

**Armata rossa all'irlandese** - Enrico Terrinoni

In una lettera all' Irish Times di fine ottobre 1913 , l'arcivescovo di Dublino William Walsh scriveva: «Con non poca costernazione ho letto di un movimento per convincere le mogli di chi è disoccupato, nell'attuale e deplorevole impasse lavorativa a Dublino, ad inviare i propri figli in Inghilterra da gente di cui non sanno nulla... Non devo ricordarglielo io qual è il dovere di ogni madre cattolica... Non saranno più degne di tale nome se manderanno via i propri figli perché vengano cresciuti in terra straniera, senza sapere se sia un cattolico o un infedele chi se ne occuperà». Ci troviamo nel bel mezzo del Dublin Lockout (vedi il manifesto del 21 agosto 2013), la serrata generale in cui più di ventimila lavoratori si opposero alla minaccia di licenziamento, se iscritti o intenzionati a iscriversi al sindacato di Jim Larkin. Le conseguenze si estesero a circa ottantamila persone, perlopiù familiari degli scioperanti, e tra questi chiaramente molti bambini. Nel tentativo di alleviarne le sofferenze, fu ideato il progetto di inviare in Inghilterra 350 bambini irlandesi, perché fossero ospitati da famiglie di simpatizzanti. Il piano, colloquialmente denominato «Save the kiddies », fu ostacolato a tal punto dalle gerarchie cattoliche da impedire fisicamente alla maggior parte di loro di salpare. Le ragioni dei datori di lavoro La posizione del clero era un amo lanciato alla borghesia imprenditoriale, come ammette lo stesso Walsh: «Sebbene io desideri la fine dello sciopero, non ho difficoltà ad ammettere in pubblico e in privato, che i datori di lavoro hanno per certi versi ragione nel rifiutarsi di negoziare una conclusione dell'attuale impasse ». Simili posizioni erano condivise dal partito parlamentarista irlandese di John Redmond che si batteva per la Home Rule , ovvero la legge di autogoverno, ma anche dal neonato movimento indipendentista, lo Sinn Féin di Arthur Griffith. Questi, fortemente critico nei confronti dell'idea di un fronte internazionalista dei lavoratori, era un acerrimo nemico personale di Larkin: «Non sono i capitalisti ma le politiche di Larkin a far alzare il prezzo dei prodotti alimentari, tanto da condannare i più poveri di Dublino a uno stato di semi-carestia...». Per lo Sinn Féin di allora, animato da un sentire molto lontano da quello che guida il partito oggi, accentuare la lotta di classe avrebbe finito per mettere in discussione l'opposizione fondante tra Irlanda-Inghilterra su cui si basavano le proprie tesi. A minacciare dunque l'unità della working class erano ataviche caratterizzazioni identitarie dovute al fatto che il fronte nazionalista non sembrava più ispirarsi al repubblicanesimo ottocentesco del protestante Wolfe Tone, il quale con i suoi United Irishmen aveva lottato per una repubblica di uomini e donne «senza proprietà». Questa situazione aveva la sua controparte al Nord, dove imperversava l'annosa questione, declinata in senso religioso, della divisione tra due comunità, una legata alla Corona Britannica, e l'altra all'idea di un'Irlanda unita e indipendente. Nel gennaio del 1913, sull'onda dell'isteria fomentata dalle logge orangiste in concomitanza all'ennesima discussione nel parlamento londinese di quella Home Rule , nasceva la milizia degli Ulster Volunteers . A fondarla era lord Carson, lo stesso avvocato che aveva condotto in tribunale le accuse ad Oscar Wilde nel primo processo. Il gruppo paramilitare poté presto contare su decine di migliaia di militanti pro-britannici, attirati alla causa lealista dagli ambienti del sottoproletariato protestante delle città dell'Ulster. I volontari di Carson minacciavano il ricorso alle armi di fronte a qualunque ipotesi di autogoverno che concedesse una parziale autonomia amministrativa all'Irlanda. Una repressione spietata a Dublino e nelle città del Sud, la repressione governativa di ogni forma di organizzazione sindacale si era già dimostrata spietata, con quotidiani attacchi della polizia contro gli scioperanti. Il sindacato, assieme al partito socialista e alle frange più radicali e segrete del repubblicanesimo, lavorava per il superamento delle divisioni nel fronte proletario, religiose o identitarie che fossero. Per arginare le violenze della polizia contro i manifestanti, fu presa la decisione di armare i lavoratori e formare un'altra milizia, descritta variamente dagli studiosi come una delle prime armate rosse della storia: l' Irish Citizen Army . Fu Larkin a proporre la formazione, in un giorno tuttora incerto di inizio novembre, nel 1913. La gestione operativa fu affidata al capitano Jack J. White, un protestante del Nord. L' ICA , noto per la ferrea disciplina nonostante la povertà di mezzi, fu molto attivo nei mesi della serrata generale. Tuttavia, la delusione nei confronti degli esiti infelici della lotta sindacale portò nel breve termine a un'inesorabile perdita di consenso. Molti dei militanti passarono ad un altro movimento paramilitare con più risorse, nato in risposta all'evoluzione del conflitto nel Nord, ovvero gli Irish Volunteers . Erano questi un'organizzazione nazionalista e repubblicana che avrebbe fornito l'ossatura portante della futura IRA. Dopo la fine della serrata, Larkin partì per l'America. Sia il sindacato che l' Irish Citizen Army passarono al suo vice, il marxista e internazionalista James Connolly. Connolly si muoveva su un terreno diverso rispetto al suo predecessore, giocando palesemente su due tavoli. Pur mantenendo come priorità la difesa della classe lavoratrice, era consapevole che la causa del lavoro e quella nazionale fossero tutt'uno. Questo parziale cambio di rotta nel movimento sindacale comportò la defezione di alcuni, tra cui il drammaturgo Sean O'Casey, sebbene la maggioranza dei militanti approvò la svolta di Connolly e l'avrebbe seguito fino alle estreme conseguenze. Inizia nel 1914 la collaborazione sia con l' Irish Republican Brotherhood , organizzazione rivoluzionaria segreta che si ispirava a Wolfe Tone e che aveva tra i suoi membri prominenti Éamonn Ceannt, Tom Clarke, e Padraic Pearse, sia con l'ala radicale degli Irish Volunteers dello stesso Pearse. I repubblicani erano pronti ad approfittare di qualsiasi segnale di debolezza del potere coloniale, per far scoppiare una rivoluzione indipendentista su scala nazionale. Su questa linea li seguirono i militanti socialisti dell' Irish Citizen Army , che però avevano come obiettivo la nascita di una Repubblica dei Lavoratori. Con l'approssimarsi delle tensioni belliche in vista della Prima Guerra Mondiale, e con l'aleggiare della minaccia, mai realizzata, di una coscrizione di massa degli irlandesi perché si unissero alle fila dell'esercito britannico, l' Irish Republican Brotherhood , assieme all'ala radicale e segreta degli Irish Volunteers , si unì all' Irish Citizen Army per fondare l'IRA, Irish Republican Army . L'insurrezione generale era imminente. La faccia ufficiale del movimento nazionalista, i parlamentaristi di John Redmond, di tutto ciò erano all'oscuro. Alleati della borghesia irlandese, non avrebbero mai tollerato né una collaborazione con il fronte dei lavoratori, né una rivolta, soprattutto ora che l'impero era impegnato su altri lidi. La Home Rule per cui essi lottavano in parlamento, non prevedeva l'indipendenza dell'Irlanda, ma soltanto forme di autonomia amministrativa sotto l'egida della Corona . Contrordine compagni Quando nei primi mesi del 1916 si avvicinò il giorno dell'insurrezione, i vertici ufficiali del movimento nazionalista non ne furono informati all'ultimo

momento. Seguì quindi un contrordine rabberciato proprio a ridosso del giorno fatidico. La rivolta scoppiò lo stesso, ma vi furono sostanziali *défaillance* in tutto il paese. Divisioni ed errori strategici, taluni dovuti ad imperizia, altri imputabili a una sottostima delle forze in campo, ne avrebbero segnato l'esito. Dal punto di vista militare fu una disfatta, e i rivoltosi non riuscirono neanche ad ottenere la solidarietà della popolazione, che arrivò a coprirli di insulti quando furono costretti, dopo la resa, a marciare per le strade del centro scortati dai militari inglesi. Tuttavia, allorché i capi della rivolta furono giustiziati, e tra loro James Connolly legato a una sedia perché gravemente ferito, l'umore della gente cambiò. Di fronte alla barbarie britannica e alle esecuzioni dei coraggiosi leader, tra gli irlandesi una pavida apatia lasciò il posto al coraggio. Il consenso per la causa era destinato a lievitare negli anni a venire. Da allora in avanti, istanze di sinistra ispirate alla solidarietà del fronte proletario avrebbero coesistito con altre frange del movimento repubblicano. La nota intuizione di Connolly, iscritta sotto la sua statua davanti alla sede attuale del sindacato a Dublino ( «the cause of labour is the cause of Ireland ») fornisce ancora l'unica ideologia solida di una lotta per l'indipendenza dal punto di vista dell'unione dei lavoratori. Questo percorso intellettuale, ispirato a Wolfe Tone, arriva fino ai giorni nostri, e il fantasma di James Connolly continua ad aleggiare sul repubblicanesimo contemporaneo, sulle ali di una famosa ballata che porta il suo nome: «Oh, dov'è il nostro James Connolly / Oh dov'è l' Irish Citizen Army / Oh, dove sono quegli uomini coraggiosi / Si sono uniti alla grande rivolta / Per rompere le catene della schiavitù».

