblematica di una intera generazione: una realtà nella quale l'esperienza del dialogo transnazionale è resa autenticamente e continuamente possibile, per la prima volta in modo così intenso, permettendo l'intreccio in tempo reale di sollecitazioni differenti. Il luogo in cui tutto questo accade è la Milano che si affaccia agli anni Sessanta, con i profondi rivolgimenti determinati dal «miracolo economico», al suo apice proprio tra 1958 e 1963: modernizzazione, industrializzazione, sviluppo tecnologico e trasformazione politica, sociale, culturale legati al ruolo economicamente

egemone che la città riveste nel contesto nazionale, quale spazio propulsore di lavoro, industria, capitali, commerci, crescita urbanistica e demografica. A Milano vi è poi una presenza fondante e imprescindibile alla genesi stessa dell'esigenza di rifondazione espressa da questi protagonisti: quella di Lucio Fontana (significativamente, l'unico artista cui viene dedicato nei due numeri di «Azimuth» un testo monografico). Fontana è il grande maestro riconosciuto da tutta questa generazione europea, cui impartisce una insostituibile «lezione di attitudine alla vita, la volontà, la forza di fare dell'arte, la libertà d'invenzione»: è l'eredità vivente, senza soluzione di continuità, di una visione positiva del Futurismo, che dal Manifesto Blanco del 1946 alle teorie dello Spazialismo elaborate a partire dal 1947 (anno del suo ritorno in Italia dall'Argentina) ripropone nel corso degli anni Cinquanta i temi del progresso attivo permanente, dell'esplorazione cosmica, di una spazialità mentale senza confini fisici e ideali. Nel suo ruolo propulsivo e ispiratore per la nuova generazione europea che in questi anni riconosce in lui l'antesignano di una creatività che si determina come pratica spaziale allargata, consona alle nuove dimensioni di un'azione umana estesa e della scoperta del cosmo, Fontana è sensibile alle sollecitazioni che gli arrivano degli artisti più giovani, quale manifestazione di una ineludibile esigenza di rinnovamento, come testimonia il continuo modificarsi del suo linguaggio. In questo contesto, «Azimuth» è nodo fondante di un network transnazionale particolarmente decisivo per la nascita di una nuova visione artistica europea: una situazione che tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta assiste alla maturazione di un generalizzato superamento dello spazio espressivo del soggetto, legato alla stagione informale del secondo dopoguerra, per lasciare invece luogo a una nuova e libera relazione con lo spazio del mondo, e da questo con la dimensionalità espansiva dell'intero universo. È un momento germinale, che vede nella riduzione espressiva e nell'azzeramento formale una possibilità decisiva di rifondazione costruttiva del linguaggio visivo, una volta superata la disillusione, storica e culturale, che aveva seguito gli esiti della seconda guerra mondiale. È la dimensione del viaggio e dello scambio (tra luoghi, protagonisti, vicende) che connota questo momento così decisivo: proprio l'attivismo vitalistico di Manzoni, con la sua curiosità feconda, i ripetuti viaggi e soggiorni attraverso l'Europa, l'inesausta corrispondenza epistolare, il suo instancabile intessere relazioni e scambi, la sua attività di promozione, si rivela cruciale alla definizione di questa inedita geografia dell'arte, che include recenti espressioni del panorama americano, sollecitazioni della cultura orientale e soprattutto nuovi centri artistici europei, come Svizzera, Inghilterra, Germania e Nord Europa, che subentrano gradualmente alla relazione privilegiata con l'ambito francese. Non è un caso che il nome stesso di questa realtà si leghi al lessico geografico e astronomico: come ricorda Castellani, l'azimuth «è la verticale sopra un punto qualsiasi della superficie terrestre». Azimuth indica così al contempo direzione e punto di osservazione: è luogo e genesi di orientamento, fulcro di prospettiva cosmica, proiezione dimensionale e misura possibile nello spazio illimitato dell'universo. «Azimuth» è anche per Manzoni un anello cruciale, che segna la costituzione di un fronte europeo di nuova generazione, in grado di rompere le coordinate non solo espressive ma anche relazionali di un sistema che egli percepisce come inadeguato a recepire i significati della creatività più avanzata. A queste date, la sua ricerca ha già codificato negli Achrome l'idea di una tabula rasa radicale: i suoi primi esempi di quadri integralmente bianchi datano alla fine del 1957, e vengono esposti per la prima volta nel gennaio 1958. Dopo alcuni esperimenti realizzati stendendo del gesso su tavole e tele, Manzoni sceglie di utilizzare come materiale privilegiato il caolino, liquido ceramico nel quale immerge le proprie superfici, che vengono poi montate sul telaio e nell'asciugarsi assumono le grinzature caratteristiche dei lavori tra il 1958 e il 1959. Questa soluzione creativa, che con neologismo terminologico Manzoni codifica nel 1959 in Achrome, non è una pura esperienza di azzeramento cromatico, ma una ipotesi di appropriazione concreta del mondo in chiave neutralizzante, tesa a sottrarlo proprio alla sua dimensione transeunte di caducità materiale per tradurlo in una visione totalizzante. Si tratta di una scelta che intende definire e chiarire, anche teoricamente, la visione di concretezza che si va precisando nel suo lavoro: è del maggio 1959 la prima occasione in cui è attestata la titolazione Superficie Acroma, sull'invito di una sua mostra personale. L'opera «achrome» - che letteralmente significa «incolore» - si esplicita così per Manzoni nei più diversi formati e materiali, accomunati dal desiderio di neutralizzare qualsiasi residuo descrittivamente rappresentativo e soggettivamente autoriale dall'operazione artistica, che deve limitarsi a prelevare frammenti di realtà per sottrarli al proprio destino di caducità e trasportarli così in una dimensione fisicamente infinita. Il 19 marzo (ore 18) presso il museo del Novecento di Milano, la Fondazione Piero Manzoni presenterà il volume «Manzoni. Azimut» dedicato all'artista italiano (la cui mostra si è tenuta da Gagosian a Londra) e a coloro che hanno condiviso l'esperienza della rivista Azimuth e della galleria Azimut (che ospitò nell'arco di otto mesi tredici mostre su quel terremoto creativo che scosse il mondo dell'arte). Il volume è curato dalla storica e critica Francesca Pola, di cui pubblichiamo qui alcuni stralci del testo.

