Spet Cultura

Si apre oggi ufficialmente la mega-mostra di Palazzo Grassi sulla avanguardia italiana degli anni Dieci. Un'esposizione bellissima e un debutto alla grande degli Agnelli sulla scena culturale

Ritorno al futurismo

Dal nostro inviato

VENEZIA — *Questa mattina, alle ore 11 — presente il capo dello Stato — in un campo all'Arsenale coperto per l'occasione con un telone bianco gigantesco a forma di ala di gabbiano verrà inaugurata ufficialmente da Giovanni Agnelli e da Pontus Hulten la mostra* Futurismo e futurismi *che il pubblico potrà vedere da domani al 12 ottobre nei tre piani del Palazzo Grassi comprato dalla Fiat e restaurato con tanti miliardi a tempo di record dagli architetti Gae Aulenti e Antonio Foscari. Ma sono mesi che un ossessivo battage pubblicitario parla del grande ingresso culturale della Fiat a Venezia, dei tanti miliardi spesi per acquistare e restaurare il palazzo e dei tre miliardi spesi a metà con l'americana United Technologies, per la mostra* Futurismo e futurismo. *E in verità, visto come vanno le cose a Venezia, è difficile dire se l'avvenimento più importante sia la vastissima mostra (trecento dipinti e mille e duecento tra sculture, disegni, manifesti, mobili, pagine di poesia, oggetti e documenti provenienti da musei di mezzo mondo e quegli americani con il Moma in testa vi fanno la parte del leone) oppure l'insieme di cerimonie e ricevimenti che una super-regia ha studiato per il trionfale successo della Fiat e personale di Giovanni Agnelli con un lusso e uno scialo di mezzi finanziari da far stare a letto una settimana con la febbre alta i nostri poveri governatori di pubblici musei.*

Certo è che con l'arrivo della Fiat di Agnelli a Venezia, la politica artistica, a Venezia e in Italia, volta bruscamente pagina all'insegna di mezzi finanziari senza limite, dell'attivismo tecnologico e produttivistico, dell'efficienza che va a interrogare il passato artistico e culturale per dare dignità e stimoli culturali al presente industriale e tecnologico.

Se questa politica culturale funzionale al capitale e all'industria si dovesse sviluppare, come credo, bisognerà che le istituzioni artistiche pubbliche si sveglino dal grande sonno delle mummie e con esse la gran mummia del ministero dei Beni culturali. E che si sveglino anche tanti artisti e intellettuali che dalle prime reazioni all'operazione Fiat si direbbero disporsi a far coro.

La mostra di Palazzo Grassi (ore 10/19) è stata curata da Pontus Hulten e dai suoi collaboratori Germano Celant, Serge Fauchereau e Stanislav Zadon. È accompagnata da uno splendido catalogo che contiene, oltre alle riproduzioni a colori e bianco e nero delle opere esposte, due saggi (un po' troppo leggeri e sorvolanti) di Pontus Hulten e un utilissimo dizionario futurista. Come contenitore il settecentesco Palazzo Grassi è assai più bello del Beaubourg di Parigi anche se il restauro appare un po' troppo coprente. Ottime le luci. Molte le sale di riposo ed è buona cosa la caffetteria: veri sollievi in un percorso che può stroncare chiunque.

Insomma, la vecchia Venezia passatista e dei chiari di luna che i futuristi volevano uccidere e riempire di fabbriche e di elettricità ha accolto i futuristi con un atterraggio morbido, molto morbido, ed anche i quadri più belli e più provocatori si vedono benissimo su queste pareti rosate e bianco avorio di quello che è diventato un super-museo attrezzatissimo.

Nel cortile del Palazzo, in una bacheca, come una pagina della Bibbia, sta la pagina del Figaro *del 1909 che pubblicava il* Manifesto del Futurismo *di Filippo Tommaso Marinetti. Ci sono, poi, due automobili — la Bugatti è bellina davvero ma non è più bella della scultura greca della Vittoria di Samotracia — e dall'alto pendono due aeroplani. Oggi viene rimesso in circolo un ottimismo industriale, tenologico, elettronico, robotico. Ma chi volesse, seguendo certe indicazioni che corrono in giro, vedere le opere dei futuristi soltanto come una maschera poetica che ha anticipato tutto nel corso moderno industriale-tecnologico, commetterebbe un grosso errore. Pittori e scultori futuristi sono andati molto incontro alla vita fino al punto che si può dire che hanno anticipato i più recenti* happening *e* environment *dello spazio. Ma pur avendo una posizione di curiosa contestazione della tradizione in nome della vita moderna, della città, dell'azione, del movimento, della velocità, della macchina, della simultaneità tra spazio-ambiente e individuo, hanno dipinto e scolpito con una visione e un metodo nuovo ma che sono visione e metodo che portano alla costruzione di oggetti artistici coerenti, perfetti di nuova straordinaria bellezza di colori e di forme.*