*Alias – 3.11.13*

## **Forme di vita mistificate in un clamoroso trucco filosofico individuato da Felice Cimatti** – Marco Mazzeo

Il senso comune fornisce un'immagine degli animali molto più precisa e piena di teoria di quel che potremmo sospettare. Nel linguaggio quotidiano l'aggettivo «animalesco» fa riferimento a un comportamento brutale e smodato. L'ultimo libro di Felice Cimatti, *Filosofia dell'animalità* (Laterza, pp. 196, € 12,00) ha l'obiettivo di combattere alla radice, distruggendola, questa immagine: dell'«animalità» e non «degli animali» perché a dire il vero «gli animali» – questa la tesi affascinante – «non esistono». Esiste piuttosto una molteplicità di forme della vita, le più diverse, che poi chiamiamo vespe e tirannosauri, pesci-gatto e gatti che non sono pesci. La parola «animale» cela in sé il più clamoroso dei trucchi filosofici perché ambisce a riassumere in una sola categoria viventi che tra loro non hanno nulla in comune, se non l'essere forme del non umano. Il termine «animale» non è dunque innocuo, non è analogo a «bicicletta» o «sassolino», parole che cercano con modestia di definire un certo gruppo di cose. È più affine a voci burocratico-legislative, a invenzioni ampollose come «extracomunitario». L'extracomunitario è prima di tutto un «non»: qualcuno che non ha cittadinanza di uno Stato della comunità europea, un non europeo. Chi è l'«animale»? È un «non»: è colui il quale non vogliamo sia trattato come un essere umano. Come «extracomunitario» è una barriera escludente più che un termine descrittivo, quella di «animale» più che una categoria è definibile come un insulto filosofico (Aristotele, sempre all'avanguardia, dà al sofista non «dell'animale» ma addirittura «della pianta»). Ecco la ragione per la quale il libro lavora su una nozione diversa, volutamente volatile: «animalità» si riferisce a una condizione ubiqua che mira a erodere distinzioni. La vita dei sapiens, del resto, è una costruzione linguistica. È grazie alle parole e a quel che esse producono che si crea uno iato tra gli umani e ciò che li circonda: questa frattura è quanto impedisce ai sapiens di avere una relazione immediata anche, o soprattutto, con loro stessi. Contro una parte consistente della filosofia occidentale (Heidegger è il bersaglio preferito), Filosofia dell'animalità vede in questa frattura non tanto una risorsa quanto un limite cronico e profondo. Una delle ragioni per le quali il nostro comportamento risulta tanto distruttivo verso le altre forme della vita sarebbe mosso allora da una rabbia invidiosa. Uccido quell'animale, quel cavallo o quel salmone, non tanto per cibarmene quanto per uccidere la possibilità di un'esperienza liberatoria che si propone qui, davanti ai miei occhi. Non voglio uccidere un semplice nemico, voglio uccidere una dimensione della vita, anche della vita umana, nella quale il mio rapporto con i dintorni non sia più all'insegna delle parole, della frattura causata dal linguaggio. Come si fa a mettere in pratica quel che, rifacendosi a Deleuze, Cimatti chiama «divenire-animale» e superare lo iato che nella nostra vita sarebbe introdotto dalle parole? È qui che entra in scena un ospite quanto mai sorprendente: la psicoanalisi o meglio una rilettura radicale dell'opera di Sigmund Freud e di Jacques Lacan. Per mezzo delle parole la psicoanalisi tenta un superamento della parola: un cura fatta solo di linguaggio cerca di aiutare il paziente a riabbracciare la propria vita con pienezza, una pienezza che vada oltre la parola. L'animalità di secondo ordine cui si riferisce questo libro mira a qualcosa di analogo: non il semplice regresso alla riscoperta del cucciolo che sarebbe in noi, quanto la ricerca sperimentale di un superamento che raggiunga un'adesione alle cose senza filtri. Quel che Cimatti considera la più radicale delle forme di immanenza è una vita che sia costruzione di una singolarità unica, tanto singolare da non limitare il processo che ci rende noi stessi al solo ambito di ciò che oggi è definito come proprio dell'umano. Un'avvertenza dunque. Si tratta di una conquista sperimentale: tutt'altro che grandiosa, spesso strampalata. Non importa sia Joyce che scrive inventando una lingua tutta sua o Temple Grandin la zoologa che, grazie al proprio autismo, riesce a trovare nuove forme di incontro con mucche destinate al macello. L'importante è farla finita con la simpatia caritatevole per animali che in fondo sarebbero «un po' come noi»; farla finita con forme più o meno velate di trascendenza in cui celare sotto mentite spoglie angeli custodi, ovvero come li definisce causticamente Cimatti, «poliziotti che non hanno bisogno del manganello».

## **Una illuministica ricerca del perché** – Matteo Morganti

Già nel suo libro del 1997, *La trama della realtà* David Deutsch aveva oltrepassato i confini del suo ambito di specializzazione – la fisica, e in particolare la meccanica quantistica applicata alla computazione – presentando alcune coraggiose tesi filosofiche. L'idea guida era che la tanto agognata «teoria del tutto», una teoria onnicomprensiva capace di spiegare ogni ambito della realtà, è di fatto già disponibile, e richiede solamente un'appropriata fusione di

meccanica quantistica, teoria dell'evoluzione, teoria della computazione e teoria della conoscenza. L'ultima opera di David Deutsch, *L'inizio dell'infinito* (Einaudi, pp. X-502, € 32,00) affronta temi analoghi, andando allo stesso tempo oltre, in termini di ambizione concettuale. Una prima linea di continuità, e un primo asse portante del libro, riguarda l'idea di spiegazione, da sempre centrale nella filosofia della scienza. La ricerca del «perché» certi fenomeni si verifichino nell'universo è, ci dice Deutsch, più importante della capacità di predire «che» certi eventi avranno luogo in futuro. Secondo il fisico di Oxford, anzi, il concetto di buona spiegazione è fondamentale, e in due sensi: da una parte, solo l'essere umano può trascendere i confini imposti dalla sua finitezza fisica, comprendere sempre di più ciò che lo circonda e, quindi, imparare a portarvi modifiche: l'uomo, secondo Deutsch, è un «esplicatore universale». D'altra parte, ciò che viene scoperto in questa dinamica, le leggi di natura, si configura a sua volta come buona spiegazione. È l'universo stesso, cioè, ad avere una struttura intrinsecamente razionale. Per comprendere come, data questa corrispondenza fra la struttura della realtà e le capacità esplicative dell'uomo, si arrivi a parlare di «inizio dell'infinito», occorre considerare l'epistemologia fallibilista di stampo popperiano. Per Popper, la caratteristica distintiva delle ipotesi scientifiche non è quella di essere verificate attraverso esperimenti, bensì quella di essere passibili di falsificazione da parte dei fatti. Più un'ipotesi ha conseguenze empiriche che saremmo portati a scartare come altamente improbabili – dice Popper – più la si può considerare scientifica. Per usare un esempio classico: nel 1818 il fisico francese Augustin-Jean Fresnel propose una innovativa teoria della luce secondo la quale questa è un'onda, una perturbazione in un mezzo come l'aria o l'acqua, e quindi la teoria corpuscolare di derivazione newtoniana, secondo cui la luce è invece un fascio di particelle, è falsa. L'autorevole fisico Poisson, sostenitore della teoria corpuscolare, notò che la conseguenza logica della teoria di Fresnel comportava il fatto che si sarebbe dovuta osservare una macchia luminosa nel centro dell'ombra di un disco circolare illuminato da una sorgente puntiforme. Una conseguenza che sembrava assurda, ma che venne in seguito confermata sperimentalmente. Anche se sempre falsificabile in un secondo momento, la teoria di Fresnel aveva, a quel punto, rischiato e vinto. L'altra faccia di questa dinamica è esemplificata dalla storia dell'etere luminifero, il mezzo in cui fino a fine '800 si pensò che la luce stessa e tutte le onde elettromagnetiche si propagassero. Ci si rese conto, a un certo punto, del fatto che se l'etere occupa tutto lo spazio, il movimento della terra nell'universo dovrebbe creare un «vento d'etere» tale da modificare il moto di tutto ciò che vi è immerso, compresa la luce. Nel 1887 Albert Abraham Michelson e Edward Williams Morley effettuarono un ingegnoso esperimento per appurare se un tale fenomeno si verificasse o meno, e conclusero che non esiste nessun vento d'etere e, presumibilmente, nessun etere. La teoria dell'etere aveva rischiato e perso. Ora, Deutsch è profondamente persuaso da questa visione della scienza e, come Popper, sostiene che il progresso nella conoscenza è essenzialmente un processo per cui, attraverso la formulazione di congetture ardite e loro confutazioni, accumuliamo certezze rispetto a come le cose non stanno. In particolare, dato che si può essere certi solo di aver sbagliato, è necessario considerare la verità al massimo come ideale regolativo, raggiungibile esclusivamente attraverso una serie infinita di stadi di conoscenza. A questo proposito, per Popper era cruciale l'impossibilità (in linea di principio) di rendersi conto di essere giunti a una conoscenza effettivamente vera, ed eventualmente a una spiegazione ultima. Deutsch afferma invece, più direttamente ma in modo meno legittimo, che «saremo sempre all'inizio dell'infinito» e di fatto non c'è una base ultima nella struttura delle cose e delle loro spiegazioni. Ma, anche ammettendo che sia così, come facciamo a saperlo? Un altro punto controverso è il seguente. Deutsch, come Popper, ha una visione «realista» della scienza, una visione secondo cui essa formula spiegazioni sempre più vicine alla verità. Nel difendere il realismo, Deutsch afferma che la sua negazione porta al relativismo, ossia alla posizione per cui le proposizioni di una determinata disciplina si possono solo giudicare «in rapporto a standard culturali o ad altri criteri, comunque arbitrari». Ma questo è sbagliato: non tutti gli antirealisti scientifici sono relativisti. In particolare, lo strumentalismo – che Deutsch descrive come negazione dell'idea stessa di spiegazione – non implica che le affermazioni della scienza siano valutabili solo in base a standard arbitrari. Né è necessario per gli strumentalisti negare che la scienza spieghi: è per loro sufficiente sostenere che le spiegazioni sono strumenti utili, e non che ci siano ragioni per crederli tramite verso la verità. Queste precisazioni sono importanti, perché anche (e forse soprattutto) chi concorda con Deutsch nel ritenere che la scienza sia unica nella sua capacità di formulare «buone spiegazioni», e quindi di scoprire la verità sul mondo che ci circonda, anche loro possono e devono avere ben chiare le concezioni alternative e le ragioni che le sottendono. Qualcosa di simile vale per altre affermazioni di Deutsch, sommarie tanto quanto non effettivamente basate su argomenti: per esempio, che l'utilitarismo sui valori morali è sbagliato, che il giudizio estetico è oggettivo, o che la terra non è un luogo ospitale per la vita (ciò che Deutsch dimostra è, tutt'al più, che la creatività dell'uomo ha aumentato il livello di ospitalità della terra); ma anche che l'empirismo e il neopositivismo, la filosofia di Wittgenstein e la filosofia basata sull'analisi linguistica in – generale sono da rifiutare in toto. Tutte queste tesi richiederebbero di venire articolatamente discusse. Detto ciò, *L'inizio dell'infinito* è per altri versi un libro affascinante. Innanzitutto, il testo è sempre basato su solide conoscenze scientifiche oltre che su un'indubbia capacità di trovare punti di contatto fra teorie e idee apparentemente indipendenti. Deutsch riesce a illustrare in modo non-tecnico ipotesi e nozioni fondamentali in biologia, intelligenza artificiale, meccanica quantistica e cosmologia dei molti universi, nonché a proporre ricostruzioni originali dell'argomento della «sottile sintonia» (come mai l'universo ha esattamente tutte le caratteristiche fisiche necessarie per la vita?) e dell'origine e evoluzione della scrittura e della cultura. Su queste basi, propone congetture sicuramente degne di attenzione: per esempio, quella secondo cui le idee e la conoscenza, sia pure nella loro astrattezza, sono entità reali che sottostanno a precise regole di selezione; e quella per cui la conquista della «universalità» – vale a dire, la capacità di trascendere, sia pure sulla base di un numero finito di fattori costitutivi, i limiti imposti da ciò che è casuale e valido solo in regioni limitate dello spazio e del tempo – è essenziale per ottenere un progresso genuino, nella conoscenza come nell'evoluzione del cosmo. L'elemento veramente centrale del testo di Deutsch è però un altro ancora: l'esaltazione dell'Illuminismo, inteso kantianamente come «uscita dallo stato di minorità», rifiuto dell'autorità e dell'idea che l'uomo sia incapace di trascendere le sue limitazioni pratiche e conoscitive, nonché responsabile di modificazioni negative piuttosto che di progresso positivo nei confronti della realtà in cui si trova. Di fronte ai sempre più numerosi messaggi pessimisti

