

## **Padova. Giotto è in pericolo** – Piero Sanavio

Celebre in tutto il mondo per i dipinti di Giotto, la cappella degli Scrovegni, a Padova, sorge all'interno dell'antica arena romana, che fa da cinta ai giardini pubblici; fu costruita a poca distanza dal fiume Piòvego, nel quale si scaricano le acque del Bacchiglione. In questo fiume si versano a loro volta le acque del Brenta, un grosso torrente più che un fiume vero e proprio, e trasportano grandi quantità di fango, soprattutto durante le frequenti piene. La repubblica Serenissima era molto attenta ai problemi idraulici del territorio e la loro gestione, e per questo aveva costituito il magistero delle Acque. Secondo locali mitologie, non un pozzo poteva essere scavato senza il permesso di quell'autorità. Negli ultimi anni, le acque del Piòvego si sono alzate di poco meno di due metri rispetto all'inizio del XX secolo - e naturalmente molto di più rispetto al 1509, come testimoniano le cannoniere costruite quell'anno sul bastione Arena delle mura cittadine, a difesa della città dalle truppe assedianti, i collegati, nella guerra della lega anti-veneziana di Cambrai. Attualmente, le cannoniere sono sott'acqua, come può testimoniare l'autore della presente nota, che ha visitato le mura, ma soprattutto chi di questi problemi ha fatto una vera e propria battaglia, il professor Elio Franzin, animatore della società di voga alla veneta amissi del Piòvego. Basta andare in barca sul fiume e l'innalzamento delle acque è patente a chi vi affonda il remo. Tra le recenti cause dell'innalzamento delle acque c'è lo sbarramento costruito a valle, a Noventa Padovana, nel 1920, per favorire la navigazione fluviale sul Brenta. Tra le cause prossime, la costruzione a valle, negli anni Sessanta, in località San Gregorio, nei pressi di Camin, di un inceneritore, che ha necessità di disporre di grandi quantità d'acqua per il raffreddamento delle proprie tre linee di smaltimento dei rifiuti. L'accavallarsi sul territorio di interventi non pianificati, a dire: la confusione idraulica, pone seri problemi alla sopravvivenza della cappella degli Scrovegni, così come la conosciamo, le fondamenta e di conseguenza il piano superiore, minacciati da infiltrazioni acquee e la susseguente grande umidità. La gravità del problema si realizza visitando la cripta sottostante la grande cappella, per il cui accesso non soltanto è necessario, e giustamente, il permesso del direttore del museo civico, Davide Banzato. Occorre anche firmare una liberatoria che scagioni il museo e immagino il comune dagli incidenti e relativi danni fisici che possono sopravvenire al visitatore durante la discesa nella cripta per i probabili strati di fango e l'umido accumulati sul pavimento. Il terreno dove è costruita la cappella è a forma di catino, ripetendo probabilmente la forma originaria dell'arena romana, sicché le acque i giorni di pioggia, inevitabilmente affluiscono verso il manufatto. L'accesso alla cappella è dal museo, lungo un prato decorato con attento gusto paesaggistico con statue antiche e moderne, quello alla cripta è dal lato sud. Si scende lungo una trincea fonda poco più di un metro rispetto la superficie del terreno, e conduce a un cancello e dal cancello, per alcuni gradini, si penetra nella cripta. Malgrado sia un luogo sotterraneo, è inondato di luce - una luce gialla, che proviene soprattutto dal lato sinistro, attraverso le griglie per l'acqua piovana. Secondo il guardiano, la cripta era usata dai religiosi come refettorio ma probabilmente anche come luogo di raccoglimento e preghiera. Si tratta di un camerone lungo quanto la cappella sovrastante tolta l'abside, l'accesso, se ricordo bene, separato dal refettorio vero e proprio da un'arcata. Sul soffitto si vedono ancora i resti degli affreschi originali, dei quali come passa il tempo sempre meno sussiste - qualche stella parzialmente scrostata, il giallo impallidito dall'umido, di ciò che doveva essere un grande cielo stellato, il fondo dipinto com'era consuetudine in profondo blu. Sulla parete est, la grande ombra che si staglia sul colore giallognolo di ciò che sembra una mano di pittura recente, potrebbe essere una gigantesca macchia d'umido ma anche il segno rimasto di un grande affresco. L'umido è palpabile, nella cripta, penetra le ossa, si percepisce anche in questa giornata di vento e di sole. Dell'umido, sul pavimento, c'è un sottile strato, anche una pellicola di fango, scivolosi sotto le scarpe; soprattutto, in centro, c'è una breccia aperta, la forma è quella che assume la corteccia di un albero quando si strappa con violenza un ramo, i bordi un po' seghettati, pare una ferita. Ne sgorgano in continuo sottile rigagnolo le acque del fiume. In fondo al locale, protette da un tramezzo che cela una grande vasca, due pompe dovrebbero assorbire ed espellere l'acqua ma non sembrano capaci di eliminare la grande umidità - o forse questa non è la loro funzione. Ed è l'umidità, si insiste, uno dei grandi problemi in quanto, salendo dalla cripta lungo i muri, se non sarà trovata rapidamente qualche soluzione essa finirà per intaccare il piano superiore, distruggendo, alla lunga, la grande opera di Giotto che ha trasformato in un unico affresco l'intera superficie della cappella. L'umido, infatti non proviene soltanto dal pavimento ma dai muri, lungo le cui pareti esterne scola l'acqua dalle griglie per la pioggia, sistemate in superficie. Da un punto di vista amministrativo, la responsabilità per la cura della cappella degli Scrovegni sembra appartenere a tre organismi locali: la Direzione regionale per i beni culturali e paesaggistici del Veneto; la Sovrintendenza per i beni storici, artistici e socioculturali delle province di Venezia, Belluno, Treviso, Padova; la Sovrintendenza per i beni architettonici per le province di Venezia Belluno Padova Treviso.

**Alias – 24.11.13**

## **La recherche senza chiavi** - Mario Lavagetto

Sono passati cento anni da quando, il 14 novembre 1913, vide la luce, pubblicato dall'editore Grasset, *Du côté de chez Swann*. Due giorni prima, sull'edizione serale di «Le Temps», Proust aveva concesso a Elie-Joseph Bois una intervista in cui cercava di mettere sulla giusta strada gli eventuali lettori del suo libro con una segnaletica economica, ma molto precisa e ancora oggi illuminante. Proust comincia con il sottolineare che il libro è la prima parte di un'opera molto più ampia che si intitolerà *A la recherche du temps perdu* dove si incontreranno numerosissimi personaggi di cui verrà seguita l'evoluzione perché il romanzo è non solo «psicologia piana» ma «psicologia nel tempo». Vale a dire che ogni personaggio, modificandosi nel corso degli anni, potrà apparire radicalmente diverso da quello con cui i lettori faranno conoscenza nel primo volume. Non solo: di volta in volta verranno a galla «impressioni profonde, quasi inconscie» a tal punto che il libro, una volta portato a termine, potrà apparire come una serie di «Romanzi dell'Inconscio.» Non tuttavia, come qualcuno potrebbe essere indotto a pensare, di «romanzi bergsoniani.» Proust – dichiara – non avrebbe

nessuna reticenza ad ammetterlo se fosse vero, ma c'è un punto cruciale che rende improponibile qualsiasi accostamento: la distinzione tra memoria volontaria e memoria involontaria che «non solo manca, ma è contraddetta dalla filosofia di Bergson.» Già nel primo volume i lettori vedranno «il personaggio che racconta, che dice 'lo' (e non è me) ritrovare di colpo anni, sensazioni e individui che sembravano perduti per sempre in una tazza di tè.» Soltanto la memoria involontaria, l'unica da cui uno scrittore dovrebbe attingere «la materia prima della sua opera», è in grado di restituirci un simile perfetto amalgama di ricordi e di oblio quando un frammento del passato viene attirato da qualcosa di identico nel presente, quando lo choc improvviso lacera il velo dell'abitudine e ci restituisce, nel suo incontaminato splendore, quello che un tempo abbiamo vissuto. Scrivo, aggiunge Proust, solo quanto ho ritrovato in me stesso e sono riuscito a illuminare con un lungo e paziente lavoro: non è questione di sottigliezze, ma di realtà conquistate l'una dopo l'altra e destinate a lasciare la loro inconfondibile impronta sullo stile, che non è qualcosa di semplicemente decorativo e neppure una questione di tecnica, come credono alcuni, ma è «una qualità della visione, la rivelazione dell'universo particolare che è in noi e che gli altri non vedono.» Ho insistito su questa intervista perché, sia pure in forma meno articolata, cose simili Proust non si stanca di ripeterle anche in successive occasioni e nelle lettere che, tra la fine del 1913 e il 1914, indirizza ai suoi corrispondenti a cui cerca di fornire puntuali e discrete istruzioni per l'uso. Con scarso successo, a giudicare dalle risposte talvolta esilaranti come quella di Madame Gaston de Caillavet che lo complimenta per avere parlato in «modo fervido e disilluso» della prima comunione: sono tanto stanco, risponde Proust con magnifica ironia, che forse sono io che non ricordo di averlo fatto, e tuttavia «felix culpa perché mi vale l'evocazione dei ricordi della vostra prima comunione.» Ma anche i lettori di professione, i critici letterari, se non incorrono in così plateali infortuni, non mostrano in molti casi di avere letto con maggiore attenzione e tantomeno di avere tenuto conto delle segnalazioni di itinerario fornite da Proust. Alcuni di loro proclamano di essersi annoiati a tal punto da avere abbandonato il libro dopo una trentina di pagine; altri ci forniscono letture meno impudenti e più impegnate in cui, accanto a qualche marginale riconoscimento, accumulano le riserve o anche le critiche più astiose. Per averne un'idea basterà soffermarsi rapidamente sull'articolo di Henri Ghéon che comparve sulla «Nouvelle Revue Française» del 1° gennaio 1914, dieci giorni prima che Gide scrivesse a Proust la famosa ritrattazione: «il rifiuto di un simile libro resterà il più grave errore della N.R.F. [E]io ho la vergogna di esserne in buona parte responsabile.» Data la sede e data la notorietà del recensore, fu forse la stroncatura che costò a Proust la maggiore amarezza. Si fa prendere, dichiara Ghéon, dal piacere di scrivere e non si risparmia nulla: «in tal modo fa proprio il contrario di quanto fa l'opera d'arte, vale a dire l'inventario delle sue sensazioni.» «Quell'organica soddisfazione che ci procura un'opera di cui abbracciamo con uno sguardo tutte le membra e la forma, Proust ce la rifiuta ostinatamente. Il tempo che un altro avrebbe impiegato a fare luce in questa foresta, a misurare lo spazio, a aprirvi delle prospettive, lo impiega a contare gli alberi, le diverse specie di essenze, le foglie sugli alberi e quelle che sono cadute. E ogni foglia la descriverà come diversa dalle altre, nervatura per nervatura e il dritto e il rovescio. Ecco il suo divertimento e la sua civetteria. Scrive dei 'pezzi'. Mette il suo orgoglio nel 'pezzo': cosa dico? nella singola frase.» Naturalmente ci sono recensioni amiche come quelle di Maurice Rostand, di Lucien Daudet, di Jacques-Émile Blanche, ma anche queste – pur elogiando la verità psicologica, la scrittura, lo splendore poetico e la formidabile precisione di alcune descrizioni – non sembrano adeguarsi alle direttive di Proust e appaiono implicitamente disorientate davanti a questo libro che vuole essere un «romanzo» e che allinea una serie di pannelli discontinui. Non si può non pensare alle ultime pagine del *Temps retrouvé* dove Proust racconta che, quando gli accadde di mostrare i primi abbozzi della sua opera, «nessuno ci capì niente.» Ma proviamo a guardare il libro con gli occhi di un lettore che lo avesse preso in mano tra la fine del 1913 e i primi mesi del 1914. Ad apertura si era trovato davanti a un narratore in prima persona che aveva raccontato le proprie esperienze en homme qui dort e che aveva fatto ruotare intorno al suo letto i frammenti di una intera esistenza e affiorare, nelle prime dieci pagine, quasi tutti i temi che si ritroveranno disseminati nei vari volumi della Recherche. Subito dopo era partita la rievocazione di Combray che verso pagina duecento, quando il racconto era tornato nella stanza dell'inizio per farci assistere al risveglio del narratore, si era interrotta bruscamente. Era cominciato allora *Un amour de Swann*, un romanzo in cui di chi aveva detto io e aveva raccontato in veste di protagonista restava solo qualche piccolissima traccia dispersa qua e là. Una volta che quel romanzo, dopo altre duecento pagine, era arrivato alla fine, era iniziata l'ultima parte, la più breve, di sole quaranta pagine. Era iniziata rievocando le molte camere che si erano presentate alla memoria del narratore durante le notti di insonnia per arrivare poi rapidamente ai Champs-Élysées, a Gilberte, a Madame Swann, al suo salotto e alle sue passeggiate al Bois de Boulogne. Non ci sono dubbi che quel lettore avrebbe avuto le sue buone ragioni per giustificare la sua cecità. Avrebbe potuto, e forse dovuto diciamo noi, di fronte all'ottusità e al malanimo di certe letture, cedere al fascino dimolte pagine sublimi e all'incanto di una scrittura che, una volta che se ne sia introiettato il ritmo, si svolge luminosa nelle sue ampie e sempre controllatissime volute fino a quando, sottoposta ad accelerazioni improvvise, si trasforma in un prestissimo di formidabile efficacia. Non era facile, come dimostra l'iniziale sordità di Gide, ma non era neanche impossibile, mentre quasi impossibile era trovare un filo e vedere in quei successivi pannelli l'emergere di un disegno. D'altronde Proust era perfettamente consapevole dei rischi connessi alla pubblicazione di un solo volume, quando l'opera ne prevedeva diversi: «bisogna rassegnarsi a non essere compresi perché il mazzo delle chiavi non si trova nello stesso corpo di edificio in cui si trovano le porte chiuse. Ed è anche vero che bisogna rassegnarsi a qualcosa di peggio, a non essere letti». Quello che a noi, a cui quel mazzo di chiavi è stato consegnato, appare perfettamente leggibile e che ci permette di vedere in *Du côté de chez Swann* la base della grande «cattedrale» che Proust ha eretto, dipende da una «illuminazione retrospettiva» analoga a quella che, secondo la Recherche, Balzac e Wagner erano riusciti, in modo non programmato a priori, a proiettare sulla Comédie humaine e sulla Tetralogia. Proust quella «illuminazione retrospettiva» la pianifica e, con inflessibile coerenza architettonica e con una strategia calcolata al millimetro, riduce quasi a zero le anticipazioni e incappuccia di buio molti dei possibili sviluppi della sua opera: solo chi sarà arrivato alla fine, avrà la possibilità di aprire finalmente tutte le porte. Ho detto che era quasi impossibile riconoscere che dietro i diversi episodi del *Du côté de chez Swann* si nascondeva un disegno funzionale e unitario e che lo stesso Proust era

