

1790, la Bohème a Lumi rossi – Mario Baudino

Mentre il marchese de Sade scriveva, chiuso nella Bastiglia, la prima parte delle 120 giornate di Sodoma, in una cella forse non troppo lontana un altro libertino riempiva pagine su pagine di un romanzo che aveva poco da invidiare alla folle liturgia sessuale del vicino. Venne pubblicato una sola volta, nel 1790, e mai più ristampato. Il suo autore, Anne Gédéon Lafitte, marchese de Pelleport, è incappato in un tenace oblio. Una volta riconquistata la libertà non capì la Rivoluzione, e la Rivoluzione non s'interessò a lui. Le formidabili orge nei campi della Champagne, inaffiate di vino e umori corporali, con torme di cappuccini in calore (nel senso dei frati) e filosofi avventurieri, simpatiche prostitute e fanciulle in fiore dalle inaspettate e paradossali furbizie si inabissarono fra i libri perduti. È accaduto però che un grande francesista, l'americano Robert Darnton, si sia imbattuto nel personaggio, innamorandosi del romanzo. Ora le edizioni Cooper lo propongono in traduzione italiana con un lungo saggio introduttivo dello studioso. Che apre un mondo: molto prima della Belle Epoque, e di quelle Scene di vita della Bohème di Henry Murger, pubblicato nel 1848 guardando al Balzac delle Illusioni perdute, de Pelleport dipinse uno straordinario affresco della vita degli scrittori e «filosofi» indigenti, avventurosi, spesso furbanti, altrettanto spesso sognatori, non certo romantici come quelli che Puccini prese a Murger ma intensamente settecenteschi e dunque, a tutto tondo, «libertini». E battezzò il fenomeno. Il suo romanzo si intitolò Bohémien, termine che, spiega Darnton, già allora designava oltre agli abitanti della Boemia e agli zingari anche una nuova categoria di vagabondi. Il marchese gran seduttore, e sostanzialmente gran farabutto, lo scrisse con uno scopo evidente: mettere in ridicolo alcuni nemici personali. Perennemente inseguito dai creditori - e scacciato dalla famiglia - Pelleport peregrinava infatti tra Parigi e Londra dove si dedicava soprattutto a stampare libelli scandalosi sulla vita di corte, non tanto per pubblicarli quanto per distruggerli in cambio di denaro, proprio come è avvenuto negli anni scorsi per certi servizi fotografici. Qualche volta non si dava nemmeno la pena di scriverli, si limitava ad annunciarli, aspettando compratori. Alla fine venne tradito, e cadde in un tranello organizzato dagli agenti segreti francesi. Di questo e di altre cose accusava un «filosofo» che pure lo aveva spesso aiutato, Jacques-Pierre Brissot de Warville, futuro leader dei girondini durante la Rivoluzione. Lo ribattezzò Bissot e ne fece il protagonista del suo romanzo, nelle vesti di un avvocato che lascia la città insieme con un fratello mezzo scemo per sfuggire ai creditori, e decide di vivere da eremita nei boschi. Qui incontra però una compagnia di bohémien, con i quali gira la Champagne vivendo a sbafo e rubacchiando. Pur nella trasposizione agreste, il quadro di vita è realistico: in esso Darnton legge una vivace rappresentazione dell'esistenza dei letterati senza soldi, che erano tantissimi, fra Parigi e Londra, retori abilissimi e pronti a tutto, famelici e avidissimi di piaceri. Nel romanzo i loro nomi sono assai trasparenti. C'è per esempio una sorta di ammazzasette, Mordanes, tipo piuttosto ignorante ma dotato di un minaccioso fucile, dietro cui si nasconde il più celebre degli immigrati a Londra, tal Charles Théveneau de Morande, principale libellista della colonia francese. I riferimenti storici valgono per lo specialista. Per il lettore bastano e avanzano le irresistibili bravate del soggetto, per esempio quando decide di violentare la giovane Félicité e non si accorge che la pur inesperta pulzella, non volendo rischiare un figlio da lui, manovra in modo da essere sodomizzata, senza che nemmeno il violentatore se ne accorga. Dopodiché si compiace sia per l'astuzia sia per il piacere ricavato, se pur misto a dolore. Il clima non è troppo diverso da quello di Sade e in generale del romanzo libertino: con in più una vena popolare, di beata esagerazione. I bohémien sono dei Gargantua e dei Pantagruel mai sazi. Morale e religione sono oggetto di scandalosissime irriverenze, sempre piuttosto festose: come nel caso di un giovane letterato che a Londra scopre, grazie al miracoloso cordone di un santo, di poter allungare il naso a suo piacimento. Ne fa ovviamente un uso smodato al di là e al di qua della Manica. Pelleport scrive dalla cella, ma pare sempre di ottimo umore. Esorta i suoi lettori al godimento: il desiderio, spiega, è l'energia vitale che fluisce in tutta la natura, e l'amore libero è il più nobile dei principi. Basterebbe meno a bollare il libro come banalmente pornografico. Ma proprio Darnton, che ha studiato a lungo l'editoria nell'Ancien Régime, ci ha insegnato come le idee dell'illuminismo camminarono e si diffusero non tanto sui testi di Voltaire o Rousseau, destinati a un'élite, ma proprio sui libricci «libertini» contrabbandati entusiasticamente fra i confini d'Europa. Ci dice anche che nella Bastiglia era possibile in certi casi, per i prigionieri, scambiarsi visite. E qui nasce una domanda cui non sarà forse mai possibile dare una risposta: i due terribili libertini si saranno mai parlati?

