

Canto ergo sum. Un mondo di canzoni di protesta - Dimitri Papanikas*

Come era solito ricordare Giorgio Strehler, la canzone di protesta nasce dalla fantasia e dalle esigenze del popolo di affidare al canto le proprie sofferenze e preoccupazioni, ma anche le proprie speranze. Fu in Germania agli inizi del Novecento che la rinnovata tradizione del cabaret si arricchì grazie al fondamentale contributo di una nuova generazione di artisti e intellettuali sensibili e responsabili. Per esempio grazie a Bertolt Brecht e Kurt Weill la canzone popolare incominciò a varcare i confini dell'intrattenimento effimero, di natura occasionale, per trasformarsi in riflessione politica generale. Attraverso i toni viscerali dell'ironia e della satira, filtrati da una grande lungimiranza, la canzone popolare viveva un'inedita mutazione. Da arte considerata «minore» diventava un genere maturo, autosufficiente, estremamente versatile, talvolta assimilabile alle più grandi espressioni della storia dell'arte universale. Nonostante le loro frequentazioni siano durate appena tre anni, dal 1927 al 1930, nel pieno di quell'effimera stagione di rinascimento tedesco nota come Repubblica di Weimar, Brecht e Weill stavano aprendo il cammino alla canzone moderna e a quelli che, soprattutto a partire dalla fine degli anni Cinquanta, cominceranno a chiamarsi «cantautori». Ma la nuova imminente carneficina obbligò a una lunga e dolorosa pausa. **L'alba di un nuovo mondo.** Passata la guerra, dopo vent'anni di fascismo e di censure, l'Italia del secondo dopoguerra scopriva l'eleganza delle voci di famosi crooners come Frank Sinatra e Cole Porter, i film di Hollywood, il jazz di Louis Armstrong. L'alba di un nuovo mondo sembrava alle porte. Per far fronte a questa invasione di musica straniera senza precedenti, i discografici si inventarono quello che ancor'oggi, con il dovuto distanziamento storico, continua a chiamarsi Festival della Canzone Italiana di Sanremo. Correva l'anno 1951 e la moderna canzone italiana trovava così il suo originale atto costitutivo. Per parlare di «canzone d'autore» si dovette attendere quasi un decennio, per l'esattezza il 1958, con il successo planetario di canzoni come Nel blu dipinto di blu, Come prima e, un anno dopo, Piove (Ciao ciao bambina). A partire dagli anni Sessanta le cose iniziarono a cambiare. Al rock and roll statunitense si incominciò a sostituire l'influenza della nascente stella dei Beatles. Se da un lato giovani band come Giganti, Equipe 84, New Trolls, I corvi, Camaleonti, Dick Dick, Nomadi, Pooh, Pfm e Orme stupivano un pubblico non ancora abituato alle sperimentazioni dell'elettricità musicale, dall'altro fu a partire da allora che il fenomeno dei cantautori iniziò a fare la sua comparsa sulla scena. Tra questi Umberto Bindi, Gino Paoli, Bruno Lauzi, Luigi Tenco, Fabrizio De André, Giorgio Gaber, Enzo Jannacci, Sergio Endrigo, Francesco Guccini, Lucio Dalla e Roberto Vecchioni. Si trattava di giovani artisti colti, provenienti da città come Genova, Milano e Bologna, che decisero di trovare la propria ispirazione in un patrimonio popolare filtrato attraverso una sensibilità classica che spaziava da poeti come François Villon ai trovatori, dalla ballata medievale al madrigale, fino ad arrivare ai poètes maudits alla Verlaine, Baudelaire e Rimbaud, ma anche a uno spagnolo come Federico García Lorca. Così si spiegano per esempio Georges Brassens e Leo Ferré in Francia, il canadese Leonard Cohen e il nostro Fabrizio De André. Parallelamente, grazie al pionieristico lavoro di ricerca di studiosi come Roberto Leydi, Giovanna Daffini, Giovanna Marini, Ivan della Mea e Paolo Pietrangeli il pubblico poteva scoprire un repertorio musicale immenso, in molti casi fino ad allora colpevolmente trascurato a causa delle ipocrisie di una cultura ufficiale ossessionata dal desiderio di abbandonare le proprie origini rurali e contadine per proiettarsi nel nuovo orizzonte della modernità, al pari delle grandi potenze della nuova Europa uscita dalle macerie della guerra. Un pregiudizio, questo, perfettamente condensato nella storica sentenza del giovane Giulio Andreotti del 1952, all'epoca sottosegretario allo Spettacolo della Presidenza del Consiglio dei Ministri, al considerare Umberto D, il capolavoro neorealista di De Sica, «un pessimo servizio alla sua Patria». **Nuovo Canzoniere Italiano.** Anni dopo, nel 1962, fu grazie all'Istituto Ernesto de Martino che a Milano, dall'esperienza dello storico collettivo dei Contacronache torinesi, nasceva il Nuovo Canzoniere Italiano. Si trattava di un gruppo culturale trasversale di intellettuali, artisti e ricercatori uniti dal comune obiettivo di conferire dignità storiografica a una serie di fonti generalmente considerate «alternative», e per questo trascurate. Dalle antiche improvvisazioni in rima dei contadini di Toscana e Sardegna ai vecchi canti di lavoro siciliani e calabresi, piemontesi e lombardi, dalle canzoni di lotta del Risorgimento a quelle della Resistenza, dai canti sociali del movimento operaio a quelli anarchici e libertari, un patrimonio popolare eccezionale veniva messo a disposizione di un'Italia sotto molti aspetti distratta e bigotta. Ispirati dai lavori di Sergio Liberovici e Michele Luciano Straniero dei Contacronache e dagli studi di Carlo Ginzburg e Giovanni Levi sulle fonti scritte alternative, di Cesare Bermani e Gianni Bosio su quelle orali e delle inchieste di Danilo Montaldi sugli immigrati nei centri urbani, questi ricercatori coronarono il loro importante lavoro con la creazione dell'etichetta discografica indipendente I Dischi del Sole. **American folk song.** Parallelamente, all'altro lato dell'oceano, in risposta alla retorica nazionalista del classico di Irving Berlin God Bless America, nel 1940 il cantautore Woody Guthrie scriveva i celebri versi di This land is your land. Nello stesso anno vedeva la luce Furore, il capolavoro di John Ford ispirato a The grapes of wrath, il libro dedicato dal premio Nobel della Letteratura John Steinbeck all'odissea di una delle migliaia di famiglie che a causa della crisi del 1929 furono costrette ad abbandonare le proprie terre dell'Oklahoma per emigrare verso la California. Dal profondo realismo di scrittori come Steinbeck e di musicisti come Guthrie nascevano i primi moderni cantautori statunitensi disposti a interrogarsi problematicamente sul proprio ruolo nella Storia. Dopo Woody Guthrie arrivarono Jimmie Rodgers, Burl Ives, Pete Seeger e molti altri ancora. Con loro l'american folk song incominciò a vivere i suoi anni dorati. Gran parte delle loro originali ricerche musicali si può trovare oggi nei locali dell'American Folklife Center, uno dei maggiori archivi di musica folclorica del mondo, creato nel 1976 all'interno della Biblioteca del Congresso di Washington e che dal 1978 riunisce tra gli altri fondi documentali, lo storico Archive of Folk Culture istituito nel 1928. Con This machine kills fascists, il celebre slogan posto sulle fiancate degli aerei delle brigate internazionali durante la Guerra civile spagnola che a partire dal 1943 Woody Guthrie volle imprimere sulla sua chitarra, ma anche con If I had a hammer, di Pete Seeger e Lee Hays (The Weavers), la canzone protesta statunitense si convertì nella colonna sonora originale della Contestazione degli anni Sessanta, dai movimenti per la pace e per i diritti civili fino ad arrivare alle proteste contro la guerra del Vietnam. Una lotta che in alcuni casi fu più comodamente ricondotta su un piano più