del tutto consapevole dei rischi a cui lo esponeva la scelta che aveva compiuto. Alla luce di questo non è difficile immaginare con quale felicità e sollievo Proust dovesse leggere la lettera che Jacques Rivière gli inviò nei primi giorni del febbraio 1914. Purtroppo quella lettera è andata perduta, ma possediamo la risposta che è molto famosa e che porta la data del 6 febbraio: «Finalmente trovo un lettore che indovina che il mio libro è un'opera dogmatica e una costruzione.» La parola «indovina» è sottolineata da Proust ed è un omaggio all'intelligenza di un lettore che aveva aperto il libro un mese prima durante un viaggio in treno da Angoulême a Parigi. «Non sono riuscito a staccarmene – scriveva il 5 gennaio Rivière alla sorella. – Trovo che sia di un interesse appassionante e a tratti di un'ammirabile profondità. Ho finito la prima parte.» Ma, se diamo fede a una testimonianza fornita dallo stesso Rivière dieci anni dopo, fu la seconda parte, *Un amour de Swann*, che lo «sconvolse con maggiore forza. Entrai in un nuovo mondo. Avevo la sensazione di vedere aprirsi sull'amore una porta che mai nessuno aveva notato.» Quasi negli stessi giorni il libro trova un altro lettore d'eccezione. «Ti manderò tra pochissimo – scriveva Rilke a Lou Salomé il 9 febbraio 1914 – un libro di Marcel Proust, la seconda parte è quasi soltanto un romanzo, ma il resto è magnifico, ricco di idee inesauribili e di connessioni, e molto interessante per la psicoanalisi.» A differenza di Rivière, Rilke sembra essere colpito dalla parte non narrativa di *Du côté de chez Swann*, quella che non è «quasi soltanto un romanzo» e che dovrebbe, pensa, suscitare l'interesse degli analisti. Non mi risulta che nessuno abbia allora raccolto il suo invito. Perché quella strada, che Rilke aveva intravisto immediatamente, venga inaugurata, in modo adeguato e con una prospettiva di ampio respiro, bisogna aspettare il gennaio 1923. È allora che Rivière pubblica dapprima uno splendido articolo sul numero che la «Nouvelle Revue Française» dedica a Marcel Proust, morto poco più di un mese prima (il 18 novembre); e subito dopo tiene una serie di quattro conferenze al Vieux Colombier, intitolate *Quelques progrès dans l'étude du coeur humain (Freud et Proust)*. L'articolo e le conferenze possono essere considerati la conclusione di una storia singolare e sotto certi punti di vista inquietante. Dopo quel «finalmente un lettore che indovina...» era iniziata tra i due un'amicizia che si era andata consolidando negli anni e che li aveva visti ripetutamente collaborare per scegliere le pagine della *Recherche* da anticipare sulla «Nouvelle Revue Française», per parlare dei volumi che, a partire da *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, venivano pubblicati da Gallimard o anche per correggere il testo dell'unico romanzo, *Aimée*, che Rivière abbia mai pubblicato. La stima, l'incondizionata ammirazione del critico vengono ribadite infinite volte e tuttavia non c'è traccia del saggio che le premesse sembravano preannunciare. Rivière scrive più di una volta su Proust, ma si tratta di articoli brevi e abbastanza generici che deludono le aspettative del suo corrispondente. Qualcosa sembra bloccare Rivière e impedirgli di procedere, quasi che dietro la sua sincera ammirazione ci fossero resistenze insormontabili e che qua e là affiorano: le abitudini di lettura che si erano formate sui simbolisti; l'«amoralismo» e l'assenza di «ogni dimensione metafisica» nel mondo di Proust che urtavano lui e gli altri critici cattolici, capaci peraltro di cogliere la grandezza dell'opera; e, su un piano del tutto personale, la «disperazione» che confessava di provare ogni volta alla lettura di Proust e che lo induceva «a maledire il destino» per avere fatto di lui, Rivière, uno scrittore. È come se l'incontro con Freud da un lato e la morte di Proust dall'altro avessero sbloccato di colpo la situazione. Ed è sbalorditivo vedere con quanta geniale lucidità, con quanta fermezza Rivière individui da subito la piattaforma su cui può essere trovata, senza forzature e senza ricorrere ad analogie di superficie, una sintonia reale: «Proust e Freud inaugurano un nuovo modo di interrogare la coscienza. Rompono con le indicazioni del senso intimo; non vogliono più restargli in parallelo; aspettano, spiano, invece dei sentimenti, i loro effetti; non vogliono capirli che attraverso i loro segni. L'uomo interiore è qui trattato per la prima volta come un corpo sulla cui composizione non possono istruire che le reazioni a cui dà luogo.» Si tratta di una rivoluzione radicale che liquida definitivamente, sia nel campo della psicologia che in quello della letteratura, l'introspezione classica. Il lettore che prese in mano quel libro subito dopo la sua pubblicazione aveva dunque tutti i motivi per essere sconcertato: si trovava davanti un'opera lunga e che sarebbe diventata lunghissima, con un groviglio di piste, con un moltiplicarsi di indizi e di segnali a prima vista contraddittori. Era una macchina mostruosa ed enigmatica: disintegrava abitudini di lettura e orizzonti di attesa e, in quel novembre del 1913, lasciò un segno decisivo sull'inizio di un secolo che, dirà Musil, stava nascendo «in posizione podalica».

## **Il nostro linguaggio luogo della verità, ma anche del falso** - Michele Abbate

L'opera *Essere e tempo*, in cui Martin Heidegger indaga il senso stesso dell'essere per l'uomo, reca in epigrafe un passo del Sofista (244a) dove si sottolinea il carattere intrinsecamente problematico del concetto di ente, che a suo volta rinvia a quello di essere. Proprio il problema della differenza ontologica tra essere e ente, come è noto, costituisce uno dei temi decisivi dell'intera riflessione heideggeriana. La questione fondamentale che riguarda la natura stessa di questa differenza determinerà ampia parte del pensiero e del dibattito ontologico e filosofico del '900. Non è certamente casuale che *Essere e tempo* si apra proprio con una citazione tratta dal Sofista. In effetti, nel primo Heidegger l'interpretazione del testo di Platone, (si veda l'efficace traduzione, con ampio commento, di Francesco Fronterotta per la BUR) è essenziale e già nel semestre invernale 1924-25 gli dedicò un corso presso l'Università di Marburgo. Ora il testo è disponibile anche in italiano, con una traduzione precisa e scorrevole, nell'edizione a cura di Nicola Curcio per Adelphi (Martin Heidegger, *Il «Sofista» di Platone*, Adelphi, pp. 667, € 70,00). L'intero corso è centrato sulla nota interpretazione del termine greco *aletheia*, «verità», *comea-letheia*, ovvero «svelatezza». Ma perché proprio il Sofista di Platone offre a Heidegger lo spunto per una riflessione sulla natura dell'ente e del concetto stesso di verità? Per rispondere, occorre riflettere sul significato complessivo del Sofista non nella prospettiva heideggeriana, bensì in quella genuinamente platonica. Il fondamentale obiettivo di questo dialogo è quello di «stanare» e «smascherare» il sofista, abilissimo ingannatore e mistificatore. È un'operazione che comporta come conseguenza inevitabile il contravvenire all'interdizione (*aporrhesis*) parmenidea, formulabile nei seguenti termini: solo l'essere è, mentre ciò che non è essere non può essere o fare parte dell'essere. Parmenide propone, anche secondo Platone, una forma di monismo ontologico assoluto che rinvia alla nozione dell'incondizionata auto-identità dell'essere. Il contravvenire a questo principio rappresenta l'«oltrepassamento» dell'*aporrhesis* di Parmenide. Perciò, Platone

