

La lezione di Lombardi per riformare la sinistra - Tommaso Nencioni

Che l'unico riflesso nella pubblica opinione del confronto televisivo tra i candidati alle primarie del cosiddetto centrosinistra sia stato il dibattito sul personale pantheon dei protagonisti, la dice lunga sulla pochezza delle analisi dell'Italia di oggi e delle ricette da essa derivanti condotte nel corso dell'evento televisivo. Tuttavia una discussione sui riferimenti politico-ideali di una sinistra ancora - a distanza ormai di più di vent'anni dal trauma del 1989 - in cerca d'autore può esser utile, a patto che non si risolva in una collezione di figurine, ma sia finalizzata alla ricostruzione di un credibile progetto di cambiamento. Si vuole qui togliere dal cono d'ombra in cui è caduta, come contributo alla discussione, la figura di Riccardo Lombardi, e con essa il disegno riformatore di cui si rese alfiere per un quarantennio. Non si tratta di stabilire o meno l'attualità delle battaglie da lui compiute: l'intento è segnalare un metodo di azione politica. Intendiamoci. Lombardi fu colui che tenacemente volle la nazionalizzazione delle industrie elettriche, non per etichetta, ma, come amava ripetere, per «tagliare le unghie ai monopoli», per togliere potere di condizionamento a un grumo di interessi nella migliore delle ipotesi particolaristici, nella peggiore, antidemocratici. Il più probabile aspirante premier, tra quelli della compagnia televisiva dell'altra sera, è colui che, da ministro, l'industria elettrica l'ha riconsegnata ai privati. Questo per dire che qui non si vuole lanciare un appello ai candidati ad "adottare" Riccardo Lombardi; semmai, marcare distanze. Distanze anche antropologiche rispetto alla scena politica odierna: quando Lombardi morì, non aveva neppure una casa di proprietà; suo unico cruccio era che, in quella in affitto, non avesse posto a sufficienza per immagazzinare i suoi libri, che infatti, una volta letti, regalava ai suoi giovani collaboratori. L'unica volta che Lombardi mischiò politica e denaro fu alla metà degli anni Cinquanta, quando si vide costretto a chiedere a Nenni - e tra le righe di quella lettera traspare un vibrante imbarazzo - di potere per un mese non versare la sua quota al partito: aveva bisogno di curarsi in una clinica da un attacco di emottisi, male di cui con feroce cadenza soffriva, fin dai tempi di una belluina bastonatura fascista (continuava comunque a fumare sigari toscani). Lombardi nacque in Sicilia nel 1901. Si laureò al Politecnico di Torino, mosca bianca in un panorama, quale quello della sinistra italiana, dominato da giuristi e letterati. Giovane militante del Ppi, se ne distaccò per la debolezza nei confronti del fascismo mostrata dal cattolicesimo politico, oltre che per una sua crisi religiosa. Nel corso degli anni Venti e Trenta fu in contatto con tutto ciò che si muoveva in opposizione al trionfante regime, dagli Arditi del Popolo al Pcd'I. Fin dalla sua formazione, aderì al Partito d'Azione. Brigatista di Giustizia e Libertà, con la Liberazione fu prefetto di Milano e ultimo segretario azionista. Nel 1947 entrò nel Psi, dove militò per tutta la vita. La stagione politica della quale fu maggiormente protagonista fu quella, a cavallo tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, del centro-sinistra. Preso rapidamente atto del fallimento di quella esperienza a causa delle troppe resistenze conservatrici, si fece paladino dell'alternativa socialista, in nome della quale avversò il compromesso storico. Dapprima indulgente verso il nuovo corso craxiano, ne prese ben presto le distanze. Si diceva del suo progetto riformatore. Riformatore e non riformista. Sosteneva Lombardi che avevano torto i toscani a dire che «le parole non fanno figlioli»: li fanno eccome, e quelli della parola "riformismo" erano tutti figlioli degeneri. Riformare lo Stato nel più ampio consenso era, per Lombardi, possibile, in presenza di due precondizioni: che lo Stato fosse dotato di strumenti che gli permettessero di resistere all'aggressione dei grandi interessi economici (lo Stato invece, col Piano Solo del '64, si dotò degli strumenti per sconfiggere Lombardi); e che il movimento operaio, in alleanza con altri settori avanzati della società civile, premesse per sostenere «a monte e a valle» il processo riformatore - a monte per ottenere le riforme, a valle per vigilare sulla loro attuazione. «Tagliare le unghie ai monopoli», dunque, era una sua metafora ricorrente. Colpire gli «interessi vestiti», come li definì nel corso di una celebre arringa parlamentare. Ma perché? Non per furore ideologico, un tratto, cheché ne dicessero i suoi molti avversari, che gli era alieno. Sosteneva Lombardi che in un paese povero di capitali e privo di capacità di intrapresa, lo sviluppo deve necessariamente essere gestito dai pubblici poteri, cui deve esser data la possibilità di scegliere quali attività finanziare e dove allocare le risorse per superare gli squilibri territoriali. Sosteneva Lombardi, per mettere coi piedi per terra le sue idee dirigitte in economia, per dar loro un indirizzo politico, che le riforme si fanno contro qualcuno, perché ci sono degli interessi da promuovere, quelli dei ceti subalterni, e pertanto, in una visione conflittuale della società quale dovrebbe appartenere alla sinistra, altri interessi da deprimere, quelli dei ceti possidenti o addirittura parassitari. Sosteneva Lombardi, in questo quadro, che compito del sindacato è quello, con la sua azione, di squilibrare il sistema, e che compito della politica di sinistra è quello di trovare un nuovo equilibrio, più avanzato, a favore dei ceti subalterni. Il Piano del Lavoro elaborato dalla Cgil tra il 1949 e il 1950 era pertanto per lui l'opera maestra del sindacalismo nostrano: univa ad una concreta proposta di sviluppo la precisa indicazione degli attori politici e sociali chiamati ad esserne protagonisti, ed al contempo gli interessi settoriali da colpire. Di fronte al centro-sinistra, spronò il sindacato ad essere corresponsabile della politica di rinnovamento, ma anche a mantenere una sua conflittuale autonomia. La cosiddetta linea Einaudi/Pella, nobile antecedente dell'attuale austerità, per Lombardi aveva creato solo disoccupati («E Scelba li fucila», aggiunse una volta). Per Lombardi, di fronte alle pretese di molti economisti liberali del suo tempo, intenti a far passare come oggettivi i dogmi del monetarismo, non esistono provvedimenti "tecnici", ma misure politiche di destra o di sinistra, e che darsi a chiacchiere di sinistra e poi appoggiare misure di destra cadeva a detrimento del riformismo italiano. Sosteneva Lombardi che la sinistra non deve limitarsi a costruire il welfare state, un impianto destinato alla provvisorietà. Capitalismo e democrazia convivono infatti solo provvisoriamente, solo laddove il capitalismo è costantemente tenuto sotto scacco dal movimento operaio; la storia degli ultimi trent'anni è la storia dell'avverarsi di questa profezia. Sosteneva Lombardi, europeista, che la costruzione europea si risolveva in una operazione di «sottrazione della legittimità», in un qualcosa che lui identificava con l'«anti-europa», e che l'Europa per essere autonoma doveva essere esempio di giustizia sociale, strumento di dialogo tra l'occidente e i paesi di nuovo sviluppo, per non finire vassalla di progetti altrui o essere rosa al suo interno da istinti nazionalistici mai sopiti. Come mettere a frutto questa lezione costituirebbe una grande sfida per l'odierna sinistra, italiana ed europea.

Le segrete spirali di Juan José Saer - Francesca Lazzarato

«Il canone del Boom»: questo il titolo dell'imponente convegno che si è tenuto in otto università spagnole dal 5 al 10 novembre per analizzare e celebrare il cinquantenario del cosiddetto Boom latinoamericano, fenomeno ancora oggi discusso e controverso al quale si è deciso di assegnare come anno di nascita il 1962. Una data opinabile e in certa misura arbitraria, ma comunque quella in cui apparvero sei romanzi fondamentali, da *Aura* e *La morte di Artemio Cruz* di Carlos Fuentes (l'ultima edizione italiana, appena uscita, è quella tascabile di *Il Saggiatore*, pp. 272, euro 11) a *La città e i cani* di Vargas Llosa, *Storie di cronopios e di famas* di Cortázar, *La mala ora* e *I funerali della Mamá Grande* di García Márquez (per Mondadori, sono da pochissimo in libreria Tutti i racconti, pp. 412, euro 20). Autori e titoli che sarebbero diventati celebri e che figurano tra quelli scelti dal critico argentino Luis Harss per il suo *Los nuestros* (1966), testo canonico che ritrae dal vivo dieci protagonisti del Boom e che viene ora riproposto da Alfaguara (pp. 416, euro 18,50). Proprio in questi giorni, interpellato da critici e lettori, Harss ha espresso un certo rimpianto per non avere incluso altri autori nei suoi saggi-intervista, a volte perché, come Cabrera Infante e Lezama Lima, quando *Los nuestros* uscì non avevano ancora pubblicato le loro opere principali, e altre volte perché non li conosceva, come nel caso di Juan José Saer, nato nel 1937 a Serodino, vicino a Santa Fé (i suoi genitori erano immigrati siriani di religione cristiana), che negli anni '60 «ancora non si faceva notare». **Le ragioni di un'invisibilità.** Eppure tra il 1960 e il 1966 il giovane Saer, che Ernesto Sabato chiamava con paterna condiscendenza el turquito, aveva già pubblicato due libri di racconti (*En la zona* e *Palo y hueso*) e due romanzi (*Responso* e *La vuelta completa*) in cui sono già compiutamente visibili le caratteristiche di un'opera che comprende dodici romanzi, cinque volumi di racconti e diversi brillantissimi saggi sulla natura della narrativa. In Argentina, però, ben pochi si erano accorti di lui, a parte il gruppo di amici che frequentava assiduamente (tra loro Antonio Di Benedetto e il poeta Juan L. Ortiz), mentre all'estero il suo nome era sconosciuto e lo sarebbe rimasto ancora per oltre vent'anni. Pochi scrittori, infatti, sono stati così a lungo segreti quanto Saer, e le ragioni di questa invisibilità, che si è protratta almeno fino agli anni '80 e che solo dopo la scomparsa dell'autore è stata finalmente cancellata da studi critici, convegni e rilanci editoriali, sono da ricercare in primo luogo nella «marginalità» di un argentino di prima generazione nato e cresciuto nella provincia di Santa Fé e poi emigrato a Parigi, dove sarebbe rimasto dal 1968 fino al 2005 (anno della sua morte), come professore di letteratura all'università di Rennes. All'assenza dalla scena culturale di Buenos Aires, il centro dove tutto accadeva, andò quindi ad aggiungersene un'altra, ossia l'estraneità al gruppo «barcellonese» del Boom, che non era solo geografica e generazionale ma anche di principio: pochi critici sono stati severi quanto Saer verso un fenomeno da lui giudicato puramente commerciale, e pochi si sono mossi, come lui, in senso del tutto opposto alla corrente delle mode letterarie, tanto da conquistarsi la nomea di autore che scriveva «volgendo le spalle al mercato», in cerca non di un pubblico o di «clienti», ma di lettori veri e di complici. Ultimo e più importante mattone del muro che lo ha lungo circondato è stata la sua intransigente ricerca formale («La forma è essenziale in un romanzo; dai grandi maestri del XX secolo abbiamo imparato che è a partire dall'organizzazione formale e non dal "messaggio" o contenuto che un romanzo irradia il proprio senso» affermò in un'intervista raccolta da Luisa Pranzetti), che lo ha fatto considerare scrittore difficile, impegnativo e per pochi. Ma la sua estrema coerenza e l'inflessibile convinzione che scrivere non abbia senso se non produce emozioni estetiche, e che la forma-romanzo debba continuamente rinnovarsi per poter esistere, senza però smettere di nutrirsi di quanto è venuto prima (il mito, la tragedia, i grandi autori del passato), hanno fatto di lui l'autore di capolavori come *El limonero real* (1974), *La nubes* (1997), *Nadie Nada Nunca* (1980), *Glosa* (1988) e il postumo *La Grande* (2005), inducendo Ricardo Piglia a scrivere: «Dire che Juan José Saer è il miglior scrittore argentino di oggi significa sminuire i suoi libri. Sarebbe giusto dire, per essere più precisi, che Saer è uno dei migliori scrittori di oggi in qualsiasi lingua e che la sua opera - come quella di Bernhard o di Beckett - si colloca al di là delle frontiere, in quella terra di nessuno che è il luogo stesso della letteratura...». **In una luce diversa.** Tradotto ormai in buona parte del mondo, compresa l'Italia dove in anni diversi sono apparsi i romanzi *L'arcano* (Giunti, 1994) e *L'indagine* (singolare parodia del poliziesco pubblicata da Einaudi nel 2006), e i mirabili racconti di *Luogo* (Nottetempo, 2007), Saer viene nuovamente proposto da *La Nuova Frontiera* che ha scelto uno dei romanzi più significativi dell'autore argentino (*Cicatrici*, pp. 304, euro 17,50), ottimamente reso in italiano da Gina Maneri, appena arrivato in libreria (sarà presentato domani a Milano in occasione di Bookcity). *Cicatrici*, uscito in lingua originale nel 1969 e scritto in sole venti notti dopo quasi sette anni di «gestazione», è il primo romanzo che Saer elabora lontano dall'Argentina e, pur partecipe della sorprendente coesione tematica ed estetica della sua opera, segna in qualche modo una svolta: come lui stesso sottolinea, la distanza gli consente infine di scrivere «in una luce diversa» storie ambientate in Argentina. Prende così definitivamente forma uno spazio già ben presente nei testi precedenti, ma che qui si trasforma in luogo della mente: Saer, come i suoi maestri Joyce, Faulkner e Onetti, ambienta invariabilmente romanzi e racconti nella Zona da cui prende il titolo il suo primo libro, ovvero la regione del Litorale argentino, Santa Fé, le rive del Paraná e l'estuario del Rio de la Plata. Un luogo riconoscibile eppure quasi astratto, che non è semplicemente uno sfondo ma, sottolinea Beatriz Sarlo, «una materia poetica centrale come la storia che racconta» e che, insieme a un nugolo di personaggi ricorrenti e legati fra loro da una amicizia incapace di cedere agli anni, rappresenta l'ossatura di un sistema narrativo composto da pezzi singoli, da testi compiuti, di registro quanto mai variabile e leggibili separatamente, a cui se ne vanno via via aggiungendo altri, ognuno dei quali modifica in qualche modo i precedenti e dove il lettore, dice Saer, può entrare da un punto qualsiasi, «senza seguire nessun ordine preciso, né gerarchico (dal punto di vista estetico), né tematico, né cronologico». **Il grigio inverno di Santa Fé.** Esempio perfetto di questo spazio-tempo piegato alle proprie esigenze da un narratore rigorosissimo, *Cicatrici* racconta quattro storie imperniate ciascuna su uno dei consueti personaggi chiave dell'autore, che parlano in prima persona: Angel Leto, giovanissimo appena entrato nel mondo degli adulti e neo giornalista che ha preso a modello Tomatis, cinico scrittore e cronista; l'avvocato Escalante, che ha abbandonato la politica, la professione e ogni altra cosa per dedicarsi alla passione per il gioco e alla stesura di

