RIVISTA DI

N. 1 | ANNO I | SETTEMBRE 2026

Arte&Anima CULTURE

Filosofia · Letteratura · Arti · Idee · Mondo



L'Editoriale

Il sale della terra

Nel panorama culturale contemporaneo, il debutto di una testata risponde quasi sempre a un preciso rituale che prevede una rassegna più o meno lunga di autorevoli patrocinatori e solenni auspici per giustificare l'apertura di un nuovo palcoscenico in un mondo già saturo di attori e comprimari.

L'ambizione di questo primo numero di *Arte&Anima Culture* è decisamente più modesta e, forse proprio per questo, più radicale.

In una stagione storica costretta a fare i conti con un torpore spirituale e intellettuale anestetizzante, questa pubblicazione vorrebbe invece parlare alle coscienze attraverso le voci della cultura di ogni tempo, dando spazio a quelle emergenti e anche a quelle controcorrente.

Al di là delle apparenze, viviamo in un'era conformista in cui la cultura in genere viene vista come contenuto da consumare rapidamente all'interno di un contesto digitale progressivo e senza scampo.

La società contemporanea sembra ignorare la riflessione, la contemplazione e il silenzio, giudicandoli come tempi morti o improduttivi. C'è una tendenza a livellare verso il basso ogni forma di espressione, sostituendo la complessità del pensiero critico con slogan preconfezionati e rassicuranti. In questo scenario desolante, l'anima viene ignorata, ridotta a fenomeno anacronistico in un sistema che richiede solo ingranaggi efficienti, consumatori passivi e menti il più possibile allineate.

Arte&Anima Culture nasce proprio per dire qualcosa di diverso e opposto a questa deriva standardizzante, recuperando la cultura come spazio di autentica illuminazione dello spirito e della mente e articolandosi lungo tre direttrici fondative.

Il nostro itinerario muove innanzitutto dalla luce dei colori della pittura, quella folgorazione cromatica che squarcia il velo del reale per rivelarne la struttura profonda, ponendosi come baluardo di una creatività umana non replicabile da algoritmi o automazioni. Da questa radice estetica si irradia la luce della sapienza: il pensiero che orienta la speculazione filosofica, l'indagine storica e la creazione letteraria e poetica, restituendo profondità prospettica ai vari saperi. Questo percorso trova poi il suo compimento naturale nella luce dell'anima, intesa come risveglio della coscienza interiore e recupero di quella sensibilità morale necessaria per sottrarsi all'opacità e indistinzione della quotidianità iper-connessa. Prendere in mano un libro, scegliere un colore per esprimere uno stato d'animo da condividere con tutti, riflettere su un pensiero filosofico che potrebbe cambiarci la vita, potrebbero essere già dei coraggiosi gesti controcorrente.

Arte&Anima Culture vorrebbe costituire un buon percorso di ritorno dell'uomo a se stesso e alle sue ricchezze interiori.

La cultura è il sale della terra e sentiamo il dovere morale di preservarne il sapore per sottrarre l'esistenza alla banalizzazione del mercato: «Se il sale diventa insipido, con che cosa gli darete sapore?» dice il Vangelo di Marco. L'esortazione a custodire il sale in se stessi per vivere in pace diventa così il nostro punto di partenza e insieme d'arrivo.

Cominciamo allora questo cammino con l'augurio che *Arte&Anima Culture* sia il sale per lo spirito e per la mente.

Il Direttore

Le «luci» del Duecento. Il luminoso Medioevo

Il Medioevo che siamo abituati a immaginare come un'epoca oscura, chiusa e dominata dalla paura, appare – guardato più da vicino – sotto una luce ben diversa.

Il XIII secolo in particolare fu forse il momento in cui questa luce raggiunse la sua massima intensità, ben più che in tutti i secoli successivi e soprattutto molto di più che nella nostra contemporaneità: quello fu il secolo in cui la fede, la conoscenza, la poesia, la filosofia e l'arte sembrarono convergere verso una stessa ricerca, quella della luce come segno visibile e intelligibile del divino.

L'uomo del Duecento viveva immerso in una realtà profondamente religiosa. La Bibbia era ancora la grande chiave attraverso cui interpretare il mondo, e la natura non veniva percepita come qualcosa di separato da Dio ma come un riflesso del suo disegno. Cercare Dio significava dunque imparare a riconoscerne le tracce nelle cose, negli uomini, nella parola, nella bellezza. La religiosità non era soltanto una pratica ma era una vera e propria forma di sguardo sul mondo.

È qui che la luce acquista un significato particolare. Umberto Eco, uno dei massimi studiosi di estetica medievale, già nella sua celebre tesi di laurea del 1954 mostrava come il Medioevo fosse tutt'altro che insensibile alla bellezza. Anzi, scriveva che l'uomo medievale *«si vedeva invece [...] in un ambiente luminosissimo»*.

La realtà poteva anche essere concretamente buia con l'austerità dei castelli, dei monasteri, delle case, dove poteva sembrare che la luce non dovesse mai entrare nelle sale, nei refettori, nelle biblioteche, nelle dimore più modeste. Ma nell'immaginazione medievale il mondo era invece attraversato dalla luce: nelle miniature, nei colori puri, nelle vetrate delle cattedrali, la luce sembra non semplicemente colpire gli oggetti, ma nascere da essi. Per sant'Agostino (354-430), l'intelletto umano era come l'occhio: possedeva la capacità di vedere, ma aveva bisogno della luce per percepire le cose. Per Roberto Grossatesta (1175-1253) la luce era la prima forma creata da Dio dal nulla e tutto l'universo, compreso il corpo e l'anima dell'uomo, si era formato per espansione tridimensionale di questo primo punto di luce. Conoscere la realtà significava comprendere – di questa luce divina – anche le leggi ottiche e geometriche in senso stretto. Infatti san Bonaventura di Bagnoregio (1221-1274) distingueva tre tipi di luce: una luce esterna che faceva conoscere il mondo fisico, una luce interna, cioè la ragione filosofica e una luce superiore, cioè la grazia divina che illuminava l'anima per l'unione mistica con Dio. Per Tommaso d'Aquino (1225-1274), infine, Dio aveva donato all'uomo una luce naturale come «partecipazione» della luce divina.