Viva la paura. Fa crescere - Roberto Silvestri

Non è per la presenza di un comico turco di grande successo in patria come Cem Yilmaz, quasi un Poirot, ma questo film di Ferzan Ozpetek sembra il meno italiano tra quelli che ha realizzato finora. Bene. Suo nono dramma a mesches umoristiche (come sempre) Magnifica presenza, scritto con Federica Pontremoli e prodotto da Fandango e Rai Uno, non privo di alcune costanti ossessioni tematiche (il dolce, ma inteso come inquietante sostanza macabra; gli spettri e la loro sete di giustizia; la confusione sessuale, la magia segreta di un appartamento...), si avvale come sempre di un attore-perno, oggetto d'affezione totale (qui è Elio Germano, così candido che sembra Harry Langdon) e di un ricco e compatto pool di attori e attrici di supporto (più di tutti incide, perché inaspettata presenza, Anna Proclemer, che è fantastica nella sua «quasi imitazione» di Marisa Merlini). Ma, rispetto ai copioni costruiti assieme a Gianni Romoli e a Tilde Corsi, più leggiadri e sottili, qui gli omaggi sono indicati col ditino e necessitano di cornice (Argento, Visconti, Fellini, Bunuel, Yilmaz appunto, ma Atif, il Valle occupato...rivivono attraverso le luci filologicamente corrette di Maurizio Calvesi e grazie al poliritmico battito di cuore dell'ipersensibile montatore Walter Fasano). E le incursioni nei generi, dalla commedia gay all'horror, dal «sentimentale» alla polemica di costume, dal fantasy allo «storico» sono più scandite, «indigeste» ed esibite come esplicite operazioni di montaggio «postmoderno». Non a caso l'incipit è così

tarantiniano, perché questo teatro Valle da cui parte - dopo un flashback di 70 anni fa - una storia ambientata ai giorni nostri, a Roma, nel quartiere morettiano di Monte Verde Vecchio, rimanda immediatamente al rogo dei nazisti di *Inglorious basterds* (e Aldrich) e ci introduce splendidamente in una situazione di suspense. Una rappresentazione teatrale del 1943, con in sala gli ufficiali della Wehrmacht e delle S.S. e otto attori piuttosto nervosi, che culmina non nel super botto di via Rasella, ma nelle immagini solari di una coppia di catanesi di oggi, Pietro e la quasi cugina Maria, in cerca di un appartamento da affittare. Sarebbe un affare, anche se da alcuni indizi (e dal prezzo) si intuisce che qualcosa di veramente strano capiterà al vero affittuario, il ventottenne protagonista della storia, Pietro, che aspira a diventare attore ma intanto per mantenersi la casa sforna cornetti di notte assieme a tre lavoratori stranieri. È gay e inguaribilmente disperato perché venera un uomo come John Lund idolatrava Gene Kelly in *Altà società*, cioè senza alcuna speranza. Ed è talmente «bello e puro» che senza la quasi cugina terragna (e avvocato) a improvvisargli radici e concretezze, partirebbe con la fantasia chissà per dove... Deve crescere. E quando quegli 8 fantasma-attori inizieranno a sparagliargli le figurine (risorgimentali, omaggio a Martone), a circondargli la vita e anche il letto (ma le scene più erotiche le troveremo solo sul dvd) Pietro scoprirà il vero volto del terrore e poi, via via, rispolvererà con i maestri antiche tecniche recitative, come fosse capitato nella pensione per attori disoccupati di *Upstream*, il John Ford del 1927 appena ritrovato in New Zeland e che è tutto un omaggio allo spirito di Shakespeare, a come è facile storpiarlo e renderlo trombonesco e a come è affascinante invece carpire il cuore: cioè sapersi ancora indignare, perpetuare il senso di rivolta, anche se la rivoluzione è finita (e pure male). I fantasmi a Roma (per colpa di Antonio Pietrangeli?) non fanno paura, anzi convivono piacevolmente con chi ha occhi e tempo per conviverci, sensori speciali per comunicarvi e tecniche capaci di trasformarli in numeri al Lotto. Monte Verde Vecchio poi, è un quartiere rispettato per aver nascosto ebrei, comunisti gay e altri nemici del Reich e come sede di sensitivi d'eccellenza (che trovarono Moro...). Perfino Bava preferiva l'horror fuori casa. Infatti Pietro, l'amico Paolo e i vicini di casa formeranno, complici i loro 8 fantasmi antifascisti drastici (Beppe Fiorello e Claudia Potenza i più concentrati) un'altra comune di fate ignoranti, un buco nero in questa nostra società di eccitati controllati, capace di colloquiare con l'aldilà. Perché ciò che si oppone alla morte non è la vita, ma la verità. Sarebbe un buon film, non fosse per un orrore di copione quando un fantasma, ormai informato sul proprio tragico destino, ma tranquillizzato perché Hitler fu fermato, è costretto ad aggiungere: «ma è stato abbattuto anche il comunismo»? E se cancellassero la battuta dalle 400 copie già stampate?