rispetto alla natura e alle capacità dell'uomo, e quindi di riaffermazione di questa o quella autorità (si pensi, in particolare, alle più o meno recenti prese di posizione dei vertici ecclesiastici nei confronti della mentalità scientifica e della razionalità in genere), il richiamo alla capacità di ogni uomo di ricercare e formulare buone spiegazioni, migliorare il proprio stato svelando caratteristiche universali della realtà e arrivare a pensare che ogni male sia in ultima analisi dovuto a una rimediabile mancanza di conoscenza è forse eccessivamente ottimista, ma senz'altro profondamente salutare. Tuttavia, quel che ci dice Deutsch non è del tutto esente da limiti, se non contraddizioni: per esempio, se le spiegazioni mirano a comprendere le cose e rappresentarle, e dobbiamo bandire ogni spiegazione indebitamente antropocentrica, non è chiaro su quali basi Deutsch ritiene possibili universi governati da leggi di natura che si configurano come spiegazioni «cattive» o «immorali». Più in generale, non si può non notare che, a partire dalla critica delle spiegazioni antropocentriche di tipo tolemaico, Deutsch arriva ad affermare una grandiosa teoria in cui, di fatto, l'uomo è al centro di tutto e le forme della nostra razionalità e conoscenza sono misura di tutte le cose. Nonostante questo, il tentativo di recuperare e sostanziale l'eredità della rivoluzione scientifica e illuministica da parte del teorico britannico rimane importante e ammirevole, e sulle idee che sono alla base di questo tentativo non possiamo che trovarci decisamente concordi.

## **Un buon esercito è simile all'acqua** - Amina Crisma

Il Sun Tzu (Sunzi nella trascrizione pinyin) è il più antico trattato di strategia militare che si conosca: fu composto fra il V e il IV secolo a.C., nell'epoca degli Stati Combattenti, una fase cruciale nella storia cinese, di inusitata violenza e insieme di straordinaria creatività, nei cui spietati conflitti si consumò la crisi e la dissoluzione della civiltà arcaica ed ebbe luogo la cruenta gestazione dell'impero centralizzato, fondato dal sovrano di Qin, il Primo Imperatore, nel 221 a.C. È senza dubbio uno dei testi della classicità cinese più famosi in Occidente, come attestano le sue numerose traduzioni, moltiplicatesi negli anni recenti (ad esempio quella di Roger Ames del 1993, o quella di Riccardo Fracasso del 1994), e le sue utilizzazioni in ambiti molteplici, non soltanto militari, che svariano dal business management alle tattiche sportive alle procedure di negoziazione processuale. A dire il vero, la sua prima versione – apparsa nel 1772 a Parigi in *L'art militaire des Chinois* del gesuita padre Amiot – passò quasi inosservata, e sorte non molto diverse ebbero le traduzioni inglesi e tedesche del primo Novecento, per quanto accurate come *The Art of War* di Lionel Giles, uscita nel 1910. L'opera si conquistò una straordinaria popolarità internazionale soltanto con la versione di Samuel B. Griffith del 1963 (rist. Oxford University Press 2005), nel cui commento il curatore proponeva un accostamento, divenuto in seguito pressoché un luogo comune, fra le tesi del Sun Tzu e la teoria della guerra rivoluzionaria di Mao Zedong, sottolineando come l'antico testo avesse significativamente influenzato la riflessione del Grande Timoniere, che vi fa a più riprese un esplicito riferimento. Va incidentalmente notato che in effetti, oltre alle significative consonanze, andrebbero sottolineate anche le rilevanti differenze nella concezione stessa della guerra e dei suoi obiettivi: nel caso del Sun Tzu sono in scena eserciti regolari impegnati in campagne necessariamente brevi, mentre la guerra partigiana delineata da Mao è essenzialmente una «guerra prolungata», il cui scopo è conseguire lo sfinimento del nemico. Comunque, all'epoca in cui apparve il lavoro di Griffith, i successi di Giap e delle tattiche vietcong nello scenario della guerra del Vietnam inducevano il pubblico occidentale a considerare le capacità militari elaborate nel solco delle tradizioni culturali dell'Asia orientale con ben diversa attenzione rispetto a un passato in cui la potenza bellica era parsa indiscutibile monopolio dell'Occidente. Fu in tale contesto che maturò la riscoperta su scala globale del Sun tzu, una riscoperta che coinvolse anche il Giappone il quale, diversamente da quanto un diffuso mito vorrebbe, si era ispirato ben più a Clausewitz che ai classici cinesi per costruire la propria moderna macchina militare. Le motivazioni di fondo del grande interesse riscosso dal Sun Tzu si possono in sostanza ricondurre – come ha sottolineato François Jullien nel suo *Traité de l'efficacité* – al peculiare modello di strategia che si delinea tra le sue pagine: un modello antitetico a quelli elaborati dalle tradizioni occidentali antiche e moderne, e nel quale invece del protagonismo del soggetto e del primato del volere e dell'agire si configura una flessibile adesione all'incessante processualità del reale e si delinea un'accorta capacità di mettere a frutto le potenzialità implicite nelle situazioni date. Una modalità di agire straordinariamente efficace, insomma, che si fonda, paradossalmente, sulla pratica del non agire (*wu wei*) tematizzata nei testi coevi quali il Laozi, ascrivibili alla tradizione cosiddetta taoista. Se la notorietà acquisita dall'opera nel corso degli ultimi decenni ha indubbiamente contribuito alla percezione del suo risalto nel panorama complessivo del pensiero cinese, questa stessa notorietà sembra averne a volte determinato alcune rappresentazioni in qualche misura stereotipate e delle interpretazioni eccessivamente schematiche, che l'hanno collocata in una sorta di esotica e astratta atemporalità. Ad offrire articolate chiavi di lettura di questo celebre classico fondate su una rigorosa contestualizzazione storica e critica provvede l'edizione del *Sun Tzu* (pp. 423, € 48,00) che esce ora da Einaudi, a cura di Maurizio Scarpari – autore di numerosi studi sul pensiero cinese antico quali *Il confucianesimo, i fondamenti e i testi*, e il recente *Mencio e l'arte di governo* e curatore della grande opera collettiva sulla civiltà cinese dalle origini ai giorni nostri *La Cina* (Einaudi, 2009-2013) – e di Attilio Andreini, fra i cui lavori c'è una fondamentale edizione del Laozi (Einaudi, 2004) e al quale qui si deve, insieme a Micol Biondi, la traduzione annotata del testo. Questa versione, già apparsa nel 2011 nella collana *Et Classici*, si caratterizza per il suo aggiornamento filologico, poiché tiene conto degli importanti ritrovamenti di manoscritti antichi che hanno avuto luogo negli ultimi decenni, e che hanno contribuito in cospicua misura a riformulare il quadro delle nostre conoscenze del pensiero pre-imperiale. Il commento di Jean Levi – uno degli studiosi più autorevoli dell'antichità cinese, di cui ha offerto una vivida descrizione in *Les fonctionnaires divins* (Paris 1989) – e il ricco apparato iconografico a cura di Alain Thote erano apparsi in edizione originale nel 2010 (*L'Art de la guerre*, Nouveau Monde Editions). Il ricorso alle immagini, di cui molte sono rare o addirittura inedite, corrisponde a finalità molteplici: da una parte per loro tramite si evoca il testo, le vicende della sua trasmissione e della sua influenza, la figura del suo presunto autore; dall'altra si illustra il mutamento degli armamenti e delle tecniche belliche che costituì lo sfondo concreto del trattato, e che recenti scoperte archeologiche hanno contribuito a rappresentarci con inedita pregnanza. La grande trasformazione che ebbe luogo all'epoca in cui il

Sun Tzu venne composto fu il passaggio dalla guerra nobiliare caratteristica del mondo arcaico – improntata alle virtù cavalleresche del coraggio, dell'onore, della magnanimità – alla guerra di massa, condotta con eserciti di leva di centinaia di migliaia di uomini e finalizzata all'annientamento dell'avversario: i campi di battaglia divennero non più gli spazi di valorose tenzoni, ma i luoghi cruenti di spietati e immani massacri. È a fronte di questa tragica realtà e della sua totale immoralità che prende corpo l'ontologia negativa del Sun tzu: l'opacità della guerra richiede di rendersi opachi, di attuare un'arte della dissimulazione che costringa il nemico a svelarsi, di concretizzare esclusivamente a proprio vantaggio la dialettica del visibile e dell'invisibile. Come nei grandi testi taoisti che gli sono coevi, la metafora privilegiata è quella dell'acqua: il buon esercito è come l'acqua, pura virtualità, impalpabile e inafferrabile, capace di assumere qualsiasi forma in risposta al nemico, apparentemente labile ma a tempo debito inarrestabile, al pari di un'alluvione. La sua potenza è analoga a quella del Dao, e incessantemente trionfa sulla hybris della violenza manifestata e ostentata, incessantemente trae l'ordine dal disordine e dal caos. Sotto questo profilo il Sun tzu si rivela una limpida e coerente espressione dell'epoca che fu l'autentica età assiale del pensiero cinese – un pensiero che, come mostra un'ormai vasta letteratura, fu figlio di polemos in una misura generalmente ignorata dalle convenzionali rappresentazioni invalse della cosiddetta «saggezza cinese», e in cui la ricerca dell'armonia scaturì costantemente da un audace misurarsi con la dimensione conflittuale del tianxia, ossia di «quanto sta sotto il cielo».