Adolfo Wildt, inquieta è la scultura

Forlì - Cito dal Popolo d'Italia del 30 ottobre 1923, con un guizzo mentale in direzione di Crozza: «Il Presidente fissa per alcuni istanti il severo volto quadrato che interpreta in modo ammirevole la linea muscolare del Duce e esclama: "È veramente un'opera d'arte! La Signora Sarfatti gli presenta Wildt e il Presidente gli stringe vigorosamente la mano complimentandosi vivamente». Italo Cremona scrive in Il tempo dell'Art Nouveau, 1964: «Wildt, quando noi eravamo giovani, era esaltato come un genio, oggi è del tutto dimenticato». Dal recupero di quell'indubbio genio, introverso e angosciato all'inizio del secolo di Freud, poi sublimato da astrazioni mistiche, tradotte in forme ammirate da giovani allievi della scuola di lavorazione del marmo di Brera come Fontana e Melotti, è nata una doppia mostra, travolgente e inquietante. Da un lato abbiamo dunque il recupero di una personalità eterodossa della prima metà del secolo scorso al di fuori da ogni norma e regola, con 72 marmi e bronzi e 42 fogli grafici ai vertici della stagione simbolista e secessionista. Dall'altro il susseguirsi, ben meditato e scelto dai curatori Fernando Mazzocca e Paola Mola del catalogo Silvana, di capolavori lungo secoli di scultura e pittura fagocitati dall'occhio e dallo spirito cannibale del maestro: dal Torso del Belvedere allo Zuccone di Donatello e al bronzo di Dio fluviale di Michelangelo da Casa Buonarroti a Firenze, da Cosmè Tura a Dürer e al Bronzino, da Klimt a Casorati. All'inizio risultano un poco spiazzanti le copie - interpretazioni (ma fu il suo primo mestiere) della Venere di Milo e del Galata morente da Villa Merstorff di Pallanza, considerando il costante e duro anticlassicismo lungo tutta la vita dell'artista rintanato nei suoi atelier di Milano. Ma tutto cambia nella serie di salette che risolvono il delicato problema delle memorie personali e pubbliche di chi, a differenza di Martini, si sentiva e si poneva intrinsecamente al di fuori della tradizione monumentale. Si parte, con

la costante di un fondamentale stupefacente mestiere, dal medaglione marmoreo ad altorilievo della figlia Dina, accompagnato da due «tragici», contorti Autoritratti a carboncino del 1916, per approdare alla stele marmorea di raffinatissimo gusto dèco con la testa bronzea del «martire fascista» Nicola Bonservizi del 1925. Segue poi la serie Sarfatti con il busto marmoreo neorinascimentale di Margherita del 1930 e quello postumo del marito Cesare del 1927, di rara intensa introspezione di realtà psicologica. Il culmine di ostentazione solipsistica di suprema perizia nella manipolazione del materiale è raggiunto nell'ultima saletta, che presenta due repliche in bronzo del mitico e mitizzante capoccione del Duce del 1923, con il secondo in collezione privata, ulteriormente storicizzato da colpi di piccone indubbiamente inferti il 25 luglio 1943. Essi sono accompagnati dalla Maschera marmorea ritagliata nel 1924 della Gam di Milano, con l'effetto funereo e incubico delle occhiaie vuote, e dal grande equivalente busto bronzeo di Vittorio Emanuele III, coronato da fronde di quercia, sorprendente per la spietatezza degli intagli sul volto rugoso. Il risultato del tutto è singolarmente catartico, a lode, oggi, dell'arte senza tempo di Wildt. Il primo piano si apre con l'opera prima del 1893, la piccola testa purista della moglie appena sposata tramutata in Vedova e vegliata dalla Vestale di Canova già «assorbita» mentre l'artista studiava a Brera. Da qui inizia la cavalcata della prima fase corrispondente al contratto con il mecenate della Prussia Orientale Franz Rose, che gli garantiva il prototipo di ogni opera in marmo o in bronzo. È il periodo intimamente tormentato e plasticamente caratterizzato da un personale espressionismo fortemente anticipato anche a livello europeo, che trasmette quel tormento fin nell'intimo della materia stessa marmorea e bronzea. Ne risulta un incomparabile alleggerimento della massa tridimensionale e nel contempo un grande affinamento delle superfici: si susseguono in mostra Il Crociato, La maschera del dolore, Uomo antico, Carattere fiero-Maschera gentile. Il punto estremo, esasperato, è Il Prigione del 1915, già morto il mecenate tre anni prima, già ben lontana la Prussia e ben mutato il rapporto di Wildt con la società culturale milanese. Lo dimostra la marmorea estatica nitidezza anche spirituale dell'Anima e la sua veste, che nel 1916 era nella casa milanese del collezionista Chierichetti accanto alla Madonna dei gigli di Previati. La seguono in mostra nella nuova fase il grande gesso dello stesso 1916 La madre adottiva per la tomba Slasi Crespi al Monumentale di Milano, da Ca' Pesaro a Venezia, e nel 1918 le due preziose testine infantili di Augusto Solari e di Julia Alberta Planet, che anticipano il capolavoro Filo d'oro del 1927. Affascinanti ma inquietanti sono i purissimi ritmi lineari scarnificati di Un rosario-MCMXV e ancor più quelli sommamente ambigui di Maria dà luce ai pargoli cristiani, presente, fra l'immagine marmorea totale e frammenti, con ben sei versioni. Alla fine della vita e dell'opera nel 1931, sono proposti nella sala terminale il busto colossale quanto surreale, di Pio XI, che solo un Papa inquieto come Paolo VI ammise nei Musei Vaticani, e il modello in bronzo del Puro folle-Parsifal, il cui gesso alto 6 metri andò distrutto con lo studio nei bombardamenti del 1943.

