

Il futuro sacrificato sull'altare del debito - Anna Curcio e Gigi Roggero

Nel profondo Maine, ora governato da un aggressivo rappresentante del Tea Party, ci sono almeno una ventina di iniziative che hanno assunto il nome di Occupy. Tra queste, l'occupazione della University of Southern Maine, in cui insegna ed è politicamente attivo Jason Read. Il suo importante libro *The Micropolitics of Capital* (Sunny Press, 2003, ora disponibile anche in formato ebook), che ha al proprio centro la questione della produzione di soggettività, cerca di far dialogare il marxismo «postoperaista» con l'apparato concettuale althusseriano, pur nei diversi e spesso contraddittori rivoli in cui si sono dispersi gli allievi del maestro francese. La conversazione con Read è partita dai motivi che sono alla base della sua ricerca. «Sono arrivato all'operaismo dall'anarchismo diffuso nei college americani e soprattutto attraverso la pubblicazione del testo sull'autonomia operaia di Semiotext(e): capii che dovevo leggere Marx. Credo che sia possibile comprendere il capitalismo, teoricamente e politicamente, solo afferrando la produzione di soggettività nel duplice significato del genitivo: il pensiero althusseriano permette di elaborare un discorso su come i soggetti sono costituiti, l'operaismo ha invece colto l'altra parte, cioè la formazione del soggetto autonomo. È necessario mettere in relazione e in tensione queste due letture, per porre a critica l'idea dominante secondo cui tutto è strutturato dal capitale». **Come questo duplice concetto di produzione di soggettività può spiegare da un lato le politiche neoliberali e la loro crisi, dall'altro le lotte e il movimento Occupy?** La cosa più semplice che si può dire del neoliberalismo è che produce una soggettività completamente individualizzata, presunte figure autoimprenditoriali private di ogni identificazione collettiva. Se il capitale fisso si soggettivizza, il capitale deve gestirlo e governarlo, rendere le soggettività isolate, competitive e incapaci di articolare le proprie relazioni sociali. Credo che il movimento Occupy stia creando un significato della dimensione collettiva, producendo una soggettività politica ma in assenza di un linguaggio che articola questa soggettività. È necessario comprendere le nuove forme in cui la ricchezza è estratta e permea l'intera vita, dal debito alla privatizzazione dei servizi. Lo sfruttamento non è limitato al lavoro: dobbiamo allora approfondire questi processi per capire le soggettività e le differenti forme di resistenza allo sfruttamento. **Qual è lo spazio per questi temi nel dibattito teorico e politico statunitense, dentro e fuori l'università?** Questi temi non si trovano necessariamente nei contesti in cui ce li aspetteremmo. Prendiamo l'esempio del lavoro affettivo, che connette la teoria degli affetti a partire dalla filosofia di Spinoza, il contributo del femminismo e le trasformazioni del lavoro. Questi differenti lati sono limitati dai confini disciplinari e mai completamente articolati. Vi è poi, politicamente, una discussione sul lavoro affettivo rispetto al lavoro di cura, ma uno dei maggiori problemi è, almeno negli Stati Uniti, il reciproco isolamento di politica e teoria: solo la loro interazione è in grado di produrre una reale trasformazione. Chi è interessato a questi temi dal punto di vista teorico li considera questioni accademiche, sconnesse dall'attualità politica. Tuttavia, esistono le possibilità di superare questo reciproco isolamento. Molta della produzione teorica del movimento Occupy, ad esempio, ha preso corpo innanzitutto attraverso i video, i blog, i siti: è avvenuto tutto troppo velocemente per essere compreso o catturato dal meccanismo dell'accademia. È però necessario creare degli spazi all'interno di Occupy per la riflessione teorica: finora sono stati riempiti dai discorsi delle «celebrità», come Slavoj Žižek o Judith Butler. Penso invece che già stiano prendendo corpo i luoghi della discussione e dell'autoformazione, ma devono crescere e determinare una prassi teorica che abbia continuità. **Il reciproco isolamento di pratica teorica e pratica politica rischia di consegnare la prima all'accademia e la seconda a un attivismo che fa difficoltà a costruire prospettiva. Quali sono i tentativi di costruire quella che hai chiamato un'articolazione tra produzione di sapere e organizzazione politica?** Ci sono varie esperienze in questa direzione. La sfida è andare oltre all'evento spettacolare: Occupy ha bisogno non di domande, perché ciò presuppone qualcuno che vi risponda e le legittimi. Diciamo allora che ha bisogno di articolare le proprie prospettive. C'è una resistenza da questo punto di vista, che è parte della pluralità delle lotte. Ma a un certo punto bisogna scegliere tra la completa trasformazione della struttura economica e sociale, oppure la semplice limitazione legale dell'azione delle banche: se non si costruisce un confronto critico tra queste differenti prospettive, la semplice pluralità rischia di bloccare l'azione politica. **È qualcosa che sta avvenendo oppure è un'indicazione da costruire?** Ogni movimento sociale deve produrre il proprio sapere. Occupy ha portato a galla ciò che già esisteva - come la privatizzazione e la militarizzazione degli spazi urbani, o la criminalizzazione degli homeless - ma che era passato senza che quasi nessuno se ne accorgesse. Molte delle leggi usate contro Occupy sono, ad esempio, quelle contro i senza casa o chi dorme in un parco. Penso che l'autoformazione del movimento debba muoversi verso la critica dell'economia politica. Uno dei limiti di Occupy è il modo di pensare la produzione e la circolazione della ricchezza. È quindi di strategica importanza la questione del debito. Essendo un dispositivo di moralizzazione e individualizzazione, cioè è rappresentato come una forma di dipendenza da nascondere, è difficile costruire azione collettiva. Il debito da consumo riguarda l'uso della carta di credito, ma anche l'esternalizzazione dei costi dei servizi sociali e le forme di produzione della propria esistenza: viene così mistificato il passaggio dal pubblico al privato. Per Occupy significa sviluppare un punto di vista generale sui commons, che finora negli Stati Uniti è stato innanzitutto incentrato sulla gestione dello spazio e sul fatto che la politica debba riguardare le persone e non le imprese. Il passaggio è comprendere il comune come ciò che viene prodotto collettivamente. Perciò la produzione di ricchezza è una questione teorica centrale per andare oltre il dispositivo di moralizzazione e individualizzazione del debito. **Il debito studentesco è anche una forma di canalizzazione delle scelte di studio e di vita, in un certo senso è un regime di controllo dei comportamenti futuri. Il debito è dunque un dispositivo di produzione di soggettività...** Questo è il punto: il debito forza continuamente lo studente a sacrificare il presente per il futuro. Gli studenti che si indebitano per andare all'università non si chiedono a cosa sono interessati o quali sono i loro desideri, ma semplicemente qual è lo spazio per un futuro nel mercato del lavoro. È terribilmente vincolante ed agisce dall'alto e dal basso. Dall'alto c'è uno spostamento dei costi dell'università dal pubblico al privato. Nelle università pubbliche americane due terzi dei costi della formazione erano pagati dallo Stato e un terzo dagli studenti: ora il rapporto è rovesciato, e i costi a carico dello studente stanno ulteriormente crescendo. C'è