## **La letteratura riscopre la pietà filiale e l'amore per la terra** - Nicoletta Pesaro

Alla fine degli anni '60 con il movimento *shangshan xiexiang* (su per i monti giù nelle campagne) Mao Zedong mise in atto una delle più vaste e dolorose trasmigrazioni umane della storia cinese, persuadendo o forzando migliaia di giovani d'estrazione urbana e intellettuale ad aderire alla sua utopia rurale. I zhiqing (giovani istruiti) tornarono con una coscienza nuova trafitta da pene fisiche e spirituali, folgorata in alcuni casi dalla scoperta delle proprie radici culturali, disorientata da un senso d'ineludibile distanza. Ne nacquero opere e figure letterarie di grande interesse, come la Trilogia dei Re di Acheng o l'afasico personaggio bambino in Pa Pa Pa di Han Shaogong, dove il peso del retaggio contadino suggeriva una rilettura amara ma poetica dell'atavica alterità di quel mondo, per nulla neutralizzata dalla rivoluzione maoista. Sin dalla prima metà del secolo scorso lo iato geo-culturale e psicologico tra intellettuali e suolo natio costituisce uno dei luoghi di maggior profondità e lirismo della letteratura cinese moderna. Basterebbe pensare al Lu Xun di Ritorno al paese natale che stenta a riconoscere la sua terra, prigioniera della propria arretratezza, o – splendida eccezione – al rifiuto dell'intellettualità di Shen Congwen (autore di Città di confine), in nome di quella marginalità che egli apprezzava nelle campagne dell'Hunan occidentale. Venne poi lo «scrittore contadino», ossimoro voluto da Mao, che costringeva nel capestro pedagogico del realismo socialista scrittori sublimati e poi consumati (come il popolare e sfortunato Zhao Shuli) dall'impari confronto tra realtà rurale e ideale politico. Sulla scia di quel filone narrativo, grandi scrittori della Cina odierna, come Mo Yan, premio Nobel per la letteratura 2012 e Yan Lianke, autore di *Pensando a mio padre*, da poco uscito per Nottetempo (traduzione di Lucia Regola, pp. 62, €14,00), si differenziano sensibilmente sia dai giovani istruiti, incantati o respinti dall'alterità contadina, sia dai padri della narrativa moderna, stretti invece tra l'illuministica aporia della redenzione e il vitalismo primigenio della terra d'origine. L'impossibile ideale di Mao sembra essersi realizzato nella Cina post-socialista del 2000, rovesciandone però i termini. Entrambi di origine rurale, entrambi impiegati per lungo tempo nell'esercito, i contadini- scrittori Mo Yan e Yan Lianke condividono anche una straordinaria energia immaginifica e sensoriale, attinta dalle tradizioni linguistico-culturali locali, l'impegno/denuncia a interpretare il paradosso, la violenza, l'ingenita inadeguatezza socio-culturale delle campagne, raffigurandone al contempo la bellezza. La prospettiva è capovolta: al contrario dimolti zhiqingo dei giovani narratori di ultima generazione, l'alienazione in loro nasce di fronte alla dimensione iperurbana cui si è votata la nazione cinese del nuovo millennio. La riconversione dell'utopia rurale, nelle politiche delle ultime decadi, in un'utopia prettamente cittadina e tecnologica, è dunque il centro delle riflessioni postmoderne dei due autori. Se le usanze semi-barbariche eppure culturalmente dense descritte da Mo Yan nel Paese dell'alcol (Jiuguo) – luogo di mitica rigenerazione e corruzione demoniaca – fanno della campagna una sintesi estrema della civiltà cinese, in La gioia di vivere (Shouhuo) di Yan Lianke il remoto villaggio, ignorato dalla rivoluzione comunista e invano sfiorato dal «sogno cinese» promosso dall'attuale oligarchia, figura come il teatro delle contraddizioni di una terra che di fronte all'imperversare della globalizzazione trae la sua forza proprio dalla locale irriducibilità al mito moderno. Pensando a mio padre, selezione di alcuni capitoli di un saggio autobiografico, è un atto di struggente devozione a due principi fondanti la cultura cinese, la terra e la pietà filiale, ambedue disattesi nella Cina di oggi (urbana), al punto da richiedere l'elaborazione di grandi azioni di rinnovamento come la politica delle Tre Riforme Rurali (Sannong) o di una recentissima legge sull'obbligo di rispettare e accudire i genitori. L'autore ne fa gli estremi di un chiasmo etico-sociale in cui restituisce il primato morale alla terra e alla generazione contadina sulle cui spalle gravò sia il grande mito rivoluzionario sia il suo tragico fallimento. Tutto ciò avveniva quando le campagne – come scrive – «diventarono ... la sconfinata geografia dove la Rivoluzione ... reclamò i suoi inevitabili sacrifici». Al rovinoso Grande Balzo in Avanti, peraltro, Yan Lianke aveva già dedicato nel 2011 il romanzo I quattro libri (Sishu) pubblicato a Taiwan per evitare la censura. La difesa del «familismo morale» in ambedue gli scrittori vuole consegnare un senso ai Cambiamenti, come dice il titolo del breve scritto autobiografico di Mo Yan (Nottetempo, 2011) subiti dal paese. In questa struttura chiastica, al movimento centripeto verso le campagne vagheggiato da Mao, si contrappone, nelle memorie di questi contadini-scrittori, il desiderio centrifugo di affrancarsi dalla povertà e incultura delle campagne, troncando dolorosamente i legami antichi e familiari con il suolo natio in spregio dunque ai secolari riti confuciani. Per entrambi la fuga dalla terra e la carriera militare sono la via lungo la quale dar corpo a questo desiderio fino a trovare poi nella letteratura la vera emancipazione. Proprio la scelta letteraria, tuttavia, li ritrasce implacabile verso quella terra e quella generazione di padri e madri analfabeti, obbligandoli a farne un racconto impastato col sangue e il sudore del lavoro e della memoria: «È grazie alla memoria che il passato esiste – osserva Yan Lianke – vi sono anni che lasciano segni simili alle cicatrici prodotte da una coltellata; ve ne sono poi di insignificanti, che passano come il vento e la pioggia, come nubi che fluttuano in cielo,

senza lasciare altra impronta che una vaga traccia di profumo». Nel riscattare la campagna tramite la memoria, simili a cicatrici sono le pagine dedicate al ricordo penoso della malattia e della morte del padre, al senso di colpa dell'autore per il proprio «tradimento», punto più alto di una narrazione densa di devoto stupore: «lui era profondamente legato alla vita proprio perché ne aveva sperimentato le amarezze, e, avendo sofferto, ne apprezzava ancor più il senso e le piccole gioie che essa regala». Il valore dell'esistenza, che può essere anche commedia mentre la tragedia si addice al destino, trapela dalla schiva sobrietà della parola, inusuale nello scrittore. L'antidoto alla povertà della terra e al dolore dei padri sembra a Yan Lianke – come a Mo Yan – derivare unicamente dall'istruzione e dalla letteratura, un «fascio di luce ignoto agli altri» che, «sospeso nel lontano futuro della mia esistenza», lo convinse, ragazzo, a fuggire, per poi costringerlo a denunciare l'immane «divario di opportunità fra città e campagna», «il congenito disprezzo dei giovani istruiti per la campagna e i contadini», e il colpevole oblio della terra madre: «esattamente come accade nelle attuali politiche di apertura e riforme, al centro degli interessi erano le città, non certo le campagne con il loro miliardo di contadini». A conclusione del libro, in un dialogo col fratello, s'inchina alla terra e alla famiglia anche la pretesa superiorità della letteratura: – «La mamma ogni giorno ha usato il romanzo che hai scritto per accendere il fuoco, sai, per cucinare e scaldarci d'inverno, e una pagina alla volta l'ha bruciato». – «L'ha bruciato tutto?» domandai. – «Quasi tutto' rispose lui».

## **Sereni-Anceschi, lettere e distacchi** - Massimo Raffaelli

Un ragazzo introverso, uno studente ritardatario, un outsider della vita, questo si sentiva Vittorio Sereni nel 1935, appena ventunenne, alla scuola milanese di Antonio Banfi e in procinto di laurearsi su un poeta tanto più infingardo e malizioso di lui, quel Guido Gozzano in procinto di entrare nel cono d'ombra ventennale da cui l'avrebbe tratto, ben oltre il dopoguerra, una prefazione di Eugenio Montale che, rara avis, gli concedeva la palma di suo antecedente se non proprio di battistrada; viceversa, maggiore due anni rispetto a Sereni, di Banfi allora poteva dirsi un prosecutore, non gli fosse stato allevo tanto indocile e di estri sulfurei, Luciano Anceschi, firmatario di Autonomia ed eteronomia dell'arte (1936) che è tanto un'eversione della monadologia crociana quanto l'atto fondativo di una estetica fenomenologica. L'uno, Sereni, per lunghe necessarie incubazioni e perenni ripensamenti, avrebbe fornito il diagramma poetico del disincanto, tra *Gli strumenti umani* ('65) e *Stella variabile* ('82), guadagnando una sua posizione defilata e aggettante sui problemi esistenziali e le dinamiche della cosiddetta società affluente, mentre l'altro, Anceschi, avrebbe prodigato il talento socratico facendosi mallevadore della ricerca poetica in progress, da Ungaretti e Quasimodo (capintesta dei Lirici nuovi, suo fondamentale contributo del '43) ai Novissimi e, più generalmente, agli autori del Gruppo 63 di cui la rivista "il verri", attiva dal '56, può dirsi sia una palestra intellettuale sia un braccio secolare. Talmente diversi, così opposti e complementari, da essere amici e due interlocutori ideali come oggi testimonia la pubblicazione del volume intitolato dalla parte di Vittorio Sereni, *Carteggio con Luciano Anceschi 1935-1983* (Feltrinelli «Le Comete», pp. 381, € 20,00), che esce con la lodevole curatela, puntuale nelle annotazioni, di Beatrice Carletti e con la introduzione di una allieva dello stesso Anceschi, fra le maggiori specialiste della poesia italiana contemporanea e cioè Niva Lorenzini. Sono in tutto 257 documenti epistolari con una relativa prevalenza dei sereniani specie per l'anteguerra; la scansione cronologica è distinta grosso modo in tre sequenze: la prima culmina nella pubblicazione di *Frontiera*, l'esile plaquette d'esordio che esce nelle edizioni di «Corrente» grazie alla proverbiale ostinazione di Anceschi e nonostante la perplessità costante del poeta luinese; la seconda (dopo il vuoto per entrambi ineluttabile del '43-'45), che è più breve e bruciante, li associa e intanto li distanzia nel decennio che vede da un lato affermarsi la neoavanguardia e dall'altro l'uscita, in solitario, de *Gli strumenti umani*, un libro che Anceschi riceve in silenzio o comunque in assenza di un pubblico suo pronunciamento; la terza, che arriva al gennaio del 1983, nell'imminenza della scomparsa di Sereni, equivale a una tacita riconciliazione anzi alla ripresa di un dialogo che sembrava essersi interrotto per una sopravvenuta, e mai davvero esplicitata, incomprendimento. È noto che Anceschi leggeva Sereni alla stregua di un relais fra Montale e i Novissimi, come fosse l'espressione di un immanentismo certo problematico ma legato pur sempre alla «poetica degli oggetti»; è noto, altrettanto, che Sereni cercava nel fervore socratico dell'amico una barra d'appoggio (dunque delle rifrazioni teoretiche che fungessero da autoriconoscimenti) per una ricerca che infatti sentiva sospesa, sempre incerta, fallibile. Non era un dialogo fra sordi ma, ancora una volta, si trattava del rapporto e del contrasto fra due esiti opposti, non ricomponibili né rimarginabili, di una medesima scaturigine e ne è riprova, nel baricentro del Carteggio, la lunghissima lettera, qualcosa come quindici cartelle dattiloscritte, che Sereni invia all'amico nell'aprile del '52 smarcandosi dall'inclusione nella antologia della Linea lombarda; qui, lui che non ha mai voluto formulare una poetica esplicita, continuando a sentirsi un «deposito di funeste apprensioni e inquietudini», così gli si rivolge: «Mi pare che tu creda molto ancora, mentre io credo solo alle amicizie a due, magari a tre [...], a me pare che tu creda ancora a un lavoro comune, a una collaborazione, a un fatto, se pure limitatamente, collettivo e ambientale». In altri termini, e in anticipo di anni, Sereni formula i motivi di un immediato distacco, il quale si rende evidente alla prima uscita della antologia de I Novissimi nella lettera, capitale, del gennaio 1961 (in cui li accusa di formulare poetiche senza affatto le poesie, anzi di puntellare con le poetiche la debolezza delle poesie stesse: «Impressione generale: queste poesie non dicono niente – o quasi – senza un discorso preparatorio, senza note, senza commenti, senza che se ne faccia – prima – il punto goniometrico») e poi, in maniera ancora più vistosa nella gestione di una polemica che oppone un duro editoriale di Giansiro Ferrata comparso nel '62 su «Questo e altro» (la rivista di cui Sereni è allora magna pars) a un saggio del giovanissimo Fausto Curi (Sulla poetica e sulla critica di Pasolini) uscito pochi mesi avanti sul «verri». Ironia della sorte, sarà proprio Curi, molti anni dopo (e, fra gli altri suoi contributi, in *La poesia italiana nel Novecento*, Laterza 1999) a fissare non solo la condizione di «inquietudine ermeneutica» che presiede all'arte di Sereni ma a cogliere magistralmente quanto il suo maestro Anceschi non poteva riconoscere e lo stesso Sereni ammettere: vale a dire non la continuità e nemmeno la contiguità fra *Gli strumenti umani* e la poesia neoavanguardistica, quanto l'inopinata, non meno oggettiva, reciprocità leggibile fra i poeti che necessariamente aprono/disgiungono/disseminano e chi invece, accollandosi in solitudine la pars construens, attinge