occasionali saggi sui fumetti; il solitario giudice López Garay, dedito alla traduzione di Oscar Wilde e probabilmente omosessuale; e infine l'operaio peronista Fiore, che ha ucciso la moglie a fucilate dopo una scampagnata. Tutte le storie (le prime due al passato, le altre al presente, che per Saer è il tempo della percezione immediata) sono collegate dall'incrociarsi continuo dei personaggi, di volta in volta protagonisti e comprimari, uniti dal caso o da opinioni estetiche o politiche (la politica, o meglio una visione politica del mondo, è una delle grandi tracce sotterranee presenti nei libri di Saer), in qualche modo coinvolti nelle conseguenze del delitto commesso da Fiore, e avvolti dal grigio inverno di Santa Fé e dal suo continuo piovigginare. Ogni storia si svolge in un tempo via via più breve: cinque mesi la prima, tre mesi la seconda, due la terza, un solo giorno l'ultima, come se l'autore avvicinasse sempre di più l'obiettivo al colpo di fucile sparato da Fiore e al corpo di sua moglie. Una storia «a spirale» che si avvolge su se stessa, per concludersi con la descrizione precisa e ossessiva (come sempre in Saer, avvicinato per questo al nouveau roman, ma in realtà più vicino alla minuziosità di Proust) dell'evento originario: l'inizio (il delitto) e la fine (il suicidio di Fiore davanti agli occhi stupefatti del giudice) hanno preso il posto l'uno dell'altro. Costruito con suprema abilità e sostenuto da una scrittura unica, estremamente pensata ma al tempo stesso musicale e segnata dallo stesso ritmo della poesia, che accompagna tutta l'opera saeriana (non per niente l'unico libro di poesie dello scrittore si intitola *El arte de narrar*), il gioco quasi alla Escher di Cicatrici potrebbe apparire freddo e geometrico, troppo intellettuale per avvicinare. E invece è proprio il contrario, perché la prosa che ci viene offerta è trascinante e densa di emozioni, tanto da ricordare lo scorrere dei grandi fiumi vicino ai quali l'autore è cresciuto. **Tempi di crisi e di tempesta.** Immerso nella «fitta foresta» di una realtà magmatica che confusamente lo aggredisce da ogni lato, Saer si rivolge da autentico maestro alla letteratura per cercare di rappresentare, ma anche imbrigliare e domare il disordine e dargli un senso forse impossibile. E proprio per questo, dice Manuel Fernandez Cuesta, che ha presieduto alla recente edizione di tutti i suoi racconti (*El Aleph*, 2012), Saer va riletto proprio oggi, in tempi di crisi e di tempesta: perché ci ricorda chi siamo e qual è il nostro posto nel mondo, e ci restituisce una immagine a volte terribile ma sempre compassionevole di noi stessi.

Letture e incontri con gli autori tra teatri e stazioni del metrò

Si propone come «un appuntamento per tutti», pronto a offrire «centinaia di eventi, tra incontri con gli autori, presentazioni di libri, dialoghi, letture ad alta voce, mostre, spettacoli, seminari», questa nuovissima Bookcity, manifestazione con cui per tre giorni Milano riafferma la propria personalità di capitale dell'editoria italiana, mai davvero messa in dubbio, ma in certo senso sottaciuta, dal momento che finora i grandi appuntamenti del libro si sono tenuti altrove: a Torino, a Roma, a Mantova... Numerosissimi, inevitabilmente, gli appuntamenti (il programma completo si trova sul sito www.bookcitymilano.eu), che hanno nel Castello Sforzesco il loro epicentro, ma che - come del resto promette il titolo della manifestazione - si irradiano in tutta la città, tra librerie, teatri, scuole, biblioteche, stazioni della metropolitana. È proprio in una stazione del metrò, quella del Duomo, per esempio, che oggi alle 15 Alessandro Bergonzoni leggerà brani tratti da testi di James Joyce, William Blake, Martin Winckler, Joseph Beuys e Michel Foucault. Starà al lettore dunque scegliere se imbattersi quasi casualmente nelle proposte di «Bookcity» o se invece costruirsi un itinerario tematico preciso: tra i tanti, può essere interessante, e in tema, seguire un filo «editoriale», passando dal seminario su «Studi e ricerche di storia dell'editoria» (oggi alle 10,30 all'Archivio di Stato) alla tavola rotonda su «I mestieri del libro» (Sala Weil Weiss, ore 15) ai vari dibattiti organizzati dalla rivista «Alfabeta2». Coloro invece che privilegiano gli «incontri con l'autore» troveranno immancabili almeno i faccia a faccia con David Grossman (oggi alle 17 al Teatro dell'Elfo) e con Salman Rushdie (domani alle 11 al Teatro Franco Parenti).

Un modello urbano a rischio di dismisura - Tiziana Plebani

Cos'è una città? È assai più di un insediamento abitativo. Ed è per questo che ci appassioniamo a discutere degli interventi che si vogliono realizzare, per questo ci interroghiamo sulle continue trasformazioni della forma urbana. Sappiamo infatti che la posta in gioco è altissima: la città rappresenta la sfida a realizzare la migliore qualità di vita per una comunità di diversi, coniugando l'attenzione al luogo che l'accoglie con la bellezza dell'opera umana. C'è un profondo desiderio di città in tutti noi ma spesso è mortificato dalla povertà del linguaggio e delle scelte degli amministratori che non sembrano cogliere che operare nel tessuto vivo della città è intervenire nelle forme e nei significati di questa convivenza. E così non restituiscono ai cittadini la «grandezza» della questione, l'ordine simbolico che vi è implicato. Guardiamo a quel che succede a Venezia. Non è patrimonio solo degli studiosi di architettura o di urbanistica sapere che Venezia rappresenta un modello «esemplare» di città: fa parte dell'esperienza comune percepire, pur nell'involverimento causato dalla speculazione e dalla macchina turistica, un benessere che ha ragioni antiche e profonde. Le Corbusier colse con grande precisione il segreto dell'agio riposto in questa forma urbana e lo spiegò nei suoi studi e lo ribadì con forza nella lettera che scrisse al sindaco di Venezia nell'ottobre del 1962, cercando di richiamare la politica alla necessità di comprendere la «cifra» della città e ancorarsi al suo *genius loci* per scegliere come e se intervenire in essa. Temeva infatti «l'invasione della dismisura». Spiegava che ciò che fa di Venezia uno straordinario modello urbano è la sua «scala umana», quel rapporto armonioso tra la figura umana e l'altezza degli edifici, che consente sempre di ritrovare la magica linea dell'acqua e dell'aria. Tuttavia per comprendere più intimamente il potere di donare benessere che ha questa città, la vocazione altissima di «vivibilità» che le riconosciamo e per chiarire l'ordine simbolico che la governa, dobbiamo andare oltre l'affermazione di Le Corbusier. Venezia non è una città a misura di un astratto «corpo umano» bensì è città per gli uomini e per le donne poiché sa rimandare ai corpi sessuati. Venezia restituisce e non oscura la dualità: gli elementi formali maschili e femminili vi sono mescolati con sapienza, sposati come nei tanti rituali nuziali presenti nella storia della città, o alternati senza che uno prevalga sull'altro. E tra tutte le simbologie quella che meglio esprime la dualità è proprio il rapporto di equilibrio tra verticalità (maschile) e orizzontalità (femminile). Del resto, questo sito naturale ha posto da subito un limite all'homo faber, l'ha costretto a modulare risposte originali, gli ha impedito di procedere per linee rette, rispettando la sinuosità dell'andamento acqueo; ha suggerito di accostare spazi aperti ad altri più raccolti, sfumando le soglie tra dimensione

