

Insostituibile Rousseau – Alberto Burgio

Il 2012 è un anniversario rousseauiano perfetto: Jean-Jacques nacque (a Ginevra) 300 anni fa e 250 anni sono trascorsi dalla pubblicazione del *Contrat social* e dell'*Émile*, le due opere che - insieme ai Discorsi e alle Confessioni - hanno consacrato il loro autore a una fama imperitura. **Teorie «empie e scandalose»**. Rousseau è figura controversa per eccellenza. Uomo dei Lumi, «anticipò» secondo alcuni la temperie romantica. Amico di Diderot (e collaboratore dell'*Encyclopédie*), fu la bestia nera di tanti philosophes, che non gli perdonarono le invettive contro la «civiltà» e i suoi miti progressisti. Padre della Rivoluzione e icona dei giacobini che ne vollero traslare le spoglie mortali nel Pantheon, è non di rado accusato di conservatorismo per la tenace nostalgia verso l'arcadia e la riverente attenzione alla lezione di Montesquieu. Il piano politico è centrale nella controversia, che coinvolge in particolare il *Contrat social*, pubblicato nel 1762 e subito messo all'Indice, insieme all'*Émile*, sia a Parigi che a Ginevra, dove il Piccolo Consiglio che governa la città ne definisce le teorie «temerarie, scandalose ed empie: tese a distruggere la religione cristiana e ogni governo». Come ha mostrato in una preziosa analisi Louis Althusser, il capolavoro rousseauiano è un'opera complicatissima, labirintica, apparentemente contraddittoria. Non vi è traccia del geometrismo cartesiano, abbondano invece anacoluti logici, prolessi criptiche, iati e duplicazioni. Lo stesso Rousseau se ne avvede e chiede - esige - la pazienza del lettore, se non la sua complicità. «Tutte le mie idee si tengono, ma non posso esporle tutte in una volta» scrive, quasi a prevenire più che prevedibili critiche. Ma non è solo questione di difficoltà espositive. I problemi sono altri e ben altrimenti concreti. **Il plauso di Kant e di Hegel**. Dove si può dire risiede il cuore del libro? Paradossalmente, nella critica del contrattualismo moderno. Anzi, nella sua decostruzione in omaggio a un criterio (il primato della ragione e dell'interesse comune) che susciterà il plauso di Kant (nel cui Olimpo Rousseau affianca Hume e Francesco Bacone) e Hegel (che gli riserverà uno dei rari elogi presenti nelle Lezioni berlinesi sulla storia della filosofia). Vediamo schematicamente come si svolge questa critica demolitrice dall'interno del paradigma contrattualista, già condotto alle più alte vette di precisione e potenza da due protagonisti del Seicento filosofico inglese, Hobbes e Locke. In apparenza Rousseau condivide il punto di partenza del contrattualismo hobbesiano e lockeano: il problema politico sorge perché gli individui sono liberi per natura (*ex jure naturali*) e dotati di forza sufficiente a imporre il rispetto della propria libertà. Per di più sono egoisti: mirano ciascuno al proprio vantaggio particolare, secondo la nascente antropologia dell'*homo oeconomicus*. Sulla base dell'influente sintesi contrattualistica della piattaforma ideologica borghese, avversa all'autocrazia di antico regime, il problema della legittimità politica può essere risolto soltanto con l'accordo tra tutti. Da qui l'idea che a dar vita alla sovranità debba essere un «contratto sociale», garante del rispetto dei diritti e degli interessi individuali. **Agli antipodi di Hobbes**. Ma questa è solo l'apparenza, o l'avvio del discorso. A valle del quale Rousseau va per la sua strada, distaccandosi dai predecessori e muovendo loro contestazioni radicali. Quella prospettata nel *De cive* o nel *Leviatano* (Hobbes) e nel *Secondo Trattato* (Locke) non è una vera società né una forma legittima di sovranità, poiché l'accordo di tutti gli individui - pure indispensabile - di per sé non garantisce affatto il rispetto dei loro diritti né, tanto meno, la giustizia sociale, non meno decisiva ai fini della legittimazione. L'egoismo è spesso miope e distruttivo. Nel perseguire il proprio vantaggio i più non esitano a danneggiare il prossimo. Inoltre spesso ci si sbaglia sul proprio interesse, poiché è facile sapere quel che serve nell'immediato, ma è molto difficile prevedere ciò che servirà in futuro. Senza contare che spesso si viene raggirati da chi, con pochi scrupoli, mente, simula o mistifica. Come presumibilmente avvenne all'atto della fondazione della «società civile», quando - per riprendere un celebre luogo del Discorso sull'ineguaglianza, dato alle stampe sette anni prima del *Contrat* - chi si era appropriato di un podere lo recintò (torna alla mente il resoconto marxiano della «cosiddetta accumulazione originaria»), se ne dichiarò proprietario («questo è mio») e realizzò l'usurpazione in quanto «trovò persone ingenuie abbastanza da prestargli fede». Il contratto sociale, dunque, non garantisce la legittimità del potere: da qui prende le mosse un lavoro ai fianchi del modello contrattualista che lo rovescia come un calzino e di fatto lo smonta e lo rottama. L'egoismo irrazionale (immorale, distruttivo) è un problema che deve essere risolto. Per questo la politica non può limitarsi a un'algebra delle forze, ha un compito di ben altra portata: deve trasformare gli individui nella loro moralità, estirpare alla radice ogni loro propensione anti-sociale. Siamo agli antipodi di Hobbes (per il quale si era trattato di stabilire le condizioni della sicurezza dei corpi e dei beni) e di Locke (che aveva conferito legittimità all'accumulazione illimitata delle proprietà). Il contratto rousseauiano è chiamato a operare una mutazione antropologica nel segno del primato dell'interesse comune. Da qui la messa in discussione della stessa dimensione individuale: «all'istante, in luogo della persona particolare di ciascun contraente» il patto fondativo della nuova società deve generare «un corpo morale e collettivo» che «da questo atto riceve la sua unità, il suo io comune, la sua vita e la sua volontà». Ma Rousseau non è un ingenuo. Non si illude che veramente un contratto (peraltro, in questo caso, una metafora, un semplice schema logico utile ad articolare l'istanza democratica nella lotta antifeudale) possa di per sé avere ragione di una forma concreta dell'individualità: estirpare come d'incanto il particolarismo consolidatosi nel corso del lungo processo di modernizzazione, luogo d'incubazione dell'antropologia proprietaria egemone nell'Europa borghese. Egli sa bene che il contratto serve a poco. Se c'è una speranza, questa riposa sul concreto funzionamento delle istituzioni politiche, sulla sua coerenza con la loro ratio costitutiva. Quella che si tratta di giocare è una delicata partita a scacchi dentro il quadro dei poteri e nel corpo stesso della collettività. Gli egoismi vanno estirpati o almeno imbrigliati. E Rousseau le tenta tutte per vincere questa battaglia. **Qualità e quantità**. Tenta, dapprima, la carta delle procedure. Stabilisce con puntiglio le regole del voto nell'assemblea legislativa, graduando il principio di maggioranza in base alla rilevanza e all'urgenza delle decisioni. Ma è sin troppo evidente (almeno a lui, visto che di questi tempi corre invece l'idea che la democrazia sia una questione di «regole del gioco») che le procedure di per sé non garantiscono nulla. Persino l'unanimità dei consensi non dimostra coesione o disinteresse personale, visto che domina anche nelle assemblee servili, quando «i cittadini non hanno più libertà né volontà». È poi la volta della carta teoreticamente più ardita, intorno alla quale generazioni di lettori del *Contrat* si sono variamente rotte la testa: la