La luce è così forma della conoscenza dell'uomo medievale. Essa non illumina solo ciò che è sottoposto al suo sguardo, ma rende visibile anche ciò che altrimenti resterebbe nascosto. È la *claritas*, lo «splendore» attraverso cui una cosa manifesta la propria forma e, oltre la forma, il proprio significato. Per questo l'estetica medievale può pensare la bellezza come una via verso Dio. Il bello non è soltanto piacevole ma è «rivelatore».

Il XIII secolo sembra vivere precisamente dentro questa tensione verso la luce. È il secolo di san Francesco d'Assisi, che rinnova la spiritualità cristiana riportandola alla semplicità, alla fraternità e alla gioia; è il secolo di san Domenico e degli Ordini mendicanti, di san Bonaventura da Bagnoregio, il cui *Itinerario della mente a Dio* si rivela una «luminosa scalinata verso Dio». La ricerca spirituale non è più soltanto contemplazione astratta ma è un cammino, un'ascesa, un progressivo passaggio dall'ombra alla luce.

La luce del Duecento è però anche la luce della ragione. È il secolo delle università, della riscoperta di Aristotele, della Scolastica, delle grandi discussioni filosofiche e teologiche. Il sapere esce progressivamente dai monasteri e si diffonde nei nuovi centri universitari europei. Parigi, Bologna, Oxford, Napoli diventano luoghi nei quali il sapere viene organizzato, discusso, trasmesso. La fede non teme necessariamente la ragione: cerca piuttosto di incontrarla e di illuminarla.

Questa stessa luce passa nella letteratura. Il volgare italiano si consolida, la poesia nasce alla corte di Federico II, il sonetto diventa una delle grandi invenzioni del secolo, e dalla poesia siciliana si passa alla stagione dello Stilnovo. Con Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti e soprattutto Dante, l'amore stesso diventa esperienza conoscitiva: attraverso la bellezza della creatura si può intuire una bellezza più alta.

È il secolo di Dante, che raccoglie e porta all'estremo la cultura della luce. Nel *Paradiso* la luce non è più soltanto una metafora ma diventa la sostanza stessa dell'esperienza del divino, fino alla visione conclusiva di Dio. Il viaggio dantesco è, in fondo, un viaggio verso una luminosità sempre più intensa, dall'oscurità della selva alla luce dell'ultima visione.

Anche Federico II di Svevia appartiene a questa stagione di straordinaria apertura. La sua corte di Palermo diventa uno dei grandi centri culturali d'Europa: vi convivono filosofi, medici, matematici, naturalisti, artisti e poeti, mentre l'università di Napoli e la Scuola medica salernitana testimoniano una precisa fiducia nella conoscenza.

Il XIII secolo è anche il secolo attraversato da conflitti, scomuniche, guerre e lotte per il potere. Non è un'epoca senza ombre. Ma proprio per questo la sua tensione verso la luce appare ancora più potente. Accanto alla violenza della storia si sviluppano una nuova cultura, nuove città, nuove università, nuove forme poetiche e una nuova idea della bellezza.

Il Medioevo non fu affatto un'epoca buia, ma fu un'epoca che cercò la luce e la cercò nella fede e nella ragione, nella natura e nella poesia, nelle cattedrali e nei manoscritti, nei colori e nella parola. E se, come suggerisce Eco, la luce è «la metafora primigenia della realtà spirituale», allora comprendere il Duecento significa soprattutto imparare a guardarlo con gli occhi dei suoi uomini: occhi che, dietro ogni cosa visibile, cercavano ancora qualcosa di infinitamente luminoso, e quindi invisibile, e più alto e sublime.

Giovanni Tortelli

Paolo Valera, *Biografia militante di Amilcare Cipriani (1844-1918), l'uomo più rosso d'Italia*

Paolo Valera racconta il rivoluzionario romagnolo attraverso una biografia militante, scritta nel 1913 quando il suo protagonista era ancora in vita. Un viaggio fra Risorgimento, guerre garibaldine, Comune di Parigi, esilio e socialismo.

Più che una biografia nel senso tradizionale del termine, quella di Paolo Valera è la narrazione appassionata di un'esistenza vissuta nel segno dell'azione. Amilcare Cipriani attraversa alcune delle grandi vicende politiche e militari dell'Ottocento e del primo Novecento, dalla stagione risorgimentale alla Comune di Parigi, fino all'impegno socialista e alla morte a Parigi nel 1918.

Ci sono vite che sembrano appartenere a un'intera epoca più che a un singolo uomo. Quella di Amilcare Cipriani è una di queste. Rivoluzionario, combattente, esule e militante socialista, Cipriani attraversò alcune delle vicende più tumultuose dell'Europa tra Ottocento e Novecento. A raccontarne la parabola fu Paolo Valera, romanziere e reporter militante, ma anche biografo sui generis: non uno storico distaccato, bensì un narratore coinvolto nelle passioni e nelle vicende dei suoi contemporanei.

La biografia di Cipriani uscì nel 1913, quando il protagonista era ancora in vita. È dunque il ritratto di un uomo la cui storia non si era ancora conclusa. Lo stesso Cipriani accolse con favore il lavoro di Valera, affidandosi alla sua «smagliante penna» per raccontare anche i momenti più dolorosi della propria esistenza.