Quijote, cavaliere lunare in viaggio con Paladino - Arianna Di Genova

Paesaggi apocalittici, desertificati, solitudini lunari, cavalli senza mèta, guerrieri statuari che prendono fuoco così come i libri dell'umanità che costellano di roghi la notte. Quijote, la prima prova di regia dell'artista sannita Mimmo Paladino, si presenta come una riflessione sulla vanitas e procede per suggestioni visive, abbandonando spesso la narrazione per una serie di tableaux vivants dove è il pensiero a materializzarsi e a fluire libero da argini. Al cavaliere errante di Cervantes e alla sua folle impresa fanno compagnia molti eroi e anti-eroi del passato. Qualcuno vede oltre e già conosce l'esito di quell'avventurarsi per il mondo: è il mago Merlino, interpretato dal compagno della stagione della Transavanguardia Enzo Cucchi. Qualcun altro è già nell'Ade e torna solo per snocciolare l'inconsistenza del potere terreno, Dulcinea intanto intreccia i fili degli amori perduti. A rendere più malinconico che mai, incerto tra alba e tramonto, luce e buio, quel filosofeggiare sull'inutile viaggio che compie ognuno di noi, c'è anche Lucio Dalla, qui nei panni dello scudiero Sancho mentre si diletta in un balbettio dadaista che punteggia ogni sosta dei due vagabondi (fuori scena, invece, è l'autore delle musiche, se si escludono alcuni brani inediti della band newyorkese Edison Woods). Il film - realizzato nel 2006 e presentato al festival di Venezia, produzione Ananas - uscirà il 23 marzo nelle sale del circuito di «distribuzione indipendente» e in contemporanea on demand su www.ownair.it. «Il confronto con la figura di Cervantes - ha spiegato Mimmo Paladino - con i tratti confusi che l'hidalgo riunisce in sé, utopia, sogno, fantasia, sentimento, nobiltà, fierezza, coraggio, mi ha convinto a sceglierlo quale soggetto del mio primo film. Così è nato il Quijote, costruito con un sistema simile a quello delle scatole cinesi, una struttura capace di restituire all'infinito innumerevoli suggestioni. Creare un film è qualcosa di analogo alla scultura, ma è come plasmare la luce. Lavorare con la luce che si materializza, che diventa immagine, movimento, parola, suono». La impressionante fotografia del Quijote è firmata da Cesare Accetta, la scenografia da Paolo Petti e i costumi da Ortensia De Francesco. Fra gli attori Chisciotte, il cavaliere che insegua i suoi sogni è Peppe Servillo (spesso ridotto a ombra di se stesso in una osmosi con le statue-totem di Giacometti), mentre nei panni del poeta non poteva che esserci Edoardo Gero; la nera morte è incarnata dalla maschera di ghiaccio qui indossata da Remo Girone e Carla Tatò e Carlo Quartucci sono rispettivamente la duchessa e il cardinale. La bella e ingenua Dulcinea, che attraversa indenne, di bianco vestita, paesaggi sulfurei e infernali è Ginestra Paladino, figlia d'arte. Il «puparo» Mimmo Cuticchio è il rapsodo d'eccezione.

Se i diritti d'asilo sono «buonismo peloso» - Antonello Catacchio

Il Mediterraneo, un tempo culla della civiltà ora è la fossa della civiltà. Negli anni recenti in quelle acque sono morte speranze, aspettative, diritti e soprattutto migliaia di uomini, donne e bambini. Persone in fuga da guerre e povertà sottoposte a rapine e angherie di ogni genere nel tentativo di approdare in Europa. Non fossero bastati trasportatori senza scrupoli che stipavano migranti su mezzi di ogni genere, spesso condannandoli a morte, ci si sono messi anche i governi a brandire l'illegalità. In primis quello italiano. Per questo il racconto di Mare Chiuso, il documentario di Stefano Liberti e Andrea Segre è uno schiaffo. Nel maggio 2009 comincia la politica di respingimento in mare da parte del governo italiano che blocca i natanti coi migranti, li maltratta un po', poi li riconsegna ai libici. In barba a qualsiasi legge internazionale. Maroni parla di rispetto delle regole sul diritto d'asilo e mente. Berlusconi delira descrivendo i migranti in fuga da conflitti e persecuzioni come reclutati dalla malavita. E firma l'accordo con Gheddafi che a sua volta ritiene i neri d'Africa autentica feccia. Così succede che durante quel mese 200 persone, eritree e somale, vengano prelevate da un barcone in avaria in acque internazionali e riportate a Tripoli per essere consegnate alle autorità libiche. Molti finiscono nelle galere del rais, torturati e picchiati per diversi mesi. Qualcuno ha tentato ancora di