definizione della *volonté générale* come sinonimo (a priori) del bene comune. L'insufficienza dei vincoli procedurali dimostra che non è possibile desumere la qualità delle decisioni dalla quantità dei consensi. Allora, per quanto bizzarro possa sembrare, il discorso andrà rovesciato di sana pianta. Posto che «ciò che generalizza la volontà» (ciò che garantisce la corrispondenza tra volontà e giustizia, tra volontà e bene comune) «è meno il numero dei voti che l'interesse comune che li unisce», bisognerà partire dall'interesse comune. Il quale (lo sappiano o no i cittadini riuniti nel corpo sovrano) risiede nella solidarietà, nella (relativa) uguaglianza, nella sobrietà, nella moderazione. **Una resa apparente.** Ma così, che fine fa l'autonomia decisionale del corpo sovrano? E poi: nell'assemblea votano individui corrotti dallo spirito del tempo, i quali - come abbiamo visto - hanno tutt'altra idea dei propri interessi. Per questo spesso si formano consorterie e fazioni, intese, le une e le altre, a curare il proprio particolare. Quale ascolto daranno costoro alle indicazioni della *volonté générale*? Quando si dice «volontà», spesso e volentieri ci si fraintende: si vuole sempre il proprio bene, ma come lo si troverà se non si è in grado di vederlo? Il risultato sembra una resa incondizionata: «come può una moltitudine cieca, che spesso ignora ciò che vuole poiché raramente sa che cosa è per lei bene, compiere un'impresa grande e difficile come un sistema di leggi?» Per parte sua, la *volonté générale* ha un bell'essere per definizione «retta e tesa alla pubblica utilità», «sempre costante, inalterabile e pura»: se il popolo è fuorviato, se nell'assemblea prevalgono i particolarismi, essa non verrà espressa («ammutilisce») e di certo sarà sopraffatta. **Dal tutto alla parte.** Consapevole di ciò, Rousseau tenta, infine, l'ultima carta - sorprendente e fatale (se non altro perché sancisce il fallimento del modello contrattualistico, o quanto meno la fuoriuscita del Contrat dal suo quadro di riferimento). Nell'estremo tentativo di venire a capo del problema, constatata l'inemendabile miseria degli uomini («ci vorrebbero degli dei per dare loro un corpo di leggi»), Rousseau fa intervenire la figura platonica del legislatore, antitesi vivente della partecipazione democratica. Un dio profano, forte di un'autorità trascendente («di un'altra specie»), è in effetti «il meccanico che inventa la macchina» dello Stato. Ed è sin troppo evidente che la sua irruzione mette in mora il dispositivo contrattualistico, visto che il legislatore assolve esattamente il compito affidato al contratto: fonda la nazione e per questo cambia la natura umana, sostituendo «un'esistenza parziale e morale all'esistenza fisica e indipendente che abbiamo tutti ricevuto dalla natura» e «trasformando ogni individuo, che in se stesso è un tutto perfetto e isolato, in una parte di un tutto più grande». Difficile immaginare una più esplicita affermazione dell'impossibilità di risolvere il problema politico attraverso il contratto sociale. Rousseau non ne formalizza il ripudio né rinuncia al carattere democratico della teoria; si preoccupa di circoscrivere le prerogative del legislatore («il suo ufficio non è magistratura, non è sovranità»); conserva il principio di maggioranza per le decisioni collettive e, soprattutto, riserva la sovranità all'assemblea dei *citoyens*. Ma in questo modo, come nel gioco dell'oca, i problemi che aveva cercato di risolvere si ripropongono tali e quali, nulla garantendo che il corpo sovrano dia voce alla *volonté générale*. Ce n'è abbastanza perché a uno sconcolato Rousseau il Contrat appaia ben presto «un libro da rifare». **La volontà «vera».** Nondimeno, quest'opera esplosiva rimane per noi, dopo due secoli e mezzo, insostituibile. Perché? Per almeno due buone ragioni. In primo luogo, proprio questo tormentato percorso rivela che gli interessi particolari sono qui e ora troppo forti perché sia possibile coniugare partecipazione (esercizio dell'autonomia individuale e collettiva) e giustizia sociale. Rousseau vede precocemente un dilemma-base della democrazia borghese: intuisce (sta qui un nesso profondo con Marx) che soltanto dopo che sarà cambiata la struttura sociale (e con essa la configurazione concreta degli interessi) sarà possibile produrre una forma politica realmente democratica. Sino a quel momento, la politica potrà tutt'al più ridurre i contraccolpi distruttivi del rapporto sociale capitalistico. Col senno di poi, comprendiamo che Rousseau affida, inconsapevolmente, questo insegnamento al Contrat social. Il quale è, per tale ragione, qualcosa di più di un classico del pensiero democratico. È anche un antefatto della critica marxiana della politica, una premessa indispensabile della denuncia dell'ideologia democratica che prenderà forma nelle pagine della *Judenfrage*. La seconda ragione è sorprendente, forse paradossale. Abbiamo visto che Rousseau abbandona il quadro di riferimento del contrattualismo moderno imponendo alla scelta collettiva vincoli esterni e non negoziabili. Non basta che la decisione sia partecipata (formalmente democratica), dev'essere anche giusta: promuovere la solidarietà, la coesione, la giustizia sociale, l'uguaglianza, insomma l'interesse generale. Con ciò, a guardar bene, il Contrat non si limita a congedarsi dal contrattualismo, apre la strada - implicitamente - alla più complessa strategia discorsiva che di lì a poco (nel corso del XIX secolo) darà avvio alla ricerca teorica del costituzionalismo moderno, la cui ratio consiste nel distinguere tra gli orientamenti immediati delle assemblee legislative (non di rado condizionati da poteri forti) e la sua volontà «vera» - generale - in quanto frutto dell'esperienza storica di lungo periodo. Perché questo è sorprendente, perché è paradossale? Perché la discussione sull'opera di Rousseau è andata perlopiù in tutt'altra direzione. Già all'indomani della Rivoluzione francese, e a maggior ragione nel secolo scorso, i suoi avversari di parte liberale gli hanno imputato gravi responsabilità, leggendo nel Contrat - in particolare nella teoria della *volonté générale* - un dispositivo liberticida, propedeutico al «totalitarismo». Ma a dimostrare che si tratta di accuse insensate basterebbe la sdegnosa risposta che Rousseau dette ai fisiocratici che speravano di arruolarlo tra i fautori del cosiddetto «dispotismo illuminato». No grazie, ribatté: o una collettività trova da sé la strada verso la giustizia, oppure «tutto è perduto»: niente e nessuno autorizza vie di fuga verso il leviatano di Hobbes. **Lezioni di cautela.** E forse qui troviamo una terza ragione per non smettere di studiare la politica di Rousseau. La storia della fortuna del suo capolavoro ci insegna anche la distanza critica, la cautela, un po' di sana diffidenza nei confronti della vulgata storiografica, che - per citare ancora Althusser - è parte della lotta di classe. Demonizzare Rousseau (come Hegel, come la «filosofia classica tedesca») serve a criminalizzare l'intera storia delle rivoluzioni moderne, dal 1789 al 1917 e oltre. Anche quando si tratta di filosofia, la storia è scritta perlopiù dai vincitori, che impongono le loro ragioni, negazioni e rimozioni.

Un ponte tra studiosi per moltiplicare le prospettive sul lavoro

I promotori dell'appello che pubblichiamo qui sotto hanno scelto una data e un luogo densi di significato per l'assemblea che inaugura il percorso per la costituzione di una società italiana di storia del lavoro: stamattina a Reggio Emilia, presso la Camera del Lavoro (via Roma, 53), si avvia una discussione tesa a potenziare i percorsi di ricerca

che hanno continuato, negli anni dell'attacco all'idea stessa di classe operaia e di movimento operaio, a ragionare sul lavoro e sui lavoratori. Che i tempi siano maturi per dar vita anche in Italia a un momento associativo è dimostrato dalle oltre centocinquanta adesioni raccolte con una prima circolazione informale dell'appello (per aderire: storialavoro@gmail.com). Nelle prossime settimane, sono previsti incontri in altre città: il primo a Roma, presso la Biblioteca del Senato, il 25 maggio. Per aggiornamenti è stato attivato il blog, storialavoro.wordpress.com.

Nel passaggio tra XX e XXI secolo da più parti è stata dichiarata la crisi della categoria «lavoro», quando non addirittura con grande enfasi la «fine del lavoro» tout court. Ciò è avvenuto su due differenti livelli, concettuale e storiografico: sul piano teorico-concettuale, la crisi è apparsa sia nei termini di eclissi del lavoro come lo si era conosciuto all'alba della rivoluzione industriale e dell'espansione capitalistica, sia nei termini della conseguente impossibilità di restituire una visione complessiva e unificante sul terreno analitico; sul piano storiografico, si è manifestato un forte calo d'interesse per il lavoro e i lavoratori come oggetto di studio. Da più parti si è rimessa in discussione tanto la transizione novecentesca di paradigma storiografico (dalla storia politica delle classi dirigenti alla storia della società), quanto la «nuova» storia del lavoro, radicalizzando ripensamenti già in atto lungo faglie interne al campo stesso della storia sociale. Oggi, mentre si assiste a una ripresa di interesse per gli studi di storia del lavoro - sotto tale definizione ricomprendendo ambiti di ricerca pur molto diversi tra loro - la crisi di senso e di metodo delle discipline storiche permane. Nuovi equilibri si sono affermati e la transizione di paradigma è considerata da parti consistenti del campo storiografico una vicenda del passato, vale a dire superata o da superare: e con essa non solo le eccessive sicurezze della «storia economica e sociale», ma la possibilità stessa di una conoscenza storica generale e strutturale. Il ritorno della storia politica tradizionale e la diffusione di una sensibilità «culturalista» sembrano aver sancito la definitiva emarginazione di oggetti che si vogliono desueti quali i lavoratori, le lavoratrici, le loro vite dentro e fuori i luoghi di lavoro, i loro movimenti e le loro organizzazioni. Due elementi, tuttavia, portano a ridimensionare questa lettura dell'ultimo quarantennio storiografico: da un lato, la labour history continua a produrre nel mondo risultati di assoluto rilievo, anzi si diffonde nei contesti di nuova industrializzazione e accompagna le nuove ondate del conflitto che inevitabilmente si generano; dall'altro, anche in Italia, una nuova generazione di ricercatori e ricercatrici, cresciuta e maturata nel ventennio della «crisi» della storia, ha continuato, anche in virtù di una robusta inserzione nei dibattiti internazionali e di un dialogo interdisciplinare con le altre scienze sociali, a percorrere i sentieri della storia del lavoro. Lunghi dall'attraversare un'eclissi, dunque, dentro e fuori i confini nazionali la storia del lavoro sta assumendo i tratti di una «area di interesse» di crescente rilievo. Le ricerche hanno di fatto realizzato un sostanziale ampliamento del proprio oggetto e delle strumentazioni di indagine, e hanno moltiplicato i punti di vista prospettici. Si tratta di un ampliamento di natura tematica (con l'estensione a forme e identità non legate al lavoro industriale dipendente e alle strutture sindacali di organizzazione), cronologica (con il superamento all'indietro dello steccato della prima rivoluzione industriale) e geografica (in una prospettiva transnazionale e che include i processi di mobilità dei lavoratori come costitutivi e strutturanti le condizioni stesse di lavoro). Sono ormai maturate le condizioni di una rinnovata presenza e incidenza degli studi sul lavoro nel panorama della cultura e della storiografia italiana. Ma sono maturate in modo spesso disperso e frammentato, seguendo percorsi a volte individuali, frutto della vitalità degli stimoli a cui intendono dare risposta, e tuttavia in assenza di circuiti di ricerca organizzati, visibili e trasparenti, che consentano uno scambio proficuo di esperienze, progetti e risultanze in prospettiva di una loro circolazione. È giunto il momento di istituire più strette relazioni fra studiosi di diversa formazione, fra approcci, sensibilità e metodi, fra generazioni di ricercatori, fra le istituzioni ancora interessate a promuovere la conoscenza e la storia del lavoro: per promuovere una cooperazione effettiva c'è bisogno di un coordinamento, di uno spazio di confronto, di scambio di informazioni, di discussione che sappia connettere i mille rivoli in cui si articola, spesso individualmente, una ricerca ricca e tutt'altro che residuale. Si tratta di costruire insieme un luogo d'incontro tra storici e al contempo tra studiosi del passato e di altri settori delle scienze umane (dai giuristi agli scienziati sociali, agli economisti), in cui sia possibile mettere a raffronto le reciproche acquisizioni, avviare scambi e collaborazioni, articolare e moltiplicare le prospettive conoscitive sul lavoro. Nel tentativo di praticare una storia del tempo presente, di individuare e discutere le caratteristiche del mondo attuale in una dimensione temporale non schiacciata sull'attualità, ma che sappia però raccogliergli le domande, nonché valorizzarla e ricondurla nello spazio di una contemporaneità lunga. Per questo lanciamo l'idea della formazione di una Società italiana di storia del lavoro, una forma associativa ampiamente diffusa nell'area di lingua inglese. Il fine principale resta quello di mettere in comune le diverse esperienze: nell'era di Internet l'incontro potrebbe sembrare scontato, ma il mezzo tecnico non è sufficiente senza il momento organizzato, che potrebbe fungere da catalizzatore di una crescita collettiva del sapere, improntato alla condivisione, alla collaborazione, allo scambio reciproco. Censire le ricerche, promuovere la tutela archivistica, offrire sedi specifiche di dibattito e formazione, intensificare lo scambio internazionale, mettere in relazione metodi, interpretazioni, fonti, facilitare la comunicazione pubblica dei risultati delle ricerche storiche: sono questi alcuni dei principali compiti che una Società potrebbe assolvere, valorizzando l'esperienza degli studiosi maturi e offrendo spazi di crescita a studenti, dottorandi, giovani ricercatori.

I promotori: Luca Baldissara, Lorenzo Bertucelli, Andrea Caracausi, Tullia Catalan, Laura Cerasi, Giovanni Contini Bonacossi, Christian G. De Vito, Ferdinando Fasce, Giovanni Favero, Marco Fincardi, Stefano Gallo, Giovanni Levi, Stefano Musso, Michele Nani, Ilaria Pavan, Santo Peli, Stefano Petrungero, Michela Ponzani, Giovanni Ruocco, Devi Sacchetto, Simone Selva, Marica Tolomelli, Jorge Torre Santos, Ariella Verrocchio.