pubblica e privata. Una grande studiosa della città, Egle Trincanato, ci ha insegnato che la malia di Venezia risiede proprio nell'alternarsi del comune con il sublime, nell'accostamento dell'edificio di modeste dimensioni e pregio con il palazzo nobiliare, da cui non viene umiliato. Insieme hanno costruito un tessuto urbano differenziato eppur omogeneo, al servizio di una comunità. Tutto questo ne ha fatto una città altra e unica. Chiediamoci ora se la grandezza della posta in gioco viene restituita nel dibattito che si svolge attorno ai numerosi interventi o progetti di intervento sul tessuto urbano di Venezia e del suo territorio. Sentiamo forse riferirsi all'ordine simbolico che la presiede quando si discute degli insediamenti ad alto tasso di cementificazione di Tessera city nella fragile area di gronda o dell'ampliamento dell'areoporto, della mobilità sublagunare, del raddoppio dell'Hotel Santa Chiara a Piazzale Roma e del suo parcheggio sotterraneo? Ci si ricorda della «cifra» della città quando si auspica l'aumento del traffico crocieristico? No. Ascoltiamo discorsi che giustificano questi interventi in virtù di un presunto «sviluppo del territorio», secondo modelli economici privi ormai di qualsiasi valenza, che in questa area hanno provocato ferite ambientali e umane. Se il dibattito, specie dei decisori, non si nutre di una lettura simbolica, si corre il rischio di introdurre confusione e opacità negli elementi da valutare e di scegliere poi per il peggio. Un esempio è il dibattito che si svolge intorno alla torre voluta da Pierre Cardin. È indubbio che con quel progetto si ha a che fare con una verticalità estrema. Si discute se sia legittimo che la sua altezza vada a oscurare il campanile di S. Marco, modificando lo skyline. Ma tale confronto ha senso? La verticalità dei campanili aveva una funzione di riferimento per la comunità, serviva a indicare la strada a chi si muoveva a piedi; si collegava alla chiesa che conteneva quel suo ergersi sviluppandosi in orizzontalità; era ed è un «bene comune», non espressione di un'individualità. Talvolta, invece, si paragona la torre dello stilista a un faro. Sarebbe un faro per Marghera. Ma un faro è un edificio che fa da riferimento alle imbarcazioni, è indispensabile alla salvaguardia dei naviganti; individua un punto cruciale della linea di costa. I termini del confronto sono dunque confusi e si concentrano per lo più sulle misure, quasi fosse un membro virile e non un segno/simbolo che si imprime nel paesaggio. Non se ne faccia pertanto questioni di misure bensì di ordine simbolico. Ha ragione Salvatore Settis nell'indicare negli interventi sul corpo della città antica e sul territorio che circonda Venezia un pericolo che non riguarda solo Venezia ma l'idea stessa di città. Le Corbusier concludeva il suo appassionato messaggio agli amministratori di Venezia con un monito: «Non avete il diritto di aprire la porta al disordine architettonico e urbanistico». Ma il rischio che abbiamo di fronte non si limita a un disordine di tal genere, bensì sottende a una dismisura simbolica, a una ferita profonda nella radice di Venezia. C'è da augurarsi che nelle menti di politici e amministratori avvenga la stessa esperienza di illuminazione e profondo riconoscimento della bellezza che nella Venezia salva di Simone Weil ha la forza di fermare il saccheggio della città.

L'Italia unita rivisitata attraverso sette pranzi - Alberto Capatti

«A tavola!». La prima metà del titolo l'abbiamo già letta. La seconda, gli italiani in 7 pranzi, ci ripete qualcosa di vagamente noto (Emanuela Scarpellini, *A tavola ! gli italiani in 7 pranzi*, Laterza 2012, euro 18); il seguito, un testo di trecento pagine, invece, è nuovo, anzitutto per la struttura. Nella cronologia delle più classiche, sette epoche, dall'unità d'Italia al 2012, ritroviamo brani di letteratura, storie di alimentazione e di cucina, cifre e tabelle, inchieste, interviste ed elenchi di salumi e di pani, compilati dalle guide di Slow Food. Nessuna analogia con il carrello della spesa, perché la scrittura fa da montaggio e predispone una lettura ordinata in cui ogni faccia del sistema alimentare è esposta, caso per caso. Una cena operaia a Milano, nel 1911, un pranzo di famiglia nella Roma fascista, un altro di operai meridionali immigrati a Torino con il miracolo economico (Mirafiori nord, 1967) e un altro ancora, nel Nordest prelegghista, metà anni Ottanta, con la prevedibile etichetta : pausapranzo-famiglia-impresa. Il metodo prescelto, quello di un racconto ragionato, funziona bene, sia da un punto di vista didattico, sia da un punto di vista critico. La storia dell'alimentazione deve avvalersi di tutte le fonti, dall'intervista al cartellone pubblicitario, senza fissarsi ossessivamente sulle statistiche o sui ricettari. Quadri, cartoline, filmati, fotografie, etichette contribuiscono a certificare il racconto (ed è inspiegabile che l'editore non abbia inserito qualche immagine suggerita dall'autrice, lasciando al lettore la briga di andarsi a cercare Giuseppe de Nittis su google). Che il primo pranzo sia siciliano e tratto da *Il gattopardo*, non nuoce affatto anche se è un documento assai posteriore al 1861 e se a molti è arrivato da un film di Luchino Visconti. La nostra storia alimentare è una continua interrogazione che esula dal calendario, avanza e retrocede, e si avvale di una percezione anomala del tempo. Emanuela Scarpellini invita a raccogliere tutti i documenti e a raccontarli, dopo essersene appropriati. La conseguenza è riavvicinare il significato degli alimenti alla loro storia, anche linguistica, e istruire una analisi del cibo. Ogni episodio funge da promemoria e favorisce l'apporto del lettore che, anch'egli, ha il suo pranzetto da raccontare, di festa o d'addio, di ogni giorno o eccezionale, un desinare che ben esposto e meglio studiato, con indicatori di classe, di genere, di cultura, può figurare in un libro di storia. A questo si aggiunge un secondo merito: integrare nel cibo una quantità di valori non accessori forniti dal mercato, dal costo, dal luogo dove si cuoce, dagli utensili, dalle stoviglie, dai rituali. Così nella storia del mangiare, anzi in quella del modo di mangiare entrano le energie domestiche, i manuali di buona creanza oppure il design, e non a caso l'editore ha scelto per la copertina un disegno di Giò Ponti, tratto dal *Quattrova illustrato* (1931). Sono le connessioni che danno importanza al cibo e ne favoriscono lo studio. Per questa via che illustra nel pranzo il momento seriale e la cerimonia in atto, il valore simbolico diventa fondamentale, così come le due cene di famiglie operaie sono tutte le cene operaie italiane, e il signore di Donnafugata ricopre il ruolo degli anfitrioni dell'aristocrazia, da Torino a Palermo. Ma Emanuela Scarpellini va molto oltre e cerca nei miti, nel pensiero selvaggio, nei luoghi magici del rio delle Amazzoni o del golfo di Papua, le chiavi più antiche per interpretare la storia contemporanea e attuale della nutrizione. La leggenda del cibo continua a pesare (inconsapevolmente) su di esso. L'impronta antropologica è tanto forte in certe pagine, da costituire una sorta di dichiarazione personale dell'autrice, da dettare il suo punto di vista, anche a chi, come me, non oserebbe mai tanto. 7 non è un numero qualsiasi, e ha un valore particolarmente ricorrente nella cultura religiosa, nelle visioni epocali che ravvicinano al presente le origini dell'umanità. Eppure questi 7 pranzi sembrano sfiorare solo la mistica del cibo, ed Emanuela Scarpellini riporta equilibrio in una navigazione a vista nella quale le lacrime del Dio Waqa, all'origine del caffè in una leggenda etiopica,

lasciano subito posto a una esposizione dei prodotti coloniali in epoca fascista, ai surrogati della seconda guerra mondiale, orzo e cicoria, e alla sempiterna caffettiera Bialetti. Non altrettanto persuasiva è la conclusione di questo libro. Le nebbie sembrano avvolgere il lettore, e il testo dissiparsi come un fumo liberato da un pertugio, quando si immaginano, in quattro pagine, due pranzi del 2049, rispettivamente l'ottavo e il nono l'uno a base di pizza, dim sum e Cyber Cola, l'altro, sardo da nuraghe, con bottarga e frutti di mare e conchiglie, quindi i ravioli dell'Ogliastra, i culorgionis. Nel prossimo futuro, sembra dire l'autrice, ci sta quello che abbiamo alle spalle, come i cibi di un'isola antica; oltre ad essi, saranno disponibili tutti quelli fatti ed abbandonati, distribuiti e naufragati, dopo lunghissime navigazioni, in un qualsiasi punto, anonimo, del Globo. Forse questa visione, e l'anno 2049 (che ne vale un altro e perciò condividiamo) meritavano maggiore impegno, essendo il futuro del cibo fonte d'ispirazione di riflessioni sul presente tali da condizionare il nostro stesso rapporto con il passato, e una anticipazione di ventisette anni comporta una analisi differita e complessa di quello che sta accadendo e sta per accadere.

In trappola nel tempo - Gianni Manzella

ROMA - Lo ricordiamo bene quando arrivò a Roma per la prima volta William Kentridge, parecchi anni fa, con quel sorprendente Ubu and the Truth commission che proiettava lo strabordante personaggio di Alfred Jarry nel Sudafrica del dopo apartheid, ancora alle prove di una laboriosa riconciliazione che metteva radici nella «verità» indagata dalla commissione voluta da Mandela. Kentridge e la sua compagnia, chiamata non per caso Handspring puppet, mescolavano con straordinaria maestria linguaggi scenici diversi, teatro di figura e opera in musica, lavoro d'attore e grandi marionette, disegno e cinema d'animazione, in un impasto che è rimasto la sigla visiva dell'artista sudafricano. Oggi la fama di Kentridge si è allargata verso le arti visive, le sue opere (soprattutto video installazioni realizzate a partire dai disegni a carboncino) sono presenti nei grandi musei. E anche questo Refuse the hour portato da RomaEuropa al teatro Argentina è parte di un più ampio progetto artistico che ha per tema centrale la nostra percezione del tempo, sviluppato a partire da una molteplicità di collaborazioni. Laddove non è questione di eclettismo, di giocare su tavoli diversi, ma proprio al contrario di dare unità compositiva a un lavoro artistico che, nell'epoca della riproducibilità tecnica, non può che nascere plurale. Così, i temi scientifici introdotti dalle conversazioni con Peter Galison, professore di fisica a Harvard, si stemperano nel discorso sviluppato da Kentridge, aperto infatti da un ricordo infantile, il racconto intollerabile di come Perseo dopo aver trionfato sulla Medusa uccise senza volere il vecchio re di Argo, suo nonno, che aveva fatto di tutto per sfuggire a una morte profetizzata - tempo futuro che si avvicina e si fa presente a dispetto di ogni mossa fatta per sfuggirgli, davanti al quale anzi ogni decisione appare sbagliata. La riflessione sul tempo si incardina su un momento storico all'apparenza inattuale, la seconda metà dell'Ottocento, fino alla Belle époque. Prima che Einstein con la sua relatività mettesse in discussione un bel po' di cose. Nasce con la fotografia la possibilità di fermare il tempo... La pellicola cinematografica permette di farlo andare a ritroso... La finitezza della velocità della luce porta a immaginare l'universo come un grande archivio di immagini: chi potesse guardare alla terra dalla distanza di 500 anni luce oggi vedrebbe Lutero all'opera... È che bisogna dar forma alle metafore, farne suono spazio corpi. In quella sorta di preistoria tecnologica, quale ci appare ormai il secolo della seconda rivoluzione industriale, i temi scientifici sono ancora concetti visibili. Ecco riempirsi la scena di macchinari antropomorfi manovrati a mano, enormi metronomi che scandiscono il tempo, megafoni di ogni dimensione, usati per amplificare il suono di un violino o raccogliere a voce di una cantante, mentre il fondale, tripartito come una pala d'altare, si anima dei disegni animati cari al teatro di Kentridge che vengono sfogliati come pagine di un libro. E nel testo, di cui si fa portavoce lo stesso Kentridge, si intravede la Parigi capitale del diciannovesimo secolo, percorsa da tubazioni sotterranee in cui si dirama un misterioso respiro meccanico. C'è qualcosa di un po' kantiano nell'immagine dell'artefice che si aggira per la scena con il copione in mano, incapace di restare fermo al leggio predisposto da un lato. E questa sua inedita presenza in scena, che si duplica nei filmati che lo fanno correre e saltare sulle sedie di un immaginario studio, e dialoga con l'orchestra che sta dall'altro lato o si mette al servizio delle tre cantanti cui è affidata una sorta di drammaturgia parallela o ancora duetta con la danza di Dada Masilo, capace di tenere da sola il tempo dello spettacolo e alla fine di reggere sulle spalle l'artefice, questa presenza, si diceva, sottolinea un impegno personale che va al di là del montaggio delle attrazioni predicato dai maestri della regia novecentesca. Un ritratto dell'artista come caffettiera, potremmo sottotitolare la performance, raccogliendo una delle tante connessioni che ci suggerisce. Un artista capace di portare a ebollizione, nel suo autobiografico coffee pot, la materia raccolta e poi filtrarla attraverso uno sguardo che va oltre l'esperienza teatrale. «Rifiuta l'ora» si può leggere allora non solo come la ribellione contro l'ora prescritta dalla necessità di far marciare i traffici commerciali, imposta da un potere coloniale che non per nulla fa centro sul meridiano di Greenwich, sicché viene da rispondere «ridateci il nostro sole». Il tempo è distanza ma anche geografia, si dice qui. Qui è in gioco però anche un ripensamento del processo creativo, la sua entropia che continuamente si riaffaccia. E al fondo quel buco nero che minaccia di assorbire ogni cosa.

