

## Una jam session resistente - Jacques Derrida, Édouard Glissant

Il testo che segue è la conversazione tra il filosofo francese e lo scrittore e saggista antillano avvenuta all'interno di un seminario di studi sulla realtà contemporanea. La discussione tra i due intellettuali è attorno allo spaesamento provocato da quella condizione definita «Tutto-Mondo», cioè alla tendenza fortemente dominante nella globalizzazione tendente alla produzione di una «cultura omogenea» che cancella le diversità e le differenze. Di fronte a questo scenario, Derrida propone tecniche di sottrazione e di defezione. Diversa è invece la prospettiva di Glissant, che fa della valorizzazione delle differenze un principio politico irrinunciabile. In entrambi i casi, comunque, è forte la sottolinatura critica del carattere «teologico» con cui il pensiero dominante propone la globalizzazione come migliore dei mondi possibili. Un dialogo che presenta la sua attualità in una situazione dove la globalizzazione ha perso la sua spinta propulsiva, nonostante i suoi apologeti continuino a presentare la religione del libero mercato come soluzione alla crisi di un modello sociale, politico e economico. **Édouard Glissant.** Vorrei soltanto indicare due o tre linee di discussione a proposito di quello che ha detto Jacques. La prima è che mi sembra che, sulla questione del tremore, egli si sia collocato risolutamente, e a ragione, in un campo teologico, se non addirittura teleologico, in cui il tremore interviene come categoria del rapporto con Dio. E ha anche giustamente posto la discussione sotto il segno del multilinguismo - che mi è caro perché uno dei miei principi è che scrivo in presenza di tutte le lingue del mondo. Ma dove vorrei stimolare un dibattito, è sul fatto che penso che Dio sia monolingue e che gli dèi siano multilingui. Quando dico che Dio è monolingue, voglio dire che Il Dio è monolingue. Gli dèi sono plurilingui perché non sono la stessa cosa. Il Dio - può essere il Dio degli islamici, il Dio degli ebrei, può essere il Dio dei cristiani - è il Dio, il Dio geloso e monolingue ed è lo stesso Dio geloso per gli uni e per gli altri; gli dèi amerindi, invece, che sono dèi sparsi - contrappongo gli dèi sparsi al Dio geloso - sono dèi plurilingui: perdono la loro lingua, ne inventano un'altra, non conoscono la sacralità della lingua e della rivelazione. È questo che voglio dire, c'è una differenza tra il Dio che è monolingue e gli dèi che sono plurilingui. Allora, dovremmo cercare di discutere sulla questione a partire dalla simbologia della Torre di Babele, ovvero: se si parlano varie lingue, non ci si può più intendere ed è la fine della comunità. Si tratta di una difesa eclatante del monolinguisimo. Bisognerebbe forse discutere di tutto ciò. La differenza, rispetto a quello che penso del tremore, è che per me il tremore è una categoria del rapporto con il mondo e con il mondo attuale, mentre Jacques ne fa una categoria prima di tutto del rapporto con Dio. È una differenza interessante perché ho notato che, nel suo discorso, Jacques, per lo meno a due riprese, ha detto: «Un tremore degno di questo nome», e io penso che non ci sia alcun tremore degno di questo nome perché, se un tremore è degno di questo nome, non è più un tremore. Dunque, c'è la questione, che può essere interessante da trattare, della categoria del rapporto con Dio e della categoria del rapporto con il mondo. E da questo punto di vista, là dove non sono affatto d'accordo - dove non sollevo domande, ma dico che non sono d'accordo - è dove Jacques dice che c'è mondializzazione e, dunque, non c'è mondo: cioè che tutto ciò che costituisce il carattere negativo della mondializzazione, che egli ha mostrato in dettaglio, fa sì che possiamo dire che in effetti non c'è mondo nel suo discorso. Da parte mia, contrappongo alla mondializzazione ciò che chiamo mondialità: per me la mondialità è l'intuizione, il senso, la prospettiva e la poetica dell'insieme delle interrelazioni del mondo - anche minacciato, anche sotto lo sguardo dei satelliti, anche sotto il dominio delle potenze egemoniche - che fa sì che in noi ci sia questa poetica della mondialità che è il contrario «positivo» (lo diremo tra virgolette perché «positivo» è un termine di cui bisogna diffidare) della mondializzazione. Del resto, quando ho espresso per la prima volta l'idea della poetica della mondialità da contrapporre a ciò che sappiamo del negativo della mondializzazione, ho notato che qualche tempo dopo alcune associazioni internazionali che si dicevano antimondialiste hanno cambiato il loro nome e si sono dette per l'altermondialità. In altre parole, c'è qualcosa che si sta muovendo e non si tratta solo del negativo della mondializzazione, che pure è importante; c'è anche ciò che chiamo una poetica: una poetica non significa scrivere poesie: significa avere una concezione del modo di pensare, di agire e di sentirsi nel mondo. E questa poetica della mondialità fa sì che, per me, ci sia un mondo. Il mondo non smette di esistere e si può agire, secondo me, solo nel mondo, cioè si può agire solo in funzione di questa poetica della mondialità che sarebbe un mondo. Si tratta forse di cose di cui bisognerebbe discutere per vedere se siamo d'accordo. **Jacques Derrida.** Hai ragione nel sottolineare che l'espressione «degnò di questo nome», di cui mi servo spesso, e che è stata oggetto di discussione permanente con i miei più grandi amici, è problematica. Non voglio fare un discorso lungo sulle ragioni che potrebbero giustificare l'uso di questa espressione; dirò soltanto che oggi, quando dico «un tremore degno di questo nome» intendo suggerire, attraverso tutti i giochi inestricabili degli usi letterali o figurati della parola «tremore», che non si sa che cosa vuole dire questa parola. Si possono riconoscere usi della parola «tremore», ma il tremore degno di questo nome non esiste. È possibile tuttavia rilevare quanto meno un effetto di senso; quando parliamo tra noi, supponiamo di comprendere che cosa vuol dire «tremore» in una lingua. Abbiamo memoria di un nome e su di noi incombe la responsabilità di determinare che cosa, in linea di principio, questo nome vuol dire: anche se in seguito le cose si complicano infinitamente, c'è una presupposizione di ciò che sarebbe degno di questo nome, del fatto che una cosa sia o non sia degna del suo nome. Se si volesse tradurre tutto ciò in linguaggio saussuriano (significante, significato, referente), si direbbe: il referente è degno di essere chiamato così, è cioè degno del suo significato che è degno del suo significante. Si presuppone un'adeguazione. È il presupposto del linguaggio. Non dico che questa adeguazione abbia luogo: se esistesse veramente, non ci sarebbe mai alcuna possibilità di malinteso, non ci sarebbe poesia. Infine, un ultimo punto. Ogni volta che ho l'occasione di prendere la parola e di prendere posizione pubblicamente, mi rendo conto di essere sempre più altermondialista. L'ho detto e l'ho scritto - anche se il movimento altermondialista è oggi ancora eterogeneo e caotico. Preferisco l'espressione altermondialista all'espressione antimondialista. Una volta detto questo e trovandoci d'accordo, ti pongo una domanda. Quando parli del «Tutto-Mondo» supponi che ci sia un mondo e che il mondo sia uno? Perché se il mondo è uno, se c'è un mondo, allora tutti i discorsi sull'arcipelago, sul segreto, crollano. Da parte