tuttavia «uno dei punti più alti cui in Occidente è giunta l'autocoscienza borghese, che fa diventare il colloquio con se stesso e con gli altri la struttura visibile di una percezione del mondo plurale, multipla, perennemente inquieta e insoddisfatta, inconciliata, sempre aperta all'obiezione e all'autocorrezione, incline a un'analisi perpetua, contestativa e autocontestativa». Lo studente ritardatario, il precoce lettore di Gozzano e il presunto epigono di Montale, fra Gli strumenti umani e Stella variabile, era arrivato esattamente lì, nell'occhio vorticoso del suo secolo, laddove recuperava un equilibrio impensabile per quasi ogni altro. Se è vero che Anceschi, fedelissimo a Frontiera e al Diario d'Algeria, aveva poi taciuto su tutta la linea (a parte un saggio tardo, e penetrante, sulle versioni sereniane da Giorgio Seferis), è comunque ipotizzabile che il lavoro del maggiore tra gli allievi, Curi appunto, abbia rilanciato e per più di un aspetto rinnovato l'attenzione alla poesia del suo amico di sempre. Fatto sta che la zona terminale del Carteggio, grematissima, commemora il fervore, l'affetto, degli anni milanesi alla scuola di Banfi. Nemmeno è un caso che Sereni abbia concesso al «verri» alcune fra le sue estreme collaborazioni. E in una delle ultime lettere, scritta a Milano il 10 maggio del 1982, gli riconosce con aperta ammirazione un antico e perdurante impegno: «È un modo per non chiuderti e per ricordarti agli amici. Ma soprattutto per continuare a dare il frutto di una riflessione che non si è mai sopita». Anceschi avrebbe potuto dirlo di lui.

## **Siberia e altri Orienti, l'altra metà dell'Avanguardia** - Valentina Parisi

Nel gelido inverno moscovita del 1925-'26, Walter Benjamin, tra peregrinazioni quasi quotidiane al mercato della Sucharevka a caccia di giocattoli popolari e visite non frequenti alla regista rivoluzionaria lettone Asja Lacis di cui era innamorato, ebbe il tempo anche di vedere alcune tele di Natal'ja Goncarova e Michail Larionov, emigrati a Parigi già da anni. Non si può certo dire che le opere di quegli artisti a lui del tutto ignoti lo avessero particolarmente impressionato: «Sembrano delle brutte copie di Picasso», scriverà implacabile nel suo diario. Se a partire dagli anni sessanta ricerche epocali come quella di Camilla Gray hanno relegato nell'ambito delle idiosincrasie soggettive il giudizio di Benjamin e altri affini, la riscoperta dell'avanguardia russa è stata tuttavia veicolata quasi esclusivamente da un paradigma interpretativo che tendeva a valutarne gli esiti in rapporto alle correnti coeve dell'arte occidentale, dal cubismo e fauvismo francese al futurismo italiano, fino all'espressionismo tedesco. Da qui l'attitudine comparativa perseguita da mostre pur fondamentali come Paris-Moscou, tenutasi al Centre Pompidou nel 1979, o Berlin-Moskau, allestita nella nuova capitale tedesca nel 1995. La superba esposizione di Palazzo Strozzi *L'avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*, curata da John E. Bowlt, Nicoletta Misler e Evgenija Petrova e visibile a Firenze fino al 19 gennaio 2014, si propone ambiziosamente di rovesciare tale prospettiva eurocentrica, suggerendo un parallelo non meno essenziale, quello tra la Russia e l'Oriente, qui declinato nella duplice accezione di svoj («proprio») e cuzoj («estraneo»), dacché a essere prese in considerazione sono sia quelle terre esotiche che rientravano nei confini dello sterminato impero russo (Caucaso, Turkestan, Siberia, Mongolia), sia l'Oriente «altro», «assoluto», rappresentato da Persia, India, Cina, Giappone e Siam. In quest'ottica viene meno la contraddizione apparente contenuta nella dichiarazione programmatica della stessa Goncarova, allorché nel 1913 affermava: «Le nostre aspirazioni sono rivolte all'Oriente, noi dirigiamo la nostra attenzione verso l'arte nazionale». Lungi dall'essere esclusivamente oggetto di estetizzante rêverie o di proiezione fantastica verso spazi ignoti, il Drang nach Osten dell'avanguardia russa assunse fin da subito i contorni di una riscoperta della «metà» orientale della propria ancepitica identità collettiva. Una componente a lungo negata e rimossa, a favore del serrato confronto intellettuale con l'Occidente, e che riemerse prepotentemente nei primi decenni del Novecento in parallelo alla fioritura nelle arti di tendenze alogiche, primitiviste e mistiche. Merito dell'esposizione fiorentina è la capacità di visualizzare – tra accostamenti filologici di indubbia raffinatezza e scelte dal notevole effetto scenico – il carattere eclettico e accumulativo di quest'autoidentificazione orientale capace di assimilare suggestioni disparate, come quelle fornite dai templi buddhisti e hindu, dalla scrittura ideogrammatica, dagli idoli arcaici delle steppe asiatiche e dai manufatti lignei dello sciamanesimo siberiano. Sicché assai più fondate di quanto potrebbero sembrare sono le parole del danzatore dei Ballets russes Vaclav Nizinskij, là dove nei suoi Diari, scritti nel 1919 in preda a un esaurimento nervoso, sintetizzava l'immedesimazione straniante con altre culture sperimentate da ogni artista russo della sua generazione: «Io sono Apis. Io sono un egiziano. Io sono un hindu. Io sono un indiano. Io sono un negro. Io sono un cinese, io sono un giapponese. Io sono uno straniero, io vengo 'd'altrove'. (...) Io sono l'albero. Io sono le radici». È proprio quest'ansia di spossamento, quest'esigenza di trascendere i confini del proprio io, che la prima sala cerca di evocare, accostando tre opere legate da una medesima percezione spaziale, quella della vastità a un tempo terribile ed esaltante che è da sempre connaturata all'orizzonte russo. A fare da guardiano a queste tre tele – Macchia nera di Vasilij Kandinskij, Il vuoto di Natal'ja Goncarova e Cerchio nero di Kazimir Malevic – e all'inquietudine che le possiede, è una kamennaja baba («donna di pietra») a grandezza naturale, ovvero una di quelle antichissime sculture antropomorfe poste dagli abitanti nomadi delle steppe, i Cumani, sulla sommità delle loro sepolture a tumulo, quasi a vegliare sugli spazi sconfinati che si estendevano all'intorno. Se, malgrado l'avvicinamento fisico, queste tre opere geniali non entrano sostanzialmente in contatto tra di loro, restando ciascuna confinata nell'assolutezza della propria posizione estetica e spirituale, le scelte successive appaiono invece ispirate a una logica dialogica, e le suggestioni cosmiche lasciano il posto ad accostamenti tanto puntali quanto affascinanti. Così è ad esempio nella prima delle sale dedicate agli «altri Orienti», dominata dallo splendido Ritratto di signora in poltrona di Il'ja Maskov, esponente del gruppo «Il fante di quadri» di cui fecero parte in un primo momento anche Larionov e Goncarova. Qui l'immagine altera di una giovane elegante e sicura di sé che si staglia sullo sfondo di un drappo persiano dipinto, innesca inaspettatamente un corto circuito visivo tra il presente borghese e il passato leggendario dei cacciatori senza volto che cavalcano alle sue spalle. Unificati da un acceso cromatismo alla Matisse, i dettagli dell'abbigliamento femminile come i grossi bottoni tondi o le scarpe lustre e infiocchettate dialogano sullo stesso piano con le tuniche e i copricapi altrettanto raffinati dei cavalieri, mentre in un angolo una figura seminuda che ricorda vagamente le modelle tahitiane, anch'essa collocata sul fondale di una tela blu, si profila come una sorta di doppio atemporale della donna ritratta. Un effetto ancora più stridente di ribaltamento

semantico tra sfondo e primo piano (nonché tra soggetti rappresentati di primo e secondo grado, per così dire) torna nel Ritratto di famiglia con stampa cinese di Petr Koncalovskij, dove l'esuberante vitalità del ragazzo con la carpa raffigurato nella xilografia appesa in salotto contrasta curiosamente con le figure esangui e raggelate dei familiari dell'artista. Che le stampe orientali o gli idoli di pietra delle steppe «citati» sulla tela, non fossero soltanto elementi di spaesamento narrativo, ma anche un mezzo per rimodellare lo spazio pittorico, è evidente in una serie di nature morte della Goncarova, dove le xilografie cinesi collezionate dal marito Larionov o le kamennye baby (ma anche i giocattoli popolari russi in legno, tanto ricercati da Benjamin) vengono utilizzati come forme plastiche già deformate e quindi alternative a quelle cubiste. Preoccupazioni non più strutturali, ma inerenti lo status stesso dell'arte come pratica spirituale e taumaturgica emergono invece nei casi in cui a essere fonte di ispirazione sono gli oggetti di culto dello sciamanesimo siberiano, per gli artisti dell'avanguardia vere e proprie presenze totemiche attinte al «proprio» Oriente. Difficile non scorgere negli animali urbani e antropomorfi dei dipinti di Pavel Filonov un riferimento alle tigri intagliate nel legno presso il popolo nativo degli oroci, così come altrettanto inequivocabile pare la filiazione tra le maschere rituali usate dai koriaki della Kamcatka e le ieratiche teste suprematiste di Malevic. Ma l'accostamento forse più affascinante è quello tra gli spiriti silvestri d'ascendenza sciamanica e le sculture lignee non meno scarne ed espressive che Michail Matjusin ricavava dalle radici d'albero raccolte nei boschi che circondavano la sua dacia in Finlandia. Qui l'artista sembra voler contendere alle forme naturali la loro inconsapevole perfezione, alla ricerca di una percezione primordiale del cosmo e di una nuova fonte di sapienza generata dall'intuizione.