individuale e solipsistico, attraverso tecniche di rilassamento mentale prese in prestito dal buddismo zen e dal taoismo, mescolati con un'originale sintesi di nuova spiritualità antimaterialista, viaggi astrali (in alcuni casi anche reali) all'India di Siddharta e Sai Baba o al Tibet del Dalai Lama, in compagnia dei moderni profeti della psichedelia. Da Timotthy Leary a Allen Ginsberg, da Jack Kerouac fino a William Burroughs, in molti tra beats e nuovi hippies iniziarono a predicare una rivoluzione sessuale in nome della liberazione di un nuovo corpo, sottratto alle logiche del piacere come fonte di potere. Fu questa un'originale maniera, non esente da qualche dose di narcisismo, di sottrarre i propri corpi alle leggi della produttività imposte dal mercato e dalla moderna società dei consumi, ma senza realmente interrogarsi seriamente sulle condizioni di possibilità di tali meccanismi di sfruttamento. In sintesi, se molti tra i cantautori europei, specialmente gli italiani e i francesi, trovarono la propria fonte di ispirazione nella tradizione popolare classica e medievale, filtrata dai grandi autori della letteratura moderna e contemporanea, gli statunitensi nascevano all'ombra dei versi di scrittori come Whitman ed Hemingway, Lee Masters e Kerouac, Ginsberg e soprattutto, a partire dagli anni Sessanta, dei nuovi profeti della Beat Generation. **Il sogno latinoamericano.** In America Latina le cose andarono diversamente, grazie a numerosi artisti impegnati a ricercare le proprie radici musicali in un patrimonio culturale collettivo, anonimo e popolare. Dalle tradizioni andine precolombiane alle originali fusioni musicali nate durante l'epoca coloniale. Con eccezione della poesia del nicaraguense Rubén Darío, dei cubani José Martí e Nicolás Guillén e del peruviano César Vallejo (e più tardi di Alfonsina Storni, Pablo Neruda, Raúl González Tuñón, Juan Gelman e Mario Benedetti) la maggioranza dei cantautori latinoamericani troverà la propria fonte di ispirazione nel folklore. Da Atahualpa Yupanqui e Violeta Parra in poi, in tutto quello che «il popolo impara senza che nessuno glielo insegni». La canzone popolare latinoamericana passava così necessariamente attraverso le note del cuatro, del charango e della quena; i ritmi del joropo e del samba, della baguala e della vidala, della chacarera e del gato, della zamba e del malambo, della guaranía e della litoraleña, passando per la chamarrita, il chamamé, il taquirari, la tonada, la cueca, il triunfo, l'estilo, la cifra, la huella, fino ad arrivare al tango, alla murga e al candombe. Si trattava di canzoni che narravano di radici andine e precolombiane, di originali fusioni con la musica spagnola della Conquista, delle sue vittorie e sconfitte, di colonialismo e neoliberismo, di endemici militarismi mai sopiti e di proiezioni verso nuovi mistici socialismi del XXI secolo. Per tali ragioni è estremamente difficile parlare di Nuova canzone latinoamericana nei termini di un «movimento culturale» in sé. Contro i facili romanticismi che per troppo tempo hanno ridotto l'America Latina a una immagine stereotipata nel tempo di un continente alla deriva, perduto in un sogno a metà strada tra populismo e rivoluzione permanente, è necessario ribadire quanto possa essere arbitrario riunire sotto la medesima categoria movimenti così eterogenei come la Nueva trova cubana e il Cancionero popular argentino, la Nueva canción uruguayana e il tropicalismo brasiliano fino ad arrivare alle Nueva canción cilena, insieme alla bossanova il vero grande fenomeno discografico internazionale latinoamericano degli anni Settanta. Quel che è certo è che la canzone popolare del Sudamerica è stato il risultato violento della lunga storia di un continente alle prese con il difficile cammino verso l'emancipazione da interessi stranieri. Il riflesso delle sfide, dei sogni, ma soprattutto delle sconfitte, di giovani desiderosi di cambiare se non il mondo, perlomeno il proprio posto in esso. Ragazzi spinti da una ricerca di una propria autodeterminazione in quanto «individui», ancor prima che come «popoli». Sogni in molti casi frustrati dalla violenta reazione di un potere non disposto ad ascoltarli. Rastrellati, incarcerati, fatti sparire o più semplicemente costretti a una lenta agonia per inedia o mancanza di speranza, condannati a scontare la propria morte vivendo.

**storico della canzone latinoamericana e critico musicale. Dal 2009 dirige e presenta il programma «Café del sur» (Radio 3 - Radio Nacional de España).*

Nel labirinto del ricordo - Maria Grazia Calandrone

Degli scomparsi restano i segni linguistici universali, i denominatori comuni della lingua, suggerisce Mario Santagostini nella bella introduzione all'opera di Mariella Cerutti Marocco, producendone la raffinata esegesi tutta tesa a rassegnarsi alla irreparabilità del passato - fino allo scarto finale, che è un inno alla musica della parola. Cominciamo dunque a cantare e, in una sorta di aerea pesca a strascico, intrappoliamo spiriti e spiritelli nella rete dei suoni. Talvolta nelle maglie della voce incappa una figura passata, una figura morta di noi. E veramente a mute apparizioni sembrano rivolgersi la devozione e lo smarrimento di Cerutti Marocco, titolo che è anche esatta descrizione di una disposizione dell'animo che si muove tra sopralluoghi nelle regioni ambigue dell'infanzia, casa immobile che procura il terrore e il piacere dei territori di oltreconfine, quando si è superato anche lo scandalo della disperazione - e una supplica ai morti, l'implicita eterna interrogazione sul loro - sul nostro, domani - ritorno. Non vediamo stagiarsi sulla pagina nitide evidenze creaturali, vediamo piuttosto una cronaca di dettagli osservati da una terza persona singolare, quasi straniera in terra terrestre ma non vera abitatrice del non-visibile. Solo nell'occhio della donna adulta che guarda le sue immagini di ragazzina in kilt l'io viene assunto - ma fuggevolmente, forse perché la giovinezza è inutile e meravigliosa, sì, ma rappresenta il magnete che attira il presente fino a un lampo di congiunzione, quasi che il tempo qui fosse un elastico contratto nel punto istantaneo della sua massima brevità. Brevità dello spazio e del tremendo dio cronologico, se immediatamente avviene il risveglio nel corpo di oggi. In questo senso il libro è universale: scomparso per tutti è il passato e scomparsi sono i noi stessi che fummo. La più gran parte del libro è però un compianto per il padre spento dall'ala cupa di una farfalla dal nome bellissimo: astrocitoma, ovvero neoplasia del sistema nervoso centrale. Ebbene, assumiamo per noi questa lezione: la traccia che rimane nella poesia, di un dolore che si presume assai profondo, è una pietà abbandonata, addolorata, effusiva quanto impotente - e la malinconica bellezza del nome di una malattia. Chi resta vivo ha amore bastevole per il mondo da elogiare i suoi nomi più crudeli, più crudelmente belli, e il corpo amato diventato il profumo di fiori di tutta la valle oppure, forse, una laboriosa particella di polvere che galleggia nel cono di luce. Probabilmente per associazione con questa immagine, Mario Santagostini ha prodotto a sua volta la fantasmagoria di quella pesca miracolosa dall'aria. I nostri cari: i dispersi, gli scomparsi, sono piccoli grani di polvere, che possiamo afferrare solo con la voce quando la voce fa musica, li possiamo - diremmo - tradurre. Ma alla radice del tradurre vige un imprescindibile tradimento: è per ciò che si tenta e si tenta, ancora una volta, di evidenziare i figli

impercettibili che avvertiamo d'intorno, di fare della nostra parole la calamita, un organo di senso - anzi, sovrasensibile. La voce ipersensibile dei poeti è anche voce della trasfigurazione: nei testi dedicati al padre l'autrice appare essa stessa scorporata, muove in un mondo privo di qualificazioni e ne viene dissolta per contagio, nel corpo e nella scrittura. Questo processo è doppiamente vero perché, quando lo sguardo di un poeta si affaccia sull'evo del suo passato, non è mai di sé solo che parla e perché, come in questo caso, l'amore per i morti fa desiderare di ricongiungerci almeno per similitudine e per difetto, fa parzialmente morire, ma di una morte ancora provvisoria e mimetica, che ci lascia un sorriso più radioso come l'ombra circostante lascia sull'albero delle olive un raccolto più fitto. Nella parte finale del libro si affrontano infine in prima persona alcuni sparsi dettagli del tempo presente: primo fra tutti il lascito del sorriso materno sul volto un tempo malinconico della figlia-autrice, che ora ha la forza di produrre la fruttuosa abbondanza che succede al dolore, tanto che il libro si conclude con l'inizio di un viaggio, annunciato dallo sciogliersi di una neve, ovvero con l'immersione nel corpo di un uomo che comincia a muoversi nel recentemente indecifrabile. Neve, nebbia, il biancore di una montagna: i sentimenti della devozione e dello smarrimento si svolgono spesso in panorami colti da un candore che sgrana i confini. Se il compito dei poeti è una nitida esattezza a nome di tutti, in questo caso il confondimento di attori e scenario, che rende le figure apparizioni, parvenze ectoplasmatiche e immateriali, quando non solo passi riscontrati dall'abbaiare dei cani, è quanto di più nitido si possa dire su un mondo poetico e mortale dove l'io non dovrebbe finalmente venire pronunciato: non adesso, non più, già siamo altri.