È tempo insomma dopo tanti studi e mostre in Italia e fuori — dalla Ricostruzione futurista dell'universo *curata a Torino da Enrico Crispolti al volume su Boccioni di Maurizio Calvesi ed Esther Cohen — di cominciare a separare le tante parole così aggressive, violente e provocatorie in cui era supremo specialista e manager Marinetti, dalle opere concretamente dipinte e scolpite nel periodo «eroico» 1909-1918. Tra le parole futuriste il primato della scempiaggine è tenuto dalla frase marinettiana sulla "guerra sola igiene del mondo". In guerra, Boccioni, Sant'Elia e altri ci morirono. E proprio sull'orrore della guerra il futurismo si diffuse in Europa e conflui nel Dada di sinistra. E sulla questione della guerra (e della pace socialista) i cubofuturisti russi e sovietici vanno per un'altra strada, quella leninista.*

Chi visiterà questa splendida mostra non si faccia fregare dalla iconoclastia delle parole che volevano distruggere tutto per cambiare la vita ma guardi i quadri e pensi alle differenti ricerche ad essi contemporanee: all'espressionismo tedesco e al Dada, al suprematismo e al costruttivismo sovietico, al cubismo francese-spagnolo, al fauvismo, all'astrattismo di Kandinsky 1908-1911 e all'astrattismo di Mondrian 1910. E pensi, soprattutto, a quella suprema contestazione del macchinismo futurista che fece Giorgio De Chirico a partire dal 1910 con la sua eroica melanconia frenante delle sue piazze italiane metafisiche dove regna il vuoto e si allungano ombre angosciose.

Si capiscono meglio Balla e Boccioni, i due veri geni della situazione futurista, pensandoli con i loro ossessivi pieni di forma-spazio in relazione al grande vuoto di de Chirico. I Futuristi furono molto polemici con la staticità di Braque e Picasso. Ma la realtà dei quadri dice che la struttura dell'immagine futurista e anche cubista è un continuo dare-avere e che nascosto dietro la scena delle pitture e delle polemiche sta Cézanne supremo organizzatore delle forme del mondo a dar consigli a tutti.

Al pianoterra del Palazzo ci sono alcune salette preziose che aiutano a capire quanto i Futuristi siano debitori del Divisionismo di Pellizza e di Previati e che il primo atto del futurismo è stato il mettere in moto la materia del divisionismo con i suoi mille e mille filamenti di colore trasformati in strisce e bande di colore che gridano e urlano. Tra il Sole di Pellizza e la Lampada *di Balla c'è una linea retta. E non si è ancora riflettuto abbastanza a fondo a quanto la presenza esistenziale angosciosa di Munch sia dentro il percorso espressivo di Boccioni il quale non ama la macchina e la velocità ma ama la simultaneità dei fenomeni da fissare in un'immagine unica. E ama infinitamente la vecchia madre e il suo grembo. E ama gli operai carrettieri e edili e i cavalli della costruzione della* Città che sale.

Giacomo Balla, che ha una sala stupenda e commovente, non ama la macchina per se stessa, ma l'idea di energia che si sprigiona dal movimento della macchina e quella unione tra spazio e forma che nasce col movimento. Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini, che Marinetti riuni per firmare il Manifesto della pittura futurista *del 1910, ebbero in pochi anni evoluzioni molto diverse. Boccioni muore nel 1916 in guerra. Carrà passa alla pittura metafisica e a Giotto, Russolo alla musica; Balla alla ricostruzione futurista dell'universo con Depero del 1915 e al decorativismo floreale e infine alla pittura tradizionale casalinga; Severini al classicismo più tradizionale e mistico dopo aver fatto la ballerina tra futurismo e cubismo. Per altri — come Soffici, Rosai, e Sironi — il futurismo sembra un incidente di percorso e pieno di veleno.*