attraversare il mare «chiuso», altri, soprattutto dopo la fine del regime lo scorso anno, hanno puntato verso la zona desertica al confine con la Tunisia, dove l'Onu ha organizzato un campo profughi. Molti di quei 200, dopo infinite traversie sono ancora lì, quasi tre anni dopo. Ma qualcuno non c'è stato e poco più di una ventina ha denunciato l'Italia presso la Corte Europea dei diritti dell'Uomo di Strasburgo. Che il mese scorso ha condannato il nostro paese a risarcire (15mila euro a testa) i ricorrenti per essere stati respinti di nuovo in Libia senza alcuna verifica sul loro status. Una sentenza che l'ex ministro degli interni Maroni ha definito «incomprensibile picconata del buonismo peloso. È una sentenza politica di una corte politicizzata. Rifarei quello che ho fatto: impedire ai barconi di clandestini di partire dalla Libia, salvare molte vite e garantire maggiore sicurezza ai cittadini». Peccato che durante questa politica di pirateria statale verso inermi cittadini stranieri siano morte 1500 persone. Ma da chi ha una visione così ottusa da ritenere i diritti dell'uomo «buonismo peloso» non ci si può aspettare altro. Si vibra di indignazione nell'ascoltare le storie di tante persone le cui vite, già grame, sono state devastate ulteriormente dal governo della destra in Italia, mentre su giornali e tv (e in rete) all'epoca impazzavano i festini di villa Certosa e le escort di Gheddafi. Ora ogni migrante vittima di quei respingimenti può fare ricorso e ha ottime possibilità di vincere. Non basta a cancellare i torti subiti, ma almeno un principio è stato ristabilito.

La Stampa – 16.3.12

Dio è morto, torniamo a Dio – Gianni Vattimo

Esce oggi da Fazi il saggio di Richard Kearney Ana-teismo. Tornare a Dio dopo Dio (pp. 330, €17,50), in cui il filosofo, allievo di Ricœur e professore al Boston College, conduce il lettore in un percorso innovativo alla ricerca del sacro dopo l'ateismo. Pubblichiamo uno stralcio dell'introduzione di Vattimo.

Anateismo è l'atteggiamento religioso che Kearney sostiene e raccomanda per la spiritualità del nostro tempo. [...] Il prefisso greco ana-, che a prima vista potrebbe essere inteso in senso negativo (come se si trattasse di negare l'ateismo, pensate al termine an-alcologico...), significa invece, oltre che «salita», anche «ritorno». Due sensi che Kearney non sottolinea insieme, preferendo il secondo senso, il ritorno; non direi però che il primo senso, la salita, sia del tutto scomparso, giacché il ritorno implica sempre per Kearney un qualche momento di illuminazione piena, diremmo di arrivo alla cima, che coincide bensì, nella mistica, con la notte oscura di cui tanti mistici ci parlano, ma che ha comunque il carattere di un momento decisivo - una sorta di evidenza che Kearney pensa sempre in base all'eredità della fenomenologia assimilata attraverso il suo maestro Ricœur. Il senso del prefisso ana-, dunque, non è solo una questione di filologia, segna anche, pare a me, la differenza - leggera ma non insignificante - attraverso cui io mi introduco nel discorso di Kearney, e perciò la via che, solo, posso indicare ai lettori. Dunque: la cultura dentro la quale ci capita di vivere è orientata a considerarsi il punto di arrivo di uno svolgimento che, negli schemi filosofici dominanti, di origine hegeliana, ma anche genericamente illuministici e positivistic, si pensa come proveniente da fasi primitive teistiche, caratterizzate da una religiosità non di rado superstiziosa, che poi, attraverso scienza e tecnica, si evolve progressivamente verso quella che Nietzsche chiamerà la «morte di Dio» (il quale per lui si rivela una menzogna non più necessaria all'uomo tecno-scientificamente evoluto), e cioè verso un ateismo teorico-pratico sempre più generalizzato. Questo schema illuministico-storicistico è quello da cui Kearney parte per negarne la validità, alla luce non solo della propria esperienza personale, ma di quella che gli sembra, giustamente, una diffusa ripresa, o sopravvivenza, del problema di Dio al di là di ogni approdo ateistico. Non solo a causa di quelle che si potrebbero chiamare le autocontraddizioni performative del «progresso» (dalla bomba atomica all'Olocausto), ma per l'incertezza e l'esperienza di finitezza che il nostro mondo conosce e che lo richiamano, appunto, a quel senso di vuoto e di sospensione di ogni certezza che l'autore chiama anateismo. Ancora in armonia con la propria formazione fenomenologica, Kearney pensa a questo stato d'animo come all'epoché husserliana, quella sospensione dell'atteggiamento «naturale» nei confronti delle cose che permette di elevarsi alla visione delle essenze. Si va oltre l'ateismo «naturale» del nostro mondo quando facciamo esperienza di questo vuoto che è anche l'apertura a una epifania, a una illuminazione, che ci riapre all'esperienza di Dio. Qualunque Dio esso sia. Nel vuoto e nell'incertezza che ci apre all'anateismo e a un nuovo possibile incontro con Dio entra anche la consapevolezza moderna e tardo-moderna della pluralità delle religioni, dunque il problema del dialogo interreligioso e delle molteplici vie che in esso si confrontano e spesso si scontrano. L'anateista di Kearney è inoltre un uomo del dialogo con gli dèi stranieri. La religiosità ritrovata nella sospensione degli assoluti sia teistici sia ateistici è anche caratterizzata da una apertura all'altro che è sempre stata preclusa alle fedi non passate attraverso la notte oscura - non solo mistica, ma culturale - di cui noi moderni siamo figli e prodotti. Kearney, nelle non rare digressioni autobiografiche del libro, ricorda anche di aver a lungo lottato contro l'autoritarismo della sua Chiesa e poi delle Chiese e sette che ha incrociato. Di modo che l'anateismo non è solo, in definitiva, il momento di sospensione e di vuoto destinato a trovare «di nuovo» una fede «piena» più o meno affine alle fedi tradizionali, ma un atteggiamento che deve accompagnare (sembra di parlare dell'«io penso» kantiano!) ogni fede ritrovata. Di ogni fede comunque ritrovata deve far parte la preghiera che domanda di essere aiutati a credere: Signore, credo, aiuta la mia incredulità. Che era anche la preghiera persino di Madre Teresa, come ricorda Kearney. Ma potremmo pensare a Pascal, che consigliava ai non credenti di pregare per ottenere la fede.

