

## **Stato di diritto e memoria senza proprietà. Dove arriva l'impronta di «Diaz»**

Ida Dominijanni

Di ritorno da Genova, molti di noi per settimane non riuscivano a dormire, o dormivano in preda agli incubi. Era il sintomo, diffuso, dell'impronta che quelle tre giornate avevano stampato sull'inconscio. Di ritorno dal cinema, leggo nelle lettere al manifesto su Diaz, molti non riescono a prendere sonno. È il sintomo dell'impronta che il film lascia sull'inconscio, o di quella stampata da quei giorni che riattiva. Che cosa debba fare un film politico, o di impegno civile o come lo si voglia chiamare, si vede dai commenti a Diaz e a Romano di una strage che è ancora materia di contesa. Dirò la mia, scontando l'inadeguatezza su queste pagine che sempre mostrano come il cinema sia sempre politico. Sembra che un film su Genova 2001 avrebbe dovuto dire da capo tutto: il movimento, la stagione politica, l'assassinio di Carlo, i responsabili del massacro uno per uno, Fini che era lì e manovrava e la sinistra responsabile che non era lì e glissava, e Mortola e Canterini e gli altri, e le promozioni al posto delle dimissioni, e le sentenze al di sotto del dovuto. Dire, o confermare? Tutto questo è stato detto e scritto, l'abbiamo detto e scritto, cento e mille volte; sta, come si dice, agli archivi (dei giornali e del parlamento, perché la commissione d'inchiesta non c'è mai stata ma quella d'indagine sì, e non fu inutile); e chi fin qui non l'avesse letto, spinto dal film può sempre consultarli. Tutto questo, è vero, il film non lo ripete. Taglia e mette a fuoco la parte per il tutto come Vicari ha rivendicato su *Alias* scorso e come sempre fa, e deve fare, una telecamera. Quel taglio non rivela le mancanze del film: ne decide, al contrario, l'efficacia. Due cose, su questo. La prima, politica. Non è mai stato né ovvio né facile, dopo i fatti di Genova, imporne la lettura nei termini, che sono quelli giusti, della sospensione dello stato di diritto. Metterla nei termini più classici del conflitto fra movimento e repressione era per tutti - i portatori della ragioni sacrosante del movimento, e i costruttori patenti o latenti del teorema della colpa del movimento - più facile che realizzare il cambio di paradigma del potere globale di cui Genova era stata la prova generale: non più repressione contro movimento, ma stato d'eccezione contro stato di diritto. Si vide meglio con l'11 settembre, che infatti servì a passare dalla prova generale alla prima in pompa magna. È questo che Diaz mette a fuoco, ed è qui che le presunte mancanze o i presunti errori rafforzano, anziché indebolire, il taglio del film: perché l'assenza dei nomi dei carnefici non assolve il potere ma lo spersonalizza, segnalando che quell'orrore è ripetibile; come la presenza dei black bloc alla Diaz non attenua la sproporzione del massacro ma la inchioda, ricordando che in uno stato di diritto le garanzie appartengono, o dovrebbero, a tutti, black bloc compresi. La seconda cosa, meno politica, o forse più. Non è mai stato ovvio né facile nemmeno, di Genova, salvare la memoria impressa nei corpi, i quali, come il cuore, hanno ragioni che la ragion politica non conosce. La paura, fisica, di morire intrappolati nelle gallerie sotto carica, l'impossibilità di cambiarti il tampax se avevi le mestruazioni, l'effetto sulla pelle dei lacrimogeni urticanti, il dolore e gli urli delle vittime della Diaz, le ferite meno urlanti ma altrimenti dolenti di quante e quanti, arrivati per partecipare a un rito collettivo d'iniziazione alla politica, se ne andarono iniziati alla brutalità della forza e piegati alla rinuncia per impotenza. Impronte nell'inconscio, appunto: Diaz le riattiva, e le libera. Ti riporta dentro l'universo concentrazionario di quei giorni per mostrarti, finalmente, la via di fuga. Cos'altro deve fare un film politico? Aprire ancora due domande forse, queste. Cos'è questo bisogno di new realism che cerca e trova conferma e certificazione dei fatti solo nei nomi, nelle sentenze, nei documenti, nei bolli e nei protocolli, come se la verità del realmente accaduto e del politicamente vissuto non avesse altre vie per imporsi? E questo bisogno non ha per caso a che fare con un senso proprietario e fragile della memoria, come se senza quel supporto di documenti e di certificati non avesse altre vie per trasmettersi? Da Diaz, della memoria di Genova chi c'era può sentirsi finalmente e felicemente espropriato. Per una volta, proporrei di festeggiare.

## **La civiltà Usa sta morendo** – Luca Peretti

NEW HAVEN (CONNECTICUT) - Quando si accendono le luci dopo la proiezione di *Sing Your Song* e appare «The King of Calypso» sembra il naturale proseguimento del film, quasi non ci si accorge della differenza. Un momento prima infatti sullo schermo Harry Belafonte raccontava la sua radicale opposizione all'amministrazione Bush e alle guerre imperialiste americane, in questo solido documentario che ripercorre le varie fasi della sua densa vita, ed ecco che lo si vede entrare in sala camminando, da un lato il bastone e dall'altro la bellissima (terza) moglie, Pamela Frank. Il pubblico, composto prevalentemente da studenti e professori della Yale University (uno dei posti dove si educano le élites americane e non, un paio d'ore a nord-est di New York), lo accoglie con un lunghissimo e commosso applauso, di quelli che si dedicano alle leggende viventi. Belafonte è un arzillo vecchietto di 85 anni per niente intenzionato ad andare in pensione. Famoso soprattutto per essere una delle superstar della musica mondiale, con milioni di dischi venduti e canzoni come *Jump in the line* (quella di «Shake, shake, shake, Senora»), *Banana Boat Song* o *Matilda*, non era mercoledì sera in un auditorium dell'università americana per cantare, quanto per parlare del suo impegno di attivista e militante per diritti civili. Quando l'intervistatore, Maxim Thorne (superstar della filantropia, un corso a Yale – «Philanthropy in Action» – e un blog su Huffington Post) forse un po' politically correct apre la conversazione chiedendogli come ha deciso di diventare filantropo, lui prima sembra parecchio stupito, poi con la memoria va indietro agli anni cinquanta: «Non ho deciso, è stato naturale. Quando ho cominciato ad avere successo, mi sono fermato e ho pensato che quello che stavo accumulando era un gran potere. Il pubblico mi seguiva, cambiava umore in base alle canzoni, ho visto davvero come il potere dell'arte potesse cambiare il cuore delle persone. E allora mi sono chiesto, a cosa serve questo potere? Mi è sembrato naturale cercare di guardarmi intorno e attivarmi, non pensare solo a cantare e fare soldi. Tutto nasce dalla mia vita poi, dalle esperienze sociali. Sono nato povero, e questo ha ordinato la mia esistenza. Mia madre era anche una vittima della povertà, e la sua dignità, il modo in cui ha affrontato le sfide ha influenzato profondamente quello che dovevo fare nella mia vita». Sullo schermo si sono viste le decine di cause in cui Belafonte si è impegnato, fin dai primi anni della sua carriera quando la società americana razzista dell'epoca non poteva accettare compagnie teatrali e di musical con bianchi e neri insieme. Il solo essere in tour, specie negli stati del

sud (come Alabama, Mississippi eccetera), con compagnie interrazziali era una sfida e un problema costante. La lotta contro il razzismo è stato quindi uno dei leit motiv della sua vita, spesso al fianco di compari e colleghi come Sidney Poitier e Marlon Brando. Ma anche di Martin Luther King, di cui racconta un delizioso aneddoto: «Un giorno squilla il telefono, è Dottor King chemi dice 'Lei non mi conosce, ma io vorrei incontrarla'. Allora gli rispondo, 'wait a minute! certo che so chi è lei! E non vedo l'ora di conoscerla'. Doveva essere un breve incontro, mi aveva detto una ventina di minuti, abbiamo parlato per quattro ore... ». Nel film si vede anche una foto di questo primo incontro, con i due seduti in una stanza deserta, con un piccolo tavolino, a confabulare sorridenti e concentrati. Naturalmente, con queste amicizie, il suo nome non tardò a finire più volte sui solerti registri dell'Fbi per attività «anti-americane» e affini. Anche qui c'entra la solita spia, l'infiltrato Jay Richard Kennedy (aka Samuel Richard Solomonick), che fu molto vicino al circolo di King e che divenne per un periodo anche il manager di Belafonte, finché questi non si insospettì e lo licenziò. «Se pensavano che ero comunista e anti-americano questo è un loro problema, non un mio problema» ricorda in proposito, a film finito. Sullo schermo si sono viste molte immagini dei frequenti viaggi all'estero e concerti in varie parti del mondo. Belafonte tiene molto al ruolo della musica come lingua universale e veicolo per messaggi che possono essere compresi in zone diverse. «Pochi anni dopo al seconda guerra mondiale feci un concerto in Germania. Ero un po' spaventato, suonare per persone che pochi anni prima avevano avuto il fascismo, e che erano state lì in quegli anni e magari commesso crimini, soprattutto contro gli ebrei. Eppure, quando cantai Hava Nagila (uno dei suoi più grandi successi, l'interpretazione di una canzone folk ebraica, ndr) fu il momento più importante di tutto il concerto, con i tedeschi che davvero mi seguivano e canticchiavano con me». L'Africa, naturalmente, è stata fondamentale nella vita del nostro eroe («un American Hero, un patriota», lo ha enfaticamente definito il solito intervistatore). Nel film si racconta anche come una delle fondazioni che contribuì a promuovere e lanciare (insieme al solito Poitier, tra i tanti), la African American Students Foundation, aiutò finanziariamente il padre di Barack Obama a trasferirsi e poi mantenersi negli Stati Uniti. Su Obama, e in generale la situazione dei neri in America, Belafonte non è affatto tenero e non risparmia critiche: «Sono molto contento che un black kid ce l'abbia fatta, ma ora è al potere e si sta rilassando. Per esempio, abbiamo la popolazione carceraria più grande al mondo, cosa sta facendo Obama per questo? Eppure per lui basterebbe così poco per cambiare questa situazione, e invece ora non è più così generoso. Pensavo sarebbe stato più sensibile su alcune questioni, non si occupato abbastanza di giustizia sociale. Anche per noi neri non ha fatto abbastanza, è ancora impegnato ad essere il presidente di tutti». Qualcuno dal pubblico urla che «è la nostra unica scelta», e l'intervistatore incalza, «provo a riformulare la domanda della signora: preferirebbe Romney?». Belafonte, calmo e serafico, risponde «non è che perché critico Obama allora mi sono arreso al nemico». Prendano nota riformisti e demonizzatori dell'estrema sinistra nostrani. Quando parla del potere, finanziario o artistico, mantiene sempre un certo distacco e una voce critica: «Qualche tempo fa, ero a Beverly Hills, parlando con alcuni artisti neri che ce l'hanno fatta. Uno continuava a ringraziarmi per quello che avevo fatto, perché gli avevo dato tanto. Allora mi sono guardato intorno, e gli ho detto 'Quello in cui metti passione è svegliarti la mattina e discutere al telefono con il tuo agente. Io invece la mattina mi sveglio e chiamo Nelson Mandela'». È molto critico anche verso il capitalismo finanziario («la libera impresa sta falling down», dice), e del sogno americano «che sembra ormai solo far soldi. Ma come le altre civiltazioni, egizia, romana, greca eccetera, anche quella americana finirà». Quando qualcuno chiede se, specie con le news in televisione 24 ore su 24 ci stanno rincogliendo di informazioni irrilevanti, lui risponde con un lungo discorso che in sintesi si può riassumere con «signora, ma noi abbiamo il potere, possiamo ad esempio spegnere la televisione, e dobbiamo esercitare questo potere per cambiare le cose». In tutto ciò c'è anche una vena di inguaribile ottimismo, come dice anche in una delle ultime scene del film, «vivo in uno stato di perpetuo ottimismo». È questa probabilmente una spinta per continuare a lottare: «Non credo che abbiamo mai perso una battaglia sul fronte dei diritti civili. Non abbiamo vinto la guerra, perché la stiamo ancora combattendo». Belafonte per esempio la combatte continuando, alla sua età, a lavorare per una union, un sindacato, un altro dei costanti impegni della sua vita. Con la citazione a occupy movement, che ha avuto il ruolo di far risorgere e tenere viva questa battaglia, si guadagna il vigoroso applauso di una parte della platea: infatti a New Haven è presente, uno degli ultimi avamposti del movimento, con alcune tende piantate nel centro della città da quasi sei mesi e proprio in questi giorni a rischio di sgombero (en passant, il diritto di restare o meno è discusso più in aula di tribunale che in piazza, con batti e ribatti tra avvocati del movimento e della città). In Sing your song emergono anche immagini mitiche per quanto riguarda il lato artistico della vita di Belafonte, come i primi concerti e apparizioni al grande pubblico americano della compianta Miriam Makeba, che lo stesso Belafonte ebbe il merito di promuovere da questa parte dell'Oceano, o una quantità di deliziosi sketch-canzoni con bambini o adolescenti. Rivedere le e apparizioni televisive nei più disparati programmi della televisione americana anni cinquanta e sessanta a distanza di così tanto tempo può far dimenticare quanto fosse scandaloso – e «rivoluzionario» – che un performer nero fosse così presente e cantasse, in alcuni casi addirittura toccasse, artisti bianchi. Un film questo, prodotto da Hbo e dalla Belafonte Enterprise per la regia di Susanne Rostock e presentato a Sundance lo scorso anno, che varrebbe la pena far circolare anche in Italia. Più o meno mentre Belafonte si confrontava con il pubblico alla Yale University, poco lontano, ad Harford, la capitale del Connecticut, il parlamento del piccolo stato americano faceva un passo decisivo verso l'abolizione della pena di morte, aggiungendosi al manipolo di sedici stati in cui questa decisione è già stata presa – e in questa zona, nel nord-est democratico e tendenzialmente progressista, rimarrebbe solo il New Hampshire ad avere ancora la pena capitale. Ma soprattutto, in Florida veniva arrestato George Zimmerman, l'omicida di Trayvon Martin, il giovane nero che ormai tre settimane fa osò avvicinarsi ad una gated community vestendo una hoodie (una felpa col cappuccio). Due buone notizie, ma anche sintomo che negli Stati Uniti c'è ancora molto da fare. «Con perpetuo ottimismo», naturalmente.