Le metamorfosi del nuovo diritto – Giso Amendola

Norberto Bobbio aveva utilizzato la fortunata espressione «età dei diritti» per indicare la progressiva centralità conquistata, sia nel discorso pubblico che nella teoria giuridica e politica, dai diritti fondamentali. Con la stagione delle grandi Costituzioni europee del secondo dopoguerra, l'idea, radicata nella tradizione statalistica di gran parte del diritto pubblico, che i diritti fossero solo l'altra faccia dei doveri, una semplice espressione della forza dello Stato che li riconosceva e li garantiva, era stata definitivamente superata in nome di una nuova centralità dei diritti fondamentali della persona. La stessa tradizionale classificazione dei diritti nelle tre generazioni dei diritti civili, politici e sociali cominciava a diventare antiquata, sia per una notevole espansione dei diritti sociali stessi, sia per l'affacciarsi di diritti «nuovi», legati alle trasformazioni culturali, tecnologiche, ambientali. Sul linguaggio, sulla teoria ma anche sulla dimensione dell'effettività concreta dei diritti fondamentali, torna oggi Stefano Rodotà, che in questo *Il diritto di avere diritti* (Laterza, pp. 433, 20 euro) offre una densissima cartografia del «mondo nuovo dei diritti», esplorandolo senza mai neutralizzarne la tensione di fondo: i processi globali comportano contemporaneamente, «un incessante riscrivere il catalogo dei diritti» e, insieme, il costituirsi di un campo mai pacificato, continuamente attraversato da conflitti, all'interno del quale l'inefficacia di larghe parti delle costituzioni e delle carte sovranazionali costituisce un persistente lato oscuro dell'età dei diritti. Le guerre umanitarie hanno, del resto, mostrato un'altra faccia terribile del discorso sui diritti, l'estrema facilità con la quale i diritti umani sono diventati strumento ideologico di giustificazione delle guerre dell'Impero. **Quando i confini mutano.** Mosso da un'estrema consapevolezza di questi aspetti problematici del linguaggio dei diritti, Rodotà si confronta direttamente con quelle voci critiche che, ispirandosi a impostazioni di tipo realistico, non fanno mistero di nutrire un'esplicita diffidenza per le varie prospettive di costituzionalizzazione sovranazionale e per le dichiarazioni «di carta», sognando un ritorno alla centralità dell'autorità politica degli Stati e, spesso, della legge e dei parlamenti contro quella che considerano una pericolosa estensione dell'influenza delle Corti. Contro questo tipo di critiche, il testo di Rodotà chiama incessantemente, e in modo assolutamente convincente, all'esercizio di tutt'altro tipo di realismo: non si tratta di rimpiangere il territorio perduto, il senso protettivo delle identità consolidate, ma di saper abitare i continui attraversamenti, ridefinizioni e cancellazioni dei confini tradizionali. Allo stesso modo, nessuna nostalgia è possibile per un'idea semplificata della politica, che guardi all'antico decisore «sovrano», identificandolo tradizionalmente con la centralità dei Parlamenti nazionali: dalla natura reticolare e complessa dei poteri nessuno può pensare di uscire, in un tempo in cui le classiche «istituzioni della normazione», le assemblee legislative, perdono spazio a favore delle «istituzioni del rispetto e dell'attuazione», in primo luogo le Corti, nazionali e sovranazionali. In questo universo policentrico e multilevel, una saggezza realistica deve saper riconoscere che nei diritti e nella loro azionabilità in giudizio, più che nelle sedi tradizionali della decisione politica statutale, spesso, «si è rifugiata l'unica democrazia possibile in tempi di globalizzazione». Questa lettura contiene materiali preziosi per contestare tutti quei discorsi che, dietro una pur salutare critica degli abusi della retorica dei diritti, nascondono evidenti nostalgie per concezioni neostatualiste, pensando magari di giocare un qualche imprecisato ritorno a un'autentica sovranità del «popolo» contro i nuovi assetti costituzionali complessi e policentrici. Rodotà sa mostrarci come le sovranità statali non siano scomparse, ma anche come il loro ruolo si sia radicalmente trasformato e come, in ogni caso, la forza del «politico» non abiti certo più da quelle parti. La lotta per il diritto, trasformatasi oggi in una diffusa lotta per i diritti, incarna molta più «politicalità», anche se difficilmente localizzabile, di quella che anima i luoghi e i tempi classici della decisione politica. **Modelli non disincarnati.** Il cuore di questo libro non sta tanto nel difendere il costituzionalismo dei diritti dalle critiche avanzate nel nome di ritorni semplificatori allo Stato o alla Sovranità, o a una presunta purezza del Politico. Le pagine teoricamente più dense girano piuttosto intorno a un'altra serie di critiche, di diversa ispirazione, che obiettano invece al discorso dei diritti un'eccessiva astrattezza e un'insostenibile pretesa di universalità, con il rischio di far scomparire la concretezza delle differenze e la molteplicità delle esperienze, e di ridurre la ricchezza delle pratiche sociali effettive entro modelli normativi disincarnati. Nel rispondere a questo tipo di obiezioni, la ricerca di Rodotà evidenzia con forza come il richiamo ai diritti oggi si muova su coordinate molto diverse da quelle che animavano la classica modernità giuridica. La norma, anche la norma giuridica, è sempre meno un modello «trascendentale» che si impone dall'alto a dar forma alla mutevolezza dell'esperienza, ma si presenta sempre più coinvolta, aperta, resa permeabile alle trasformazioni, alle differenze, alle metamorfosi. Le lotte femministe, l'emergere delle differenze e, ancor più complessivamente, l'emergere di un soggetto che non si presenta più come «compatto, unificante, risolto», ma che «si fa nomade», richiedono, infatti, un ripensamento complessivo dello schema su cui il

discorso giuridico si è fondato nella modernità. Questa nuova materialità, questo riferirsi non più al soggetto giuridico «astratto» ma ai soggetti «di carne», costituisce l'autentico punto di forza della ripresa contemporanea del discorso dei diritti. È il costituzionalismo dei bisogni, come lo definisce Rodotà, che ha saputo ridefinire l'intero discorso dei diritti dentro la materialità delle differenze, dei conflitti e delle lotte. Questo costituzionalismo materiale, che vive di persone incarnate e dei loro legami sociali, oltre la classica astrazione del «soggetto giuridico», richiede un deciso superamento della logica proprietaria. Il rapporto complesso tra persona e beni non è riassumibile né nella proprietà privata, né nella proprietà pubblica: la questione è invece quella dell'accesso ai beni fondamentali come diritto della persona, sganciato dalla titolarità della proprietà; un accesso non puramente «formale», che si affidi a logiche mercantili, ma che renda usufruibili i beni «senza ulteriori mediazioni». Si tratta di costruire lo spazio del «comune», dimensione decisamente al di là di individuo e Stato, sapendo bene anche che non si tratta di vagheggiare un ritorno alla logica chiusa della «comunità», ma piuttosto di immaginare uno spazio globale di valorizzazione piena dell'uguaglianza e della libertà. Così, le densissime pagine su vita e autodeterminazione, cyberspazio e identità personale e quelle, cruciali, sulla necessità di ripensare in termini innovativi il nesso tra vita, diritto e lavoro, verso la costruzione di una «democrazia del reddito universale», permettono di misurare tutta la forza di una simile proposta costituzionalista: probabilmente, il riformismo più avanzato che abbiamo oggi a disposizione. Resta però tutto da discutere se anche questo costituzionalismo avanzato possa esaurire l'intero spazio delle lotte e delle rivendicazioni contemporanee. Lo stesso discorso di Rodotà mantiene una tensione con tutto ciò che continua a emergere anche fuori dallo spazio del processo di costituzionalizzazione dei diritti, che non a caso legge come un processo sempre aperto e tendenzialmente «infinito». Resta però urgente, a nostro parere, mantenere, anche dinanzi a una versione così avanzata del costituzionalismo e del discorso sui diritti, la possibilità di interrogazione critica sul costituzionalismo stesso, e sui limiti delle lotte che si pongono nei termini classici del «riconoscimento dei diritti». Per esempio: è vero che lo spazio giuridico europeo, quello della carta dei diritti, contiene più di un'apertura valorizzabile nel senso di un costituzionalismo materiale dei bisogni; ma, allo stesso tempo, è difficile ignorare che la finanziarizzazione ha assunto oramai in questo spazio un ruolo sempre più a suo modo costituente (da vera e propria «rivoluzione dall'altro», come ha scritto più volte Etienne Balibar), che ha imposto trasformazioni decisive alle stesse costituzioni nazionali formali. In questo quadro, è difficile continuare a immaginare una costituzionalizzazione progressiva dei diritti, affidata all'attività, pur a volte sicuramente encomiabile, delle Corti europee. La ripresa della costruzione di uno spazio europeo dei diritti all'altezza delle sfide della «costituzione finanziaria», sembra in questo momento richiedere elementi di rottura costituente non pacificamente contenibili nella grammatica istituzionale dell'espansione dei diritti e negli spazi aperti dalla loro interpretazione. **I rischi elevati.** E ancora: Rodotà conosce bene - e valorizza - tutte le forme di produzione informale di diritto, di istituzionalizzazione dei diritti attraverso soggetti e procedure diverse da quelle usuali nei processi politico-costituzionali. Legge però nelle ipotesi che si fondano su processi di autocostituzionalizzazione, di elaborazione di «costituzioni civili» settoriali - sostenute per esempio dal sociologo e giurista tedesco Gunther Teubner - un elevato rischio di non superare un certo elogio, piuttosto incapacitante, della frammentazione post-moderna. Rischio che esiste, e fa bene Rodotà a soffermarsi sulle dinamiche ricompositive in atto anche nei processi globali. Ma anche qui: siamo sicuri che i processi «sociali» di autonormazione incontrino inevitabilmente il destino della debolezza frammentaria e che quelli politico-istituzionali formalizzati conservino invece forza ricompositiva? Un costituzionalismo materiale, oggi, non potrebbe invece trovare nuova forza proprio nella capacità dei nuovi movimenti sociali di dar vita a processi autocostituenti, certo parziali, ma in grado di aprire sperimentazioni di democrazia post-rappresentativa e di mantenere una tensione permanente con gli spazi rappresentativi e politico-istituzionali «classici»? Un costituzionalismo pur incarnato e materiale, pur sensibile alle trasformazioni della società della conoscenza e capace di installarsi su un terreno riformista ricco e denso, non esaurisce insomma gli spazi di innovazione e di conflitto che i movimenti sociali vanno aprendo. E se è vero che Marx, come ricorda opportunamente Rodotà, seppe leggere nella vittoria «legislativa» sull'orario di lavoro tutta la ricchezza di un avanzamento decisivo per il proletariato, è anche vero che per Marx quella vittoria non si rinchiudeva in un recinto giuridico acquisito, ma permetteva di riproporre, a un livello più alto, la connessione tra critica del diritto e critica dell'economia politica. Così, il riconoscimento dei progressi democratici che si possono ottenere sul terreno di un costituzionalismo materiale avanzato, potrebbe coniugarsi con processi costituenti di critica radicale degli assetti costituzionali esistenti.