Inviato il primo messaggio usando un fascio di neutrini

NEW YORK - Mandare messaggi sulla Luna potrebbe non essere più un sogno. Per la prima volta, infatti, gli scienziati hanno usato un fascio di neutrini per mandare un messaggio attraverso 240 metri di roccia. L'esperimento è stato condotto al Laboratorio Fermi di Chicago, usando un acceleratore di particelle e un rivelatore di neutrini, il "Minerva", sistemato in una caverna a 100 metri di profondità. La squadra di scienziati non ha tuttavia specificato con esattezza il tempo impiegato dal messaggio in formato binario "neutrino" per arrivare a destinazione.

I neutrini sono particelle subatomiche (come gli elettroni, i quark o i bosoni di Higgs) con una massa quasi pari a zero, senza una carica elettrica e capaci di viaggiare a una velocità vicina a quella della luce. Per via della loro carica neutra, non sentono la forza elettromagnetica, ma sono soggetti solo alla forza di gravità o alla forza nucleare debole. Questo permette loro di passare con gran facilità attraverso oggetti solidi come i pianeti. «Usando i neutrini, sarebbe possibile comunicare tra due punti della Terra senza usare i satelliti o la comunicazione via cavo - ha detto Dan Stancil, professore di ingegneria informatica ed elettrotecnica all'università del North Carolina - Il sistema di comunicazione tramite neutrini sarebbe molto più complicato dei sistemi di oggi, ma potrebbe rivelarsi strategico» ha poi aggiunto. Infatti, i neutrini possono passare praticamente attraverso qualsiasi oggetto solido in cui si imbattono. E questo potrebbe rivelarsi utile per comunicare da un punto all'altro della Terra o perfino per mandare messaggi nello spazio, facendoli viaggiare da un pianeta a un altro. Inoltre, potrebbero essere utilizzati anche per la comunicazione tra i sottomarini, che hanno canali di comunicazione molto limitati (le onde radio non amano l'acqua). Per ora si tratta solo di teorie. Infatti, benché i neutrini possano attraversare un pianeta grazie alle loro proprietà, proprio per le stesse caratteristiche sono piuttosto difficili da rilevare. Basti pensare che il 'Minerva' è in grado di rilevare solo un neutrino su 10 bilioni.