una trasformazione dell'università pubblica in università del debito. Dal basso, produce un soggetto costretto a essere interessato solo ai programmi e ai saperi che offrono la possibilità di ripianare il debito, come medicina, giurisprudenza, business e così via. Diminuiscono invece le domande per filosofia, sociologia, arte, le humanities in generale. Ai docenti di queste discipline non viene detto che non possono insegnare, ma che non ci sono domande; così filosofia viene trasformata in etica medica. Dunque, la ristrutturazione sembra venire dal basso, dai supposti bisogni della sovranità dei consumatori, però si tratta di consumatori indebitati, le cui domande sono prodotte dall'università stessa. **Tutto ciò mentre l'università cessa di essere un ascensore per la mobilità sociale e il valore delle lauree è una bolla ormai esplosa...** Da tempo, negli Stati Uniti c'è una discussione proprio sulla bolla delle lauree dequalificate: il debito, ad esempio, ha prodotto molti più avvocati di quanti riuscissero a trovare un lavoro. C'è dunque un'inflazione di ciò che si immagina essere spendibile sul mercato del lavoro; molte figure altamente specializzate non riescono a trovare un'occupazione nel campo per cui si sono indebitate. Per tanti anni in questo paese si è detto che le scienze di programmazione informatica avevano un alto valore, nessuno pensava che il lavoro potesse essere esternalizzato in India a una forza lavoro meno costosa. La logica mercantile che sottostà alla specializzazione crea problemi di sovrapproduzione e vede una massa di studenti che non possono ripianare il debito e quindi devono cercare lavori che non hanno nulla a che fare con quello che hanno studiato. Poi c'è la retorica secondo cui quello che viene richiesto ai lavoratori sono competenze generiche e non specializzate, la capacità di pensare criticamente, l'intelletto in generale e non le sue specifiche forme. Nessuno più ci crede. La specializzazione è quindi esclusivamente una forma di disciplinamento dei lavoratori, che ti rende pronto ad accettare tutto. Inoltre, se le lauree diventano sempre più iperspecialistiche è perché vi è una stretta partnership tra gli interessi economici locali e le università: se il settore assicurativo o quello finanziario o l'ospedale hanno un ruolo importante in una città, i programmi universitari saranno costruiti di conseguenza. Così, ti devi indebitare per la tua specializzazione, per il tirocinio, per aggiornare le tue competenze che diventano rapidamente obsolete. **Il debito, in particolare quello studentesco, sta diventando una questione importante nel movimento Occupy, soprattutto con la campagna Occupy Student Debt. Quali prospettive vedi?** Sul sito di Occupy Wall Street le persone descrivono la propria condizione economica, i debiti contratti e quanti lavori fanno, mostrando il gap incolmabile tra debito e salario. Quando dentro Occupy si parla di debito c'è la preoccupazione che si possano creare divisioni: altre generazioni sono andate a scuola dentro differenti regimi finanziari, dunque c'è il problema di articolare la solidarietà tra queste diverse esperienze di debito studentesco. Credo che ciò sia possibile solo comprendendo come il debito abbia permesso la diminuzione dei salari reali. Il debito ha consentito agli americani di percepirsi ancora come classe media, è stato un enorme strumento di pacificazione. Puoi avere la casa, la macchina, mandare i figli al college e finché dura, pur nella stagnazione salariale, ti senti rappresentato e soddisfatto della società in cui vivi. Adesso che tutto ciò è collassato, il problema è come produrre una soggettività politica del debitore, in grado di andare oltre i processi di individualizzazione. **Quali sono, in generale, le prospettive del movimento Occupy a partire dalla May Day?** Una grande sfida nei prossimi mesi sarà di rimanere separati dalla scadenza elettorale, soprattutto perché il Partito democratico sta cercando di ringiovanirsi attraverso Occupy. Il movimento si è identificato nella tattica dell'occupazione, centrale e necessaria, capace di comporre e mobilitare figure e spazi che vivono in una condizione di frammentazione e precarietà. Allo stesso tempo bisogna creare altre tattiche, come hanno fatto ad Oakland bloccando il porto. Come organizzare uno sciopero di massa dei debitori? Come agire senza creare una centralizzazione della decisione politica? Un movimento deve essere capace di auto-sostenersi, per tirare fuori le persone che sono state arrestate durante gli sgomberi, creare reti di solidarietà che consentano di avere cibo e supportare chi sciopera. Bisogna pensare a forme di redistribuzione e riappropriazione, creare davvero un'istituzione del comune: non una semplice protesta, ma un processo costituente.

Dall'etica di Spinoza alla scuola di Althusser

Laureato nel 1994, Jason Read ha conseguito il dottorato alla «State University of New York» con una tesi su «The Production of Subjectivity: Marx and Contemporary Continental Thought». Autore di un saggio su «Micro-Politics of Capital» (Sunny Press), Read ha pubblicato molti saggi attorno alla filosofia di Baruch Spinoza ed è considerato uno delle figure emergenti del pensiero critico radicale Usa. Molto attivo nel movimento Occupy, ha scritto molti interventi e saggi su come è cambiato il sistema universitario statunitense a partire dall'equivalente Usa del «debito d'onore».

Esercizi di copiatura sulle lettere di Paul Cézanne – Rinaldo Censi

La filologia ha ormai da molto tempo fatto i conti con una questione delicata, quanto inevitabile: esiste una situazione, o meglio, una condizione psicologica della copiatura. Dobbiamo in primis al magistero di Louis Havet e al suo Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins (1911) le pagine più chiare e illuminanti al proposito. Senza farla lunga: chi copia un testo (ad esempio un manoscritto) incappa inevitabilmente in errori, più o meno involontari. Havet ne elenca alcuni: errori diretti e indiretti, errori di udito e/o di vista, senza dimenticare l'influenza del modello, del contesto e - aggiunge - della personalità del copista. Il nostro copista, qui in questione, ha un nome: John Rewald. È lui che nel 1937, tra mille ricerche e un accanimento costante, pubblica i risultati di anni di lavoro dedicati al suo artista prediletto, Paul Cézanne. John, nato Gustav Rewald (Berlino, 1912; New York 1994) è con ogni probabilità lo storico dell'arte che più ha contribuito a far conoscere e a modellare - attraverso monografie, articoli, catalogues raisonnés - la figura di Cézanne, così come oggi per lo più la conosciamo. Sostiene alla Sorbona una tesi sui rapporti tra Cézanne e Zola. Nel 1937 pubblica la Correspondance, composta da 207 lettere (per i tipi di Grasset). Nel 1959 aggiunge un volume di lettere, nel frattempo rinvenute (John Rewald, Cézanne, Geffroy et Gasquet. Suivi de Souvenirs sur Cézanne de Louis Aurenche, et de lettres inédites, Quatre Chemins-Editart, Paris). Nel 1978 compatta il tutto in una nuova edizione della Correspondance, che egli dichiara «completa e definitiva». Chi scrive non è il biografo ufficiale di Rewald; ci siamo semplicemente avvalsi delle notizie riportate da Jean-Claude Lebensztejn nella sua introduzione al prezioso Cinquante-trois lettres, L'Échoppe, 2011. Cinquantatré lettere di Cézanne, appunto, trascritte e annotate da Jean-