Il rugby e i supereroi sotto la lente di Coetzee - Maria Paola Guarducci

La produzione narrativa di J.M. Coetzee, come quella della sua connazionale Nadine Gordimer, ha sempre avuto come controcanto una costante filiazione di scrittura saggistica. Alle due raccolte già disponibili per il pubblico italiano (Spiagge straniere e Lavori di scavo, entrambe a cura di Paola Splendore, trad. it. di Maria Baiocchi, Einaudi 2006 e 2010) si aggiunge ora Doppiare il capo. Saggi e interviste (ancora cura e traduzioni di Splendore e Baiocchi, Einaudi, pp. 271, euro 24), che raccoglie una selezione di contributi apparsi su riviste accademiche tra il 1973 e il 1991 e poi

usciti in tre distinti volumi (White Writing. On the Culture of Letters in South Africa, 1988; Doubling the Point. Essays and Interviews 1992; Giving Offence. Essays on Censorship, 1996). La compresenza di scrittura creativa e teorica è ormai tratto diffuso, non solo presso i due più noti scrittori sudafricani; basti pensare in ambito anglofono a Salman Rushdie, Margaret Atwood, David Lodge, Toni Morrison, Martin Amis, V.S. Naipaul, Hanif Kureishi. Lo scrittore postmoderno, più dei suoi predecessori, è una creatura poliedrica che si misura con più generi, in una macro-riflessione non priva di sconfinamenti. Nel caso del Nobel sudafricano, le frontiere tra diverse forme di scrittura sono spesso stemperate, come dimostrano i suoi celebri «saggi romanziati» e le sue «pseudo-autobiografie» (La vita degli animali, Elizabeth Costello, Infanzia e Gioventù). È noto quanto J.M. Coetzee sia reticente, a tratti imperscrutabile: non concede interviste, evita le esposizioni mediatiche, si astiene da ogni commento sulla propria opera, non ha dichiarato affiliazioni politiche negli anni cruciali dell'apartheid (cosa che, al contrario di Gordimer, lo ha reso invisibile ai marxisti), è emigrato in Australia, impopolare meta di molti sudafricani bianchi razzisti, proprio quando il suo paese si affrancava dal regime nazionalista. Diffidente rispetto al razionalismo, al linguaggio politico e a tutte le forme di discorso che rivendicano linearità senza contemplare scetticismo rispetto alle premesse su cui si fondano, Coetzee rifugge ammiratori e detrattori e sembra, con il suo ostinato silenzio, voler proteggere il valore più profondo della parola da usi e abusi dilaganti. È per questo che i diciassette interventi, capillari e colti, di Doppiare il capo sono particolarmente benvenuti e costituiscono una sorta di poetica, etica ed estetica insieme. Emergono molti dei nodi che animano metafore e figurazioni disseminate nei suoi romanzi, nel tentativo di sciogliere, almeno sul versante teorico e attraverso la ricomposizione di un universo di riferimenti filosofici, culturali, storici, letterari, quanto di risolto e di irrisolto, di risolvibile e di irrisolvibile vi è in esse. Si incontrano quindi riflessioni sul potere e sulla censura, sulla libertà, sul desiderio, sulla storia, sulla letteratura, sul rapporto tra natura e cultura, sulla cultura popolare, sul linguaggio, i suoi limiti e le sue possibilità, sul Sudafrica, madre-patria alla quale è legato da un rapporto viscerale e controverso. I saggi dedicati al suo paese irradiano trasversalmente di luce molte delle creature storpie, nel corpo o nell'anima, dei suoi romanzi e rimandano all'elusività caratteristica della sua narrativa. Nel bellissimo Discorso di accettazione del Jerusalem Prize, ad esempio, Coetzee taccia i sudafricani bianchi di «incapacità d'amare» giacché il loro dichiarato amore per l'Africa si è sempre riversato sulla terra e su quanto in essa non ha il potere di ricambiare (montagne, deserti, animali, fiori); mai sui suoi abitanti. Nello stesso discorso dichiara con dolore che «la letteratura sudafricana è una letteratura in catene... una letteratura meno che umana, preoccupata in maniera abnorme dal potere e dalle sue manovre... è il genere di letteratura che ci si aspetta si possa scrivere in prigione». Si passa poi ai toni opposti de L'indolenza in Sudafrica, analisi storica e linguistica attraverso cui Coetzee, con ironia e fonti alla mano, illustra come dal 1652 i colonizzatori si siano adoperati per codificare in negativo la presunta «pigrizia» ottentotta, eticamente differente dal decantato e positivo ozio dei greci antichi, così da escludere le popolazioni indigene da quell'Eden che sin dal loro arrivo gli olandesi, imbevuti di calvinismo, vollero identificare in questa aspra e amatissima «terra promessa». Doppiare il capo offre anche escursioni nel mondo della cultura popolare, che lo scrittore osserva con attrazione e curiosità, e al quale si applica con i fini strumenti dell'intellettuale che è: bilingue, formato in tre continenti e frequentatore assiduo di discipline che vanno dalla matematica alla critica letteraria, dall'informatica alla filosofia, alla linguistica. Così i fumetti di Capitan America diventano un'occasione per esplorare il gotico americano, o per la disamina dei conflitti ideologici tra scienza e fede, bene e male sullo sfondo dei quali è possibile identificare nelle strisce del supereroe la «diffidenza prerinascimentale nei confronti dell'intelletto non schierato» che sussiste nelle vestigia del calvinismo statunitense di oggi. Con lo stesso rigore analitico, il rugby viene letto, nel suo non scontato posizionamento tra «gioco» e «sport», come qualcosa che dà un senso al tempo, «una piccola esperienza di trascendenza». Vengono poi le considerazioni sui suoi riferimenti letterari, Samuel Beckett in primis, nel quale Coetzee vede «lo stile perfetto di un artista per cui la sconfitta rappresenta un universo in cui marciare a occhi aperti verso la prigione dello stile vuoto». C'è anche la riflessione su quel tipo di scrittura in cui, in particolare, etica ed estetica si incontrano; confessione e autobiografismo, analizzati a partire da Agostino, in Tolstoj, Rousseau e Dostoevskij. Emerge lo scacco costituito dall'ineludibile autoinganno della memoria nella ricognizione del sé, che apre alla questione della continua provvisorietà della verità e perciò, forse, dell'impossibilità di una autentica confessione, per quanto sincera. E poi troviamo la disamina di romanzo rurale e plaasroman, due importanti forme della letteratura bianca sudafricana in inglese e afrikaans, nelle quali il rapporto tra bianchi e terra migra dalla storia alla letteratura per concretarsi nell'immagine ruvida e poetica delle distopiche fattorie nel veld. I saggi e le interviste di Doppiare il capo costituiscono una lettura feconda per tutti gli amanti del pensiero, delle sue seduzioni e delle sue trappole. È una lettura particolarmente indicata a chi ama la non facile profondità di Coetzee romanziere; quei lettori non mancheranno di essere toccati anche da questa sua prosa complessa, coinvolgente ed eterogenea.

La Storia nascosta in una parata a festa – Cristina Piccino

NYON - Lenina ama i gatti, è anziana ma ha uno strano viso da bambina. La sua piccola casa è piena di gatti, lei li cura con amore, li lascia saltellare sul divano, li nutre, si preoccupa di cosa sarà di loro quando morirà. Sulla porta di quel povero appartamento c'è un numero di telefono da chiamare nel caso un giorno lei non risponda più. Ma i gatti sono speciali nella sua vita, è grazie a loro se Lenina ce l'ha fatta a vivere. Era bimba quando è accaduto, ma il ricordo le fa ancora male, è il ricordo di un inverno terribile, di morte e di fame, di solitudine e di inferno, quando ogni regola dell'umano sembrava non valere più. «Era la gattina dei vicini - ricorda Lenina - l'abbiamo vista e non ci abbiamo pensato un secondo. L'abbiamo cucinata ma la vicina non ce l'ha fatta a mangiarla e allora l'ho mangiata tutta io». Lenina è una dei sopravvissuti dell'assedio di San Pietroburgo, allora Leningrado, 900 giorni, dall'8 settembre 1941, in cui le truppe naziste presero in ostaggio gli abitanti impedendo ogni rapporto con l'esterno. La fame, il gelo, le malattie fecero più di un milione di morti. Guardando la tazza commemorativa sul tavolo Lenina sorride: «Ci hanno chiamati eroi ma eravamo solo dei ragazzini, io avevo undici anni». Quella fame Lenina se l'è portata addosso tutta una vita. E pure l'immagine della mamma che si fa morire, dopo che è morta la sorella amatissima, lei invece ha resistito alla morte. Il