Corsera – 16.3.12

Montaigne, l'uomo misura di tutte le miserie - Giorgio Montefoschi

Nel secondo libro dei Saggi - che Bompiani presenta nella traduzione riveduta e aggiornata di Fausta Garavini, basata sul testo critico del 1998, stabilito da André Tournon - Michel Eyquem de Montaigne, avendo superato da un pezzo i quarant'anni, descrive fisicamente se stesso. Dice d'aver una corporatura robusta e forte, pur essendo di statura un po' sotto la media; un viso non grasso ma pieno; mani impacciate; indole fra il gioviale e il malinconico, moderatamente sanguigna e calda. «Le mie condizioni fisiche, insomma», conclude, «vanno molto d'accordo con quelle dell'anima. Non c'è nulla di vivace: c'è solo un vigore pieno e saldo». Nacque, da nobili genitori, nel 1533, in una regione di confine fra la Guyenne e il Périgord. La sua infanzia, «governata in maniera dolce e libera», fu esente da rigorose soggezioni. Dai maestri del collegio di Bordeaux, nel quale entrò a sei anni, imparò presto il latino e le discipline umanistiche; dai contadini che vivevano attorno al castello di famiglia, la sapienza vera: che consiste nel seguire in tutto e per tutto la natura. Più tardi, studiò diritto; entrò nel tribunale di Bordeaux e ci rimase tredici anni; si ritirò, nel 1570, nella proprietà ereditata da suo padre, in cui riceveva persone importanti: persino il futuro re Enrico di Navarra; non si sottrasse - nella Francia devastata dalla guerra civile - a interventi politici e di mediazione; viaggiò, nei Pirenei e in Italia, anche per curarsi il «mal di pietra» (i calcoli) di cui soffriva moltissimo; fu eletto sindaco di Bordeaux (nel 1581) e rieletto una seconda volta; morì il 13 settembre del 1592: mentre preparava una nuova edizione dei suoi Saggi. Queste, in estrema sintesi, le notizie biografiche di Montaigne: una biografia non ricchissima (che i lettori, volendo, potranno approfondire leggendo il volume di Sarah Bakewell, Montaigne, L'arte di vivere, recentemente pubblicato da Fazi). Del resto, la maggior parte del tempo della sua vita Montaigne la trascorse nel suo castello: nella torre d'angolo del suo castello. «A casa mia» scrisse, «mi ritiro un po' più spesso nella mia biblioteca, da dove comodamente governo la mia casa. È di forma rotonda con un solo lato dritto, tre finestre di ampia e libera prospettiva. Mi piace che sia un po' inaccessibile. Sotto di me vedo il giardino, la corte, il cortile e tutte le parti della casa. Qui sfoglio ora un libro, ora un altro, senz'ordine e senza programma, come capita; ora fantastico, ora annoto e detto, passeggiando, queste mie idee». I suoi autori preferiti (possedeva mille libri: un numero ragguardevole per l'epoca) erano Ovidio e Virgilio, Cicerone e Tacito, Platone e San Paolo, gli amatissimi Seneca e Plutarco - in particolar modo Plutarco, perché in ogni episodio della storia vedeva l'uomo. Ma Montaigne non aveva una buona memoria; presto dimenticava quello che aveva letto. Così, tratte dai libri di questi autori, sulle travi del soffitto, aveva fatto scrivere alcune frasi. Per esempio, questa di Euripide: «Come puoi considerarti un grande uomo, quando basta il minimo incidente di percorso per atterrirti?». Oppure, questa frase tratta dalla Storia naturale di Plinio il Vecchio: «La sola certezza è che niente è certo e che nulla è più misero e superbo dell'uomo». **L'opera.** Michel de Montaigne, «Saggi», a cura di Fausta Garavini, testo francese a fronte (Bompiani, pagine 2.000, euro 40). L'opera sarà in libreria a partire dal 21 marzo. **Collana.** I «Saggi» di Montaigne inaugurano la nuova collana «Classici della letteratura europea», diretta da Nuccio Ordine. Con Montaigne uscirà anche «Gargantua e Pantagruel» di Rabelais, curato da Lionello Sozzi. L'uomo, e soltanto l'uomo, con le sue incertezze e le sue paure, le sue debolezze e le sue passioni, la sua viltà e il suo coraggio, la sua pazienza e la sua insofferenza, il piacere e il dolore, è il protagonista dei Saggi. Dio, in questo meraviglioso libro tagliente e morbido, sfuggente e netto, continuamente modificato e arricchito, è completamente assente. Certo, un essere supremo dotato di ragione e armonia deve aver creato l'universo e l'uomo, e noi ne vediamo i segni; ma al di là di quei segni, al di là delle nostre immaginazioni terrene, di questo essere supremo noi non possiamo sapere nulla. Dio è inconoscibile. Pensare di conoscerlo è il «prodotto di una straordinaria ubriachezza dell'intelletto umano». Pitagora, che più di ogni altro s'era avvicinato alla verità, riteneva che «la cognizione di questa causa prima, di questo essere degli esseri, doveva restare indefinita, non stabilita, non dichiarata: che essa non era altro che l'estremo sforzo della nostra immaginazione verso la perfezione». L'uomo in realtà, non sa nulla. La sua presunta sapienza - come ci ricordano l'Ecclesiaste e San Paolo - non è altro che un travaglio e un tormento che ci fa sprofondare negli abissi infernali. «L'uomo più saggio che ci sia mai stato, quando gli fu domandato che cosa sapeva, rispose che sapeva di non sapere nulla». Eppure, siamo figli di Dio, di questo essere sconosciuto; e una scintilla del suo «divino sapere» la possediamo fin dalla nascita. Per riconoscerla, dobbiamo farci umili e ignoranti, diventare «semplici». Gli uomini veramente sapienti sono come le spighe di grano: «Esse si elevano e si innalzano, la testa dritta e fiera, finché sono vuote; ma quando sono colme e piene di grano nella loro maturità, cominciano a diventar umili e ad abbassare il capo. Hanno rinunciato alla loro presunzione e riconosciuto la loro condizione naturale». Dove conduce la sapienza «semplice»? In primo