mostra nel Sofista come esista una forma di non-essere che non va intesa in senso assoluto, bensì relazionale, perché si tratta della differenza o alterità (heterotes). La dimostrazione dell'esistenza del non-essere (me on) relazionale e dell'intreccio (symploke) che lega l'on al me on consente a Platone di sostituire al monismo parmenideo un'ontologia dinamica. Gli enti stessi si delineano come dynamis, cioè possibilità e potenzialità, di relazione. È chiaro che qui Platone disegna la propria concezione della realtà intelligibile come insieme armonico-relazionale, costituito dalla totalità delle Idee. Il fondamentale obiettivo del Sofista è la dimostrazione della realtà del non-essere inteso come diverso rispetto a qualcosa, in quanto esso va concepito sempre in relazione con altro (255d-e). Questa considerazione rappresenta la prova che il diverso costituisce un genere a sé stante, distinto dall'essere. Heidegger coglie la centralità della questione del diverso come forma relazionale di non-essere, ma la intende e la rielabora a partire da una complessa riflessione sul filosofare platonico come dialegesthai, ovvero come dialogo e, al tempo stesso, come dialettica. Per il filosofo tedesco la dialettica platonica è un momento preliminare del filosofare, che solo con Aristotele raggiunge una effettiva maturità. In effetti tutta la prima parte delle lezioni sul Sofista è dedicata non a Platone, bensì ad Aristotele, presentato come colui che ha fornito chiarezza e sistematicità a ciò che il primo avrebbe trattato in modo «confuso» e «senza chiarezza». Heidegger giunge così ad affermare che non si dà nessuna comprensione di Platone senza passare per Aristotele: Platone non procede in modo sistematico, ma disordinatamente per via della difficoltà insita nel carattere aurorale delle sue indagini fondamentali. Solo con Aristotele il filosofare raggiungerebbe una effettiva maturità sistematica: egli vide e colse i limiti della dialettica platonica, perché fece filosofia «in modo più radicale» rispetto a Platone. La perentorietà di questo giudizio è sorprendente, ma ci consente di comprendere il curioso modo di procedere del filosofo tedesco: in base al principio fondamentale dell'ermeneutica, ovvero «da ciò che è chiaro a ciò che è oscuro», occorre partire da Aristotele per giungere a Platone. Aristotele ci prepara a Platone, poiché lo ha autenticamente compreso, e perciò noi dobbiamo cercare il nostro orientamento là dove la definizione di verità ha raggiunto il suo culmine nella riflessione greca, cioè in Aristotele, che, come viene più volte ribadito, mostra una precisione e una consapevolezza filosofica maggiore rispetto a Platone. È del resto nota la preferenza accordata da Heidegger al pensiero aristotelico rispetto a quello platonico. La maggiore consapevolezza filosofica consisterebbe, in sintesi, nel fatto che Aristotele avrebbe compreso che l'ente non può essere spiegato a partire da un ambito specifico dell'ente, bensì dall'essere stesso. Aristotele sembra quindi cogliere il senso e la portata della differenza ontologica. La nozione di a-letheia come svelatezza permette a Heidegger anche di mostrare la centralità nella prospettiva aristotelica del concetto di aletheuein («dire la verità» e «provare la verità di qualcosa»), da cui il senso di «giungere alla verità») inteso come l'atto dello scoprire e disvelare. Poiché l'aletheuein si manifesta innanzitutto nel *legein*, nel parlare, la dimensione della svelatezza si può raggiungere propriamente solo attraverso il linguaggio. In questo modo, secondo uno dei Leitmotiv del pensiero heideggeriano, che influenzerà profondamente la successiva riflessione novecentesca, il linguaggio viene costitutivamente connesso con il concetto di verità e di svelatezza; così la possibilità stessa dell'aletheia viene ricondotta all'uomo. Il linguaggio rappresenta infatti per Heidegger lo statuto fondamentale dell'esistere umano e così la ricerca della svelatezza risulta originariamente connessa al modo di essere dell'uomo. Il *legein* è dunque il presupposto imprescindibile della ricerca dell'aletheia, ma questo significa al contempo che noi non disponiamo originariamente della svelatezza del mondo. Perché? È una domanda fondamentale per comprendere la funzione del linguaggio secondo Heidegger. La sua risposta suona enigmatica: ciò che era forse originariamente disvelato e dischiuso viene occultato e ostacolato dall'uso del linguaggio. Esso può aprire la via alla verità, ma allo stesso tempo, proprio perché l'a-letheia implica un originario nascondimento, il linguaggio (legein-logos) comporta in sé la possibilità stessa della non-verità, ovvero dell'occultamento. Proprio in questo si coglie l'assunto fondamentale del dialogo platonico: il sofista è colui che con la sua tecnica rende il *legein* non strumento di ricerca della verità, bensì mezzo di occultamento. Anche per Aristotele il logos non tende di per sé al disvelamento dell'ente. Il linguaggio non è il luogo naturale della verità, bensì determina la vera e propria condizione di possibilità del falso: è questo il nodo concettuale essenziale dell'intero corso sul Sofista. Ma se la verità non ha il suo luogo naturale nel logos, dove risiede allora? Questa ulteriore domanda si profila come la via d'accesso all'interpretazione del dialogo platonico, che ha per oggetto il maestro dell'occultamento e dell'inganno, il sofista, appunto. Secondo Heidegger, l'essere dell'ente si rivela per Platone strettamente intrecciato in una originaria relazione con la differenza e dunque anche con il non-ente inteso come pseudos, come il falso che è occultamento dell'aletheia. Così Platone mostra cosa sia il sofista per spiegare non solo cosa sia il falso, bensì anche quale sia l'autentica natura del filosofo rispetto al maestro dell'inganno. Con l'individuazione del non-ente come occultamento dell'ente operato dal sofista, viene di fatto modificato in modo radicale il senso stesso dell'essere in generale. L'essere si configura come un tessuto e una struttura costituita da una serie di intrecci, rimandi e rinvii che trovano espressione nella natura stessa del linguaggio. A questo punto, anche in considerazione della riflessione linguistica e delle diverse concezioni filosofiche del linguaggio elaborate nel '900 (penso, in particolare, alla linguistica strutturalista di originaria matrice saussuriana, alle riflessioni di Wittgenstein sul linguaggio, all'ermeneutica gadameriana, al decostruzionismo di Derrida), si può perciò concludere che, qualora si ammetta contro il divieto parmenideo l'originaria e intrinseca relazionalità dell'essere, non è possibile fare a meno di una concezione comunque strutturale dell'essere. Una qualunque nozione di differenza implica in se stessa una relazionalità che mostra una struttura ontologica originaria, intesa, platonicamente, come dynamis koinonias, come possibilità di relazione e comunicazione. L'essere intrinsecamente relazionale e in sé differenziato appare originariamente connesso a una nozione di struttura, anche intesa in senso linguistico. È attuabile un oltrepassamento di questa pervasiva strutturalità? Teniamo presente che essa è comunque costitutiva del linguaggio, del logos. A questo proposito è interessante sottolineare che in un corso – di una ventina d'anni successivo a quello sul Sofista – dedicato a Parmenide (anche di questo testo è disponibile la traduzione italiana nell'edizione curata da Franco Volpi presso la medesima collana di Adelphi), Heidegger ritorna a lungo sul tema dello pseudos e sottolinea che tale concetto va inteso proprio come l'opposto della a-letheia: se essa è disvelamento, il falso è allora un velare e un occultare. Tuttavia, come egli stesso osserva, il termine pseudos non è

riconducibile nella sua forma al termine a-lethes, cioè vero. L'opposto di alethes, se fosse espresso nel linguaggio in modo adeguato, dovrebbe essere lethes o lethon, ma così non è. Heidegger dedica perciò gran parte del corso a dimostrare che comunque nella tradizione greca il concetto di «velato», «nascosto» è espresso in modo predominante dalla radice greca lath-/leth-, cui anche alethes è connesso. Ma la domanda rimane: perché la lingua greca dovrebbe indicare l'occultamento con un termine estraneo alla nozione di svelatezza? Anche in ciò che dovrebbe essere originariamente e intrinsecamente strutturato, come il linguaggio, spesso la strutturalità sembra in qualche modo venir meno e sfuggire, come se le maglie di una rete dovessero necessariamente cedere nel tentativo di catturare ciò che appare in se stesso problematico e di difficile definizione: la differenza. Essa, come Heidegger stesso finisce per mostrare nella sua interpretazione del Sofista, può sussistere unicamente come relazione e rimando continuo all'identità. Solo in Parmenide questo problema non esiste: la verità si mostra come il connotato essenziale dell'essere stesso. Nella sua assoluta identità, esso non può manifestarsi come altro da sé: verità e identità si delineano così come l'espressione più originaria di ciò che autenticamente è.

## **Drammaturgie della confessione** - Stefano Catucci

Il ciclo di lezioni *Mal faire, vrai dire*, tenuto da Michel Foucault alla Scuola di Criminologia dell'Università cattolica di Lovanio nella primavera del 1981, esce in italiano per Einaudi in questi stessi giorni in cui in Francia viene pubblicato il testo di *La société punitive*, corso del 1972-73 che rappresenta il penultimo tassello dell'edizione completa delle sue lezioni al Collège de France. Dal 1997, anno nel quale venne dato alle stampe il corso *Bisogna difendere la società* (1975-76), c'è stata una apparizione cadenzata di dattiloscritti e sbobinature che hanno dato forma quasi a un'opera parallela, persino più discussa di quella pubblicata in vita. La continuità della ricerca esposta oralmente colma, in effetti, un vuoto di otto anni nella produzione di libri da parte di Foucault, una cesura che attraversa il progetto di *Storia della sessualità* dal primo volume del 1976, *La volontà di sapere*, ai successivi, *La cura di sé* e *L'uso dei piaceri*, apparsi entrambi nel 1984 poche settimane prima della morte. Inoltre, una serie intuizioni che in quegli anni erano comparse nei suoi testi in modo appena embrionale trovano nei corsi, invece, sviluppi più circostanziati, dettagliati, e non prendendo la forma compiuta del libro finiscono per produrre aperture molto feconde e scongiurano il rischio di ridurre il pensiero di Foucault a una serie di formule già codificate. Le lezioni di Lovanio, il cui titolo tradotto in modo tanto fiscale quanto infelice suona *Mal fare, dir vero* (Einaudi, a cura di Fabienne Brion, Bernard E. Harcourt, traduzione di Valeria Zini, pp. XVI-352, €25,00) sono oltretutto particolarmente preziose perché si accostano direttamente al tema del libro che Foucault ha lasciato incompiuto, *Le confessioni della carne*, ultimo volume della *Storia della sessualità* del cui effettivo stato di elaborazione si parla solo a bassa voce tra chi ha avuto l'opportunità di sfogliare un dattiloscritto non consultabile nemmeno negli archivi. A Lovanio, rivolgendosi all'uditorio di una facoltà di Giurisprudenza, Foucault si concentra sulla Funzione della confessione nella giustizia, come recita il sottotitolo del seminario, e compie un percorso che nell'arco di sei lezioni va dall'ambito del diritto o del pre-diritto greco al mondo medievale e cristiano per poi giungere a temi che riguardano più da vicino l'epoca moderna e contemporanea. A partire da questo svolgimento ben circoscritto, al quale era stato sollecitato da giuristi allora impegnati nella lotta per la riforma della dottrina penale in Belgio, Foucault risale però verso il progetto filosofico più generale da cui erano scaturite tutte le sue riflessioni sulla «veridizione», cioè sull'atto di dire la verità: «il Wahrsagen, come avrebbe detto Nietzsche», autore che torna ad affacciarsi in modo più o meno esplicito in questa genealogia della confessione. Fin dalla conferenza inaugurale, cui fanno seguito sei lezioni ricostruite da manoscritti e dal materiale audiovisivo registrato in aula, Foucault chiarisce che il lato giuridico rappresenta solo uno scorcio di una questione filosofica più ampia: «se si dà il nome di filosofia critica a una filosofia che parta non dallo stupore per il fatto che ci sia dell'essere, ma dalla sorpresa per il fatto che ci sia della verità, si può vedere allora che esistono due forme di filosofia critica. Da una parte c'è quella che si domanda a quali condizioni possono esistere enunciati veri – condizioni formali o condizioni trascendentali. Dall'altra c'è quella che si interroga sulle differenti forme del dir vero». Lo studio della confessione appartiene a questo secondo progetto di filosofia critica. Non è un'analisi di tipo formale o strutturale, ma potrebbe essere definita come una «etnologia del dir vero» che Foucault affronta mettendo in luce a tutti i livelli, giuridici e non giuridici, le procedure rituali che stabiliscono in quali termini deve apparire l'alethes, ciò che è vero. Tema della ricerca di Foucault non è perciò né il contenuto di verità degli enunciati, né l'atto linguistico in cui una verità prende forma e si esprime. A interessarlo sono semmai le «liturgie del vero», le «aleturgie», i contesti pragmatici e rituali, «drammaturgici» che governano la produzione e la manifestazione della verità. Foucault avrebbe ribadito la differenza tra epistemologia e studio della veridizione proprio all'inizio del suo ultimo corso al Collège de France, *Il coraggio della verità*, spostando il raggio d'osservazione dal campo giuridico a quello etico-politico. Nel seminario di Lovanio, però, il problema della confessione viene affrontato in maniera molto più estesa e considerato, in generale, come un punto di snodo che impegna il soggetto a compiere un percorso di trasformazione pubblico, ritualizzato in base a procedure che riguardano in maniera esemplare, ma non esclusiva, il terreno giuridico su cui si concentra l'esposizione. La confessione, osserva infatti Foucault, è sempre onerosa. Comporta un «costo di enunciazione» che consiste nel mettersi allo scoperto e che si paga infrangendo le attitudini della reticenza, del rifiuto, del segreto, insomma di tutto quel che concerne la barriera del «non dire». La confessione lega inoltre l'individuo a ciò che egli afferma di se stesso e lo colloca in una relazione di potere speciale, che senza la confessione non esisterebbe e che consiste nel porsi letteralmente alla mercé degli altri. Tramite la confessione si può diventare dipendenti di un medico, di un giudice, di un confessore, di un amico, di un gruppo con il quale si è in rapporto, della persona che si ama. Ciò che emerge in modo altamente ritualizzato in ambito giudiziario e religioso, infatti, si rispecchia anche in contesti molto più vaghi e spiccioli della vita quotidiana: «perché la dichiarazione "ti amo" sia una confessione», ad esempio, «è necessario che l'altro possa accettare, rifiutare, scoppiare a ridere, dare un ceffone, oppure dire "ne parlerò a mio marito"», potendo far leva su una nuova posizione di forza che deriva proprio da quanto si è rivelato di se stessi. La confessione, dunque, è una pratica sociale che Foucault vede insediata nel cuore delle società occidentali e di cui il caso esemplare costituito dalla