Claude Lebensztejn; 34 apparse in precedenza sulle pagine dei Cahiers du Musée d'Art moderne, n. 111 (2010), autografi che Lebensztejn ha avuto modo di consultare (originali, microfilm tra Austin e Aix - o fotografie del fondo Vollard depositato presso il Musée d'Orsay). Le restanti 19 lettere risultano in buona parte inedite e provengono invece dal Musée des Lettres et Manuscrits di Parigi. Fanno luce sulla vita di Cézanne, e in particolare sui rapporti con Gustave Geffroy e Francisco Oller. Nulla è definitivo, dunque. Professore emerito di storia dell'arte presso la Sorbona, Paris I, Lebensztejn ha insegnato come visiting professor in diverse università (Quebec, Berkeley, Virginia, soprattutto a Harvard). Si è principalmente occupato di teoria dell'imitazione (tra Neoclassicismo e Romanticismo) e dell'origine dell'astrattismo. In Italia è stata tradotta nel 1986 la sua trascrizione commentata (la prima filologicamente corretta) del diario del Pontormo. Di pochi anni fa è la pubblicazione del suo *Dell'imitazione nelle belle arti* (Solfanelli, 2008). Ma sono solo briciole. Altri libri aspettano di essere tradotti; tra questi, vale la pena ricordare almeno *L'art de la tache*. *Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens* (éditions du Limon, 1990), Jacopo da Pontormo (Aldines, 1992), e *Études cézanniennes* (Gallimard, 2006) che raccoglie una serie di saggi «cézanniani» scritti nel tempo. Ma perché raccogliere queste 53 lettere? Proprio per i motivi che abbiamo indicato prima. Possibile che una condizione psicologica della copiatura abbia giocato brutti scherzi a Rewald? Così sembra. Lebensztejn, dal canto suo, pur sottolineando l'importanza cruciale del lavoro dello studioso, dichiara di aver scelto queste lettere proprio perché vi apparivano diversi tipologie di errori. A volte semantici (parole trascritte male o saltate). Non sfuggono a questa condizione le toccanti missive di Cézanne al figlio, qui interamente riportate, ed emendate da alcuni errori di lettura, accompagnate da note esplicative (che appaiono in calce ad ognuna delle lettere). Sebbene Rewald sostenesse di aver copiato le lettere dai documenti originali, risulta invece chiaro il suo debito rispetto a pubblicazioni anteriori (Vollard, Geffroy, Mack), da cui ha ereditato anche una serie di imprecisioni, di errori (indiretti in questo caso). E di omissioni (a volte paragrafi interamente saltati, riguardanti personaggi ingiuriati da Cézanne, all'epoca della pubblicazione ancora in vita). Oltre a questo, la scrittura di Cézanne, la sua punteggiatura piuttosto inusuale (l'uso costante del trattino, ad esempio), è stata da Rewald «normalizzata», alterando - segnala Lebensztejn - la sua respirazione grafica, tanto che la totalità delle varianti avrebbe in questo caso appesantito assai l'apparato delle note. Anche le cancellature e le aggiunte, salvo casi particolari, non sono state segnalate da Rewald. Eppure, di Cézanne rivelano il movimento del pensiero (nella lettera 31 - un incoraggiamento al pittore Louis Leydet - egli sostituisce «le ciel» con «les circonstances», ad esempio). Vengono poi gli errori di lettura, di cui riportiamo solo alcuni esempi: in una lettera a Pissarro del luglio 1876, Cézanne dichiara di voler passare almeno «un» mese a l'Estaque, per completare una grande tela di due metri. Lebensztejn vi legge «sei» mesi (dato che Cézanne non era il tipo da completare una grande tela in un mese; e solo da una trentina di giorni si trovava lì). In una lettera al figlio Paul scrive di vivere «un po' come in un sogno (rêve)», e non «come in un vuoto (vide)», come vorrebbe la vulgata (Rewald, Mack). Cézanne - in molti si stupiranno (ma non Roger Fry e neppure Lebensztejn) - sognava. E poi errori di lettura che somigliano a censure: gli intellettuali del suo paese sono una «razza di rotti in culo (enculés), di cretini e di buffoni» e non una razza di ignares, cioè di «ignoranti, di cretini e di buffoni». Il carattere sanguigno di Cézanne è a tutti noto. Appare dunque plausibile che l'edizione italiana delle Lettere, a cura di Elena Pontiggia, a sua volta basata sull'edizione Rewald del 1937, risulti inevitabilmente affetta da diversi errori indiretti. E pecchi a sua volta di qualche omissione. Un solo esempio: nell'ultima lettera al figlio Paul, Cézanne prega il figlio di ordinare due dozzine di pennelli «émeloncilo» (o «émeloncile», secondo Vollard e Rewald), cioè dallo spagnolo meloncillo: un icneumone, animale conosciuto anche con il nome di mangusta. Va da sé che sapere quale tipo di pennelli sono utilizzati da un pittore non è cosa di poco conto. Eppure il termine nella traduzione dell'edizione italiana non appare (almeno in quella che abbiamo sotto gli occhi: Paul Cézanne, Lettere, SE, 1985-1997, p. 152). Jean-Claude Lebensztejn considera la storia dell'arte come una detective story. Egli auspica che la scelta di pubblicare queste Cinquante-trois lettres spinga qualcuno a lavorare a un'edizione critica della Correspondance. Mentre leggevo queste Cinquante-trois lettres ho immediatamente pensato a qualcosa di utopico. Ho pensato che l'esattezza è in fondo qualcosa di utopico. È ciò che sosteneva il personaggio di un libro: «La santità dell'esattezza. Il rispetto di se stesso. (...) L'utopia significa semplicemente l'esattezza! Il comunismo significa togliere gli errata dalla storia. Dall'uomo. Correggere bozze». Forse queste cose si sono un po' perse. Non per Lebensztejn, credo. In ogni caso, questo sosteneva «Il Gufo» o «Il Professore», in un romanzo di George Steiner. Non so se «Il Gufo» sia davvero il ritratto alterato di Sebastiano Timpanaro. E non so neppure se sia stato il ruolo della mano, o la dettatura interiore, o la memorizzazione del testo, o gli errori di lettura ad aver portato John Rewald in errore. In ogni caso, il titolo di quel libro è Il correttore. Immagino che Jean-Claude Lebensztejn lo conosca.

Orizzonti chiusi sotto lo sguardo di Ornela Vorpsi – Laura Pugno

Fuorimondo, fuorivita, è la condizione, una sorta di limbo preliminare alla follia, in cui si trova sospesa la giovane narratrice Tamar, «io Tamar», condannata a essere spettatrice dell'intreccio strettissimo di vite che popola la sua via, la sua famiglia e il suo quartiere, e che si estende fino a occupare l'esistenza tutta. Non c'è mondo fuori dalla famiglia e dal vicinato, non c'è orizzonte che abbracci un'altra vita lontana dagli affetti primari, primitivi e magici, nella narrazione che intesse Vorpsi: via e vita coincidono non solo per Tamar - prima giovane donna e poi adulta che gestisce un piccolo negozio di ottica per aiutare la gente a vedere meglio, in memoria del fratellino Rafael afflitto dal potere del «vedere tremendo» - ma per i suoi genitori, Esmé la madre mal amante e il calzolaio Nikolín, la vicina Maria dalle gravidanze incessanti che partorisce solo maschi, e soprattutto il bel Rudolf, detto affettuosamente Dolfi, cristicamente figlio di Maria e motore immobile della storia, nella sua perfezione fisica che condanna a spasimare sulla soglia innumerevoli ragazze del quartiere, e tra loro Manuela, presto suicida per amore. La morte passa di mano in mano, di casa in casa, come un amuleto del mal amore in questa prosa, convincendo Tamar, che rifugge le cure mediche che potrebbero strapparla alla sua «provvidenza», di possedere l'oscura capacità di incitare al suicidio con il potere della parola, quella che potremmo definire la performatività estrema. Fuori, nel mondo, ci sono conservatori e sale da

concerto dove ci si danna l'anima per raggiungere la perfezione nella musica e oscuri, magici negozi di scarpe dove artigiani intagliano formole segrete sulle suole, ci sono treni e caffè, alberghi e spiagge, mari dove si muore annegati, paesi lontani, ma tutto è visto come attraverso un vetro spesso, perché solo ciò che possiamo toccare con la mano e la carne, il calore, l'odore e il sapore, nella dimensione di questa scrittura è reale. Vorpsi, che ha studiato Belle Arti in Albania e poi, dal 1991 all'Accademia di Brera, oltre che scrittrice, è anche fotografa, pittrice e videoartista - ha pubblicato la monografia fotografica *Nothing Obvious* (Scalo 2001), e sua è l'immagine di copertina di *Fuorimondo* - e questo imprinting si riflette nella sua prosa che più che per input narrativi si cuce per immagini: il camioncino del fratello perduto che riappare sul davanzale della «finestra maledetta» nel momento in cui Tamar vive le prime apparizioni della follia, i sandali verdi della suicida Manuela che conducono Tamar che li indossa a rivivere la vita della scomparsa, l'ombra disegnata per terra col gessetto con cui il piccolo Rafi ossessiona la sorella narratrice ancora dalla morte. Solo nei brandelli di immagini, negli «occhi stupore», nel «vedere tremendo», sembra dire Vorpsi, è contenuta la verità.