mia, credo che tutti noi supponiamo che ci sia un mondo; ma allo stesso tempo sono esattamente, letteralmente persuaso del contrario, cioè che tra il mio mondo e il mondo di chiunque altro ci sia un abisso incolmabile. C'è un'infinita molteplicità di mondi intraducibili. Per me, il mondo è una pluralità di mondi possibili. Dunque, non c'è un mondo, e dunque, soprattutto, non c'è un «Tutto-Mondo» - se «tutto» vuol dire che tutto vi si raccoglie. Se veramente il tutto presuppone l'unità raccolta di un mondo, allora è lì che si pongono le vere questioni. **Édouard Glissant**. Per me, «Tutto-Mondo» vuol dire un processo ininterrotto di relazioni e la quantificazione assoluta di tutte le componenti del mondo, dalla più grande alla più piccola, dalla più spessa alla più sottile, dalla più leggera alla più pesante. La nozione quantitativa di relazioni sostituisce la nozione qualitativa di universale. Per me, è questo il «Tutto-Mondo», un mondo che si ripercuote su di noi in maniera immediata, ma è evidente che si ripercuote su di te in modo differente che su di me. Di conseguenza, per te, il «Tutto-Mondo» non sarà ciò che io chiamo il «Tutto-Mondo», è evidente. Ma quello che ci accomuna è che in questo sistema di relazioni e di quantificazione - che sfugge, che vuole sfuggire, all'impostura dell'astrazione universale per entrare nella quantificazione reale dei dati del mondo - condividiamo la stessa situazione in relazione al «Tutto-Mondo», anche se concepiamo questo Tutto-Mondo in maniera completamente diversa. Dopo tutto ciò che hai detto sulla paura e sul tremore, cercherò comunque di separare timore da tremore. Perché? Non perché essi siano separabili, credo che ci sia in effetti un tremore legato al timore, il timore dell'altro e soprattutto il timore di Dio. Ne sono convinto. Ma non credo che questo legame sia un legame naturale, credo che sia un legame di situazione. E, opponendomi a ciò o situandomi accanto a ciò, cerco di concepire il tremore come un ritmo. Il tremore è un ritmo. E il mondo è un ritmo nuovo ed è per questo che tremiamo, per questo cambio di ritmo. Questo ritmo nuovo fa sì che noi cerchiamo di aggrapparci a esso attraverso un pensiero del tremore che è insieme un pensiero del ritmo e non è un pensiero del ritmo, cosa che è un ritmo in sé. E qui cercherò di rispondere alla domanda: il ritmo del tremore e il ritmo del mondo attualmente sono ritmi ripetitivi. La ripetizione è uno dei fondamenti dei ritmi. Credo che la ripetizione sia uno dei modi più attuali e più fecondi di conoscenza, e il balbettamento è una ripetizione, è un modo per cercare di integrare la ripetizione in un dato totale, ed è questo che è interessante nel balbettio profetico. Ed è talmente vero che tutti i grandi libri sacri sono ripetitivi. L'Antico Testamento - parlo dello stile - è un libro ripetitivo. E penso che sia per questo che non si possono separare timore e tremore, ma lo si può fare quando si tratta di affrontare l'aspetto del ritmo ripetitivo che è una questione fondamentale per noi, oggi. Infatti, se vogliamo incontrarci in un luogo o in un altro, non sapendo ancora né quando né come; se vogliamo veramente incontrarci, noi che veniamo da universi così diversi, da mentalità così diverse, da culture così diverse, da teologie così diverse; se vogliamo incontrarci in un luogo, allora dovremo ripetere insieme, come si dice che un attore di teatro ripete la sua parte. E perché tutto ciò? Perché bisogna ripetere insieme e perché il tremore è un'arte, prima di tutto un'arte della ripetizione? È proprio perché abbiamo a che fare con ciò che diceva il nostro amico: far sì che si incontrino il dentro e il fuori; e il dentro e il fuori che cosa sono nel mondo attuale? È il centro che domina e sono le periferie a essere dominate e ciò è assolutamente incontestabile come situazione nel mondo; noi dobbiamo far incontrare tutto ciò. Potremmo anche dire: «Qui si gioca l'avvenire della democrazia, come si può rifare la democrazia, come si può adattarla?», finché non avremo fatto incontrare il centro, il dentro e il fuori, finché non avremo fatto sì che si congiungano - perché il centro si considerava un dentro, e finora le periferie si sono considerate il fuori -, finché non avremo fatto questo lavoro, che è un lavoro difficile, un lavoro ingrato, non avremo permesso che il nostro ritmo si accordi con il ritmo del mondo. Ed è per questo che penso che, se esiste una parola profetica, e in ogni caso una parola profetica sul divenire-mondo, questa è una parola ripetitiva, una parola dal ritmo ripetitivo. Uno dei miei rimpianti è che tutti i tentativi, in Occidente, di preparare una riforma dei rapporti dell'uomo con se stesso e con ciò che lo circonda, sono ancora auto-centrati, non considerano il campo assolutamente spaventoso di complessità di ciò che accade nel mondo, per tentare di avviare questo cambiamento. Per questo ritengo che la creolizzazione non abbia solo un carattere linguistico, ma sia qualcosa di interessante che bisogna comunque vedere. Solo cinquant'anni fa, tutti i manuali di linguistica cominciavano con un capitolo sulle lingue indoeuropee perché si pensava che esse costituissero il basamento, l'origine. Oggi, tutti i manuali di linguistica, sia quelli più scientifici sia quelli destinati alla volgarizzazione, cominciano con un capitolo sulle lingue creole. Perché ci si dice: non abbiamo assistito alla nascita delle lingue; forse possiamo trarre vantaggio dal vedere come queste lingue siano apparse bruscamente e in maniera così fulminante tra il XVI e il XVII secolo e siano arrivate fino a noi. Si può imparare qualcosa da questo, e che cosa si impara? Si impara che tutte le lingue all'inizio sono creole, che la lingua francese all'inizio è una lingua creola, che l'italiano è all'inizio una lingua creola - che sono approcci, mescolanze, tentativi, rifiuti, ribellioni, tra lingue regionali, classicismi del pensiero o dell'inconscio e che queste mescolanze hanno finito, in maniera imprevedibile e imprevedibile, con il fare una lingua. Oggi si sa questo. Oggi si può dire, a meno che non ci sia qualcuno che non è d'accordo, che la lingua francese, ai suoi inizi, è una lingua creola; e io mi spingo ancora più lontano, dico che Rabelais è un autore creolo. Dunque, la creolizzazione può offrire, non modelli, perché nessuno al mondo oggi ha il diritto di proporre modelli, ma approcci di struttura e di destruttura nel nostro universo ed è in questo che la creolizzazione è importante. A una condizione: ovvero che non la si consideri come uno stato, perché la creolizzazione è un processo, ed è un processo inarrestabile. È questa la mia posizione, oggi. Può darsi che cambi, ma penso che il mondo intero si stia creolizzando e che di conseguenza tutte le parti del mondo in cui esiste la parola dettata di Dio comincino, che lo vogliano o no, a sentire la parola degli altri dèi, già barbari e nemici. Non faccio l'apologia delle lingue creole, faccio l'apologia della creolizzazione. Non è la stessa cosa. Ci sono giovani scrittori antillesi che prendono a riferimento il mio lavoro e che della creolità hanno fatto un manifesto. E io dico loro che la creolità, come la latinità, è, oggi, qualcosa di assolutamente caduco nel mondo. Non si può tifare per i creoli, né per le lingue creole, né per le letterature creole. Quello che difendo è il principio continuo della creolizzazione. Che è cosa ben diversa.

*Traduzione di Monica Fiorini*

## **Quelle vie di fuga dalla lingua del comando**

La conversazione completa tra Glissant e Derrida, è parte del dossier «Creoli o eurocentrici» presente sul n. 111 di Lettera Internazionale, in libreria tra qualche giorno. Si tratta di un numero dedicato alla lingua - e soprattutto alla poesia e alla traduzione. Nello stesso dossier sono presenti anche i testi di Benjamin Lee Whorf, Armando Gnisci, Franco Farinelli, Jean Paulhan, Henri Michaux e Stefan Jonsson per invitare a riflettere su ciò che pensava Gramsci quando scriveva che la lingua è per le classi dominanti uno strumento di conservazione del potere, piuttosto che una risorsa da valorizzare. Infatti, bloccare la crescita linguistica vuol dire privare la sfera pubblica della sua prima e principale arma di difesa e di controllo politico e sociale. Ma la comunità civile fatica a capire tutto questo e a comprendere quanto sia importante coltivare lo strumento della propria lingua, sottoponendolo a verifica nel confronto con le altre e studiandone la storia. Tutto ciò porta a uno scollamento dal mondo, all'impossibilità di formarsi come cittadini responsabili, riducendo la forza del pensiero che, solo se comunicato attraverso la lingua, può formarsi, esplicitarsi, affinarsi e diventare sempre più condiviso e democraticamente creolo. È così entrano in gioco le due arti che da sempre resistono al dualismo pensiero/parola: la poesia e la traduzione che sono forme meticce, che vivono del continuum tra pensiero e parola, tra grammatiche del mondo e grammatiche della lingua, intese come sistemi aperti e ospitali; arti a cui sono dedicati i dossier che chiudono il numero, intitolati «Po-etici... e scrittori con il mondo», con i testi di Henri Meschonnic, Walter J. Ong, George Orwell, Pico Iyer, Yoko Tawada, Christiana de Caldas Brito e Barbara Pumhösel.

## **Le infinite cerimonie di una teologica radicale** – Marco Pacioni

Il filosofo francese Alain Badiou ha avuto un percorso intellettuale ricco di esperienze formative e di pratiche di scrittura diverse che includono anche romanzi e piece teatrali. Ha ricevuto un'intensa educazione artistica e in particolar modo musicale dalla madre. L'eredità intellettuale paterna è stata invece quella della matematica alla quale Badiou si è dedicato con impegno di ricercatore per un consistente periodo della sua vita. Anche dopo aver scelto la filosofia, la matematica ha continuato a giocare un ruolo rilevante nella sua opera. È per esempio di argomento matematico quello che Badiou considera il suo «primo libro di filosofia» del 1969, da poco tradotto in italiano con un'importante ed inedita prefazione, Il concetto di modello. Introduzione ad una epistemologia materialista della matematica (traduzione di Fabio Francescato, Asterios, pp. 148, euro 19). In questo libro Badiou, oltre a confrontarsi con idee diverse di modello come ad esempio quelle implicite nella «struttura» di Lévi-Strauss o nel «matema» di Lacan, a distanza di anni ritraccia la sua vicinanza a quella che chiama «la genealogia platonica francese» o neo-cartesiana della sua filosofia contro quella «vitalistica» che muovendo da Nietzsche è approdata al pensatore che Badiou sente come il suo più rivale a sinistra e cioè Deleuze. Al centro dell'argomentazione di Il concetto di modello sta il teorema di completezza di Gödel e con esso l'esigenza di una struttura solida, materialista per Badiou filosofo politico di ancorare la coerenza di una teoria del reale ad unico modello, per sottrarre la realtà alle oscillazioni della possibilità così da inscrivere la realtà stessa in una forma geometrica rigorosa. Scrive Badiou, «una struttura è modello di una teoria formale se tutti gli assiomi di questa teoria sono validi per questa struttura». Tale esigenza di completezza che in L'essere e l'evento (1988) porta lo stesso Badiou quasi ad identificare ontologia e matematica, si ritrova in un recente piccolo libro, Finito e infinito (traduzione di Elena Pozzi, postfazione di Paolo Barbieri, pp. 61, euro 8) nel quale il filosofo francese contrappone all'indeterminatezza dell'infinito potenziale con tutte le sue possibili e a suo giudizio pericolose derive empiriche l'infinito attuale di Cantor. Cioè quel tipo di infinito «che era già quello di Dio o dell'universo che comprende tutti i numeri infiniti. Questo infinito attuale è come il limite dell'infinito potenziale». Un infinito definito dunque, utilizzabile come modello per costruire il soggetto nel reale che in Badiou è sempre anche soggetto politico. La questione della costruzione del soggetto è anche al centro di un altro libro che raccoglie Cinque lezioni sul "caso" Wagner (traduzione e cura di Fabio Francescato, Asterios, pp. 284, euro 25) nel quale Badiou riprende la lontana difesa di Baudelaire del compositore tedesco e, passando ovviamente per Nietzsche, affronta le interpretazioni negative riguardanti Wagner. Fra queste Badiou passa in rassegna in primo luogo quella di Adorno che ha segnato uno spartiacque nella ricezione moderna del compositore e in secondo luogo quella di Lacoue-Labarthe che rappresenta una cesura nella così detta «riapertura del caso Wagner» che aveva portato personaggi del calibro di Boulez, Chéreau e Regnault a rivalutare il musicista tedesco in una dimensione non solo al di fuori del mitologema di un Wagner proto-nazista, ma addirittura, come si accennava, in quella di un Wagner modello per la costruzione del soggetto moderno. In Wagner, che con Benjamin si può definire come un caso di estetizzazione della politica, Badiou vede anche una possibilità di riproposizione futura di una progettualità grandiosa e ambiziosa, «una grande arte amputata della totalità, una grande arte che deve essere concepita non come una realizzazione in forme estetiche della totalità». Proprio nell'enigmatico Parsifal, Badiou scorge profilarsi tale grandiosità. Vede quel passo avanti che il pensiero critico e i critici della musica di Wagner non fanno e cioè quello di accettare con maturità, pur se a tratti caricaturale, la costruzione di un soggetto politico a partire dalla frattura e dallo scacco, senza sublimazioni statutarie e neutralizzanti. La forma che il personaggio Parsifal offre non è a parere di Badiou dunque quella legalitaria totalizzante, ma quella rituale, come in qualche modo già suggerisce il sottotitolo dell'opera Drama sacro. Nel Parsifal, secondo Badiou che qui riprende l'interpretazione del poeta Mallarmé, Wagner indica la possibilità di «una cerimonia senza trascendenza» che lo stesso filosofo, come è noto, vede in quella che auspica essere politicamente «l'ipotesi comunista».