Quando si passa al piano dove sono i futurismi nei vari paesibisogna operare una distinzione di fondo: tra il Futurismo italiano che gira attorno al formidabile autore di parole in libertà Marinetti, e il Futurismo russo-sovietico che gira attorno al poeta comunista Vladimir Malakovski. Se non si fa questa distinzione, che apre una voragine nel futurismo, ben più importante è la distinzione fra futurismo e orfismo di Robert Delaunay, non si capirà nemmeno l'architettura sovietica futurista che, per quanto sia in gran parte architettura disegnata, corrisponde in pieno a quell'idea di base del cambiamento della vita. Gramsci scriveva a Trotski che gli operai italiani avevano simpatia per i futuristi. Ma era una simpatia per quella energia che manifestavano contro il vecchio mondo. David Burliuk, Malakovski stesso, Archipenko, Chagall, la Ekster, la Goncharova, Larionov, Malevic, la Popova, la Rozanova, Patlin hanno opere stupende — molte provengono dallo smembramento della collezione Costakis di Mosca — e sembra che altre provenienti da musei dell'Urss siano ancora in dogana. Come cerchi d'acqua provocati da un sasso gettato nello stagno, il Futurismo perde forza agendo fuori Italia. E viene capito a seconda delle situazioni locali avanzate oppure arretrate.

Presentare il dipinto tedesco di Grosz e di Otto Dix come futurista non vuol dire niente: è il caso, infatti che il Futurismo venga ribaltato nella nausea di Dada, nel rifiuto della guerra e nello schifo della borghesia tipico del «clima» spartakista in Germania. I futuristi veri e non di maniera, ovunque lavorassero, dipinsero quadri bellissimi che oggi appaiono dei classici non perché figurano macchine — e quando lo fanno ne esprimono anche la drammaticità — ma perché avevano capito profondamente che gli uomini del loro tempo erano stanchi del passato che continuava nel presente e che possedevano enormi energie collettive per cambiare la vita e con essa l'arte perché cantasse la vita; che la scoperta futurista di tale energia venisse da un paese agricolo, provinciale, non ancora nazione nonostante l'unità risorgimentale, è il segno di una vera grandezza poetica prefiguratrice non sul piano tecnologico, ma sul piano umano, morale, sociale e, se non vi displace, socialista. Qui sta l'attualità possibile dei futuristi.

Dario Micacchi

Il pittore e scultore futurista Umberto Boccioni, uno dei protagonisti della grande mostra veneziana. In alto: un particolare di «Carica dei lancieri»; in basso: «Linea unica della continuità dello spazio», entrambi opera di Boccioni

Dalla nostra redazione

VENEZIA — Che sofferenza! Gli occhiali si annebbiano per la tensione, le mani si tendono verso l'uomo del palazzo, Lauro Bergamo, che intanto altre mani stanno strappando verso altre direzioni, facendolo scorrere come una pallina di un vecchio flipper lungo pareti di calce rasata rosa interrotto con garbo da tele futuriste: «Un invito per stasera, so che è tutto chiuso, ma forse, vede, probabilmente se spiego come sta la situazione...». Ma che futurismo! È quella nave ormeggiata da poco in bacino di S. Marco che fa gola. Quel buffett consumato assieme alle bocche più importanti d'Europa che consuma il desiderio, l'immaginazione e vite notevoli. «Mi spiace, non se ne parla nemmeno», risponde Bergamo, segretario del palazzo, «non dipende da me e gli inviti sono stati selezionati molto rigidamente lo chieda ai giornalisti che mi stanno attorno». «Ma lei che è disposto a tutto pur di entrare e sostiene di averne i numeri, chi è?», chiedo con immenso candore. «Lasciamo perdere — sospira e torna verso Bergamo — possiamo parlarne; per esempio se lei chiede di me a...». Accidenti agli occhiali e al caldo che fa tra quel rosa pesca e quella volta di vetro e ferro color pistacchio di Gae Aulenti; è la confusione, certamente la confusione che uccide le speranze.