luogo a considerare che il bene più prezioso è la salute: la sola cosa «che meriti in verità che uno vi dedichi non solo il tempo, il sudore, la fatica, ma anche la vita per ottenerla; poiché senza di essa la vita viene a esserci penosa e fastidiosa». In secondo luogo - ma in pratica nello stesso momento - a non guardare davanti, bensì dentro noi stessi. Guardando dentro noi stessi, scopriamo molte più verità di quante non immaginiamo; e impariamo tantissimo. Scopriamo, per esempio, che se facciamo come gli animali i quali, nel momento in cui decidono di ritirarsi nella loro tana cancellano le tracce davanti alla tana, subito diventiamo padroni della nostra vita e non abbiamo più bisogno dei falsi o illusori giudizi del mondo: perché «non è per mostra che la nostra anima deve rappresentare la sua parte, ma nel nostro intimo, dove nessun occhio penetra se non il nostro». Scopriamo che siamo fatti di anima e di corpo: «Che la nostra intelligenza, il nostro giudizio e le facoltà della nostra anima in generale soffrono secondo i movimenti e le alterazioni del corpo», tanto che se la salute ci arride o il sole splende siamo amabili, laddove se solo un alluce ci duole diventiamo corrucciati e intrattabili. Scopriamo che, al pari della natura, che è in perpetuo mutamento, anche la nostra anima è in perpetuo mutamento, scossa dal dubbio, preda dei sentimenti, fragile «come un fragile scafo sorpreso sul mare da un vento furioso»; scopriamo che i sensi ci ingannano; che mai si può stabilire nulla di certo, perché «non c'è alcuna esistenza costante, né del nostro essere né di quello degli oggetti. E noi e il nostro giudizio, e tutte le cose mortali andiamo scorrendo e rotolando senza posa». Infine, scopriamo il sentimento innato che ci lega agli esseri e alle cose che popolano l'universo: «Perché noi non siamo né al di sopra né al di sotto del resto: tutto quello che è sotto il cielo è sottoposto a una stessa legge e a una stessa sorte... Le anime degli imperatori e dei ciabattini sono fatte su uno stesso stampo... Il modo di nascere, di nutrirsi, di agire, di muoversi, di vivere e di morire delle bestie è simile al nostro... Gli animali sono molto più regolati di quanto siamo noi, e si tengono con maggior moderazione entro i limiti che la natura ha prescritto»: dunque, scopriamo e impariamo che «è più sicuro lasciare alla natura, che a noi, le redini della nostra condotta». La moderazione è la maggiore delle virtù. Questo lo impariamo a poco a poco - e per il nostro vantaggio - esercitandoci (talvolta con fatica, dal momento che virtù «facili» non esistono) in tutto ciò che umanamente significa la parola moderazione. Vale a dire: nel saper ascoltare piuttosto che nel prevaricare quando conversiamo; nel saper cogliere le novità e le diversità quando viaggiamo; nel saper riconoscere che non c'è piacere disgiunto dal dolore; nel saper godere dei nostri sensi, senza lasciarci travolgere dai nostri sensi; nel saper accettare la giovinezza e la vecchiaia; nel saper «trattenere l'anima fra i denti», perché, come diceva Seneca «la legge di vivere, per la gente dabbene, non è di vivere quanto a loro piace, ma quanto devono»; nel non avere paura della morte; nel saper affrontare serenamente la morte. Montaigne era ossessionato dalla idea della morte. Il suo libro - sul quale sono state scritte biblioteche - da molti, quasi da tutti, è stato definito un autoritratto: il breviario laico di un uomo che in definitiva non vuole far altro che specchiarsi, che parlare di se stesso, felice della sua vita. Invece è qui, proprio qui, che sta la sua straordinaria bellezza, insieme alla inquietudine che produce: nell'essere un autoritratto e nello stesso tempo - come intelligentemente suggerisce Fausta Garavini - una galleria di specchi in cui non si riflette un solo ritratto, bensì una folla di ritratti, quanti corrispondono alle infinite nature sempre mutevoli, sempre cangianti degli esseri umani. E nell'essere, certamente, un breviario laico rassicurante, un breviario laico che infonde saggezza, ma anche, e soprattutto, un libro in cui il suo Autore cerca aiuto e conforto: nei libri e nelle parole di saggezza che gli altri libri contengono e parlano della vita e della morte, nei volti dei suoi simili sui quali sono incisi i segni della vita e della morte, negli esempi della storia che raccontano la vita e la morte. La sua prosa - che Montaigne a torto disprezzava, ritenendola aspra e sregolata, molle e fiacca - questa oscura, dolcissima, incerta, inafferrabile, fluttuante marea che è la vita, non fa altro che riprodurla con la giusta ansia; e la giusta imprecisione. Non a caso, una grande ammiratrice di codesto flusso era Virginia Woolf.

L'Enciclopedia Britannica lascia la carta per il web - Fabio Cavalera

LONDRA - Solo ottomila persone al mondo hanno sugli scaffali di casa i 32 volumi dell'Enciclopedia Britannica, ultima edizione: sono veri «partigiani» del sapere accademico in versione tradizionale. Per loro la carta è insostituibile. Al diavolo il computer. Meglio consultare e toccare quei 58 chili e mezzo di libri rilegati in pelle piuttosto che piegarsi su un «personal» ultraleggero per soddisfare le curiosità della mente. Quel «tesoro», pesante ma insostituibile, se lo dovranno tenere ben stretto perché l'Enciclopedia Britannica, la più antica in lingua inglese, con un colpo di spugna archivia il passato e si lancia nel futuro. Niente ingombri, niente polvere. D'ora in avanti, con un modesto contributo mensile, solo su internet si sfoglieranno le nozioni e gli approfondimenti assemblati da 4.400 superesperti e professori. Chi proprio lo desidera può ancora aggiudicarsi le ultime 4 mila copie rimaste delle dodicimila stampate e tenersele come una reliquia. Poi basta. I tempi sono i tempi. E nell'era digitale un uomo del calibro di Jacob Safra, azionista unico e presidente di «Enciclopedia Britannica Inc.», nipote di banchieri ebrei potenti, businessman colto e attento di origine svizzera ma americano di base, i conti li sa fare. Si era comperato «l'istituzione» nel 1996 per 135 milioni di dollari e, intuendo le tendenze dell'editoria, l'aveva lanciata nel mondo del web, unica salvezza possibile visto che i bilanci non godevano di grande salute. Oggi, guardando i numeri, Jacob Safra si è illuminato: a fronte di quegli 8 mila inguaribili amanti della carta, ci sono 450 milioni di persone sparse nel mondo che si attaccano a internet e si collegano alla Enciclopedia Britannica. Semplice quesito: che senso ha sprecare inchiostri e rotative per i 32 volumi in pelle, valore di 1.300 dollari? Insomma, la scelta era nell'aria. Gli affari sono affari. E le tecnologie sono una meravigliosa opportunità da sfruttare, anche commercialmente: la quindicesima è stata l'ultima edizione scritta e stampata, la sedicesima arriverà nelle memorie dei computer. Lo ha annunciato Jorge Cauz, l'amministratore delegato («Un'enciclopedia di carta è obsoleta nel momento in cui viene pubblicata, la nostra versione online è invece aggiornata di continuo»), e la notizia è rimpallata dagli Stati Uniti all'Europa. Con, comprensibile interesse nella sfera britannica. Lì, in Scozia era nata, prima che gli americani la inghiottissero. Merito del libraio Colin Macfarquhar e del suo amico Andrew Bell, ma soprattutto di William Smellie. Loro il cervello dell'opera, coloro che la concepirono. Lui, il braccio che la realizzò: era il figlio di un muratore, un autodidatta che stampava i testi dell'università di Edimburgo e che aveva libero accesso ai corsi dell'ateneo. Appena i due gli conferirono l'incarico, il ventottenne William si premurò