giustizia permette di ricostruire alcuni passaggi fondamentali. A partire dal mondo delle istituzioni giuridiche antiche, analizzate sulla scorta degli studi di Louis Gernet, il momento fondamentale nella storia della confessione è costituito dal Cristianesimo, religione che più di ogni altra ha legato l'individuo all'obbligo di dire il vero su di sé e che ha riportato questo imperativo anche nell'ambito giuridico, facendo della confessione il perno dell'indagine e della prova. La tortura, osserva Foucault, diviene allora il modo prevalente con il quale si cerca di ottenere dall'accusato una confessione e quasi il simbolo araldico dell'Inquisizione, che agisce in fondo molto coerentemente con quell'obbligo fondamentale di verità. Ma se il valore probatorio di una dichiarazione estorta poteva essere messo in discussione anche all'epoca dell'Inquisizione, la ritualità della confessione conteneva qualcosa di meno scalfibile che in età moderna, a partire dalle teorie del contrattualismo, sarebbe stato spesso messo in gioco. Attraverso la confessione, infatti, prima ancora di riconoscersi colpevole, l'accusato accetta di sottoporsi al meccanismo del processo e della condanna, mostra cioè di condividere la stessa legge e gli stessi criteri che sono alla base del diritto di punire, torna a sottoscrivere il vincolo del patto sociale che lo unisce a tutti gli altri solo per definirsi, però, come un criminale, piegandosi alle regole del vivere comune per meglio legittimare la sua esclusione. Isolando pochi tratti specifici del problema che affronta Foucault riesce ad analizzare minutamente alcuni episodi e poi a passare con agilità da un'epoca all'altra, com'era solito fare a lezione, ma così fornendo un'idea più precisa del suo interesse per il mondo antico. Il corso *Mal fare, dir vero* mostra con chiarezza come Foucault rimanesse concentrato sul presente, anche in termini di lotta militante, persino quando si riallacciava ai suoi studi sull'Ellenismo, all'esame delle fonti ecclesiastiche medievali o quando, riallacciandosi esplicitamente agli studi di Louis Gernet, prendeva in considerazione i modelli del giudizio dell'età greca, esposto attraverso due esempi tratti dall'Iliade di Omero e dall'Edipo Re di Sofocle. Lo scopo per cui era stato chiamato a Lovanio, fornire argomenti contro la dottrina della difesa sociale, è sempre presente nello svolgimento del corso come un richiamo alla concretezza e all'attualità. Foucault, però, con altrettanta chiarezza si smarca dall'idea di poter offrire consigli teorici e mostra di non voler rinunciare in alcun modo al lavoro del pensiero critico, che ha bisogno di ricostruire un problema più ampio di quello in gioco sul tavolo dei conflitti in corso. Per questo la storia della confessione qui esposta non può limitarsi all'ambito giuridico, ma deve fare appello ai contesti religiosi, scientifici, medici che verosimilmente sono al centro anche di *Le confessioni della carne*. Rispetto a questo sviluppo, che Foucault svolge attingendo alle sue ricerche più originali di quegli anni, i riferimenti al sistema della legalità possono apparire a prima vista più datati, come se appartenessero a una sua fase di studio precedente, ai primi anni settanta che avevano portato alla stesura di *Sorvegliare e punire*. C'è però una stretta linea di continuità fra i problemi teorici e politici affrontati da Foucault in quegli anni e quelli della sua ultima fase di lavoro, concentrata appunto sulle forme della veridizione, sulla formazione della soggettività, sull'etica. Il corso *Mal fare, dir vero* rappresenta, da questo punto di vista, un ponte fra due momenti del lavoro di Foucault che spesso vengono separati. Collega gli studi sull'ermeneutica del soggetto e sulle tecnologie del sé a testi come le conferenze del 1973 su *La verità e le forme giuridiche*, come pure le sue analisi della *parresia* e della confessione in ambito extra-giuridico a un corso come quello del 1971-72 su *Teorie e istituzioni penali*: proprio l'ultimo di cui si attende la pubblicazione.

## **Antonello da Messina, più intellettuale, meno ritrattista** – Claudio Gulli

ROVERETO - «Antonello. Un nome che si impone con l'urgenza della grande individualità, quando spicca a tal punto dalla storia della cultura; ma non per astrarne, anzi per esaltarla a un livello ancora sconosciuto. Una grandezza che spaura nell'ambiente siciliano, quando si pensi che egli "cominciò a sormontare" in Messina ad un tempo con Tommaso de Vigilia a Palermo; forse anzi anche prima, quando i carretti siciliani ancora portavano sui monti gli ultimi "retablos" del gotico fiorito». Era il 1953, a parlare è Roberto Longhi, in un saggio-recensione alla mostra che rifondava la visione di due secoli di storia della pittura siciliana: il Frammento siciliano. La mostra era su Antonello e l'allestimento di sessant'anni fa è quello, di Carlo Scarpa, passato alla storia per aver avvolto le pareti di luce, grazie a velari appesi dal soffitto al suolo. Più che in altri casi la storia delle mostre di Antonello segna lo svolgersi della comprensione critica del pittore. Seconda tappa fu l'esposizione che si tenne tra il 1981 e il 1983 (sedi Messina, Catania e Palermo): qui venne messo a punto criticamente il catalogo dell'artista su cui ancora oggi si discute. Ultima viene la mostra delle Scuderie del Quirinale del 2006, e il poco senso critico di quell'occasione, tutta centrata sul rapporto Antonello-Venezia, viene colmata da ben altro passo interpretativo, sfoderato oggi al Mart di Rovereto: Antonello da Messina, a cura di Ferdinando Bologna e Federico De Melis, fino al 12 gennaio. La tesi su cui si incentra il discorso è il rapporto fra Piero della Francesca e Antonello, che si svolgerebbe in modo quasi continuativo a partire dagli anni quaranta del Quattrocento a Napoli, cuore critico che la mostra romana negava. Ricostruire Antonello, più la cronologia che il corpus, più la giovinezza che la tarda età, non è cosa semplice: qui basterà riportare, per dovere di cronaca, l'impianto storiografico dispiegato in catalogo da un 'dialogo' fra i curatori. Il messinese nascerebbe verso il 1425, e la prima maturazione avverrebbe a Palermo, se si presta fede a quanto racconta Giorgio Vasari, in un luogo della sua Vita di Antonello che la critica solitamente trascura. Nello Spedale Nuovo di Palazzo Sclafani imperversa la pittura di 'gotico naturalizzato' del Trionfo della Morte, affresco di un maestro spagnolo a conoscenza delle novità della pittura provenzale e borgognona, e questa sarebbe l'opera-chiave per comprendere la prima opera di Antonello: una Sant'Eulalia di collezione privata. È un dipinto dove il pallore della santa è incastrato da veli biancastri blu profondo, fra il porpora della coperta del breviario e due angioletti che saltellano in su. Tutto è intarsiato di perle, rubini e scintillii: la corona, la spilla, il libro. Questa tavolozza mediterranea esperita a Palermo, Antonello la ritroverebbe a Napoli, dove avverrebbe 'subito un contatto con Piero della Francesca' e lo dimostrerebbe l'Annunciata della Pinacoteca Civica di Como, un'opera attribuita a Antonello da Bologna nel 1977. Il confronto è in realtà con un'opera successiva di Piero – il Polittico di Perugia – ma si immagina un prototipo perduto della seconda metà degli anni quaranta. Un altro grande artista del momento che avrebbe portato aria nuova nella Napoli di Antonello potrebbe essere Jean Fouquet, la cui presenza in città è però negata da una parte della critica. Il maestro partenopeo di Antonello – stando a quanto scrive nel 1525 l'umanista Pietro Summonte al veneziano Marcantonio Michiel, uno dei massimi intenditori d'arte della sua