«Steekspel», quando la scrittura è un pasto nudo - Lorenzo Esposito

Sarebbe il sogno di ogni scrittore: scrivere solo la prima pagina di un romanzo e chiedere ai lettori di continuare, lavorando poi a dare una struttura agli apporti ricevuti (Kafka si sarebbe forse alleggerito del fardello, e avrebbe potuto occuparsi un po' di più di vita e un po' di meno di letteratura...). Tuttavia, sebbene al cinema il crowd sourcing già dilaghi, è una fortuna che a cercare l'amalgama giusto fra duemilacinquecento script e settecento filmati (questa la risposta alla richiesta di proseguire una sequenza iniziale di quattro minuti) ci sia un cineasta come Paul Verhoeven, che immediatamente - vista anche la «scarsa esperienza drammaturgica» del popolo indifferenziato di utenti - trasforma un'idea di eterodirezione insieme appassionante e ingenua, in un compattissimo gioco erotico con lo sguardo altrui: accolto, diluito e plasmato senza la presunzione e i lacci e laccioli dell'editor di professione, ma proprio alla ricerca del corpo a corpo con una dimensione creativa quanto più casuale e ingorda e superficiale, tanto più foriera di gesti incendiari. Il risultato sono i cinquantadue minuti di Steekspel, dove, sia chiaro, il piglio marxista di Verhoeven

non fa una piega, il cinema è il cinema: coazione a ripetere, istinto di base, uno show per sole ragazze la cui carne perlacea riscatta subito il timbro apparentemente sciatto da soap opera (ma che sembra girata da George Cukor), abbattendo sul corpo-film perfetto la capillare diffusione di abissi familiari e collassi finanziari, riuscendo con pochi tocchi a far tutto quello che, sullo stesso piano, non riesce per esempio mai a uno come Lars Von Trier. Ma questo è Verhoeven: uno la cui grandezza nello scardinare il sistema, sta nel non avere sistema, fino anche a mimare sprazzi televisivi e a farsi travolgere dalla rete dei creative commons, ma rendendo sempre impronunciabile la parola stile, così come a Hollywood lasciava liberi di agire gli sceneggiatori, curando nel frattempo l'apparenza patinata delle superfici erotiche, cioè esattamente quello cui si affida l'industria dell'immagine, e riuscendo in questo modo a riassorbirne i contenuti nel filmico (chiedere a Sharon Stone). Ciò che viene filmato anche in Steekspel è il continuo pasto nudo della scrittura che prende corpo. Certo, una scrittura espansa e anonima, ma dove il libro nero è e resta l'immagine, l'immagine richiamata a se stessa, convulsamente riavvolta nei doppi, nei travestimenti, nelle incredulità, nei tradimenti, nelle incongruenze. Total recall. Capito la lezione? Se scrivete, se filmate, non c'è modo di liberarsi dal dolore della letteratura e dal fuoco dell'immagine, Kafka avrebbe riscritto tutte le vostre parole e Verhoeven rigirerà tutte le vostre bellissime immagini. Chissà se è poi questo alla fine il dovere di un festival, lasciarsi rifare sempre tutto da capo dall'occhio altrui, letteralmente disfarsi, per lo meno consapevole di quanto le immagini, soprattutto se imbavagliate dalle trame di potere (anche giornalistiche), la politica la recuperano altrove, soprattutto dove è impossibile darle un nome. Intanto, nel bene e nel male, un festival che continua a non avere alcun rapporto vero e degno di questo nome con la città (Roma), almeno è per la prima volta un festival, cioè il luogo dove i film non si vedono ma si stravedono, finalmente indifferenti al pubblico pagante e al critico pensante. D'altra parte è sempre di ciò che viene a mancare, fino all'attuale sterminio quotidiano, che parlano le immagini. Si veda lo straordinario episodio, Vedros ripartido, diretto da Victor Erice all'interno del film collettivo Centro Histórico, dove al racconto della chiusura della più grande fabbrica tessile portoghese, il cui anno di apertura, 1895, è quello della nascita del cinema, si accompagna il lavoro straubiano del regista che fa film per ridare lavoro agli operai, e che studia la luccicanza di una fotografia ancora appesa a una parete della fabbrica abbandonata, dove un'intera umanità perduta viene insieme catturata e liberata dall'istantanea, e la cui scomparsa coincide con l'accecamento degli operai sopravvissuti, che di quelle persone non riconoscono più nessuno. Chi ha fatto quella fotografia? Il bello dei festival è quando intuiscono che il primo rovello del cinema resta lo smarrimento e insieme la moltiplicazione dell'identità. E poiché l'identità dell'immagine oscilla magnificamente fra potenza e fragilità, è il caso di esultare quando le anime travolte dall'inondazione riemergono dalle acque, donando, più che prendendo, ossigeno: arriva una voce calda e ironica (Sly in originale sembra Orson Welles) dalla coppia Walter Hill-Sylvester Stallone (Bullet To the Head), si dipana il caleidoscopio sensuale di una danza alchemica (degnata di Paradjanov) in Alexey Fedorchenko (Spose celesti dei mari della pianura), si sogna il sogno di una fenomenologia impazzita (che sarebbe piaciuta a Robbe-Grillet e a Werner Schroeter) in Józef e Michal Skolimowski (Ixjana). Allo stesso modo, e neanche troppo lateralmente, si erigono altari sacri, come quello che Marina Pierro (sua musa da sempre) e il figlio Alessio Pierro innalzano a Walerian Borowczyk, rilanciandone la meccanica erotica collezionista attraverso un'operazione a cuore aperto sul set ancora in combustione delle stanze dove Boro metteva a punto i suoi collages d'animazione degli inizi. Oppure, come il Mauro Santini di Il fiume, a ritroso, si attraversa il guado accettando la sfida della narrazione lineare, ma ottenendone un fuori fuoco nuovo e più intenso, fino a veder sorgere una differente andatura, che brilla e muta stringendo a fondo sui dettagli, conducendo i corpi verso una natura che li rivoluziona. Sia chiaro, è di un galleggiamento tragico che stiamo parlando, il documento strappato di una sparizione. Ma ci si perde nella foresta solo quando si è sicuri della mappa: così se convince poco la giungla cerebrale del filippino Sherad Anthony (Jungle Love), è invece sulla nota drammaticamente semplice di film come l'argentino El ojo del tiburón di Alejo Hoijman, o del messicano Mai morire di Enrique Rivero, che forse bisognerebbe puntare.

Uomini alla catena di smontaggio - Silvana Silvestri

I «Figli del Bronx», associazione nata nel 2000 dalla compagnia di Peppe Lanzetta, arrivano al Festival di Roma in grande stile: non solo con tre film in programma in «Prospettive Italia», ma con una foltissima presenza sul tappeto rosso: i ragazzi di Scampia e dei quartieri spagnoli con alcuni pullman organizzati dalle associazioni che hanno collaborato alla produzione dei film, soprattutto la Minerva di Gianluca Curti, saranno accolti verso mezzogiorno dai registi dei tre film, e in corteo si recheranno sul red carpet dell'Auditorium. Le tre storie ambientate nei quartieri di cui si sente parlare quasi ogni giorno dalle cronache sono il cortometraggio *Ciro* di Sergio Panariello e i documentari *Interdizione perpetua* di Gaetano Di Vaio e *L'uomo con il megafono* di Michelangelo Severgnini. Ma non si tratta di semplici film, sono interventi sul territorio come *Ciro* che nasce da un laboratorio di scrittura creativa presso il Centro territoriale Mammuto di Scampia che da anni compie interventi indirizzati ai ragazzi e adolescenti. Sono stati proprio i ragazzi a scrivere la sceneggiatura del protagonista *Ciro* in un momento cruciale della sua formazione, dove in tempo reale si compiono scelte fondamentali per il futuro. Come uno Spartaco dei giorni nostri Gaetano Di Vaio in *Interdizione perpetua* si muove in una realtà dove solo lui può arrivare, incontrando uomini dai volti di antichi guerrieri segnati, ma non rassegnati e anche loro hanno fatto una scelta di vita: da raccoglitori di ferro che andavano a prendere nelle case caricandosi sulle spalle i frigoriferi e le lavatrici vecchie o raccolte per strada, lavoro con cui si poteva «campare» la famiglia, sono diventati per lo più disoccupati o hanno dovuto cercare un altro improbabile lavoro. Infatti quell'attività è ora diventata fuorilegge e c'è chi è stato portato in questura in manette. In trentamila facevano questa attività, smontando e rivendendo ogni pezzo di metallo, una vera e propria raccolta differenziata e così, fino a poco tempo fa, i cumuli di immondizia per le strade di Napoli non si potevano formare perché stracci, cartone, ferro, alluminio e vetro venivano smaltiti e rivenduti. Un tipo di economia sommersa bloccata che ha prodotto una città «sommersa» dall'immondizia. I personaggi, sostenuti da mogli silenziose ma ben presenti, ognuna a preparare la macchinetta del caffè, segno di ospitalità e sollievo che apre la giornata. E tanto più sono immobilizzati i vecchi raccoglitori di ferro, più

attivamente si muovono le tante organizzazioni caritatevoli, a portare pacchi di alimentari a sette, ottomila famiglie giù nei sottoscala («Hai la casa?» «No la verità. C'ho lo scantinato»), nelle scuole disattivate e rese più o meno abitabili, cucina, stanzetta, stanza dei bambini, bagno. I romeni nati a Napoli, ma comunque senza possibilità di licenza perché senza documenti e soprattutto senza conto in banca, i napoletani emigrati a Reggio Emilia ma rimasti comunque disoccupati: Di Vaio compie una lunga via crucis, tappe che vale la pena ripercorrere. E intanto fuori piove sempre. Prodotto da Di Vaio e Gianluca Curti, e diretto da Michelangelo Severgnini, L'uomo con il megafono, segue un militante di nome Vittorio Passeggio che riapre la sede del Comitato inquilini: «qua la sera non si gioca a carte, si fanno le lotte». Voce del popolo alle Vele di Scampia, chiama alle assemblee, incita a ricostruire la coscienza di classe. È la vigilia delle elezioni del sindaco e avverte che ci si deve mobilitare perché «quelli» si fanno vedere solo quando devono comprare il voto. Poi arriva Luigi De Magistris.