**Manifesto – 21.4.12**

Julian Henriques è un docente, teorico, regista e artista britannico di origini giamaicane, da lungo tempo interessato tanto alla cultura sonora popolare dei «sound systems» in Giamaica e nel Regno Unito, quanto alle questioni inerenti la relazione fra corpo, tecnologia e soggettività nell'ambito dei cosiddetti «nuovi media». Henriques insegna «Music as Communication and Creativity» presso il Department of Media and Communications della Goldsmiths University di Londra. Capo di dipartimento in questa stessa area, è anche direttore del gruppo di ricerca Tru («Topological Research Unit»). Tra i suoi lavori come regista, il film Babymother («Formation Films for Film Four», 1998) e il cortometraggio We the Ragamuffin (Rockstead Production for Channel Four Television, 1992). Ha inoltre prodotto numerosi documentari tv, tra cui Rouch in Reverse (Formation Films for ZDF Arte, 1998). Nel 1986 ha curato, con altri, l'importante volume Changing the Subject: Psychology, Social Regulation and Control (Routledge). La sua più recente pubblicazione è Sonic Bodies: Reggae Sound System Sessions, Performance Techniques, and Ways of Knowing (Continuum Press, 2011). Nel 2011 ha realizzato, presso la Tate Modern Gallery di Londra, la scultura sonora Knots & Donuts. È attorno alla centralità del suono nel suo lavoro che si è sviluppata l'intervista. L'incontro con Henriques è avvenuto a Napoli, in occasione di un seminario dedicato al tema delle «Geografie dei/ nei media» organizzato dal dottorato in Media and Communications della Goldsmiths University di Londra e quello in Studi Culturali e Postcoloniali del Mondo Anglofono dell'Università degli Studi di Napoli «L'Orientale».

**Nei tuoi lavori in ambito accademico usi i sound systems per parlare delle trasformazioni della nostra percezione nell'era dei media digitali. Nel tuo ultimo esperimento artistico, Knots & Donuts, usi il suono per permettere ai partecipanti di fare esperienza del tempo e dello spazio al di là della tendenza dominante a percepire il mondo attraverso lo sguardo. Da dove viene questa attrazione per il suono? E come si tiene insieme questa doppia dimensione del suono come teoria e come pratica?** L'aspetto più prezioso del suono è la possibilità di relazione che alimenta. Si tratta di un qualcosa che ha a che vedere con il corpo; e tutti abbiamo un corpo. Ora, quello che il corpo desidera è percepire: è danzare, è ascoltare, è muoversi, e così via. È un qualcosa di molto immediato: basta solo rilassarsi e si è lì, aperti ed esposti al suono. Accade anche al bambino nel grembo materno, mentre ascolta i battiti del cuore della madre. Tutti siamo connessi attraverso il ritmo, attraverso gli intrecci di vari ritmi: è naturale ed è bellissimo. Ed è questo che mi ha sempre affascinato e divertito. La musica, e il suono - poiché essi non sono la medesima cosa - mi hanno rapito da sempre. Non sono un musicista, non sono un ingegnere del suono; ma sono sempre stato un ascoltatore. Ed è lì che tutto ha avuto inizio: dalla musica che amo ascoltare, quella che viene dalla Giamaica, il paese natale dei miei genitori. Questa musica mi ha ispirato nei primi esperimenti visuali, nei temi e nei linguaggi dei miei primi film sulla musica giamaicana in Giamaica e nel Regno Unito. Il privilegio dell'essere un regista è che puoi andare direttamente nei posti di cui di stai interessando ed incontrare la gente. Questo ti espone e ti cambia, ti insegna a tenere in conto i punti di vista molteplici e le narrazioni personali di tutti quelli che partecipano a un evento sociale e culturale. Da lì, la passione si è fatta ricerca di un metodo di studio, che fosse anche un modo di incontro e un mezzo di ibridazione e di rispetto reciproci. Fare un film sul suono significa pensare con il suono. **Questa tua immersione nei luoghi del suono è anche raccontata nel tuo ultimo libro, «Sonic Bodies». Nel testo utilizzi interviste e racconti dei tecnici dei sound systems, lasciando spazio anche alle impressioni della folla che danza durante gli eventi (le «sessions»). Com'è stato fare questa immersione nei sound systems giamaicani?** Si è trattato davvero di un'immersione! Mi stupisco sempre a pensare come la cultura di strada giamaicana sia un vero motore per la popular culture mondiale da decenni. Inoltre, è un fenomeno che aiuta molto a comprendere i diagrammi di potere. Sono una persona con un background accademico che viene dalla classe media del Regno Unito. Quando ho cominciato ad occuparmi della cultura di strada giamaicana era come se «coming from foreign», venissi da fuori. Insomma, sono stato spesso considerato un outsider. Ma è proprio così che si apprende di non sapere tutto e a mostrare rispetto; si impara, cioè, a condividere il proprio entusiasmo. Nasce così una relazione dove impari a conoscere una realtà, mentre le persone che incontri imparano a conoscerti. Per poterlo fare, occorre anche riuscire ad entrare dentro una struttura di potere alternativo che è l'ossatura della cultura di strada giamaicana. Non si può negare che esista. Ma per entrare parti dall'alto di una piramide. Dal «capo» si riceve «the blessing», «la benedizione»; poi ci si muove passo in passo. **Accennavi poco fa ad una distinzione fra il suono e la musica. Puoi spiegare qualcosa in più?** La musica è un qualcosa di fortemente ed esplicitamente «socializzato». C'è chi ascolta, ovviamente, e chi produce. Per apprezzare la musica, gli ascoltatori devono essere in possesso di un background che mira ad ampliare. Rispetto a chi la musica la produce, la conoscenza della musica diventa anche il saper maneggiare delle strutture specifiche. Tutto questo è molto importante e su questo si è scritto e detto molto. Ma non è questo quello che mi interessa di più. C'è stata, nel tempo, una forte tendenza a fondere il suono con la musica, ad interpretare cioè il suono e a marginalizzare al contempo quello che è l'esperienza reale e più ampia della musica; un'esperienza che è fatta, come ti dicevo, anche di corpo, di sensi, di sensazioni, di emozioni e di affetti. Anche questo è sociale, ma è un sociale diverso, che viene prima dell'interpretazione. Il suono è questa esperienza più ampia, che come dicevo si riferisce al corpo ed alla percezione. Il suono è come un'immersione in cui tutti i sensi sono coinvolti insieme: l'udito, certamente, ma anche il tatto - come quando la vibrazione di un sound system fa tremare il terreno e si diffonde su per il tuo corpo - e poi la danza, il contatto fisico, l'olfatto... Si tratta di un coinvolgimento multisensoriale che è una propagazione: è il ritmo.