La crisi della sovranità e il potere costituente

Curato da Sandro Chignola, il volume collettivo «Il diritto del comune» (ombre corte, pp. 238, euro 20) raccoglie i contributi di un eterogeneo gruppo di ricercatori, docenti e attivisti che da anni hanno dato vita a un percorso teorico attorno al tema dei «commons», mettendo in evidenza come la consolidata dicotomia tra diritto pubblico e diritto privato tenda a cancellarne la valenza politica. Sia ben chiaro: tanto il diritto privato che quello pubblico provano a «congelare», ossificare il comune, cioè quanto uomini e donne producono o modificano nel loro ricambio con la natura. Il diritto privato elegge la proprietà privata a forma privilegiata per assicurare quella produzione e ricambio, mentre il diritto pubblico lo riduce a proprietà pubblica che tende tuttavia a espropriare i produttori dai loro prodotti. Da segnalare, tra i tanti, i saggi di Michael Blecher, Giuseppe Allegri, Ugo Mattei, Gunther Teubner, Alessandro Arienzo, Mauro Bussani, Adalgiso Amendola e Toni Negri.

Bowie, l'uomo perduto nel tempo – Alberto Piccinini

Ieri mattina mezzo mondo si è svegliato ascoltando David Bowie. *Where are we now?*, la prima canzone incisa dopo dieci anni di silenzio e speculazioni di ogni genere sulla salute della rockstar è apparsa letteralmente dal nulla sul suo sito internet, che da qualche giorno risultava off-line. Alle cinque del mattino la Bbc l'ha mandata in onda. Un'ondata di stupore, gioia, malinconia, per qualcuno (pochi) di delusione, ha travolto i social network. Su Twitter e Facebook non c'era chi non volesse esserci, postare, condividere, commentare la clip del videoscultore newyorkese Tony Oursler che

accompagna la malinconica ballata, attraversata dai ricordi e dalle immagini del soggiorno a Berlino di Bowie, e dal pensiero di «camminare verso la morte». Non era un giorno qualunque. Ieri Bowie festeggiava i suoi 66 anni. Festeggiare non sempre è il verbo giusto in questi casi. «Dovevo prendere il treno da Postdamer Platz/ non hai mai saputo che potevo farlo», canta, trentacinque anni dopo a qualcuno che, probabilmente, non c'era. Postdamer Platz, prima della caduta del Muro era uno spazio metafisico, abbandonato, sconvolgente. Gli Hansa Studios, dove venne incisa Heroes, stavano a due passi. L'installazione di Oursler - che ha già lavorato usando la rockstar come modello, in passato - mette la faccia di Bowie accanto a quella di una ragazza, sui corpi di due pupazzi seduti a mo' di soprammobile su una grande scrivania. In una stanza della memoria ingombra di cose un video proietta vecchie immagini della capitale tedesca. A trent'anni appena compiuti, dal 1976 al 1979 Bowie passò a Berlino gli anni tra i più felici e produttivi della sua lunga carriera. Veniva da Los Angeles e dal suo periodo fantascientifico («il grande duca bianco»). Una dieta di solo latte, cocaina, Gouloises, l'avevano ridotto a uno scheletro. Quel che è peggio, la paranoia lo aveva riempito di impresentabili fantasie naziste. Fu a Berlino che vide, sul Muro, la scritta «Bowie» con la e trasformata in una svastica. E scese a più miti consigli con se stesso. Girava in bici, in metropolitana, su una vecchia Mercedes con l'amico Iggy Pop («Sempre sfasciando la stessa macchina», come scrisse in una canzone). Viveva in un grande appartamento a Schöneberg, pieno di gente. Passava la notte nei bar, o - come canta ancora in Where are we now? - «seduto al Dschugel a Nurberger Strasse / un uomo perduto nel tempo». Il Dschungel, all'epoca, era la discoteca più bella del mondo libero, attraversata dai suoni del funk e dell'hip-hop che annunciavano la nuova epoca. A Berlino, con Brian Eno, il produttore Tony Visconti, Robert Fripp, Bowie reinventò il rock degli anni a venire. Gli spazi vuoti della città, le rovine, il peso della Storia fusa nel cemento del Muro. Il magazzino Kadewe, il ponte Bose, il primo aperto dopo la caduta del Muro, ricordati nella nuova canzone. Le memorie del cabaret, il sesso, l'espressionismo, le storie di spie, i quartieri turchi. Il racconto delle metropoli post-industriali comincia dalla Berlino di Bowie, e non è mai finito. Di quegli anni è rimasto Tony Visconti, il produttore della musica di Bowie dal 1972, tornato a collaborare con il cantante nei suoi ultimi due dischi fin qui, Heathen e Reality, spogliati di ogni sperimentazione linguistica, e già attraversati dalla soffusa malinconia di Where are we now? «Dove siamo adesso?». Già, dove siamo adesso? A qualcuno la risoluzione della canzone sembrerà persino banale, nel suo arrendersi al tempo che passa, all'essere-vivi adesso. «Finché ci sarà il sole/ finché ci sarà la pioggia/ finché ci sarai tu/ finché ci sarò io». Bowie ha trafficato a lungo col melodramma canzonettaro e le pose teatrali, ma non è questo. La dichiarazione di fragilità da parte di uno che da anni viene dato per malato di cancro e spacciato, sembrerà l'unica cosa che resta viva nel rock, così invecchiato e travolto delle sue stesse memorie. In una scena del video Bowie indossa un'enigmatica t-shirt con su scritto Song of Norway. È il titolo di un musical del 1970 al quale partecipò come comparsa Hermione Feather, sua fidanzata freak-chic di allora. Si erano conosciuti da Lindsay Kemp. Lei scappò con un attore, lui si rifugiò in una comune autogestita. Dove siamo adesso? In un'epoca in cui si sa tutto di tutto, e i dischi si ascoltano in Rete settimane, spesso mesi prima della loro uscita, la segretezza con cui Bowie ha gestito il suo ritorno è tuttavia un piccolo capolavoro di comunicazione. Fino a ieri le ultime foto apparse sui giornali erano le stesse degli ultimi anni: a spasso per Manhattan, pallido, con un cappello in testa e una borsa della spesa in mano. Neppure la casa discografica Columbia sapeva nulla. In una dichiarazione si limita a notare che «mettersi nell'ombra, evitare l'ingranaggio dell'industria è molto Bowie». Non ci saranno interviste, neppure apparizioni promozionali, aggiungono. Soltanto la promessa di un nuovo album che uscirà il prossimo 12 marzo. Titolo: The next day, il prossimo giorno. In copertina la stessa foto di Heroes, il capolavoro berlinese, ispirata alle opere del pittore espressionista tedesco Erich Heckel, ma coperta da un quadrato bianco.

Fatto Quotidiano – 9.1.13

“La variante di E.K.”, un suicidio messo in scena - Pasquale Rinaldis

Rinomata nell'ambiente dello spettacolo teatrale della Capitale, la compagnia DoppioSenso Unico, formata da Luca Ruocco e Ivan Talarico, torna in scena con un nuovo insolito spettacolo “La variante E.K.”, una pièce nata nei locali e teatrali romani in forma di studio, per giungere alla forma definitiva arricchita del rapporto con il pubblico che ne è parte essenziale. I due attori giocano infatti con gli spettatori portandoli in scena come protagonisti; li guidano, attraverso i vari quadri nella complessa vicenda del suicidio di E.K. Una situazione raccontata tramite esercizi di stile, variazioni, ripetizioni, errori e ripensamenti, che spazia nei luoghi e nel tempo in maniera libera, suscitando risate improvvise e incontrollate, nonostante l'atmosfera funerea. I due performer agiscono liberamente, senza vincoli d'interpretazione, aiutati da cartelli proiettati e pochi e rappresentativi oggetti e maschere. Uno spettacolo surreale, dal ritmo veloce e dall'ironia nera, che ride e fa ridere della morte del concetto di individuo. Lo spettacolo è nato da un'idea abbastanza semplice: seguire il processo che porta il protagonista incognito, E.K., a compiere il suicidio per impiccagione che tanto desidera sin dalla prima scena. Anche se di primo acchito potrebbe sembrare materiale utile per una tragedia, in realtà La variante E.K. è uno spettacolo frizzante, divertente. La sfida sta proprio nel riuscire a ridere e a far ridere, di argomenti funebri come la morte e il suicidio, sfuggendo ai tabù morali. “Il processo di strutturazione dello spettacolo è stato abbastanza lungo – spiegano Ruocco e Talarico – inizialmente, ad esempio, il ruolo del pubblico non era così importante, mentre proprio l'inserimento di un perfetto sconosciuto al centro della scena ha dato allo spettacolo l'organicità e il ritmo che ha oggi”. La variante E.K. in scena dall'8 al 13 gennaio al Teatro dell'Orologio, è un'ulteriore evoluzione dello spettacolo breve E.K. che lo scorso anno è stato allestito nei vari locali e teatrali di Roma. Sono state inserite nuove scene, grazie anche ai feedback che sono arrivati durante le repliche dello spettacolo breve. Sono stati poi aggiunti dei manifesti mortuari video-proiettati in cui si indicano i titoli alle scene, “il tutto per rendere il suicidio di E.K. ancora più eclatante!”. **Come definireste il vostro genere teatrale?** Il nostro è un teatro di parole masticate, sguardi di sbieco, risate malcelate, oscurità ghignanti e freddure inascoltabili. In scena siamo due, scuri e taglienti, circondati da oggetti e persone che manipoliamo con divertimento. Siamo partiti da spunti brechtiani, beckettiani,