generazione – sarebbe Colantonio, artista di cui non possediamo riscontro documentario, ma della cui esistenza nessuno ormai dubita più. Gli assegniamo un'opera entrata nei libri di scuola – il San Girolamonello studio – e in mostra abbiamo due dei dieci Beati francescani che dovevano occupare i pilastri della stessa grande ancona per la chiesa di San Lorenzo a Napoli. Una pittura squadrata, dove le scansie sono affollate da boccette e libracci, dove le pieghe palesano che l'intenzione del dipingere è tutta ponentina, e mediata, secondo Bologna, dal nuovo portato di Fouquet. I primi documenti che ci parlano di Antonello sono del 1457. Il pittore è a Messina, ma non sappiamo dove stia fino al 1460, quando il padre noleggia un brigantino per recarsi ad Amantea, in Calabria, e lì attendere l'arrivo di Antonello, con moglie, figli e suocero, per ritornare tutti insieme a Messina. Vista la mole del trasloco, Bologna propone un secondo soggiorno napoletano, senza escludere il mitico viaggio nelle Fiandre raccontato da Vasari, 'o almeno in Provenza'. Per la Crocifissione di Sibiù, si riprende quanto diceva Longhi: che fosse stata dipinta in due tempi: la parte inferiore intrisa di napoletanità – Antonello che guarda Colantonio e Fouquet, 1450-'55 circa –, quella superiore luminosa come i paesaggi dell'immenso provenzale Enguerrand Quarton, quindi fra il '57 e il '60. Poco lontano stanno due opere di Jan Van Eyck, come sempre stupefacenti, per noi come per gli italiani di tutti i tempi, per la loro 'perfezione' – l'Uomo dal copricapo azzurro, sempre da Sibiù, e le Stimate di San Francesco dalla Sabauda. Per ricostruire invece le sembianze di un dipinto antonelliano distrutto nel terremoto del 1908, il San Nicola in cattedra, ci restano – e sono in mostra – una copia dipinta del messinese Antonino Giuffrè e una pagina di schizzi e appunti di Giovan Battista Cavalcaselle. Si va verso uno spazio che ambisce a chiarire orizzonti tramite prospettive, ma la resa degli oggetti resta microcosmica, puntuale, intagliata. La data del cartiglio del Cristo benedicente firmato della National Gallery viene letta 1465, e non 1475, come proponeva Previtali nel 1980. Ci sono mostre che riescono a cambiare la percezione collettiva di un artista, e spesso lo fanno eleggendo un'opera a fondamento di una nuova visione interpretativa. Che l'Annunciata o i ritratti stiano a Antonello come la Gioconda sta a Leonardo, è maledettamente vero; e abbiamo bisogno di guardare a lungo questo Cristo londinese per sciacquarci gli occhi dalle idées reçues. Per prima cosa si dirà del famoso pentimento. In un primo momento, Antonello ha dipinto la veste più accollata, tutta la manica destra, perché il parapetto era molto più in basso, e una mano non proprio all'avanguardia, cioè frontale e non in scorcio, com'è quella – mozzafiato – che ora si vede. È tutto visibile a occhio nudo: per le puliture il dipinto ha perduto tanta materia pittorica, come spesso è capitato ai dipinti di Antonello. Questa è l'opera che spiega al meglio come Antonello esce da Rovereto: pittore sempre spazioso, più astratto che patetico, più intellettuale e meno ritrattista, l'artista che fa da anello, in termini di storia della pittura italiana, fra Piero della Francesca e Bramante. Ancora un vuoto documentario – dal 1465 (è a Messina) al 1471 (è a Noto) –, ma stavolta è più probabile che si sia allontanato poco dalla Sicilia. Si illustra in mostra una congiuntura milanese, grazie alla riunione di tre sontuose ante di un polittico il cui centro è la Madonna Cagnola e due santi – Giovanni Battista e Ambrogio – vengono da una collezione privata. Per Bologna si tratta di un'opera di Zanetto Bugatto, pittore che nel 1460, ancora 'adolescentem', viene inviato a Bruxelles per andare a bottega presso Rogier Van der Weyden. Al ritorno in castello, Galeazzo Maria Sforza lo terrà a corte e alla sua morte (1476) vorrebbe che a sostituirlo fosse Antonello. Negli anni cinquanta, quando quest'opera venne alla luce, conoscitori giovani (forse Federico Zeri) e meno giovani (Fernanda Wittgens) fecero il nome di Antonello. Tanta è la morbidezza, tanto è perlaceo e circonfuso di racemi dorati il tutto – e il Battista, praticamente un ritratto di profilo, alle sue spalle un far-west; e l'Ambrogio, allucato da una qualche visione. Il dialogo proposto in mostra è con una cuspidi di Antonello da Palazzo Abatellis e con un'opera provenzale come il Beato Pietro da Lussemburgo del Petit Palais di Avignone. Dall'incontro fra Zanetto e Antonello alla fine degli anni sessanta – Messina-Milano-Avignone, per dirla con De Melis: 'una triangolazione stilistica ad ampio raggio geografico...' – verrebbero fuori le tre tavole, tutte di recente acquisizione pubblica, ma divise fra la Galleria degli Uffizi (la Madonna con il Bambino e il San Giovanni Evangelista) e il Castello Sforzesco (un San Benedetto, l'unico dei tre in eccellenti condizioni conservative). Una trama di broccati lucenti e ali, accartocciate come rotoli di pergamene, di angeli che poggiano un bouquet tutto sommato povero su facce familiari e paesane. Nel 1473 Antonello firma il Polittico di San Gregorio (dal Museo Regionale di Messina), opera che soffre dai giorni del terremoto del 1908. Il pittore scioglie, in modo sempre più libero, quella lingua spaziale che lo porterà, di lì a poco, a raggiungimenti di portata epocale. Altra opera devastata dal sisma è l'Annunciazione di Palazzolo Acreide (Siracusa, Palazzo Bellomo), del 1474: l'angelo è il ritratto di un contadino balordo, lei è colei che sa e non dice, ma la scena – colonna in mezzo, travi, leggio, imposte delle finestre: tutto è prospettico, e oltre le finestre, un 'paesetto naturale' – si legge d'un fiato con l'impianto ipermoderno del San Girolamo nello studio della National Gallery (rimasto a Londra), che per Bologna è un dipinto messinese portato a Venezia come 'biglietto da visita'. Lo sbarco in Laguna dovette avvenire entro l'agosto 1475, quando il nobile veneziano Pietro Bon gli commissiona la Pala di San Cassiano. Sfilano, uno dopo l'altro, la Pietà Correr, il Cristo alla colonna del Louvre, l'Annunciata di Palermo: i pezzi forti del solo Antonello la cui ricostruzione è attestata da date e documenti, quello finale, infatti nel settembre del '76 il pittore è a Messina e vi muore tre anni dopo (per Vasari aveva quarantanove anni). Sono gli anni del passaggio del testimone della 'sintesi prospettica di forma-colore' (celebre formula di Longhi del 1914), da Piero della Francesca (Pala di Montefeltro allora a Urbino) a Antonello e a Giovanni Bellini. Interpolando (ma mica tanto), potremmo dire che se Piero è Cézanne, Antonello è Seurat.

**Fatto Quotidiano – 24.11.13**

## **Ricercatori: il sacrificio dei cervelli sull'altare dell'austerità** - Francesco Sylos Labini

Gli achei volendo partire alla volta di Troia, per placare l'ira della dea Artemide, dovettero sacrificare Ifigenia, la figlia del loro re Agamennone come vittima propiziatoria. Oggi sembra che il mito di Ifigenia descriva la situazione delle nuove generazioni dei paesi dell'Europa meridionale sacrificate sull'altare dell'austerità per placare le turbolenze dei mercati finanziari. Purtroppo questo sacrificio sarà, molto probabilmente, vano poiché non serverà a rilanciare l'economia né nell'immediato né nel prossimo futuro. Mentre i paesi più forti in Europa continuano a investire nei loro

scienziati in molti altri paesi dell'Europa orientale e meridionale, i ricercatori stanno lottando per non essere schiacciati dai tagli economici con il risultato che i vincoli di bilancio legati all'austerità stanno compromettendo lo sviluppo delle ricerche innovative che potrebbero aiutare a guidarci fuori dalla crisi economica e, cosa ben più grave, stanno creando un vuoto generazionale che sarà difficile da recuperare. La crisi economica è stata originata da fenomeni endemici legati alla spregiudicata ed eccessiva finanziarizzazione dell'economia e non da un eccessivo debito pubblico dovuto alla costruzione di un welfare state che "non ci possiamo più permettere" come si vuole far usualmente credere. I soli paesi dell'Europa comunitaria hanno pagato un costo di quattro trilioni di dollari per salvare le banche dalla propria ingordigia di credito facile, ma al sesto anno dall'esplosione delle crisi la disoccupazione, di pari passo con le disuguaglianze nella ricchezza, è arrivata a livelli altissimi. In particolare nei paesi dell'Europa meridionale la disoccupazione giovanile è intorno al 40% e i sistemi dell'istruzione e della ricerca sono sottoposti a un attacco che ne minaccia la stessa sopravvivenza. Amaya Moro-Martín, un'astrofisica ritornata in Spagna con la prestigiosa ma temporanea borsa Ramò y Cayal prima di ritornare in America ha scritto una bellissima lettera al primo ministro, pubblicata da El País e dal Guardian che si conclude dicendo "Mariano [Rajoy, il primo ministro spagnolo, ndr], durante la sua amministrazione, la ricerca in questo Paese è sprofondato irrimediabilmente nel baratro della Fossa delle Marianne. E anche se i nostri colleghi scienziati hanno scoperto che c'è vita laggiù, devo dirvi che è batterica." Anche in Grecia e Portogallo c'è stata pressione fortissima da parte dei governi per ridurre i costi a tutti i livelli, compresa la partecipazione a organizzazioni internazionali. In un confronto tra giovani scienziati dei paesi dell'Europa meridionale a cui ho recentemente partecipato ho notato grandi analogie tra la situazione italiana e quella spagnola, greca, portoghese dove la drastica riduzione negli investimenti causa una endemica precarietà dei giovani ricercatori e un sempre più pressante "fuga dei cervelli". Questa politica suicida, per cui i debiti privati diventano debiti pubblici col sacrificio d'intergenerazioni e delle condizioni per creare innovazione, continua ad alimentare un diffuso sentimento popolare anti-europeista che è intercettato solo dai partiti di destra (o qui). Bisogna riflettere "prima della pioggia" che arriverà presto e sarà intensa.

## **Masterpiece, il concetto di talento al tempo dei 'talent'** - Carlo Tecce

Marcello D'Orta non c'è più, ma ci ha lasciato tanto, troppo per essere compreso. Il maestro napoletano è scomparso nella settimana di Masterpiece, che sarà certamente giudicata fighissima a Rai3. Il programma, o talent se volete, che deve scovare, allevare, lanciare i nuovi scrittori. Per due o tre giorni, nonostante le gran chiacchiere su Twitter e il modesto ascolto (5,14% di share), Masterpiece poteva essere dimenticato. L'ha ricordato la morte di D'Orta e una sensazione, forse di sincero pregiudizio, che un tipo come D'Orta, un uomo discreto, Masterpiece non l'avrebbe mai vinto. E dunque possiamo scoprire, ora, che forse non avremo un D'Orta, ma possiamo goderci Masterpiece. La ricercata, elaborata e non travolgente (per i successi) Rai3 firmata Andrea Vianello è perfetta per ospitare una competizione che dovrebbe essere intellettuale (ma anche no) e deve fare spettacolo (per forza): altrimenti prendi il telecomando e scappi via. Ma perché un cuoco, un poeta, un romanziere, e anche un giornalista, deve piacere ai telespettatori per verificare se deve insistere con quella passione o cambiare mestiere? Se un ragazzo ha la penna di Alberto Moravia lo deve decidere il televoto, lo share o un insegnante ingaggiato per far divertire le famiglie sul divano e i fighetti su Twitter? Un folle di straordinario talento come Gianni Brera non l'avrebbero nemmeno fatto entrare a Rai3. Beh, dipende. Come dicono a Napoli, la trasmissione ha allestito il presepe: ci devono essere i ragazzi dal passato complicato e i giudici dal tenore impietoso. Devono creare scontri, emozioni, empatia. Che siano reali o finti, non importa. Quanto è bello osservare la prova di scrittura in trenta minuti? Certo, se non la chiedete a un Lev Tolstoj è preferibile. Masterpiece non è il principio di una strategia televisiva, è la fine. Il crepuscolo. Anche se per Vianello va sperato che sia l'alba infuocata. Ovunque, ma ormai lo strumento è antico, ti fanno giudicare da un giudice in diretta televisiva (o in leggera differita). Fra un po' verranno a ispezionare la lavatrice per valutare se hai fatto bene o male il bucato. Può essere interessante: sapete quanto sapone viene sprecato? E il monodose non ha eliminato la piaga delle centrifughe di troppo. È drammaticamente vero che i ragazzi sono sprovvisti di occasioni e opportunità per fare quel che desiderano fare, ma è altrettanto drammatico e tragicomico che se vuoi fare il cantante devi piacere a Simona Ventura (X- Factor). La Rai ha pure istituito un giorno per il film d'Italia: 24 ore di riprese da inviare a Gabriele Salvatores. Come a dire: tutti possono fare un film, tutti e nessuno, Salvatores conosce i vincitori. Così invece di aspettare l'esito di un esame, di un colloquio, di una lunga e faticosa gavetta, la sberla o il complimento di un capo, se vogliamo fare qualcosa, e vogliamo scoprire se siamo capaci, dobbiamo chiamare l'Auditel.