Il prezzo del «Sapere» - Pietro Greco

Può la più antica rivista italiana di divulgazione scientifica – nata durante e malgrado il fascismo – morire in piena era della conoscenza perché a fine anno mancano, a portare il budget in pareggio, diecimila euro? Può l'Italia rinunciare a cuor leggero a una voce critica e insieme rigorosa come Sapere, il bimestrale diretto con assoluto spirito volontaristico da quasi trent'anni da un fisico di grande valore con una rara sensibilità per i rapporti, oggi decisivi, tra scienza e società, come Carlo Bernardini, da qualche tempo affiancato da un altro fisico, Francesco Lenci, che non è da meno? Può un giornale che, caso più unico che raro, accanto a firme prestigiose – una per tutte, Francesco Calogero, che nel 1995 in qualità di Segretario generale del Movimento Pugwash ha ritirato il premio Nobel per la pace assegnato all'organizzazione fondata in pratica da Albert Einstein e Bertrand Russell – «alleva» una miriade di giovani comunicatori della scienza, valenti e niente affatto choosy, che danno vita a Galileo, uno dei siti di comunicazione della scienza più visitati e più accreditati d'Italia? Le domande sono, ovviamente, retoriche. Nessun paese può rinunciare a un pezzo così importante della sua storia e del suo presente culturale. Non per così poco. Soprattutto non in un periodo in cui il paese deve rifondare il proprio sistema produttivo e la propria identità. Ma la realtà è questa. Sapere sta per morire, in un'indifferenza generale tanto colpevole quanto autolesionista, benché gli manchino solo pochi spiccioli per sopravvivere. E la colpa, diciamo subito, non è dell'editore, Dedalo di Bari, che non ha più la possibilità di sostenerlo. Sapere nasce nel 1935 in piena epoca fascista grazie a un gruppo di persone che si ritrova intorno alla casa editrice di Ulrico Hoepli. L'idea è quella di diffondere la cultura scientifica presso il grande pubblico. Ed è un'idea coraggiosa, dato il clima del tempo dominato dal combinato disposto dell'idealismo gentiliano che non riconosce il valore culturale nella scienza e della diffidenza fascista per la libera ricerca. Il primo direttore di Sapere è Raffaele Leonardi, che si avvale di un comitato scientifico composto da due medici e ricercatori, Ernesto Bertarelli e Carlo Foà, e da Raffaele Contu, un giornalista che curerà, nel 1938, una bella monografia su Leonardo da Vinci. Tra i collaboratori, la rivista annovera Guglielmo Marconi, Enrico Fermi, Edoardo Amaldi, Bruno de Finetti. Nella seconda metà degli anni '60, nel 1967 per la precisione, la prima crisi, con il passaggio della rivista alla Dedalo di Bari, fondata da Raimondo Coga. Nel 1974 la prima grande riforma editoriale: la direzione è assunta da Giulio Maccacaro, un medico molto attento al rapporto tra lavoro e salute, e da Giovanni Cesareo, un giornalista (anche de l'Unità) molto attento ai rapporti tra scienza e società. Una nuova riforma editoriale avviene nel 1983, quando la direzione di Sapere viene assunta a Carlo Bernardini, uno dei protagonisti di quella «via italiana alla fisica delle alte energie». Bernardini, che è stato senatore eletto come indipendente di sinistra nelle liste del Pci, allarga i temi di interesse della rivista, si avvale di nuovi collaboratori di prestigio e allestisce una vera e propria palestra di giornalismo scientifico dove si allenano intere costellazioni di giovani giornalisti, alcuni dei quali sono oggi professionisti tra i più affermati nel settore. Ultimi i giovani che animano Galileo, il primo web journal scientifico italiano. Fin dalla sua nascita Sapere è stato un punto di riferimento irrinunciabile per chiunque si occupi di scienza e dei rapporti tra scienza e società. Malgrado ciò rischia di morire. È una morte annunciata, in un paese che ha costruito il suo declino sulla rinuncia alla scienza e sulla diffidenza per la cultura scientifica. Ma è una morte evitabile. Basta poco: qualche centinaio di abbonamenti entro la fine di quest'anno. Chiudiamo con le parole di Carlo Bernardini e Francesco Lenci: «A chi ha avuto la possibilità di seguirci nella nostra attenzione e valutazione della ricerca e della relativa politica in Italia sentiamo di poterci rivolgere con questo appello ad abbonarsi e a donare abbonamenti a conoscenti ed amici». Sarebbe un giusto riconoscimento a una grande storia culturale. Ma sarebbe, soprattutto, un piccolo ma sicuro investimento sul futuro del Paese.

La Stampa – 17.11.12

Diari di Mussolini, chi ha imboscato le prove del falso? - Mimmo Franzinelli

Colpo di scena ieri a Firenze, all'asta di due fogli pseudomussoliniani, strappati dall'agenda 1940 appartenente alla serie «Diari veri o presunti» in corso di pubblicazione presso Bompiani su impulso del senatore Marcello Dell'Utri. È l'aggiornamento della telenovela avviatasi a Vercelli alla metà degli anni Cinquanta, con l'ingente produzione di apocrifi da parte delle signore Mimì e Rosetta Panvini. Una vicenda le cui origini sono chiarite da una serie di articoli apparsi nell'estate del 1957 su Stampa Sera. Il catalogo della Casa d'Aste Gonnelli presentava prudentemente le due pagine come «carte autografe (?) non firmate», mentre garantiva l'autenticità degli altri manoscritti in vendita a Firenze: autografi di Nietzsche, Tagore, Gide, Verdi, San Giovanni Bosco ecc. I fogli riportano segni di bruciature e di acqua: indizio rivelatore, poiché al momento dell'irruzione dei carabinieri in casa Panvini - inizio agosto 1957 - le due falsarie bruciarono i manufatti, per eliminare il corpo del reato. Parte della documentazione andò distrutta, parte venne sequestrata dagli agenti e alcuni fogli furono parzialmente salvati dalle loro autrici. La comparsa del materiale battuto all'asta - a partire dalla quotazione base di 1.500 euro - segue di sette mesi la morte del loro proprietario, Aldo Pianta, che, ricevuti gli apocrifi dall'avvocato delle Panvini, Eusebio Ferraris, ha venduto pochi anni addietro - attraverso una catena di intermediari svizzeri - cinque agende a Dell'Utri. L'asta fiorentina costituisce dunque un «sondaggio» degli

eredi Pianta sulle prospettive di mercato dell'eredità: attendiamoci dunque la comparsa di ulteriori falsi. L'attenzione sull'appuntamento di ieri - che ha richiamato le telecamere della Rai - non riguarda il contenuto delle carte, insignificante e banale (come d'altronde le agende «dellutrine» 1935-39), quanto la gara per la loro aggiudicazione. Sembra che il bibliofilo Dell'Utri avesse un forte interesse verso questo materiale. Ipotesi avvalorata dall'andamento della gara: ogni offerta delle persone presenti in sala è stata subito superata dal rilancio telefonico di una persona di cui solo il banditore conosce l'identità. Evidentemente, già prima dell'asta, qualcuno aveva deciso di acquistare, a qualsiasi prezzo, quei due fogli. Per una curiosa sincronia, è uscito ieri il documentatissimo volume di Nicole Ciccolo e Elena Manetti Mussolini e il suo doppio. I diari svelati (Pioda Editore), con l'analisi comparata sulle agende «vere o presunte», effettuata dalla grafologa Ciccolo su una varietà di autografi mussoliniani, originali (depositati all'Archivio Centrale dello Stato) e apocrifi (conservati presso la Fondazione Mondadori di Milano e l'Archivio di Stato di Vercelli). La perizia della studiosa accerta in via definitiva la maternità delle signore Rosetta e Mimi Panvini, madre e figlia, le due fantasiose e creative vercellesi che, in vita e post mortem, hanno gabbato tante persone desiderose di essere ingannate. Nicole Ciccolo ha partecipato all'asta, assistendovi di persona e rilanciando attraverso l'offerta del suo consulente legale e del suo editore, tranne poi rinunciare dinanzi all'offerta vincente di 2.800 euro. La grafologa così spiega la disponibilità all'acquisto di materiali da lei stessa ritenuti falsi: «Il motivo principale della mia partecipazione all'asta sta nel desiderio di poter disporre dei fogli in originale, per gli opportuni esami chimico-fisici dell'inchiostro e del supporto cartaceo, al fine di pubblicare la perizia eseguita da esperti sulla base delle nuove tecnologie che ampliano le potenzialità d'indagine rispetto ad analisi compiute sull'agenda datata 1939». Perduta la gara, la grafologa lancia attraverso La Stampa un appello all'anonimo acquirente: «Gli chiedo di consentire l'effettuazione di una perizia chimico-fisica a mie spese, per verificare la presenza o meno di elementi anacronistici con la datazione dell'agenda». Ben difficilmente la disponibilità di Nicole Ciccolo verrà accolta, poiché il movente dell'acquisto consiste probabilmente nel sottrarre i due fogli a una perizia, per evitare un ulteriore colpo alla tesi dellutrina dell'ascendenza mussoliniana delle controverse agende. Il principale segreto che circonda la surreale questione dei diari alla maniera di Mussolini è il mistero sul lato economico-finanziario della speculazione costruita sulle cinque agende che accreditano un duce moderato, pacifista e amico degli ebrei. Quanto furono pagate quelle agende? Al loro rientro dalla Svizzera corrispose una cospicua esportazione di capitali: regolarmente segnalati, o si trattò di una manovra in nero? E, infine, chi si nasconde dietro la Black & Black, proprietaria delle agende 1935-39 di cui la Fondazione Biblioteca milanese di via Senato (presieduta da Dell'Utri) ha il possesso? Questa società, con sede legale a Hong Kong, fu costituita per lucrare sui falsi diari, promuovendone la pubblicazione e ricavando una fiction dalla storia delle agende. Nel film i partigiani avrebbero depredato Mussolini dei suoi diari, poi miracolosamente ricomparsi in Svizzera... In attesa di conoscere anche questi importanti risvolti, che completeranno la comprensione della manovra diaristica, bisognerebbe sostituire il titolo «I diari di Mussolini veri o presunti» con «Gli autentici diari mussoliniani della famiglia Panvini». Prima ancora che per rispetto dei lettori, per un elementare senso di giustizia verso la memoria delle misconosciute autrici.

I miei bambini pazzi per Ceausescu

La scrittrice romena di lingua tedesca Herta Müller insegnò in un asilo, una volta licenziata dalla fabbrica, perché priva di «coscienza socialista». L'editore Keller pubblica «Il fiore rosso e il bastone» (pp. 144, € 13), da cui è tratto questo articolo.

[...] Per due settimane avevo fatto la maestra d'asilo e avevo notato che l'imitazione di Ceaușescu era già parecchio evidente nei bambini di cinque anni. Andavano pazzi per le poesie di partito, per i canti patriottici e l'inno nazionale. A quell'asilo ero arrivata dopo un lungo periodo di disoccupazione a seguito del licenziamento dalla fabbrica e da alcune scuole che non mi prendevano più per l'accusa di «individualismo, non adattamento alla vita della comunità e mancanza di coscienza socialista». L'anno scolastico era cominciato da molto e io dovevo sostituire una maestra malata d'itterizia la cui guarigione non si poteva ritenere imminente. Quando accettai il posto pensai che non potesse essere peggio che nelle scuole. Ci sarà pure ancora un po' d'infanzia in questo Stato, non si potrà impiegare con bambini così piccoli la vuota e sistematica distruzione mediante l'ideologia, qui c'erano ancora costruzioni, bambole o balli. E poi non avevo soldi, solo debiti e rate della casa che dovevano essere pagate ogni mese. Sapevo che nel mio caso non sarei dovuta arrivare a dipendere dall'affittuaria. Perché qualsiasi padrone di casa alla prima minaccia dei servizi segreti mi avrebbe messo in mezzo alla strada. Mi foraggiava mia madre, una contadina del consorzio di produzione agricola che doveva sgobbare molto per mantenermi a galla. Il primo giorno di lavoro la direttrice della scuola materna mi portò al mio gruppo. Quando entrammo nell'aula, in modo quasi criptico disse: «Inno». Automaticamente i bambini si misero in semicerchio, premettero le mani perfettamente diritte lungo le cosce, allungarono il collo e rivolsero gli occhi in alto. Dai piccoli banchi erano balzati dei bambini, mentre in semicerchio stavano e cantavano dei soldati. Più che cantare si gridava e si abbaiava. Sembrava che contassero il volume sonoro e la posizione del corpo. [...] Dopo aver cantato l'ultima strofa il semicerchio si sciolse, i bambini lasciarono la posizione dell'attenti e tornarono a essere chiassosi e turbolenti. La direttrice prese una bacchetta dallo scaffale e disse: «Senza questa non va». [...] Nello scaffale c'erano circa dieci bacchette, rami d'albero dello spessore di una matita e lunghi quanto un righello. Tre di quelli erano spezzati. Per la prima volta quel giorno nevicava a grandi fiocchi arruffati, che quell'anno restarono a lungo per terra. Chiesi al gruppo se avevano voglia di cantare una canzone sull'inverno, ma non ne conoscevano nessuna. Allora chiesi se conoscevano una canzone sull'estate. Scrollarono la testa. Non conoscevano neanche una canzone sulla primavera o sull'autunno. Finalmente un ragazzino propose una canzone sulla raccolta dei fiori. Si parlava di erba e di prati. E dunque una canzone sull'estate, pensai, anche se in questo caso la distinzione non valeva. Ma finiva subito lì: dopo la prima strofa sull'estate, nella seconda la canzone andava verso il culto della personalità. Il fiore rosso più bello veniva donato all'amato capo. Nella terza strofa il capo era contento e sorrideva perché per tutti i bambini del paese era il migliore. I particolari della prima strofa, il prato, l'erba, la raccolta dei fiori non erano stati compresi per niente. Il canto dei bambini, fin dalla prima parola, suonava febbrile e frenetico. La