**Fatto Quotidiano – 3.11.13**

## **Se il film su Tortora non è gradito** - Gianluca Arcopinto

Che alcuni deputati del Pd definiscano poco chiara l'esclusione del film Tortora, una ferita italiana dal Festival di Roma io la trovo cosa bizzarra, anche se un po' c'è da aspettarselo nel caso di un Festival che fin dalla sua nascita è stato fin troppo condizionato dalla politica e dai partiti. Che piaccia o no, un film va ad un Festival se un ristretto gruppo di persone, capitanate dal direttore, lo ritiene valido o comunque in linea con un'idea di cinema che quel gruppo intende rappresentare. E' chiaro che nelle doti che deve avere un direttore di un festival c'è anche quella di sapersi barcamenare tra pressioni politiche e di potere, prova ne siano le innumerevoli edizioni del Festival di Venezia, ben più importante di quello di Roma, in cui in maniera quasi matematica i film in concorso sono stati divisi tra Raicinema e Medusa, con presenza fissa di Cattleya e Fandango. Ma accanto a questa un direttore di festival deve avere altre doti: credibilità a livello internazionale; capacità di promettere, senza obbligo di mantenere; un'idea forte di cinema; eleganza nei modi; buona dialettica; saper essere al posto giusto nel momento giusto. Marco Muller, l'attuale direttore del Festival di Roma, queste doti ce le ha tutte, tanto da poter essere considerato uno dei migliori al mondo, perché queste doti, non crediate, valgono in tutto il mondo. Che abbia scelto, insieme ai suoi collaboratori, di non invitare al Festival quel film, insieme a tantissimi altri, è cosa più che legittima. Che questa scelta scateni uomini di un partito allo sbando a chiedersi perché e a cercare un risarcimento, volendo costringere la Rai, anche mediante interpellanza parlamentare, ad acquistarlo e a mandarlo in onda è cosa che spiega bene a che punto di rottura sia arrivato il rapporto tra la politica e la cultura.

## **Autobiografia di Gil Scott-Heron. La rivoluzione non sarà teletrasmessa**

Lorenzo Mazzoni

“Memphis maturò da mercato a metà strada a grande metropoli. Saloon e tende-bordello, una volta inzuppati dal sudore dei marinai ubriachi ed eliminati il fetore di tanto acido di suini, melma, liquame e schiavi, è oggi meglio conosciuta per Graceland e i Grizzlies più che per Beale Street e il blues. La sua sudicia fondazione come quartier generale per puttane ed esseri umani venduti al miglior offerente fu oscurata dalla magia della fusione musicale. La Sun Records si considerava la miccia che aveva acceso gli anni Cinquanta con Elvis e il rock'n'roll. Con Carla e Rufus Thomas e Otis Reading, la Stax Records portò il blues in classifica con ritornelli, fiati e un beat solido che si sviluppò con Al Green e Willie Mitchell. Memphis significò musica. E fu proprio a Memphis sul balcone di un motel, che il Dottor Martin Luther King Jr. fu ucciso il 4 aprile del 1968. Quell'assassinio è uno dei nostri punti di partenza”. Leggere L'ultima vacanza. A memoir di Gil Scott-Heron (tradotto da Daniela Liucci e pubblicato da LiberAria), mi ha dato la stessa sensazione provata ascoltando le sue canzoni: un flusso di parole oneste, una storia spezzettata e variegata impregnata di sincerità, con i pro e contro che può donare a chi la racconta. Il libro, altamente autobiografico, ma che si legge come fosse un romanzo realista che attraversa gli Stati Uniti degli ultimi cinquant'anni, ruota in qualche modo intorno alla figura di Martin Luther King Jr. Nel 1980 Stevie Wonder invitò Gil Scott-Heron e il suo gruppo ad accompagnarlo in un tour attraverso l'America: l'intento era quello di ideare insieme una festa nazionale in onore del reverendo King. L'ultima vacanza è il racconto affascinante di cosa è accaduto durante il viaggio, e di come Heron si sia trovato coinvolto in un simile progetto. Ma per raccontare questo incredibile tour Heron parte da molto lontano, da Jackson nel Tennessee, dove viene allevato dalla nonna. È qui che impara a suonare il pianoforte e a scoprire la magia del suono delle parole. È qui che per la prima volta ascolta il blues che arriva da Memphis alla radio e che inizia il suo viaggio: bambino di umili origini diventerà uno dei musicisti più importanti della sua generazione, politicamente impegnato e con una forte coscienza sociale, selvaggiamente satirico ma profondamente empatico. “I visi pallidi in un certo senso si sentivano ancora in obbligo nei confronti della Confederazione, una fedeltà ereditata dalla memoria di Robert E. Lee e Jefferson Davis, anche se tutto ciò con cui dovevano identificarsi erano i nomi delle strade principali e dei campi di battaglia trasformati in trappole per turisti”. Ironico, con un linguaggio veloce, a volte pieno di rabbia a volte di dolcezza, Heron racconta la sua esperienza che dal Tennessee arriva alle strade d'America. Ci sono il movimento per i diritti civili, il Vietnam, l'impatto con New York, il meraviglioso rapporto con la madre, donna originale e straordinaria, l'affermazione nelle scuole per bianchi grazie alle proprie capacità intellettive, il desiderio e la fatica di

voler diventare un romanziere, le band che forse sono jazz o forse blues o forse qualcosa di nuovo, l'industria musicale, i rapporti con i colleghi, i politici degli anni Settanta, le follie hollywoodiane di un attore presidente quale fu Reagan, le pagine struggenti e indimenticabili dedicate a John Lennon e al suo inutile omicidio, la musica e il mondo più poveri, gli anni Ottanta che cavalcano furiosi verso il nuovo decennio. Spunti letterarie gettati al lettore come pallottole. Merito anche di una traduzione impeccabile, L'ultima vacanza. A memoir è un testo originale, mai scontato, per immergersi negli Stati Uniti e nella loro storia. Gil Scott-Heron è stato un poeta e musicista conosciuto principalmente come autore di spoken word, cioè di poesia recitata su basi musicali. Iniziò a incidere musica nel 1970 con l'album *Small Talk at 125th & Lennox* con la collaborazione di Bob Thiele, del co-autore Brian Jackson, Hubert Laws, Bernard Purdie, Charlie Saunders, Eddie Knowles, Ron Carter e Bert Jones, tutti musicisti jazz. L'album includeva l'aggressiva diatriba contro i grandi mezzi di comunicazione posseduti da bianchi e l'ignoranza della classe media d'America sui problemi delle città in canzoni come *Whitey on the Moon*. *Pieces of a Man* del 1971 aveva canzoni dalla struttura più convenzionale rispetto al discorso libero e sciolto del primo album, anche se le classifiche furono raggiunte solo nel 1975 con *Johannesburg*. Il suo più grande successo fu nel 1973, *The Bottle*, prodotto insieme al suo collaboratore di lunga data Brian Jackson, che toccò il picco al numero 15 delle classifiche R&B. Nel settembre 1979 partecipò a New York al grande concerto antinucleare *No Nukes*, insieme a Bruce Springsteen, Jackson Browne, James Taylor, Crosby, Stills & Nash e tanti altri. La sua *We almost lose Detroit* compare sia nell'album *No Nukes* che nell'omonimo film che documentarono l'evento. Durante gli anni Ottanta Scott-Heron continuò a pubblicare canzoni, attaccando di frequente l'allora presidente Ronald Reagan e la sua politica conservatrice. Fu lasciato senza contratto dall'Arista nel 1985 e smise di incidere musica, anche se continuò a fare tour. Nel 1993 firmò con la TVT Records e pubblicò l'album *Spirits* che conteneva il memorabile pezzo *Message To The Messengers*. La prima traccia dell'album era una poesia che prendeva posizione nei confronti degli artisti rap di quei giorni. Nel 2001 Gil Scott-Heron fu arrestato per reati di droga e per violenza privata. Apparentemente, la morte della madre, le spese per il funerale e la cocaina lo portarono in una spirale negativa. Uscito di prigione nel 2002, Gil Scott-Heron lavorò con i Blackalicious e apparve nel loro album *Blazing Arrow*. Negli ultimi anni passò altri problemi giudiziari legati alla droga. È morto il 27 maggio 2011, all'età di 62 anni, a New York. Gil Scott-Heron è famoso in particolare per la sua poesia/canzone [The Revolution Will Not Be Televised](#).

## Eclissi di sole, visibile pienamente solo nel nord America e Africa centrale

Si prospetta come uno degli eventi astronomici più spettacolari dell'anno ma non si 'concederà' agli occhi dell'Italia. E' l'eclissi di Sole che avrà luogo domenica 3 novembre e che sarà pienamente visibile solo in nord America e Africa centrale. Il sud Italia sarà coinvolto molto marginalmente dove si assisterà, intorno alle ore 14, alla copertura di porzione molto piccola del Sole. A causa della particolare posizione di Terra, Sole e Luna, l'evento sarà una inusuale eclissi ibrida, ossia sia totale che anulare a seconda delle zone da cui si osserverà. L'eclissi inizierà infatti come anulare nell'oceano Atlantico occidentale e diventa totale nell'Atlantico centrale. La fascia da cui sarà possibile osservarla nella sua totalità sarà un 'corridoio' largo pochi chilometri che attraverserà diversi stati dell'Africa Centrale. Il fenomeno sarà invisibile da buona parte dell'Europa ad esclusione della penisola Iberica e una parte del Sud Italia, dove sarà peraltro molto marginale. A Roma il fenomeno non sarà visibile, a Napoli il disco lunare sfiorerà appena il Sole, oscurandone una frazione minuscola per pochi minuti, mentre in Sardegna e in Sicilia si potrà vedere circa il 5% del disco solare oscurato dalla Luna. Il massimo del fenomeno sarà intorno alle ore 14,20 in Italia meridionale (circa 10 minuti prima in Sardegna), mentre a Palermo il primo contatto sarà alle ore 13,50, il massimo alle ore 14.18.