prete che oggi le parla di peccato se si mangiano i morti non lo capisce. All'assoluto ha smesso di credere allora. 900 Giorni, menzione speciale al festival Visions du Reel, che si è chiuso venerdì scorso, ritrova i fili di questa storia terribile, ma più che sui fatti la regista Jessica Gorter fonda la sua ricerca su un corpo a corpo dolorosamente attuale: la costruzione del mito, che si continua a celebrare nella percezione collettiva da una parte, e, dall'altra, l'esperienza di chi ha vissuto quegli eventi, i pochi che non si arrendono alle menzogne, ai silenzi, alle persecuzioni, che negli anni non hanno rinunciato al proprio vissuto. Ma anche chi lo ha messo da parte, sovrapponendo la versione ufficiale ai ricordi personali. Il film nel confronto tra i diversi punti di vista prova a svelare il lavoro di edificazione di questo mito, come funziona, e perché. In che modo la propaganda, e le sue molteplici ragioni, non tutte legate alla sola «necessità politica», riesce a uniformare l'inconscio di un paese per molte generazioni. E pure come tutti vi partecipano, senza dubbi e domande. Nel giorno in cui ricorre la liberazione della città che non si arrese, divenendo la «città eroina», le parate e le feste sono ciò che resta. Le ombre scure di un dissenso della memoria non esistono. L'anziana coppia che spegne il televisore con fastidio, non ha diritto di far sentire la propria voce. Nemmeno il figlio ha mai saputo nulla, di fronte alla macchina da presa sembra quasi a disagio ascoltando le parole della madre. Un'altra coppia parla: lei racconta di cadaveri mangiati e dei sopravvissuti poi perseguitati. Lui tenta di abbassare i toni ma infine è costretto a riconoscere i tanti errori. Però alla festa di celebrazione non manca, e sulla giacca sfoggia tutte le sue medaglie. Al comitato dei sopravvissuti una donna dice che Stalin era grandissimo, e poi è passato tanto tempo, oggi stiamo bene, siamo felici. Un'altra, pensando al padre mandato in un campo di prigionia dopo Leningrado, tace. Senza retorica, ma con emozione, la regista ci mette di fronte a un conflitto universale, in cui la natura ambigua e contraddittoria della verità si oppone alla rassicurazione del mito. Laddove tutti possono riconoscersi e sollevarsi dalla responsabilità dell'interrogare la Storia, e se stessi. La memoria, nel suo rapporto tra dimensione collettiva e esperienza intima è stato uno dei temi ricorrenti nella selezione del festival, spesso svolto a partire da storie familiari, con uso di home movies, veri o «ricostruiti» quando questa ricerca coinvolge più il sentimento privato, materiali d'archivio, vecchie fotografie. Da una archeologia del presente parte anche La fabbrica è piena - Tragicomedia in otto atti (tra i vincitori del festival Filmmaker 2011) di una giovane regista torinese, Irene Dionisio, talento da tenere «sotto controllo». Siamo a Torino, in ciò che rimane della Fiat Grandi Motori, le macerie di uno stabilimento dove lavoravano migliaia di operai in attesa della definitiva demolizione. Al suo posto sorgerà un centro commerciale. Qui si aggirano l'enigmatica figura di un silenzioso veterano della fabbrica abbandonata, soprannominato l'amministratore delegato, quasi un fantasma di altri tempi, e due immigrati rumeni, senza lavoro e senza casa, che vi hanno trovato rifugio. Il film è il racconto di giorni sospesi in cui «beckettianamente» tutto potrebbe accadere e nulla accade. Diviso per capitoli ci conduce nel quotidiano dei protagonisti, soggetti estremi di un precariato attuale che mira a cancellare qualsiasi diritto del lavoro. E se la memoria operaia di un tempo, di classe e di forza politica, sembra ormai consegnata alle sole immagini di archivio che ci mostrano la fabbrica quando era ancora in attività, il presente appare un deserto. Mihai e Andrei sono soli, isolati, tentano di prendere un bus inseguendo una qualche promessa di lavoro, e finiscono sempre per tornare tra quelle mura pericolanti, passando i giorni a bere e in conversazioni infinite senza un apparente senso logico, con l'umorismo che prova a rispondere all'infelicità. Questo paradosso esistenziale, a cui la regista sa trovare una bella corrispondenza filmica, in una relazione di rispettosa delicatezza, sembra esprimere il paradosso dei nostri tempi, con la democrazia messa in discussione dalle banche, e con essa il diritto di ogni individuo, migrante, precario o quant'altro. Ma insieme ci apre l'orizzonte di una necessità, in cui forse l'umano, armato di ironia e di sentimento può continuare a produrre nuove forme di resistenza. Le gosse è Thibaud, ragazzino che deve scegliere se continuare a lavorare in campagna come il padre, che vuol dire molta fatica e poco guadagno o fare altro. Le gosse di Louise Jaillette è però anche il racconto di una (quasi) adolescenza, seguendo il personaggio, anche nei momenti in cui il rapporto di messinscena si fa più esplicito, la regista prova a confrontarsi con il passaggio dall'infanzia a un'età più adulta. Il ragazzino, ancora bimbo quando sorride, ma che già scopre le tensioni amorose, è quasi un personaggio letterario. La scommessa è farsi sorprendere come se fosse la prima volta.

Un bando produttivo per giovani talenti

Si chiama «Nutrimenti terrestri/nutrimenti celesti», il bando di produzione cinematografica lanciato per il 2012 dall'Associazione Filmmaker insieme alla Fondazione Cariplo, una nuova scommessa del festival milanese sui giovani cineasti che sono da sempre al centro della sua ricerca, e sui linguaggi indipendenti, fuori cioè dai formati tradizionali, innovativi nelle tecniche, nei contenuti e nelle modalità produttive. Il bando 2012 si rivolge a autori, italiani e stranieri, che alla data della scadenza (mercoledì 2 maggio) non abbiano ancora compiuto 35 anni. E come suggerisce il titolo, si concentra intorno a un'idea di lavoro in cui si intrecciano i temi dell'alimentazione, dello sviluppo sostenibile e della cultura, nell'idea di un confronto con la realtà che sfugga alla semplice cronaca. I ragazzi selezionati (max 50) parteciperanno a un corso gratuito con teorici, critici e registi (tra gli altri Gianni Canova, Michelangelo Frammartino, Leonardo Costanzo, l'economista Christian Marazzi ...), e saranno accompagnati nello sviluppo di un prodotto. Tra i lavori elaborati l'Associazione Filmmaker sosterrà la produzione di almeno tre progetti, con un sostegno economico non inferiore a 8.000 euro per ciascun lavoro, nominando anche un tutor per ciascun progetto. Le domande di ammissione devono essere caricate nell'apposito entry form del sito www.filmmakerfest.org. Per informazioni: Associazione Filmmaker, via Aosta 2 - 20155 Milano tel. 02.3313411; segreteria@filmmakerfest.org - www.filmmakerfest.com

Il ritorno degli «Ybas», gli ex giovani artisti che volevano sovvertire il mondo

Teresa Macri

LONDRA - La Londra pre-Olimpiadi si autoconsacra con le antologiche in corso dei suoi artisti più illustri, tutti impalmati con il Turner Prize e tutti esponenti della cosiddetta Cool Britannia che, dalla fine degli anni Ottanta scardinò quel contesto storico-culturale britannico tradizionalista per ridefinire l'opera. Gli Ybas (young british artists)

innescarono il trauma, mirando a un processo di relazione, di coinvolgimento dello spettatore, attraverso espedienti concettuali, tematici, pulsionali e formali. Questi emergenti, provenienti in maggioranza da una working-class antitatcheriana, e formati al Goldsmiths College di Londra, annientando tutto ciò che Ybas non fosse, si illusero di «sovertire il mondo» con le armi del pensiero visuale. Per l'intero ventennio e fin qui, i loro detrattori hanno continuato a demonizzare l'intera generazione, a parer loro, troppo «compromessa» con il business e le strategie di mercato, obliandosi del costruito culturale. Recenti testi come *Lucky Kunst: The Rise and Fall of Young British Art* di Gregor Muir e *High Art Lite: The Rise And Fall Of Young British Art* di Julian Stallabrass testimoniano la cronaca di una controversia ventennale. Ora che l'era Sensation sembra terribilmente implosa precipitando in questa epoca di austerità, perfino percettiva, ecco che oppositori vecchi e nuovi rinfilano il dito nella piaga. Per onestà intellettuale bisognerebbe riconoscere che è il sistema artistico, nella sua struttura, a essere in panne, troppo cristallizzato in vecchi format, maneggiato da una potente casta curatoriale e devitalizzato dal mercato. Così le due antologiche di Gillian Wearing alla Whitechapel e di Damien Hirst alla Tate Modern hanno riaperto le polemiche per un inutile spartiacque su cui schierare le proprie intossicazioni critiche. La massiccia sovraesposizione mediatica che i due Ybas (specialmente Hirst) si sono concessi e costruiti, ha nel tempo prosciugato la carica eversiva della produzione delle opere rendendole, paradossalmente, dei classici. Si sa che il tempo e l'accavallarsi sempre più frenetico delle tendenze regala classicità. Eppure le due retrospettive rappresentano lo strabiliante iter narrativo di una vicenda linguistica che trapassa le matasse del tempo nei suoi snodi culturali e storici e, al contempo, diviene la metafora visiva che sobbalza da un edonismo opulento e ostentatorio che inizia negli anni Ottanta e declina nella crisi economica attuale trascinandolo con sé, soggetti, ruoli e istituzioni. Gillian Wearing (Birmingham 1963), Turner Prize nel 1997, è la tessitrice di una indagine identificatoria quasi psicanalitica che tende a rapportare il soggetto con se stesso, con le proprie pulsioni, le rimozioni, i desideri e i bisogni intimi e sociali. Nella ampia retrospettiva curata da Daniel Hermann ripropone la sua tensione ossessiva nei video, short film e cult movie. *Confess All on Video. Don't worry, you will be in disguise. Intrigued? Call Gillian...* video del 1994, tendeva ad aprire la psiche di soggetti in confessione, resi anonimi dalla loro ripresa di spalle. Segreti desideri e tabù esperiti alla videocamera. Dinamica di indagine continuata ancora con la videoinstallazione *Trauma*. Per non parlare della sorprendente: *Signs That Say What You Want Them to Say and not Signs That Say What Someone Else Wants You to Say* (1992-1993), serie indimenticabile in cui Gillian chiede a tantissime persone incontrate per strada di scrivere su un foglio A3 cosa loro sentissero come urgenza interiore o sociale in quel momento. Ne viene fuori la galleria di ritratti: il giovane manager con *I'm Desperate*, o *Will Britain ever get through this recession* o il ragazzo con *Give Me A Job*, il poliziotto con *Help*. Wearing stessa, si sdoppia mimetizzandosi dietro maschere di silicone che ne nascondono l'identità per rubarne altre come nelle foto: *Me as Diana Arbus*, *Me as Andy Warhol*, *Me as Mapplethorpe*, *Me as Claude Cahun*, *Self Portrait as My Mother Jean Gregory*, 2003 eccetera. Eppure uno dei suoi più recenti lavori fotografici in un vivido bianco e nero, un vaso di fiori tratto dall'originale di Jan Bruegel e manipolato al photoshop, riassume a suo detto la condizione del mondo. I fiori stanno in un vaso come la gente vive nella società, una equazione che sembra accantonare quella forza psicotica di soggetti e differenze che si imponeva con *Dancing in Peckham* (1994), *Sasha & Mum* (1996), *10-16* (1967), *Bully* (2010) per capitolare nella post-classicità. Il nemico numero uno è lui, però. Damien Hirst (Bristol, 1965) shockaholic per antonomasia, artista osannato e adorato quanto una rock star dalle nuove generazioni e al tempo stesso bistrattato dalla solita casta curatoriale internazionale. Hirst è stato il vero caterpillar della percezione postmoderna, dotato di sfrontata laicità creativa che lo ha incuneato in incursioni nell'inconscio molecolare. Ha patteggiato con l'istinto e la strategia mediatica radicalizzando la visione, sensazionalizzando l'oggetto e neuronizzando la fruizione. Attacco all'inconscio e spiazzamento i suoi dispositivi in una guerra mediatica auto-consegnata alla perfezione che l'ha coronato re indiscusso e poi l'ha depresso. Il crimine? Il suo patto con il diavolo-denaro, sempre più invasivo (ma trasparente), il marketing, la brandizzazione e, probabilmente, la sua irreprensione a un sistema blindato e borghese che non digerisce lo scavalco di un bad boy di Bristol, sia pure diventato miliardario con i propri lavori. Hirst è vero, è il manager di se stesso ma è un artista autentico, un appassionato dell'arte cheché se ne dica. La mostra di Hirst alla Tate Modern curata da Ann Gallagher non riserva volontariamente nessuna sorpresa, nessun misfatto, nessuna vocazione provocatoria e decostruttiva. Anzi, racchiude il rischio di rendere classico ciò che è stato fantasmatico. Le sue creazioni epifaniche, per la prima volta esposte in una istituzione londinese, si adattano a un tempo austero e critico come quello che viviamo. Nessuno shock visivo né trauma psichico. *I'm Totally did away with the Past!* è il titolo della recentissima intervista realizzata per Channel 4. Vita, e morte si rincorrono nelle sale della Tate. La antologica si slabbra: cattura con i meravigliosi *What Goes Up Must Come Down* (1994), *A Thousand Years* (1990), installazione surreale che conserva in una teca di vetro delle mosche e una testa di mucca da cui sgorga del sangue, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), lo squalo conservato in una teca di vetro riempita di formaldeide, *Mother and Child Divided* (1993), una mucca e un vitellino segati in due e conservati in formaldeide, *Horror at Home* (1995), l'enorme posacenere di ceramica bianco riempito di mozziconi di sigarette, *The Pharmacy* (1992), e decelera con la serie di *Spot* che usurati oramai dalla loro martellante esposizione continua divengono, ahimè, degli schemi anemici.