## **Robotica militare, il premio Nobel Williams: "Farà proliferare le guerre"**

Enrico Piovesana

L'Italia è ufficialmente entrata a nel club europeo dei droni. I ministri della Difesa di Italia, Francia, Germania, Grecia, Spagna, Olanda e Polonia hanno firmato nei giorni scorsi a Bruxelles un protocollo d'intesa per cooperare nella produzione di aerei da guerra senza pilota. Una tecnologia alla quale le industrie militari europee, compresa Finmeccanica, stanno lavorando da tempo (in particolare nel progetto del cacciabombardiere automatico stealth Neuron, destinato a soppiantare anche gli F-35) e che i militari considerano irrinunciabile ("una vera religione" l'ha definita il Capo di stato maggiore dell'Aeronautica, generale Preziosa). Ma è anche una tecnologia che suscita forti timori per i suoi inquietanti e rapidi sviluppi verso la creazione di armi autonome e robotizzate, dotate cioè della capacità di selezionare e attaccare i bersagli senza intervento umano. La pensano così organizzazioni per i diritti umani come Human Rights Watch e Premi Nobel per la pace come l'americana Jody Williams – l'artefice della messa al bando delle mine antiuomo – che insieme hanno lanciato una campagna mondiale per bandire preventivamente lo sviluppo di quelli che chiamano i 'robot killer' ([www.stopkillerrobots.org](http://www.stopkillerrobots.org)). "Bisogna agire ora, prima che queste tecnologie militari sbarchino nei saloni internazionali di difesa e sui campi di battaglia, prima che entrino in ballo interessi economici e politici troppo forti", spiega la Williams a [ilfattoquotidiano.it](http://ilfattoquotidiano.it). "I vertici militari dei principali paesi,



Stati Uniti in testa, vedono nella robotica la nuova frontiera della difesa: il Pentagono, nella sua 'Roadmap per i sistemi unmanned 2011- 2036', prefigura una graduale riduzione dell'intervento umano con l'obiettivo finale di raggiungere la piena autonomia di questi armamenti. Ma già oggi vediamo all'opera i precursori dei robot killer: contraeree automatiche come il sistema Phalanx americano o l'Iron Dome israeliano, robot-sentinella come il Samsung Sgr1 sudcoreano o il Sentry Tech israeliano, blindati telecomandati come il Guardian, sempre israeliano, ma soprattutto gli ormai famosi droni Predator e Reaper, sempre più utilizzati dagli Stati Uniti per effettuare raid missilistici in Afghanistan, Pakistan, Yemen e altrove". "Tra le principali industrie militari mondiali – prosegue il Premio Nobel – è già partita una serrata competizione per la sperimentazione di sistemi d'arma robotizzati, ed è già ad uno stadio molto avanzato. Date un'occhiata all'androide Atlas o ai quadrupedi BigDog e Cheetah prodotti dalla Boston Dynamics per il Darpa (l'agenzia governativa del Dipartimento della Difesa americano incaricata dello sviluppo di nuove tecnologie per uso militare, ndr), o ai prototipi sperimentali dei futuri droni: veri e propri cacciabombardieri completamente automatizzati che decollano, colpiscono l'obiettivo e tornano alla base senza alcun intervento umano, come l'X-47B americano della Northrop Grumman (nella foto), il Taranis britannico della Bae Systems o il Neuron sviluppato da diverse aziende europee, anche italiane". Alenia Aermacchi (Finmeccanica) partecipa con il 22 per cento al consorzio europeo per il superbombardiere Neuron – guidato dalla francese Dassault con il 50 per cento – e capeggia un pool di altre aziende italiane coinvolte nel progetto, quali Selex Galileo (sempre Finmeccanica), Microtecnica, Ase, Tema, Oma e Ufi Filters. E il settore aeronautico non è il solo in cui l'industria militare italiana sta facendo sperimentazione robotica: la Oto Melara (Finmeccanica) produce il robot-sentinella Trp2: un piccolo cingolato armato telecomandato, appositamente creato per proteggere le basi del contingente italiano impegnato sul fronte afgano senza mettere a rischio uomini in pattuglia. "La riduzione dei rischi di perdite umane tra i soldati e la conseguente ricaduta positiva sull'opinione pubblica interna sono il principale argomento usato dai militari per giustificare l'impiego di armi remotizzate o robotizzate, ma questo – avverte la Williams – comporta anche una maggior propensione dei nostri governanti a optare per l'uso della forza militare e, in ultima analisi, una maggior probabilità di proliferazione di conflitti. Armi di questo tipo non porterebbero solo più guerre, ma anche guerre con maggior rischio di crimini e violazioni del diritto umanitario: se un robot killer uccide per errore un civile, chi va ritenuto responsabile? L'azienda produttrice? Il programmatore? Il generale che lo ha volto impiegare? Questa confusione fa venire meno il deterrente psicologico a commettere errori e violazioni e a farne le spese, come al solito, sarebbero i civili. La guerra è già di per sé disumana: se a combatterla saranno dei robot quali orrori dobbiamo aspettarci?". Il Premio Nobel, che nei giorni scorsi ho incontrato sia il premier Letta che il ministro degli Esteri Bonino, conclude con un appello al governo italiano: "L'Italia era tra i principali produttori mondiali di mine antiuomo, ma poi è stata tra i più attivi sostenitori della loro messa al bando. Anche se oggi la vostra industria militare partecipa allo sviluppo dei robot killer, mi auguro che a livello diplomatico il vostro governo si impegni attivamente per bandire anche questi nuovi strumenti di morte, come già sta dimostrando di voler fare nell'ambito della Convenzione Onu sulle armi convenzionali di Ginevra, che proprio oggi ha deciso di inserire le armi totalmente autonome nel programma dei suoi lavori: un primo importante risultato della nostra campagna".

*Repubblica – 24.11.13*

## **"X-Men", stanno tornando. Il regista: "Sarà ancora più cupo e più dark"**

Filippo Brunamonti

LA notizia corre su Twitter, avanti e indietro nel tempo. E questo vale anche per il club mutante di casa Marvel. Il regista Bryan Singer - in occasione del lancio del primo trailer di X-Men: Days of Future Past - ha scelto di rispondere via social network alle domande dei fan. Anteprema dell'anteprema, svincolata da conferenze stampa o festival. Solo regista e fan. Il nuovo episodio della saga sarà nelle sale a partire dal 23 maggio 2014, distribuito da Twentieth Century Fox, ma le star che gravitano attorno alla fatidica X non lasciano scampo alle curiosità: nelle richieste si va dai toni di blu che assumeranno le squame supersexy-cobalto di Mistica (Jennifer Lawrence) alla scoperta del potere parapsicologico che lega Hitler e i lager tedeschi a Magneto (Michael Fassbender), dalle lame subumane esibite da Wolverine (Hugh Jackman) ai nodi di vento ciclopico che scatena Tempesta (Halle Berry) in circostanze di pericolo. Domande che ci portano dritti verso i "giorni di un futuro passato"; giorni che il cinema esplora liberamente, dopo l'esperimento (nucleare) di X-Men: L'inizio, diretto da Matthew Vaughn nel 2011. In questo episodio, tocca a Wolverine tornare indietro nel tempo e mettere in salvo la razza umana e quella mutante da una minaccia incombente, nel tentativo di modificare gli eventi della storia. Il nuovo X-Men ha l'arduo compito di dare il gong a ciò che, negli anni Sessanta, le tavole di Stan Lee e Jack Kirby hanno inventato sotto forma di graphic novel. E di allacciarlo stretto stretto alla metrica dell'action movie, facendo convergere passato, presente e futuro in stile Zemeckis. Che si tratti di un "ritorno al passato" lo dimostrano i primi scatti vintage dal set, svelati dal settimanale Entertainment Weekly, un omaggio ai costumi Seventies dei mutanti. Il primo X-Men cinematografico contemporaneo (2000) porta già la firma del regista di I soliti sospetti (Singer) che ha diretto in seguito il numero due. Da tempo, Singer intendeva rinverdire la franchise dei supereroi. Lo spiega bene nella chat su Twitter introdotta dagli hashtag #AskSinger #XMEN. A chi gli domanda quanto sia stato impegnativo lavorare con un cast così vario, Singer risponde: "È stato davvero rassicurante lavorare con il cast originale e conoscevo il cast di First Class in qualità di sceneggiatore e produttore, ma non di regista, a eccezione di Nicholas Hoult (Hank McCoy/Bestia); gli attori sono stati tutti fantastici e ci siamo divertiti". E prosegue: "Sono dei professionisti, sanno come dar vita ai loro personaggi". Qualche questione più cinefila: come sarà questo capitolo di X-Men, che stile avrà? Il regista precisa: "Nonostante ci sia una buona dose di humor, il tono complessivo sarà più dark e cupo rispetto alle pellicole precedenti". Implodono le (attese) domande sulla celebrità del momento, la Jennifer Lawrence premio Oscar per Il lato positivo ed eroina nella saga Hunger Games: "Il personaggio di Jennifer, Mistica - replica Singer - sarà decisamente più aggressivo rispetto a quanto visto in X-Men: L'inizio". Il

regista lascia con l'acquolina in bocca tanti appassionati, menzionando numerosi incontri/scontri epocali nel film Marvel Enterprises: si fanno largo le Sentinelle, mentre i camerini canadesi (gran parte del film è girata a Montréal) sembrano non contenere più grappoli di mutanti "di nuova generazione" pronti a battersi. Sotto a chi tocca: Blink, Bishop, Sunspot, Warpath, Ink, Quicksilver. Il "futuro" di Singer prevederebbe ulteriori apparizioni, come quelle di Gambit e Deadpool, lasciati per il momento fuori dallo schermo. La saga proseguirà con l'invasione di campo degli X-Men? C'è da sospettarlo. In Days of Future Past, per la prima volta avremo in un solo blockbuster sia i personaggi della prima trilogia (ritornano anche Patrick Stewart/Professor Charles Xavier e Ian McKellen/Magneto, convocati personalmente dall'autore e strappati dalle tournée teatrali in Inghilterra) sia la versione-specchio "giovane" (James McAvoy è Xavier, Fassbender la sua nemesi). Metacinefumetto puro: nelle mani abili di Singer - se si registrano le reazioni del cliccatissimo trailer - i 250 milioni di dollari spesi per orchestrare il film mutante sembrano ben riposti. Nel corso della chat Singer, sollecitato dagli utenti, si è divertito inoltre a re-immaginare i protagonisti del suo cult, i soliti sospetti. "Se dovesse girare il film domani, a chi assegnerebbe le parti?" chiedono. E lui: "L'agente Kujan è Edward James Olmos, Keaton è Chris Hemsworth, Fenster è Joseph Gordon-Levitt, McManus è Dane DeHaan, Hockney è Jonah Hill, Edie Finneran è Jennifer Lawrence, Kobayashi lo interpreta Michael Fassbender. E Verbal Kint sarebbe Benedict Cumberbatch". Tornando agli X-Men, a dare consigli a Singer sul concept del viaggio nel tempo ci ha pensato direttamente James Cameron, che in fatto di universi paralleli (Terminator) è il vero mago del cinema, o meglio, il mutante tra tutti gli umani di Hollywood.