WILDT. L'ANIMA E LE FORME TRA MICHELANGELO E KLIMT. FORLÌ, MUSEI DI SAN DOMENICO. FINO AL 17 GIUGNO

Ma "Hugo" è un po' ripetitivo e gli Anni 20 e 30 un po' scontati – Gianni Rondolino

Tra i tanti critici italiani che hanno parlato bene di questo film uno di essi ha scritto: «Hugo Cabret è un capolavoro. Il film più personale di Martin Scorsese». Si potrebbe anche essere d'accordo, perché non c'è dubbio che Scorsese ha realizzato non pochi capolavori e molti di essi possono essere considerati «personali», se non fosse che, da un lato, un capolavoro deve avere delle caratteristiche uniche e insostituibili, e dall'altro la personalità di un'opera non può prescindere da un rapporto intimo e appunto «personale» con ciò che viene rappresentato. In Hugo Cabret, il cui titolo si riferisce al nome del protagonista, può essere facile identificare il ragazzino con lo stesso Martin Scorsese, il quale amava il cinema da bambino e voleva scoprirne gli aspetti tecnici e formali; così come è possibile contemplare le immagini, di sequenza in sequenza, come fossero dei veri e propri capolavori visivi e dinamici. Ma se si entra dentro la storia, che è quella che parte dal rapporto di Hugo con il padre, morto in un incendio, per finire con l'incontro e la scoperta del grande Georges Méliès, allora il problema di fondo appare appunto quello che possiamo chiamare il legame fra passato e presente, cioè fra la nascita del cinema spettacolare e l'amore che esso ancor oggi può suscitare negli spettatori. Non solo, ma la crescita e la trasformazione di un ragazzino che, entrando in contatto con Méliès, si è trasformato in un autentico amante del cinema può essere il cammino da percorrere per meglio comprendere il cinema di Scorsese. Tutto ciò potrebbe indubbiamente diventare un tema di grande interesse non soltanto per i cinefili, i quali ripercorrerebbero la storia del cinema in un'ottica geniale, ma anche per gli spettatori comuni che verrebbero a conoscere autori e film del passato che forse ignorano. Se Hugo Cabret, come sostengono non pochi estimatori, ci dà tutto ciò non possiamo che giudicarlo un capolavoro; ma se invece non riesce nel suo intento allora è un'opera a ben guardare non riuscita. E non lo è proprio perché lo stile di Scorsese, che è quasi sempre di grande rigore formale, qui si scontra con una sorta di ricostruzione alquanto scontata del cinema di Méliès e più in generale degli Anni Venti e Trenta del secolo scorso. Inoltre il personaggio di Hugo, che potrebbe essere visto positivamente, appare a ben guardare piuttosto uniforme e ripetitivo. Infine l'ambiente parigino degli Anni Trenta rappresentato all'interno della stazione ferroviaria è visto e riprodotto in un modo che possiamo definire inutilmente «storico». Se Scorsese invece si fosse rifatto al suo stile inconfondibile avrebbe dato alla storia un senso autentico.