Galileo

La 7 replica stasera - alle 21.30 - lo spettacolo di Marco Paolini «Itis Galileo» dai Laboratori Infn del Gran Sasso, già vista da 1 milione e mezzo di spettatori. Per Lucia Votano, direttore dei laboratori: «Rappresentare Galileo in un luogo dove viene prodotta scienza ai più alti livelli mondiali ha di per sé un valore simbolico non effimero o puramente mediatico».

Se l'arte è preda di media e finanza, l'artista diventa una popstar - Pierluigi Panza

Le metamorfosi della figura dell'artista sono una costante. L'artista è stato innanzitutto un proletario: «Se diventerai artista - ammoniva Luciano - non sarai altro che un uomo da nulla confuso con la plebaglia». E questa figura è durata secoli. La rivendicazione dell'artista «libero professionista» è arrivata solo tra il Quattro e il Settecento; quella di genio solo nel Romanticismo. Nei secoli, gli artisti sono stati dei depressi asociali (Pontormo), dei solitari intrattabili come Michelangelo, ma anche persone ben inserite nella società come Bernini e Rubens o ricchi esibizionisti come sir Joshua Reynolds, che acquistò una carrozza con le ruote d'oro per farsi notare in città. Oggi, dopo la lunga stagione dell'artista ricercatore d'avanguardia e dell'artista (spesso fintamente) engagé, siamo di fronte a una nuova trasformazione. La nostra età, che tratta l'arte come un hedge-fund o un future, cioè come una scommessa simbolica di valore, ha promosso un nuovo tipo di artista-mediatore. Un manipolatore dei media, capace di «bucarli» con trovate più o meno choccati. È l'artista popstar, un po' Lady Gaga e un po' protagonista dei romanzi di Houellebecq (La carta e il territorio). Ma, soprattutto, conforme al sistema di marketing culturale che sostiene l'investimento finanziario del collezionista. Un tipo che sa apparire, nascondersi e creare consenso intorno a sé indipendentemente dall'opera. All'analisi di questa figura di artista pop, il critico e curatore Luca Beatrice ha dedicato il suo nuovo divertente libro: Pop. L'invenzione dell'artista come star (Rizzoli). Beatrice prende in considerazione le vite di Dalí, Warhol, Basquiat, Koons, Hirst e Cattelan. E, prima fra tutte, quella di Jackson Pollock, che con la divulgazione di un filmato del suo dripping nel 1950 iniziò ad ottenere successo. Questi artisti sono dei veri e propri creatori di consenso, chi attraverso opere-scandalo e chi, come Koons, anche attraverso ardite acrobazie con la moglie, la ex pornostar e parlamentare radicale Ilona Staller. Più che fattori di opere artigianali, sono pedine nelle mani di finanziari-collezionisti (come Pinault, Abramovich, magnati cinesi o sauditi) che se li possono scambiare al pari di hedge-fund. L'invenzione dell'artista come star è l'esito di un uso dell'arte non educativo ma come chiave d'accesso al mondo apolide e radical-chic, o come brand che spiana la strada alla successiva produzione mass market. Non a caso, molti collezionisti sono stilisti di moda. E anche l'opposizione alla consumer-society, la provenienza da ghetti emarginati come in Basquiat, con il tempo finisce con l'essere fagocitata dalla stessa società dello spettacolo. Questi artisti, in definitiva, sono tutti figli di Debord. Hanno spostato l'arte nel settore delle merci, e la merce in quella dello spettacolo. Sono dei trend-setter, dei «venditori di se stessi - scrive Beatrice - divi contemporanei: artisti che hanno intuito e sfruttato il potenziale della società dello spettacolo».

Accordi cristallini ricchi di sfumature - Paolo Isotta

Si è conclusa da pochi giorni la tournée europea della migliore compagine del mondo, la Chicago Symphony Orchestra sotto la guida del suo direttore stabile, oggi il più illustre del mondo, Riccardo Muti. Ovunque essa si è prodotta, ha riscosso un'accoglienza entusiastica. Di particolare rilievo quella, la più intensa di tutte, decretata a Mosca e a Pietroburgo: erano ventitré anni che un'orchestra occidentale non apparisse in Russia, e il caldo e competente pubblico di laggiù ha provato un entusiasmo spintosi di là da ogni possibile aspettativa, levandosi, sbattendo i piedi, per tempo incredibilmente prolungato. In Italia la stessa tournée ha toccato numerose città, non Milano però, e dovunque il suo concerto ha scatenato un'accoglienza, in sale gremite, che al critico pare difficile da descrivere per non cadere in insopportabile piaggeria. Apriva la serata una composizione insolita e poco conosciuta, la Suite dalle musiche di scena per il Gattopardo di Nino Rota. Chi non la conosceva, tra cui chi scrive, si sarebbe aspettato un pezzo brillante ed eteroclitico, per larga parte ammiccante alla musica leggera, carattere tipico di questo Autore. Nulla di ciò, invece: Rota scrive un'opera monumentale in stile tragico-tardoromantico e dotata di una sua forma propria con le Esposizioni, i secondi temi, elaboratissimi Sviluppi e Ripresa in rapporto tonale. Ne scaturisce una vera Sinfonia in un tempo, orchestrata con mano sapientissima e avente un suo posto di rilievo nella musica del Novecento. Chiunque tuttavia si aspettava che la Suite di Rota fosse per essere schiacciata dal confronto con Morte e trasfigurazione di Strauss che nel programma di Muti le faceva seguito. Se così fosse stato, e non è stato, avrebbe implicato una non diretta critica all'intelligenza del Maestro. Eppure la lettura del Poema di Strauss è stata non solo non paragonabile con altre e, di là dalle doti proprie di Muti in acribia e tensione verso una non episodica unità, tale da suscitare la più grande ammirazione nei confronti dell'Orchestra medesima. Accordi cristallini a onta della loro più varia scrittura solistica; una serie di sfumature dinamiche d'incredibile graduazione grazie a che tu facevi sforzo a distinguere il pianissimo dal pianissimo con tre p, eccetera. Le doti propriamente solistiche dei componenti l'Orchestra, in ispecie i fiati, si sono ostese in non raggiungibile da altri evidenza. Un'arte nei timpani che non ascolteremo più. Un primo flauto, un primo clarinetto, quattro corni, da leggenda. La seconda parte del concerto faceva luogo alla Quinta Sinfonia di Dimitri Sciostacovic. Quest'opera ha un posto a sé nel vastissimo catalogo sinfonico del suo Autore. Ben vero, il primo movimento è in dolente stile classico; il secondo è uno di quegli Scherzi diabolico-grotteschi nei quali il compositore si spinge ben oltre l'esempio di Mahler, l'inventore di questo genere di scrittura; il terzo è uno di quegli sconfinati Adagi nei quali il dolore stesso si stempera in meditazione lirica; il quarto, il Finale, motiva la specificità della Sinfonia e appare un sincero e probabilmente voluto fallimento. L'Autore dichiara di aver voluto con esso rispondere alle «giuste» critiche di formalismo giuntegli dai circoli zdanoviani; dover invece egli attenersi a un sano realismo socialista. Così esso appare un'ignobile turpitudine festiva con larga presenza di un ingiustificabile per l'Autore «modo maggiore» fino all'accordo conclusivo. Solo tenendo presente tale circostanza la Sinfonia può essere compresa esteticamente e storicamente. La muscolarità, i timbri riprovevoli del primo clarinetto e di altri, l'accentuazione ritmica, sono la chiave di lettura impressa all'opera da Riccardo Muti. Qui si viene al non eludibile «bis», costituito dalla Sinfonia della Forza del destino di Verdi, ovvio omaggio al pubblico russo della tournée. Le luci radenti, la trasparenza impietosa, la velocità mozzafiato della lettura fan sì che chi l'ascolta provi un'inevitabile impressione di pezzo sconosciuto e manifestato per la prima volta.