futuristi addirittura. Ma ormai le scene ci vengono in mente da sole, noi le mettiamo solo in ordine, cercando di trovare una struttura ai nostri deliranti mondi. **Mi parlate della vostra formazione artistica?** Lavoriamo insieme da oltre dieci anni. A livello didattico abbiamo seguito alcuni corsi teatrali da giovanissimi, ma possiamo dire che il nostro modo di far teatro è una cosa che abbiamo costruito da soli col tempo. Abbiamo una vasta collezione di copioni di spettacoli, più o meno lunghi, molti dei quali mai realizzati, ma da cui senza dubbio derivano quelli che oggi portiamo in scena. Nel tempo abbiamo aperto tante collaborazioni, più o meno durature, con altre persone, ma il nucleo fisso di DoppioSenso Unico, fin dalla fondazione, rimaniamo noi due. Oscuri e grotteschi, come il teatro che portiamo in scena. È questa la chiave di lettura: i nostri spettacoli ce li cuciamo addosso, ci giochiamo non li interpretiamo. Non siamo campioni di formazione, ma di 'naturalzza"! **Qual è il messaggio che vi piacerebbe che chi assiste vorreste recepisca?** Cercare un messaggio da recepire in uno spettacolo che parla di un aspirante suicida? Di certo non sarebbe un messaggio positivo! Forse è meglio lasciar perdere, ma se proprio ne vuoi uno, sta nascosto proprio nel riuscire ad affrontare la materia funebre con ilarità e divertimento. Ed è quello che è finora successo al nostro pubblico, sia quello trascinato in scena sia quello rimasto in platea. **C'è una corrente artistica storica di cui avreste voluto far parte?** Del Dadaismo, fino a un po' di tempo fa, per la giocosa esuberanza dei momenti migliori. E del Surrealismo, per la deriva paranoica dell'immaginario inascoltato. Soprattutto però dell'arte greca classica, per la fantastica mutilazione dei corpi scultorei ceduti al tempo. **Un motivo per cui non si può mancare al vostro spettacolo.** Chi viene ne è parte integrante e non venire è negarsi qualcosa.

...e se il mondo somigliasse a Piero Ciampi... - A67

Piero Ciampi è sicuramente tra gli artisti più originali della scena cantautorale italiana e allo stesso tempo il più dimenticato. L'artista livornese, scomparso il 19 gennaio 1980, è stato spesso considerato un artista maledetto per via del suo grande amore per l'alcol e la sua scrittura drammaticamente vera. "Bisogna pagar pegno a Piero Ciampi", diceva Fabrizio De Andrè, ed è quello che hanno fatto i "Letti Sfatti", giovane rock band napoletana. Il trio rock – Jenna Romano: voce e chitarra, Roberto Marangio: basso e Mirko Del Gaudio: batteria – che, nel 1999, vince il premio Ciampi, ha collaborato con nomi del calibro di Beppe Barra ed Erri De Luca. Con il nuovo disco/dvd, "...e se il mondo somigliasse a Piero Ciampi..." (Laboratori di provincia/Audioglobe), appena uscito, la band partenopea celebra l'artista rivisitando quattro brani della sua discografia: "Il vino", "In un palazzo di giustizia", "Ha tutte le carte in regola" e "Tu no", versione stupenda di una delle più belle canzoni d'amore della storia della musica italiana. "Ci sentivamo in debito – spiega Jenna Romano – nei confronti di uno dei poeti che più ha segnato il nostro modo di vedere le canzoni". Il disco oltre a contenere cinque inediti, tra i quali "La fiamma di una candela" (dedicata a Piero Ciampi), ha anche un dvd che contiene il videoclip del brano "Il vino" e un documentario: "Minerali sconosciuti". Un lavoro che vede tra i protagonisti: Peppe Lanzetta, Patrizio Trampetti, Rosalba Di Girolamo, Antonio Del Gaudio, Franco Del Prete, Alan Frenkiel, Luigi Caramiello, Franco Carratori e gli stessi Letti Sfatti. Un viaggio all'unisono nella storia e nell'eredità artistica di Ciampi, che testimonia il legame tra vecchie e nuove ispirazioni sull'asse Livorno-Napoli. Un'operazione coraggiosa che conferma la grande sensibilità di una band poco conosciuta e che meriterebbe ben altra attenzione. **Come nasce questo omaggio a Piero Ciampi?** Nel nostro live avevamo due brani di Ciampi: "Tu no" e "Il vino". Una sera mi venne di cantare "Il vino" partendo con la prima frase tradotta in napoletano: "Ma comm'è bello 'o vino". Continuai e senza pensarci tradussi l'intera canzone, come per magia ci rendemmo conto che suonava come una vera canzone napoletana. Il direttore del premio Ciampi, Franco Carratori, dopo averla ascoltata mi chiamò entusiasta e così decidemmo di realizzare un videoclip in cui si celebrasse un funerale a una botte di vino che alla fine diventasse una festa, poi tutto è venuto da sé.

Oggi ho insegnato la strage dimenticata del Vajont - Alex Corlazzoli

Non ho mai capito perché nei libri di geografia, arrivati al Veneto, non vi sia una sola riga su Longarone, il paese in provincia di Belluno, travolto dalla frana staccatasi dal monte Toc. E' triste pensare che l'Italia non sappia tramandare alle giovani generazioni la propria storia. Eppure il disastro del Vajont è avvenuto il 9 ottobre del 1963, cinquant'anni fa. I nostri padri ricordano ancora la prima pagina del "Corriere della sera" con il titolo "L'onda della morte". Stamattina nella mia quinta, abbiamo imparato il Vajont ascoltando [Marco Paolini che per Rai2](#) in occasione del 34esimo anniversario della strage aveva raccontato il dramma avvenuto a Longarone. Lo abbiamo fatto leggendo insieme la fiaba del principe Toc e della principessa Acqua ideata dai ragazzi dell'istituto comprensivo del paese travolto dall'onda. Non c'è nel libro di geografia. Non c'è nemmeno nel programma. Ma fare memoria è un dovere per chi insegna. Passare il testimone è ciò che dovrebbe fare chi si trova davanti dei ragazzi di 10, 11 anni. Come si può parlare della Sicilia senza raccontare ai ragazzi della strage di Ustica avvenuta nel 1980 o degli sbarchi dei migranti che avvengono a Lampedusa ogni settimana. Quando si studia il Friuli nessun libro cita la risiera di San Sabba, campo di concentramento dove vennero uccisi prigionieri politici ed ebrei. L'Emilia Romagna è la storia di una terra di Resistenza che ogni anno insegno raccontando di quelle 770 persone, donne, bambini e anziani che vennero uccisi a Marzabotto. Eppure oggi se chiedete a dei ragazzi di 13-14 anni di citarvi tre eventi della storia del Novecento è facile, com'è capitato a me, che vi risponderanno: "La morte di Steve Jobs, il lancio del primo iPhone, l'11 settembre 2001". Ecco perché non possiamo fare a meno di raccontare la nostra storia, chiudendo il libro di geografia e aprendo quello delle nostre esperienze. Nella speranza che vi sia una generazione di insegnanti che non ha perso il vizio della memoria.

Repubblica – 9.1.13

De Gregori debutta alla radio: "Il cinema, che passione" – Silvia Fumarola

Francesco De Gregori chiede se deve mettersi le cuffie per forza, e i tecnici gli spiegano di sì, perché così può sentire cosa succede in regia. Unica domanda per un debutto eccezionale, che vede il cantautore nei panni di conduttore di "Hollywood party", in coppia con Steve della Casa, su RadioTre alle 19, per tutta la settimana. Il via vai nello studio Rai di Via Asiago, dove viene trasmesso il programma di cinema, è discreto e costante, perché la presenza di De Gregori (ultimo album "Sulla strada") è un piccolo evento. "Steve me l'ha chiesto nel modo giusto, chiacchierando, a cena, non ci ho pensato troppo e ho accettato. Spero di essere all'altezza", racconta il musicista, che ha anche ideato il quiz - difficilissimo - sul film della puntata. Tre indizi da mal di testa che gli ascoltatori cinefili, e fieri di esserlo, risolvono. Al contrario, guai definire De Gregori "cinefilo". "Non è un insulto", ironizza della Casa. "Lo so - dice ridendo l'artista - ma non mi posso definire cinefilo perché purtroppo non lo sono: sono solo un appassionato di cinema". Tra i registi preferiti Dino Risi, tra gli attori l'Alberto Sordi di "Una vita difficile". Attrici? "Ci devo pensare. La ragazza di "Soliti ignoti"... Era Claudia Cardinale, no? Poi Stefania Sandrelli e Carla Gravina. E Margherita Buy". L'attrice, intimidita, ospite della puntata insieme alla regista Susanna Nicchiarelli per presentare "La scoperta dell'alba", sorride. Ci voleva "Hollywood party" per scoprire che il severo De Gregori in queste feste è andato a vedere "I 2 soliti idioti" "perché stavo in una città dove non c'erano altri film - spiega - o almeno era il migliore di quelli che proiettavano. Trovo che i due ragazzi anche se propongono personaggi disgustosi siano bravi, soprattutto quello che non è romano, Biggio, parla un romanesco perfetto". Il clima è rilassato, il cantautore-conduttore è calmo e ironico, come sempre; ha l'aria di divertirsi. Piovono i messaggi degli ascoltatori, entusiasti ("Che trasmissione meravigliosa"), il pubblico femminile trova che De Gregori abbia "una voce radiofonica", lui sorride. Ada ha intenzione di dipingere le sue canzoni; scrivono Lucia, poi Erica. Una sorreggia un bicchiere di vino, l'altra affetta prosciutto toscano ma è un'epidemia: per seguirlo hanno smesso, da Nord a Sud, di preparare la cena. Le canzoni che De Gregori ha scelto per la puntata vanno da "Mandolin wind" di Rod Stewart, a "Video killed the radio star" dei Buggles (e la segue battendo il ritmo, simulando di suonare la batteria), fino a "La prospettiva Nevski" di Franco Battiato. "Non c'è un perché, è semplicemente una gran bella canzone". Racconta che uno dei primi film che ha visto - "anche se non è per bambini" - è "Orizzonti di gloria" di Stanley Kubrick, "una commedia che parla di guerra con Kirk Douglas, con un finale drammatico, commovente"; e del grande regista apprezza "Full metal jacket" e "Barry Lyndon". "Ma confesso che non mi piace "Odissea nello spazio" ... Non mi guardate male, mi annoia". Va via col dvd del film "La grande guerra" come un trofeo. "Un capolavoro".