**Quindi il concetto di «corpo sonoro», riprendendo il titolo del tuo libro «Sonic Bodies», ha a che vedere con questo?** Un corpo sonoro è un qualcosa di inesauribile. Può ballare tutta la notte; ogni notte. È un corpo senza limiti, totalmente potente, totalmente eccessivo. È un tessuto connettivo che ti lega a persone che non hai mai visto prima. Così diventi parte di una folla: attraverso una vibrazione. Questo potere di connessione lo abbiamo tutti, e la musica ci aiuta a comprenderlo; laddove spesso lo sguardo, lo spazio della visione, opera invece per separazione. Ma un corpo sonoro è anche la musica stessa, che ha una sua tradizione. Ed è corpo sonoro anche un metodo, una modalità di pensiero. Questo provo a suggerire usando il suono e le capacità di propagazione per avvicinarmi a che cosa è oggi la comunicazione nell'età dei nuovi media - nel suo essere fatta di affetti, di corpo, di materia, di intensità. Non c'è altro corpo che un corpo sonoro per me, se per sonoro intendi «che vibra», «che si propaga», «che è relazione», «che è connessione». Tutto l'universo è un corpo sonoro. La conosci la teoria secondo cui il suono del Big Bang, all'origine

dell'universo, starebbe ancora vibrando? Ecco, i corpi sonori sono eventi e tracce. **C'è un rilievo politico in questa idea del ritmo. Lo studioso delle sottoculture britannico Dick Hebdige nel suo libro sul suono del 1987, «Cut 'n' Mix», affermava che la centralità del ritmo stesse divenendo sempre più una caratteristica chiave della popular music, spezzando così la rigida distinzione su cui si reggeva un canone musicale fortemente «occidentale» e «bianco».** Esattamente. Questo ci riporta ad Hegel e alla sua idea che l'Africa fosse intrappolata in una sorta di loop ripetitivo. Si tratta di uno dei maggiori pregiudizi della tradizione filosofica occidentale, che ha a che vedere con chi possieda il privilegio del nuovo. Nella popular culture è diventato sempre più evidente invece che il nuovo, l'invenzione, nasce dalla ripetizione, dal ritmo tra la ripetizione e la differenza. E questa è una sorta di «radice» che viene dai ritmi dell'Africa; ma una radice disseminata, che non ha pretese di purezza. Questo è quello che mi interessa nella distinzione fra musica e suono. Il suono include l'attenzione a questo aspetto, che si definisce anche con vari termini tra cui quello di «vibe» - una vibrazione, una sensazione - o di «groove». «Vibe» e «groove» non hanno a che vedere con una struttura musicale, ma con un ritmo che cattura e a cui il corpo risponde. In Giamaica ci sono centinaia di sound systems che suonano ogni sera e il loro suono differisce sempre per un qualcosa, che è appunto una certa «vibe»; e la gente segue l'uno o l'altro perché attratta da quel particolare suono, da quel «qualcosa». Come un magnete. Fornisce un tipo di identità che può fare a meno di ogni rappresentazione fissa. Si sta insieme senza che lo si debba definire o descrivere. C'è un forte rilievo politico in questo. Penso ai vostri Futuristi italiani, e al loro interesse per il rumore. Cosa volevano fare Russolo, Marinetti e così via, se non abbattere la barriera borghese che confinava la musica, rendendo percettibile come lo spettro sonoro sia qualcosa di assai ampio, di cui lo spettro musicale è solo una piccola porzione? Era un progetto rivoluzionario e liberatorio. Almeno fino al XX secolo, il «rumore» è anche una sorta di figurazione che allude a quelli che la società tiene ai margini: i vagabondi, i proletari, i subalterni. Mentre la musica comincia lì dove c'è una certa «educazione» al piacere musicale, alla capacità di apprezzare. Che succede, invece, se tutto questo viene per un po' messo da parte? Quello che mi piace è esplorare questa zona di coincidenza fra gli esperimenti delle avanguardie e quelli della musica della diaspora africana, di cui la musica dei sound systems è solo una delle possibili declinazioni, in quello che Amiri Baraka e Paul Gilroy hanno chiamato «the changing same» - «il medesimo che cambia». Pensa agli anni Sessanta e Settanta, quando produttori giamaicani come King Tubby, Lee Scratch Perry, Keith Hudson esploravano questo aspetto materiale del suono. Un esempio del «medesimo che cambia» è dato dalla materialità del suono nel successo riscosso da un artista dell'elettronica contemporanea britannica, Burial. Nella sua musica, il tessuto sonoro è importante: nei suoi album (Burial, 2006 e Untrue, 2007 - Hyperdub Records; n.d.a.) Londra è uno spazio urbano fatto di storie plurali è un qualcosa che lui racconta con la fibra del suono. **La cultura dei sound systems come una politica in sé, ovvero l'idea del suono del reggae come politica in sé, risale almeno agli anni Settanta. Nel concetto di «bass culture», titolo di un album di Linton Kwesi Johnson del 1975, «Bass» può essere inteso sia come cultura dal «dal basso», ma anche come cultura «del basso». Ma come sono cambiati i sound systems nel tempo?** Se pensi ad un sound system sono due le cose cui dovresti pensare. La prima è questa immersione di cui abbiamo parlato, che è un entrare nel suono che è collettivo ed è quindi molto diversa dall'idea di mettere il suono dentro di te. È un ascolto collettivo che crea un'ecologia politica, mediatica, estetica, etica. Con un sound system la tua meta è il suono: vuoi ascoltare con altra gente, vuoi condividere. La seconda caratteristica chiave è che un sound system è un apparato fonografico, ovvero non ha a che vedere con la musica suonata dal vivo, ma con il suonare - o, se vuoi, con il «giocare» con - la musica dal punto di vista della meta-musica. Quindi, sempre nell'ottica del «medesimo che cambia», tutta la DJ culture è legata ai sound systems, che si tratti della cultura rave, del dubstep, e così via. La diffusione del sound system come concetto e modalità, come diagramma ben oltre i confini della Giamaica, è quindi diversificata ma ha una costante: è legata alla musica come atto sovversivo, come atto politico. Questo è un motivo che ritorna. Mi fa pensare alla questione dei tanti «sud» che ci sono nel «Sud», ad una politica subalterna che è immediata ed è transnazionale. È infatti in questa immersione che politica e sociale si fondono. Qui c'è dunque politica.

## **L'abito talare dei combattenti in difesa dell'assolutismo** – Carmelo Adagio

«Il clero? Frutto dell'albero cattivo, senza spirito soprannaturale, preoccupato solo di procurarsi il pane di ascendere a gradi superiori... È venuta la rivoluzione, provvidenziale. I due terzi dei seminaristi se ne sono andati immediatamente, sono rimasti i più stupidi, gli incapaci. Che cosa se ne può sperare?». Queste parole sono pronunciate nel 1938, e riguardavano le condizioni culturali del clero e dei seminaristi spagnoli, nel pieno della guerra civile. Migliaia di preti e seminaristi erano stati uccisi, in gran parte nell'estate 1936, per mano di milizie repubblicane. L'episcopato spagnolo denunciò tali eccidi con un documento collettivo, la lettera pastorale collettiva del luglio 1937, che santificava la «cruzada» del generale Franco e schierava la Chiesa spagnola dalla parte degli insorti, tentando di orientare in tal senso tutto il mondo cattolico. Chi pronunciava dunque queste parole? Non di un repubblicano anticlericale si tratta, né di un anarchico, ma di un cardinale che ben conosceva la società spagnola e la Chiesa spagnola, monsignor Tedeschini, nei 15 anni precedenti nunzio apostolico in Spagna e che, tra le cause della guerra civile, pone al primo posto «l'ignoranza del clero». Il documento, proveniente dall'Archivio segreto vaticano e pubblicato per la prima volta solo nel 2006, stride col fervore che ha accompagnato, negli ultimi anni di pontificato di Giovanni Paolo II, la beatificazione dei «martiri» della chiesa spagnola durante la guerra civile. Se le parole di Tedeschini mostrano la consapevolezza da parte delle autorità ecclesiastiche di un determinato stato di cose del mondo cattolico spagnolo, identificato persino come una delle cause della guerra civile, la voce pubblica del papato e della chiesa fu da subito apologetica, verso gli insorti, la «cruzada» e i martiri, e tale lettura sarebbe rimasta immutata fino ad oggi, anzi sarebbe stata enfatizzata dal profluvio di beatificazioni degli ultimi anni. Come avvenne nella Chiesa e nel papato degli anni Trenta il passaggio da una visione critica, tutta interna alla Chiesa, ad una visione apologetica e rivolta all'esterno? E, più in generale, quale fu in Spagna il ruolo del mondo cattolico nella sua accezione più ampia, non solo quindi intellettuali e vescovi, ma preti e seminaristi, nei decenni che precedettero la guerra civile? E ancora: come spiegare

l'insorgere delle violenze anticlericali nel mondo spagnolo, violenze di cui quelle del 1936-39 furono approdo e eclatante culmine? A tentare di offrire risposte a tali quesiti viene un lavoro collettivo che ha coinvolto nel corso degli ultimi anni diversi storici italiani e spagnoli e di cui ha tentato una sintesi, tramite convegni e seminari e, oggi, tramite una raccolta di saggi (Clero e guerre spagnole in età contemporanea (1808-1939), a cura di Alfonso Botti, Rubbettino, 2011, pp. 462, euro 24.00) il gruppo di ispanisti che ruota attorno al semestrale «Spagna contemporanea» diretto da Alfonso Botti e Claudio Venza. L'oggetto di studio condiviso dai saggi è quello del comportamento del clero nelle differenti congiunture belliche degli ultimi due secoli in Spagna (la guerra d'indipendenza antinapoleonica, le guerre carliste, le guerre coloniali, la guerra civile), nonché l'analisi dei modelli di spiritualità e di religiosità in rapporto alla guerra. Il quadro che emerge è quello di una forte politicizzazione del clero, sempre parte in causa e sempre schierato, nelle guerre antinapoleoniche prima, a difesa dell'assolutismo e della causa carlista nei conflitti civili del XIX secolo contro i liberali, poi. Ma, parallelo a questo continuo schierarsi del clero, quel che emerge, dai saggi e dalla documentazione su cui si basano, è la scarsa preparazione culturale e pastorale di gran parte del clero, che ne aveva minato la possibilità di essere vicina al mondo popolare urbano e operaio, da cui veniva anzi vissuto, non a torto, come avversario, nemico. Un clero politicizzato e combattente quindi, sempre a sostegno dell'assolutismo. La consapevolezza di tale stato di cose era venuta crescendo, tra le autorità ecclesiastiche e tra i pochi esponenti spagnoli favorevoli ad un cattolicesimo sociale. Ma questa consapevolezza fu messa a tacere: come mette in evidenza Botti, questa vera e propria svolta interpretativa avrà conseguenze durature nel cristallizzare il giudizio sugli eventi e nell'annullare la critica (l'autocritica) di parte cattolica. Era cioè chiara agli occhi delle gerarchie ecclesiastiche la responsabilità del clero spagnolo nell'aver provocato gli scoppi di violenza anticlericale; ma nel momento della guerra civile, l'urgenza apologetica del momento fa effettuare una virata interpretativa e le violenze anticlericali, da conseguenze di errori e mancanze cattoliche, diventano certificazioni di virtù cristiane. Non solo non vennero criticati, ma cominciò una apologetica e una agiografia che avrebbe condotto alle beatificazioni di Giovanni Paolo II e del successore. La propaganda della cruzada aveva bisogno di esempi eroici, di martiri, e quindi quegli stessi preti e seminaristi che le autorità avevano tacciato, nelle indagini interne, di essere responsabili dell'aver fatto della Chiesa un nemico di gran parte del popolo spagnolo diventavano portatori esemplari di «una ammirabile manifestazione di fede e di forza cristiana». La documentazione di parte ecclesiastica, disponibile grazie all'apertura dell'Archivio segreto vaticano e di cui da conto Botti nel suo saggio, conferma una linea interpretativa certo non nuova ma oggi suffragata da documentazione inedita, in gran parte ecclesiastica, che dipinge un clero in gran parte incolto e ottusamente schierato a difesa del privilegio sociale, oggetto di diffuso discredito popolare. Di fronte a tale documentazione, l'immagine che la Chiesa ancora oggi propone, quella cioè di una Chiesa vittima e martire del conflitto, risulta una vero e proprio esempio di «uso ecclesiastico della storia» da mettere finalmente in archivio.