Per comprendere Cipriani, Valera parte dall'ambiente nel quale il giovane si forma. Sono quelli che definisce «tempi sciagurati»: l'Italia è ancora stretta nella «camicia di forza» dell'oppressione politica e attraversata da fermenti insurrezionali. È un'epoca di congiure, tumulti e speranze rivoluzionarie, nella quale la memoria dei martiri e degli eroi del Risorgimento alimenta una nuova generazione di combattenti.

I nomi si susseguono come tappe di una memoria collettiva: i martiri di Belfiore, Antonio Sciesa, i fratelli Bandiera, Carlo Pisacane, Giovanni Nicotera, Goffredo Mameli. Sono uomini e vicende che, secondo Valera, continueranno a risuonare nella vita adulta di Cipriani.

Ma il luogo decisivo della sua formazione è la Romagna. Valera la definisce l'«officina che ha fucinato Amilcare Cipriani», una terra particolarmente vicina agli ideali di Mazzini e Garibaldi. Qui i giovani si organizzano, si associano segretamente, imparano a maneggiare le armi e leggono clandestinamente la Giovane Italia, trasformata quasi in un «Vangelo» politico.

Cipriani entra così giovanissimo nella storia. Nel 1859, appena quindicenne, parte volontario nell'esercito regio e combatte a San Martino. Ma l'uniforme dell'esercito piemontese non basta a contenerne l'impeto. Dopo pochi mesi diserta per raggiungere Garibaldi in Sicilia. Indossa la camicia rossa e ottiene il grado di ufficiale.

Reintegrato nell'esercito, viene destinato alla lotta contro il brigantaggio in Abruzzo. Anche questa esperienza, però, si interrompe presto: Cipriani diserta nuovamente per seguire Garibaldi in Aspromonte. Riesce a sottrarsi alla cattura e ripara prima in Grecia, poi in Egitto.

Il richiamo delle armi e della causa italiana torna con la Terza guerra d'indipendenza. Cipriani combatte nel Corpo dei Volontari italiani e partecipa alla battaglia di Monte Suello. Terminata la guerra, il suo itinerario rivoluzionario prosegue verso Candia, dove prende parte alla lotta contro gli Ottomani.

Nel 1867, dopo una rissa scoppiata in Egitto, nella quale si difende uccidendo tre aggressori, è costretto a fuggire. Da clandestino raggiunge Londra. Qui si ricongiunge a Mazzini e incontra anche Karl Marx e Friedrich Engels.

È però nella Comune di Parigi, nel 1871, che la sua vicenda assume una dimensione ancora più drammatica. Cipriani accorre nella capitale francese e, come sempre, si trova in prima linea. Ottiene il grado di colonnello. Quando la Comune viene sconfitta, il 21 maggio, la repressione è spietata. Cipriani viene condannato a morte, ma la pena viene successivamente commutata: la sua nuova destinazione è la Nuova Caledonia, lontana colonia francese nel Pacifico meridionale.

L'amnistia del 1880 gli consente di tornare in Italia. Ma la libertà dura poco. Cipriani viene nuovamente arrestato e condannato a una pesante pena detentiva. Attorno alla sua figura si mobilita allora la sinistra rivoluzionaria, che avvia una intensa campagna per ottenerne la liberazione. Dovrà attendere fino al 1888.

La sua vita, tuttavia, è ancora lontana dalla conclusione. Nel 1897 partecipa alla guerra greco-turca e successivamente si trasferisce in Francia, dove lavora come redattore del quotidiano socialista L'Humanité. Nel 1913, lo stesso anno in cui Valera pubblica la sua biografia, Cipriani viene candidato dal Partito Socialista italiano nelle file della corrente rivoluzionaria di Mussolini. Eletto, rifiuta però di prestare giuramento alla monarchia.

L'ultima grande scelta politica arriva nel 1914. Di fronte alla guerra europea, Cipriani non segue la posizione neutralista e si schiera con la Francia repubblicana contro gli Imperi centrali. È la coerente prosecuzione di una vita nella quale la politica non è mai stata soltanto opinione, ma scelta, rischio e azione.

Cipriani muore a Parigi nel 1918. La sua vicenda si chiude così dopo quasi sessant'anni di guerre, rivoluzioni, fughe, prigionie ed esilio.

Ed è proprio questa dimensione di incessante movimento a rendere singolare il racconto di Valera. Il suo Cipriani non è soltanto un protagonista del Risorgimento o un militante della rivoluzione: è il prodotto di un'epoca nella quale gli ideali potevano trasformarsi in destino personale. Dalla Romagna dei giovani mazziniani alle Camicie Rosse, da Aspromonte alla Comune di Parigi, dalla deportazione al socialismo, la sua esistenza appare come una lunga corsa dentro la storia.

Una corsa che Valera, nel 1913, racconta ancora mentre è in pieno svolgimento.

Stefano Paltrinieri

Contro la vita «perfetta»

La provocazione di Nietzsche per riscoprire il valore delle nostre fragilità e superarle, per vivere un'esistenza autentica, oltre la dittatura della «performance social»

Viviamo nell'epoca della vita perfetta. Non necessariamente felice, ma perfetta: palestrata, allenata, organizzata, sana, produttiva, veloce e soprattutto fotografata nel modo giusto. Sui social perfino il dolore sembra richiedere una buona inquadratura. Ogni esperienza deve diventare qualcosa, un risultato, una lezione, una crescita personale. E così, paradossalmente, mentre ci viene continuamente detto di «goderci la vita», rischiamo di trasformarla in un lavoro stressante.