## **La potente attesa per mettere a fuoco una realtà rimossa** – Mauro Trotta

Villa Magnolia, un condominio residenziale di lusso all'interno di Roma, con un ampio parco e una piscina. Un universo assolutamente separato dalla città, dove abitano commercianti, professionisti, ricchi pensionati. Una prigione dorata per Filippo Ermini, in cui il giovane professore universitario si è rinchiuso volontariamente, dopo l'incidente di motocicletta che l'ha costretto su di una sedia a rotelle. E ha preso possesso dell'appartamento dei genitori morti da tempo, accudito dal domestico da sempre al servizio della sua famiglia, il peruviano Isidro, soprannominato l'Indispensabile. La vita di Filippo trascorre monotona tra cupi pensieri per la sua condizione di handicappato, la

preparazione per un misterioso - ma neanche tanto, per il lettore - progetto da realizzare, il coinvolgimento, pur tenendosi a distanza, nel gossip condominiale e l'osservazione da lontano - quasi novello, ma tetro, James Stewart di La finestra sul cortile di Alfred Hitchcock - della vita dei condomini, soprattutto quando, durante la stagione estiva, la piscina diviene il cuore del microcosmo di Villa Magnolia. Improvvisamente, però, arriva un nuovo inquilino, Rodolfo Raschiani, detto Rudy, un misterioso e affascinante ingegnere, e la vita di tutti non sarà più la stessa. Queste le premesse, il quadro generale su cui si innesta la storia raccontata nel romanzo di Luigi Carletti, intitolato Prigione con piscina (pp. 221, euro 17) e uscito di recente per Mondadori. Definito «un giallo» nel risvolto di copertina, in realtà il romanzo si rivela un giallo alquanto anomalo. Certo, ci sono degli omicidi, ma si sa subito chi sono i responsabili. Certo il protagonista, Filippo Ermini, si troverà ad indagare, ma non su tali delitti. E poi ci saranno rivelazioni, colpi di scena, che riguarderanno i personaggi principali e in primis lo stesso Filippo. Si farà luce sul passato di alcuni, saranno coinvolti nel gioco anche i sevizii segreti. E cambierà profondamente la vita e la visione del mondo del protagonista. Niente di più distante, dunque, dal giallo classico, quello della cosiddetta «camera chiusa». Ma niente di più distante anche dal noir, con la sua visione pessimistica e corrosiva della società borghese. Di entrambi i generi, però, resta, potente, la suspense, l'attesa per qualcosa che sta per succedere. E, forse, il nume tutelare di questo romanzo è proprio quell'Alfred Hitchcock citato, anche se in maniera distorta, nella figura del protagonista. Il maestro della suspense, infatti, viene in mente per una serie di elementi rintracciabili nel testo di Carletti. Oltre, naturalmente, alla tensione che spinge a leggere il libro di un fiato, si ritrovano nel romanzo quel gusto per lo scavo nella psiche del protagonista, che porta a farne emergere anche i lati oscuri e perversi. Basti pensare al rapporto di Filippo con i genitori o a quello col sesso. Non solo, si ritrova nel romanzo quella stessa amoralità presente in tanti film hitchcockiani, per cui il bene e il male, il giusto e l'ingiusto non vengono rappresentati con caratteri netti e definiti, anzi. Infine, il linguaggio usato da Carletti, pur mantenendo tutte le caratteristiche della leggibilità e della rapidità, è un linguaggio colto, letterario, in qualche misura raffinato, dove è possibile ritrovare anche figure retoriche come le sinestesie. Come - chiaramente fatte le debite proporzioni - il linguaggio filmico di Hitchcock che, con i suoi movimenti di macchina, le sue scelte registiche, ha segnato in maniera indelebile la storia del cinema, coniugando in maniera magistrale raffinatezza stilistica e convenzioni di genere.

## **E Il Colosseo resta a pagamento tra le polemiche** – Arianna Di Genova

Da oggi e fino al 22 aprile torna la Settimana della Cultura (in realtà nove giorni), che promette il libero ingresso in molti siti archeologici, palazzi storici, biblioteche, archivi e musei. Ma questa volta il Colosseo rimarrà fuori dalla kermesse e per l'Anfiteatro Flavio - «location» d'eccezione ieri di una colluttazione fra vigili e gladiatori che si rifiutavano di lasciare l'area - così come per i Fori e il Palatino, toccherà pagare il biglietto come sempre. «I soldi servono per tamponare i danni causati dalla neve di febbraio», ha spiegato presentando gli eventi che costellano l'intenso programma dei beni culturali, il segretario generale Antonia Pasqua Recchia. Una scelta, «condivisa da tutta l'amministrazione», che però non è piaciuta molto al sindacato di categoria. E la Uil è partita all'attacco: «Tutti i monumenti hanno bisogno di interventi e mancano le risorse, allora perché non dirlo? Per quale motivo non ammettere la situazione e confessare che, causa crisi, dal 2012 la Settimana della Cultura non si può fare più? Oppure perché non ridurre i giorni mantenendo gratis il Colosseo?». La Settimana si è presentata «orfana» del ministro Ornaghi e i funzionari del dicastero da lui guidato hanno dovuto cedere alla pressione e confermare le ristrettezze, anche di organico, nella quale si trovano a lavorare sul nostro territorio. Il Colosseo - che presto verrà «investito» da un piano di restauro spettacolare e potrà contare sui venticinque milioni offerti dalla Tod's di Diego della Valle - e l'area archeologica ad esso annessa, sono rimasti chiusi per diversi giorni durante l'inverno e l'abbondante nevicata romana avrebbe causato danni per un milione di euro, centomila dei quali riguardano proprio il celebre monumento (salgono a venti i milioni se si tiene conto, complessivamente, dell'intero patrimonio italiano). L'Anfiteatro necessita di interventi immediati e urgenti, niente a che vedere con il programma di lifting su larga scala previsto prossimamente. In tutta Italia, comunque, saranno circa quattrocentocinquanta i monumenti e i luoghi culturali gestiti dallo Stato coinvolti nell'iniziativa. Il calendario completo si trova sul sito del ministero ([www.beniculturali.it](http://www.beniculturali.it)) e sull'applicazione per smartphone «iMiBAC top40».

## **In movimento con le immagini** – Cristina Piccino

MILANO - Nelle favole gli oggetti e il tempo si muovono senza un andamento lineare, i rospi racchiudono un principe, le principesse muoiono e rinascono nei lieto fine che nasconde tra il velo di stelle, la crudeltà implacabile del mondo fatato. Sul lungo rotolo, quindici metri, dipinto da Angela Ricci Lucchi, i tratti leggeri degli acquerelli restituiscono l'essenza profonda di questa crudeltà fiabesca - pensando poi che l'artista ha realizzato un film breve col titolo Wladimir Propp - Profumo di lupo (75), odoroso di lampone. Ma anche la loro poesia. Vestiti e anelli magici, sovrani, matrigne e cognate cattivissime, fanciulle innocenti. Bimbi sacrificati nel bosco, animali umani, cavalieri che finiscono in un pentolone. Le figurine scorrono in una trama verticale, e orizzontale insieme, affastellano dettagli, aggiungono particolari, come vuole la tradizione orale in cui vive l'immaginario collettivo, del quale le fiabe erano l'esercizio privilegiato, nelle versioni non edulcorate dalla morale «domestica». Le storie sono sedici favole armenie che raccontava Raphael Gianikian, il padre di Yervant, Angela le ha dipinte cercando nella visualizzazione sulla carta una traduzione di quella lingua orale. Artistica e artigianale, attenta a preservare le radici preziose di un'esperienza che il tempo «lineare» del mondo vorrebbe cancellare. Il rotolo è una delle meravigliose sorprese nella mostra «Non Non Non», che si è aperta ieri all'Hangar Bicocca di Milano (fino al 10 giugno, [www.hangarbicocca.org](http://www.hangarbicocca.org)), e che è la prima personale dedicata ai due artisti nella città in cui vivono e lavorano, e in assoluto la prima in Italia. Finora avevamo visto frammenti della loro opera, i film, qualche installazione, mai un insieme. La fotografia dei due cineasti, scelta per il quaderno on line, in bianco e nero, li ritrae nella cucina della loro casa a Milano, quasi un'isola in cui capita spesso di incontrare il mondo. Li ritroviamo in coppia, che si scambiano la cinepresa, nella serie degli autoritratti anch'essi acquerelli, uno è quello da cui viene il titolo della mostra, e ci accoglie all'ingresso: li vediamo seduti davanti a uno