Sul Titanic, in guerra e a New York. Carrisi spinge il noir fino al fantasy

Donato Carrisi

La notte fra il 14 e il 15 aprile del 1912, mentre il transatlantico Titanic affondava senza aver terminato il viaggio inaugurale, uno dei passeggeri scese nella sua cabina di prima classe, indossò uno smoking e risalì sul ponte. Invece di cercare di salvarsi, si accese un sigaro e attese di morire. Quando fu domandato ai superstiti del naufragio chi fosse il misterioso uomo, molti furono concordi nell'indicare un certo Otto Feüerstein, commerciante di tessuti, che viaggiava per affari, da solo. A nessuno di loro fu rivelata subito la particolare circostanza che Otto Feüerstein, in realtà, era morto nel proprio letto, a casa sua, a Dresda. Due giorni prima che il Titanic salpasse. Appena laureato in medicina, Jacob aveva preso servizio presso l'Ospedale Generale di Vienna. Un importante luminare l'aveva scelto come assistente ma, per fargli scontare il prezzo del privilegio, non si faceva scrupoli a costringerlo a turni massacranti e a orari assurdi. Jacob non riusciva a staccare prima della mezzanotte e lo attendeva una sveglia puntuale alle cinque. Ogni volta che arrivava o andava via dall'ospedale, passava dalla saletta riservata ai giovani internisti. Era poco più di uno spogliatoio in cui erano state piazzate un paio di poltrone, rivestite di pelle lisa, e un fornello a carbone per fare il tè. C'erano due file di attaccapanni alle pareti. Ognuno aveva il proprio piolo a cui appendere il camice a fine giornata - non perché quel posto gli fosse stato assegnato, ma per spontanea consuetudine. Una mattina, ancora intontito dal sonno, indossò il camice prima di mettersi al lavoro. Con un gesto meccanico, infilò subito entrambe le mani in tasca. Ma quella volta sentì qualcosa al tatto - sottile e ruvido. Non avrebbe mai più dimenticato quella piccola sensazione - come è infinitesimale l'inizio di ogni avventura, avrebbe pensato poi. Sfilò la mano e si ritrovò a guardare nel suo palmo una stella alpina, realizzata con un foglio che sembrava di giornale. Stupito e interdetto, si domandò come fosse finita là dentro. Non riuscendo a rammentare nulla, stava per accartocciare e gettare via lo strano manufatto. Ma si fermò un attimo prima e lo tenne. Trascorse la giornata senza pensarci. Alla fine del turno, aveva del tutto rimosso il ritrovamento. Come sempre, scambiò il camice con il soprabito e se ne tornò a casa. Il mattino dopo, ripeté l'operazione ma, un istante prima di mettere le mani in tasca come al solito, senza sapere il perché ripensò a ciò che era accaduto il giorno precedente. Guidate da una specie di sesto senso, le dita scivolarono nello scomparto, e con i polpastrelli avvertì subito qualcosa. Un secondo fiore di carta. Un tulipano. Stavolta il ritrovamento lo scosse. Per capirci qualcosa, dispiegò i petali e scoprì che non si trattava di comune carta di giornale. Era la pagina di un libro. Versi in rima, divisi in ottave. Anche se al momento non rammentava l'opera, li aveva già letti, però molti anni prima, al liceo. Erano bellissimi, ma produssero in lui anche uno strano disagio. E quella sensazione - un misto di turbamento ed eccitazione - tornò ad assalirlo più volte nel corso della giornata, come un solletico sul cuore. Finché dalla memoria non giunse almeno una risposta. I versi appartenevano all'Orlando furioso dell'Ariosto, mentre quelli contenuti nel fiore del giorno precedente erano di Shakespeare. Jacob era un uomo pratico, non certo disposto ad assecondare simili frivolezze. Così decise di ignorare la faccenda. La sera riprese il soprabito e, non senza qualche timore, affidò il camice al solito piolo. Il terzo fiore di carta era al proprio posto l'indomani, ed era un giglio che racchiudeva l'Infinito di Leopardi. Per quanto avesse desiderato una conferma, Jacob non la prese bene. Durante la notte aveva dato voce al proprio pessimismo e si era convinto che poteva trattarsi solo di uno scherzo dei colleghi più anziani, una specie di benvenuto goliardico all'ultimo arrivato. Probabilmente in quel momento, nella saletta affollata di internisti, qualcuno stava ridendo alle sue spalle. Allora, senza nemmeno guardarsi intorno, gettò via il giglio con un gesto incurante ma plateale, in modo che lo notassero tutti. Ventiquattr'ore dopo, non trovò un quarto fiore di carta, bensì nuovamente il giglio che aveva gettato via. Era un po' stropicciato, ma qualcuno l'aveva ripiegato al meglio. Qualcuno che non voleva essere ignorato...

Russia: «Torniamo sulla Luna nel 2030» - Giovanni Caprara

MILANO - I cosmonauti russi sbarcheranno sulla Luna nel 2030. Il piano per arrivarci è stato diffuso dall'agenzia spaziale moscovita Roscosmos stabilendo anche le prime due tappe intermedie entro il 2020, necessarie per raggiungere il successo. Impresa non facile ricordando che negli anni Sessanta gli allora sovietici erano stati battuti dagli americani nella conquista del nostro satellite naturale. Ma ora la situazione è ben diversa e anche gli interessi non sono soltanto quelli della supremazia politica e militare che in quei momenti animava la corsa alla Luna. **NEL 2015 IL PRIMO SBARCO AUTOMATICO** - Per la prima tappa Roscosmos è già al lavoro costruendo la sonda automatica Luna-Glob (sfera lunare) che sbarcherà nel 2015. Seguirà Luna-Resurs il cui scopo è esaminare direttamente in luogo le risorse minerarie possibilmente utilizzabili sulla Terra. In particolare i russi sono interessati a indagare il modo opportuno per recuperare l'elio-3 che in futuro servirebbe per le centrali a fusione nucleare per produrre energia elettrica sulla Terra. Intanto nel nuovo piano si precisa anche che è già stato avviato lo studio per la realizzazione di un nuovo veicolo spaziale necessario allo scopo. E nello stesso tempo si sta pure mettendo a punto un nuovo e più moderno razzo vettore con varie capacità di carico a seconda delle necessità che emergeranno dall'esplorazione. **UNA BASE COMUNE** - Queste sembrano essere le molle più importanti che spingono i russi verso la nuova avventura. Che non sarà, però, una toccata e fuga come fece la Nasa quarant'anni fa. Mosca vuole costruire una colonia abitata in permanenza, come sogna dall'inizio dell'era spaziale. Anzi Vladimir Popovkin, il presidente di Roscosmos, ha proposto sia all'Europa che agli Stati Uniti di costruirla assieme la base selenica. Gli analoghi propositi ufficializzati nei mesi scorsi da Pechino cominciano a produrre i primi frutti. Ma mentre Mosca risponde, Washington e le capitali europee stanno a guardare. Negli Stati Uniti perché il presidente Obama non condivide molto la prospettiva dell'esplorazione cosmica; in Europa perché gli interessi sono troppo divisi circa il futuro. **INTERESSI TEDESCHI** - Esiste solo una disponibilità e un impegno, per ora contenuto, della Germania nei confronti della Luna. La società Astrium-Eads sta progettando a Brema un modulo di sbarco automatico. Ma quello che potrebbe cambiare le cose sarebbe un pronunciamento dei ministri della Ricerca che si riuniranno in novembre per decidere i nuovi programmi dell'agenzia spaziale europea Esa. Tuttavia, per il momento, le previsioni non sono molto ottimistiche su questo fronte.

Le correnti calde minacciano il polo Sud - Paolo Virtuani

MILANO - Le correnti calde intorno all'Antartide stanno ponendo una seria minaccia ai ghiacci del polo Sud. Una ricerca condotta dal Servizio antartico britannico (Bas) e pubblicata sulla rivista scientifica Nature il 26 aprile ha stabilito che sono proprio le correnti calde (nel video Nasa si nota la loro circolazione, mentre a colori è evidenziato lo spessore del ghiaccio delle piattaforme: il rosso indica lo spessore superiore a 550 metri, il blu meno di 200 metri) ad aver determinato la perdita di massa dei ghiacciai polari. **NUOVE TECNICHE** - Sono state impiegate nuove tecniche per differenziare le due principali cause imputate per lo scioglimento dei ghiacci: le correnti oceaniche che agiscono da sotto le piattaforme ghiacciate galleggianti, e l'aria più calda che opera in superficie. Il risultato è che sono le prime a provocare la maggiore perdita di massa. Il risultato servirà a fornire previsioni più accurate sul futuro aumento del livello marino globale. **MISURAZIONI LASER** - Gli studiosi si sono serviti di 4,5 milioni di misurazioni laser eseguite dagli strumenti a bordo del satellite Icesat della Nasa per mappare con precisione lo spessore delle piattaforme ghiacciate galleggianti ancorate al continente antartico. Delle 54 piattaforme controllate, venti sono sciolte dalle acque più calde, la maggior parte delle quali nell'Antartide occidentale. «In molti casi non si può spiegare la diminuzione delle piattaforme ghiacciate solo con lo scioglimento superficiale», ha commentato Hamish Pritchard, a capo della ricerca compiuta dal Bas. «Doveva per forza essere dovuta a qualcosa che accadeva sotto la superficie, e questo studio lo ha ora confermato. È proprio questo scioglimento che ha fatto aumentare la velocità di discesa verso le coste dei ghiacciai della calotta antartica interna». **TAPPO** - Il risultato indica che le piattaforme galleggianti fungono da «tappo» alla discesa e allo scioglimento in mare dei ghiacciai interni. Ma anche che non è necessario vedere il ghiaccio fondersi «da sopra» con l'innalzamento delle temperature dell'aria, perché l'azione principale viene svolta da «sotto» dalle correnti marine più calde senza che in superficie ce ne sia evidenza. **RISCALDAMENTO GLOBALE** - Secondo gli scienziati l'arrivo delle correnti più calde sotto le piattaforme ghiacciate galleggianti è dovuto al cambiamento che è stato osservato della direzione dei venti intorno all'Antartide. Cambiamento dei venti che, in ultima analisi, è dovuto al riscaldamento climatico globale. Al quale l'Antartide sta rispondendo in maniera più rapida e drammatica rispetto ad altre parti del pianeta (polo Nord escluso).

La Stampa – 1.5.12

Se il "credere" diventa una banalità – Gian Enrico Rusconi

Sono rimasto colpito da due grandi manifesti collocati a poche centinaia di metri l'uno dall'altro non lontano da casa mia. «Io credo nel fotovoltaico» è il loro messaggio. Un manifesto mostra una donna vestita di nero, evidentemente islamica, con le mani atteggiata a preghiera. L'altro rappresenta di spalle un sacerdote in abiti sacri che tiene in mano un crocifisso. Anche per lui vale la scritta «Io credo nel fotovoltaico». E' nata forse una nuova chiesa, targata www.heliosimpianti.it? No, evidentemente. E' una spiritosa trovata dei pubblicitari «creativi» (si chiamano così...). Che cosa non fanno oggi per «bucare» il flusso della comunicazione! Chissà se hanno fatto anche una terza versione del manifesto: un operaio metalmeccanico che tiene le mani sul Capitale di Carlo Marx o forse più realisticamente oggi sull'art. 18. Anche lui potrebbe credere nel fotovoltaico. Dobbiamo ridere? No. Proviamo a fare qualche riflessione. Il mio primo impulso è stato quello vedere in quella pubblicità una mancanza di rispetto verso le religioni, evocate in par condicio - la cristiana e l'islamica. Ma poi ho pensato che l'ufficio legale della Helios si è già premunito in anticipo contro questa obiezione, dicendo che nella pubblicità sono rappresentati due esponenti o fedeli delle religioni che semplicemente dichiarano di credere anche nel fotovoltaico. Anzi, in fondo «sono tecnologicamente avanzati» - aggiungerebbe l'astuto avvocato. L'offerta è super partes, è ecumenica, è universalistica. In effetti il trucco è giocato tutto sulla parola e sul concetto di «credere», che ha perso ogni rigore e pregnanza ma ha guadagnato in estensione. Si crede o si ha fede nei dogmi religiosi, nella democrazia, in un partito o nella Padania, si crede nel proprio coniuge ecc. E' una parola inflazionata ma tenace come quella di popolo (il popolo italiano, il popolo dell'Iva, il popolo della Juve ecc.). Perché non credere anche nel fotovoltaico? Naturalmente la forza della parola «credere» dipende (in modo subliminale) dal riferimento religioso. Non a caso il «credere» e il «non credere» si riferiscono innanzitutto ai contenuti di fede. E' l'utilizzo più nobile ma più equivoco. Suggestisce infatti che qualcuno che «crede» ha qualcosa in più (sottovoce si intendono «i valori») di qualcun altro che «non crede». Naturalmente è una colossale sciocchezza, ma funziona. Tant'è vero che persino per promuovere il «fotovoltaico» è più semplice e tentante far ricorso al credere che all'argomentare. Ma non voglio esagerare oltre nell'esegesi di una comunicazione pubblicitaria che magari passerà inosservata per i più, tanto è denso il flusso informativo che ci investe. Qualche lettore può anche mettersi a ridere per quanto sto scrivendo. Sarà un mio vizio professionale, ma prendo sul serio le parole. Soprattutto quando mettono in gioco «fede» o «credo», esibiti come punti fermi di certezza in un mondo di incertezze. Una forza che per associazione va oltre il campo religioso e interessa tutti gli ambiti della vita. Il discorso non è semplice, lo so. Ma i creativi della pubblicità hanno intuito che giocando sulle ambiguità e sulle assonanze della parola «io credo» possono vendere anche qualcosa, come il fotovoltaico, che viceversa richiederebbe ragionamenti ben più articolati e ragionati.