Se è vero che, come diceva Mogol, che «l'eccitazione è un simbolo d'amore», Palazzo Grassi ieri mattina era il tempio di Afrodite. Gli dei — gli Agnelli — non erano ancora scesi dall'olimpo, ma i semidei (Aulenti e Foscari, architetti del restauro, Pontus Hulten, direttore del palazzo, Feliciano Benvenuti, presidente) erano lì a seminare soddisfazione tra gli oltre 600 giornalisti venuti da tutto il mondo per tenere a battesimo l'evento planetario dell'anno, la mostra del futurismo ospitata nelle sale di uno dei più bei palazzi di Venezia restaurate con 15 miliardi di lire e in tempo record dalla famiglia Agnelli.

Sono arrivati i piemontesi anche in Laguna e i veneziani si chiedono se questo sbarco sia una diretta conseguenza di un risorgimento che se piacque agli intellettuali, non fu più amato dal popolo dei fornaretti più della severa ed efficiente burocrazia degli Asburgo. Hanno acquistato il palazzo togliendolo di mano all'erede dei Volpi, dei Gaggia e dei Cini, il dottor Valeri Manera per piazzarsi nel cuore di quell'impero che appartenne a quelle grandi famiglie di finanzieri veneziani padri della Biennale come di Porto Marghera o della Ciga.

«Foresti», come si usa dire in laguna per chiunque non sia nato tra Castello e Santa Croce. Ma gentili, perché «una cosa così a Venezia — confidava qualcuno tra un Bellini e l'altro (il bar di Palazzo Grassi ah l'imprimatur di Arrigo Cipriani, Arrisbar) — adesso l'avrebbero potuta fare solo gli Agnelli», i piemontesi della Fiat che tra l'altro, in laguna, sono da qualche tempo in buona compagnia avendo incontrato senza intenzioni lungo il Canal Grande l'amico di Portocervo, l'Aga Khan, che osserva Palazzo Grassi dall'alto dei tetti dei suoi alberghi Ciga.

L'eccitazione è davvero giustificata perché questa dialisi sembra aver riportato in laguna quello stile che nella *belle epoque* si chiamava voglia di vivere e che si identificava in serate fiammeggianti trascorse tra fiumi di champagne, *nobles ricchesse* e bella gente. Gli indigeni, i veneziani, l'hanno capita così e hanno avuto la conferma ieri sera quando, poco dopo le 7, all'ora in cui i commessi lasciano le «botteghe», lunghe serpentine di gente vestita da festa è sgusciata dai grandi alberghi della Ciga per imbarcarsi con qualche impaccio sulle barche che conducevano alla nave di Giancarlo Ligabue, ultimo veneziano che ha conservato potere senza entrare direttamente in politica.

Chi c'era e chi non c'era. 300 prestatori d'opera con signore, 200 personaggi politici o istituzionali e rispettive signore, una manciata di nobiltà veneziana (Donà delle Rose, Vendramina Marcello, anziana nobiltà «nera» che non ha pianto abbastanza sulla scomparsa di Gian Galeazzo Ciano) nonché finanzieri, industriali, multinazionali e parecchi Agnelli. E tra i politici? I tre ministri veneziani Gianni De Michelis, Costante Degan, Bruno Visentini; assessori veneziani; ma non Craxi — che è a Tokyo ma pare non sia stato invitato —, non Martelli che pure ha un bel passo; Napolitano, invece, sì e anche Pellicani, tutti a bordo.

Addio disinvoltura in virtù di una affrettata ma giustificata sintesi automatica di alcune condizioni preliminari: ti invitano gli Agnelli che sono tra i più eleganti del mondo, per di più a Venezia che ha fama di essere puzzolente ma finissima, e infine su una nave che fa molto salone di prima classe del *Titanic*.

Era solo «la prima volta» di Venezia e degli Agnelli. Ma in tanti si sono strappati i capelli anche per ottenere un biglietto di ingresso alla serata futurista della Fenice, stasera, per riuscire ad entrare sotto il tendone che questa mattina ospiterà Cossiga. Per la giornata futurista, domenica, e pranzo futurista (piatti confezionati in stile) organizzati dalla Ciga all'hotel Des Bains. Odor di «bei tempi andati», niente futurista.