**Repubblica – 3.11.13**

## La strana danza della Via Lattea: ondeggia nello spazio come una bandiera

Massimiliano Razzano

La via lattea non vuol proprio saperne di star ferma. Oltre alla rotazione intorno al nucleo, tipica delle galassie a spirale, il disco della nostra Galassia oscilla infatti come un'enorme bandiera. Lo ha scoperto un team di astronomi del Leibniz Institute for Astrophysics di Potsdam, grazie ai dati di RAVE, un progetto osservativo che mappato circa mezzo milione di stelle intorno al Sole. La ricerca, pubblicata sulle *Monthly Notices of the Royal Astronomical Society*, ha fornito una nuova visione tridimensionale dei dintorni del Sole, contribuendo a far luce sulla struttura e la dinamica della nostra Galassia. **Vista da dentro.** Può sembrarci paradossale, ma la nostra Galassia è una delle più difficili da studiare. Poiché ci troviamo al suo interno, è infatti molto complicato avere una visione globale della struttura galattica. In un certo senso, è come se volessimo realizzare una mappa della nostra città basandoci solo su quello che vediamo dalla finestra, senza mai uscire di casa. Inoltre, le nubi di polveri nel piano Galattico assorbono la luce delle stelle più lontane, limitando il nostro orizzonte galattico. Per guardare più in profondità, gli astronomi osservano anche la luce ad altre lunghezze d'onda, ad esempio nell'infrarosso. La radiazione infrarossa è infatti assorbita pochissimo dalla polvere interstellare e ci permette quindi di sondare regioni più lontane della Galassia. Nonostante le difficoltà di questa "visione dall'interno", abbiamo imparato moltissime cose sulla struttura della nostra Galassia. Sappiamo che si tratta di una galassia a spirale con un rigonfiamento centrale e un disco formato dai bracci a spirale. Dalle osservazioni sappiamo che questo disco è, in termini astronomici, estremamente sottile: ha un diametro di 100 mila anni luce ma è spesso "soli" mille anni luce. Le osservazioni più recenti hanno mostrato che il disco è attraversato da una lunga barra formata da stelle e nubi di gas e polveri, pertanto la Galassia viene oggi classificata come galassia a spirale barrata. Il Sistema Solare si trova immerso in questo disco, a circa 27 mila anni luce dal nucleo galattico. Da questa posizione, il disco Galattico appare come una lunga striscia bianca in cielo, che gli antichi chiamarono Via Lattea. Per questo motivo, quando gli astronomi parlano di Via Lattea, non si riferiscono solo alla striscia che solca il cielo notturno, ma all'intera Galassia in cui viviamo. Se studiare la struttura della Galassia non è facile, ricostruirne i movimenti interni lo è

ancora meno. Le osservazioni astronomiche, soprattutto di altre galassie a spirale, hanno evidenziato che la materia nei bracci ruota intorno al nucleo centrale. Ma il gruppo di Potsdam ha dimostrato la dinamica della Via Lattea è assai più complessa. **Ingorgi galattici.** Il movimento delle singole stelle nella Galassia crea regioni di maggiore e minore densità che si propagano nel disco galattico. Per fare un'analogia, le stelle si comportano come le automobili su un'autostrada, che in caso di grande traffico formano lunghe code e ingorghi. Queste zone di traffico possono diminuire, aumentare, o spostarsi lungo l'autostrada. Alcuni di questi "ingorghi" galattici danno origine ai bracci spirali che ruotano intorno al nucleo centrale, mentre altri possono creare moti più complessi come quello scoperto dal gruppo di Potsdam. Per studiare questi moti galattici, gli astronomi hanno utilizzato i dati del RAdial Velocity Experiment (RAVE), che nel corso di dieci anni ha raccolto informazioni su circa 480 mila stelle in una regione entro circa 6500 anni luce dal Sole. Le osservazioni di RAVE sono state condotte con il telescopio UK Schmidt installato all'Osservatorio di Siding Spring in Australia. Per ciascuna stella è stato possibile misurare con altissima precisione la posizione in cielo e la sua velocità. Fra le stelle studiate da RAVE, gli astronomi hanno preso in considerazione un particolare tipo di stelle, dette stelle del red clump. Queste stelle hanno una luminosità intrinseca ben nota, che dipende pochissimo dalla composizione chimica o dall'età. Come dicono gli astrofisici, queste stelle sono quindi delle candele standard. Misurando la loro brillantezza apparente, è infatti possibile ricavare con grande precisione la distanza di queste stelle e costruire una mappa molto precisa. **Quando le stelle fanno la "ola".** Dalla mappa 3D della posizione e delle velocità di queste stelle, è stato possibile studiare i moti collettivi, che si sono rivelati estremamente complessi e strutturati. In particolare, i ricercatori hanno evidenziato una serie di oscillazioni perpendicolari al piano Galattico, come se le stelle partecipassero ad un'enorme "ola". Questo moto oscillatorio è una sfida per i ricercatori che cercano di capire i moti galattici. Potrebbe infatti trattarsi di un'oscillazione causata dall'interazione fra di bracci a spirale nel disco. Secondo un'altra ipotesi, questo ondeggiamento verticale sarebbe invece quel che resta della fusione con una galassia più piccola. Sappiamo infatti che la nostra Galassia ha avuto un passato da cannibale, durante il quale ha inghiottito molte galassie nane. Le stelle della galassia fagocitata potrebbero non essersi ancora uniformate al moto delle stelle della nostra Galassia, creando delle oscillazioni interne al disco. In questo caso, questa strana danza galattica sarebbe la testimonianza di una galassia inghiottita ma non ancora completamente digerita.

**La Stampa – 3.11.13**

## **Studi umanistici in crisi nelle università Usa** - Francesco Semprini

C'è chi parla già di crisi, e in ogni caso è senza dubbio un fenomeno preoccupante quello che riguarda il declino degli studi umanistici degli atenei americani. Difezioni e diserzioni sono sempre più frequenti nelle facoltà di lettere, lingue, storia e psicologia dove il calo del numero di iscritti è irreversibile da alcuni anni a questa parte. All'Università di Stanford, ad esempio, una delle eccellenze della formazione superiore, sebbene il 45% dei docenti "undergraduate" - il ciclo dei primi quattro anni di studio - sia impiegato in dipartimenti di studi umanistici, la percentuale di studenti sfiora appena il 15 per cento. La fama dell'ateneo nella preparazione delle scienze informatiche e nella tecnologia è uno dei fattori in cui individuare l'origine del declino umanistico in termini di studi, ma non solo. La prolungata crisi finanziaria ha infatti trasformato sempre di più le università in fucine di formazione per le professioni in senso stretto e di questo le autorità accademiche sono preoccupate. Ovvero ci si iscrive laddove l'offerta di lavoro è maggiore e soprattutto ben remunerata. I timori, infatti, non si fermano a Stanford: a settembre, ad esempio, la Edinboro University della Pennsylvania, ha annunciato la chiusura dei suoi programmi di tedesco (quella zona del Midwest ha una forte componente della popolazione di origine germanica), filosofia, lingue e letterature straniere. Si tratta di corsi che un tempo erano considerati d'élite e attiravano un grande numero di studenti. E ancora, ad Harvard c'è stato un calo del 20% nei piani di studio umanistici, mentre a Princeton sono stati avviati programmi per diplomandi con particolare interesse per gli studi letterari. Il punto è che il sempre maggior peso dell'economia nella vita politica di un Paese, le allettanti prospettive offerte da Wall Street, l'interesse montante per materie come l'ecologia e le scienze genetiche, e il dilagare delle tecnologie informatiche e digitali indeboliscono sempre di più l'interesse per le materie umanistiche. Alcuni atenei hanno deciso di rafforzare i programmi del primo anno, ovvero quello in cui gli studenti di un po' tutte le facoltà dalle lingue all'ingegneria si concentrano su una preparazione di base comune fatta soprattutto di studi umanistici, dalla storia all'arte, necessario per creare una base sulla quale sviluppare un percorso formativo che vada verso qualsivoglia direzione. Parliamo in particolare di quella preparazione di base che, ad esempio in Italia, si acquisisce nelle scuole superiori i cui programmi sono più completi e di spessore rispetto alle americane. e la cui mancanza negli Usa viene supplita con il primo anno di università incentrato su una preparazione comune di cultura generale. Ed è proprio questo l'elemento su cui bisogna puntare secondo Leon Botstein, presidente del Bard College, secondo cui molti non capiscono che gli studi umanitari permettono una formazione e lo sviluppo di capacità e abilità fondamentali per ogni tipo di attività. Specie alla luce del fatto che di solito negli States gli studi si articolano in un "bachelor degree", ovvero i primi quattro anni, e nel master successivo che consente di acquisire una preparazione molto specifica e di spessore. In sostanza il messaggio del mondo accademico umanistico è che per chi punta a un Mba (master in gestione degli affari), può essere utile avere un titolo primario in psicologia o storia, come molti esempi illustri del passato dimostrano. "Abbiamo fallito - avverte Botstein - a far capire che la preparazione umanistica è essenziale agli ingegneri tanto quanto agli scienziati, agli uomini d'affari tanto quanto ai professori di filosofia" E da qui occorre ripartire per fermare il declino di studi che rimangono ancora nobili.