È qui che Nietzsche torna a essere sorprendentemente contemporaneo. La sua filosofia parte da un sì radicale alla vita. Il simbolo è Dioniso, dio del vino, del piacere, della sessualità, della fertilità, ma anche del caos, della follia, della morte e della rinascita. Dioniso rappresenta una vita che non ha paura delle proprie contraddizioni: gioia e dolore, distruzione e creazione, piacere e sofferenza. Una vita tutt'altro che rassicurante.

È precisamente questo lato dionisiaco dell'uomo, che Nietzsche contrappone alla tradizione razionalistica occidentale impersonata da Socrate, da lui visto come il simbolo negativo di una svolta. Da Socrate in poi, l'uomo comincia a fidarsi della ragione più che degli istinti, dell'ordine più che del caos, della spiegazione più che della libera esperienza. Nietzsche non vuole abolire l'ordine e il pensiero, ma mette in discussione l'idea che la ragione debba governare e correggere ogni cosa. La vita, per lui, non è un problema da risolvere.

E forse è proprio qui che il suo pensiero tocca il nostro presente. Viviamo circondati da tecniche per migliorarci, *app* che misurano il sonno, programmi per aumentare la produttività, consigli per gestire le emozioni, strategie per diventare la versione migliore di noi stessi. Ma che cosa accade quando l'esistenza diventa una prestazione?

Nietzsche diffida di tutto ciò che mortifica la vitalità, non ci propone una semplice ricerca del benessere, né l'obbligo di essere felici ma ci chiede qualcosa di più radicale: imparare a dire sì anche a ciò che non abbiamo scelto, a ciò che ci dispiace, a ciò che ci fa soffrire, al dolore e alla sofferenza.

La morte della logica e della morale di questo mondo è per Nietzsche il ponte per la rinascita. Si tratta dell'*amor fati*, dell'amore per il destino. Che non significa rassegnazione di fronte al mondo, ma accettazione del divenire nella sua interezza, compreso ciò che ferisce, sconvolge e annienta: «*Non solo sopportare ciò che è necessario, ma anche amarlo*», scrive Nietzsche.

È un pensiero quasi scandaloso, oggi che viviamo nel mito dell'automiglioramento permanente. Se qualcosa va male, dobbiamo correggere; se soffriamo, dobbiamo guarire; se falliamo, dobbiamo trasformare il fallimento in un'opportunità. Nietzsche sembra invece domandarci: e se non tutto dovesse essere trasformato? E se anche la ferita, la perdita, l'errore, il fallimento più totale, appartenessero alla vita che diciamo di amare?

Il suo messaggio non è un invito al disimpegno morale o all'egoismo. È una sfida più profonda: smettere di chiedere alla vita di essere diversa da ciò che è. L'*amor fati* è il contrario della fuga.

Forse oggi Nietzsche ci serve proprio per questo, per ricordarci che una vita autentica non è una vita senza contraddizioni, senza cadute o senza dolore. È una vita tanto forte da attraversare ogni avversità senza considerarla un fallimento.

Non una vita perfetta, dunque, ma una vita intera.

Giovanni Tortelli



Mirko Sabini
Il labirinto della trascendenza
Acrilico
35 × 50 cm
2022





Mirko Sabini
Tramonto
Acrilico
35 × 50 cm
2022

Fabiana Biasioli
Sogni di luce
Acrilico
80 × 60 cm
2024

Enrico Annibale Butti, l'Ibsen italiano

Fino all'avvento del cinema fu il teatro il genere di spettacolo più popolare e diffuso. Per questo motivo ogni epoca ha visto innumerevoli autori dalla gloria effimera, che nella stragrande maggioranza sono rimasti solamente nomi riportati dalle enciclopedie, le cui opere, però, ormai non vengono più rappresentate.

Enrico Annibale Butti (Milano, 1868-1912) è uno di questi: nonostante il grande successo che gli arrise in vita – tutti i suoi lavori vennero infatti rappresentati appena terminati – negli anni successivi alla morte fu inesorabilmente dimenticato, schiacciato dalle opere dei contemporanei D'Annunzio e Pirandello.

Butti fu autore eterogeneo: scrisse romanzi (*L'automa*, *L'anima*, *L'incantesimo*), racconti e poesie; si distinse anche come giornalista, critico ed autore di un soggetto cinematografico, ma la sua costante passione rimase quella teatrale: per la scena produsse infatti oltre venti drammi ed una commedia musicale. E al suo tempo il teatro era lo strumento privilegiato per la propaganda delle idee, riuscendo capace di raggiungere un pubblico più vasto di quello dei soli lettori.

Avvocato mancato, dopo i primi tentativi (e i primi insuccessi) teatrali, Butti raggiunse una certa fama attraverso la pubblicazione di articoli, romanzi e racconti. Quindi, affidandosi alla prestigiosa compagnia Di Lorenzo-Andò (e con la giovanissima Emma Gramatica), presentò con successo *La fine di un'ideale* (1897). La protagonista, sorta di donna-*manager* molto sicura di sé, è però del tutto incapace di tenere testa all'ex amante, che rivuole il figlio da lei avuto anni addietro; in questo lavoro Butti riprende un tema che rimarrà costante nella sua produzione futura: la disillusione degli ideali, dei sentimenti, degli affetti. La stessa compagnia consacra la fama di Butti mettendo in scena anche *La corsa al piacere*, prima parte della trilogia *Gli atei*, seguita da *Lucifero* (1900), e da *Una tempesta* (1901).

Lucifero è ancor oggi uno dei pochissimi drammi italiani che affronti con attenzione le problematica della religiosità: la fede, il rapporto tra credenti e non credenti e soprattutto l'educazione – quest'ultimo uno dei punti fondamentali dell'opera buttiana.