L'«Urlo» che sovrasta la crisi – Arianna Di Genova

L'angoscia non ha prezzo e non è neanche a tempo determinato, ma eterna. È così che una delle quattro versioni dell'Urlo di Edvard Munch - l'unica in mani private, le altre sono nei musei norvegesi - è volata nella hit parade delle stelle mondiali, calamitando su di sé una cifra «fantasy» come centoventi milioni di dollari (centosette più i diritti), la più alta di tutti i tempi. L'asta di Sotheby's a New York, attesa come un banco di prova dove tastare il polso alla depressione «da crisi», ha sbalordito il suo parterre di collezionisti assegnando quel quadro dell'uomo sofferente in dodici minuti e a un prezzo che è salito di dieci milioni a ogni battuta di martelletto del banditore Tobias Meyer. Ottanta era la stima iniziale di quello *Scream*, icona di un mondo che rotola inesorabilmente verso l'alienazione, che è nata per raccontare l'ansia tutta moderna che apriva il Novecento e ha finito per rappresentare la precarietà individuale e collettiva del XXI secolo, incarnando, a suo modo, le teorie di Bauman sulla «liquidità» della società. Come metro di paragone, per meglio comprendere l'eccezionalità della vendita all'incanto svoltasi nella Grande Mela, basti pensare a un master delle aste quale Picasso che è sceso al secondo posto nella classifica dei record mondiali assegnati prima dell'apparizione di Munch: ieri, la *Femme assise dans un fauteuil* dell'artista spagnolo (una tarda opera cubista del 1941) è stata acquistata per trenta milioni di dollari, mentre uno dei primi paesaggi di Tahiti di Gauguin non ha raggiunto i nove milioni e un disegno a inchiostro e pennello di Matisse è stato comprato per quasi tre milioni. L'emaciato signore che cammina portandosi dietro il fardello di un corpo destrutturato in linee sinuose e che tiene premute le mani sulle orecchie per non sentire la natura che «strepita» è stato uno dei punti estremi del pittore norvegese. Dopo, in molte sue opere meno laceranti, è tornata la malinconia simbolista di stampo nordico. E nell'asta newyorkese, *Summer Night*, quadro che testimonia quel periodo più mainstream non ha avuto la stessa fortuna dell'Urlo ed è rimasto al palo con settecentomila dollari di stima base, lasciando indifferente il pubblico. Il dipinto, che è stato a lungo conteso fra sette collezionisti (rilanciavano al telefono), apparteneva a Petter Olsen. Per suo padre, Munch era un amico di famiglia e Olsen ha spiegato di voler vendere il quadro per permettere anche ad altri di possederlo. La versione passata a Sotheby's risale al 1895 ed è anche l'unica a mostrare un testo scritto sulla cornice, lo stesso che il pittore aveva precedentemente affidato alle pagine del suo diario: «Cammino lungo la strada con due amici quando il sole tramontò, il cielo si tinse all'improvviso di rosso sangue. Mi fermai, mi appoggiai stanco morto ad un recinto. Sul fiordo nero-azzurro e sulla città c'erano sangue e lingue di fuoco. I miei amici continuavano a camminare e io tremavo ancora di paura... e sentivo che un grande urlo infinito pervadeva la natura».

Assassini solo per gioco - Giulia D'Agnolo Vallan

Quello che resta del Nordamerica diviso in dodici province, che esistono in diversi stati di povertà, soggiogate a una Capitale tirannica, sfarzosa e decadente che, dopo aver brutalmente soffocato una rivoluzione, ogni anno esige il sacrificio di 24 teenagers impegnati in un sanguinoso gioco di morte televisivo, dal quale può emergere un solo vincitore/sopravvissuto. La premessa di *Hunger Games*, e la sua eroina, Katniss Everdeen, erano leggendari prima ancora che il fenomeno editoriale di Suzanne Collins arrivasse nei cinema. Milioni di dollari dopo (è il terzo nella classifica dei maggiori opening della storia) l'adattamento del primo romanzo della trilogia collinsiana (Mondadori in Italia) il film conferma l'incredibile seguito dei libri che, con oltre sei milioni di copie vendute solo in Usa e Canada, hanno ampiamente infranto i confini del mercato young adult. E il cinema americano può guardare con rinnovata speranza l'era post Harry Potter e *Twilight* (il secondo romanzo, *Girl on Fire*, arriverà nei cinema). Più simile al modello di cinema leggero, agile, alla *Twilight*, che a quello più costoso e costruito sugli effetti speciali di Harry Potter, *Hunger Games* è stato diretto da Gary Ross che lo ha anche co-sceneggiato insieme a Suzanne Collins e a Billy Ray. Efficace stilista di epoche passate già in *Seabiscuit* (la Grande Depressione) e in *Pleasantville* (gli anni 50 di una sitcom tv), Ross immagina una Panem che contrappone Dorothea Lange a Fellini: tutto grigi e bruni, volti austeri, sparuti/spaventati, tra la fame da crisi economica e il campo di prigionia il dodicesimo distretto, dove Katniss si offre volontaria ai giochi per salvare la sorellina piccola estratta a sorte; coloratissimo, barocamente esagerato e popolato di sorrisi dentuti e parrucche sgargianti, il mondo della Capitale. Tra i due, una foresta verdissima dove i ragazzi combattono selvaggiamente uno contro l'altro e contro le calamità varie - palle di fuoco, mastini mutanti, vespe alluginogene - iniettati artificialmente nel gioco dal governo per rendere la carneficina ancora più emozionante. Ad ogni morte, un colpo di cannone, con la foto e il numero della vittima che si stagliano sul cielo. I precedenti più vicini della trilogia di Collins (che sa di Orwell, *Lord of the Flies* e *Buffy l'ammazzavampiri*) sono probabilmente il romanzo di Kouhun Takami e il bellissimo film che ne ha tratto Kinji Fukasaku, *Battle Royale*, in cui un gruppo di studenti, confinati su un'isola, sono costretti a uccidersi a vicenda, sotto la supervisione di Takeshi Kitano. Ma era chiaro fin dalla notizia dell'adattamento che Hollywood avrebbe scelto la via del PG 13 (il rating che permette l'ingresso ai teenagers non accompagnati) e non quella dello scandalo, che in Giappone (e non solo) aveva accolto l'uscita del film di Fukasaku. La soluzione adottata da Ross e dalla Lionsgate per rendere teen age friendly la violenza è quella di una

macchina in movimento frenetico, con l'obiettivo che non si ferma mai - sul sangue, su un colpo o una ferita inferti, su un ultimo respiro o un lamento. È una scelta che contraddice il linguaggio vivido, ad alta densità emotiva del libro (narrato dal punto di vista di Katniss) e che, come ha notato qualche critico, non solo ne diminuisce l'impatto ma è abbastanza un tradimento. Al film manca l'indignazione, la spietatezza e la visionarietà che rende il libro di Collins straordinario. E la sua feroce critica ai media (era stata ispirata dalla visione di un servizio sulla guerra in Iraq e di un reality). Ma, oltre alla forza della storia, dei personaggi e del cocktail abbastanza irresistibile di amore, horror e politica, almeno due cose sono dalla parte di Ross e redimono la scelta «peso piuma» dell'operazione. Una è la protagonista, Jennifer Lawrence, che adatta la sua interpretazione di Katniss e quella che aveva già dato in *Winter's Bone*. Come in quella storia di una ragazza costretta (analogamente a Katniss) a occuparsi di madre e sorellina, sullo sfondo di un'America rurale, povera e arcaica, Lawrence porta all'eroina di *Hunger Games* la sua fissità un po' magnetica, distante. Che ne fa un personaggio doloroso, stoico. Un personaggio che può ispirare una rivoluzione. Perfetto per l'era di Occupy Wall Street. In più, Lionsgate e regista sono stati saggi a tarare la dimensione produttiva / e d'immaginario di *Hunger Games* su quella dei *Twilight*, di un cinema d'azione mai monumentale, raccontato con leggerezza. Quasi orgogliosamente B. Non è casuale la scelta, alla fotografia, di Tom Stern, formato alla scuola della straordinaria economia visiva di Clint Eastwood (che porta a questi sanguinari scontri tra bambini la precisione degli incontri di rugby in *Invictus*) e di un produttore come Jon Kilik, abituato all'invenzione visiva indipendente di Jarmush, Spike Lee e Schnabel.