schermo mentre guardano il testo «non-politico, non-estetico, non-educativo, non-progressivo, non-cooperativo, non-etico, non-coerente: contemporaneo». Gianikian e Ricci Lucchi, negli anni di vita e lavoro comuni hanno sfidato tutti quei «non». La loro arte è inclassificabile, perché ciascuna delle immagini che creano vive in una dimensione allargata. È un'immagine in movimento, e non si tratta di dire «cinema» o «arte visiva», ma piuttosto di cercare la corrispondenza intima in una ricerca che rifiuta di essere ricondotta alle etichette del mezzo. L'uno arricchisce l'altro, costruendo un orizzonte in movimento, o «in cammino» mi piace dire pensando ai tre grandi schermi, alzati accanto alle torri di Kiefer, di La Marcia dell'uomo. E questa mostra, bella, curata con passione da Chiara Bertola e Andrea Lissoni, rivela queste sinergie, il potenziale di un'immagine che non cessa di interrogare noi spettatori e se stessa, di una relazione, cinema e arte nella sua declinazione più intensamente politica di sguardo sul mondo. Anche per chi conosce i loro film, vedere la proiezione su quattro schermi dei Frammenti elettrici - Rom; Vietnam; Corpi; Nuova Caledonia - nella «cornice» scura, spalanca nuovi e diversi passaggi di senso. Ci mostra il gesto primario del loro lavoro. Sul primo schermo, La marcia dell'uomo sono gli studi di Etienne-Jules Marey, nel 1895, davanti al suo obiettivo passano delle persone, siamo in Senegal ma quell'immagine sembra più cercare i contrasti - lo sfondo bianco, la gente che lo attraversa. Quindici anni dopo, nel 1910, un gruppo di occidentali filmano gli africani, li vestono con cilindri e pizzi, come una Pocahontas soffocata dal corsetto, ridono compiaciuti della farsa con l'arroganza dell'occidente che si proclama sola cultura del pianeta. Le didascalie chiedono: «Il soggetto è passivo?». Sul terzo schermo, fucsia, un uomo paga delle ragazze africane nude per il ritratto. L'innocenza non è nemmeno un mito. Le immagini arrivano dagli archivi, come in molte delle loro opere, Angela e Yervant recuperano queste pellicole spesso a rischio di estinzione, rifilmano ogni fotogramma (e lo ricolorano) con la camera analitica. Però non accettano la definizione di «cinema d'archivio»: «Per noi non esiste la nostalgia, non esiste il passato ma il presente. Usiamo l'archivio per parlare di noi, dell'oggi, dell'orrore che ci circonda». E infatti le immagini non ci impongono anche di pensare a come vediamo e rappresentiamo i migranti o le guerre di un altrove spesso molto vicino - penso al loro Inventario balcanico - catalogati come dati statistici, o come «genere», senza singolarità e volto? Miseria o vittime. Tornando tra gli acquarelli l'idea della sinergia si rafforza. Alcuni sembrano storyboard dei film - Dal Polo all'Equatore - altri isolano sui piccoli fogli di un block notes i soldati di una guerra quasi a dialogare con la loro presenza nel film. Del resto: non sono anche le fiabe un archivio in cui l'umanità si rappresenta? Carrousel de jeux trasforma in archivio giocattoli dall'apparenza innocente. Dietro alle teste di bambole - ci sarà poi il film Ghira Ghirondo - ai giochi, alle scatole che gli artisti hanno raccolto nel tempo, appare la demagogia delle dittature, il fascismo, il nazismo la seconda guerra mondiale, il colonialismo. Il Novecento e il nostro tempo. Ognuna di queste immagini è una marcia dentro di noi.

## **Fermata Toledo, la metro creativa** – Adriana Pollice

L'arte contemporanea si espande nelle viscere di Napoli, disseminata nelle stazioni della metropolitana. La linea 1 a fine giugno si arricchirà di una nuova «sezione» con la fermata Toledo, di cui ieri è stata mostrata un'anteprima. Sulla strada spuntano tronchi di cono da cui ci si affaccia nella vertigine dello scavo, profondo quasi 50 metri. Scesa la prima rampa, ci si ritrova tra i resti dell'antica Partenope e il racconto dell'artista sudafricano William Kentridge. Dai lavori, infatti, sono emersi il primo suolo arato del paleolitico (il calco è al Museo Archeologico) e i resti della cinta muraria Aragonese, in parte inserita nella stazione disegnata dall'architetto, pittore e designer spagnolo Oscar Tusquets Blanca. Ad accompagnare la discesa, lungo la parete, c'è il mosaico di Kentridge: una processione che si apre con l'uomo megafono ma viene condotta da un San Gennaro senza testa, dai cui abiti si intravedono spartiti musicali. Nel mezzo una minuziosa ricerca che miscela la storia della città con l'Africa e i personaggi ricorrenti dell'artista: figure tratte dall'iconografia pompeiana accanto al venditore di tammorre, ripreso da una foto della Napoli ottocentesca; l'uomo compasso e il mondo che cammina sui tralicci delle correnti elettriche accanto alla donna che trasporta le braci; simboli della rivoluzione del 1799 accanto a richiami della collezione del museo di Capodimonte. A fare da sfondo alle figure in processione il progetto mai realizzato della prima metropolitana napoletana. Un lavoro, quello di Kentridge a Napoli, cominciato nel 2005 proseguito con la mostra Strade della città (Capodimonte, 2009), curata dalla galleria Lia Rumma che ha supportato il lavoro di ricerca per le opere della metropolitana. Si lascia la banchina superiore osservando un secondo mosaico, che racchiude i simboli della rivoluzione del '99, per scendere al di sotto del livello del mare. «Quando nel 2004 ho cominciato a lavorare alla stazione - spiega Tusquets Blanca - il progetto prevedeva un solaio che bloccava lo sguardo. Allora ho convinto gli ingegneri a creare un ambiente unico, conservando il buco creato per la gru. Così, alzando la testa, si vede una sorta di pozzo di luce che risucchia lo sguardo per 40 metri fino alla strada». L'ambiente è ricoperto di tessere azzurre che richiamano il movimento delle onde fino a imboccare il corridoio dove, lungo i due lati, si trova l'installazione di Bob Wilson: immagini in bianconero retroilluminate del mare, come se le pareti sparissero per lasciare che lo sguardo vaghi su una superficie immobile, mentre è la folla che scorre verso la banchina, i passeggeri come pesci chiusi nell'acquario. Da qui è necessario scegliere: o si risale lungo la scala laterale (dove si incontra il murales di Achille Cevoli) o si va ai treni oppure si imbecca il tapis roulant che porta direttamente nel cuore dei Quartieri spagnoli, all'uscita Montecalvario (pronta a fine anno). «Duecento metri trasportati su nastro, ci volevano delle immagini che scorressero lungo le pareti come un film - prosegue - così ho proposto a Oliviero Toscani un lavoro sui volti della città». Le foto di Toscani, risalendo verso la superficie, cederanno il passo a quelle realizzate a Napoli da Shirin Neshat e poi alla pittura su ceramica di Ilya ed Emilia Kabakov, su fino al mosaico a parete di Francesco Clemente. Dal dedalo di vicoli si riscende verso via Toledo, dove la stazione ridisegna la piazza. Nelle intenzioni, l'ingresso dovrebbe essere segnalato da una statua di Kentridge, un naso a cavallo, protagonista già del lavoro esposto a Capodimonte ispirato al racconto Il naso di Gogol. Un monumento equestre che potrebbe dialogare in modo ironico con il Vittorio Emanuele fieramente in groppa al suo destriero nella fermata successiva della metro, piazza Bovio, dove sbucca la stazione lisergica interamente disegnata da Karim Rashid. «Il progetto del monumento ha subito uno stop perché non piaceva al precedente sindaco, forse adesso si potrà fare» conclude Tusquets Blanca.

## I segreti dei grandi direttori d'orchestra: gesti, sguardi, telepatia - Matteo Persivale

Tecnicamente, i gesti della mano tramite i quali è possibile dirigere un'orchestra sono semplici, al punto che per impararli basta studiare una semplice brochure (o, in questi tempi tecnologici, guardare un corso apposito sui video di YouTube). Ma è come dire che basta passare l'esame della patente B per essere in grado di vincere un Gran Premio di Formula 1: per arrivare sul podio di una sala da concerto o di un teatro d'opera ci vogliono talento, sensibilità d'interprete, la determinazione di una vita di studio e un fattore misterioso, difficilmente definibile anche da parte degli stessi direttori. Per cercare di dare una risposta giocosa a questo quesito impossibile da risolvere - qual è il segreto dei grandi direttori? - il New York Times ha appena fatto un esperimento. Con uno scanner speciale, ha provato a registrare i movimenti delle braccia di Alan Gilbert, direttore musicale della gloriosa filarmonica newyorchese, cercando di scomporre ogni gesto di una sua performance e carpirne i segreti. E il giornale ha intervistato un gruppo di direttori d'orchestra tra quelli che più spesso dirigono in città tra Metropolitan Opera e New York Philharmonic: Gilbert, Yannick Nézet-Séguin, Valery Gergiev, Xian Zhang, James Conlon. Il russo Gergiev, che non usa quasi mai la bacchetta, ha spiegato che «la parte più difficile del dirigere un'orchestra è farla cantare: è qui che c'è bisogno di usare entrambe le mani. Per aiutare gli strumenti a cantare». Usare la bacchetta, secondo Gergiev, «non aiuta il suono». E secondo Nézet-Séguin, altrettanto importanti sono gli occhi del direttore: «È come se la mia faccia cantasse insieme con la musica». D'accordo anche Zhang, direttore musicale dell'Orchestra Verdi di Milano, una delle pochissime donne in quello che rimane un «club» quasi esclusivamente maschile, quello dei direttori al top della professione: «Gli occhi sono la parte del corpo più importante in assoluto quando si dirige un'orchestra. Gli occhi dovrebbero essere quelli che rivelano nel modo più chiaro l'intento del direttore. Mostrano quello che noi direttori sentiamo dentro». Uno dei trucchi del mestiere, confermano Gergiev e Nézet-Séguin, è quello di non scambiare sguardi soltanto con le prime parti dell'orchestra ma anche con i professori nelle file più lontane dal podio: «Così li fai sentire parte del gioco», conferma Nézet-Séguin. E Gergiev: «Se guardo un musicista, vuol dire che mi interessa a lui. E questo lo fa interessare a me. In tutto quel che faccio, cerco di affidarmi all'espressione e al contatto visivo». Ma davvero l'essenza del mestiere - Riccardo Muti ama ripetere il paradosso per il quale «il direttore deve fare musica pur essendo l'unico a non suonare uno strumento» - resta impossibile da scansionare con un computer o spiegare a un cronista: una delle lezioni più importanti che Zhang ha imparato dal suo maestro, Lorin Maazel, è la telepatia. «Una proiezione mentale, un'immagine mentale del suono che si vuole produrre. È la mente a dirigere le mani». Specialmente se si considera come i più grandi di sempre abbiano quasi costantemente infranto le regole classiche raccomandate dai libri di testo: Hans von Bülow, il primo direttore superstar della storia (e primo marito di Cosima Wagner) utilizzava il podio durante le prove per fare criptici commenti su letteratura e politica apparentemente privi di legami con la composizione che stava dirigendo. Herbert von Karajan dirigeva spessissimo a occhi chiusi (e addio contatto tra sguardi). I bizzarri movimenti sul podio del corpo di Wilhelm Furtwängler, un altro dei sommi, idolo di Claudio Abbado e primo maestro di Daniel Barenboim, vennero paragonati da un celebre violinista agli «spasmi di un burattino». Carlo Maria Giulini aveva l'abitudine di sillabare la melodia con le labbra, cosa sconsigliata da qualunque insegnante in Conservatorio. Computer a parte, un dato curioso è che tra i direttori d'orchestra ci sono diverse abitudini (dirigono con o senza bacchetta; con o senza un forte coinvolgimento della mano che non tiene la bacchetta per articolare le dinamiche) ma un dato costante. Dirigono praticamente tutti con la mano destra (quella che, bacchetta o no, segna i tempi). Nella serie A globale del podio ce n'è uno soltanto, lo scozzese Donald Runnicles, che tiene la bacchetta nella sinistra. Perché anche i direttori mancini - a parte Runnicles - sanno che i professori d'orchestra sono abituati a guardare soprattutto quella mano, dominante. Così tanti direttori mancini tengono la bacchetta nella destra, per tradizione, per facilitare i professori e anche perché in Conservatorio gli è stato consigliato così. Runnicles invece rovescia in senso speculare lo schieramento di tutta l'orchestra. Per chiarire prima ancora del suo ingresso in sala chi comanda.