La Stampa – 9.1.13

L'ultima copia delle poesie di Darwish – Flavia Amabile

Il 2012 è terminato portandosi via in silenzio le poesie in italiano di Mahmoud Darwish, il più grande e celebrato poeta palestinese, l'uomo che ha trasformato la lotta del suo popolo in versi struggenti, letti e amati in tutto il mondo. Dal primo gennaio infatti è impossibile trovare anche una sola copia nuova dei suoi libri tradotti nella nostra lingua e nessuno sa quando e come riappariranno. È la dura legge dei conti, e di un mercato editoriale sempre più in crisi. Finora era pubblicato da una piccola casa editrice, Epochè. Vendeva un migliaio di copie l'anno che per un libro di poesie non è da disprezzare. Ma la casa editrice non ce l'ha fatta: per tutto il 2012 ha tentato di resistere poi si è arresa e ha mandato al macero i libri rimasti, anche quelli di Mahmoud Darwish. Chi ne ha una copia in mano, quindi, ora ha una piccola rarità che difficilmente potrà essere replicata. In questo anno di tentativi ci sono state trattative con case editrici più grandi ma alla fine sembra che si possa trovare spazio solo per la narrativa di Darwish. Le poesie, chi vorrà ancora comprarne, dovrà farlo in francese o in arabo. La vita di Mahmoud Darwish è la vita della sua terra. Aveva poco più di sette anni quando fu costretto a lasciare il villaggio di al-Birwa insieme con la famiglia. L'esercito israeliano l'aveva distrutto. A diciannove anni pubblicò il primo libro di poesie, fra cui "Carta d'identità", un manifesto della lotta del popolo palestinese. Non si è mai più fermato fino al 2008 quando è morto e soltanto per lui e Arafat i palestinesi hanno celebrato i funerali di Stato. Ecco alcune poesie

Pensa agli altri

Mentre prepari la tua colazione, pensa agli altri, non dimenticare il cibo delle colombe.
Mentre fai le tue guerre, pensa agli altri, non dimenticare coloro che chiedono la pace.
Mentre paghi la bolletta dell'acqua, pensa agli altri, coloro che mungono le nuvole.
Mentre stai per tornare a casa, casa tua, pensa agli altri, non dimenticare i popoli delle tende.
Mentre dormi contando i pianeti, pensa agli altri, coloro che non trovano un posto dove dormire.
Mentre liberi te stesso con le metafore, pensa agli altri, coloro che hanno perso il diritto di esprimersi.
Mentre pensi agli altri, quelli lontani, pensa a te stesso, e di': magari fossi una candela in mezzo al buio.

Carta d'identità

Prendi nota
sono arabo
carta di identità numero 50.000
bambini otto
un altro nascerà l'estate prossima.
Ti secca?
Prendi nota
sono arabo
taglio pietre alla cava
spacco pietre per i miei figli
per il pane, i vestiti, i libri
solo per loro

non verrò mai a mendicare alla tua porta.

Ti secca?

Prendi nota

sono arabo

mi chiamo arabo non ho altro nome

sto fermo dove ogni altra cosa

trema di rabbia

ho messo radici qui

prima ancora degli ulivi e dei cedri

discendo da quelli che spingevano l'aratro mio padre era povero contadino senza terra né titoli la mia casa una capanna di sterco.

Ti fa invidia?

Prendi nota

sono arabo

capelli neri

occhi scuri

segni particolari

fame atavica

il mio cibo

olio e origano

quando c'è

ma ho imparato a cucinarmi

anche i serpenti del deserto

il mio indirizzo

un villaggio non segnato sulla mappa

con strade senza nome, senza luce

ma gli uomini della cava amano il comunismo.

Prendi nota

sono arabo e comunista

Ti dà fastidio?

Hai rubato le mie vigne

e la terra che avevo da dissodare

non hai lasciato nulla per i miei figli

soltanto i sassi

e ho sentito che il tuo governo

esproprierà anche i sassi

ebbene allora prendi nota che prima di tutto non odio nessuno e neppure rubo ma quando mi affamano mangio la carne del mio oppressore attento alla mia fame, attento alla mia rabbia.

Potete legarmi mani e piedi

Potete legarmi mani e piedi

togliermi il quaderno e le sigarette

riempirmi la bocca di terra:

la poesia è sangue del mio cuore vivo

sale del mio pane, luce nei miei occhi.

Sarà scritta con le unghie, lo sguardo e il ferro, la canterò nella cella della mia prigione, al bagno, nella stalla, sotto la sferza, tra i ceppi nello spasimo delle catene.

Ho dentro di me un milione d'usignoli

Per cantare la mia canzone di lotta.

De Silva, il bistrot del raggio verde – Bruno Quaranta

Il bistrot come specchio dell'amore a un passo, così prossimo, così irraggiungibile. A ciascuno il suo. Perché non l'angolo fin de siècle (Ottocento) che respira vicino a place des Victoires dove visse Albertine? Fra un kir e un pernod, auscultando le intermittenze del cuore con l'orecchio accordatissimo di Diego De Silva, lo scrittore napoletano di cui si ricorderà innanzitutto Voglio guardare, impeccabile - esprit de finesse e realtà in sovrano equilibrio - bistrotti narrativi nel girone pedofilo. Mancarsi, la prova fresca di stampa, è un a sé nell'opera di De Silva. A manifestarsi, di sequenza in sequenza, una sorta di conte philosophique, un De l'amour terso come una cronaca, aguzzo come un coccio di bottiglia, crudele come le verità che si raccontano solo nei fori interiori. Due vite parallele si dipanano in questo «teatro da camera», un bistrot dove sfogliare un giornale, leggere un romanzo, guardare la gente che entra e che esce. Due questioni private ma non, fenogliamente, nel segno della gelosia. A risuonare, a filtrare, non è Over the Rainbow, così com'è svanita la certezza: «Lo sai che se cesso di pensarti, tu muori, istantaneamente?». Nicola aveva cessato da tempo di pensare, se la moglie, che non voleva dargli un figlio, tragicamente scomparirà. Irene, quando comprende che il matrimonio va scivolando sul binario morto, abbandona il marito: «Avesse rimandato anche di un solo giorno, non l'avrebbe più fatto, perché la notte, si sa, porta consiglio». Tesse e onora, Diego De Silva, un'idea di letteratura che è modello di vita, la compostezza, la linearità della storia, ritenuta una forzatura, prediligendo, invece, «gli sconfinamenti, le irregolarità», non disdegnando, anzi, il «colpo di testa», la montaliana «vita fatta a pezzi, quella che rompe dal suo insopportabile ordito». Una tensione mercuriale permea Mancarsi, la necessità calviniana di sanare la

distanza: «...tra i fatti della vita che avrebbero dovuto essere la mia materia prima e l'agilità scattante e tagliente che volevo animasse la mia scrittura». Il disamore di Nicola e Irene non è anche la ribellione alla «pesantezza, inerzia, opacità del mondo», secondo le Lezioni americane, nel caso del discorso amoroso? Di istantanea in istantanea, di frammento in frammento, un alfabeto del nostro sbandare, singhiozzare, arrancare, inciampare nei detriti di un mondo capovolto (l'arte sublime di Buster Keaton, che non a caso Diego De Silva eleva a icona del suo bistrot). Un sorso di vino bianco, un velo di crema, le scale della metropolitana, un'apparizione di Walter Chiari, una canzone di Samuele Bersani, un tavolo, quel tavolo, il richiamo che solo lui, Nicola, sente, inducendolo a girarsi verso il banco: «E la vede». Un soffio di Rohmer suggella Mancarsi, un raggio verde che ad ora incerta appare, salva, orienta, promette una possibile - perché mai sicura - felicità.