voce era sempre più alta, aspra e veloce quanto più nel testo si avvicinava il riferimento al dono dei fiori e al sorriso del dittatore. La canzone, che concedeva una strofa all'estate, non permetteva la comprensione del paesaggio con cui aveva avuto inizio. Ma impediva allo stesso modo la comprensione del dono. Certo, Ceaușescu prendeva spesso bambini in braccio, ma prima questi erano tenuti per giorni in quarantena per escludere contagi da malattie. La canzone richiedeva assenza di sentimento nel cantare. E proprio quest'assenza teneva sotto controllo tutto ciò che accadeva nella scuola materna. Dall'infanzia conoscevo alcune canzoni sull'inverno. La più semplice era: «Fiocchetti di neve, gonnelline bianche». Mi misi a cantare spiegando le parole e chiedendo a tutti di osservare la neve che cadeva dal cielo sulla città. La reazione dei loro piccoli volti fu un'espressione di chiusura nei miei confronti. Lo stupore che protegge anche quando spaventa, il sentire e il vedere riassunti con immagini poetiche, che vengono in soccorso ancora dove l'atmosfera diventa commovente, erano tenuti intenzionalmente lontani da loro. Non aveva senso ricorrere all'argomento della bellezza della neve che cade, da sempre oggetto di individuale contemplazione. Anche su questo il paese era sceso dalla storia dei sentimenti. [...] Quel primo giorno di lavoro nella scuola materna dissi ai bambini di indossare cappotti, berretti e scarpe per andare nel cortile, nella neve. La direttrice sentì rumore nello spogliatoio. Spalancò la porta del suo ufficio. Spiegai che si trattava di una canzone sulla neve e sarebbe stato strano raccontare ai bambini come cadono i fiocchi rimanendo in classe. Aggiunsi che entro una mezz'ora saremmo stati di nuovo dentro. «Che cosa le viene in mente?», gridò lei, «questa canzone non è in nessun programma». Dovemmo rientrare in classe. Giochi, pausa, mangiare e poi di nuovo il canto. La mattina dopo per prima cosa chiesi se qualcuno aveva osservato i fiocchi che «abitano nelle nuvole». [...] Allora un ragazzino disse: «Compagna, prima dobbiamo cantare l'inno». Io chiesi: «Volete o dovete?», i bambini urlarono in coro: "Sì, vogliamo". Mi arresi e lasciai cantare l'inno. E come il giorno prima in un batter d'occhio stavano nel loro semicerchio, premettero le mani sulle cosce, allungarono il collo, alzarono gli occhi e cantarono, cantarono. Finché dissi: «Bene, ora cerchiamo di cantare la canzone della neve». Allora una bambina disse: «Compagna, dobbiamo cantare l'inno fino in fondo». Sarebbe stato inutile chiedere di nuovo se volevano farlo, dissi solo: «Allora cantatelo tutto». Cantarono le strofe rimanenti. Il semicerchio si sciolse. Tutti, tranne un ragazzino, tornarono a sedersi ai loro piccoli banchi. Il ragazzino venne da me, mi guardò in faccia e chiese: «Compagna, perché non ha cantato con noi? L'altra nostra compagna ha sempre cantato con noi». Sorrisi e risposi: «Se canto con voi, non sento se cantate bene o no». Ebbi fortuna, il piccolo guardiano non si aspettava quella risposta. Neppure io. Ritornò al suo posto. Non faceva parte del gruppetto dei quattro bambini importanti. Per il momento ero fiera della mia bugia. Ma le circostanze per cui si doveva arrivare e si era arrivati a quella bugia mi tolsero la tranquillità per l'intera giornata. Ogni mattina andavo alla scuola materna sempre più contro voglia. La continua sorveglianza occhiuta dei bambini mi paralizzava. [...] La distruzione nei bambini di cinque anni era già compiuta. Ma questo costituiva la metà dei fatti. L'altra metà era data dalla bacchetta. Tutti i bambini, tranne quelli di rango, della cui provenienza ero stata informata perché li trattassi bene, incassavano automaticamente la nuca in qualunque modo o momento mi fossi avvicinata a loro. Non tenevo la bacchetta in mano, ma loro erano così abituati alle botte che mi sbirciavano con le facce deformate dalla paura e imploravano: «Non picchiare, per favore non picchiare». E quelli che erano fuori portata gridavano: «Ora le prendi tu, ora le prendi tu». Non usai la bacchetta neanche una volta. La conseguenza fu che pur chiedendo attenzione, spiegando e anche gridando non riuscii a ottenere più di cinque minuti difilato di ascolto. Anche per questo era troppo tardi. Le cose dette di solito, non importa con quale registro, non erano un mezzo di comprensione. Alla trance della retorica corrispondeva solo il bastone. Quei bambini cercavano di costringermi a soddisfare il loro bisogno di essere picchiati. Si sentivano piantati in asso, erano sospesi nel loro vuoto isterico perché le botte non arrivavano. Piangere sotto la bacchetta era per loro l'unica cosa che li faceva sentire una persona. Li tirava fuori dalla collettività. Passando davanti alle porte mezze aperte delle altre classi sentivo i colpi e gli scricchiolii delle bacchette e i bambini che piangevano. Per la direttrice e le colleghe che picchiavano e forse ancor più per i bambini che volevano piangere, io ero per lo stesso motivo un'incapace: per gli uni non mi mostravo disposta a farlo, per gli altri non ero in grado di usare la bacchetta. Ma anch'io mi sentivo sempre meno all'altezza. Non riuscire a diventare come gli altri e non poter restare com'ero – non era possibile risolvere questo conflitto. Dopo due settimane mi licenziai. [...]

Almodovar scrive un mini copione sul dramma degli sfratti - Gian Antonio Orighi

MADRID - Da sempre portabandiera della sinistra engagé, il grande regista spagnolo Pedro Almodóvar ha scritto un mini copione sul dramma sociale degli sfratti dovuti alla crisi economica, 170 mila negli ultimi 4 anni, che hanno causato finora 3 suicidi (l'ultimo ieri a Cordova). Il cineasta, 63 anni, due Oscar alle spalle, scrive sempre gli script dei suoi film e stavolta palesa pure capacità di sintesi. La sceneggiatura consiste in sette scene di 32 righe totali. Non è una commedia ma una tragedia. E fa venire la pelle d'oca. La nuova "pellicola" parte da Barakaldo, nei Paesi baschi, dove un gruppo di ufficiali giudiziari, con un apriporta, sta per entrare nella casa di Amaia Egaña, la seconda suicidata per sfratto. La signora prepara la sedia vicino alla finestra. Contemporaneamente, nella cattedrale madrilenza dell'Almudena, il sindaco conservatrice Ana Botella, moglie dell'ex premier Aznar, celebra la Patrona della capitale. Amaia sente dei rumori sul pianerottolo e sale sulla sedia. La Botella prega la Vergine per la crisi economica. La comitiva giudiziaria entra e non trova nessuno in casa. Amaia agonizza sul pavimento di pietre. In off si sente ancora la voce della Botella. Fine.

Corsera – 17.11.12

«Risorse alla cultura. La politica non dica soltanto dei no»

ROMA - «Vedo un'effervescenza simile a quella che ho incontrato nel Sulcis non so se usciranno anche da qui in elicottero. Ma è un'effervescenza positiva perché credo che l'Italia sia tornata a domandare». Il ministro per la Coesione territoriale Luciano Barca assiste dal palco del teatro Eliseo, durante gli Stati generali della cultura

organizzati da Il Sole 24 Ore con l'Accademia dei Lincei e l'Enciclopedia Italiana, a una forte contestazione dalla platea e dalla galleria. Sono precari dei beni culturali, studenti, occupanti del teatro Valle. Un grido: «Parlare di cultura significa anche parlare dei lavoratori del settore». Una ragazza urla dal loggione: «Ho 21 anni, voglio sapere del mio presente, non del mio futuro. Sono preoccupata ora». Il suo interlocutore stavolta è Francesco Profumo, ministro dell'Istruzione. Un altro ragazzo attacca Lorenzo Ornaghi, ministro per i Beni culturali, che analizza i tagli: «Lei parla come un economista, perché non parla come un ministro della Cultura? Non ne possiamo più di parole, siamo allarmati». Ornaghi ribatte: «Mai fatto l'economista in vita mia. Se non ci rendiamo conto dei fatti facciamo chiacchiere. E non si può dire che questo governo non abbia fatto niente per i Beni culturali». Le tensioni viste nelle strade europee raggiungono l'universo della cultura e della ricerca, a sua volta in grave affanno per la spending review, in un teatro che ospita il presidente Giorgio Napolitano, due ministri in sala (Anna Maria Cancellieri, Interni, e Paola Severino, Giustizia) e tre sul palco nel dibattito coordinato dal direttore de Il Sole 24 Ore, Roberto Napolitano (Barca, Ornaghi e Francesco Profumo, Istruzione). Le contestazioni sono forti e affiorano subito dopo la prolusione di Giuliano Amato, presidente della Treccani, sulla situazione della cultura in Italia. C'è tensione e nervosismo, lo si percepisce durante il dibattito. Roberto Napolitano, per rendere rapidi i temi, interrompe l'archeologo Andrea Carandini col suo atto di accusa contro i tagli («il ministero è ormai un morente ibernato»). Tocca al capo dello Stato riprendere in mano le redini della giornata e «rimettere insieme» governanti e contestatori. Partendo da una constatazione: «Esiste da decenni una sottovalutazione clamorosa della cultura, della formazione, della ricerca da parte delle istituzioni rappresentative della politica, del governo, dei governi locali, ma anche della società civile». A Monti, ricorda Napolitano, si deve «il recupero della credibilità e del nostro ruolo nel mondo» ma il presidente dice: «Non eludo e non esito dall'avere uno spirito critico anche nei confronti del comportamento dell'attuale governo, pur conoscendo la sensibilità e l'impegno dei ministri». Il punto sono i tagli «lineari»: «Occorre far emergere una nuova scala di priorità, non credo ci si debba arrendere agli automatismi della spending review». Quindi urge «salvaguardare una quota consistente di risorse per la cultura, la ricerca e la tutela del patrimonio e del paesaggio». Cita l'articolo 9 della Costituzione che obbliga la Repubblica a sostenere la ricerca, a tutelare beni culturali e paesaggio». Certo, aggiunge, «non possiamo giocare con il rischio di fallimento» ma «contenimento e riduzione della spesa pubblica non vogliono dire che non ci possa essere una selezione. Scegliere è una responsabilità della politica: dire dei no e dire dei sì. E servono più sì». Napolitano riceve autentiche ovazioni da parte di tutti, anche dei contestatori. E ancora: «Si può parlare di emergenza dimenticata? Non è l'espressione più adatta. È stata una scelta di fondo trascurata in un lungo arco di tempo, non nata con questo governo. È una scelta che resta da fare. Per la cultura esiste una questione di soldi, ma anche di capacità progettuale, organizzativa, gestionale». Alla fine anche una battuta, diretta proprio ai contestatori: «Nel passato ho fatto il comiziante e sono abituato a confrontarmi con i battibecchi in piazza anche se adesso faccio un altro mestiere...» La tensione si scioglie. Altri applausi.