## Romiti: il giorno in cui Berlusconi mi chiese di guidare il suo gruppo

Sergio Bocconi

I libri-intervista spesso raccontano le vite degli altri, più che del protagonista. E anche in questo caso Cesare Romiti, rispondendo alle domande di Paolo Madron, narra, svela, cuce, ammicca, irride, critica e talvolta elogia, costruisce un ritratto individuale e collettivo della élite che con lui ha rappresentato e rappresenta la finanza e l'industria del nostro Paese. Personaggi e interpreti della Storia segreta del capitalismo italiano (Longanesi, pagine 288, 14,90, prefazione di Ferruccio de Bortoli) sono 210, fra imprenditori, banchieri, politici, giornalisti e anche qualche star dello spettacolo. Ma le figure chiave sono Enrico Cuccia e Giovanni Agnelli. Non poteva essere altrimenti, così come ritrovare ai primi posti del cast Carlo De Benedetti, al quale lo stesso Romiti ha chiesto un testo introduttivo al libro, cogliendolo di sorpresa: poi però fra i «due nemici necessari», definizione dell'ex top manager della Fiat, l'accordo alla fine non si trova e lo scritto (pubblicato qui sotto) viene rifiutato. Del resto, come conclude l'Ingegnere, «la storia la si racconta, non la si cambia». Ventiquattro anni dopo il suo primo libro-intervista (Questi anni alla Fiat, con Giampaolo Pansa), Romiti riserva questa volta tanto spazio alle storie degli altri, viste da così vicino che il binocolo della memoria e della interpretazione riesce a riservare non pochi inediti. Lui sa di avere l'esperienza e l'età per concedersi talune «rivelazioni», tanto è vero che nel suo testo conclusivo, nel quale invita «coloro che oggi hanno 20, 30, 40 anni» a «fare una rivoluzione pacifica» e a «creare una nuova classe dirigente», dice di essersi ispirato per l'intervista a Le confessioni di un italiano di Ippolito Nievo: «Sono le memorie fantastiche di ottantenne immaginario. Io invece, veramente ottuagenario, posso scrivere un libro frutto di alcune mie reali memorie». Così rispondendo a Madron, fondatore e direttore del quotidiano online «Lettera43», Romiti coglie diverse occasioni per affidargli episodi che prima non ha «mai raccontato». Uno dei quali riguarda Silvio Berlusconi, in politica secondo lui sottovalutato da Agnelli («era

convinto che avrebbe avuto una vita effimera, che non sarebbe durato molto»), ma imprenditore il cui fiuto lo porta a fare un'offerta a Romiti mentre è ancora in Fiat: «Voleva che andassi a dirigere il suo gruppo». Romiti rifiuta. Ha «in mente di fare altro» e poi aggiunge: «Non credo che con un padrone accentratore come Berlusconi avrei avuto grandi margini di manovra». Agnelli invece «voleva occuparsi solo delle strategie». Verso Giovanni Agnelli Romiti descrive una «fedeltà assoluta». Che si manifesta in particolare anche ai tempi di Tangentopoli: «Io volevo innanzitutto difendere l'azienda e naturalmente l'Avvocato». Rivela quindi che sono stati i magistrati del pool di Mani Pulite a «suggerirgli» di scrivere la lettera-articolo sul «Corriere della Sera» nella quale il 24 aprile 1993 si rivolge agli industriali invitandoli a collaborare con i giudici. Lealtà che ritorna fra l'altro nella occasione della nomina di John Elkann a «erede» dell'Avvocato in Fiat. Umberto Agnelli, racconta, voleva per la designazione suo figlio Andrea e nel corso del consiglio dell'Accomandita, la «cassaforte» della famiglia, dice: «Gianni, tu ci hai convocato oggi per decidere la designazione di John. Voglio venga messo agli atti che è esclusivamente una tua decisione». Romiti ribatte: «Io dissi che era una convinzione di tutti i presenti. Umberto replicò: "No, caro Romiti, è una decisione dell'Avvocato"». Una sola cosa di Giovanni Agnelli, confessa Romiti, «un po'» lo aveva infastidito: l'attrazione che su di lui aveva esercitato De Benedetti per il suo carisma. Ed è Cuccia, con il suo carisma «che resta il migliore esempio della differenza fra autorevolezza e autoritarismo», ad attrarre Romiti dal loro primo incontro, «intorno al 1968». Ne descrive «la superiorità intellettuale e morale», ma lo definisce anche «machiavellico» e con una «proverbiale abilità nell'usare le persone senza guardare in faccia a nessuno». Tanto è vero per esempio che a Salvatore Ligresti non l'unisce amicizia ma «solo opportunismo. Che venne fuori ai tempi della privatizzazione di Mediobanca: l'operazione passò solo grazie ai buoni uffici di Ligresti, che aveva ottimi rapporti con Bettino Craxi». «Tutto per il bene della sua banca che considerava perno e strumento della ricostruzione del capitalismo italiano: voglio ricordare che Cuccia è morto povero». Romiti difende il banchiere anche sull'episodio che gli è costato più critiche, il mancato avviso a Giorgio Ambrosoli che Michele Sindona lo voleva uccidere. Romiti ripete che il banchiere «disse al suo avvocato di avvertire i magistrati». Ma su queste vicende tragiche un'altra è la rivelazione. Il manager racconta che Cuccia gli ha descritto un suo incontro con Giulio Andreotti: «Parlarono del più e del meno, poi a bruciapelo Andreotti gli chiese: "Ma lei crede veramente che io sia corresponsabile dell'uccisione di Ambrosoli?" Diciamo che dopo la risposta di Cuccia il colloquio terminò». Però non il fondatore di Mediobanca è stato, per Romiti, il miglior banchiere italiano, bensì Raffaele Mattioli, presidente di Comit. E a Madron che gli cita Giovanni Bazoli e Cesare Geronzi, risponde così: «Bazoli è un avvocato che ha il grandissimo merito di aver salvato il Banco Ambrosiano. Ma non ha mai gestito la banca operativamente. E Geronzi nemmeno». Qui torna la «lente» di Cuccia, che «fu molto amareggiato quando vide che il marchio storico» della Comit «era scomparso dalla scena finanziaria». E che, sulla proposta di fondere Comit e Banca di Roma, poi non andata in porto «mi disse che non sapeva cosa ci fosse veramente dentro la Banca di Roma, e che temeva le conseguenze di quel matrimonio».