Nel 1904 Butti produce il suo dramma migliore: *Fiamme nell'ombra*, rappresentato dalla Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi, la stessa che aveva messo in scena nello stesso anno il capolavoro dannunziano *La figlia di Jorio*. In tre atti che prendono il nome dai fiori che sono poggiati sotto una statua della Madonna in una canonica (crisantemi, rose e gigli per la commemorazione dei morti, il maggio mariano e la festa estiva di san Luigi) viene esposto il dramma del parroco don Antonio Giustieri e di sua sorella, la chiacchierata e malata Elisabetta, che egli riprende in casa nonostante i pettegolezzi che potrebbero precludergli la nomina a vescovo. La giovane riesce a risollevarsi, anche grazie alle attenzioni del figlio del suo primo amante, ma appena si accorge di aspettare un bambino viene abbandonata. Don Antonio ha intanto nuovamente perduto la possibilità di divenire vescovo e decide di chiedere il trasferimento in una qualche frazione montana, dove rimanere con la sorella ed il nascituro, lontano dalle ambizioni e dai pettegolezzi della città. I personaggi che si muovono sulla scena sono di particolare complessità ed ottimamente delineati: il prete, che ha preso i voti in seguito ad una delusione amorosa e ha scaricato le proprie frustrazioni nell'ansia di una carriera ecclesiastica; la sorella, che è sinceramente pentita della vita condotta e cerca di redimersi attraverso un puro amore; il dottore, che illude Elisabetta come quindici anni prima aveva fatto il padre, sono figure ritratte a tutto tondo, dai caratteri pienamente umani.

Come se l'Autore fosse rimasto spossato da un simile lavoro, le commedie scritte successivamente furono abbastanza modeste. Ma anche in questi lavori si nota la perizia descrittiva dell'autore: anche se la trama è fiacca, la descrizione degli ambienti e dei personaggi è sempre assai sagace. Ad esempio la figura di Noemi Amendola in *Sempre così* (1911) è a dir poco deliziosa: si tratta di una fervente socialista con simpatie anarchiche, che accetta di convivere con un duca deputato del partito (giammai di sposarlo, sarebbe contro le sue convinzioni ateistiche) e vive nell'avito palazzo, da modernissima *radical-chic*, tra armature medioevale e busti di Marx, tra raffinati tè e riunioni politiche, per poi recarsi alla Casa del lavoro… naturalmente in pelliccia di ermellino!

Nel 1912, a soli quarantaquattro anni, Butti muore, stroncato da una malattia ai polmoni, lasciando una grande opera postuma: *Il Castello del sogno*, poema tragico dalla rara potenza evocativa, che affronta la tematica dell'impegno dell'artista raccontando la storia del principe Fantasio, estraniatosi dal mondo alla notizia dell'arresto di Luigi XVI.

Avvicinandosi alla morte egli si sentiva accomunato agli illusi personaggi creati dalla sua penna, tutti destinati a fallire nel loro intento: fossero atei senza scrupoli, educatori dai sani principî o liberi pensatori pieni di tormenti morali e rimorsi religiosi. Dopo la morte, infatti, il drammaturgo milanese e le tematiche religiose da lui proposte saranno presto obliate e solo con Diego Fabbri, nel dopoguerra, verranno riportate sul palcoscenico.

A Butti va l'indubbio merito di essere stato tra i primi italiani a portare sulle scene i tormenti espressi da Ibsen: la sua produzione è pervasa, anche nelle opere più leggere, da un amaro pessimismo che tradisce la derivazione dalle opere del drammaturgo norvegese. Ma tale negatività non lascia scampo nemmeno agli spettatori: si pensi a *Il vortice*, che con la sua ambigua conclusione crea nel pubblico una forte identificazione col protagonista. Questi, che ha truffato un nobiluomo di cui amministrava il patrimonio, accetterà che la moglie si pieghi alle voglie del barone che ha frodato, salvandosi in modo da una denuncia, oppure affronterà il seduttore, rischiando però la carcerazione per appropriazione indebita? La tela cala sulla scena che vede il marito accanto all'entrata della camera della moglie, mentre l'amante bussa ad una porticina esterna. Non sapremo mai quale sarà la sua decisione, se si ritirerà o se caccerà l'intruso, come mai non sapremo chi è in realtà la pirandelliana signora Ponza di *Così è, se vi pare*. L'unica certezza a rimanere è che il protagonista, qualunque decisione prenda, rimarrà uno sconfitto.

Gianandrea de Antonellis

Ospitalità

Una Biennale *In Minor Keys*

La 61ª edizione della Biennale Arte, in corso fino al 22 novembre, dopo aver monopolizzato la scena pubblica con un caos politico senza o con pochi precedenti e scelte ambigue e contradditorie, si presenta come lo specchio di un mondo sempre più frammentato, in bilico tra disinformazione e conformismo mediatico. Una scena che ha visto confliggere l'Europa, il governo italiano e il presidente della Biennale Pietrangelo Buttafuoco, in cui è emersa in modo particolare la doppia morale dell'Unione Europea, che ha tolto fondi per due milioni di euro all'Istituzione veneziana perché non ha messo i sigilli al padiglione russo, ma ha taciuto sulla partecipazione di altri paesi perlomeno problematici.