Quando Topolino era «politicamente scorretto» - Alessandro Trevisani

Simpatico, sveglio, intraprendente, democratico. Ma anche «fascista», sciovinista, patriottico. Italianissimo. Politicamente corretto, ma anche scorrettissimo. È un Topolino tutto da scoprire quello in mostra a Milano, allo Spazio Wow di viale Campania 12, fino al 20 gennaio. «Storie di una storia» è l'esposizione che celebra gli 80 anni del settimanale italiano. Un percorso ricchissimo, che in otto decenni ripercorre l'avventura del «Topo» - così lo chiamano gli appassionati - a partire dal primo numero del giornale. «Nato è questo giornalino / che si noma Topolino. / Nato sotto buona stella / e stampato in veste bella», recita l'autopresentazione in rima del numero 1, 29 dicembre 1932, stampato in Firenze dall'editore Nerbini. Tre anni dopo arriva Mondadori, che rileva i diritti e «porta» Topolino a Milano, dov'è tuttora. Le rime sono un'ossessione per l'intelligenza italiana dell'epoca. Per molti sono più educative delle nuvolette, e per ordine del fascismo le rimpiazzeranno col numero del 6 gennaio 1942, dove Topolino e Pippo dialogano, noiosamente, in didascalia. Tra i numerosissimi cimeli offerti dalla Fondazione Franco Fossati spicca quindi l'avvertimento del Ministero della Cultura Popolare datato 19 luglio 1938, dove si ingiunge di «far scomparire entro tre mesi ogni soggetto o vignetta di importazione o d'imitazione americana, come pure ogni tema antieducativo». Altrimenti, è la minaccia del gerarca Alfieri, «sopprimerò le pubblicazioni». «È il segno del fatto che regime ed editori erano in perenne, sebbene impari, trattativa, e Mondadori, che negli anni di Salò si rifugerà in Svizzera sospendendo per due anni le pubblicazioni, dimostra qui di aver fatto la sua personalissima resistenza», commenta Luigi Bona, direttore dello Spazio Wow e curatore della mostra insieme a Luca Bertuzzi e Alberto Brambilla. Il Topo, nonostante le ripetute minacce, resta a lungo in pagina, mentre tutti gli altri characters americani spariscono: pare che Mussolini e i suoi figli ne fossero innamorati, come magistralmente raccontato in *Eccetto Topolino*. La storia riscritta. 1930-1945 (Nicola Pesce Editore) di Fabio Gadducci, Leonardo Gori e Sergio Lama, che viene presentato allo Wow venerdì 16 novembre alle 18. Ma nel 1942 si completa l'italianizzazione del giornale. Nel numero 545 ecco che il Topo scompare come fumetto. Resta solo la sua testolina sotto la testata «Topolino», insieme a «L'avventuroso» e «Giungla» che, fuse in un solo periodico, occhieggiano sotto, ai lati. Il fumetto in prima pagina è uno sciovinistico *La grande crociera*, con la croce uncinata in bella mostra insieme al *Sol Levante* e alla bandiera dei Savoia nella prima vignetta di questa storia de *Il mozzo del sommergibile*, disegnata da Federico Pedrocchi. Dopo la guerra Topolino torna in edicola nel dicembre 1945. Nel 1949, nel numero 7 del neonato Topolino formato libretto (quello attuale), ecco la primissima delle «Grandi Parodie Disney», *L'Inferno di Topolino*, disegnata da Angelo Bioletto. «Santa Italia, nido di dolcezza», recita il testo in rime di Guido Martina. Qui c'è il pathos della ricostruzione, in un esplicito contrappunto al dantesco «Ahi serva Italia, di dolore ostello», mentre Dante in persona, nella penultima tavola, condanna «con la condizionale» gli autori del fumetto, rei di avere disonorato la poesia. In quegli anni Topolino cresce nelle vendite e nella creazione di spin-off: ecco i «Classici di Walt Disney» e «Gli Albi della Rosa» (poi diventeranno «Gli Albi di Topolino»). Ecco la messe di autori e personaggi made in Italy, coi volti di Trudy, Paperetta Yè Yè, Brigitta, Filo Sganga, Atomino Bip Bip, e i disegni (ripresi in ordine cronologico nelle placche in pvc disposte in terra nella mostra) di Luciano Bottaro, Romano Scarpa, Giovan

Battista Carpi, che nel 1969 illustra Paperinik e il diabolico vendicatore, la prima storia dell'eroe mascherato, che all'inizio è un «ladro gentiluomo». Qui Paperino, sfidando la sicurezza del deposito Zio Paperone, scopre il suo «dark side» ispirandosi al personaggio di Fantomius, e tra sé e sé dice «Ah quindi sarei un buono a nulla, incapace di rubare a un paralitico, sordomuto e cieco?». Che nella ristampa del 2005 diventa un più pulito «incapace di rubare una noce persino a uno scoiattolino». Insomma, Topolino nella sua lunga storia conosce anche una variante «politically incorrect», testimoniata da più di un episodio. Nell'esposizione creata, col supporto della Disney, dall'art director Adrianna Gaioni per l'allestimento dell'architetto Paola Girola, spicca per esempio la farfalla vera (e morta) distribuita con un cartoncino insieme a ogni copia di Topolino n. 500, il 27 giugno 1965, con tanto di istruzioni per metterla in un quadretto celebrativo. Altro che Giovani Marmotte, che pure «torneranno presto a fumetti», assicura il direttore Valentina De Poli, «insieme a una rivisitazione di Moby Dick. A maggio 20123 invece avremo il numero 3000, con una sorpresa molto grande per le dimensioni del cartaceo». Forse ci aspetta una rivisitazione del Supplemento anni '30, alto come un bambino? Quella italiana è la prima centrale di produzione di storie inedite per i fumetti Disney «con oltre 8mila tavole all'anno, riprese in tutto il mondo, dalla Francia al Nordeuropa al Sudamerica», racconta De Poli. E il Topo oggi è tornato a essere un personaggio complesso. Lo stesso che nel 1935 rilevava un giornale in Topolino giornalista, di Floyd Gottfredson, e lo difendeva, con articoli gridati in prima pagina, dai gangster che gli chiedevano il pizzo, mentre il capobanda, Gambadilegno, corrompeva l'assessore per avere l'appalto della nettezza urbana di Topolinia... E il Topo, nelle storie di Giorgio Cavazzano e Paolo Mottura, non è più il «tutore della legge senza divisa», come scrisse Franco Fossati nel suo Topolino. Storia del topo più famoso del mondo (Mondadori). Oggi Topolino si muove tra Facebook - dove ha 65 mila like - e iPad, diventando sfogliabile a colpi di pollice: anche in mostra, dove con due «tap» sullo schermo la vignetta diventa interattiva e dà il senso delle tre dimensioni. Nel percorso dello Wow c'è pure Steamboat Willie, il cartone con cui nasce il Topo nel 1928, trasmesso in loop in una stanza nera percorribile grazie alle orme fosforescenti di un papero, disposte in terra. «Il presente di Topolino è nei nuovi media», conferma il direttore De Poli, ma ci sono anche i reportage di graphic journalism, dove redattori «paperizzati» e «topolinizzati» si muovono, ad esempio, tra le macerie de L'Aquila (numero 2823 del gennaio 2010). Non sono più i tempi in cui Gina Lollobrigida rispondeva alle missive dei lettori. «Oggi riceviamo migliaia di mail», dice il direttore. Intanto, dai muri dello Wow fa capolino la pagina del giugno 1960 con cui il giornalino annuncia che diventerà settimanale. «Stupefacente! Sensazionale!», recita il testo, «Al Genoa lo scudetto? Tutti esenti dalle tasse? Aboliti gli esami? No! Topolino diventa settimanale». Ottant'anni li ha, ma che grinta. E che spirito.

L'arte di giocare come bambini - Claudio Magris

Anni fa, in una seduta del Consiglio comunale di Trieste, si discuteva sulla benzina agevolata, privilegio che, per fronteggiare la concorrenza del carburante più a buon prezzo oltre la vicinissima frontiera, allora con la Jugoslavia e oggi con la Slovenia, consentiva e consente ai triestini di acquistare la benzina a condizioni più vantaggiose che nelle altre regioni, ovviamente a spese del contribuente italiano. Franco Panizon, il grande pediatra morto un mese fa, sedeva sui banchi della sinistra e, a dimostrazione che la sinistra è talora più liberale e liberista della destra (in quel momento in maggioranza al Comune), si era dichiarato contrario a quel privilegio, non vedendo alcun buon motivo perché un cittadino calabrese o ligure dovesse pagare una tassa affinché lui potesse scarrozzarsi a più buon mercato. Il sindaco osservò acidamente che il consigliere di sinistra Panizon era poco sensibile alle esigenze dei poveri. Al che Panizon si alzò, gridando «abbasso i poveri!». Infatti una persona di retto sentire vorrebbe che non ci fossero poveri, che nessuno fosse povero. In quella battuta c'era la grande, unica personalità di Franco Panizon; la sua irruenza, la sua imprevedibile originalità, la sua generosità brusca e incredibilmente fraterna, la sua mancanza di rispetti umani (cui esorta la Chiesa, ma in genere con scarso successo), la sua autenticità - parola spesso abusata e ingannevole, perché presuppone falsamente che sia facile essere immuni dall'ambiguità dell'esistenza, ma nel suo caso valida come per pochissime altre persone che ho conosciuto. Franco Panizon è, in ogni senso, un grande pediatra; è giusto coniugare questa sua caratura al presente, così come si dice che Leopardi è un poeta, perché i valori e i significati sono. Grazie a lui e alla sua scuola, a un altro maestro come Sergio Nordio e ad altri pediatri triestini, il Burlo Garofolo, l'ospedale infantile di Trieste, ha potuto essere un luogo in cui, con competenza scientifica e appassionata umanità, si è fronteggiata una delle più intollerabili ingiustizie, la violenza e la sofferenza che la sorte, il caso, le condizioni di vita infliggono all'infanzia; quella sofferenza dei bambini che impediva a Dostoevskij di accettare l'idea di un paradiso felice se per l'umanità il prezzo d'ingresso doveva essere quella sofferenza. Grazie a persone come lui, molti bambini riuscivano a conservare sino alla fine l'incredibile creatività dell'infanzia, la capacità di giocare ossia di fare la cosa più libera e importante del mondo. Una volta mi mostrò un bambino, che sarebbe morto alcuni giorni dopo, il quale giocava con un macchinoso e grande apparecchio che gli somministrava la flebo scivolando e correndo insieme ad esso come nell'autoscontro di un Luna park. Come ogni vero maestro impara dai propri discepoli, credo che Franco Panizon avesse pure imparato dai bambini quella capacità di essere sé stessi, quell'autentica libertà e ignoranza delle gerarchie del mondo che lo caratterizzava e che è il modo vero di vivere. Per questo, e non certo per stucchevole bamboleggiamento, sta scritto nel Vangelo che se non si diventa come i fanciulli non si entra nel regno dei cieli, ossia non si è veramente vivi. Franco Panizon lo era, lo è; con tutta la freschezza, l'indocilità, talora l'imbarazzante, incauta e precipitosa ruvidezza della vita vera. Professore universitario a Trieste dopo aver insegnato a Padova, Sassari, Ferrara e Pavia, ha scritto molte pubblicazioni su riviste nazionali e internazionali e diversi volumi, fra i quali Manuale di puericultura pratica (1982) o Pediatria ospedaliera (con Mauro Pocecco, 1998). Ha fondato e diretto riviste come la «Rivista Italiana di Pediatria» e «Prospettive in Pediatria». Ha chiamato a partecipare alla cura i genitori, abolendo tradizionali orari di visita e l'aura sacrale del medico inviccinabile. Sapeva che in ogni corsia o stanza di ospedale c'è il mondo, e ha pensato e sentito in grande, lavorando in vari Paesi; soprattutto in Africa, in Mozambico e in Angola, dove, insieme ai suoi allievi e impegnandosi sul terreno anche in età avanzata, ha dato vita non solo a una difficile assistenza ma anche a una cultura ospedaliera. Credeva fermamente pure nella divulgazione, nel dialogo con persone