## **Algeri e Parigi, ricordi di un'infanzia a «metà»** - Cristina Piccino

Il primo uomo Albert Camus non lo ha mai finito. Quelle pagine postume, forse tra le sue le più personali, autobiografiche (in Italia è uscito per Bompiani), sono rimaste sospese nell'incidente che lo ha ucciso nel 1960, cosa che spiega anche la cura e l'attenzione della famiglia, la figlia Catherine in particolare, verso ogni suo utilizzo. Ma il romanzo nel film di Amelio non c'è, la lettura del regista, anche autore della sceneggiatura, è infatti più un'«appropriazione». Nel personaggio di Jacques Cormery, a sua volta l'alter ego di Camus, Amelio racconta se stesso, e i suoi ricordi di bimbo, punteggiati dal fantasma di un padre che la prima guerra gli ha impedito di conoscere, divengono quelli del regista, della sua infanzia contadina, della dolcezza di un'immagine materna. Sono pochissime le righe di Camus rimaste, i personaggi sono diversi, per esempio quello del maestro - Denis Podalydés, bravissimo, ma il cast è tutto di alto livello peccato per il doppiaggio sia pure d'autore. Cormery (il molto intenso Jacques Gamblin da adulto, l'irresistibile Nino Jouglet da cucciolo) torna a Algeri, ormai scrittore famoso. Vuole sapere di quel padre, ritrova l'amata madre (Maya Sansa da giovane, Catherine Sola da anziana entrambe di speciale dolcezza) che lo dissuade: «Sono passati tanti anni, non ricordo» sussurra lei. E in quella luce che credeva di avere dimenticato (fotografata benissimo da Yves Cape), tra le strade della città, Cormery non può impedirsi di tornare indietro; eccolo ragazzino fuggire di nascosto in strada a correre con gli altri dietro l'accalappiacani. Ci rimetterà i sandali, e gli toccheranno le frustate della severissima nonna (Ulla Bagué). La madre in cucina stringe gli occhi a ogni colpo. Lei non riesce mai a dire nulla, è il suo sguardo complice d'amore che lo sostiene però nella vita. Sono analfabeti tutti, ma lui è bravo a scuola e così il maestro insiste per farlo studiare, per non mandarlo nei campi come lo zio ... La nonna lo porta al cinema, il ragazzino le legge le didascalie, lui un po' pasticcia, lei si infuria più per la vergogna di non sapere però. E l'Algeria degli anni Venti, con la campagna piena di sole, sfuma nella Calabria di Amelio, sul filo di un mediterraneo più vicino di quanto pensiamo. Chi sono i poveri chiede il piccolo Jacques alla madre, siamo noi, io te la nonna lo zio Etienne risponde lei. Sulla terrazza del caffè, vicini, ormai lui è adulto, tra loro continua a bastare uno sguardo, e poco importa se lei non ha mai imparato a leggere e a scrivere, perché capisce tutto. Questa «prima persona» è forse la cosa più riuscita del film, gli permette cioè di tradire (suo malgrado?) un'immagine un po' troppo accademica, erotizzando il paesaggio - la camminata di Jacques nella casbah, la lotta di Jacques bimbo col suo compagno di scuola arabo che lo detesta, col quale conserverà negli anni un rapporto di rispetto - con la tensione che libera un sentimento di alterità importante. Senza il quale non si capisce in pieno la ricerca del personaggio, il padre certo, ma anche quel pezzo «arabo» di sé, «pieds noir», cioè francese d'Algeria, come era Camus, che suona un po' come nell'uno né l'altro - e con lui i francesi delle colonie. A Amelio, è abbastanza evidente (ed è la parte meno riuscita del film), poco interessa il contesto storico, ma siamo nell'Algeria del 1957, e il film si apre sulla contestazione al protagonista da parte degli studenti, che non condividono la sua posizione sull'indipendenza. Forse è questo mancato incontro tra Storia e dimensione intima che infine congela il film. Lo intravediamo, ma sembra quasi che il regista ne sia spaventato, censurando (penso a *Les roseaux sauvages* di André Téchiné) passioni e slanci che pure gli appartengono.

## Un programma minimo ma ambizioso – Guido Viale

Il «Manifesto per un soggetto politico nuovo» lascia volutamente scoperta la questione del programma perché ne affida l'elaborazione al processo di partecipazione democratica che intende innescare tanto all'interno del «soggetto nuovo» quanto nelle sedi di democrazia sia partecipata che rappresentativa che cerca di promuovere o rinnovare. Tuttavia, poiché «non c'è più tempo» per gli indugi, il problema va affrontato parallelamente al processo di costruzione delle nuove istanze, tenendo presente che l'elaborazione di un programma è un importante momento di autoformazione e di educazione alla cittadinanza. E, quindi, di superamento della dicotomia dirigenti/diretti e anche - forse - di quella privato/politico; ma è anche uno strumento di promozione, di generalizzazione e di collegamento delle lotte che sono all'origine, manifesta o latente, della domanda politica a cui il «Manifesto» intende dare risposta. Bene hanno fatto quindi Lucarelli e Mattei a dare inizio al dibattito sul programma (il manifesto del 17.04). Aggiungo questo mio contributo. Non ci troviamo di fronte a una «tabula rasa»: possiamo contare su una molteplicità di esperienze, di conflitti e di buone pratiche che hanno bisogno soprattutto di aver voce in un contesto più generale: cosa che finora è stata loro negata. Ma i nodi da sciogliere, o da non eludere, tra coloro che si riconoscono o si riconosceranno nel processo che il «Manifesto» intende promuovere sono molti. Innanzitutto partecipazione vuol dire esercizio o rivendicazione di sovranità, in contrapposizione alla soggezione ai meccanismi di mercato e a quella corsa al ribasso delle condizioni di lavoro, del reddito, del welfare, della salute fisica e mentale che accompagna la globalizzazione. La strada per sottrarsi alla competizione senza tregua imposta dalla globalizzazione non è il protezionismo, bensì la riterritorializzazione dei processi economici: il riavvicinamento, sia fisico («km0») che organizzativo (accordi di programma per la condivisione di oneri e rischio) tra produttori e consumatori (o utilizzatori, o beneficiari) di beni e servizi. La sovranità praticata o rivendicata attraverso processi partecipativi non può né deve arrestarsi alle porte dell'impresa; ma anche in questo ambito non riguarda solo le maestranze nel loro conflitto latente o manifesto con la proprietà e il management, bensì l'intera comunità dei lavoratori, dei consumatori, degli utilizzatori dei beni e dei servizi prodotti, dei cittadini esposti agli impatti ambientali e sociali delle sue attività. La cosiddetta «responsabilità sociale dell'impresa» non può essere affare esclusivo dell'imprenditore o del management; deve essere il risultato di un coinvolgimento di tutti coloro che dell'impresa condividono sorti e conseguenze. **Esercizio di sovranità.** Per questo la sovranità esercitata o rivendicata attraverso la democrazia partecipativa, innanzitutto a livello territoriale, attribuisce al governo locale due ruoli irrinunciabili. Primo, «aggregare» o sostenere «aggregazioni» di domanda per favorire il passaggio da modalità individuali di rapporto con il mercato a forme condivise di fruizione o di «consumo». Gli acquisti condivisi (l'esempio più semplice ne sono i Gas, Gruppi di acquisto solidale), oltre alla spinta verso una maggiore territorializzazione, sono anche un potente strumento per scardinare la separazione tra pubblico e privato, tra produzione e consumo, tra ruoli maschili e femminili tradizionalmente ricondotti alla differenza di genere. Secondo, «fare impresa» o, meglio, sostenere il «fare impresa» (sociale, cooperativa, individuale; o semplice associazione; o, quando è il caso, ente di diritto pubblico) della cittadinanza attiva: per sviluppare attività produttive e creare occupazione dove l'«iniziativa privata» non è presente o non interviene in maniera adeguata. La sacrosanta rivendicazione di un reddito di cittadinanza per tutti non può essere separata dalla possibilità di proporre, sottoporre a verifiche collettive e realizzare iniziative imprenditoriali finalizzate a integrare la dotazione produttiva e le opportunità occupazionali di un territorio; perché questa è una componente irrinunciabile della democrazia partecipativa. Le priorità del processo di ri-territorializzazione sono l'esercizio della sovranità - o la lotta per conquistarla - in alcuni ambiti strategici: energetico, agroalimentare, nella gestione del territorio, in campo culturale e in quello finanziario. La sovranità di un territorio in campo energetico è un portato consequenziale della transizione da un'economia fondata sui combustibili fossili a un'economia basata sulle fonti rinnovabili e sull'efficienza energetica: del passaggio, cioè, dai grandi impianti centralizzati e accentrati in grandi corporation a sistemi energetici differenziati, complementari, distribuiti, decentrati e diffusi sul territorio; più tutto quello che produce efficienza nel campo dell'edilizia, della mobilità, dell'impiantistica, della gestione delle risorse e dei rifiuti e che richiede anch'esso forti livelli di decentramento e di differenziazione. La sovranità alimentare è consustanziale alla transizione da un'agricoltura monoculturale, industrializzata, interamente basata su input di origine fossile e su un'industria agroalimentare accentrata a livello mondiale a un'agricoltura di prossimità, in rapporto diretto con i consumatori e le loro organizzazioni, ecologica, multiculturale e multifunzionale; e a un'industria agroalimentare ad essa integrata. La sovranità nella gestione del territorio è la rivalutazione dell'ambiente come bene comune, la cui salvaguardia, a beneficio delle generazioni attuali e future, deve coinvolgere ed essere affidata a chi su quel territorio vive e lavora: per preservarlo da usi che ne alterano o distruggono caratteristiche idrogeologiche e potenzialità agronomiche, depurative, estetiche, produttive e insediative. La sovranità culturale non significa chiusura del territorio e delle comunità che lo abitano in identità anacronistiche e fittizie, ma possibilità di ogni territorio di essere un centro di recepimento, di adattamento, di rielaborazione e di diffusione di culture e saperi che i mezzi di comunicazione hanno reso «universali» perché universalmente fruibili e che dovrebbero entrare a far parte di un sistema di educazione permanente. Sovranità finanziaria, infine, significa che ogni territorio deve disporre delle risorse finanziarie necessarie a sostenere il perseguimento di questi obiettivi. **Una transizione partecipata.** Non so quanto un approccio del genere, che vuole essere solo un criterio di inquadramento dei problemi, sia condiviso; esso rimanda comunque ad alcuni nodi con cui deve confrontarsi qualsiasi altra impostazione programmatica. Innanzitutto, in un processo imperniato sulla partecipazione come fattore decisivo della transizione verso nuovi assetti sociali (equità) e ambientali (sostenibilità), la definizione di un programma non può limitarsi a un'enunciazione, per quanto articolata, di obiettivi. Centrale è il problema del «chi fa che cosa» ed è evidente - ma il problema non è certo solo italiano - che né alla classe imprenditoriale e manageriale, né alla «casta» politica attuali può essere demandato il compito di darvi attuazione (per questo mi lasciano perplesso le proposte di rifondare l'Iri o cose del genere). Il che non esclude, ma anzi richiede, che da quegli ambiti si riesca a recuperare il maggior