HUNGER GAMES, DI GARY ROSS, CON JENNIFER LAWRENCE, LIAM HEMSWORTH, USA 2011

«La politica non sostiene più la produzione delle pellicole»

Presentate ieri al Quirinale, alla presenza del Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano, le cinquine dei Premi David di Donatello 2012 la cui premiazione si svolge stasera all'Auditorium di via della Conciliazione di Roma (diretta a partire dalle 17.30 su RaiMovie e in differita alle 23.30 su Raiuno). Sulle difficoltà del rapporto fra cinema e politica, sui tagli nel settore della cultura sempre più pesanti nel corso degli ultimi anni, è intervenuto Napolitano, secondo il quale: «C'è stata e c'è distanza tra il mondo della politica e quello della cultura e del cinema in particolare». E ha continuato: «Ci sono stato anche io per lungo tempo nella politica e mi prendo la mia quota di critiche. Ma ci sono stati periodi in cui la politica è stata meno distratta verso il cinema e meno povera culturalmente. C'è una grande esigenza di recupero di una dimensione culturale, morale e ideale del cinema. E il cinema può contribuire a ridare fiducia e a riguadagnare la fiducia degli altri» nel nostro paese». Intanto il cinema italiano perde colpi, meno incassi anche se - sottolinea il sottosegretario Roberto Cecchi: «Abbiamo prodotto nel 2011 155 film rispetto ai 142 del 2010. Ma ci sono anche le criticità c'è stata una contrazione del mercato da 734 film del 2010 si è passati ai 661 del 2011 e, per quanto riguarda gli incassi, si è passati da 109 milioni a 101». Per Liliana Cavani, che ha ottenuto il David Speciale 2012, «il cinema non ha mai avuto dalla politica la necessaria attenzione» e ha rimarcato come «senza il riconoscimento del valore dell'industria culturale, poiché le aziende di tv e cinema stanno tagliando gli investimenti, si rischia la marginalizzazione». Stasera a contendersi il David sarà *Romanzo di una strage* di Marco Tullo Giordana (16 candidature), seguito a un'incollatura da *Habemus Papam* di Nanni Moretti (15) e *This Must be the Place* di Paolo Sorrentino (14). Per questi tre film, le candidature principali (miglior film e regia) che vanno anche all'Orso d'oro di Berlino Cesare deve morire dei fratelli Taviani (8) e a *Terraferma* di Emanuele Crialese (3). Oltre al David speciale per Liliana Cavani, già assegnati tre premi: miglior documentario a *Tahrir Liberation Square* di Stefano Savona (venduto in 15 paesi e in uscita anche negli Usa il prossimo giugno), miglior corto *Dell'ammazzare il maiale* di Simone Massi, mentre oltre seimila studenti delle scuole superiori hanno assegnato il David Giovani a Scialla! Di Francesco Bruni.

La Stampa

Il televisore è morto, viva le televisioni – Alessandra Comazzi

Il televisore è morto, viva le televisioni. Per Nicholas Negroponte, autore di «Being digital», essere digitali, e fondatore del Media Laboratory del Massachusetts Institute of Technology, il Mit, la televisione è sintesi di un'epoca passata nella storia delle comunicazioni; è il mezzo tipico del consumo passivo e massificato, della povertà culturale. Viceversa, la comunicazione digitale mediata dal computer sarebbe portatrice di valori opposti: interattività; possibilità di moltiplicare i messaggi sulla base delle esigenze diverse dei pubblici diversi; potenzialità culturali illimitate, che bella illusione. Disse Orson Welles: «La televisione sta accesa come la luce in bagno, scorre come l'acqua in cucina». E dove sta andando, in questo suo scorrere? Se ne parlerà il 4, 5 E 6 maggio, a Dogliani, ridente cittadina della provincia di Cuneo, terra di Luigi Einaudi, ma anche di Dolcetto e di Nebbiolo. E da questa Langa nasce una nuova creatura, il primo Festival della tv e dei nuovi media. Tema: come sta cambiando la televisione? Che cosa guarderemo domani? E dove lo guarderemo? Quanto e come incidono i social network sul dipanarsi dell'informazione e dell'intrattenimento? Condividere i programmi sul web è ormai una realtà e la web tv dovrebbe rappresentare oltre ogni ragionevole dubbio il futuro. Ma quando? Come quella della carta stampata, così l'industria della televisione si trova davanti a una svolta epocale. «Epocale» è un aggettivo abusato, ma in questo caso calzante. Arduo capire, prevedere: come diceva Bohr, «E' sempre difficile fare previsioni, specialmente sul futuro». Cambiare, si deve. E certo non sono più i tempi della tv generalista per eccellenza, quella della Rai ai tempi del monopolio, anni 1954-1976. Quando i programmi erano davvero condivisi, «Portobello» seguito da 25 milioni di spettatori, un italiano su due. Praticamente tutto il bacino di utenza, disperso ora in mille rivoli, tra reti generaliste, tematiche, web tv e piattaforme assortite. Lo schermo era uno solo, quello del televisore. Uno solo il supporto tecnico. Con il passaggio dall'analogico al digitale, gli schermi si sono moltiplicati. Ora più che mai, dovrebbero prevalere i contenuti: ma non si direbbe, guardando. Internet si ciba di televisione, è come una pianta saprofita che vive su di lei. Un travaso produttivo sarà magari lento ma inevitabile: produrre per internet costa meno e il bacino di utenza è sconfinato. Nello stesso tempo, ci dovremo abituare a pagare i

programmi realizzati per la rete: pay internet tv. Sempre più trasmissioni su misura, sempre meno prêt-à-porter. Ha dichiarato Antonio Campo Dall'Orto, vicepresidente Mtv International: «Per contenuti particolarmente rilevanti, il pubblico elettivo è quello della pay. Concentrare l'attenzione su satellite e digitale terrestre a pagamento, non è però semplicemente una scelta legata a business e introiti pubblicitari. E' fondamentale raggiungere un obiettivo culturale, abbandonando l'indistinto insieme della tv generalista. Credo ci sia un solo modo per reagire a mezzi competitivi forti, e non lineari, come internet: proporre intrattenimento di grande fascinazione, la cui qualità costringa il nostro giovane spettatore a scegliere proprio quel prodotto». I giovani, bel tema. Dice Piero Chiambretti: «Credo che in tv, come nel resto della società, bisognerebbe lasciare loro più spazio creando i presupposti per nuove idee, linguaggi e progetti. Il laboratorio creativo della tv. C'è invece poco coraggio». Il film di Peter Weir «The Truman Show» ipotizzava un uomo prigioniero della gigantesca soap opera che era diventata la sua vita. Le ipotesi di «prigionia» nel futuro della interattività si moltiplicano. Nasce un vago senso di angoscia. La storia ha però insegnato che la tecnologia, dall'invenzione della ruota ai giorni nostri, non è mai negativa, spesso è risolutiva. Quelli che possono essere negativi siamo noi. Enrico Ghezzi, il critico cinematografico inventore di «Blob», sostiene la genialità di Google «quale generatore di storie. Come Gogol, proprio. E' evidente che in questo momento è il massimo della forza spionistica ammissibile da chi la pratica. E YouTube ha fatto compiere un salto enorme al mondo dell'immagine. Il bordo tra lecito e non lecito è sempre più ristretto, quella per i diritti sarà una vera guerra. D'altronde, il senso di «Blob» sta in questo: non fu mai autorizzato. La tv è confortevole, per chiunque la faccia. E' molto più di una badante». Ultima provocazione: «La grande sua forza è la passività, proprio quella che tutti criticano»