## Le lapidi dantesche sbarcano su Google Earth

Le lapidi dantesche arrivano su Google Earth. Con un clic sul computer è possibile andare alla scoperta delle 33 epigrafi che agli inizi del Novecento una commissione di dantisti e uomini di cultura, capeggiati da Isidoro del Lungo, identificò e fece affiggere per mantenere vivo il legame tra il sommo poeta, la sua Firenze e quei luoghi e personaggi da lui citati nelle pagine della Divina Commedia. Gli autori di questa mappatura, che rappresenta una preziosa opportunità in più per turisti e fiorentini appassionati di Dante, sono gli alunni della classe seconda media della scuola Poliziano di Firenze. Un lavoro che non poteva che essere accolto con soddisfazione dal presidente della Società Dantesca Italiana e del consiglio comunale di Firenze Eugenio Giani, che da qualche mese organizza dei tour aperti alla cittadinanza e gratuiti alla scoperta delle tracce del poeta fiorentino attraverso la lettura delle terzine riportate sulle lapidi, raccogliendo ogni volta un centinaio di persone. "Mi sembra un lavoro lodevole - ha commentato Giani - un modo per imparare divertendosi che permette di conoscere meglio la città, il legame tra questa e Dante, la Divina Commedia e soprattutto una maniera per lasciare un segno anche dopo gli studi". Per ogni lapide, cliccando sull'immagine è possibile leggere la collocazione (via e numero civico), la terzina dantesca riportata e leggere tutto il canto a cui la terzina appartiene. Così altri studenti, adulti, turisti e chiunque sia curioso e interessato potrà cimentarsi in un tour virtuale delle lapidi dantesche.

*La Stampa – 24.11.13*

## “Arte e artisti contemporanei? Sopravvalutati” – Alain Elkann

**Perché ha scelto di avere una galleria a Londra?** «Non sono io che ho scelto, è il destino ad avere scelto per me: Londra è la capitale mondiale del mercato dell'arte, si contende lo scettro con New York. Sono i due poli del mercato dell'arte». **Lei è soprattutto nel mercato dei dipinti antichi, giusto?** «Sinceramente sì, sono conosciuto nel mondo per la pittura rinascimentale ma spazio fino al Settecento. Ultimamente, visto che ritengo che l'arte vada guardata a 360 gradi, mi diverto a considerare l'arte moderna e contemporanea, che compro per me e a volte rivendo». **L'arte moderna e contemporanea è quella che raggiunge i prezzi più alti nelle aste oggi, prezzi che sembrano inarrestabili?** «Mi piace partire dal concetto che l'arte è sempre contemporanea. Ma mai come in questo momento storico l'arte ha raggiunto prezzi così elevati, in certi casi meritati, in altri no. Il fatto che molti vedano l'arte come investimento ha portato il mercato di oggi a situazioni "folli", anche se credo fermamente che in primis l'arte debba essere vista come un investimento per noi stessi e che in passato chi ha comperato con questo spirito non ha mai sbagliato. L'arte è un antidepressivo!». **Ma l'arte antica si vende molto oggi?** «Si vende ma ci sono sempre meno oggetti di qualità, che sono quelli che in realtà si vendono. C'è una grande attenzione per il Rinascimento, il mio periodo. La scuola giottesca è molto richiesta come tutto il mondo di metà del Quattrocento legato a Botticelli e alla sua scuola. L'arte antica è fortemente sottovalutata. Oggi in modo particolare se uno la compara all'arte moderna e contemporanea. Il dislivello è enorme». **Perché l'antico costa tanto meno?** «Perché è difficile da capire e soprattutto meno glamour. La categoria dei nuovi ricchi che sono poco preparati vede nell'arte contemporanea qualcosa di più facile da capire e che al tempo stesso legata al fenomeno mediatico e della moda. Nel mondo antico ci sono icone quali quadri di Caravaggio. Ma non si trovano sul mercato. Io spero di poter fare una scoperta». **Girano tanti soldi nel mercato dell'arte?** «Sì, molti soldi. Spesso mal spesi. Ma un Bacon a 150 milioni di dollari, un Jeff Koons a 40 milioni di dollari, cosa vuol dire? Il mercato ha perso la testa? Koons è geniale come intenditore del suo lavoro: ha fatto dello star system la sua carriera, quindi credo che il suo "Cane", che ha raggiunto 40 o 50 milioni di dollari, sia una vera follia. Con quella cifra si potrebbe costruire una piccola pinacoteca di pittura antica di altissimo livello». **È vero che lei volutamente non frequenta gli artisti?** «Non li frequento perché molti hanno perso di vista la loro vera missione e pensano di essere delle star. Il successo porta a pensare che uno sia più bravo di quanto in realtà non è. Invece Giorgio Morandi o Pontorno o più recentemente Lucian Freud stavano in studio e lavoravano tutto il tempo». **Chi sono i suoi clienti?** «Persone che veramente amano l'arte. Che non comprano con il portafoglio ma con il cuore. Si dividono fra grandi musei internazionali e collezionisti europei, russi e americani». **Le vendite più importanti del 2013?** «Sicuramente il Canaletto di mia proprietà, una veduta del Gran Canal a Venezia che ho venduto al Getty Museum di Los Angeles». **I musei oggi hanno pochi soldi?** «Hanno meno soldi di prima perché i "Trustee" che sono

mecenati e che purtroppo non esistono in Italia perché non è mai stata fatta una legge per la defiscalizzazione dei beni culturali, hanno chiuso un po' i rubinetti, ma comunque riescono sempre a portarsi a casa gli oggetti importanti». **I più bei quadri sono nei musei?** «Sì, senza ombra di dubbio ed è anche giusto. Sono un bene dell'umanità». **I musei americani sono i suoi maggiori clienti?** «Sì ho un ottimo rapporto con il Metropolitan di New York, il museo di Houston, il Los Angeles County Museum, il Kimbell Art Museum, in Texas, che presto inaugurerà il nuovo edificio, progettato da Renzo Piano». **Lei è molto polemico con i musei italiani. Come mai?** «Sono profondamente polemico. L'Italia negli ultimi vent'anni non ha avuto un ministro dei Beni Culturali capace di migliorare il sistema, ma soprattutto non ha avuto un premier capace di capire che il ministero dei Beni Culturali in Italia è quasi più importante di quello del Tesoro. Visto che noi abbiamo il tesoro più importante che vi è al mondo». **Ma perché è così?** «Perché convivere con la bellezza forse non te la fa più apprezzare e finisci per dare tutto per scontato. Tristemente non vedo nessuno nel nostro Paese che possa cambiare qualcosa. Considerando i possibili futuri premier, noto molta mediocrità e ignoranza. Inoltre, per colpa anche dell'attuale persecuzione fiscale, la gente ha paura di concedersi lussi che sono visti come peccati. Così, però, si blocca tutta l'economia». **A Londra è diverso?** «Sì, a Londra e nel resto del mondo si può vivere alla luce del sole senza paura».

## The New Florence Biennale

Dal 30 novembre all'8 dicembre, 450 artisti provenienti da ogni parte del mondo si riuniscono a Firenze, negli spazi espositivi della Fortezza da Basso, per Florence Biennale. A partire da quest'anno la manifestazione indipendente di Arte Contemporanea, giunta alla IX edizione, intende dar vita ad un nuovo ciclo ispirato ai principi sanciti nella Carta Etica dell'Artista del Nuovo Millennio, ratificata dalla Organizzazioni Non Governative che hanno preso parte al XXXIII Convegno Mondiale dei Centri UNESCO che ha avuto luogo a Palazzo Vecchio lo scorso 11 marzo. In nome di tale direttiva la New Florence Biennale, affidata alla guida di Pasquale Celona, lavorerà sul tema "Etica: DNA dell'Arte", scelto con l'obiettivo di avviare una critica sul rapporto fra arte, etica ed estetica, e sul ruolo delle arti nel nuovo millennio. In un simile contesto, lo sguardo non può che rivolgersi al futuro e alle nuove generazioni di artisti, sollecitando la crescita di giovani talenti under 30 a cui la rassegna dedicherà particolare attenzione. Anche il legame con la città, da sempre oggetto di cure, troverà nuova linfa grazie ad una serie di Eventi nell'Evento che si articoleranno nella presentazione di performance e installazioni negli spazi cittadini. Il filo della tradizione sarà invece mantenuto intatto dall'assegnazione del Premio Internazionale "Lorenzo il Magnifico", giunto anch'esso alla sua IX edizione, e conferito dalla Giuria Internazionale ad Anish Kapoor, Franco Mussida e Henryk Jurkowski. A questi riconoscimenti si unirà da quest'anno anche il Premio alla Memoria attribuito in questa occasione a Milan Goldschmiedt.

***l'Unità – 24.11.13***

## Adelphi, cinquant'anni di libri "pastello" – Beppe Sebaste

In un suo "pensiero" Giacomo Leopardi ironizza, molto cortesemente, sulla "bella e amabile illusione" delle ricorrenze, secondo cui "i di anniversari di un avvenimento, che per verità non ha a fare con essi più che con qualunque altro di dell'anno, paiono avere con quello un'attinenza particolare, e che quasi un'ombra del passato risorga e ritorni sempre in quei giorni, e ci sia davanti". Non ci imbarazza quindi celebrare forse per ultimi il cinquantesimo anniversario della casa editrice Adelphi, dedicandole un'ammirata testimonianza di lettori e i nostri auguri. D'altronde, le parole leopardiane citate sopra a memoria le ritrovo al paragrafo XIII dei Pensieri di Leopardi editi nella Piccola Biblioteca Adelphi, con una tipica copertina rosa corallo o rosa pesca, non saprei decidere. Ecco, già nei colori delle iconoclaste copertine Adelphi riconosciamo una nota inconfondibile dei nostri scaffali, libri che perfino i più esigenti e problematici ordinatori di biblioteche, di solito più competenti e saggi dei critici di professione (l'arte di disporre i libri non ha soluzioni definitive, solo la pazienza di sistemazioni provvisorie e approssimative) cedono a volte alla tentazione di sistemare i libri Adelphi senz'altro metodo che la comune appartenenza, come i venditori di mobili e i non lettori che sistemano i libri secondo il colore delle copertine. Ma anche questa soluzione, un tempo irrisa dai colti, viene dialetticamente redenta nell'idea adelphiana del catalogo editoriale come forma, libro dei libri, di libri che stiano bene insieme tra loro anche nelle diversità, secondo la teoria del buon vicino evocata spesso da Roberto Calasso. Tornando ai colori delle copertine Adelphi, è importante notare che non si tratta mai di colori assoluti, o saturi, e che siano invece tutti interpretabili, "pastello", colori al limite marginali, minoritari, identità non rigide ma flessibili – ceruleo, lilla, violaceo, lavanda, sabbia, malva, verde pastello, salmone chiaro, etc. Non sono un esperto, ma nella gamma dei colori adelphiani trovo la promessa mantenuta di quella libertà e rottura degli steccati ideologici che ispirò il fondatore Luciano Foà (consigliato da Roberto Bazlen), in polemica con una certa "monotonia editoriale di sinistra". Quando, per capirci, il non fare esternazioni manifestamente di sinistra e il pensare pensieri inattuali equivaleva a essere considerati di destra. Il colore, si sa, connette con tutti gli altri sensi, connette sfera cognitiva e sfera emotiva, promuovendo quella generale interconnessione di tutto con tutto che è la letteratura, oltre che il metodo di Gregory Bateson, una delle grandi menti del XX secolo a cui tutti dovrebbero guardare (soprattutto i politici), il cui *Verso un'ecologia della mente* Adelphi pubblicò già nel 1977. Di questa connessione universale che coincide con la letteratura la rete, nel senso del web, è invece spesso un'ambigua e ostile parodia. Roberto Calasso ha scritto un articolo appassionato sul New York Times in polemica risposta a Kevin Kelly di Wired, che preconizzava con malcelata soddisfazione la sparizione del libro di carta a favore dell'e-book, e proprio a partire dalla sparizione delle copertine. Le copertine sono la pelle del libro, ha detto Calasso, e quindi la prima cosa ad essere scorticata da nemici e detrattori. Il testo è raccolto nel bel libro recente di Calasso, L'impronta dell'editore (Adelphi). L'odio verso l'oggetto libro che viene da un certo mondo del web è in fondo "una profonda e giustificata avversione, perché il libro corrisponde a una modalità della conoscenza incompatibile con quello propugnato dalla rete, che è la conoscenza come protesi, l'occupazione della mente con uno