## **Le parole di Montanelli vanno in scena a Spoleto** - Valerio Cappelli

ROMA - Dopo Oriana Fallaci, Indro Montanelli. Il Festival di Spoleto ha inventato un format: vanno in scena i grandi del giornalismo del '900. E così, in coproduzione con la Fondazione Corriere della Sera, spettacolo (il 6 luglio al San Nicolò), convegno e tournée. C'è una differenza non da poco: se Monica Guerritore ha cercato una adesione fisica con la Fallaci, Sandro Lombardi, classe 1951, attore di riferimento del regista Federico Tiezzi, «sarà» Montanelli senza una verosimiglianza fisica. Ma, come racconta il regista Piero Maccarinelli, è stato scelto perché «longilineo, toscano e ha quello spirito irridente che aveva Indro». Ernesto Galli della Loggia, editorialista del Corriere, ha avuto il rompicapo della scelta dei testi: «L'opera di Montanelli è immensa, oltretutto lo spettacolo dura 1 ora e 15 minuti». Ha individuato sei filoni. Il primo è «il rapporto di Montanelli sempre polemico ma insieme indulgente con l'Italia e gli italiani, di cui conosceva vizi e difetti, non c'era mai in lui un tono moralistico, non ha mai recitato a fare l'Antitaliano come Giorgio Bocca, che fu il suo antagonista. Poi il rapporto oscuro e coraggioso con la morte: lui era un non credente, anche se diceva sono italiano e quindi cattolico, c'era la sua posizione sull'eutanasia, non voleva farsi degradare dalla vecchiaia. Tra questi due estremi si dipana il confronto con quattro personaggi emblematici della nostra storia: Mussolini, Togliatti, Moro e Berlusconi». «Riproduurrò - dice il regista - immagini della vita di quel periodo, e alcune parole di Montanelli verranno digitate come sulla macchina per scrivere, come se lui sullo schermo stesse battendo sull'Olivetti 32. Non si tratta di ridare vita a Montanelli ma di omaggiarne l'arguzia, l'intelligenza, la vis polemica. Non ci interessa il meccanismo delle interviste impossibili». Qui protagonista è la parola: la sua parola. Sandro Lombardi: «Lo spettacolo è importante per verificare la sua tenuta come scrittore. Era un gran camminatore, anch'io amo la montagna, una volta lo vidi passeggiare a Cortina. Di lui mi colpiva l'asciuttezza, sia dell'aspetto fisico che della scrittura». C'è poi l'opinione di Montanelli sui quattro personaggi storici che Galli della Loggia ricostruisce così. «L'evoluzione di Indro rispetto al fascismo è nota, in modo contorto e complicato se ne distaccò. Fu contro la Repubblica di Salò e i tedeschi, ma non si è mai dichiarato antifascista. Su Mussolini rispecchiò l'opinione media degli italiani, una persona con delle qualità fuori dal comune che poi si è dimostrato tragicamente incapace di reggere il gioco. Quanto a Togliatti, lo definì un impiegato della Rivoluzione, e ciò racchiude bene l'idea, negli anni 40-50, dell'impegno anticomunista, anche militante, di Montanelli. Togliatti per lui fu anche un abile statista, per esempio riuscì a sfuggire alle grinfie di Stalin procurandosi una tranquilla posizione impiegatizia, il che fa il paio con l'idea che gli italiani non hanno una grande predisposizione a fare le rivoluzioni». Il terzo è Moro: «Qui c'è una vera e propria presa in giro, derideva il tipico rappresentante della democrazia chiacchierona, del parolaismo. I suoi discorsi interminabili, le formule astruse che adoperava, era un personaggio che lo irritava molto, lo faceva uscire dai gangheri. Col rapimento le cose cambiarono un po'. Però Montanelli era di quelli che non approvavano le lettere di Moro, avrebbe voluto anche da lui la linea della fermezza». E Berlusconi: «Un giudizio sdoppiato. C'è l'elemento della simpatia e dell'antipatia, tipico in uno come lui che non giudicava coi paraocchi. Di Berlusconi pensava fosse generoso, con gli amici non badava a spese, gli riconobbe di aver salvato Il Giornale quando aveva l'acqua alla gola. Però fu nemico della sua

discesa in campo». Montanelli rinfacciò a Berlusconi «la propensione alle menzogne e l'aver dissepolto paure e odi che hanno spaccato il Paese». «Sì, nel tempo diventò sempre più antiberlusconiano», risponde Galli della Loggia. Anche lui ha il rimpianto di non poter conoscere il giudizio che Montanelli darebbe sull'Italia di oggi. «Sarebbe stato intrigato da un giudizio su Monti, l'idea dell'antipolitica, il montismo, in quanto non partitico. D'altra parte era consapevole che l'interesse è nel dir male. Così mi domando quale critica avrebbe fatto a Monti. Avrebbe cercato di non dipingerlo tutto in rosa, si sarebbe sforzato nella battuta mordace, l'osservazione un po' ironica. Ecco, è questo il rimpianto. Chissà cosa avrebbe trovato da ridire su Monti».

**La Stampa – 13.4.12**

## **Torino, il futuro comincia nelle periferie** – Benedetto Camerana

TORINO - I 25 anni del Salone del libro ci riuniscono stasera per uno sguardo retrospettivo sulle trasformazioni urbane a Torino e per interrogarci sull'avvenire della città. Guardando indietro, Torino è cambiata molto nel suo «corpo» costruito. Il segnale di partenza viene dalla trasformazione delle Officine Fiat Lingotto, una delle opere torinesi più conosciute nel mondo: il concorso del 1984 porta venti tra i più importanti architetti mondiali a discutere di come ripensare la città della deindustrializzazione. La dismissione di grandi aree industriali è il destino della Torino degli ultimi trent'anni: nel 1995 il Prg ne definisce le regole costruendovi intorno la mitologia delle «spine», sulle quali si innestano le Olimpiadi e le 200 varianti al Prg. L'architettura può tornare protagonista (sulle tracce della città del *Theatrum Sabaudiae*) e questo possibile primato nel 2008 porta Torino a ospitare il XXIII Uia Congress of Architecture. Dunque ci si interroga se una produzione che non è solo quantitativa stia costruendo qui oggi un'eredità del contemporaneo, se Torino possa essere un riferimento possibile per la cultura del disegno urbano internazionale. Se ne discuterà stasera. Qui provo a indicare alcune tracce. La prima è che la vasta produzione di architettura in Torino segnala una scarsa vocazione all'innovazione, all'aggiornamento anche tecnologico. Un atteggiamento pragmatico di eredità sabauda può forse spiegare una tendenza a non rischiare che però produce un linguaggio conservativo, un'ortodossia formale che germina già nella facoltà di Architettura. Tra le poche eccezioni della «città immobiliare» segnalò il coraggioso lavoro che l'impresa De.Ga sta sviluppando con Luciano Pia: la celebrata facoltà di Biotecnologie in via Nizza e alcune audaci proposte residenziali in via di costruzione («la casa di Tarzan» - il nickname è mio - in via Chiabrera e «Casa Hollywood» in corso Regina Margherita). Ci sono poi le grandi (e medie) opere pubbliche o aperte al pubblico, e tra queste alcune portano e porteranno Torino sulla scena internazionale anche attraverso i loro architetti: il Palahockey (Isozaki e Maggiora), la nuova Stazione di Porta Susa (Arep), la centrale Aes di teleriscaldamento (Buffi e Dutton), il Parco Dora (Peter Latz), l'ampliamento del Museo dell'Automobile (Cino Zucchi), il «PalaFuksas», l'ex Carpano che diventa Eataly (Negozio Blu), l'Arco Olimpico (chiedo perdono per l'autocitazione), la casa di Roger Diener, la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (Claudio Silvestrin) e altri (non molti) episodi, per finire con il Campus Einaudi (Foster e altri) che sarà inaugurato il prossimo settembre aprendo a tutti la grande forza della sua diversità tecnologica e formale. Non mancano però le occasioni perdute, per opere pubbliche anche importanti, dove a un'architettura innovativa si è preferita una decorosa soluzione edilizia. Guardando avanti. Ho già detto molto scorrendo il passato. Vorrei concentrare l'attenzione su due o tre attese fondamentali. Una grande occasione di architettura sarà la trasformazione delle Ogr in centro della conoscenza, una funzione urbana già discussa anche su queste pagine. Questo progetto potrebbe ridefinire il tema del rapporto tra architettura contemporanea e patrimonio urbano esistente, come il Lingotto nel 1984. Potrebbe essere l'oggetto di un concorso a inviti, che riporterebbe nuovamente a Torino la discussione internazionale. Il tema è fondamentale: l'inserimento del contemporaneo nel contesto storico. Innessi, completamenti, addizioni saranno gli esercizi architettonici della città che si ricostruisce al suo interno, fino ad aprire anche in Italia la querelle sull'opportunità di integrare segni innovativi negli spazi storici. Ancora più fondamentale è il lavoro sulle periferie. Quanto fatto fino a oggi sulle Spine, nel bene e nel male, deve essere oggi completamente ripensato: nelle procedure di selezione dei progetti, dal masterplan al singolo edificio, e nelle pratiche normative, per via di una crisi profonda dell'investimento immobiliare che potrebbe lasciare per sempre «dismessi» i brown fields ancora disponibili. Oggi questa partita, anche normativa, si gioca sulla variante 200, per la quale è in corso una selezione per individuare l'advisor che sappia proporre un'idea di città finanziariamente sostenibile. Il tema è se e come vedremo svilupparsi nei prossimi vent'anni il cluster di torri sulla stazione Rebaudengo (forse il primo progetto davvero internazionale di questa città) e il quartiere ecosmart nel grande vuoto di Scalo Vanchiglia. Il futuro inizia di qui, preparando forse le competenze e le pratiche per il più grande sviluppo della città: da Porta Nuova al Lingotto, dove potrebbe nascere un nuovo volto di Torino.

## **Urs Fischer: "Curo l'imperfezione delle mie opere nei minimi dettagli"**

Francesco Bonami

VENEZIA - I suoi genitori, entrambi medici, temevano di aver messo al mondo uno sfaticato. Mai avrebbero immaginato che il loro bambino sarebbe invece diventato uno stakanovista dell'arte contemporanea, un vulcanico enfant prodige e oggi una delle stelle più gettonate del mondo dell'arte. Stiamo parlando di Urs Fischer, nato a Zurigo nel 1973 di cui si apre oggi a Palazzo Grassi Madame Fisscher una mostra che, nonostante la tenera età, si può definire una mini retrospettiva. Con questa ultima fatica Fischer chiude un tour de force iniziato sette mesi fa con una mostra di 300 tavoli tutti disegnati da lui nella Galleria di Gavin Brown a New York. Poi c'è stata un'altra retrospettiva alla Kunsthalle di Vienna seguita a ruota da una spettacolare personale, aperta la settimana degli Oscar, alla Gagosian Gallery di Los Angeles dove Fischer ha presentato i lavori più recenti, una serie di serigrafie giganti di ritratti di vecchie glorie di Hollywood che però avevano stampate in mezzo alla faccia oggetti e verdure di vario tipo, da un cetriolo ad un bullone. Problems Paintings, pitture con dei problemi, così li chiama l'artista che a vederlo sembra lo scudiero di Ivanhoe. Finito con la West Coast il nostro svizzero volante ha presentato cinque lavori magici nella dependance