Mia, la rivincita del bianco e nero – Fiorella Minervino

MILANO - In un momento in cui iPhone, cellulari e Pinterest permettono a tutti di sentirsi fotografi professionisti, l'immagine d'autore si prende la rivincita. È questa l'impressione che si ricava tra gli stand di Mia Fair, la fiera internazionale di fotografia che, dopo la preview di ieri, apre oggi al pubblico al Superstudio Più di Milano. Il successo della prima edizione dell'anno scorso ha fatto crescere la kermesse che sfodera 268 espositori e oltre 200 «minipersonali», secondo la formula di un fotografo per galleria. Buona la presenza di gallerie straniere non solo dall'Europa. La novità di quest'anno è Fine Art un intero padiglione dedicato alla moda come specchio della società: maestri del dopoguerra come Ugo Mulas e Alfa Castaldi offrono ricordi indimenticabili di un'Italia in crescita vertiginosa per gusto, stilisti, raffinatezza. E ci sono anche i reporter «prestati» a riviste patinate, come Klein e Leiter, seguiti negli anni 80 e 90 da Comte, Watson, Gemelli, Ritts. Uli Weber e Rodney Smith concludono la rassegna accanto a Sidibé e Sartorialist, esponenti di altri continenti. Mentre la querelle tra digitale e analogico suscita ancora infervorate discussioni tra gli addetti ai lavori, si assiste a un vero revival di splendide immagini anni 60-70. Basta infatti visitare la Galleria Forma e incantarsi fra i celebri «pretini» di Mario Giacomelli, oppure spostarsi da Guido Harari, alla Wall Of Sound Gallery, per ammirare gli scatti dell'americano Art Kane con i grandi del jazz: ben 57, molti dei quali sorridenti in posa di primo mattino sulle scale a Harlem. Altrimenti è bene visitare la Galleria Frittelli Arte (Firenze) con le opere di Aurelio Amendola: ecco il giovane Andy Warhol con parrucchino color fieno e uno stupito Giorgio De Chirico in gondola a Venezia. Lo scatto costa 6 mila euro, mentre per un Burri nell'attimo di creare con la fiamma ossidrica se ne spendono solo 3 mila. Vasco Ascolini, premiato e omaggiato ai Rencontres di Arles più di vent'anni fa, è presente con scatti del mimo Marcel Marceau da Visionquest Gallery (2-3 mila euro per le vintage.) Se i colorati paesaggi da sogno e dell'anima di Franco Fontana attirano numerosi visitatori da Sabrina Raffaghello, gli attimi sospesi di Ghirri continuano a sedurre e perturbare, da Fotografica Fine Art. C'è anche la personale di uno dei capiscuola della fotografia anni 30, August Sander, alla Feroz Gallery di Bonn. Lui perseguiva il progetto di «catalogare» l'intera società tedesca dell'epoca: abbiamo così via via il pittore, lo scrittore, fissati in gesti eloquenti e pose fuori del tempo. Tra gli «allievi» di Sander si possono considerare i Becher, con le loro catalogazioni di impianti industriali, e gente come Gursky o Thomas Ruff. «Era la passione che animava il mio bisnonno - afferma Julian Sander -, studiava a lungo il personaggio, lo capiva, poi scattava le foto: era un lavoro da psicologo». Una vera star è David La Chapelle (Robilant + Voena) che presenta una recente, magica serie di nature morte, vasi di fiori calati nella temperie dei pittori olandesi nel '600. «Mi auguro - spiega il direttoreideatore, Fabio Castelli - che il successo della scorsa edizione si ripeta quest'anno. Le ragioni perché ciò accada sono varie: abbiamo ampliato le proposte, ad esempio con un omaggio a Gianfranco Chiavacci, abbiamo anche puntato sui video di Daniele Pignatelli, Kinki Texas, Giuliana Cunéaz. Dalla nostra c'è certamente la fortuna di cui gode oggi la foto, ma anche il fattore mercato. Abbiamo gallerie specializzate e diversi linguaggi espressivi: i prezzi ancora bassi della fotografia inducono a collezionare anche in tempi di crisi». Nelle fiere d'arte contemporanea come Art Basel sovente i prezzi superano i cento mila euro. «Per questo - prosegue Castelli - molti avevano deciso di abbandonare la passione per l'arte; qui con 3 mila euro possono trovare foto di ottima qualità». Francesca Lavazza (l'azienda di famiglia, oltre a realizzare da anni un calendario con i big della fotografia, è sponsor del Mia), presenta il Progetto Fifty Kids «Si tratta - spiega - di un'iniziativa benefica: un libro in vendita a sostegno di Adisco con Elliott Erwitt in 50 scatti e un racconto dedicato a 50 bambini».

Corsera – 4.5.12

Un diario afghano senza reticenze - Antonio Ferrari

Un diario è la testimonianza più autentica ed efficace dell'attimo fuggente, dell'ora o della giornata indimenticabile, dell'incontro che vale il viaggio più disagiata, della sofferenza più atroce o della gioia più intensa. Un diario è più intrigante di un reportage, di un articolo di cronaca, e ovviamente di un commento. Infatti, non ha bisogno di mediazioni e di tutti quegli accorgimenti temporali e consequenziali che sono necessari al lavoro di un giornalista. E poi perché, almeno in origine, il diario è destinato soltanto all'autore. È la confessione quotidiana. In teoria è un omaggio alla propria memoria; in realtà è un tesoretto da conservare, nella speranza di trasformarlo in un dono da distribuire

generosamente. Un bel diario è diventato adesso il libro, scritto da Ettore Mo, inviato storico del «Corriere della Sera», per festeggiare i suoi 80 anni. Un dono quindi personalissimo perché Ettore, in questo caso, racconta a tutti gli altri le cose che aveva raccolto e destinato, almeno all'inizio, a se stesso. Lo fa, accompagnato dalla preziosa macchina fotografica di Luigi Baldelli, per parlare del suo Afghanistan, il Paese che ama di più. Ciascuno di noi giornalisti, e soprattutto coloro che hanno frequentato conflitti e frontiere dove sono più palpanti la povertà e le differenze sociali, ha a cuore un Paese, che nel tempo diventa il giardino fiorito delle emozioni più forti. Per chi scrive, il «giardino» è il dolce Libano, che non chiede il passaporto a chi accetta e comprende tutte le contraddizioni (realizzate) dell'essere umano. Per Ettore, il «giardino» è il fiero, struggente, pittoresco ed enigmatico Afghanistan, che ha conosciuto la violenza dell'occupazione sovietica, la vittoria dei mujaidin, e ora le violenze dei talebani. Nel libro *Diario dall'Afghanistan* (Transeuropa edizioni, pp. 110, € 10) Mo riassume oltre trent'anni di intime emozioni e di un'indomabile passione umana e professionale: l'arrivo a Peshawar, al confine del Pakistan, nell'estate del 1979; l'invasione dell'Armata rossa; l'incontro con il gelido fanatismo di Gulbuddin Hekmatyar, bandiera dell'estremismo islamico, e quello con il personaggio che tutti abbiamo sognato di incontrare, Ahmad Shah Massoud, il leone del Panshir. Uomo vero e limpida figura di generoso condottiero e di abile stratega, che cadrà vittima di due pseudogiornalisti-kamikaze pachistani di Al Qaeda, due giorni prima dell'attacco alle Torri Gemelle, l'11 settembre 2001. Nei colloqui con Massoud affiora tutta la stima e la simpatia di Ettore per quel comandante ascetico che parlava di Victor Hugo e di Dante Alighieri, e che ricordava di non aver mai ucciso, né dato ordine di uccidere un prigioniero. Tuttavia, ben oltre i protagonisti del conflitto senza fine, Mo dà un nome ai veri eroi di tutte le guerre, cioè le «comparse» che nessuno ricorderebbe: come il contadino Mawli' Bismillah, dalla mira infallibile, caduto da prode; come Mirwaiz Jalil, sequestrato davanti all'inviato del «Corriere» che lo aveva voluto come guida, e poi giustiziato barbaramente nel 1994; o come quel condannato costretto a morire in uno stadio pieno di tifosi che urlano incitamenti beluini al plotone di esecuzione che spara sulla vittima tra i pali di una porta di calcio. Un libro davvero coinvolgente, che gronda di autentico vissuto.