Glenn, primo americano in orbita, poi nonno dello spazio - Piero Bianucci

Mezzo secolo fa, il 20 febbraio 1962, andava in orbita il primo americano, John Glenn (foto). Fu la risposta, più politica che scientifica, al volo di Yuri Gagarin con il quale i sovietici, dieci mesi prima, il 12 aprile 1961, avevano conquistato la medaglia del primo uomo in orbita. Glenn avrebbe poi potuto partecipare ad altre imprese spaziali, ma fu sempre tenuto da parte: gli Stati Uniti non volevano mettere a rischio il loro astronauta-simbolo. Assurto al Congresso con la nomina a senatore, per trentasei anni Glenn è stato un monumento nazionale in carne e ossa, una reliquia vivente da custodire con cura estrema. Poi, finalmente, arrivato a 77 anni, Glenn poté stabilire un altro primato, quello dell'astronauta più anziano, partecipando alla missione STS 95 partita il 29 ottobre 1998: sullo Shuttle si sottopose a una serie di esperimenti di fisiologia umana che grazie a lui per la prima volta fu possibile realizzare in assenza di peso su un soggetto in età avanzata. Dopo l'impresa di Gagarin (una sola orbita su una capsula Vostok), 108 minuti dal

lancio all'atterraggio, il 5 maggio 1961 gli americani avevano fatto un test di volo parabolico suborbitale con Alan Shepard: 15 minuti in tutto, 187 chilometri la massima quota raggiunta. Un esemplare dell'astronave di Shepard e di Gleen potete vederlo a Washington, esposto nello Smithsonian National Air and Space Museum. E' la capsula "Mercury", ed è sorprendente vedere quant'era piccola e come il suo unico passeggero si trovasse "in scatolato". Costruita dalla McDonnell Aircraft Company, la "Mercury" aveva la forma di un tronco di cono alto 247 centimetri dal diametro massimo, alla base, di 188. Questa forma aerodinamica era stata scelta per poter orientare la traiettoria al rientro non solo in modo automatico (come era previsto in un viaggio nominale) ma anche eventualmente sotto la guida dell'astronauta: una scelta ben diversa da quella della Vostok russa, che per la sua linea tondeggiante poteva compiere soltanto un rientro passivo. La base del cono era protetta da uno scudo termico in fibra di vetro che, consumandosi per attrito con l'atmosfera, manteneva dentro l'abitacolo una temperatura sopportabile. L'astronauta poteva guardare fuori da uno stretto oblò a forma di trapezio. Sotto lo scudo termico erano sistemati due gruppi di motori a propellente solido. Il primo gruppo (tre motori) veniva usato per accelerare e raggiungere l'orbita dopo il distacco dal razzo vettore; il secondo per frenare la navicella in modo da infilarla nel giusto corridoio per l'attraversamento dell'atmosfera e la discesa al suolo, o meglio, in mare. I tre motori di accelerazione agivano tutti insieme con una spinta di 181 chilogrammi ciascuno. I tre motori di frenata, con una spinta di 450 chilogrammi ciascuno e un tempo di funzionamento di 10 secondi, venivano invece accesi uno dopo l'altro, con intervalli di 5 secondi. Due motori erano sufficienti, il terzo era di riserva. Un paracadute assicurava infine l'ammarraggio morbido. Altri 18 piccoli razzi a perossido di idrogeno da 0,5 a 11 chilogrammi di spinta piazzati intorno al tronco di cono permettevano all'astronauta di modificare l'assetto e la rotta. Una batteria ad argento-zinco da 24 volt provvedeva al rifornimento energetico della capsula. Chiuso in questa minuscola prigione minata di propellente come una bomba e posta sulla cima di un razzo Redstone, Shepard aveva compiuto la sua parabola suborbitale sopportando 6 g alla partenza e 12 g all'atterraggio. Un altro test, sempre suborbitale, aveva fatto Virgil Grissom il 21 luglio 1961: l'ammarraggio era stato difficile, Grissom si era salvato ma l'astronave aveva imbarcato acqua e si era inabissata. Lo scimpanzé Enos aveva fatto poi un vero volo orbitale il 29 novembre 1961, con pieno successo. Questa era la poca esperienza accumulata quando John Glenn venne sigillato nella sua "Mercury" per il primo volo orbitale americano con un astronauta a bordo. Il razzo vettore nel frattempo era diventato un Atlas, più potente del Redstone ma meno sperimentato. Nome della missione: Friendship 7. La missione di Glenn durò 4 ore e 55 minuti durante le quali la capsula completò tre orbite intorno alla Terra a una quota tra 160 e 262 chilometri. La discesa avvenne nell'oceano Atlantico a 1300 chilometri a sud-est dell'isola di Bermuda. L'errore rispetto al punto previsto fu di 64 chilometri. Per Glenn non mancarono motivi di grave apprensione. Alla seconda orbita si accese sul cruscotto una spia: segnalava che lo scudo termico si era staccato dal suo alloggiamento, cosa che invece doveva verificarsi solo nell'imminenza del rientro. Ogni tentativo di accertare l'entità del danno e di porvi rimedio risultò vano. La sala di controllo decise di continuare ugualmente la missione, anche perché non si vedevano altre alternative. Per Glenn si delineava il rischio di finire carbonizzato nell'attraversamento dell'atmosfera. Tutto invece andò liscio: unica precauzione, Glenn aprì il paracadute a 8500 metri di quota anziché a 5,6. Si scoprì poi che non c'era nessun problema se non il guasto della spia, che si era accesa senza motivo. Assai più comodo fu 36 anni dopo il volo a bordo dello Shuttle Discovery, una missione in collaborazione tra la Nasa e il National Institute on Aging. Glenn interpretò il ruolo della cavia di lusso con grande efficienza e capacità professionale, partecipando anche alle attività secondarie della missione: il rilascio e il recupero di una piattaforma astronomica per studi sulla corona e sul vento solare e la validazione di alcuni strumenti che sarebbero poi stati installati sul telescopio spaziale Hubble. In orbita dal 29 ottobre al 7 novembre, sei milioni di chilometri percorsi in assenza di peso, Glenn rimane tuttora l'uomo più anziano che abbia affrontato un'impresa spaziale. Nel suo destino scienza e propaganda si sono sempre intrecciate. Nel 1962 gli toccò pareggiare il conto con Gagarin e a ridare orgoglio agli Stati Uniti umiliati dall'Unione Sovietica. Trentasei anni dopo, alla vigilia del lancio della Stazione spaziale internazionale, fu ancora lui a restituire smalto a una Nasa appannata e ad aiutare il presidente Clinton a far dimenticare lo scandalo della sua storia con Monica Lewinski. Ci fu però un «effetto Glenn» più importante: grazie al "vecchietto in orbita" le imprese spaziali tornarono in prima pagina sui giornali e così le nuove generazioni poterono riscoprirne il valore scientifico e l'importanza tecnologica. Nato il 18 luglio 1921, oggi Glenn ha novant'anni. Alle spalle ha una storia avventurosa. Si arruolò come pilota nei Marines all'indomani dell'attacco giapponese di Pearl Harbour e combatté nella seconda guerra mondiale. Poi partecipò come pilota collaudatore alla guerra di Corea. Selezionato dalla Nasa, divenne l'eroe della "Mercury". Lasciata la Nasa nel 1964, fu eletto senatore nel partito democratico.