numero possibile di soggetti disposti a collaborare con la transizione. Decisivi sono quindi la formazione e il consolidamento di una cittadinanza attiva. La democrazia partecipativa può e deve essere una «scuola» per questo; ma sedi di formazione molto più specifiche sono già in parte molte esperienze pratiche di altraeconomia, di imprese sociali, di gruppi di acquisto, di associazioni e comitati territoriali che si stanno moltiplicando in questi anni. D'altronde è evidente che un programma di respiro generale non può affermarsi, per ora, che «spezzettato» in una molteplicità di iniziative locali. Le situazioni di maggiore crisi - ambientale, territoriale, di governance, ma soprattutto occupazionale (e gli esempi sono infiniti) - sono per forza di cose centri di applicazione privilegiati per la messa a punto dell'articolazione locale di un programma generale, per la sua traduzione in piattaforme rivendicative e in proposte progettuali, per l'autoformazione e la selezione del personale che dovrà farsene carico, per l'individuazione delle risorse locali su cui fare leva. È ovvio che la prima e fondamentale fonte di risorse finanziarie deve essere l'azzeramento dell'evasione fiscale e delle spese in armamenti, interventi bellici, Grandi opere e Grandi eventi devastanti; e che altre risorse possono essere reperite nelle tasche dei ricchi (anche se inseguirle nei loro ricettacoli non è semplice). Ma il finanziamento del programma e dei progetti in cui il programma generale si articola richiede comunque che venga spezzata la duplice gabbia (locale ed europea) del patto di stabilità e dei suoi annessi: pareggio di bilancio e fiscal compact. La rinegoziazione del debito pubblico, sotto forma di moratoria o di default selettivo, è l'unica alternativa praticabile al cosiddetto «default disordinato»: cioè alla deriva, per niente graduale, verso il disastro a cui la politica europea sta condannando, uno dietro l'altro, tutti i paesi dell'Unione: partendo dalla Grecia; a seguire con Portogallo, Spagna e Italia; per poi passare alla Francia e arrivare al cuore del continente - la Germania; che non trarrà certo vantaggio dalla disfatta dei suoi partner - e produrre così una catastrofe di dimensioni planetarie; che è probabilmente molto più vicina di quanto ci facciano credere. Rivendicare, insieme agli altri paesi oggi sotto tiro, una rinegoziazione congiunta del debito è l'unico modo per contrastare il dogma del «non c'è alternativa»: che è il nocciolo delle politiche del governo Monti, dei partiti che lo sostengono, degli altri governi europei avviati verso il disastro. Misure di ordine finanziario a cui si fa spesso riferimento, come la separazione tra banca commerciale e banca d'affari (confinando eventualmente la seconda nel ruolo di bad bank da liquidare), la (ri)-nazionalizzazione dei principali istituti di credito (costava meno ricomprarli che cercare salvarli con i miliardi messi a loro disposizione dalla Bce), l'istituzione degli euro-bond (a condizione, però che finanzino progetti locali e non una nuova ondata di Grandi Opere devastanti), l'introduzione di monete a circolazione locale, parallele e non intercambiabili o sostitutive dell'euro (la cui scomparsa è l'ultima cosa da augurarsi) per alimentare scambi circoscritti a singoli territori, e altro ancora, sono tutte misure subordinate a una rinegoziazione del debito pubblico. **Governare la decrescita.** «Ma il default, in qualsiasi forma, è un disastro», ripetono economisti di destra e sinistra. Così nessuno si occupa di come attenuarne gli effetti, se ci si va incontro comunque. Ma esiste, a breve o a lungo termine, un'alternativa? E se c'è, qual è? Una crescita del Pil sufficiente a far fronte agli interessi, al fiscal compact, alle continue ondate speculative, e «poi» anche al finanziamento di un nuovo sviluppo? E con quali prodotti, quale ricerca, quali mercati, quali forze imprenditoriali, quale governance? Su questo punto non ci sono risposte: come se il mercato fosse una macchina che ha solo bisogno di una spinta per rimettersi in moto; e poi andare avanti da sola (devastando, va da sé, l'ambiente). La verità è che l'alternativa tra crescita e decrescita è stata spazzata via dai fatti: la crescita non ci sarà più, per lo meno in questa parte del mondo (e sempre meno, e sempre più devastante, anche nelle altre). Non ci sarà alcun ritorno alla «normalità» di un tempo: perché il mondo di domani, come già quello di oggi, sarà in preda a sconvolgimenti continui, non solo economici e finanziari, ma soprattutto ambientali; e a rischi sempre maggiori di svolte autoritarie. Per questo «non c'è più tempo». Quanto alla decrescita, il problema non è come perseguirla, ma come governarla. E per farlo bisogna mettere al centro le cose che si vogliono e possono fare per stare tutti meglio; o meno peggio. Creando gli strumenti per deciderle e realizzarle insieme.

**La Stampa – 21.4.12**

## **Nei monasteri è tutta un'altra vita** – Ferdinando Camon

Cosa cerca quest'uomo, traversando l'Italia da Nord a Sud per alloggiare e dormire in una ventina di monasteri benedettini? Bellezza? Pace? Arte? Bontà? Se fosse una di queste cose, il libro sarebbe meno di quel che è. Ma è tutte queste cose, più altre ancora. Ho vissuto con questo librone giorni e notti, senza riuscire ad abbandonarlo, neanche quando andavo a letto. Me lo mettevo sotto il cuscino, pronto per il risveglio. È una droga, il racconto di un'esperienza «spaesante». Spaesante vuol dire che ti porta fuori dal tuo paese, dentro un altro paese, fuori dal tuo tempo, dentro un altro tempo, fuori dalla tua vita, dentro un'altra vita. Fuori dalla tua civiltà, dentro un'altra civiltà. La prima scoperta è già a pagina 31: si può cambiare il mondo cambiando il modo di dormire e di mangiare. Altrove aggiunge: e di parlare. Nei monasteri impari l'importanza di due cose, la solitudine e il silenzio. Che non significa «imparare a stare solo» e «a non avere relazione con gli altri», al contrario, significa imparare il valore degli altri e delle parole. C'è un passo dell'Ecclesiaste (pesco nella memoria, non nel libro) che dice: «Si logora ogni parola / di più non puoi farle dire». La parola logorata, quando la pronunci, non ne senti più né il peso né il suono. Per ri-sentire il peso e il suono delle parole, bisogna smettere di usarle per un lungo tempo. Dunque, Boatti è andato per monasteri per «imparare a parlare». Enzo Bianchi, priore della Comunità di Bose, confessa: «Se non avessi ore e ore di silenzio, sarei incapace di parlare e di scrivere». Un altro abate c'informa che in gran parte coloro che entrano in monastero non resistono più di 10-15 giorni: quella è la soglia oltre la quale, se resistono, «diventano altri», e retrocedendo da quella soglia tornano subito ad essere quel che erano. In quella soglia avvertono un pericolo, la perdita di quel che sono. A un certo punto Boatti ha il sospetto che chi ha scelto i luoghi dove costruire i monasteri, molti secoli fa, abbia badato a che lì non ci fosse mai campo, nei secoli futuri: oggi infatti il cellulare non prende, è inutile, e i frati non ce l'hanno, come non hanno radio. Quindi non hanno il mondo. Quindi sono fuori del mondo. Quindi non valutano le notizie come tappe della vita, non dividono il tempo per frazioni o fasi della vita. L'unità di misura del tempo è una sola: la vita. La vita si

vive in solitudine ma la morte si affronta in comunità: al momento della morte, tutta la comunità circonda il morente. L'esatto contrario di quel che avviene da noi, nelle famiglie: si vive e si mangia insieme nelle case, si muore soli in ospizio o in ospedale. I benedettini hanno la repulsione dell'ospedale, quando la malattia si aggrava vogliono tornare a casa, nel monastero. I monasteri sono belli, e correggono la mancanza di bellezza estetica delle nostre piazze e strade. Boatti lo dice per tutti i monasteri, ma più di tutti per Monte Oliveto: «Chi a Monte Oliveto viene per cercare la bellezza, si porta a casa la bellezza». Mi par di capire che non ama Sant'Antimo. Io lo trovo stupendo. Dice che è «una bellezza per esteti». Vabbe', sarò un esteta, ma appare di colpo ed è un incanto. Trova brutto San Giovanni Rotondo, tutto il complesso costruito su progetto di Renzo Piano in onore di Padre Pio (non è un monastero, ma un santuario). Più che brutto: orrendo. Più che orrendo: repulsivo. Anzi più ancora: un santuario dovrebbe essere un edificio angelico, e questo invece è un edificio diabolico, Boatti lo chiama «San Diabolico al Quadrato». È una stazione + stadio + aeroporto, l'antitesi di ciò che dev'essere una chiesa. San Giovanni Rotondo (spingo avanti il ragionamento di Boatti) brulica di gente e di affari perché la gente e gli affari ci trovano la propria conferma. I monasteri son luoghi di smentita. Lo dice un abate, ma vale per tutti: «Qui arrivano novizi assai intellettuali ma dopo qualche anno li ritroviamo semianalfabeti». Perché devono perdere quel che sanno e imparare quel che non sanno. Restare ha un alto prezzo psichico. Se posso permettermi un sospetto, anche l'autore esita a pagarlo, questo prezzo, visto che la prima volta, entrato nella cella assegnatagli, trova subito una scusa per tornare fuori. Ci sono libri di viaggio che ti fanno viaggiare, e con ciò sostituiscono il viaggio. Questo no. Questo viaggio in una ventina di monasteri quasi tutti benedettini ti fa capire che la sosta in un monastero è un cibo. Non puoi sentirne il gusto leggendo il menù. Devi mangiarlo.