Muccino: l'America, una sfida con me stesso – Fulvia Caprara

ROMA - A cuore aperto. Come non succede quasi mai nelle interviste ad uso dei giornalisti convocati per il lancio di un film. Gabriele Muccino parla a ruota libera, ogni tanto si blocca e perde il filo, ma la generosità, la voglia di sfogarsi, quelle no, non le perde mai di vista. Anzi, fa il contrario di ciò che, in genere, gli uffici stampa raccomandano, dribbla le domande generiche e torna al punto. E il punto è uno solo, la difficoltà di restare a galla nell'oceano tempestoso dell'industria cinematografica americana, un posto dove tanti autori e attori italiani hanno vissuto, prima di lui, crisi, dubbi, ripensamenti. Negli anni 60 Virna Lisi rinunciò a contratti prestigiosi e fece dietrofront, Sofia Loren riuscì a imporsi grazie all'intelligenza, all'amore e alla protezione del marito produttore Carlo Ponti, Roberto Benigni, idolatrato grazie a La Vita è bella, fu messo in croce dopo Pinocchio (6 candidature, in negativo, ai Razzie Awards e perfino una, vinta, come peggior attore), Valeria Golino, dopo un'apparizione importante, accanto a star planetarie come Tom Cruise e Dustin Hoffman in Rainman, decise a un certo punto di tornare in Italia perché, nonostante le lodi e la simpatia, i ruoli che le venivano affidati restavano marginali, colpa dell'accento che la relegava puntualmente nelle parti da latina. Muccino, invece, ha scelto di resistere, anche se il suo ultimo film Quello che so sull'amore arriva in Italia (da giovedì in 450 sale con il marchio Medusa) preceduto dalla fama infausta delle stroncature Usa: «È una sfida con me stesso, non voglio uscire dall'arena senza essere tornato a vincere almeno una volta, insomma, decido io quando abbandonare il campo». Per questo, oggi, le spiegazioni sono importanti. Da quelle tecniche, riguardanti le regole teutoniche che accompagnano il lancio di una pellicola in territorio statunitense, a quelle intimiste, che hanno a che fare con un modo di sentire e vedere diverso dal nostro. Esempi? Un'infinità: «Una delle cose che ho imparato sulla società americana - dice il regista - è che le donne sono prive di pathos, non svelano mai quello che hanno nel cuore. Divorziano senza parlare, al massimo dicono "I can't do this anymore" e, con questa frasetta, escono di casa per sempre». E ancora: «Gli americani parlano dell'Europa come se fossimo tutti uguali, italiani, francesi, tedeschi...». E poi «non urlano mai. Noi siamo temperamentosi, se ci arrabbiamo ci mettiamo a urlare, loro no, per niente». Comunicare emozioni attraverso linguaggi tanto diversi è una fatica, figuriamoci quando si ha per le mani una storia di sentimenti che affonda le radici nelle proprie esperienze personali: «In quello che fa un artista - dice Muccino parlando del film - c'è moltissimo subconscio. Certe volte ci pensi e lo sai, altre no. Ovviamente questa storia contiene riferimenti alla mia vita». Di sicuro il protagonista Gerard Butler, calciatore in disarmo desideratissimo da signore di tutte le età, è in preda a un problema che l'autore ha già affrontato in passato, in altre storie, con altri attori, a iniziare da Stefano Accorsi nell'Ultimo bacio: «Molti di noi si comportano da adolescenti perché tentano di rimandare il confronto con la vita. E invece se si resta ragazzi, si invecchia male. Bisogna prepararsi alla terza età, altrimenti si è condannati a una vecchiaia malinconica». In America Quello che so sull'amore ha incassato 13 milioni di dollari e, nonostante le critiche impietose, non è da definirsi un fiasco: «Un flop è quando un film costa 80 milioni di dollari più 40 di pubblicità, e ne incassa 20». Il fatto è che Muccino lo ha modificato, anche se le anteprime-test con il pubblico avevano dati esiti positivi: «Mi hanno chiesto di eliminare alcune scene. Dopo tanti mesi di lavoro, di vedere e rivedere le stesse immagini, non ero più lucidissimo...». Vittima dei tagli soprattutto il personaggio di Uma Thurman, moglie avvenente di un marito (Dennis Quaid) violento e possessivo: «Erano sequenze drammatiche, con lei che piangeva e confessava tutta la sua infelicità, non rientravano nei canoni classici della commedia romantica, hanno voluto che le tagliassi e ho dovuto farlo». Per resistere alle richieste, spesso errate, dei produttori, bisogna essere molto forti, magari avere accanto, spiega Muccino, una star come Will Smith che ti difende a spada tratta: «Quando abbiamo lavorato insieme, è sempre stato così, mi ha imposto come regista». Un incontro fortunato che forse si ripeterà. Intanto Muccino non demorde: «Sono matto, lo so, resto in un Paese dove mi trovo a competere con Spielberg, Howard, Zemeckis; è come giocare a calcio contro Messi». Il prossimo film sarà «un ibrido, scritto in inglese, ma da girare in America». E poi c'è sempre l'Italia: «Ho il privilegio di poter tornare in un Paese che amo, una cosa che mi dà una forza grandissima».

Via la sedia dalla scrivania: lavorare in piedi fa dimagrire e bene alla salute

Probabilmente anche Ernest Hemingway lo sapeva, dato che era solito scrivere in piedi i suoi libri: lavorare in piedi, anche alla scrivania, fa bene alla salute e, in più, aiuta a perdere peso. A suggerire di scansare la sedia per almeno un po' di ore al giorno è il dottor John Buckley, dell'Università di Chester (Uk) - Department of Clinical Sciences and Nutrition - il quale, per dare il buon esempio, ha preso lui stesso l'abitudine di lavorare con il suo computer portatile di fronte a una scrivania più alta del normale, che permette di lavorarci in piedi. La scrivania usata da Buckley, tra l'altro, non è un'invenzione moderna ma si ritiene sia degli anni Quaranta (a riprova che già un tempo forse si sapeva delle potenzialità del lavorare in piedi). Secondo quanto riportato dalla BBC, lavorare in piedi per tre o più ore al giorno permette di bruciare in media 3,6 chili di grasso all'anno. E, dato che secondo Buckley l'essere umano non ha bisogno di restare seduto per molte ore al giorno ma, anzi, è strutturato per essere in movimento, la soluzione salutare per chi è costretto a restare per molto tempo dietro alla scrivania potrebbe proprio essere il lavorare in piedi per un certo tempo. Sul mercato esistono apposite scrivanie studiate per poter lavorare in piedi, sottolinea l'esperto. Ma, per chi non vuole spendere, c'è la possibilità di riciclare vecchi banchi o tavolini adattandoli alla nuova altezza.

In questa posizione, non solo si riduce il tempo dedicato alla sedentarietà – che spesso si amplifica dall’abitudine di viaggiare in macchina e poi sedersi di fronte alla Tv – ma si riduce l’obesità e si migliora la circolazione sanguigna, sottolinea Buckley. Stare in piedi per 3 ore fa consumare 144 calorie, aggiunge l’esperto. «Le persone stanno sedute al lavoro, poi sedute in macchina e infine si siedono davanti alla televisione – spiega Buckley – [In questo modo] il proprio tasso metabolico crolla al minimo assoluto. Non è naturale. Gli esseri umani sono stati progettati per stare in piedi e continuare a muoversi». A detta del dottor Buckley, cambiamenti regolari di posizione nei luoghi di lavoro possono portare a significativi miglioramenti a lungo termine sia per la salute che per l’efficienza. «Sono i piccoli cambiamenti nel comportamento... Come lo stare in piedi alla scrivania che possono fare una grande differenza per la salute», conclude Buckley invitando tutti ad apportare quelle piccole modifiche nel proprio stile di vita che possono innescare una gran moltitudine di benefici.

I super-poteri dei pipistrelli che sfidano anche i tumori – Eleonora Maria Viganò

Non si ammalano, sono longevi e muoiono soprattutto per cause esterne: i pipistrelli vantano un sistema immunitario potente, in grado di combattere virus come Sars ed Ebola e di resistere al cancro. Ma come si sono sviluppati questi «super poteri» e quali sono i loro segreti? A queste domande cercano di rispondere gli studiosi dell’«Australian Animal Health Laboratory» del «Csiro», il «Commonwealth Scientific and Industrial Research Organisation», l’ente di ricerca nazionale di Geelong, nello Stato australiano di Victoria. Il team guidato da Chris Cowled ha scoperto che la comparsa di questo eccezionale sistema difensivo è legata al momento in cui i questi mammiferi iniziarono a volare, 88 milioni di anni fa, e coinvolge i meccanismi di riparazione del Dna, danneggiato da stress ambientali come il volo. Volare, infatti, richiede una quantità di energia enorme, se paragonata a quella utilizzata da un animale della stessa taglia per correre o arrampicarsi su un albero. Durante il volo il battito cardiaco di alcuni micropipistrelli può superare i 1300 battiti al minuto, mentre alcune specie possono nutrirsi in una sola notte di cibi pari a oltre metà del loro peso corporeo. Grazie ai collari con localizzatore satellitare, i ricercatori hanno anche scoperto che i pipistrelli di grandi dimensioni percorrono centinaia di chilometri ogni notte, alla ricerca di acqua. Si tratta di «performances» al limite e come effetto si producono molte scorie metaboliche che possono danneggiare il Dna e allo stesso tempo attivarne la «riparazione». **Professor Cowled, da che punto siete partiti?** «Lo studio del genoma ci ha permesso di ricostruire la loro storia evolutiva, stabilendo una finestra temporale in cui i pipistrelli sono andati incontro agli stessi cambiamenti: dobbiamo tornare indietro fino a 88 milioni di anni fa per trovare l’antenato comune, mentre la separazione in due gruppi è avvenuta intorno ai 68 milioni di anni fa. Dopo aver selezionato i geni coinvolti nel processo evolutivo, abbiamo utilizzato l’analisi delle sequenze per indagare questi cambiamenti». **Con quali specie avete lavorato?** «Con due, che sono parenti lontani: la volpe volante nera (*Pteropus alecto*), un pipistrello australiano della frutta nonché ospite naturale di un virus mortale chiamato Hendra; e il *Myotis di David* (*Myotis davidii*), micropipistrello cinese ecolocalizzatore (stabilisce la sua posizione dall’eco dei suoni emessi), che mangia insetti e va in letargo, due caratteristiche assenti nella prima specie». **Che cos’ha di speciale il loro sistema immunitario?** «E’ unico: sono stati isolati molti virus estremamente letali da cellule di pipistrelli selvatici, senza che vi fosse alcun danno alle cellule in vitro. Le infezioni sperimentali e la maggior parte di quelle contratte in natura, infatti, non riescono a riprodurre la malattia o a causare danni. Le uniche prove in senso contrario si riferiscono alla rabbia, mentre sappiamo che questi animali sono in grado di ospitare senza ammalarsi i virus Ebola, quello della febbre emorragica di Marburg e la Sars, oltre ai virus Hendra e Nipah (che ha ispirato il film “Contagion”)». **Che cosa avete scoperto su questo super-sistema immunitario?** «Che i suoi geni fanno parte anche del sistema che si attiva in caso di danno al Dna: quindi esiste un collegamento diretto». **Qual è il collegamento tra capacità di volare e risposta al danno al Dna?** «Si deve partire dai “Ros”, i “Reactive oxygen species”, vale a dire i radicali liberi più diffusi: sono atomi o molecole dannosi, frutto di reazioni che permettono di utilizzare l’energia per processi e attività fisiologiche, tra cui il volo è il più intenso e dispendioso. La loro presenza, soprattutto se in grandi quantità, è responsabile di eventuali danni al Dna. Pensiamo che i pipistrelli, dotatisi di un sistema di risposta al danno più efficiente in seguito a mutazioni vantaggiose nei loro geni, siano riusciti a sopravvivere allo stress causato proprio dai “Ros”. Poiché alcune componenti del sistema di risposta al danno del Dna sono anche “attori” del sistema immunitario, mentre altri sono coinvolti nei processi dell’invecchiamento e del cancro, riteniamo che la capacità di volare dei pipistrelli abbia influito anche su tutto l’insieme: sistema immunitario, longevità e resistenza ai tumori». **Come si è evoluto questo sistema?** «La nostra idea è che il loro sistema immunitario si sia evoluto in modo differente rispetto agli altri mammiferi. Prima di tutto dobbiamo partire dal presupposto che i pipistrelli, come ogni specie, conducono quotidianamente guerre contro i patogeni: gli esemplari più deboli muoiono, mentre quelli più resistenti sopravvivono. In questa dinamica anche i patogeni selezionati sono quelli che – grazie a mutazioni casuali – mostrano una maggiore abilità di infettare. In questo modo ospite e patogeno evolvono all’unisono verso forme più sofisticate ed efficienti. In particolare i pipistrelli, che sono sopravvissuti all’estinzione di massa del Cretaceo, hanno ospitato lo stesso tipo di virus per un tempo molto lungo, garantendo la selezione di quelli con un sistema immunitario più efficiente e potente, che ha guidato a sua volta l’evoluzione di alcuni virus letali. Negli altri mammiferi, invece, è difficile immaginare che ci sia stata la stessa “fedeltà” agli stessi tipi di virus e quindi la stessa pressione selettiva. Inoltre - come ho già detto - la capacità di volare resta un nodo critico: sono sopravvissuti solo i pipistrelli con un sistema più potente di riparazione dei danni al Dna grazie a mutazioni causali e vantaggiose nei geni coinvolti in questo sistema (e in comune con quello immunitario). I virus, di conseguenza, non hanno vita facile per due motivi: viene indirettamente migliorato parte del sistema immunitario e in più, poiché di solito i virus “tagliano” il genoma di chi li ospita per inserire il loro, attivano il processo “potenziato” di risposta al danno». **Queste scoperte sul sistema immunitario valgono per tutti i pipistrelli conosciuti?** «L’immunologia dei pipistrelli è un campo ancora da esplorare e i nostri studi si limitano a poche specie. Poiché quelle che abbiamo analizzato sono parenti, ma molto alla lontana, possiamo ipotizzare che questi nuovi dati siano applicabili anche a tutte le altre, ma lo sapremo con certezza solo quando faremo verifiche dirette». **Quali sono le possibili applicazioni in campo medico dei vostri studi?**