Corsera – 6.2.12

Il mito dentro – Francesca Bonazzoli

Nell'Europa dell'euro in cui l'economia ha rinunciato a pensare la società e la società si pensa in termini di economia, si sta facendo sentire sempre più forte il bisogno di tornare a riflettere sui valori che ci tengono insieme. Per noi europei c'è un luogo fondante dove andarli a cercare: il mito, perché il simbolo, trasformato in narrazione e poi in filosofia e storia, non è raccontato una volta per tutte, ma genera una continua stratificazione di sensi e reinterpretazioni (a differenza della religione che offre un'unica verità) ed è, come ci ha mostrato Freud, per esempio attraverso la figura di Edipo, sempre contemporaneo. Il nostro futuro non può dunque che essere già lì, nel nostro cuore più antico. Tutti i Paesi, in Europa, hanno partecipato nei secoli alla creazione del nostro mito comune, ma sono proprio i due Paesi oggi additati come i colpevoli della crisi dell'Europa finanziaria, quelli da cui ha avuto inizio la formazione della nostra identità: la Grecia e l'Italia. Da essi sono riverberate in tutto il mondo le domande fondamentali sulla vita, l'immortalità, la virtù, il potere, la civiltà, la bellezza, il destino, la pietas, la giustizia, il dovere morale, la tirannia, la democrazia, il diritto e così via. Tutto è nato in Grecia, ma, come sintetizzò Orazio, quando Roma mise fine alla libertà delle polis