## **Fuori dal Salone tutti gli indirizzi della neocreatività** – Egle Santolini

MILANO Nel mare magnum dei saloni, dove tutti vogliono esserci e ogni puntina da disegno si trasforma in evento, come trovare il bandolo della creatività prossima ventura? Se non siete nuovi della settimana milanese, già sapete che conviene fare un giro a Lambrate Ventura, laboratorio decentrato e molto cool, non tanto simpatico al comitato organizzatore del salone ufficiale, a cui piacerebbe che tutto si convogliasse a Rho Pero, ma comunque pieno di spunti divertenti. E dove, tra le chiavette usb «poetiche» dello studio londinese Logical Art e il progetto di urban gardening dell'olandese José de la O., tra le stoviglie minimaliste ma con i coniglietti applicati di Katinka Versendaal e le poltroncine di Liene Jakobson, potete tingere o modificare gli abiti che non vi piacciono più nello spazio dello studio rENs. Quando avete finito, andate a scoprire come butta in via Procaccini, alla Fabbrica del Vapore, perché è lì, nella cosiddetta Cattedrale, che sotto l'egida del grande vecchio Alessandro Mendini sta succedendo qualcosa di insolito. Cesare Castelli, presidente del Misiad (Milano si autoproduce design) e suo ideatore con Mendini, Camillo Agnoletto e Laura Agnoletto, la racconta così: «È, in perfetto stile glocal, la vetrina per 202 artigiani e designer che si autoproducono sul territorio milanese, associatisi per una quota ridicola, cioè 6 euro che diventano 2 per gli under 25, iscritti secondo il principio del chi primo arriva prima viene accolto. C'è di tutto: dalle star Michele De Lucchi e Andrea Branzi al quindicenne Pietro Gioilli autore della lampada Bottle, ed è una gioia vederli lavorare l'uno accanto all'altro, lì a spolverare i vasi o a stendere i tessuti». Nessun contributo di sponsor, «per volontà di Mendini, che voleva mantenere la manifestazione impermeabile a qualsiasi pressione». Sostiene il Comune di Milano, grazie al quale si spera di centrare due obiettivi: la creazione di uno sportello unico per collocare i ragazzi delle scuole di design della città (11 in tutto, quattro quelle coinvolte nell'iniziativa e cioè Facoltà di Design, led, Naba e Scuola politecnica di design) e l'esposizione a rotazione, in uno spazio certo più angusto della Cattedrale, degli oggetti degli associati. E sarà la crisi, il ritorno all'essenziale, il neofrugalismo, ma certo il fascino dell'artigianato, del lavoro manuale, dei materiali poveri ma belli innerva tutti i saloni: vedi le casse in betulla di Mint, progetto di Matthew Broussard presentato al Fuorisalone, vedi gli sgabelli pure di betulla di Stefano Pugliese, o la sedia Toy Chair del thailandese Paphop Wongpanich, citazioni dirette della bottega di falegnameria. Frattanto alla settecentesca Cascina Cuccagna, per molti anni lasciata in rovina e ora recuperata, va in scena la quarta edizione del Public Design Festival: una quarantina di studenti dello led, Istituto europeo di design, presenta progetti di arredo per il giardino. Così li racconta uno di loro, Attila Veress, ungherese, 22 anni, in Italia da quattro e a Milano da tre: «Sono un orto mobile, un sistema di compostaggio, una pergola per la vite, sedili da esterno e da interno, un contenitore per raccogliere l'acqua piovana. Sono finanziati da led e pensati per il Fuorisalone, ma si integrano così bene nel paesaggio della Cascina che penso resteranno anche a settimana finita». E tu, Attila, a Milano ci resti o torni a Budapest? «Sarei un pazzo ad andarmene ora, aspetto l'Expo e le opportunità che si apriranno». Ce l'ha già fatta Sara Passalacqua, 26 anni, assunta part-time presso lo Studio Thesis Progetti di Padova, autrice con il giovane collega Nicolò Bressan del letto ecocompatibile Essentia, che è così piaciuto alla Flou da essere diventato uno dei pezzi di punta per il Salone. «Semplice, leggero, in grado di poter essere quasi completamente smaltito», lo descrive lei. Che, per il momento, continua a prendere uno stipendio «di qualche centinaio di euro al mese, più le royalties che arriveranno». Deve dire grazie al suo talento e alla sua università, l'Luav di Venezia, che l'ha indirizzata nella scelta degli stage, «e peccato solo che, da 120 che eravamo, ora mi dicono - gli studenti sono una sessantina. Per problemi di budget e tagli ministeriali».

## **Xna, il sosia artificiale del Dna**

ROMA - Il Dna ha un sosia costruito in laboratorio chiamato Xna ossia Acido Xeno-Nucleico, a sottolineare la sua origine non naturale. La molecola sintetica imita perfettamente il suo modello, al punto da evolversi spontaneamente ed autonomamente. È descritta sulla rivista Science e le sue proprietà sono state studiate da un gruppo internazionale coordinato dalla Gran Bretagna, con il Medical Research Council. Dopo la prima cellula artificiale, realizzata nel 2010 dall'americano Craig Venter, la biologia sintetica fa un altro passo in avanti, con la produzione del primo insieme di molecole capaci di immagazzinare, copiare l'informazione genetica e evolversi proprio come sa fare il Dna naturale. Secondo gli esperti questo nuovo esperimento offre nuovi spunti per studiare l'origine della vita, apre a nuove applicazioni nelle biotecnologie e fornisce nuovi strumenti per studiare eventuali forme di vita su altri pianeti. Tutti gli

organismi viventi sfruttano le proprietà di due molecole, il Dna e l'Rna, che hanno la capacità di immagazzinare e trasmettere le informazioni genetiche come in una sorta di manuale di montaggio e funzionamento di ogni cellula. Le due molecole della vita sanno inoltre adattarsi nel tempo attraverso processi evolutivi. Lo studio internazionale pubblicato su Science dimostra adesso, per la prima volta, che anche il "cugino artificiale" del Dna, la molecola Xna, sa svolgere i compiti dei suoi parenti naturali: non solo codifica e trasmette informazioni, ma "memorizza" le migliori soluzioni adattative elaborate nel rapporto con l'ambiente esterno, evolvendosi esattamente come fanno tutti i viventi.

**Corsera - 21.4.12**

## **Henry Roth, il viaggio al termine del silenzio** - Marco Missiroli

Henry Roth avvertì la fragilità del suo talento in un pomeriggio di luglio, aveva alle spalle un capolavoro non ancora riconosciuto, Chiamalo sonno, qualche occhio puntato addosso e una vita ammaccata. Soprattutto era tramortito dai demoni familiari, da una depressione tenace, da un tumulto interiore che non gli avrebbe più permesso di scrivere long story per molto. Capì solo mezzo secolo più tardi cosa l'avesse inchiodato al foglio bianco: l'impossibilità di concedersi un briciolo di amore. Quel pomeriggio del 1938 c'era molta afa e il giovane narratore ebreo sedeva davanti alla macchina per scrivere. Era accaldato, si bloccò, non per la calura: sentiva la netta percezione che il suo secondo romanzo gli sarebbe sfuggito a lungo. Aveva ragione. Cominciava ufficialmente un affanno narrativo che si sarebbe interrotto solo negli anni Novanta, con la pubblicazione di un vasto ciclo romanzesco. Nel mezzo rimaneva il più celebre blocco creativo del XX secolo, mai spiegato da Roth fino a questo momento: Un tipo americano, opera appena uscita in Italia, è il tassello che mancava, l'ultimo lavoro scritto dal narratore statunitense che mette a nudo la sua crisi intellettuale (e sentimentale) senza risparmiarsi il ritratto di un'America ferita. «Smarriti i propositi; smarriti lo scopo, lo slancio. Dentro di me stava avvenendo un cambiamento profondo nel modo in cui consideravo il mio lavoro, nella mia obbiettività. È difficile spiegarlo». Roth comincia il libro dando al protagonista, Ira Stigman, il suo reale stato d'animo di quei tempi: confuso, disorientato ma anche famelico di tutto e di niente. Non sa cosa gli sta accadendo: il suo editore è in attesa di una seconda opera dopo l'esordio promettente di Chiamalo sonno (che esploderà solo venti anni più tardi, in edizione tascabile), il giovane narratore ha già mezza stesura del nuovo lavoro. Non lo finirà mai. Stigman era riuscito a campare fino a quel momento grazie al sostegno economico della sua compagna e a qualche lavoretto manuale. Vince una sorta di borsa di studio in una comunità per artisti, dove conta di terminare l'opera e ritrovare un po' di pace. Invece tutto si rimescola di nuovo. Stigman si innamora di M., una giovane musicista borghese che lo divide tra le sue radici proletarie e una pulsione fatale per la middle class newyorchese. Il primo conflitto di Roth-Stigman emerge in questo bivio: ebreo comunista che sfida gli arricchiti o scrittore fallito che li corteggia? La risposta si perde nell'attrazione del protagonista per la donna, lo imbambola a tal punto da fargli abbandonare ogni proposito morale. Tranne quello della scrittura. La forza del romanzo esplose qui, presentare un personaggio che si alimenta di una contraddizione. Roth, che racconta sempre storie autobiografiche, condanna il protagonista alla dannazione perfetta: essere ostaggio delle proprie inclinazioni. L'amore non ispira romanzi, anzi. È la prova di una presa di coscienza che accompagna l'epopea di un eroe contemporaneo: «Ira Stigman andava sempre a sbattere contro la stessa questione. La realtà era qualcosa di sordo, di immobile, di caparbio, piantato nel suolo come una piramide. Anche lui era bloccato e c'era solo un modo per uscirne». Questo modo è la fuga. Dalla prima relazione, inizialmente. E anche dal secondo legame, bruciante, ma che non trova forma e lo costringe ad abbandonare la comunità di artisti. A Stigman non rimane che mettersi in viaggio per l'America della grande Depressione. La formazione dell'eroe avviene al contrario, più accumula esperienze e luoghi, più si ingarbuglia. Le nevrosi vincono comunque, il perché va ricercato nel passato di Roth: una famiglia spaccata, ombre di incesti, miserie, ma anche una leggerezza avventurosa. La ricchezza di Chiamalo sonno e la sua portata visionaria venivano da questi ricordi, lo stesso accade in Un tipo americano, come se la ferita originaria avesse bisogno della scrittura per cicatrizzare. Ecco perché il castigo di Roth viveva nel foglio bianco: se fosse riuscito a scrivere con costanza avrebbe trovato forse un compimento. O il contrario: un taglio definitivo con il cordone che lo lega alla sua autenticità. Lo dice bene la prima compagna di Stigman in una lettera piena di rabbia per essere stata lasciata, «Puoi dire quello che ti pare sui dolori della crescita, ma non crederò a una parola finché non ti vedrò davvero cresciuto. Tu non eri un uomo, e ancora non lo sei, per quanto posso giudicare. Ho sempre detto che dovevi agire attraverso la tua arte e vivere per essa, ma comincio a sospettare che la tua arte non servirà a niente finché non ti arriverà qualche barlume dalla realtà di questo mondo». Un tipo americano è un'opera postuma, salvata da un redattore del «The New Yorker», che si è ritrovato sulla scrivania un manoscritto ben più ampio di quello che sarebbe stato poi pubblicato. È riuscito a tagliare e ricucire il testo conservando il piglio narrativo di Chiamalo Sonno, e un vigore linguistico che non lascia scampo (bella la traduzione di Laura Noulian). Il romanzo indaga una vita intera: dal tempo dell'amore a quello della fuga, dal ricongiungimento affettivo fino alla vecchiaia del protagonista. E qui il lettore incontra l'Henry Roth degli ultimi anni, l'uomo che affronta la perdita di una moglie e il talento letterario ritrovato: era così importante lottare per mettere al mondo altri libri? Roth potrebbe concedersi ancora un silenzio, sottraendosi come sa fare. Ma non ha più voglia, è pronto a risolvere l'attesa. Lo fa con le parole della madre, l'unico amore mai concesso, riportate in epigrafe: «Vedi, figlio mio, alcuni frutti maturano al primo sguardo del sole, altri ci mettono tutta l'estate».