«Studiamo questi animali perché alcuni loro sistemi fisiologici sono più efficienti di quelli umani. Sopravvivono a un'ampia gamma di virus che per noi e altri mammiferi sono mortali quasi al 100%. Inoltre sono gli animali più longevi in relazione alle loro dimensioni: alcuni, del peso di circa 5 grammi, possono vivere oltre i 40 anni. Scoprendo i loro meccanismi di difesa, possiamo pensare di trasferire agli umani le nostre conoscenze per curare infezioni, aumentare le aspettative di vita e trattare più efficacemente i tumori. Infine comprendere il rapporto tra i virus e questi mammiferi potrebbe permetterci di prevedere e quindi evitare focolai epidemici scatenati dai pipistrelli e pericolosi per l'uomo».

Corsera – 9.1.13

Dalla Serbia a Ground Zero, in scena il Male chiamato guerra - Laura Zangarini

«Il rapporto del teatro con la guerra è antico quanto il teatro stesso. Eschilo fu soldato prima che poeta, e come guerriero volle essere ricordato nell'epigramma sulla sua tomba a Gela ("Eschilo di Euforione, ateniese, sparito a Gela fertile di frumento, questo monumento nasconde; del suo famoso valore possono parlare il bosco di Maratona e il Medo dalla lunga chioma che ne fece esperienza"). Quello del teatro è uno sguardo sul potere che svela, scuote, apre prospettive profonde». Guerre, conflitti armati. La riflessione parte dal regista Mario Martone, direttore dello Stabile di Torino, nella cui stagione teatrale spicca il progetto Teatro di guerra, «un'iniziativa ad ampio raggio - spiega - sul tema delicato e controverso del "conflitto armato" che ha coinvolto diversi docenti dell'Università di Torino e gli studenti. I professori, coordinati da Giovanni De Luna, hanno accolto con entusiasmo la nostra proposta di considerare una sezione degli spettacoli che programiamo come strumento di approfondimento didattico su un tema come quello delle guerre contemporanee». Conclusasi qualche settimana fa la parte «disciplinare» del progetto, da oggi si apre quella «teatrale»: un ciclo di spettacoli (il programma completo su: teatrostabiletorino.it) inaugurati da Guerra di Lars Norén, diretto da Marinella Anacleto, spietata e lucidissima analisi sui conflitti come «male necessario», che comprende, tra gli altri, Piccola guerra perfetta di Domenico Castaldo (in scena dal 19 marzo), sugli orrori della guerra in Kosovo; Requiem For Ground Zero, poema del grande attore e regista londinese Steven Berkoff sull'11 settembre (dal 27 marzo); e Giochi di famiglia, diario scritto dalla drammaturga serba Biljana Srbljanovic durante i bombardamenti della città di Belgrado. «"Studiare" la guerra - continua il regista - non è meno importante che studiare le sue "rappresentazioni", soprattutto in una civiltà dell'immagine come la nostra, come dimostrano le immagini dell'11 settembre, le più pericolosamente vistose che siano state prodotte nel nostro tempo. Mettere in scena la guerra ne rende percepibile la drammaticità, il "cuore di tenebra"». Eppure l'opinione pubblica sembra sempre più apatica, indifferente verso i conflitti e i loro «danni collaterali». «Con la scomparsa della "ritualità" della guerra - conclude Martone -, l'opinione pubblica non riesce più ad avere un rapporto reale con essa. Così, anche il palco di un teatro può servire a sviluppare una nuova coscienza civile».

La politica diventata l'arte dell'apparire - Dacia Maraini

La politica è cambiata e tanto in peggio. È nata come servizio, con le sue pesanti responsabilità che prevalevano sui privilegi. È diventata una somma di privilegi e immunità e benefici a cui pochi sanno resistere. La responsabilità poi è scomparsa del tutto. Non sto parlando solo dei privilegi più evidenti: un grosso stipendio, l'avvenire assicurato da una cospicua pensione, la gratuità di molti servizi, fra cui una macchina e un autista a propria disposizione, ma parlo di tutti quei privilegi laterali che conferiscono potere occulto e non controllato. Il potere di decidere la distribuzione dei posti più importanti nelle istituzioni pubbliche, ma spesso anche non pubbliche (chi decide dei primari negli ospedali, dei professori nelle università, dei dirigenti alla Rai, delle fondazioni più prestigiose, con stipendi sempre più alti e competenze sempre più basse?). In un Paese che non crede e non pratica la meritocrazia, il potere di distribuire posti e stipendi è l'unico che conta. In più, da qualche anno, il politico, anche di un minuscolo partito, facilmente diventa un divo. Basta apparire diverse volte nei vari salotti televisivi. Molti dicono che la televisione ormai conta poco, la popolarità oggi passa attraverso la rete. Non credo che sia vero, non ancora per lo meno. Lo schermo tv è tuttora il centro di tutti gli interessi, la fonte di ogni informazione, il modello da imitare e da seguire per la maggioranza del Paese, soprattutto per coloro che non leggono né giornali né libri, e si affidano ai seducenti sistemi di indottrinamento e spesso di vera mistificazione culturale. Al piccolo divo creato dalla tv si attribuiscono competenze che non ha. Lo si invita per puro meccanismo ripetitivo. Non importa la prova che ha dato di sé nel governo di piccole o grandi realtà politiche. Purché il suo nome suoni familiare, diventa immediatamente affidabile. Insomma da quando la politica ha scoperto che il suo successo dipende solo dalla pubblicità, soprattutto quella televisiva, fare politica coincide sempre di più col fare pubblicità a se stessi prescindendo dalle capacità. Una tautologia illogica e inquietante, ma che funziona. Berlusconi ha avuto l'intelligenza mercantile di capire questo processo semplice e micidiale e di proporlo come modello. Più comparì nelle case degli italiani e più diventò credibile, più apparì familiare e più sei affidabile. Non avendo nessuna fiducia nella competenza specifica e nel merito, chi non ha imparato a pensare con la propria testa, chi non mette a confronto idee e progetti, chi crede alle più clamorose menzogne solo perché pronunciate in quel quadrato sacrale in cui tutto diventa tautologicamente vero, parteciperà per la faccia più vista e vicina. Apparentemente la televisione e i giornali tallonano i politici. In realtà li esaltano e li propongono in continuazione alla nostra corta memoria come le uniche facce a portata di mano, e di voto. La riconoscibilità pubblicitaria, è triste dirlo, è l'arma più devastante del fare politica.