Toni Jop

La morte del regista di «Mary Poppins»

NEW YORK - Un altro lutto nel mondo di Hollywood a pochi giorni dalla morte di Otto Preminger. Il regista di origine britannica Robert Stevenson, divenuto famoso negli anni Cinquanta con una serie di film di Walt Disney tra i quali l'intramontabile «Mary Poppins», è morto a Santa Barbara, in California, all'età di 81 anni. Nato a Buxton, in Inghilterra, nel 1905, Stevenson si trasferì negli Stati Uniti nel 1935 su invito del produttore hollywoodiano David Selznick e diresse una serie di celebri film tra i quali «Le miniere di re Salomone» e «Jane Eyre» prima di firmare nel 1956 un contratto con la casa di produzione di Walt Disney. Con «Mary Poppins» ottenne 13 diverse candidature e tre premi Oscar. La rivista specializzata americana «Variety» lo definì nel 1977 «il regista con il maggior successo commerciale di tutta la storia del cinema». Stevenson era in pensione dal 1977. Nel corso della sua carriera diresse complessivamente 40 film — tra i quali tutta una serie di pellicole di programma girate durante la guerra assieme a Frank Capra per conto del ministero della difesa di Washington — e un centinaio di «serial» televisivi.

Piccola Italia aeriana

Il prossimo numero della rivista «Alfabeta» sarà interamente dedicato al Futurismo. Dalla letteratura alla moda, dalla musica alla cucina, dalla pittura alla questione politica tutti gli aspetti di quella avanguardia saranno rivisitati da studiosi di grande prestigio. Tra gli altri Luciano Anceschi, Renzo De Felice, Edoardo Sanguineti, Enrico Crispolti, Mario Verdone, Claudia Solaris. Dell'intervento di Paul Virilio, tratto da una comunicazione svolta al Centro Georges Pompidou, pubblichiamo alcuni brani.

Non si può parlare di *fascismo italiano* senza parlare di *futurismo latino*. Ma questa fusione/confusione del futurismo col fascismo nascente è stata troppo a lungo tenuta nascosta dalla preponderante influenza del fascismo hitleriano e delle ideologie progressiste del futurismo russo. Analogamente non si può capire il senso del cinema italiano dell'epoca senza parlare di quell'autentico culto dell'aria, dell'estrema importanza dell'aero-mitologia futurista [...].

Si può dire, e non si tratta di un semplice gioco di parole, che se il fascismo tedesco è incomprensibile prescindendo dal mito razzista dell'«Ariano», il fascismo latino si esprime per mezzo di quello dell'«Aeriano», ed è qui che si trova la conferma del suo radicarsi nell'ideologia futurista di Marinetti. Lo stesso vale per le performance simboliste di uno dei primi «dandy dell'aria», il Gabriele D'Annunzio del volo su Vienna del 1918 (con il pilota Locatelli) o quello della spedizione di Fiume, nel 1919.

L'esperienza di un primo volo permette a Marinetti, impegnato sul fronte libico nel 1912, di sperimentare in grande stile *quell'odio per la terra immonda* già presente nel 1909 nella sua opera *Mafarka le futuriste*, odio per la materia, tipico del fascismo, amore smodato per il dinamismo, per l'energetismo dell'aria, del mare, inversamente proporzionale al «culto della terra» caro al nazismo, culto che sfocerà nella geopolitica del Lebensraum, di uno spazio vitale assolutamente continentale.

«Perché servirsi ancora di quattro ruote esasperate che s'annoiano, dal momento che possiamo staccarci dal suolo? Liberazione delle parole, ali spiegate dell'immaginazione, sintesi analogica della terra abbracciata da un solo sguardo» dichiara il poeta futurista vittima di questa miniaturizzazione del punto di vista aereo.

Se si omette questa relatività del punto di vista dominante nella storia delle origini del fascismo, si perde, mi pare, il filo di questa ideologia nascente. Questa *ideologia latina* che tenta di distanziarsi da una terra impoverita e consunta [...].

Nel 1937, quando furono inaugurati gli studi di Cinecittà. Mussolini dichiarò: «Il cinema è l'arma più forte», ma questa frase (questo slogan) non faceva che echeggiarne un'altra, altrettanto rivelatrice, ma meno conosciuta: «l'arma più amata dal popolo italiano è l'aviazione». Questa congiura dell'industria aeronautica e di quella cinematografica troverà una clamorosa conferma nel 1938 con *Luciano Serra pilota*, film realizzato da Goffredo Alessandrini con l'assistenza di un certo Rossellini, ma soprattutto, come racconta Jean Gili, grazie al finanziamento dell'Anima, associazione industriale, dietro a cui si ritrovano i costruttori Caproni, Macchi, Monfalconi e Savoia-Marchetti. D'altronde tutta la grande famiglia mussoliniana era impegnata tanto nella propaganda cinematografica quanto nell'aeronautica militare: Vittorio Mussolini fu coproduttore di parecchi film, tra i quali il già menzionato *Luciano Serra pilota*, *Un pilota ritorna* di Roberto Rossellini, *I tre aquilotti* di Mario Mattoli, e ancora *Gente dell'aria* di Esodo Pratelli [...].