## **Giornalismo in rete: sopravvivere è un successo** - Eva Perasso

MILANO – Ci sono tre francesi, tre italiani e tre tedeschi rimasti sulla torre: non sono i protagonisti dell'ennesima barzelletta, ma le nove realtà più emblematiche del giornalismo indipendente, nato esclusivamente online, dell'Europa occidentale. Per loro e per i loro giornalisti, «Survival is success», ovvero, sopravvivere è il loro successo, almeno per come sono messe le cose nei media di questi tempi. E proprio su di loro si concentra una ricerca pubblicata oggi dall'università di Oxford e dal suo Risj, Reuters Institute for the Study of Journalism, la prima a esaminare con

attenzione il panorama delle start-up giornalistiche dell'ovest europeo, allo scadere di un decennio – quello passato – in cui i modelli e i giornali sono cambiati così tanto da parlare di «distruzione creativa» nel settore dei media. IL PANORAMA EUROPEO – I due ricercatori di Oxford (il danese Rasmus Klaus Nielsen e l'italiano Nicola Bruno, che collabora anche con il Corriere della Sera oltre ad essere socio-fondatore di una cooperativa giornalistica italiana, Effecinque) hanno analizzato i dati della sostenibilità economica di nove realtà europee, guardando ai loro bilanci, dati di ascolto, raccolta pubblicitaria e autorevolezza. Tutti rispondevano a canoni precisi: dovevano essere vere redazioni giornalistiche con contenuti che fossero tali, essere nati esclusivamente sul web e per il web (versioni mobili incluse), non arrivare da costole di grandi editori cartacei. Per l'Italia, il Risj ha analizzato i tre player puri più in vista, ovvero Linkiesta, Il Post e Lettera 43. In Germania, le aziende editoriali online analizzate sono invece Netzeitung, Perlentaucher, The European. In Francia, Rue89, Mediapart, AgoraVox. Tra loro, solo due si distinguono per essere riusciti a raggiungere il break even. E non sono italiane. La prima, la tedesca Perlentaucher (letteralmente, il pescatore di perle), offre una selezione ragionata di letture di altre testate ai suoi utenti abbonati e ha il vantaggio di una redazione snella, composta da meno di 5 persone, e offerte differenziate per i suoi utenti. La seconda, la francese Mediapart, è un caso anomalo nel panorama europeo, perché, pur partendo solo online, già dal 2008 ha perorato la causa dell'abbonamento: 9 euro al mese per il più completo, e la possibilità di leggere informazioni indipendenti, curate comunque da giornalisti usciti da grandi testate come Le Monde o Libération. L'ITALIA – Nel nostro Paese le testate nate esclusivamente online di respiro nazionale sono molto poche: per anni il mercato è stato dominato da Dagospia, che, a partire dal 2000, è stato per almeno 10 anni il solo esempio, nonostante la sua connotazione tutta dedita a gossip e notizie dai corridoi di palazzo. Dal 2010, con la nascita de Il Post e di Lettera43, e dal 2011, con l'arrivo di Linkiesta, anche l'Italia si è aggregata al resto d'Europa, presentando valide testate giornalistiche online molto più tardi rispetto agli altri Paesi. Per loro, la difficoltà è stata anche maggiore rispetto alle colleghe tedesche o francesi, arrivando in un Paese in cui le testate cartacee tradizionali dominano il mercato anche dell'online, dove il sistema di informazione televisivo è ancora più forte rispetto a quello cartaceo e internet. Per i tre casi esaminati in Italia, come sostengono gli autori della ricerca è ancora molto presto per capire se e quali sopravviveranno o cambieranno il sistema dei media italiani. Spiccano anche le differenze tra le singole testate: un giornalismo di denuncia per Linkiesta, con pochi lettori e una redazione scarna, pochi giornalisti e una copertura globale per Il Post, un po' a modello di super-blog, capitali forti iniziali e una redazione molto estesa invece per Lettera43, impegnata peraltro a diversificare lanciando nuovi canali e testate verticali nei prossimi tempi. LE CONCLUSIONI – Alla luce dell'analisi dei modelli di business, delle raccolte pubblicitarie dei singoli, e del panorama mediatico in cui sono inserite, per le start-up giornalistiche europee online il più grande successo, al momento, è la loro stessa sopravvivenza. In un mercato dominato da un lato dai vecchi media e dall'altro – sul fronte pubblicitario – da grandi marchi che hanno di fatto il monopolio, come Google, alle nuove realtà non resta che buttarsi oltre l'ostacolo: per esempio guardando a casi americani di successo, come l'Huffington Post o Politico.com, protagonisti anche dei Pulitzer di quest'anno. Ma anche: diversificare, distinguersi seguendo una propria linea editoriale, senza seguire per forza l'andamento dei «grandi».

## **Il lato debole di Sabina Guzzanti. Non ama le sue vittime** - Giorgio Montefoschi

Non sono tempi felici per la satira, d'accordo, perché la nuvola plumbea che ci sovrasta è difficile da bucare, ma, detto questo, in particolare, cosa sta succedendo a Sabina Guzzanti: alla deliziosa, incantevole, spiritosissima Sabina Guzzanti che immaginavamo non insidiabile dalla tristezza, e un tempo ci faceva ridere a crepapelle con le sue perfette, travolgenti, imitazioni di Valeria Marini, di Moana Pozzi, di Silvio Berlusconi e di tanti altri? Dov'è finito quel brio giovanile? Dov'è finita quella leggerezza inimitabile - rimasta a suo fratello Corrado - che è la base fondamentale di ogni satira, anche la più perfida, anche la più pungente, e deve esserci nella satira, quasi confondersi con un sentimento affettuoso, da parte di chi mette alla berlina, nei confronti dei personaggi messi alla berlina? È sparita. Certo, è vero che il pubblico, nello studio di «Un, due, tre, stella» ride, ride sgangheratamente a ogni piè sospinto; riderebbe pure se Sabina Guzzanti decidesse di rimanere in silenzio (ma quello non conta, perché si sa che al cento per cento il pubblico televisivo è taroccato, «di giro»); ed è anche vero che le attuali imitazioni di Sabina dal punto di vista formale sono ineccepibili. Tuttavia, è altrettanto vero che a uno sguardo non indifferente, e non malizioso, non sono più le stesse. C'è, in queste imitazioni che adesso fa la Guzzanti, un qualcosa di pesante, un qualcosa di torvo, che prima non le apparteneva; un sottofondo di odio, se è concesso il termine; una ripetitività che sfiora l'ossessione e la monomania e - paradossalmente, perché la satira può essere ripetitiva all'infinito - non ha giustificazioni. Insomma, cosa c'è di più divertente, cosa c'è di più da ridere nella ennesima imitazione di Lucia Annunziata, quando alla fin fine il bersaglio è una intonazione dialettale? Dove va a parare la deformazione fisica, pura e semplice, di Emma Marcegaglia addobbata come un travestito? E a chi può importare - con tutto il rispetto per la notorietà della giornalista Barbara Palombelli - sentir parlare Sabina Guzzanti nei panni della Palombelli? Non sono, anche queste come il pubblico, «imitazioni di giro»? E passi per le imitazioni. Ma che vogliamo dire dei sermoni politici - tutti ineccepibili, tutti animati da sacro furore - che la Guzzanti ci infligge, camminando su e giù per lo studio con la pensosa drammaticità di Saviano, la saccenteria di Travaglio, il populismo ammiccante di quel mago della televisione che è Michele Santoro? Chi è l'autore sconsiderato che ha suggerito a Sabina che poteva fare insieme tutti e tre? Forse, un autore che in questi ultimi anni l'ha seguita nei suoi interventi pubblici, nelle sue esternazioni, e ha pensato - sbagliando - che quella aggressività potesse trasformarsi in un buon prodotto televisivo? O ci ha pensato da se stessa? Perché si possono dire, in televisione, le cose più crude, più terribili, ma per centrare il bersaglio è necessario un «sottofondo buono». Quello che, domenica scorsa, invitato da Fabio Fazio a «Che tempo che fa» ha mostrato grandiosamente Roberto Benigni - che pure è andato giù piatto -. Com'è bravo, com'è intelligente, com'è «amoroso» Benigni! Benigni sferza, Benigni prende come nessun altro in giro, ma nei confronti delle persone che sferza e prende in giro ha un atteggiamento «buono». E questo è quello che arriva alla gente. Che lo capisce. E ride, ride moltissimo:

abbandonandosi con una segreta fiducia, con una sorta di elevazione e sollievo. Sì, Benigni è un vero personaggio - non un comico soltanto - nazional-popolare. Motivo per il quale è amato da tutti.

**Repubblica – 21.4.12**

## **Come siamo diventati più poveri – Leopoldo Fabiani**

Questo ci dice Mario Pianta in **Nove su dieci. Perché stiamo (quasi) tutti peggio di 10 anni fa**, appena uscito da laterza (176 pagine, 12 euro). Siamo (quasi) tutti più poveri, certo, perché c'è la devastante crisi economica partita nel 2008 dagli Stati Uniti. Ma non solo. Negli ultimi anni abbiamo assistito anche a una gigantesca redistribuzione del reddito che ha aumentato le distanze fra ricchi e poveri, facendo crescere la disuguaglianza sociale. E questo è accaduto non solo in Italia, ma in tutto l'Occidente, grazie alle politiche neoliberaliste che hanno dominato senza opposizione. Noi italiani, poi, abbiamo i nostri "peccati originali", che oggi ci tocca scontare ancora più cari. Come spiega benissimo Pianta, quando il resto del mondo correva, noi stavamo fermi. Perché non abbiamo modernizzato il nostro sistema industriale, dove le imprese sono concentrate in settori tradizionali, perché troppe sono le aziende piccole, perché gli investimenti sono stati troppo bassi rispetto agli altri paesi avanzati, malgrado gli utili crescessero come dappertutto. L'impoverimento non ha solo effetti economici. Modifica anche la struttura sociale e i "sentimenti" collettivi. Marco Revelli in **Poveri, noi** (Einaudi, 128 pagine, 10 euro) ha illustrato come il risentimento e l'intolleranza si siano nutriti nel nostro paese di fenomeni come i "workin poors", cioè di quegli operai che, malgrado lavorino (e duramente) finiscono nella categoria dei "poveri" e degli "esclusi", come non era mai accaduto almeno dalla fine della seconda guerra mondiale. Ma il declino economico del paese ha impoverito anche i ceti medi, dove Revelli ha censito 19 milioni di persone che, se non sono povere, sono certamente «minacciate dalla povertà». Poi ci sono i lavoratori precari, giovani destinati quasi tutti a non trovare mai un lavoro stabile. Ma, attenzione, avvertiva Revelli già due anni fa, in questo universo l'"ira sociale" non si trasforma in rancore. Piuttosto, questi protagonisti della "cattiva modernizzazione italiana" preferiscono «chiamarsi fuori dall'universo intossicato delle retoriche politiche e dei loro linguaggi ossificati. Segnalando così il clamoroso vuoto di rappresentanza che rischia di minare alle radici il nostro sistema politico». Oggi, con la crisi dei partiti sotto gli occhi di tutti, mentre sentiamo sempre più alta la voce di ciò che riusciamo a chiamare solo "antipolitica", vediamo bene che quell'allarme non era esagerato.