## **La storia riscritta da Putin riabilita Stalin e Gengis Khan** – Anna Zafesova

La vecchia battuta che la Russia è un Paese dal passato imprevedibile sta per passare di attualità, almeno negli intenti del Cremlino. Sulla scrivania di Vladimir Putin è arrivato forse il progetto più ambizioso tra tutti quelli che aveva

lanciato: la stesura finale e definitiva della storia russa. Ottanta pagine di linee guida che dopo l'approvazione al vertice verranno affidate a un team di storici per diventare, possibilmente già per il prossimo anno scolastico, il manuale di storia «unico» per le scuole russe, che dovrà chiudere con il «pluralismo» degli oltre 60 libri di testo attualmente autorizzati, e spesso polari nell'interpretazione. Le linee guida, presentate dalla crema degli accademici russi, sono state oggetto di un dibattito acceso, in un Paese dove parte dell'opinione pubblica è fieramente orgogliosa di cose per le quali altri vorrebbero solo chiedere scusa. Su alcuni temi si è optato per il compromesso. La rivoluzione d'Ottobre - presentata con gli aggettivi di «grande» e «socialista» nei manuali sovietici che la descrivevano come il maggiore evento del '900 - stava per venire declassata a «golpe bolscevico», definizione in uso nella storiografia occidentale. Ma alla fine è stata ribattezzata «Grande rivoluzione russa del 1917», includendo quindi anche la rivoluzione borghese che aveva rovesciato la monarchia dei Romanov per venire soffocata da Lenin pochi mesi dopo. Ma lo scontro maggiore è avvenuto sul personaggio più ingombrante del XX secolo russo: Stalin. Onnipotente fino alla morte nel 1954 - anzi, autore del suo manuale di storia, il famoso «Corso breve del partito comunista» - è diventato poi un innominabile fino alla perestroika, che ha svelato fino in fondo la portata delle purghe. Negli ultimi anni però Stalin è rientrato in film, monumenti, manifesti che lo rappresentano come grande leader. Dopo un dibattito durato fino all'ultimo giorno alla definizione di «socialismo stalinista» è stata preferita quella più tecnica di «variante sovietica di modernizzazione», che quindi includerà l'industrializzazione e la guerra contro il nazismo come le carestie e le repressioni, cercando di mantenere un approccio «equilibrato» nella descrizione degli orrori e dei successi. Chi ha potuto però dare una sbirciatina alle linee guida afferma che l'enfasi è sui secondi rispetto ai primi, e che il testo non menziona nemmeno il numero delle vittime del Gulag. Un altro argomento spinoso è il rapporto con gli ex satelliti. Come ha constatato con rammarico il direttore dell'Istituto di storia universale Alexandr Chubarian, in tutti i Paesi ex comunisti con l'eccezione di Bielorussia e Armenia il periodo sovietico viene trattato come «coloniale». Definizione che non va giù ai «colonizzatori». Per le conquiste dei secoli scorsi è bastato un intervento politicamente corretto: il «giogo mongolo-tartaro» è stato sostituito dal «giogo della Orda d'Oro» per non offendere i sudditi russi discendenti di Genghis Khan. Più difficile la storia contemporanea: mentre Putin crede che la caduta dell'Urss sia stata «la più grande catastrofe geopolitica del '900», in molti Paesi ex sovietici la celebrano come festa nazionale. La storia resta dunque attualità e non è un caso che Putin abbia voluto, come ai tempi comunisti, un manuale «unico», dopo aver lanciato, al suo terzo mandato al Cremlino, una offensiva anche ideologica improntata alla grandeur nazionale per compattare il consenso. L'ultimo evento narrato dal manuale infatti sarà la rielezione di Putin nel 2012, ma non menzionerà le proteste di piazza che l'hanno accompagnata. Depennati anche gli oligarchi ribelli Berezovsky e Khodorkovsky. Agli insegnanti però, promette Chubarian, verrà offerta notevole libertà di interpretazione in aula. In attesa che un giorno un nuovo vincitore delle elezioni riscriva la storia a modo suo.

## **Vargas Llosa, c'è chi scrive no** – Antonio Scurati

C'è chi dice no. È il ritornello di una canzone della nostra maggiore rockstar – forse l'unica che abbiamo – ma potrebbe anche essere il motto della grande letteratura – forse l'unica che esista. Saper dire no, questa da sempre la sapienza della letteratura. No con la testa e sì con il cuore. E non importa quante volte il pulviscolo dell'umanità abbia offuscato e offuscherà la nostra visione riguardo al significato ultimo dello scrivere e del leggere libri. Ora l'ultimo romanzo di Mario Vargas Llosa viene a ricordarci che il posto della letteratura è sui banchi dell'opposizione. L'eroe discreto (in uscita per Einaudi), ribadisce infatti che il romanzo letterario – poiché esiste, ovviamente, anche una moltitudine di romanzi accondiscendenti, che dicono di sì a tutto e a tutti – siede tra gli scanni di chi dice no eppure non esercita affatto un dispotico potere di veto; esercita, al contrario, il potere soccombente di pronunciarsi contro, da parte di chi comunque si sa minoranza, di chi uscirà sempre battuto dal segreto dell'urna sebbene ogni volta moralmente trionfi nell'aperto delle aule con l'eloquenza delle cause perse. Votare no contro che cosa? Ma contro il mondo, contro la vita! Niente di meno, per carità. A dire no nel nuovo libro del grande romanziere peruviano è Felicitó Yanaqué, figlio di un miserabile mezzadro meticcio e di una madre rinnegata che lo abbandonò ancora in fasce, innalzatosi nell'arco di una vita d'immane fatica allo status di titolare di una fiorente ditta di trasporti. È da quest'altezza che Felicitó cade quando una mattina il destino bussa alla sua porta sotto forma di una lettera minatoria. Cade dalle vette di un'esistenza proba, di una moralità orgogliosa, di una fedeltà al padre – a lungo la cultura occidentale non ha conosciuto altra infedeltà che questa – che gli impedisce di trasgredire l'unica eredità lasciategli da quell'hombre vertical che si è spezzato la schiena per dare a suo unico figlio un'esistenza migliore: «Nella vita, figlio, non lasciare che nessuno ti metta i piedi in testa». Questo gli disse il padre e questo Felicitó fa. Lo fa con la forza ineluttabile che hanno i decreti del fato, le irrevocabili linee di una discendenza, subisce più che scegliere la propria ribellione al corso del mondo. Ribellandosi all'estorsione delle mafie locali, Felicitó alza la testa chinando il capo, se così si può dire. Il suo discreto, umile eroismo è del resto l'unico ammissibile in un mondo disertato dagli eroi prima che dagli dei. Ed è proprio lì che il nostro eroe cade: la sua storia, la nostra storia, se raccontata sufficientemente a lungo, non ci riserverà in nessun caso il finale grandioso della tragedia. Felicitó crede di battersi contro la mafia, crede di essere il protagonista di un dramma sacro, scoprirà invece di essere la marionetta di un vaudeville familiare, di un'operetta profana di corna e scambi di persona. Ad attenderci, in ogni caso, anche nel caso di residui eroismi, è il ridicolo. Il comico è la legge di gravitazione di questo romanzo (e, forse, non solo di questo). Felicitó Yanaqué viene ultimo di una lunga tradizione di eroi il cui eroismo consiste sostanzialmente nel dire no. Sia che essi risalgano all'archetipo moderno della rivolta violenta contro il soprano, stabilito dal Michael Kohlhaas di Von Kleist, sia che risalgano a quello della non meno radicale passività ottativa del Bartleby di Melville – il quale alle avance del mondo oppone sempre e soltanto un reiterato «preferirei di no» – a differenza dei loro modelli non possono appagarsi della morte. L'ostinato rifiuto, il mettersi di traverso, il fare attrito, il radere contropelo dell'eroe romanzesco non può culminare nella morte. Se la morte giunge, giungerà per lui come accidente. Il suo diniego non può essere tragicamente pronunciato oltre la vita (sia Kohlhaas sia Bartleby sono personaggi di novelle non di romanzi). La letteratura romanzesca, e questo Vargas Llosa lo sa come pochi altri, oltre il

potere di dire no al mondo e alla vita, esercita quello di dire sì. Il romanzo, a causa della sua vocazione a parlare a tutti di tutti, della sua volontà di abbracciare il mondo intero sotto forma di racconto, non può esimersi dall'amor fati, qualunque sia il destino narrato. Il romanzo è, da questo punto di vista, l'arte di divenire ciò che si è. Nella fattispecie, il grande romanzo sudamericano della seconda metà del Ventesimo secolo, di cui Vargas Llosa è erede, ha dato prova di amor fati nella sua capacità di conferire solennità destinale al comico quotidiano dei suoi personaggi. Ogni giorno della loro vita diviene così un giorno fatidico. È l'incedere maestoso della frase, la sua ipotassi, la maestria nell'arte delle subordinate, a farlo suonare tale. Basterebbe, a dimostrarlo, una comparazione tra gli incipit di questo romanzo (si veda il brano qui accanto) e quelli celebri di García Marquez, rivale e sodale di Vargas Llosa. Basterebbe un'analisi delle clausole grazie alle quali il maestro di Lima chiude una descrizione o una digressione: «Il giorno in cui era andato a letto con lei Felicito Yanaqué, per la seconda volta in vita sua, aveva pianto (la prima era stato il giorno in cui era morto suo padre)». Di questo passo, ogni giorno, anche la modesta giornata di un Felicito qualunque, diviene l'alba dell'uomo. Insomma, se in cattedra sale Mario Vargas Llosa, la scuola del romanzo ci insegna che per dire davvero sì al mondo e alla vita bisogna prima averle detto no.

## **La Città della Scienza ricomincia col cervello**

Il 7 novembre, con la festa inaugurale delle aree espositive del Science Centre e il taglio del nastro della XXVII edizione di Futuro Remoto, intitolata non per caso "Ricominciamo col cervello", verranno ufficialmente riaperte le attività della Città della Scienza. I nuovi locali che affacciano sul mare sono la risposta all'incendio di natura dolosa che il 4 marzo scorso ha distrutto il polo scientifico partenopeo. Per celebrare il ritorno alla vita, il museo presenta una kermesse di 10 giorni con un programma all'insegna della cultura e dell'intrattenimento composto da proiezioni, spettacoli, conferenze ed esposizioni. Le prime mostre selezionate per il battesimo: "Brain, il mondo in testa", che propone un viaggio all'interno del cervello umano, e "Dino Babies, cuccioli e uova di dinosauri", percorso che mescola scienza arte e paleontologia, confezionato pensando al pubblico dei più piccoli. La riapertura è la prima fase di una ricostruzione che verrà discussa in un vertice fissato a Roma per il 19 novembre.

## **150 opere per i 150 anni di Edvard Munch**

Genova è in fibrillazione per l'attesa rassegna che dal 6 novembre al 27 aprile 2014 celebrerà i 150 della nascita di Edvard Munch esponendo circa 150 opere provenienti dalle più prestigiose collezioni internazionali. L'appuntamento genovese, si presenta sulla scena come l'unica mostra antologica che nell'anno dell'importante ricorrenza abbia varcato i confini norvegesi. Non stupisce pertanto che a curarne l'esclusivo allestimento sia stato chiamato Marc Restellini, direttore della Pinacothèque de Paris annoverato tra i maggiori esperti dell'arte di Munch. Il Palazzo Ducale si farà pertanto teatro di una cruciale rivoluzione pittorica che lasciò il segno nella storia del Novecento, esibendo lavori angoscianti, visionari, anarchici, raffinati e nevrotici che tra il 1880 e il 1944 misero in discussione i movimenti riconosciuti determinandosi come pura avanguardia. All'interno del percorso che si snoderà nell'Appartamento del Doge, i visitatori potranno ammirare anche "Warhol after Munch", mostra nella mostra che presenta una serie di opere realizzate dal re della pop art e ispirate alla produzione del maestro norvegese. [Scheda della mostra](#)