Per Buttafuoco, come ha confidato a Dario Olivero in una intervista su *la Repubblica* del 5 marzo scorso: «Tutti i Paesi in questo momento in guerra saranno qui a Venezia. Io apro a tutti, non chiudo a nessuno. Ho invitato Russia, Iran, Israele. Ci saranno Ucraina e Bielorussia. Tutti. (…) Noi pensiamo (presidente e consiglio di amministrazione, *ndr*) che dove c'è arte ci sia dialettica. E i 99 Paesi ospiti lo dimostrano. (…) Questa è la città dove tutti i popoli si sono incontrati, la città capitale d'Oriente. (…) Devi farti capire sia da chi non sa come funziona la Biennale sia da chi cavalca l'onda dell'indignazione e chiede di chiudere, boicottare, fermare. Io dico invece che è assurdo, che quello schema è finito, per cui esistono momenti in cui la tregua impone il confronto. (…) Abbiamo tradito lo spirito olimpico, lo spirito egli dei. La prima cosa che imparavi al liceo era che esiste un momento, alto e sacro, in cui le armi si devono fermare, un momento in cui devi far incontrare i popoli che sono in guerra tra loro».

Un'esposizione fondata sull'idea di una manualità spesso focalizzata sul recupero di oggetti quotidiani, installazioni ambientali, pittura e scultura tradizionali e sulle modalità per raggiungere la guarigione sia a livello personale sia sociale. «Il manifesto teorico della mostra», ha scritto Angela Vettese su *Il Sole 24 Ore Domenica* del 10 maggio, «è riassunto in un grande, doppio ritratto del premio Nobel Toni Morrison a opera di Magdalena Campos-Pons: la scrittrice afroamericana, infatti, è stata il frutto più consapevole di cosa significhi il trauma del razzismo, del post schiavismo e per estensione dei processi decoloniali, da un lato, e dall'altro di nuovo colonialismo e dell'estrattivismo a discapito delle popolazioni più deboli (…) Una mostra calata nel qui e ora, molto politica, ma anche molto poetica e tesa all'universale: tutti abbiamo i nostri lutti da guarire, tutti dobbiamo ricostruire la nostra identità sulle ceneri di chi siamo stati prima di eventi avversi».

Una Biennale iniziata con difficoltà a causa della scomparsa della curatrice camerunese-svizzera Koyo Kouoh portato a termine dal suo team secondo il progetto originario. Una mostra che, in contrasto con gli attuali fragori bellici, propone una lettura *In Minor Keys*, sulle minoranze, su chi la società tratta come soggetti minori, sulle tonalità inascoltate, sulle radici divelte, sulle tradizioni silenziate e sulla capacità di meraviglia che ancora può nascere della realtà che ci circonda. Perché l'arte riesce comunque, nonostante tutto e tutti, a mantenere intatto il suo potere terapeutico e rigenerativo.

Pierparide Tedeschi

Filosofia: ricerche

Il pensiero liquido: l'oceano come spazio dell'esistenza, del diritto e dell'anarchia moderna

Dalle rotte di Odisseo al nichilismo di Achab, il mare aperto come alternativa radicale al *nómos* della terraferma

La dualità fra la stabilità della terra e l'instabilità del mare rappresenta uno dei nodi concettuali più affascinanti della storia culturale occidentale. Tradizionalmente, la filosofia ha eletto la terraferma a luogo d'elezione del *lógos*: lo spazio geometrico, normativo e fondativo in cui l'uomo costruisce confini e istituzioni. È il concetto che il giurista e filosofo Carl Schmitt ha definito come «il *nómos* della terra»: l'idea che l'ordinamento sociale, la legge e la stessa politica nascano storicamente dal gesto di tracciare un solco, recintare un campo, appropriarsi di una porzione di suolo solido. La terra risponde a un'«estetica compiutezza» che dà stabilità al pensiero.

Esiste tuttavia un'estetica contrapposta, un'estetica degli «angoli» e degli «spigoli» che si scontra con il fondamento originario di ogni vita: l'elemento acquatico.

Quando l'essere umano si spinge oltre la costa, non compie solo un viaggio geografico, ma opera una scelta sistemica, ridefinendo radicalmente la propria forma esistenziale e sfidando il radicamento terrestre. Il passaggio dalla terra al mare aperto innesca quello che Peter Sloterdijk definisce «sradicamento»: un'incorporazione profonda e destabilizzante nell'elemento avverso, l'acqua.

La letteratura e il mito ci offrono gli archetipi di questa transizione. Da un lato abbiamo Odisseo, l'eroe del ritorno, che combatte contro il mare avvertendone la costante ostilità. Il suo Sé si strappa al dissolvimento nella natura cieca per mezzo della *mêtis*, l'intelligenza multiforme fatta di astuzia, calcolo e inganno. Odisseo comprende la ciclicità delle forze naturali e le piega al proprio scopo senza mai immedesimarsi con l'elemento fluido: per lui il mare è una distanza da colmare per ritrovare la casa.

Dall'altro lato, in *Moby Dick*, l'incorporazione con l'acqua diventa carnale e radicale. Ismaele sceglie il mare come surrogato della pistola, un rimedio filosofico contro il nichilismo e la malinconia della terraferma. Il Capitano Achab si spinge oltre, trasformandosi in un «dio dell'abisso»: egli si fonde in una lotta distruttiva con il Leviatano marino, emblema di un *cupio dissolvi* all'ultimo sangue in cui la distanza tra uomo e natura si annulla nel disastro.

dalla Redazione

Il mare e la pirateria

Da Cicerone a Heller-Roazen, il pirata incarna il paradosso del «nemico di tutti» (*communis hostis omnium*): un corpo impazzito che si muove nel vuoto morale dell'alto mare, dove l'occhio di Dio non vede e la legge dello Stato non ha valore

Mentre il Medioevo europeo, rimasto privo di grandi flotte, si era disinteressato del mare privilegiando gli itinerari di ascesi sulla terraferma (esemplare in questo senso il Cammino di Santiago), la modernità scopre che il globo è in verità un *Waterworld*. Questa rivoluzione spaziale, guidata storicamente dall'epopea spietata dei cacciatori di balene – bussole inconsapevoli delle esplorazioni oceaniche –, trasforma il mare in un inedito spazio di trascendenza. Le prime traversate transoceaniche si configurano come vere e proprie tecniche di estasi: la noia dei lunghi periodi di bonaccia, la mancanza di sonno, il gelo e la canicola mettono gli equipaggi a diretto contatto con «le cose ultime», privandoli delle certezze della civiltà terrestre.