greche: «Una volta conquistata, la Grecia conquistò i suoi selvaggi vincitori, e portò le arti fra i contadini del Lazio». Poi, attraverso l'impero di Roma, la Grecia *capta*, che già Alessandro aveva portato ai confini dell'India, conquistò anche l'intera Europa. In questo processo di ellenizzazione che ha formato l'identità dell'Europa, l'Italia è stata la torcia che ha fatto divampare l'incendio in ben due occasioni fondamentali. Senza l'impero romano e senza il Rinascimento, infatti, il nostro cuore più antico oggi si sarebbe probabilmente perso. Basti pensare che fino al Settecento l'arte greca era ancora conosciuta solo grazie alle copie romane e soltanto nel corso dell'Ottocento e del Novecento cominciò la riscoperta degli originali ellenici. Ma c'è ancora un'altra particolarità che rende speciale il legame dell'Italia con la Grecia: la Magna Grecia, la fondazione di città greche nell'Italia meridionale. È lì che ha avuto inizio l'infatuazione millenaria per la grecità da cui furono sedotti per primi gli etruschi che compravano i manufatti attraverso i greci insediatisi nel nostro Meridione. Dopo gli etruschi ne furono ammaliati i romani i quali importarono opere d'arte, artisti e produssero migliaia di copie di statue greche. Per ultimi, nel Settecento, caddero nelle reti della bellezza greca tedeschi, inglesi e francesi. I più temerari di questi si spinsero fino in Sicilia sulle tracce del mito. Un'esperienza che cambiò Goethe «fino al midollo»: «Sicilia e Nuova Grecia mi fanno sperare in una novella vita», scrisse. E fu un tedesco, Joachim Winckelmann, che pure non aveva mai visto un originale greco ma solo copie romane, a redigere una narrazione per la prima volta scientifica della storia dell'arte greca. Gli inglesi, dal canto loro, furono i maggiori acquirenti di antichità e dall'esperienza del Grand Tour riportarono in patria la nuova visione neoclassica dell'architettura che si ispirava a Palladio e dunque all'antico. Purtroppo questa passione per Atene riaccesasi nel Settecento si esprime attraverso il saccheggio di opere d'arte come l'ancora controverso acquisto (autorizzato dai dominatori turchi) dei marmi del Partenone da parte di lord Elgin definito già da Byron «il predone di una terra sanguinante». Nel 1816, tuttavia, esposti al British Museum, i marmi (che, detto tra parentesi, non hanno più motivo di essere tenuti prigionieri a Londra) ebbero un enorme impatto sia popolare sia sugli studi archeologici e furono almeno, se può essere di consolazione, sottratti al vandalismo cui i turchi sottoponevano l'Acropoli. Un altro razziatore fu Napoleone che saccheggiò in particolare le collezioni italiane di arte antica, primo fra tutti il museo pontificio. Ma ancora una volta il destino della Grecia *capta* era stato quello di conquistare i suoi conquistatori. Chi pensa che sia sentimentalismo riflettere su questi reciproci legami mentre nella City e a Wall Street guardano con sufficienza un piccolo grande popolo come quello greco devastato dalle politiche economiche, non valuta quanto stiamo distruggendo insieme ai greci l'intera Europa. «Prima di agire, l'uomo antico avrebbe sempre fatto un passo indietro, alla maniera del torero che si prepara al colpo mortale. Egli avrebbe cercato nel passato un modello in cui immergersi come in una campana di palombaro per affrontare così, protetto e in pari tempo trasfigurato, il problema del presente. La mitologia del suo popolo non soltanto era per lui convincente, aveva cioè senso, ma era anche chiarificatrice, vale a dire dava senso», ha scritto Károly Kerényi, che allo studio della mitologia greca dedicò la vita. È nel nostro mito che dobbiamo calcolare lo spread tra la nostra vita di consumatori e il soddisfacimento dei bisogni umani.

Quel tweet di Bolle sui senzatetto che indigna i progressisti di Napoli - Alfio Sciacca

MILANO - Un fiume di parole per replicare ai 140 caratteri di un tweet di Roberto Bolle su una cosa per certi versi scontata. E' ormai diventato un caso il commento affidato a Twitter da una delle etoile più note al mondo sul tema dei senzatetto soprattutto in queste giornate proibitive. «I senzatetto che s'accampano e dormono sotto i portici del Teatro San Carlo, gioiello di Napoli, sono un emblema del degrado di questa città». Questo il testo scritto da Bolle sabato sera. Quanto basta per innescare un fiume di precisazioni, reazioni e polemiche feroci, tanto da indurre Bolle a cancellare il suo tweet. IL SINDACO PRECISA - Tra i primi ad intervenire il sindaco di Napoli, Luigi de Magistris, che sempre su twitter, tiene a precisare: «Seguiamo con attenzione il problema». E per farlo capire a Bolle e ai suoi 84 mila follower segnala alcuni link. Ma ci sono anche commenti più duri e offensivi. Qualcuno si sente colpito nell'orgoglio partenopeo. «Balla, non parlare che è meglio», scrive Furio. «Che degrado le persone come Bolle per l'Italia» aggiunge Guido. E poi: «Che ne sa Bolle del degrado di Napoli?» si chiede Cetti. I verdi di Napoli arrivano addirittura a dirsi «indignati» perché «Bolle mostra di preoccuparsi solo dell'estetica della città che da sempre gli ha riservato un'accoglienza calorosa. Si preoccupasse più degli ultimi, di quelli più sfortunati di lui». Poi l'invito: «Visto che assieme a decine di associazioni da venerdì è stata messa in campo una gara di solidarietà che vede in strada ogni sera decine di volontari per prestare soccorso ai clochard invitiamo Bolle a mettere da parte per una sera il suo lavoro e scendere in campo con noi. Può darsi che un'esperienza del genere lo aiuti a comprendere di cosa sta parlando e magari lo spingerà a qualche gesto di solidarietà più concreto». FRAINTESO - Quanto basta per costringere Bolle a precisare, sempre con un post su Twitter: «Mi spiace leggere che le mie parole siano state fraintese» scrive a beneficio dei suoi 49.118 follower. Quindi interviene anche il suo ufficio stampa che ricorda che Bolle è anche ambasciatore di buona volontà dell'Unicef «e si è sempre impegnato per i più bisognosi, partecipando a numerose iniziative di solidarietà e beneficenza. Il messaggio è stato male interpretato. Era rimasto colpito proprio dalle condizioni di disagio di queste persone meno fortunate, che stanno patendo in questi giorni più di qualsiasi altro la neve e il gelo. L'intenzione era semplicemente quella di richiamare l'attenzione su di loro». E a distanza di pochi secondi altri due post dello stesso Bolle: «Il mio attacco non era rivolto ai senzatetto, le persone più bisognose d'aiuto. Non è nella mia sensibilità. Credo di averlo sempre dimostrato». Quindi un tweet diretto al sindaco de Magistris: «Felice di leggere tutte le iniziative x aiutare i senzatetto. In questo periodo di freddo e crisi più importanti che mai». Quante parole! L'era dei comunicati, delle repliche e contropliche è veramente dura a morire. Tweet: «per un aiuto concreto ai senzatetto bastano meno di 140 caratteri».