parigina sempre di Gagosian. Poi finalmente il gran finale a Venezia. **Perché la mostra è intitolata “Madame Fisscher”?** «Mi piace dare nomi di signore alle mie opere. Questo è il titolo della ricostruzione di uno dei miei primi atelier nell'atrio di Palazzo Grassi. Il punto di vista migliore sarà però dall'alto. Mi piace la tensione fra l'architettura sontuosa del palazzo e il caos dello studio». **Hai cambiato la fisionomia dello spazio espositivo.** «Si ho chiuso alcune stanze e creato un percorso non lineare. Il pubblico può andare dove vuole, non c'è una sequenza o una gerarchia dei lavori». **Non hai voluto mostrare i muscoli in questa occasione.** «Esatto, ho voluto fare una mostra quasi domestica. Non c'è bisogno sempre di dover dimostrare quanto uno è cool». **Il tuo stile si potrebbe definire artigianato barocco o barocco casalingo?** «Se ti fa piacere sì». **A volte sei monumentale o meglio gigantesco ma questa volta presenti la dimensione umana della tua scultura, come la mano che penzola davanti al bassorilievo in cima alle scale.** «Sì voglio che lo spettatore si senta a suo agio, si diverta, abbia un rapporto con l'arte meno sacro, più vicino alla propria vita». **Cosa vuoi che la gente si ricordi della mostra?** «L'atmosfera. Perché tanto chi viene a Venezia quando parte non si ricorda mai quello che ha visto o fatto ma si ricorda solo e semplicemente Venezia. La mia mostra è una delle tante altre cose che si vedono quando si viene in questa città». **Sapevi di essere un artista fin da piccino?** «No. Ho studiato fotografia, l'idea di fare l'artista non mi è mai passata per la testa. Ancora oggi mi piace fare arte ma non essere un artista». **In un profilo su di te sulla rivista «The New York» Calvin Tomkins ti definisce “L'imperfezionista”.** «Sì perché curo l'imperfezione delle mie opere nei minimi dettagli. Tutto deve essere perfettamente imperfetto». **Precisione svizzera. Ma a vederti non sembri molto svizzero.** «Invece lo sono sicuramente molto anche se non saprei spiegare in cosa consista la mia “svizzeritudine”». **Hai guardato molto alla Pop Art quando hai iniziato la tua carriera di artista?** «La Pop Art non è mai stata un mio punto di riferimento. Anzi oggi la trovo quasi sentimentale. Ha perso quella freschezza e durezza che aveva quando venne fuori». **Ma il tuo studio è un po' una factory alla Warhol, un'officina?** «Non veramente. Ci lavorano al massimo 12 persone che mi sembra il numero giusto. Troppa gente crea troppa tensione e dramma. A volte però invidia i pittori ai quali basta solo qualcuno che tiri le tele e poi fanno tutto da soli. Poche spese, più guadagno». **I soldi t'interessano?** «Certo che sì. I soldi mi consentono di continuare a fare altri lavori e a vivere bene. Sicuramente di questi tempi a volte il mercato dell'arte impazzisce, ma non è un mio problema». **Quando un lavoro è venduto come ti senti?** «Molto bene perché insieme al lavoro vendo anche la responsabilità dell'opera. C'è qualcun'altro che deve prendersene cura e sono contento che abbia trovato una casa dove stare tranquilla. Poi il lavoro acquista valore, non economico, ma simbolico quando esce dallo studio ed entra nel mondo. Per me questa è una grande soddisfazione». **All'ultima Biennale hai presentato la grande candela del «Ratto delle Sabine del Giambologna» insieme alla candela ritratto del tuo amico Stingel ed una sedia candela. A Palazzo Grassi in una stanza troviamo di nuovo Stingel, questa volta seduto ma ci sei anche tu seduto a un tavolo con una bottiglia candela davanti. Come mai hai fatto l'autoritratto?** «Me la meritavo anch'io una candela». **Perché le candele?** «Le ho usate spesso anche in lavori precedenti. Mi danno l'idea di qualcosa che progredisce, che si trasforma, che si consuma senza scomparire. L'opera non c'è più ma al tempo stesso non è andata da nessuna parte». **Come mai hai usato quella scultura di Giambologna?** «Avrò guardato almeno 1000 sculture diverse prima di decidere quale utilizzare. Questa di Giambologna mi sembrava perfetta. Non ha emotività, non è né troppo famosa né troppo sconosciuta. Non è nemmeno troppo grande e le figure hanno un tasso di passione e desiderio molto basso». **Nel tuo lavoro il tasso di passione e desiderio a che livello è?** «Non saprei. Quello di semplicità però molto alto». **C'è magia e mistero nelle tue opere?** «Ne più ne meno come in tutta l'arte. Che esiste ma non si sa bene perché, eppure esiste da sempre. L'istinto al gesto artistico lo abbiamo prima ancora di iniziare a parlare. A qualcosa, l'arte, dovrà pure servire, ma non si capisce mai veramente a cosa».

## **Diaz, il film che sana una ferita** – Antonio Scurati

Andare a vedere Diaz è un dovere civile. Il film di Daniele Vicari sulle violenze perpetrate da alcuni reparti della polizia durante il G8 di Genova del luglio 2001, non sarà una visione piacevole, non sarà una visione divertente, non sarà una visione conciliante. Sarà, in compenso, un'esperienza memorabile. Sì, perché di questo si tratta. Questo è il pregio etico ed estetico di questo film potente e commovente: ci investe con un flusso di immagini destinate a restare nella memoria e, ancor di più, ci consegna una storia per immagini che finalmente consente agli italiani della presente e delle future generazioni di far entrare nella propria memoria nazionale i fatti accaduti nei terribili giorni di quel luglio d'inizio secolo e millennio. I fatti sono noti. Noti, arcinoti e, per l'appunto, dimenticati: sabato 21 luglio 2001, ultimo giorno di manifestazioni e scontri al G8 di Genova, poco prima di mezzanotte, centinaia di poliziotti fanno irruzione nel complesso scolastico «A. Diaz» – adibito dai manifestanti a media-center – picchiano selvaggiamente e arrestano immotivatamente centinaia di ragazze e ragazzi, italiani e stranieri, inermi e colti nel sonno. Poi falsificano le prove riguardo presunti reati di resistenza e porto d'armi cercando di depistare le indagini. Amnesty International definirà l'accaduto come «la più grave sospensione dei diritti democratici in un Paese occidentale dopo la fine della II guerra mondiale». A questo proposito sarà bene chiarire subito una cosa: non deve essere questo film l'occasione per riaprire la ferita di una sterile e annosa polemica nei confronti della polizia. La condotta di quei reparti di polizia in quelle circostanze fu illegale, inaccettabile e vergognosa proprio perché polizia di uno Stato democratico in cui tutti ci riconosciamo, non certo di quel sinistro «stato di Polizia» che fu bersaglio polemico di legioni di antagonisti dei secoli precedenti. Lo Stato siamo noi, dunque la Polizia siamo noi, dunque pretendiamo che i suoi agenti si conducano nel rispetto della persona e della legalità. Punto. Fine delle polemiche. No, la straordinaria occasione fornitaci da produttori, sceneggiatori, regista e attori di questo film è ben altra: è l'occasione di una testimonianza artistica indelebile grazie alla quale la ferita possa finalmente sanarsi come pelle lacerata attorno a un primo, piccolo coagulo di sangue rappreso. Ora, forse, finalmente, grazie a questo film coraggioso, i fatti di Genova, potranno uscire dal ricordo individuale ed entrare nella memoria collettiva. Potranno, insomma, smettere di sanguinare uscendo dalla necrotica zona di rimozione in cui rischiavano di piombare ed entrando, benignamente, nell'esperienza della Nazione. Sì, perché

questo è il significato dell'esperienza, di quel vivere consapevole con cui è possibile riconciliarsi: la ferita più la memoria che ti ha lasciato. E ferita, indubbiamente, vi fu. Ferita profonda. Diaz di Daniele Vicari esce nelle sale italiane a pochi giorni di distanza da Romano di una strage di Marco Tullio Giordana. Impossibile non accostarli. Impossibile ma equivoco. La contiguità temporale potrebbe indurre a collocare i fatti narrati da Vicari nello stesso solco storico degli antefatti e retroscena della strage di piazza Fontana narrati da Giordana. Se lo si facesse, a mio modesto parere, si prenderebbe un grosso abbaglio. Non siamo di fronte al proseguimento della stessa eterna, identica storia di un medesimo volto tenebroso di un potere arcano che si esercita attraverso complotti, trame oscure, misteri inconfessabili e irrisolti. Quella raccontata da Diaz è un'altra storia, che riguarda una nuova e diversa generazione e che ci impone, se vogliamo renderle giustizia, di ribellarci al ricatto ideologico in forza del quale in tutti questi anni ci è stato quasi imposto di ricondurre ogni passaggio della storia italiana recente alla presunta matrice universale della strategia della tensione e delle violenze politiche degli anni '70. Ciò che rende la storia narrata da Diaz una storia diversa è soprattutto la natura del contropotere che vi si rappresenta, i volti, le identità e i destini delle ragazze e dei ragazzi catturati nella mattanza verso cui l'intero film precipita come verso un centro vorticoso, violento e vuoto. Nel secolo scorso, ogni volta che le forze del cambiamento s'infrangevano contro la violenza altrui, gli antagonisti si rassodavano nella convinzione di trovarsi dalla parte giusta, si rafforzavano nelle loro motivazioni di impegno nella lotta politica (talvolta scegliendo la violenza in proprio). Ciò che accadde a Genova fu tutt'altra storia: fu l'unico ultimo, debole tentativo di partecipazione attiva alla vita politica da parte di una generazione cresciuta dopo la grande smobilitazione ideologica degli anni '80. Quella generazione tentò allora di alzare la testa. Fu bastonata e la riabbassò per non alzarla mai più. Soltanto due mesi dopo quel luglio del 2001 venne l'Undici Settembre a seppellire lo slancio del movimento altermondista. Adesso, dieci anni più tardi, la carne morsa dalla crisi, ci accorgiamo di quante ragioni ci fossero in quelle azzittite voci di dissenso. Per tutti questi motivi, poter vedere Diaz di Daniele Vicari, non è solo un dovere civile, è, oserei dire, un diritto civile. Il diritto di una generazione – che non è affatto la stessa di Piazza Fontana – a riappropriarsi della propria storia, la storia di una generazione perduta alla politica. E le conseguenze di questa perdita sono sotto gli occhi di tutti.