In questo vuoto morale e geografico si staglia la figura del pirata, una creatura che scardina l'ordine politico e giuridico tradizionale. Definito da Cicerone nel *De Officiis* come il «nemico comune di tutti» (*communis hostis omnium*), il pirata rappresenta un paradosso vivente. Egli non è un nemico legittimo con cui stipulare trattati o scambiare giuramenti, ma un antagonista universale. Eppure, non cessa di appartenere al genere umano: abita una soglia minima di rispetto giuridico pur rimanendo svincolato da ogni legge positiva.

Come magistralmente analizzato dallo studioso David Heller-Roazen, la pirateria fa collassare le categorie della politica classica attraverso quattro punti fondamentali. In primo luogo, essa opera in un'area sottratta alle giurisdizioni statali: l'alto mare. Per il diritto romano, infatti, il mare era di tutti e quindi senza legge: *res communis omnium*, proprietà di nessuno, e quindi conquistabile dal primo occupante.

In secondo luogo, l'antagonismo del pirata non è una faida privata né una lotta politica mirata a fondare uno Stato: è una minaccia indiscriminata e universale.

Di conseguenza – terzo e quarto punto – la pirateria genera un collasso del codice penale e trasforma il concetto stesso di guerra: le operazioni contro i pirati non sono azioni belliche tradizionali, ma operazioni di polizia contro soggetti che rifiutano l'istanza stessa dell'«abitare». I pirati, insieme ai corsari (che agivano invece come «saccheggiatori legittimi» protetti dalle lettere di marca dei sovrani), sono i corpi impazziti di uno spazio disabitato.

Sotto il profilo della filosofia della storia, la pirateria costituisce la prima forma imprenditoriale di ateismo pratico. Là dove lo Stato non arriva e l'occhio di Dio non provvede, nel vuoto morale *beyond the line*, l'inimmaginabile diventa possibile. Questa assoluta fluidità esistenziale trova la sua massima espressione nel motto del Capitano Nemo di Jules Verne, *mobilis in mobili* (mobile nell'elemento mobile). Realizzarsi come soggetto nell'elemento fluido significa poter navigare nella totalità dei luoghi senza essere identificati o catalogati dagli strumenti di controllo altrui. È la «fluttuanza»: un'assoluta libertà d'impresa che coincide con una compiuta anarchia esistenziale.

La nave diventa così l'opposto concettuale e psicologico della casa. Se la casa è un nido stabile, la nave realizza la quadratura del cerchio: permette di essere presso di sé e, contemporaneamente, in perenne evasione. Dalla velocità delle triremi greche alla svolta cantieristica olandese del XVII secolo – che con le nuove vele quadre mise in crisi la navigazione medievale –, fino all'avvento dei sottomarini (le cui azioni nella guerra civile spagnola furono condannate nel Trattato di Nyon del 1937 come atti contro l'umanità), la tecnologia ha ridefinito i confini di questa fluttuazione.

Il mare rimane lo specchio delle nostre identità perdute: uno spazio liquido in cui l'uomo, strappato alle catene della terraferma, continua a misurarsi con l'assoluto, con il rischio e con i propri abissi interiori.

dalla Redazione



Elena Bullo
La Musica
Smalto su tela
50 × 70 cm
2023

Arte&Anima Culture

Coordinatore
Mirko Sabini

Direttore editoriale
Giovanni Tortelli

Vicedirettore
Marco Solfanelli

Hanno collaborato
Federica Castellini
Gianandrea de Antonellis
Stefano Paltrinieri
Pierparide Tedeschi

Arte&Anima Culture è organica ad Arte&Anima,
associazione senza scopo di lucro
con sede legale a Milano, via Costantino Baroni 58
arte.anima.mi@gmail.com

Le dinamiche dell'editoria e la sua storia

Dalle prime stampe del XV secolo alla nascita della collana moderna con Aldo Manuzio: così la Serenissima ha guidato la rivoluzione culturale d'Europa prima della crisi e dell'avvento dell'era industriale