digiune di cultura medica ma che la vita chiama ad assolvere a fondamentali compiti umani che implicano pure, in senso stretto o lato, la cura, come nel caso dei genitori con i figli. Per questo ha scritto libri rivolti alle famiglie (Cari genitori, Laterza) e ha diretto «Medico e Bambino», rivista di informazione e formazione pediatrica. È infatti dalla qualità della divulgazione che dipende essenzialmente la cultura di una società. In tutto questo agiva anche una vena artistica, un senso immediato dell'essenziale nella vita che si traduceva pure in un vigoroso talento di pittore e in una fresca vena autobiografica. Siamo diventati subito amici e negli anni lo siamo divenuti sempre più; un'amicizia che comprendeva persone a lui e a me care, a cominciare dalla cerchia immediata delle nostre vite, così come si addice all'amicizia, che non è un giardino chiuso, bensì un golfo mosso e accogliente. All'inizio c'è stato uno scontro, dovuto a una di quelle intemperanze del suo caratteraccio vitale e talvolta pesante e irritante, ma mai banale, ignaro di convenzionalità, forse anche di quelle talora opportune. Nei suoi scatti era spesso anche ingiusto, ma straordinariamente capace di riconoscere i propri torti. Abbiamo passato molte ore felici, anche in barca lungo le coste dalmate, e abbiamo anche molto riso, perché ridere insieme è un altro dei fondamenti essenziali del vivere. Persone a me vicinissime gli devono molto; ho visto come sapeva stringere fra le sue le mani di chi era travolto dall'ansia o dare uno schiaffo in circostanze in cui un altro non avrebbe avuto il coraggio nemmeno di pensare di darlo, mentre invece in quel momento la feroce sofferenza di quella martoriata piccola creatura di cui lui si stava occupando ne aveva bisogno. Aveva una familiarità concreta, fisica con la vita, i suoi affetti, il suo disordine. Sapeva amare profondamente, con passione e fantasia; viveva il matrimonio, la paternità, i figli e i nipoti con rara intensità e allegria. Negli ultimi anni, con un percorso tutto suo, si era molto avvicinato al cattolicesimo, verso il quale aveva sempre avuto un interesse profondo e un atteggiamento contraddittorio, talora anche aggressivo. «Mi sono convertito», mi disse una volta qualche anno fa. «A che cosa?» gli chiesi. «Al cattolicesimo, mona!». Il Padreterno, come è giusto, lo rimbroggerà come si deve, ma non potrà muovergli il rimprovero che il rabbino Zussia, in punto di morte, temeva potesse rivolgere a lui: «Disgraziato, perché non sei stato Zussia?». Franco Panizon è stato, anche imbarazzantemente, se stesso. Mi piacerebbe assomigliargli un po'.

Afasia, chiedono più tutela le persone «senza parola» - Maria Giovanna Faiella

MILANO - Non riuscire più a parlare e a farsi capire, a leggere o a scrivere, a decifrare il significato delle parole che si ascoltano. Ma continuare a provare emozioni come tutti. Sono più di 150mila gli italiani che soffrono di afasia, disturbo del linguaggio che subentra in seguito a una lesione cerebrale, in genere nella parte sinistra del cervello, dovuta prevalentemente a ictus, ma anche a trauma cranico, tumore o encefalite. La cifra è sottostimata, peraltro riferita solo a pazienti con lesioni vascolari, come rilevano i dati preliminari del primo studio epidemiologico italiano "Afasia post ictus", condotto dal Centro di ricerca Consorzio Mario Negri Sud, in collaborazione con A.IT.A, la federazione delle associazioni di persone afasiche. UNA VITA NUOVA - «Non vogliamo dare solo numeri - chiarisce il coordinatore della ricerca, Vito Lepore, neurologo al Consorzio Mario Negri Sud - . Cerchiamo di capire chi sono i pazienti, se dopo la diagnosi seguono percorsi assistenziali, qual è il loro vissuto, le ricadute sull'autonomia personale e lavorativa, oltre che sull'equilibrio emotivo». «Sono persone senza parola, che devono intraprendere una vita nuova - sottolinea la neurologa Anna Basso, presidente di A.IT.A. - . Spesso perdono il lavoro, per loro diventa difficile anche chiacchierare con gli amici, è sconvolto il rapporto con i familiari. Pur essendo l'afasia una forma di disabilità frequente, la maggior parte degli italiani non sa che cosa sia e quali disturbi comporta. Molti pensano ancora che queste persone soffrano di disturbi mentali. Per questo organizziamo ogni anno, in occasione della Giornata nazionale e mondiale, iniziative per sensibilizzare l'opinione pubblica». RIABILITAZIONE - Persone «senza parole», a volte anche senza diritti. «Per gli afasici è una continua corsa a ostacoli - afferma Stefano Zago, neuropsicologo al Policlinico-Irccs di Milano - . Non è scontato ottenere un'adeguata riabilitazione; in alcune regioni sono penalizzati per il rinnovo annuale della patente; s'ignora che anche coloro che soffrono di forme gravi di afasia possono fornire il consenso informato a un trattamento medico grazie a semplici accorgimenti. Può essere poi complicato il riconoscimento dell'invalidità civile al 100%, e quindi l'indennità di accompagnamento, anche quando non sono in grado di svolgere autonomamente le abituali attività della vita quotidiana». «E capita anche - aggiunge Basso - che vengano richiamati a visita periodica di accertamento dell'invalidità, nonostante le norme (legge n. 80 del 2006 e decreto ministeriale del 2007) abbiano riconosciuto l'afasia tra le patologie esonerate dalla rivedibilità».

Le calorie che si mangiano al momento del concepimento incidono sulla salute dei figli - Mario Pappagallo

LECCE - Uomini che al momento del concepimento mangiano troppo, espongono i figli nati a un aumentato rischio di sviluppare, nel corso della vita, malattie cardiovascolari ed obesità. Al contrario, uomini che al momento del concepimento mangiano troppo poco, espongono la prole al rischio di sviluppare malattie mentali, schizofrenia, disturbi comportamentali. Sono le ultime acquisizioni in materia di epigenetica, la disciplina relativamente giovane che dimostra come l'ambiente (l'alimentazione in primis) possa modificare l'attività del patrimonio genetico. E i fattori ambientali, in questo caso, agiscono soprattutto a livello degli spermatozoi. Con un "effetto a sorpresa", ossia un'assetto genetico non previsto, che a distanza di tempo, con la crescita, incide sulla vita non dei padri ma dei figli. Insomma le colpe dei padri ricadono sulla testa dei figli. In questo caso le colpe alimentari. Il genetista dell'università di Chieti, Liberio Stuppia, ne ha parlato a Lecce, nel corso del X Congresso della Società italiana di Andrologia e medicina della sessualità (Siams), presieduto dall'endocrinologo patavino Carlo Foresta. Cibi, fattori chimici, farmaci, radiazioni salgono sul banco degli imputati ma al momento quello che si conosce di più è l'effetto dell'alimentazione. Anche lo stress giocherebbe un ruolo importante: genitori particolarmente tesi al momento del concepimento andrebbero ad alterare la genetica della prole. INSULINA - L'eccesso di cibo, comunque, incide sui geni che rientrano nel metabolismo dell'insulina. E per eccesso, spiega Stuppia, si intende "un esubero sia qualitativo che quantitativo". I dati

sperimentali finora raccolti riguardano dunque la quantità di calorie, in un evidente sbilanciamento dalla quantità ritenuta "sana". A incidere però non sono le "abbuffate" o le "diete" episodiche: la condizione deve essere radicata, continuativa nel tempo. Consola sapere che ci sono tipi di cibi, come vitamine e acido folico, che sembrano assumere una funzione protettiva rispetto a questi meccanismi.

Repubblica – 17.11.12

Ombre cinesi, danze e orologi. E' il Kentridge Show sul tempo – Laura Larcán

ROMA - William Kentridge è uno di quegli artisti - rarissimi - che possono definirsi "totali". Difficile trovare definizioni da catalogo, che incasellano la sua indole creativa. Kentridge (sudafricano di Johannesburg, classe '55) deve la sua mirabolante cifra stilistica ai famosi disegni a carboncino con cui inanella funambolici film d'animazione. Da sofisticato disegnatore e incisore, però, ha superato il livello bidimensionale dell'arte per spiccare il volo in una dimensione "altra", dove la sua opera viene trasfigurata in una "macchina" scenica di leonardesca memoria, catalizzatrice di proiezioni, danze di ombre cinesi, suoni, rumori, disegni animati. Un'opera-installazione-spettacolo, quasi una lanterna magica popolata di personaggi e storie, tant'è che il museo può tranquillamente trasformarsi in un palcoscenico teatrale. O viceversa. Ed è quello che accade al Maxxi, che dal 17 novembre al 3 marzo accoglie la mostra "William Kentridge. Vertical Thinking", curata da Giulia Ferracci, dove tutto ruota intorno all'installazione "The Refusal of Time", realizzata da Kentridge per Documenta 13 di Kassel, e che qui debutta in prima italiana (evento, non a caso, che rientra nel progetto "Kentridge a Roma in sinergia col Romaeuropa Festival). "L'installazione è un'opera colossale, un'esplosione di musica, immagini, ombre cinesi con, al centro dello spazio, una scultura lignea che ricorda le macchine di Leonardo Da Vinci", racconta Giulia Ferracci. E' una riflessione sul tempo standardizzato da convenzioni globali. Così ecco che film animati vengono proiettati in modo sincronico su cinque canali, costruiti fondendo le suggestioni dei linguaggi del teatro, disegno, musica, danza, cinema. E' un lavoro onnivoro di illustri collaborazioni, dal fisico e storico della scienza Peter L. Gallison al compositore Philip Miller, Catherine Meyburgh per l'elaborazione video e l'editing, fino alla danzatrice e coreografa sudafricana Dada Masilo. Nei film, danzatori-ombre interagiscono con vari strumenti che rimandano alla misurazione del tempo: megafoni cilindrici, ruote, orologi ottocenteschi orchestrati da giganti metronomi proiettati sulle pareti. "Il lavoro condensa il modus operandi caleidoscopico e sempre in divenire di William Kentridge - dichiara Giulia Ferracci - Il riferimento al teatro a cui l'artista si dedica sin dal 1970, è spesso presente nei suoi lavori, nei quali si intrecciano il disegno, la musica, la danza, il cinema. Questa ricchezza di linguaggi è soggetta a una continua metamorfosi: scene disegnate in precedenza vengono cancellate e trasformate in nuovi segni. Questa sovrapposizione, presente tanto nella ricerca stilistica quanto nei temi scelti, è legata all'intensa esplorazione della nostra contemporaneità. Kentridge disegna la storia del presente, intrecciando gli avvenimenti del suo paese d'origine, il Sudafrica, con le opere dei grandi maestri del passato, fino a toccare temi esistenziali e scientifici". Intorno all'installazione si dipana il viaggio nell'immaginario di Kentridge attraverso disegni, maquette e serigrafie inedite, esposte insieme ad alcune opere della collezione Maxxi, realizzate tra il 1998 e il 2012. "E' un attraversamento di storie", dice Giulia Ferracci. Spiccano "Preparing the Flute" (2004-2005), teatro in miniatura che include musiche e soggetti tratti dal Flauto Magico di Mozart, "Cemetery with Cypresses" (1998), ispirato a Il ritorno di Ulisse di Claudio Monteverdi (1641), dove il ritorno dell'eroe è ambientato in un ospedale di Johannesburg, "Zeno Writing" (2002) dedicato al protagonista del famoso romanzo di Italo Svevo La coscienza di Zeno, che diventa un'allegoria della società sudafricana contemporanea, "Flagellant" (1996 - 1997), liberamente tratto da Ubu Roi (1896) di Alfred Jarry, è una riflessione sul tema dell'apartheid. Fino a "North Pole Map" (2003), un grande arazzo che evoca il viaggio della vita e l'attraversamento dei confini.