### **Gibson, addio (con lite) al film sui Maccabei** – Maurizio Molinari

Warner Bros cancella la produzione del film di Mel Gibson che avrebbe dovuto celebrare la rivolta dei Maccabei nell'Antica Giudea contro gli ellenizzanti e a spiegarne il motivo è una esplosiva lettera scritta all'attore-regista da Joe Eszterhas, autore del copione. «Il motivo per cui questo film non si farà è il peggiore di tutti, tu provi odio verso gli ebrei, ora non ho più dubbi sul fatto che condividi il pensiero di Hitler» scrive Eszterhas, già autore di *Betrayed* e *Music Box* due film di condanna dell'antisemitismo che ha macchiato la sua stessa famiglia a causa del coinvolgimento del padre ungherese durante la II Guerra Mondiale in atti ostili contro gli ebrei. La descrizione che Eszterhas fa di Gibson è lucida e spietata: «Chiami gli ebrei "Hebes", affermi che nella Torà si professa l'uccisione di bambini cristiani mentre ad affermarlo sono i Protocolli dei Savi di Sion, definisci le cronache dell'Olocausto sterco di cavallo, mi hai detto che le madri degli ultimi tre Papi erano ebrei, che Giovanni Paolo II era l'anticristo e che Papa Luciani è stato soffocato dagli ebrei, ritieni che il Concilio Vaticano II che eliminò le preghiere antiebraiche abbia distrutto la Chiesa e hai detto a tua figlia che vuoi fare il film sui Maccabei per convertire gli ebrei al Cristianesimo». Proprio tale profondo disaccordo con Gibson sarebbe all'origine della bocciatura del film da parte di Warner Bros perché il copione scritto da Eszterhas per «esaltare l'eroismo dei Maccabei» una volta consegnato al regista sarebbe stato stravolto e quindi consegnato alla casa di produzione in una versione giudicata «inaccettabile» per forma e contenuto. È un comportamento che rientra nella descrizione fatta da Eszterhas dei comportamenti di Gibson: «Hai detto che era stato giusto uccidere John Lennon, che volevi commissionare a due ex agenti dell'Fbi l'assassinio della tua ex compagna e hai urlato a squarciagola contro un prete tuo ospite, cacciandolo di casa, solo perché in disaccordo con te sul Concilio Vaticano II». Anche il figlio 15enne di Eszterhas, Nick, è stato testimone delle esplosioni verbali di Gibson perché in un'occasione gli ha detto «voglio piantare un coltello al cuore della madre di mia figlia». La tesi di Eszterhas è che Gibson sia consapevole della gravità dei suoi scatti d'ira, spesso si scusa umilmente con chi copre di bestemmie, ma non riesca a guarire. Nel 2003 Gibson portò sullo schermo *La Passione di Cristo*, basato sull'accusa dei deicidio nei confronti degli ebrei, e l'intenzione di girare *I Maccabei* nasceva dal desiderio di smentire le accuse di antisemitismo ricevute ma la lettera di Eszterhas è destinata piuttosto a confermarle.

### **L'"Ouzo amaro" dei greci e il nostro** – Francesca Paci

Voglio segnalarvi un bel saggio per capire la crisi greca e la sua possibile lettura alla luce della situazione italiana: s'intitola "Ouzo amaro, la vera storia della tragedia greca", l'ha scritto il collega dell'Ansa Patrizio Nissirio ed è stato appena pubblicato da Fazi nella nuova collana e-book OneEuro. Se l'esperienza dell'autore - corrispondente da Atene prima che Washington e da Londra - è già garanzia di serietà, la costruzione del libro lo rende uno strumento utilissimo per orientarsi nella disciplina meno sexy eppure attualmente più importante, l'economia europea (ma anche quella occidentale in generale). Come e quando è cominciato esattamente il caos greco? Nissirio non ci gira intorno. Il primo capitolo (che come tutti gli altri affianca al titolo in italiano il corrispondente in greco, tanto per ricordarci per chi suona la campana...) affronta la questione di petto: "Le Olimpiadi tornano a casa" (Oi Olimpiakoi aganev epistréfoun sto spiti tou). Come dire che è stato con l'organizzazione delle Olimpiadi del 2004 che la Grecia si è infilata nel lungo tunnel che sarebbe sbucato in quella domenica 12 febbraio 2002 quando pensionati, insegnanti, casalinghe, persone normali e perbene, scioccarono l'Europa applaudendo l'entrata in scena a piazza Syntagma dei famigerati e violenti black block. Se però le Olimpiadi rappresentano lo scossone-evento del terremoto a venire (le mancate Olimpiadi romane sono forse un pericolo scampato?), il processo ha radici più profonde. Spiega Nissirio che bisogna considerare "le attività spericolate del mercato finanziario internazionale, la politica dissennata degli ultimi trent'anni ad Atene, il clientelismo, l'inefficienza e la corruzione - dai partiti al sindacato al tessuto economico - (...), le ambiguità interessate

dell'UE e dei principali partner europei della Grecia, in primis Germania e Francia". Non bisogna dimenticare infatti che secondo l'indice di Transparency International la Grecia è scesa nel 2011 all'ottantesimo posto nella classifica mondiale della corruzione percepita dai cittadini, un primato negativo battuto solo dalla Bulgaria. Vale a dire che nel corso degli ultimi anni i politici greci hanno distrutto l'economia nazionale e ora sono lì, indifferenti alle proteste dei greci, a contendersi il prossimo seggio in parlamento. Uno scenario che vi ricorda forse qualcosa di analogo? I greci sono giunti all'ultimo capito che Nissirio intitola "E ora dove andiamo?" (Ti kanoume apo dw kai péra). Quello italiano è ancora da scrivere. Eppure ragionare sull'altrui ouzo amaro potrebbe essere d'aiuto. Un aperitivo più che un digestivo. Chissà.

## **Staminali trasformate in cellule "killer" contro l'Hiv**

ROMA - Staminali trasformate in laboratorio in cellule "guerriere", capaci di dare la caccia all'Hiv e di ucciderlo. Il passo avanti nella lotta al virus dell'Aids è stato ottenuto grazie a una ricerca dell'Università della California a Los Angeles: le staminali umane possono essere geneticamente ingegnerizzate e diventare cellule in grado di combattere l'Hiv. Il team ha dimostrato che queste staminali guerriere possono realmente attaccare cellule infettate dall'Hiv in un organismo vivente. Lo studio, pubblicato su PLoS Pathogens, dimostra per la prima volta che le staminali modificate possono formare speciali cellule del sistema immunitario indirizzate contro l'Hiv e in grado di neutralizzare il virus nei tessuti viventi in un modello animale "umanizzato". A illustrare i riflessi della ricerca è Scott G. Kitchen, dell'Ucla Aids Institute: «Crediamo che questo studio ponga le basi per l'uso potenziale di questo approccio nella lotta contro l'infezione da Hiv nelle persone infettate, nella speranza di eradicare il virus dall'organismo», ha detto. Il lavoro ha messo a frutto i risultati di uno studio precedente. Nella precedente ricerca, gli scienziati avevano prelevato linfociti T CD8 citotossici (i "killer" delle cellule T che aiutano a combattere le infezioni) da un sieropositivo, e hanno individuato la molecola nota come recettore delle cellule T, che guida la cellula "guerriera" a riconoscere e uccidere cellule infettate dall'Hiv. Tuttavia queste cellule non esistono in grandi quantità sufficiente a eliminare il virus dal corpo. Così i ricercatori hanno clonato il recettore "chiave", usandolo per alterare geneticamente delle staminali del sangue. Poi gli scienziati hanno messo le staminali ingegnerizzate nel tessuto del timo umano che era stato impiantato in alcuni topi, per studiare la reazione in un organismo vivente. In questo studio, il team ha modificato allo stesso modo delle staminali del sangue, scoprendo che possono formare cellule T mature, in grado di attaccare l'Hiv nei tessuti. Il tutto utilizzando un modello animale, il topo "umanizzato", in cui l'infezione da Hiv è molto simile alla malattia negli esseri umani. Certo, ammettono i ricercatori, il fatto di aver usato un topo umanizzato potrebbe aver influito sul comportamento dell'Hiv nella ricerca. Dunque occorrono ulteriori esami. «Crediamo comunque che questo sia il primo passo per lo sviluppo di un approccio più aggressivo nel correggere i difetti nelle risposte delle cellule T umane che consentono al virus di "resistere" nelle persone sieropositive», spiega Kitchen.

**Repubblica – 13.4.12**

## **"Diaz", quelle immagini necessarie per ricostruire una memoria comune**

Anais Ginori

Molti sono convinti di aver già visto tutto a Genova. Il G8 del 2001 è stato il primo grande evento multimediale, la prima palestra del "citizen journalism", migliaia di occhi accesi, centinaia di telecamere digitali, le dirette online, un'informazione "dal basso" alla quale ci siamo nel tempo abituati. A Genova erano venuti anche molti registi più o meno noti che fecero riprese, documentari, ma questa attenzione cinematografica è poi scomparsa. Un buio lungo dieci anni. Le immagini dure, potenti di "Diaz" ripagano questa lunga attesa, in parte dovuta agli ostacoli produttivi ma anche culturali, come spesso capita in Italia quando si va a toccare una pagina di storia ancora "viva" e poco importa se sia di dieci o quarant'anni fa. Il regista Daniele Vicari, autore della sceneggiatura insieme a Laura Paolucci, ha affrontato una sfida coraggiosa. Lui a Genova non c'era, ma questo aggiunge, anziché togliere, qualcosa alla sua scelta. Pensare che la rievocazione e l'analisi del passato debba essere una prerogativa esclusiva dei reduci chiude la porta alla storicizzazione, a una memoria condivisa. Esattamente ciò che manca a proposito dell'irruzione della polizia nella scuola genovese. Il pestaggio indiscriminato avvenuto a porte chiuse la notte del 21 luglio 2001 si presta ancora a semplificazioni strumentali e polemiche da stadio, un tifo contro l'altro, nonostante Amnesty International abbia definito quell'operazione di polizia come "la più grave sospensione dei diritti democratici in un paese occidentale". Il tentativo di Vicari è invece quello di riportare il dibattito nell'ambito della verità giudiziaria, basandosi solo sui fatti accertati nei processi. Uno stile documentaristico, il suo, mai compiaciuto con la violenza, che concede qualcosa alle emozioni nella scena finale, simbolo di un riscatto impossibile. Immagini necessarie anche per chi è ancora convinto di aver visto tutto e di sapere già com'è andata.