sciame di bit digitali, esattamente l'opposto di ciò che è la conoscenza in senso metamorfico, che trasforma cioè il soggetto che conosce". E' buffo, finora abbiamo parlato solo o quasi di copertine. La casa editrice Adelphi nacque nel 1962 per iniziativa, come abbiamo detto, di Luciano Foa (uscito dall'Einaudi col pretesto di un litigio sulla pubblicazione delle opere integrali di Nietzsche a cura di Giorgio Colli) e Bobi Bazlen, ma i primi quattro libri uscirono l'anno dopo, cinquant'anni fa: il *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, le opere teatrali di Georg Büchner, il primo volume di tutte le *Novelle* di Gottfried Keller, *Fede e bellezza* di Niccolò Tommaseo: si noti, fin dall'inizio dunque, l'insieme di libertà, imprevedibilità e qualità inattuali delle scelte che caratterizzeranno il catalogo editoriale Adelphi. Roberto Calasso vi collaborò dal 1967, per diventarne poi direttore editoriale e autore della casa. Dagli anni '70 il marchio Adelphi era ormai noto: Hermann Hesse e Joseph Roth (in nessuna stanza di studente mancavano Siddharta e La leggenda del santo bevitore), letteratura mitteleuropea (*Il manoscritto trovato a Saragozza* di Jan Potocki uscì nel 1965) e Indiani d'America (Alce Nero parla di John G. Neihardt, 1968), Robert Walser e Antonin Artaud, Il libro dell'Es di Georg Groddeck (1966) e Lezioni e conversazioni di Ludwig Wittgenstein (1967), i Quaderni di Valery e La sapienza greca di Giorgio Colli, Elias Canetti e Lo Zen e l'arte della manutenzione della motocicletta di Pirsig (1981) e così via, fino alle opere di Nabokov e a quelle di Simenon, i romanzi (postumi) di Guido Morselli e quelli di Giorgio Manganelli, e dal 1981, con Perturbamento, le opere del grande Thomas Bernhard, che ai miei occhi, o meglio alle mie orecchie, incarna al meglio lo spirito Adelphi: una scrittura complessa e irriducibile, irriverente e a suo modo consacrata, capace di rifondare in modo assolutamente non-ideologico il concetto stesso di avanguardia, con una totale dedizione alla sintassi e alla verità – scomodissima, appunto – della letteratura. Senza trascurare la mitologia classica e la spiritualità orientale, soprattutto quella indiana (in coincidenza con l'interesse personale dello scrittore Calasso). Ognuno può sfogliare la propria memoria del tempo scorrendo le pagine di Adelphi, un volume-catalogo pubblicato in occasione del cinquantenario. Se i libri Einaudi li riconoscevi dall'odore, ed era un aroma eccitante di impegno e di costruzione di sé, attualizzata dalla politica, tutt'uno col sentimento di appartenenza al fronte frastagliato dei ribelli, i libri Adelphi erano un'esperienza diversa e complementare, innanzitutto tattile e visiva (la pelle delle copertine, ancora una volta), poi un invito destrutturante al sogno e all'immaginazione, come la siepe dell'Infinito; un altro indirizzo dell'intelligenza, non superiore ma più esoterico. Ma non sentivamo all'epoca nessun conflitto (parlo degli anni Settanta e Ottanta). Un ricordo intimo: ore trascorse in luoghi diversi, col mio amico Giorgio Messori, a leggerci e rileggerci a voce alta i nostri adelphini preferiti, che tenevamo sempre nella tasca del giaccone, I temi di Fritz Kocher di Walser e soprattutto L'imitatore di voci di Bernhard, e non riuscire a smettere di ridere. Il libro più commovente della collana? Uomini tedeschi di Walter Benjamin, monumento stoico all'antiretorica, all'inerme luminosa verità, ancora una volta, della letteratura.

**Corsera – 24.11.13**

### **Quelle beate e convinte gaffe. Il tema di Lara nei salotti tv – Aldo Grasso**

Il tema di Lara. La smania di apparire fa dire qualche sciocchezza di troppo a Lara Comi. Giorni fa, durante il talk show mattutino Agorà, l'europarlamentare del Pdl è intervenuta sulle vittime dell'alluvione: «Come è possibile rifugiarsi in uno scantinato, qui manca un'educazione, l'abc delle norme di sicurezza, come uno che durante il terremoto va in ascensore». Il conduttore Gerardo Greco le ha subito fatto notare che la famiglia di Arzachena rimasta uccisa non si era rifugiata nello scantinato, ci abitava. «Sono stata fraintesa» si è difesa poi la Comi. Ancora in tv, questa volta su La7 a L'aria che tira. Si parlava del gesto di Umberto Ambrosoli che non ha partecipato al minuto di raccoglimento indetto per Giulio Andreotti dalla Regione Lombardia. «Il gesto di Ambrosoli io non lo condivido per nulla», dice la Comi. A quel punto Massimo Cacciari si scatenava: «Ma vogliamo scherzare? È comprensibile che Ambrosoli sia uscito dall'Aula per non commemorare Andreotti. Ma che ragionamenti sono? Ma lei conosce la storia italiana di quegli anni? Ne ha una vaga idea? Ci sono anche dei libri di storia, sa? Si informi. Anche se è giovane, beata lei, può anche leggere qualche libro». Per la cronaca, Andreotti era quello che di Ambrosoli diceva: «Era uno che se l'andava cercando». Giovane, beata, carina, accattivante, determinata, la voce squillante e il tono assertivo di chi sa con chi stare, la Comi è molto ricercata dai salotti tv e lei, da Bruxelles, non si tira mai indietro, spesso creando polemiche per interventi avventati e qualche gaffe. Le sue continue comparsate in video stanno suscitando non poche invidie fra le altre predilette del Cavaliere, ma lei tira dritto. C'è chi la descrive come una «maestra del catechismo che diventa amica di famiglia in un secondo» e chi fa notare che «le sue argomentazioni si snodano lungo due binari prestabiliti, una contrapposizione tra "voi di sinistra" e "noi di centrodestra"». Una retorica scontata, superficiale, priva di spessore. Il tema di Lara: la tv regala grande notorietà, ma è spietata. Le leggi dell'apparire, infatti, ci ricordano che non basta essere intelligenti, bisogna anche sembrarlo.

### **Se la cultura in tv non è di casa in Rai – Aldo Grasso**

Più che un film è stato un caso internazionale, uno di quei piccoli miracoli che ogni tanto succedono anche nel mondo dei media e introducono a un territorio magico. Sky Arte ha trasmesso Sugar Man (Searching for Sugar Man) un film documentario dello svedese Malik Benjelloul che racconta l'incredibile storia del musicista folk di Detroit Sixto Rodriguez, sconosciuto profeta musicale degli anni Settanta, scomparso dalle scene in misteriose circostanze (venerdì, ore 21.10). FAVOLA - La vicenda sfiora l'assurdo: Rodriguez, cantautore statunitense di origini messicane, incide due dischi che gli esperti musicali giudicano di grande livello («meglio di Bob Dylan») ma il pubblico li ignora; così la sua casa discografica lo abbandona. Il cantante sparisce e continua a fare la vita di prima, il muratore, il manovale. I suoi dischi però hanno un successo incredibile in Sud Africa, nel clima dell'Apartheid. Rodriguez diventa una leggenda, il suo culto è diffuso fra i giovani e le sue canzoni diventano una spinta alla ribellione. Ma lui non ne sa nulla. Solo la pazienza di due ammiratori riporta alla luce questa favola moderna. CULTURA - Girato con un budget così limitato da costringere il regista a concludere alcune delle riprese utilizzando il suo iPhone, Sugar Man è lo

straordinario ritratto di un artista che ha mancato l'appuntamento con la gloria in patria, ma è anche la testimonianza di come il destino di un perdente non abbia però mancato l'appuntamento con il destino vincente di un popolo in rivolta. Il film è un esempio di come si possa fare cultura anche in tv e Sky, offrendo Sky Arte e Classica (canali 130 e 131), ha cominciato a fare sistema in un settore trascurato dalle altre reti. Ha ancora senso dire che Sugar Man sarebbe stata un'offerta ideale del servizio pubblico? Evidentemente no, anche se è un peccato doverlo ammettere.

## **Gli stili emozionali ora si possono misurare** – Danilo Di Diodoro

Lo stile emozionale è il modo più o meno stabile con il quale un individuo risponde alle diverse esperienze della vita. Lo propone Richard Davidson, professore di psicologia e psichiatria alla University of Wisconsin-Madison, autore, con Sharon Begley, del libro "La vita emotiva del cervello" (Ponte alle Grazie, 2013). L'originalità dell'approccio risiede nel prendere in esame il versante affettivo delle neuroscienze: infatti, per ogni stile emozionale individuato, sono precisati specifici circuiti cerebrali. GLI STILI EMOZIONALI - Di stili emozionali Davidson ne ha individuati sei diversi: «La resilienza », spiega, «misura la lentezza o la rapidità con cui ci riprendiamo dalle avversità». È un elemento psicologico del quale si è poco consapevoli. Raramente ci si rende conto di trascinarsi dietro emozioni conseguenti a un'esperienza, sia essa positiva o negativa. Il test di laboratorio per valutare il tempo di resilienza è basato sul riflesso di ammiccamento delle palpebre. Dopo un'esperienza negativa, c'è la tendenza ad ammiccare con maggiore frequenza, e il fenomeno persiste fino a che quell'esperienza non è stata interiormente risolta. Poi c'è la cosiddetta prospettiva , capacità di conservare le proprie emozioni nel tempo. Fortunato chi tende a conservare emozioni positive, ma purtroppo esiste anche chi è un campione nel tenersi stretto emozioni negative, ad esempio di stampo depressivo. In laboratorio sono stati individuati specifici circuiti cerebrali che si attivano e restano vivi finché sono in corso emozioni positive. Un altro stile emozionale è l'intuito sociale: riuscire a cogliere quegli indizi non verbali che permettono di capire intenzioni e stati d'animo degli altri. Chi ha questo intuito, in laboratorio risulta capace di attivare una specifica parte della corteccia visiva e l'amigdala. L'autoconsapevolezza ha invece a che fare con la capacità di leggersi dentro. E riuscire a leggere le proprie emozioni è la base per l'empatia, il mettersi nei panni degli altri. «In laboratorio», dice Davidson, «un metodo che utilizziamo per misurare la sensibilità delle persone ai segnali fisiologici interni è la valutazione della capacità di percepire il proprio battito cardiaco». Riconoscere che un certo comportamento è appropriato in una situazione e non lo è in un'altra è invece definita la sensibilità al contesto , in larga parte intuitiva. Il riscontro neurobiologico di questo stile emozionale si fa con la Risonanza magnetica funzionale, esplorando la zona dell'ippocampo, che secondo Davidson sembra avere un ruolo nella comprensione del contesto. Infine c'è l'attenzione , la capacità di restare concentrati. Abilità cognitiva, ma con un versante emozionale: infatti, ciascuno ha una soglia di distraibilità a seconda del contenuto emotivo dello stimolo che arriva. «In laboratorio», spiega Davidson, «partiamo da un fenomeno percettivo che prende il nome di attentional blink , letteralmente ammiccamento dell'attenzione : quando uno stimolo cattura la nostra attenzione, nella frazione di secondo seguente non siamo in grado di avvertire altri stimoli. Esiste un semplice test per misurare la durata di questo brevissimo intervallo di cecità o sordità temporanea agli stimoli».