Nate nella stessa epoca e quasi nello stesso momento, la tecnica cinematografica e quella aeronautica, hanno sempre intrattenuto strani e stretti rapporti, raramente analizzati. In effetti, l'innovazione dell'assenza di gravità aeronautica va di pari passo con la proiezione cinematografica. Alla dematerializzazione delle sequenze del fotogramma prodotta all'apparecchio di proiezione cinematografica corrisponde, come un'eco, il distanziamento e la miniaturizzazione analogica del punto di vista dovuti all'apparecchio di proiezione aeronautica.

Una visione dall'alto e da lontano che permetteva, insomma, come sognavano gli orgogliosi futuristi, di sfuggire alla terra, materia immonda in cui l'umanità si trascina. D'altra parte questo tema è abbastanza diffuso tra gli autori dell'epoca, come, per esempio, Moholy-Nagy, o Saint Exupery. Ma sollevarsi, allontanarsi dal supporto-superficie della terra, equivale anche a una crescente cecità, poiché l'altitudine del volo comporta sempre una perdita della messa a fuoco della condizione umana, dalla quale deriva la sorprendente convergenza, proprio in questo periodo, del culto delle vedettes del cinema e della figura dell'aviatore, personalità che domina dall'alto le contingenze del mondo, come Mermoz in Francia, o Ferrarin, Maserio, De Pinedo e il generale Balbo, star venerate in Italia come quelle dell'industria cinematografica, al punto che la maggior parte dei grandi attori sosterranno prima o poi il ruolo di pilota, generalmente un pilota di guerra [...].

Come la brusca prospettiva delle planimetrie architettoniche, la visione aerea causa all'osservazione un immediato distanziamento; è l'altitudine reale, e non più quella fittizia delle vecchie cartografie, una specie di dissolvimento dell'ambiente abituale che provoca sempre una strana emozione, un delirio liberatorio, i cui eccessi sono illustrati dal famoso «Paroliberismo». Nel supplemento al primo *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Marinetti spiega: «La mano che scrive sembra staccarsi dal corpo e si prolunga in libertà assai lungi dal cervello, che, anch'esso in qualche modo staccato dal corpo e divenuto aereo, *guarda dall'alto, con una terribile lucidità*, le frasi inattese che escono dalla penna».

Questa frase, che inaugura ciò che diventerà «la scrittura automatica» dei surrealisti, è contemporanea all'arruolamento del suo autore nella guerra italoturca, contemporanea quindi al «battesimo dell'aria» di Marinetti sul fronte libico.

D'altronde, sempre nel manifesto del 1912, Marinetti non esita a scrivere: «Siccome la velocità aerea ha moltiplicato la nostra conoscenza del mondo, la percezione per analogia diventa sempre più naturale per l'uomo[...] *bisogna fondere direttamente l'oggetto coll'immagine che esso evoca*».

Questa fusione/confusione dell'immagine con l'oggetto, che prefigura in qualche modo le performance videografiche e infografiche della simulazione analogica, troverà una sua illustrazione cinematografica nel 1916, con il film *Vita futurista* realizzato dal gruppo futurista, e soprattutto dopo l'avvento del fascismo e l'arruolamento volontario di Marinetti nella guerra di Etiopia nel 1935, con *L'aeropoema del golfo della Spezia*; la nuova nozione di aeropoesia, presto seguita da quella di aeroscultura nel 1938, poi da quella di aeropittura, porteranno l'autore futuro-fascista a celebrare la macchina da guerra mussoliniana in un manifesto stigmatizzato da Walter Benjamin: *Estetica futurista della guerra*.

Paul Virilio

La stella e l'anemone di mare, lo schizofrenico e la medusa hanno qualcosa in comune

e noi con loro

per vivere bene
secondo natura
MENSILE DI ECOLOGIA DELLA MENTE E DEL CORPO
è in edicola il n. 1