La storia dell'industria editoriale italiana inizia nel XV secolo con l'invenzione della stampa a caratteri mobili, che rivoluzionò la diffusione della cultura. Venezia divenne il principale centro editoriale: nel 1469 Giovanni da Spira ottenne il primo privilegio di stampa, seguito da Nicolas Jenson e altri stampatori italiani e stranieri. Ogni tipografo adottò una «marca» per identificare le proprie opere. Nel 1490 arrivò Aldo Manuzio, che ideò i canoni del libro moderno, e Lucantonio Giunti da Firenze. Altri editori veneziani noti furono Zoppino, Sansovino, Rusconi, Marcolini e Giolito de' Ferrari. Nel XVI secolo Venezia stampava il 62% dei titoli italiani e il 50% dei libri europei, grazie alla libertà civica, alla rete commerciale, alla produzione locale di carta e all'alto tasso di alfabetizzazione. Anche altre città svilupparono tipografie importanti, come quella di Giovanni Filippo De Lignamine. Tuttavia, nel XVII secolo Venezia iniziò a perdere il primato a causa della concorrenza e di una crisi economica. Il dibattito sul primo editore italiano si concentra su tre figure: i tedeschi Pannartz e Sweynheym (primi stampatori, 1465), Aldo Manuzio (primo editore moderno, 1494), e Giuseppe Pompa (primo editore industriale, 1829). Manuzio fu il primo a ideare una collana editoriale, introdurre il corsivo e il formato tascabile, trasformando il ruolo del tipografo. Nel Settecento, l'editoria fu influenzata dall'illuminismo, con la nascita di gazzette e riviste. Le librerie divennero luoghi di incontro culturale e la diffusione dei libri raggiunse un pubblico più ampio. Tuttavia, la censura ecclesiastica e statale portò anche alla stampa clandestina e all'importazione di libri proibiti. Nacquero caffè letterari e vennero rinnovate biblioteche e accademie. La produzione non erudita si concentrava su almanacchi, lunari e libri di preghiera, spesso commissionati da enti religiosi o governativi. L'editoria italiana dell'Ottocento ha vissuto una profonda trasformazione, passando da un piccolo sistema di artigiani locali a una vera e propria industria culturale nazionale. Nasce il moderno editore, non più semplice stampatore ma imprenditore e intellettuale. Prima dell'unità d'Italia nel 1861, il mercato dei libri era diviso e difficile: mancavano leggi comuni, ogni stato aveva le proprie regole. Non esisteva un diritto d'autore unico e questo vuoto legislativo favoriva la pirateria tra regioni. Dominava una censura molto severa, i governi controllavano i testi per evitare la diffusione di idee rivoluzionarie o patriottiche. A Torino Giuseppe Pompa da il via ad una collana di classici latini e greci, la *Collectio Latinorum scriptorum cum notis*, che esce dal 1818 al 1835 in 108 volumi. Tale collana impose ammodernamenti tecnologici che consentirono di rispettare le scadenze e l'aumento della tiratura. Giuseppe Pompa fu anche l'artefice di una collana ancora più importante: la *Biblioteca popolare* dal 1828 al 1832 che si proponeva l'obiettivo di allargare il mercato, utilizzando una veste editoriale scarna ed economica. Negli anni Trenta aprì a Firenze la sua attività Felice Le Monnier che si trasformò in una delle case editrici più importanti del paese. Dopo l'unità d'Italia Milano divenne la capitale dell'editoria italiana, in questo periodo nacquero case editrici fondamentali, attive ancora oggi: Sonzogno divenne famoso per i libri popolari ed economici diretti al grande pubblico. Treves, fondata dai fratelli omonimi, pubblicò autori celebri come Edmondo De Amicis e Gabriele d'Annunzio. Hoepli, creata da Ulrico Hoepli nel 1870, si specializzò in manuali tecnici, scientifici e universitari. I fratelli Vallardi furono attivi fin dai primi decenni del secolo, stamparono opere scolastiche di vario genere. E Ricordi, nato come editore musicale all'inizio dell'Ottocento, diffuse i capolavori della lirica italiana. Nel Novecento l'editoria da artigianale si trasforma in industriale facendo diventare il libro un bene di consumo di massa. Questo mutamento ridefinirà le tecnologie, i ruoli professionali e i canali di vendita. I fattori chiave dell'evoluzione riguardano prima di tutto la tecnologia e la produzione. A un crollo dei tempi di stampa e dei costi di produzione. Si passa dalla composizione manuale dei caratteri, dunque alle basse tirature, per arrivare con l'introduzione della linotype e delle rotative veloci, a un crollo dei tempi di stampa e dei costi di produzione. Questa evoluzione ha portato un allargamento del pubblico dei lettori. Prima ci si rivolgeva ai lettori colti, borghesi e si trattava di un pubblico ristretto, poi con la scolarizzazione obbligatoria, il mercato si allargherà e nascerà la domanda di romanzi popolari, dispense e manuali. L'editore da artigiano che decide la pubblicazione a seconda del proprio gusto personale, viene sostituito da direttori editoriali e manager che pianificano i bilanci e il marketing. Questa evoluzione provocherà la rincorsa al profitto economico a discapito del valore culturale dell'editoria. Si allarga anche la distribuzione, che prima era limitata alle librerie tradizionali di città, alle edicole e ai supermercati. Contribuendo alla diffusione dei tascabili. In pratica il libro da ora in poi intercetterà il pubblico nella sua vita quotidiana. Tenendo conto delle varie fasi storiche, a inizio secolo nascono le Avanguardie e con esse le riviste letterarie (come *La Voce*) e nuovi editori innovano la cultura contro la tradizione. Le Avanguardie (come il Futurismo) cambiano completamente il modo di fare editoria. Non si limitano a scrivere testi nuovi ma reinventano l'oggetto libro, la grafica, la distribuzione e il rapporto con il pubblico. Nell'Ottocento il testo era allineato, i caratteri uniformi e l'impaginazione rigida e classica. Con le Avanguardie cambia la «sintassi visiva». Si useranno caratteri diversi nello stesso testo e le parole saranno disposte in diagonale. L'effetto è che la pagina diventa un'opera visiva e dinamica. Nasce il «libro oggetto» futurista. Verranno usati materiali industriali come la copertina in latta metallica. Ne è un esempio il libro *Depero futurista* del 1927, famoso per la rilegatura con bulloni d'acciaio. Il libro cessa di essere solo testo e diventa un oggetto tattile. Nascono le riviste autoprodotte, indipendenti (come *Lacerba* o *Poesia*) per evitare i filtri degli editori tradizionali. Con le riviste indipendenti si creano spazi di dibattito teorico, provocazioni politiche e lancio di nuovi talenti. In questo modo si crea una rete culturale alternativa e molto aggressiva. La distribuzione delle riviste e dei libri sarà provocatoria. La strategia di vendita sarà l'uso di manifesti incollati sui muri delle città per diffondere le nuove idee, volantinaggio e reading teatrali per arrivare direttamente al pubblico senza intermediazioni. L'effetto immediato sarà il superamento totale della libreria tradizionale come unico luogo di acquisto.

Federica Castellini