L'ipocrisia della guerra spacciata per pace – Fabio Mini

Della guerra si colgono in genere gli aspetti eroici o drammatici. Ma la guerra non è solo potenza: «è anche inganno sottile, nascosto, come a sua volta è l'inganno della politica che deve dettare le condizioni della guerra e fissarne gli scopi». «Perché siamo così ipocriti sulla guerra?» è la domanda posta dal generale di corpo d'armata Fabio Mini nel suo ultimo libro, edito da Chiarelettere, da oggi in libreria. Mini, 69 anni, è stato capo di stato maggiore del Comando Nato per il Sud Europa che, a partire dal gennaio 2001, ha guidato il Comando interforze delle operazioni nei Balcani. Dall'ottobre 2002 all'ottobre 2003 è stato comandante della forza internazionale di pace a guida Nato in Kosovo (Kfor). Ormai è deciso: staremo in Afghanistan anche dopo il 2014, dopo il previsto ritiro dei soldati americani. Non si tratta di combattere il terrorismo globale tra le montagne afgane: non ci crede più nessuno. Ufficialmente dobbiamo addestrare le forze militari e di polizia afgane a badare alla sicurezza del loro paese. Visto che questo pacifico e interminabile compito è anche lo stesso che da dieci anni maschera la nostra partecipazione alla guerra in Afghanistan, viene il sospetto che sia un pretesto per continuarla. È una guerra che stiamo combattendo con onore al fianco degli americani fingendo di non vedere che l'hanno già perduta. Sono stati sconfitti sul campo di battaglia nel 2003 quando dovettero coinvolgere la Nato per l'incapacità di gestire la violenza dei talebani e la corruzione del governo che avevano instaurato. Sono sconfitti ogni giorno sul campo dell'etica militare per l'incapacità di gestire l'eccesso di potenza, la frustrazione e i comportamenti degli squilibrati. Viene il sospetto che ancora una volta si ricorra all'ipocrisia per giustificare interventi armati decisi da altri scambiando la coesione con la piaggeria. Così staremo all'infinito in Afghanistan, come in Iraq, in Libano e nei Balcani. È dal 1984 che un nostro contingente non rientra avendo concluso la missione affidata. Nel 1994 i nostri soldati e quelli di mezzo mondo si ritirarono dalla Somalia lasciandola in condizioni peggiori di quelle iniziali. Da allora abbiamo preso parte a tutte le guerre mistificate limitandoci ad avvicinare i contingenti senza mai fare un bilancio oggettivo sui risultati, sulle strategie e sui sacrifici compiuti. L'ipocrisia delle operazioni umanitarie, dell'assistenza militare, della costruzione di nuove nazioni e dell'esportazione della democrazia si è affiancata a quella della guerra e molte volte l'ha sostituita. La minaccia della guerra si è trasformata in «minaccia della pace» e molti guardano ad essa come ad una catastrofe che incombe sui grassi interessi che la guerra garantisce ai soggetti pubblici e privati uniti più o meno saldamente in cosche, cricche, bande. Inoltre la pace mette a nudo più ancora della guerra le carenze politiche, d'idee, strategie, autonomia e dignità nazionale. Per questo è diventata una minaccia per i profittatori, i mediocri e i banditi costringendoli a spostare sulla pace l'ipocrisia della guerra. Il processo è stato paradossalmente favorito dalla nuova e generalizzata consapevolezza della sicurezza umana. La guerra è intrisa d'ipocrisia: nasce dai pretesti, quasi sempre basati su menzogne, e si conduce con l'inganno politico, strategico ed operativo. Ma mentre sul piano strategico e tattico l'inganno è rivolto al nemico, su quello politico prende di mira anche le proprie istituzioni ed i propri eserciti. La guerra è ipocrita negli scopi quando si affida alla retorica ed invece tratta concretamente d'interessi, di affari. L'ipocrisia della guerra è un'arte con i suoi esponenti geniali, mediocri e meschini; nasconde il gusto quasi lascivo di chi ordina la guerra e perfino di chi la combatte; ed infine serve a far diventare accettabile e normale tutto ciò che succede in guerra: dall'eroismo alla nefandezza. Per millenni l'ipocrisia ha servito la guerra con diligenza e tuttavia non è riuscita a eliminare i limiti derivanti dalla sua eccezionalità e dalla sua transitorietà. La prima ne ritardava l'avvio subordinandolo a una situazione che rendesse necessario il ricorso alla forza come ultima risorsa. La seconda, la transitorietà, poneva un limite alla durata dei conflitti fino a renderli illegittimi se artificiosamente prolungati. Nel tentativo di eludere tali vincoli i fautori politici, industriali e militari della guerra si sono inventati pretesti inverosimili per renderla «preventiva» e interminabile, per trarre il massimo dei profitti e dell'eccitazione dalla sua costosa e sanguinosa «normalità». Una tale distorsione della guerra ha provocato quella reazione emotiva in favore dell'etica e dell'umanità che caratterizza il nostro tempo. Forse per la prima volta nella storia la sicurezza è stata percepita in funzione e non in sostituzione dei diritti dell'uomo,

della sua salute materiale e ideale, della sua dignità. All'improvviso la guerra è parsa insufficiente a soddisfare le ambizioni e le velleità politiche, a placare gli appetiti degli approfittatori e a coprire le deficienze strategiche, strutturali e operative. E allora l'ipocrisia ha reso permanente la guerra cambiandone il nome, agendo sulla pace, sulla democrazia e sulla libertà che rendono tutto più facile: le ragioni della pace e della solidarietà e le spese per conseguirle non devono essere razionali, eccezionali, limitate e neppure giustificate o sostenibili. Le forze sono composte soltanto di eroi e non necessariamente militari. La vittoria sul campo, quella che portava alla cessazione delle ostilità e della violenza, può finalmente essere evitata. O uccisa.