di accedere alle lezioni e alle biblioteche. Copiò dai testi di Voltaire, di Newton, dei migliori pensatori e scienziati. E redasse l'Enciclopedia, tre volumi nella versione originale. Era il 1768. Ne furono vendute tremila copie. Un successo. Che si sarebbe moltiplicato nei secoli, sempre in copertina rigida e ricercata. Fino a che il web, storia del presente, ha imposto la scelta: meglio accontentare gli 8 mila appassionati della Britannica in carta o incassare 70 dollari di canone l'anno per la sua consultazione a video da parte di milioni di internauti? Facile.

Nessuno occupa contro gli sprechi - Pierluigi Battista

Quelli che occupano stabilmente il Teatro Valle di Roma protestano sdegnati contro i «tagli alla cultura». Bene. Protestano per l'insensibilità della politica nei confronti delle arti. Ma che dicono del Comune di Bari che, invece, alla cultura ha tagliato la credibilità, sprecando milioni e milioni di euro pubblici per il nuovo teatro Petruzzelli, sovvenzioni a pioggia, assunzioni di amici e parenti, la sinistra del presidente Vendola e del sindaco Emiliano che litiga per disputarsi le generose elargizioni della cultura di Stato? Chi ha a cuore l'integrità dei beni culturali ha la colpa di voler difendere tutto, nella (mala) gestione del nostro patrimonio. Ha divulgato l'idea che se le cose vanno male nel cinema e nel teatro, nella musica e nei musei, nei teatri stabili e nei siti archeologici, la responsabilità è tutta di uno Stato avaro e incolto. Ha diffuso la percezione che senza l'assistenza pubblica la cultura muoia soffocata. Ha fatto dell'indifendibile una trincea. Ha sottovalutato i pericoli della possibile «Culturopoli» che si annidano nella sovvenzione indiscriminata, negli enti locali che distribuiscono fondi come mecenati sciuponi e dissennati, incuranti che quei soldi sono pubblici, di tutti gli italiani. Al Petruzzelli i costi sono esplosi, quello del personale è quasi triplicato nel corso degli anni. Alla Festa del Cinema di Roma abbiamo assistito nei giorni scorsi alla gara della lottizzazione più spudorata, il Comune di Alemanno e la Regione Lazio di Polverini impegnati con una frenesia sospetta a cambiare i vertici come fosse l'obiettivo prioritario della politica romana. Non sono i soli. Dappertutto accade così, a destra e a sinistra e al centro: la cultura come «instrumentum regni», come clientela, bacino elettorale, regalie agli amici. Tutti uniti contro i «tagli», senza distinguere tra i tagli crudeli e quelli necessari. Hanno un'idea statalista e dirigista delle istituzioni culturali. Se qualche borghese «illuminato», qualche industriale, vuole accollarsi i costi di un restauro di un monumento, di un convento in rovina, di un palazzo abbandonato, del Colosseo, di Pompei, dei mille tesori che arricchiscono quello che con retorica insopportabile viene definito «il più grande museo a cielo aperto del mondo», ecco il coro delle prefiche dell'assistenzialismo gridare allo scandalo della «privatizzazione». Non è vero, è solo uno spauracchio per lasciare le cose come stanno: ma fa sempre un effetto allarmistico considerevole. E invece di ispirarsi agli Stati Uniti e alle altre democrazie che incoraggiano con incentivi fiscali chi dona preziosi fondi per far andare avanti un museo (il MoMa di New York, dice niente?), o una biblioteca, o un teatro lirico, o un'orchestra sinfonica, battono cassa all'Erogatore Unico ed Esclusivo: lo Stato. Sì, ma gli sprechi immani al Petruzzelli, bisogna tagliarli oppure no? Per la verità, con il passaggio al governo «tecnico» la grancassa della battaglia ai «tagli» ha perso un po' del suo fragoroso mordente: il ministro Ornaghi può ritenersi fortunato, al predecessore Bondi avevano dato la colpa anche del degrado di Pompei. Ma non ha perduto smalto l'idea che lo Stato sia tutto, mecenate e Bancomat, distributore di denaro e detentore del monopolio di ogni suono, di ogni dipinto, di ogni verso declamato su un palcoscenico. Senza freni, limiti, argini. Ostili come sono al liberismo «selvaggio», non apprezzerrebbero la massima liberista di Friedrich von Hayek secondo la quale chi controlla tutti i «mezzi» della cultura ne controlla necessariamente tutti i «fini». Considererebbero liberismo «selvaggio» anche una ragionevole, sensata, moderna politica di contenimento di costi eccessivi e un ragionevole, sensato, limitato ausilio dei privati nella gestione dei beni culturali, specialmente quando le casse pubbliche languono o sono a secco. O vengono depredate come al Teatro Petruzzelli. «Culturopoli» è uno spettro, ma può materializzarsi in qualsiasi momento. Simbolo di tutti gli sprechi consumati nel nome della Cultura. Ci vorrebbe invece Occupy Petruzzelli, contro tutti i misfatti dell'assistenzialismo. Altro che tagli.