"Cerco in Italia scrittori che abbiano cose da dire" - Mauro Baudino

Granta, la rivista di cui è direttore John Freeman dal 2009, è generalmente considerata il palcoscenico mondiale più importante per gli scrittori, soprattutto per i talenti emergenti, tanto da essersi diffusa in varie edizioni regionali, dalla Cina al Portogallo, senza dimenticare l'Italia. Nata come un foglio studentesco a Cambridge nel 1889, ha lanciato poeti come Ted Hughes o Sylvia Plath, e più di recente Salman Rushdie. E' la rivista di culto dove hanno scritto quasi tutti i grandi della letteratura anglo-americana. **Qual è il segreto della ricetta di Granta?** «Tutte le riviste letterarie corrono il pericolo di istituzionalizzarsi, di diventare un potere culturale all'interno del mondo editoriale. Granta guarda anche all'esterno di questo mondo, non focalizzandosi sulla sola letteratura, ma anche sulle inchieste, le memorie, i viaggi.

Siamo uno spazio culturale dove può succedere qualunque cosa». **Anche in senso politico?** «Non siamo un giornale di informazione, ma ci sono molte storie il cui senso è politico. Leggere è un atteggiamento morale, e noi dobbiamo trattarlo a questo modo». **Lei è stato, ed è, un critico letterario. Ora, da direttore di Granta, è anche un editore. Sono due mestieri molto diversi?** «Non tanto. Il problema è stimolare la gente - in questo caso chi scrive - a far bene. Il critico è l'intermediario fra l'autore e il lettore, l'editore aiuta l'autore a realizzarsi pienamente. Io credo di poter assolvere a entrambi i compiti». **Che criteri usa per giudicare? Come decide che uno scritto è buono?** «E' come con le persone. A volte le ami, a volte no. I motivi sono molto diversi: per esempio c'entra il modo in cui si rapportano alla vita. Ci sono caratteristiche come la bellezza, l'intensità, la passione, l'impegno. Non c'è un solo modo di essere belli, o meravigliosi. C'è il modo in cui si pongono domande sul mondo, e tutte queste cose si percepiscono nella scrittura». **Qual è il suo rapporto con le edizioni in altre lingue?** «Io non parlo italiano, come non parlo il cinese. Scegliamo gli editor di queste edizioni e ovviamente ci affidiamo alla loro sensibilità. Poi ci piacerebbe tradurre in inglese il maggior numero di testi». **Non pensa che la letteratura e in genere lo scrivere si sia parecchio globalizzato e che gli scrittori tendano ad assomigliarsi sempre di più?** «Le differenze tra le culture esistono, anche se si vanno riducendo. Spero di trovare ottimi scrittori italiani che siano agevoli da tradurre, senza che per questo smettano di essere italiani». **Ma che cosa cerca Granta, in particolare? Le differenze o le somiglianze?** «Diciamo che mi piacerebbe incontrare il prossimo Alessandro Baricco. Gli scrittori devono trovare la loro strada. Facciamo l'esempio delle scuole di scrittura. Sono importanti, ma naturalmente c'è il rischio che producano un gran numero di scrittori che non hanno nulla da dire. La gente che ha veramente da dire è decisamente poca. Mi rendo conto che queste parole non suonano particolarmente democratiche, ma è così». **Non le sembra che da qualche tempo a questo parte la gente che ha veramente qualcosa da dire sia sistematicamente esclusa dalle classifiche? In passato non accadeva.** «Dipende dalla definizione che si dà di gran scrittore. Prendiamo Jonathan Frenzen o Toni Morrison. Sono ottimi scrittori, e vanno in classifica. Certo nel mercato inglese non vediamo in buone posizioni scrittori come Günther Grass o Nadine Gordimer. Gli intrattenitori prevalgono sugli autori più filosofici».

Chessex, la folle caccia al cranio di mister Sade - Christian Frascella

La bandella subito ci informa che pubblicato a due mesi dalla scomparsa del suo autore, quest'ultimo romanzo di Chessex è stato censurato in Svizzera e accusato di pornografia. Ne prendiamo atto, rammentando con Orson Welles che in Svizzera hanno avuto amore fraterno, cinquecento anni di democrazia, e cos'hanno prodotto? Gli orologia a cucù. Ci permettiamo di aggiungere il cioccolato, Dürrenmatt e Frisch per le Lettere, e Federer e Pirmin Zurbriggen nello sport. Certo raccontare nei più sgradevoli dettagli l'ultimo anno di vita del Marchese de Sade e, a seguire, gli spostamenti veri o fasulli del suo cranio in giro per il continente può apparire impresa blasfema, ma l'inclinazione a ritenere gli individui moderni capace di sopportare certi abissi è forte, considerandoli in grado come sono - dati alla mano - di sorbirsi ore su ore di reality televisivi in cui trionfano cattivo gusto, ripicche, amorazzi e lacrime di cocodrillo. In questa sua ultima opera (ce la caviamo così, poiché non si tratta di romanzo canonico né di biografia né solo di affresco storico) Jacques Chessex, già autore del mai troppo lodato L'Orco (premio Goncourt 1973), si congeda dal mondo con una ricostruzione in parte plausibile e in parte dettata dalla fantasia di ciò che accadde all'imprigionato Marchese de Sade nel manicomio di Charenton tra l'estate e il dicembre 1814. In quel macabro luogo in compagnia di pazzi e agitati mentali «affinché la società della gente onesta sia protetta dalle ideologie, dalle tesi, dalle scabrose invenzioni letterarie e dagli atti perversi sempre rinnovati di quello scellerato... colpevole di delitti abominevoli commessi su ragazze e su donne, e che ha insudiciato ostie e oggetti di culto», il nostro, ormai passati da un pezzo i settanta, sia pur debilitato da anni di nefandezze irripetibili, trascorre a suo piacimento la reclusione, ospitato più che detenuto, grazie ai buoni uffici di un prete ambizioso, don Fleuret. Che tutto gli concede, anche il sollazzo di un'amante nella stanza attigua e le ripetute visite della sedicenne Madeleine Leclerc. Nella «cella», strumenti di sodomia quali spilloni e fruste sono tollerati dall'uomo del clero e dai dottori, che non vogliono privare il (ricco) malato dei suoi abituali passatempi. Passatempi che Chessex descrive sì con dovizia di particolari, ma sempre con piglio pratico, tanto da renderli - come in effetti sono - bassi, animaleschi, ridicoli, come a dire di un Male il quale, rapportato all'esperienza di noi uomini e donne del Terzo Millennio che tutto abbiamo ormai visto e sentito, si fa male minore, sgradevole tutt'al più nei dettagli, ma non al punto da indurci al totale rigetto del testo. Con esattezza storica l'autore ci conduce fino alla morte del Marchese, che ha ordinato non vi siano né croci al funerale né autopsie sul suo cadavere. Ordine quest'ultimo eseguito in gran parte, secondo Chessex (e qui è lo snodo tra realtà e fiction), ma non per quel che concerne il cranio di de Sade che, quattro anni dopo, viene disseppezzato, studiato e comincia il suo vagabondare nel mondo: lo ritroviamo (lui o il suo calco) nel corso dei secoli tra le grinfie di preti infatuati, di amanti impotenti, anatomisti, adoratori del demonio, collezionisti eccentrici - tutti destinati a morti sciagurate, oppure alla follia: entrare in contatto col cranio equivale a esporsi sull'abisso. Ultimo ad impadronirsene risulterebbe l'io narrante, forse Chessex stesso che, dato beffardo, morirà prima che questo suo libro raggiunga la tipografia. Cento pagine di pura inquietudine, di prosa eterodossa, di commiato sacrilego. «Forse bisognerebbe considerare la passione per un cranio come una manifestazione disperata di amore di sé e del mondo già perduto». Chapeau.

Signorelli, un talento ucciso dalla concorrenza - Marco Vallora

PERUGIA - A leggere la Vita del Vasari, dedicata a Luca Signorelli (1445-1523), soprattutto quella della Giuntina, rimaneggiata nel 1568, c'è un aggettivo insolito, quasi intenerito, che ci sorprende, nella tenuta abitualmente piuttosto sostenuta e rigorosa, e talvolta fin maligna, dello storico aretino: quella di «pulito». E non solo moralmente. Proprio quasi di lindo nonnino, da carezzare, riconoscenti. Sempre ben costumato, ben abbigliato di seta nera, ben disposto e generoso. Mai rivaleggiante, insomma. Sino agli ultimi gravi anni, che non gli furono poi così benigni (gran lavoro di bottega e di modelli ripetuti, serialmente, senza fantasia, come ampiamente documenta anche questa retrospettiva. Grande difficoltà, soprattutto, a mettersi al passo con le novità incipienti d'ingombranti «divinità nascenti», che lo