Biennale, Padiglione Italia in cerca di curatore - Paolo Conti

Non è più tempo di capricci per le archistar, quelle protagoniste della cosmo-architettura da esporre sui piedistalli come i profumi ai duty free degli aeroporti. Anzi, c'è una notizia che contraddice molti luoghi comuni. I grandi nomi dell'architettura contemporanea «sono in contatto, condividono preoccupazioni comuni, svelano reciproche influenze». Parola del britannico Sir David Chipperfield, a sua volta protagonista dell'architettura contemporanea (un'opera per tutte: il rinnovamento del Neues Museum di Berlino) che ieri ha presentato a Roma la «sua» 13ma Mostra internazionale di architettura della Biennale di Venezia di cui è curatore. Il presidente Paolo Baratta conferma con ironia: «Stavolta gli architetti lasceranno Narciso a casa...». Il mondo cambia, la crisi si avverte (ancora Baratta: «L'architettura non è più strumento di enfaticizzazione delle conquiste e delle vittorie del committente, molti progetti faraonici si sono arrestati») e l'architettura ripensa a se stessa e al proprio ruolo (stavolta è Chipperfield) riflettendo «più sulle preoccupazioni che sulle proprie glorie ma senza abbandonare le proprie ambizioni», quindi non cedendo a un quadro globale assai poco rassicurante. Il titolo della rassegna è «Common Ground», un «terreno comune» sul quale individuare, dice Sir David, «idee differenti riunite in una storia comune, in contesti e ideali collettivi». Certo, ci sono i grandi nomi (anche Norman Foster, o Zaha Hadid che racconterà le influenze ricevute dal mondo dell'ingegneria) ma per il resto i 103 partecipanti parleranno di vita quotidiana, di spazio sociale nel tentativo di «ricomporre l'identità dell'architetto di fronte all'uso spesso scomposto che si è fatto della sua arte». I Paesi presenti saranno 55 (esordio per Angola, Kosovo, Kuwait, Perù, Turchia). Grande impegno per «Biennale Sessions», un vasto progetto didattico per le università. Apertura il 29 agosto, chiusura il 25 novembre. Baratta ha poi posto un problema che riguarda solo e direttamente l'Italia: «Viviamo una grave discrasia, con la Biennale abbiamo la più importante mostra internazionale di architettura, ma non sappiamo esprimere in questo settore una domanda di qualità, così come avviene con il buon mangiare, il buon vestire, l'arredamento, il design. Non abbiamo capacità di domandare uno spazio adeguato al nostro vivere. Siamo un Paese nel quale i costruttori si vantano di non spendere nulla per la progettazione». Sarà forse per questa ragione se incredibilmente il Padiglione italiano è ancora senza curatore. Al ministero dei Beni culturali si sta tuttora procedendo, con una tempistica a dir poco singolare, alla selezione di dieci proposte a inviti. E così ieri, alla presentazione italiana della Biennale Architettura (seguiranno conferenze stampa in molti Paesi) mancava ancora l'interlocutore nostrano, cioè del Paese della Biennale di Venezia. Il nome verrà reso noto «nei prossimi giorni», ha annunciato Paolo Baratta. L'Angola, per la cronaca, ha già nominato il suo da tempo. Così, tanto per dire.

Barenboim cancellato in Qatar. Niente concerti per «motivi politici» - Pierluigi Panza

I concerti di Daniel Barenboim che erano in programma a Doha fino a domani sono saltati. Il Qatar ha infatti disdetto «Il festival della musica e del dialogo» per opportunità di ordine politico. Il bidirettore musicale della Staatsoper di Berlino e della Scala di Milano, di origine ebraica, aveva in programma di dirigere la sua West-Eastern Divan Orchestra. Ma non è stato possibile. Una disdetta molto controversa: «Evidentemente - scrive la Bild - non si vogliono surriscaldare gli umori antiisraeliani». Diversi media arabi, riporta infatti il tabloid tedesco citando il portale israeliano di Ynews, nei giorni scorsi hanno «dissentito» dall'iniziativa, sostenendo che «non è il tempo di ricevere israeliani e direttori sionisti». La portavoce del direttore d'orchestra ha cercato di ridimensionare il caso, negando che vi sia una relazione diretta fra la disdetta del festival e la persona di Barenboim. Ma il fatto è emblematico. La West-Eastern Divan Orchestra fu fondata da Barenboim con lo studioso di origine palestinese Edward Said a Weimar, nel 1999. Un bel gesto da parte di Barenboim, poiché le tesi espresse da Said nel suo *Orientalism* (1978), sono discutibili (e discusse): la cultura maschile e bianca dell'Europa sette-ottocentesca avrebbe elaborato scientemente un modello culturale teso al dominio del mondo musulmano. I due dettero vita a questa compagine che, unica nel suo genere, unisce giovani palestinesi e israeliani (questi maggioritari) allo scopo di fare della musica un'opportunità di dialogo. Nonostante alcuni limiti propagandistici dell'iniziativa, il gesto è andato nella direzione della ricerca della pace tra i popoli. Tanto che a Stoccolma si vociferava di un possibile Nobel a Barenboim. La scelta di Doha di ospitare la Diwan e poi rinunciarvi è un grave campanello di allarme. Ma l'Occidente globalista e politically-correct dovrebbe - se crede veramente nella Pace - avere il coraggio di ospitare nei suoi cartelloni anche compagini e direttori arabi, facendo fare un passo indietro ai soliti noti (e ai loro protetti).

Europa – 4.5.12

La lezione di Einaudi – Enzo Di Nuoscio

Il bel volume di Francesco Tomatis, *Verso la città divina*. L'incantesimo della libertà in Luigi Einaudi (Città Nuova, 2011), è una riuscita dimostrazione di quanta ragione avesse Paul Ricoeur quando scriveva che ogni «testo» è sempre un'«opera aperta», suscettibile di molte interpretazioni, che, rispettando l'«alterità» del testo stesso, ne possono cogliere significati diversi e magari fino a quel momento ignorati. Nella imponente bibliografia dedicata a Einaudi non mancano certo gli studi che hanno indagato le argomentazioni economiche, politiche, giuridiche, sociologiche ed anche

epistemologiche che egli propone per difendere la libertà. Inesplorata è stata invece fino ad ora la dimensione teoretica delle riflessioni einaudiane, brillantemente messa in luce in questo volume da Tomatis, acuto filosofo teoretico, allievo di Luigi Pareyson. Padroneggiando con sicurezza la sterminata bibliografia einaudiana ed esaminando con particolare attenzione testi considerati minori o addirittura trascurati, Tomatis ci dimostra come Einaudi fosse convinto che la libertà non possa fare a meno di una dimensione «morale» e «trascendente». Per Einaudi la libertà è innanzitutto una condizione «antropologica» che consente ai singoli di elevarsi moralmente e alle società di progredire nel benessere. Una condizione che ha bisogno di presupposti economici (l'economia di mercato), sociali (una sostanziale riduzione delle disuguaglianze), politici (la limitazione dei poteri dello Stato), giuridici (l'«impero della legge») e persino gnoseologici (la consapevolezza della fallibilità della conoscenza umana). Grazie a queste garanzie la libertà potrà garantire il massimo di diversità, di discussione critica e anche di «lotta», compatibili con le regole condivise dello Stato di diritto e potrà diventare la più preziosa risorsa per consentire la realizzazione del maggior numero possibile di progetti individuali compatibili tra loro e quindi per potenziare le capacità di problem solving di un gruppo. Ma tutte queste condizioni «non sono bastevoli» perché, spiega Einaudi, «la libertà esiste se esistono uomini liberi che ubbidiscono alla voce della coscienza», che si sentano moralmente liberi, prima di tutto dentro di sé. È questa una libertà che non dipende dall'organizzazione sociale e politica, ma che è legata al foro interiore degli individui. È una libertà più profonda, che è causa e non effetto di quella politica ed economica, e che Einaudi identifica come la inesauribile ricerca esistenziale di verità assolute che esseri umani consapevoli della loro «creaturalità» non possono che cercare in una dimensione «divina» e «trascendente». Dunque, l'Einaudi empirista e pragmatista, l'economista tutt'altro che insensibile al rigore positivista, lo scienziato delle finanze che della libertà ha indagato i meccanismi più «tecnici», sapendola sempre declinare in un vissuto popolare di esperienze tratte dalla vita di tutti i giorni, è lo stesso Einaudi che, da cattolico e liberale, guarda alla libertà anche da una prospettiva esistenziale e spirituale, che vede in essa «l'anelito spirituale verso l'alto» e che non esita a sostenere che è proprio questa libertà della coscienza e dello spirito a «rendere la vita degna di essere vissuta». Einaudi parla di «incantesimo della libertà» per identificare, come scrive Tomatis, «l'esporsi dell'uomo libero ad un'alterità verticale, trascendente ogni realizzazione storica». E tuttavia, dalla prospettiva einaudiana questa profonda dimensione spirituale della libertà, non solo non è in contrasto, ma è in perfetto accordo con la laicità dello Stato liberale, il quale si astiene dal giudicare la coscienza e dall'imporre verità assolute, consentendo a ogni singolo quella perenne ricerca di ciò che è «altro», che Einaudi considera il più autentico tratto antropologico ed esistenziale dell'essere umano.