## **Luca Signorelli, tormenti e estasi del genio caro a Michelangelo – Laura Larcán**

PERUGIA - Si è nutrito della "calma spazialità" luminosa di Piero della Francesca, per maturare uno stile "impetuoso e tragico" nell'esaltazione delle figure che tanto piacerà a Michelangelo. E la tensione febbricitante dell'energia del corpo umano sarà, infatti, la cifra stilistica di Luca Signorelli (1445-1523), il cortonese "de ingegno et spirito pelegrino" come ebbe a definirlo Giovanni Santi, il padre di Raffaello, grande protagonista del Rinascimento umbro, che viene celebrato, dopo un'assenza di cinquant'anni, con una rassegna monografica dalla Galleria nazionale dell'Umbria dal 21 aprile al 26 agosto, che si articola in un ideale itinerario dei tesori nelle altre due tappe, Orvieto tra Duomo, Museo dell'Opera e chiesa dei Santi Apostoli, e Città di Castello con la Pinacoteca Comunale. Un evento con oltre 100 opere, di cui 66 del pittore cortonese, dal ricco parterre di istituzioni sostenitricie l'organizzazione di Civita, curato da Fabio De Chirico, Vittoria Garibaldi, Tom Henry e Francesco Federico Mancini, che vanta la primizia di mettere insieme eccezionalmente un repertorio di capolavori, le "Madonne" di Boston, Oxford e Venezia, a confronto con l'affresco staccato di Città di Castello, coronate della suggestione della "Presentazione al Tempio" (ex Cook e già Morandotti) fresca di battuta all'asta da Sotheby's a New York e oggi concessa in prestito dal nuovo proprietario. Un trionfo di lavori giovanili che sviscerano tutta l'influenza della lezione pierfrancescana. Un liaison che viene esaltata dalla presenza, come prologo al percorso, dalla "Madonna di Senigallia", gioiello maturo del pittore di San Sepolcro arrivato dalla Galleria Nazionale delle Marche, in duetto mozzafiato col politico di "Sant'Antonio da Padova", della Galleria Nazionale. E' la definizione che ne dà Giovanni Santi, padre di Raffaello, a cogliere l'intima essenza di questa artista: "Ne illumina bene il profilo tanto irrequieto e girovago, quanto intellettualmente vivace", commentano i curatori. caratteristica del Signorelli è la "straordinaria forza creativa, che partendo da premesse pierfrancescane subito dopo si concede, al pari di Perugino e Bartolomeo della Gatta, alle tensioni lineari del Verrocchio". Elemento che si coglie "soprattutto nella rappresentazione del nudo, che è pervasivamente presente in quasi tutta la sua produzione - avvertono i curatori - A volte carichi di energia come nella Flagellazione di Brera, a volte rilassati come nella Corte di Pan, i nudi di Signorelli costituiscono il leitmotiv del suo lungo percorso figurativo, attestando un forte interesse per l'anatomia del corpo umano insieme all'ammirazione per l'antico". Ed è proprio il percorso della sua produzione che cerca di riproporre la mostra. Dopo gli esordi pierfrancescani, ecco le opere che "toccano il problema, tuttora in discussione, dell'incontro a Firenze con Andrea del Verrocchio - avvertono i curatori - Una bellissima testa di San Girolamo, ascrivibile a quest'ultimo e proveniente dalla Galleria Palatina di Firenze, dà modo di comprendere il senso e la portata di quell'incontro". E il legame col Perugino emerge anche dal coinvolgimento di Signorelli nel cantiere della Cappella Sistina: "La critica è concorde nel riconoscere l'intervento di Signorelli nel riquadro raffigurante Il testamento e la morte di Mosè, presentato qui in mostra sia attraverso un'incisione ottocentesca di Ludovico Ferretti, sia attraverso un acquerello di Eliseo Fattorini concesso in prestito dal Victoria and Albert Museum di Londra", dicono i curatori. Dopo questa breve ma esaltante esperienza, eccolo alle prese con quello che sarà il punto di snodo del percorso, la cosiddetta Pala di Sant'Onofrio del Duomo di Perugia. Fino a quelli che sono gli "autentici vertici della pittura rinascimentale italiana", come sottolineano i curatori - la Sacra Famiglia Pallavicini Rospigliosi, il Tondo di Monaco, la Sacra Famiglia degli Uffizi, nota come Madonna Medici, la Sacra Famiglia della Galleria Palatina di Firenze, la Sacra Famiglia del Musée Jacquemart-André di Parigi e il bel tondo della Fondazione Zamberletti di Fiesole. Il resto della monumentale vertigine dell'arte di Signorelli lo regalano il grandioso ciclo del Giudizio Universale nella Cappella di San

Brizio nel Duomo di Orvieto (1499-1504), culmine della pittura rinascimentale, con le famosissime immagini del Finimondo, dell'Inferno e del Paradiso, puntuale precedente della pittura di Michelangelo.

**Europa – 21.4.12**

## **Ma quale caccia alle streghe? – Franco Cardini**

Imbattersi in libri che parlano di streghe, stregoni e stregoneria è purtroppo fin troppo facile: difficile è trovar qualcosa di veramente originale e attendibile. È del resto stato opportunamente detto che scrivere la storia delle streghe è obiettivamente impossibile, in quanto ci si trova a doversi confrontare con un soggetto che, per definizione, non ha mai lasciato di sé tracce dirette e spontanee. Le streghe, se esistono o sono esistite, stanno mute e nascoste: quando parlano, lo fanno o per interposta persona – cioè attraverso testimoni dei loro presunti crimini o attraverso trattatisti interessati a smascherarli o a studiarne comunque l'identità – oppure perché a parlare (e a confessare) sono obbligate. Quel che si può studiare è pertanto il complesso "mitologico" della stregoneria; oppure la fenomenologia della "caccia alle streghe" e il suo ruolo, la sua funzione nel tempo e nelle differenti culture che ad essa hanno dato luogo. Su questa strada che può sembrare affascinante e divertente, ma che affrontata con serietà è in effetti molto impervia, la premessa è intendersi bene sulle parole, sulla realtà che dalle parole è designata, sulla rispettiva dinamica delle une e dell'altra. Il lessico della cosiddetta "stregoneria" è in effetti infinito: e, fin dall'etimologia e dalla semantica, appare vario e complesso. Prendiamo due termini latini che hanno avuto una "grande" storia nelle vicende stregoniche e nelle relative fonti: malefica e incantatrix, che peraltro sono usati a loro volta prevalentemente al femminile, ma hanno un corrispettivo maschile troppo spesso lasciato in ombra. Il che pone il problema di una "questione femminile": sono solo donne, le streghe? E perché? In seconda istanza, va detto che la malefica è per definizione una criminale, una che fa il male: mentre l'incantatrix è un'esperta in cantus o carmina, formule magiche, scongiuri, manipolazione della realtà apparente (per i monoteisti di segno abramitico, per i quali solo Dio può mutare l'assetto del cosmo e della natura) o sostanziale (per gli adepti di culti mitico-religiosi a carattere immanente, secondo i quali anche gli dèi sono immersi nella natura e nell'ordine cosmico, per cui chi ne conosce regole e segreti può intervenire anche su di essi). Ma il padroneggiare mediante riti il cosmo e la natura è propriamente quell'arte (e quella scienza) che sant'Agostino, desumendola da un termine d'origine persiana, ha chiamato "magia". E difatti il libro di Colette Arnould, *La stregoneria. Storia di una follia profondamente umana* (traduzione italiana di Vito Carrassi, prefazione di Massimo Centini, Bari, Dedalo, pp. 430, euro 26) comincia con Circe e Medea, "maghe" (e di stirpe divina) presso le quali troviamo però «tutte le pratiche proprie della strega». Stranamente però, a proposito della nékyia, l'evocazione dei morti – che presiede a una delle funzioni magico-stregoniche più note e diffuse, la "necromanzia", vale a dire la divinazione del futuro per mezzo dell'interrogazione dei defunti –, non si chiama in causa il fondamentale episodio biblico della pythonissa di Endor. Così come, parlando di streghe, stupisce non trovare citata la quattrocentesca romana Finicella e tantomeno il suo persecutore, san Bernardino da Siena, il quale dandole della stryx (vale a dire del volatile notturno suscettibile di metamorfosi umana e che si nutre di carne e di sangue soprattutto infantili: casi di questo genere vengono denunciati da Petronio e da Apuleio) compie un'ardita operazione analogica: la povera Finicella, difatti, forse faceva qualche malia, qualche fattura, ma soprattutto era un'ostetrica che si prestava a compiere aborti. Nel frattempo, però stava montando la faccenda del sabba, dei rapporti sessuali col diavolo e via dicendo: e fin almeno dal Trecento gli inquisitori, occupandosi di eretici, avevano allargato la loro indagine verso aree fino ad allora inesplorate della cultura folklorica europea. D'altronde, Colette Arnould è francese e non dev'essere italoфона: il che è tutt'altro che strano. Il punto è se essa si è mai posta il problema dell'adeguatezza della traduzione della parola francese sorcière (colei che getta le sortes, l'indovina) con l'italiano stryx (l'assassina di bambini al pari degli animali con funzioni vampiresche); e peggio ancora andrebbero le cose se il campo semantico si allargasse all'inglese witch e al tedesco Hexe, che rimandano l'uno a una dimensione sapienziale, l'altra a un culto forestale e vegetazionale. Ma che ci si trovi di fronte a un lavoro espositivo e lacunoso, è provato anche dalle assenze bibliografiche: la Arnould conosce Muchembled e Caro Baroja, ma ignora Ginzburg e la Ostroero. La diligente per quanto incompleta storia tracciata da Colette Arnould ha il fondamentale difetto di essere deterministica e continuista. Che la stregoneria "moderna" sia in realtà un palinsesto di personaggi e di eventi che ha attraversato almeno due successive importanti rotture – il cristianesimo e la Modernità – e che la caccia alle streghe si sia fondata su una rilettura attualizzante di fonti bibliche ed antiche proposta per razionalizzare una crisi socioreligiosa profonda come quella che l'Europa ha attraversato tra XIV e XVII secolo, sono cose che non interessano l'autrice. Ma a quel punto le sue sequenze di "casi" estratti da manuali inquisitoriali e da atti processuali sembrano una galleria di più o meno grotteschi orrori che dalla notte dei tempi giungono fino ai nostri giorni: solo che se ne smarrisce il senso. Salvo glissare sul fatto che le streghe sono state bruciate più dai protestanti che dai cattolici e che la famigerata inquisizione spagnola non ha quasi neppure trattato il problema. Perché?