tallonano e lo superano, svoltando i fatti della Storia). Insomma, un «buon vecchio», conciliato e riverito, «il quale era tutto grazioso e pulito». «Non mi meraviglio - scrive Vasari - se l'opere di Luca furono da Michelangelo sempre sommamente lodate, né se in alcune cose del suo divino Giudizio che fece nella Cappella (Sistina) furono da lui gentilmente tolte in parte dalle invenzioni di Luca, nelle quali esso Michelangelo immitò l'andar di Luca, come può vedere ognuno». Luca, Luca, Luca, a riempirsi la bocca, con molta confidenza, appunto pressoché parentale. Mai: Luca d'Egidio di Ventura de' Signorelli, come si meriterebbe, quasi nobiliamente (ed è sublimemente astuto quel «gentilmente» poco credibile, affibbiato al ruvido Michelagnolo, sorpreso mentre preleva lezioni d'ignudi anatomicamente «scolpiti» (Cavalcaselle) e qui e là pilucca «invenzioni capricciose», dal suo predecessore, per servirsene con soave arte di montaggio). A quella data 1568 il «Divino» è già defunto, e non può replicare, ma a Vasari (anzi: «Giorgino», o, ancor più teneramente: «il parentino») risulta buon gioco, anche nella sua di Vita autobiografica, far del «cortonese Lucha» un parente diretto, quasi uno «zio» nobile. Signorelli, inteso come colui che letteralmente «aperse alla maggior parte degli artefici la via all'ultima perfezione dell'arte», è dunque un vecchio ottuagenario (proprio l'effetto straniato della «cucina di Fratta», del Nievo). Ammirato e riverito dalle avide pupille riconoscenti d'un intraprendente adolescente di talento, che gli viene posto di fronte a recitare, ad otto anni, l'Eneide, in latino, e mostrare i suoi prodigi di pittorucolo. Ma che soprattutto, attraverso l'esaltazione incondizionata dell'artefice della Cappella di San Brizio di Orvieto, l'affascinante narrazione dell'epopea benedettina di Monteoliveto (con quella sua rinnovata arte della disposizione delle storie) e poi la stessa partecipazione, di difficile decifrazione, sulle pareti della vecchia Sistina (accanto alle riverite figure di Perugino, Pintoricchio, della Gatta, che in mostra fa la parte del leone) riverbera autorevolezza e luce riflessa, anche sul «nipote Vasari» - che la sa sfruttare assai pubblicitarmente. Ma è una reverenza esagerata, che non sempre «porta bene» e stampella quest'artista, effettivamente discontinuo ed imperscrutabile, non nei simboli, ma nei livelli di resa. Indurito nel tempo, qualcuno dice a seguito dell'omicidio del figlio. Grandissimo in alcuni risultati, soprattutto d'affresco (nelle invenzioni visionarie di Orvieto, tra diavoli quasi-Bosch, cadaveri promiscui e provocanti culottes, disegnatore elegante, soprattutto d'anatomie e figure, appunto, di scorcio (notevole e remunerativa, qui, la sezione grafica) ripetitore talvolta un po' rigido e scolpito, di Madonne artritiche ed anchilosate, in tondi pre-michelangioleschi, tra libri di marmo e verniciate fissità fulminate. Come scriveva Adolfo Venturi, nel 1921, cercando di rivalutarlo: pur «vitale, sguardo intelligente, tipo rude, abbronzato, semplice, montanaro» invecchiando, ahimè: «quel tipo forte di boscaiolo, che tagliava i suoi nudi a colpi d'accetta, si sarebbe poi affloscito e rinfonzito...». E tanto il suo interlocutore Piero «è composto nei moti, chiaro, luminoso e fresco», tanto Luca è «impetuoso e tragico»: «colori caldi, abbronzanti» - ancora una volta. È dunque il paragone con il suo ispiratore Piero della Francesca (Luca Pacioli garantisce che Signorelli «imitò in modo la maniera di detto Piero, che quasi l'una dall'altra non si conosceva») che ancor oggi in gran parte lo condanna, ed ombreggia. Anche qui, in mostra, a confronto ravvicinato, con l'urbinate Madonna di Senigaglia (che, madonna! ma quanto ha viaggiato, in queste ultime stagioni. Una vera Madonna Pellegrina). È vero che qui son giunte, tre Vergini, di Boston, di Oxford, e della Cini, che Mario Salmi lamentava non aver potuto mostrare, nella precedente monografica del '53, ma è panacea troppo rapida, fugace, né ancora non risolve in toto il quesito berensoniano, se si possano addossare al catalogo del giovane Signorelli (in bilico tra Piero e Verrocchio). Comprensibile la scelta, economica e turistica, di non smembrare le varie sedi, Perugia, Orvieto, Città di Castello, consigliando un tour a balzelli. Ma mancando comunque alcuni capisaldi (di Brera, Uffizi, Accademie e musei stranieri) il ristretto sunto perugino, con l'eccezione della superba Pala Vagnucci, di minerale alterigia «ferrarese», rischia d'apparire davvero un po' povero e magro. Penalizzando ancora una volta il discontinuo pittore (si consiglia di non trascurare un giro nella magnifica Pinacoteca rinnovata). Certo non si ripeteranno le perfidie del '53, con la «tegola» d'autoritratto, ritenuta falsa di Longhi, brandita sulla testa del povero Salmi, e tutti contro tutti: Salvini, Zeri, Castelnuovo e Ragghianti, uscito dalla mostra, con un «vivo senso di pena». No, questo non capiterà. Ma ci si consoli, in parte, con il nutrito catalogo Silvana, e molti saggi interessanti (non solo della quadruplice curatela) che illuminano un Lucha, che alla verifica però non luce.

Ginnastica per ciechi in città

ROMA - È Roma ad unire tre installazioni differenti quanto interessanti, Roma come metafora del saper guardare e ricordare. Un angolo di Aventino ignorato, stretto tra bellezze troppo più evidenti, accoglie la personale di Marzia Migliora: è il Giardino di Sant'Alessio, dove i bambini ciechi ospiti di un istituto poco distante, giocavano durante la ricreazione. Questo l'antefatto necessario per comprendere il progetto dell'artista piemontese che, con estrema sensibilità, ci porta a riflettere sulla vista e la sua privazione attraverso la memoria e la letteratura. Mentre gli 11 Rolling Hoops illuminati con il led e disposti a delimitare nel parco lo spazio espositivo, traggono ispirazione da una foto d'epoca che ritrae i bambini mentre fanno correre sapientemente i cerchi, l'installazione principale cita una frase di Beckett: «Posso solo evadere con le palpebre serrate». Scritta con grandi lettere in alluminio che, saldate contro una rete ostacolano la vista da cartolina sulla città, ci costringono a ponderare un'azione tanto fondamentale quanto automatica come il guardare. «Vorrei riflettere sulla vista come atto di scelta e non come dato fisiologico, poiché ritengo che guardare, osservare, conoscere, significhi molto di più che imprimere sulla retina le immagini di ciò che ci circonda», spiega Migliora, che per rafforzare la nostra capacità di immaginare ricorre al suono di una campanella che suona ogni giorno, tra le 15 e le 17, a ricordarci il tempo dell'evasione. E anche Prima che sia notte, l'installazione di Giorgio Andreotta Calò vincitrice del Premio Italia del MAXXI, costringe chi si avvicina a fare i conti con il proprio sguardo. Opera spettacolare e seduttiva, accoglie il visitatore in un grande spazio buio. Bisogna camminare lentamente, attaccati al parapetto e attenti a non scivolare verso l'acqua per intravedere nell'oscurità un'immagine rovesciata contro la parete principale: siamo all'interno di una camera oscura. Ciò che guardiamo, infatti, è il paesaggio esterno con i suoi edifici ocre, rovesciato secondo il meccanismo della fotografia stenopeica che lascia entrare da un piccolo foro la luce e con essa una copia della realtà sebbene non troppo definita. E con la motivazione della giuria, che ha preferito il progetto di Calò a quelli degli altri tre finalisti - Patrizio Di Massimo, Adrian Paci e Luca Trevisani non

si può che convenire: «La sua opera riattiva le connessioni del museo, e del Maxxi in particolare, con la città, con Roma». Spostandoci al Macro troviamo, infine, la scultura del rumeno Mircea Cantor, che riflette attraverso la più iconica delle icone romane sul passaggio inesorabile del tempo. Sic transit gloria mundi, basterebbe il titolo scritto come un graffito su una delle pareti museali, per indirizzarci verso la probabile interpretazione di una grande struttura in legno che evoca la Basilica di San Pietro. Dello splendore originale non resta nulla, solo la sagoma, suggerita da pezzi di legno che la fanno sembrare una costruzione per bambini, un grande gioco, che lascia però intravedere, in un corto circuito di amara ironia, tutto il lavoro necessario perchè lo spettacolo possa continuare. «In vetrina i lavori di Giorgio Andreotta Calò, Marzia Migliora, e Mircea Cantor».

I "Quaderni Russi" di Igort vincono il Premio Attilio Micheluzzi

NAPOLI - "Quaderni Russi - La guerra dimenticata del Caucaso" il libro a fumetti di Igort ha vinto il Premio Attilio Micheluzzi 2012 come miglior fumetto dell'anno. Il premio è stato assegnato oggi nell'ambito della XIV edizione di Comicon, il salone del fumetto di Napoli. A premiare la graphic novel pubblicata da Mondadori, è stata la giuria composta dal presidente Giancarlo Alessandrini, disegnatore tra gli altri di Martin Mystere, dalla scrittrice Micol Beltramini, dal regista Stefano Sollima, dal rapper Lucariello e da Luca Valtorta direttore Repubblica XL. "Quaderni Russi" è un reportage a fumetti del viaggio intrapreso dall'autore dal 2009 per quasi due anni in Caucaso, dopo esser rimasto profondamente colpito dall'omicidio di Anna Politkovskaja. Tra gli altri premi, spicca quello per la miglior sceneggiatura assegnato a Marco Peroni per "Adriano Olivetti, un secolo troppo presto", mentre per i fumetti stranieri sono stati premiati "Asterios Polyp", l'ultimo libro a fumetti dell'americano David Mazzucchelli, e, come miglior serie a fumetti, "The walking dead", ideata da Robert Kirkman. Assegnato anche il premio speciale "Nuove strade", in collaborazione con il Centro Fumetto Andrea Pazienza, che è andato al disegnatore e fumettista Marino Neri. «Oltre al premio - spiega Claudio Curcio, direttore di Comicon - vogliamo che le opere premiate abbiano anche una forte visibilità, per contribuire alla diffusione del fumetto in Italia. Per questo, grazie ad un accordo con il gruppo Feltrinelli, ai libri vincitori sarà dedicato nelle prossime settimane uno spazio in evidenza in dieci librerie Feltrinelli di Milano, Torino, Napoli, Roma, Catania, Palermo, Latina, Bologna e Padova».

Anche il cervello adulto può migliorare l'apprendimento

AMSTERDAM - Anche da adulti, il cervello può migliorare i suoi meccanismi di apprendimento se forzato a imparare nuove abilità, attraverso la creazione di nuove "sinapsi inibitorie". Si sa che i cervelli giovani sono capaci di formare molte nuove connessioni fra neuroni e quindi di imparare meglio cose nuove. Durante l'infanzia, impariamo abilità fondamentali, come camminare, parlare, ascoltare. Queste connessioni, le sinapsi, successivamente si stabilizzano in modo che queste nozioni permangano per tutto il resto della vita. Precedenti ricerche avevano mostrato che circa un quinto delle sinapsi nel cervello svolgeva la funzione di inibire piuttosto che eccitare l'attività degli altri neuroni: ora, i ricercatori del Netherlands Institute for Neuroscience, come si legge sulla rivista Neuron, hanno scoperto che queste sinapsi inibitorie spariscono in certe zone di un cervello adulto, quando è costretto a imparare nuove abilità, e vengono rimpiazzate da altre nuove sinapsi inibitorie. «Le sinapsi inibitorie sono come dei "segnali stradali" che regolano il "traffico" degli stimoli cerebrali. Quando impongono una velocità minima, per esempio, si ha uno stato anestetico, e quando mancano si possono avere fenomeni come l'epilessia. Se però questi "segnali stradali" si possono spostare in altre zone del cervello, si può avere una gestione migliore del flusso di stimoli, senza necessariamente cambiare tutta la rete autostradale», ha spiegato Christiaan Levelt, a capo del gruppo di ricerca.