Il computer che legge le nostre emozioni dal tono di voce - Cesare Peccarisi

Dieci anni dopo la data fissata da Arthur Clarke per il suo romanzo 2001 Odissea nello Spazio da cui Stanley Kubrick ricavò l'omonimo kolossal cinematografico, la capacità di leggere le parole degli umani posseduta dal supercomputer HAL 9000 dell'astronave Discovery One in rotta per Giove diventa realtà, addirittura migliorata al punto da interpretarne

il nostro tono emotivo. Quando i piloti devono decidere come disconnetterlo per sospetto malfunzionamento si isolano in una cabina per non farsi sentire, ma HAL segue con le sue telecamere il loro labiale e, avendo il comando assoluto dell'astronave, decide di sopprimerli. VIDAS CAPISCE LA DEPRESSIONE - Adesso è arrivato VIDAS (acronimo di voice integrated digital analyses system) che è in grado di interpretare lo stato d'animo di soggetti madre lingua anglosassone e spagnola (le due lingue più parlate negli Usa) con una precisione del 79% circa, presentando soltanto qualche difficoltà con i soggetti bilingue. Lo presentano in uno studio pubblicato su Voice & Emotion i ricercatori dell'Istituto Mexicano del Seguro Social di Guadalajara descrivendo questo sistema computerizzato di riconoscimento vocale da loro messo a punto per velocizzare lo screening dei pazienti depressi rispetto a quelli non depressi quando arrivano in ospedale in modo da avviarli direttamente dall'accettazione al giusto specialista. EFFETTO MCGURK - E' sorprendente scoprire che se analizziamo la situazione opposta, cioè l'uomo che ascolta la voce di un computer, le nostre capacità di interpretare la voce sintetica sono molto più labili perché soffriamo del cosiddetto effetto McGurk dal nome del ricercatore inglese Harry McGurk della Surrey University che lo descrisse per primo su Nature insieme al collega John MacDonald in uno studio provocatoriamente intitolato «Sentire le labbra e vedere la voce». Lo studio dimostra come la visione influenzi la percezione della voce: se vediamo in primo piano il labiale di una donna che pronuncia la sillaba «BA» ma viene doppiata come «GA», tutti le sentono dire «DA». Facendo il contrario la maggior parte della gente sente «BAGBA» o «GABA», perché stimolo visivo e acustico vanno in conflitto. Se ascoltano solo la traccia sonora senza guardare il film sentono correttamente «GA», mentre se guardano solo il filmato senza sonoro interpretano correttamente il suono «BA». PERSONAGGI FAMOSI - Uno studio dell'Università di Nottingham pubblicato su Perception Psychophysiology indica però che quando osserviamo un personaggio noto presentato con una voce che non è la sua, le persone a cui è più familiare sono meno soggette all'effetto McGurk rispetto a quelli che non lo conoscono. Identità facciale e identità vocale non sono quindi del tutto separate cosicché vedere un videotape con Sarkozy doppiato con la voce di Berlusconi ci disorienta ma probabilmente non fino al punto di farcelo sentir dire "Mi consenta" con un improbabile accento francese. IL VOCODING - Quando invece dobbiamo interpretare una voce sintetica generata da un computer, funzione che in termini tecnici si chiama vocoding, non basta solo la comprensione delle caratteristiche vocali, una cosa che possiede ad esempio pure la voce di un pappagallo, ma occorre anche riconoscere un costrutto intelligibile. Uno studio pubblicato su BioMedCentral Neuroscience da un gruppo internazionale di ricercatori fra cui anche il neurologo partenopeo Paolo Barone dell'Università Federico II° di Napoli ha dimostrato come l'area del nostro cervello che ha sviluppato la capacità di discernere fra linguaggio intelligibile, non intelligibile e rumori ambientali è quella temporale che, di fronte alla voce sintetica dei computer, si attiva in misura proporzionale alla comprensibilità del messaggio ascoltato. Se la frase è intelleggibile si attivano solo le aree temporali posteriori di entrambi i lati del cervello che non vengono invece coinvolte quando il messaggio ha un costrutto incomprensibile (ad esempio è in una lingua a noi sconosciuta), situazione in cui ad attivarsi sono le aree anteriori oppure quando vengono ascoltati suoni complessi che non hanno palesemente le caratteristiche di un messaggio verbale. SPETTRO DEI SUONI - Il recentissimo studio dell'Università del Canada pubblicato su PlosONE Biology ha messo ancora più a fuoco le modalità con cui il nostro sistema uditivo riesce ad estrarre le caratteristiche uditive del parlato importanti da un punto di vista percettivo rivelando quanto sia importante l'andamento temporale dell'alternarsi delle sillabe nell'ambito di un determinato spettro di suoni, cioè il pacchetto di ampiezze racchiuse in una determinata frequenza. In sostanza è più facile che un bresciano capisca un bergamasco oppure che un calabrese capisca un siciliano perché, viste le simili ampiezze dei due dialetti, lo spettro dei suoni che gli sono intelleggibili resta all'interno di frequenze simili. I ricercatori canadesi sono riusciti a recuperare i suoni del linguaggio là dove vengono originati prima di essere convertiti in segnali uditivi: in altre parole ci sembra sempre di sentire quello che pensiamo perché le parole pensate vengono automaticamente ricostruite nella corteccia uditiva e se si recuperano prima di questo passaggio gli impulsi elettrici che le compongono si può inviarli a un computer con cui dare una voce sintetica a chi non può più parlare per una malattia, ma può solo pensare di farlo. COMPONENTE EMOTIVA - Ciò che comunque manca alla voce di un computer è la componente emotiva, fondamentale nella trasmissione del messaggio e che infatti Stanley Kubrick non aveva trascurato di impartire ad HAL 9000 nella finzione filmica quando il supercomputer sembrava supplicare gli astronauti del Discovery One di non disattivarlo, mentre prima aveva sempre avuto una voce monocorde come Crozza quando imita Mario Monti. I disabili come i soggetti colpiti da SLA che fanno uso di sistemi di comunicazione a voce sintetica hanno infatti problemi ad accettarla perché ascoltandola non vi riconoscono la loro impronta emotiva, nonostante sia perfettamente comprensibile. Una delle soluzioni migliori a questo problema che crea ulteriori disagi psicologici a questi pazienti è stata il cosiddetto EDVOX, un sistema in cui si può variare con facilità la voce entro una gamma di oltre una trentina di possibili personalità vocali diverse per età, sesso, timbro, ecc. I ricercatori scozzesi Iain Murray and John Arnott della Computing University di Dundee, fra i primi ad occuparsi di questi problemi, hanno pubblicato sul Journal of Acoustical Society of America uno studio sulle correlazioni fra il tipo di voce e il nostro stato d'animo (vedi schema), caratteristiche che ognuno di noi percepisce in misura variabile ogni volta che ascoltiamo parlare qualcuno. Non ci si pensa mai, ma tutte queste informazioni noi le abbiamo già nel nostro archivio cognitivo: tutti siamo grandi esperti di voce, la produciamo e la comprendiamo, ma sappiamo anche estrarne tutta una serie di informazioni socialmente rilevanti con un contenuto più profondo e probabilmente più universale che costituiscono la componente non linguistica della comunicazione. E ciò ci rende una specie unica che nemmeno HAL 9000 avrebbe mai potuto eguagliare. INFORMAZIONI PSICOSOCIALI DEL LINGUAGGIO - Pensate al passeggero di un aereo che sente parlare in un'altra lingua le persone sedute dietro di lui. Anche se non capisce ciò che dicono quelli che gli stanno seduti dietro e non li vede in faccia coglierà ugualmente moltissime informazioni: potrà intuirne età e sesso, farsi un'idea del loro stato d'animo e percepire i loro ruoli di dominanza e subalternità psicologica. Ad esempio un padre che rimprovera un figlio o una figlia che conforta una madre. Uno studio dell'Università di Glasgow pubblicato sull'ultimo British Journal of Psychology dice che la voce veicola numerose e importanti informazioni psicosociali organizzate secondo parametri strettamente connessi fra loro ma funzionalmente dissociabili in tre principali ambiti:

eloquio, identità e affettività. Tutti aspetti che il nostro passeggero potrà sempre confermare con un fugace sguardo all'indietro che spesso lo lascerà sorpreso della sua arguta capacità di deduzione. KINECTC 2 - La Microsoft ha annunciato una nuova versione della play station Xbox che si chiamerà Kinect 2 e che dovrebbe essere dotata di una tecnologia a fibre ottiche capace di leggere il labiale del giocatore e addirittura interpretare l'espressione del suo volto e le sue emozioni in base al timbro della voce in modo da capire se è calmo o arrabbiato così da organizzare le sue mosse di conseguenza. Se mai questo gioco sarà realizzato sussistono forti dubbi che possa eguagliare le nostre capacità, la partita giocata con HAL 9000 insegna.

Repubblica – 6.2.12

Claire Fontaine: "La nostra Italia bruciata che alla fine non cambia mai..."

Laura Larcán

BOLZANO - Un pendolo di Newton in versione campo da tennis, trasfigurato come un gioco antistress per la società Lehman Brothers, acquistabile su internet e pubblicizzato come idea-regalo per un "grande amministratore delegato". Frasi al neon che evocano iscrizioni all'ingresso dei lager nazisti, e una sagoma dell'Italia composta da migliaia di teste di fiammiferi "incendiari". Sono solo alcune delle opere "politicamente scorrette" di Claire Fontaine, collettivo nato a Parigi nel 2004 adottando il nome di una nota marca francese di quaderni e cancelleria, che sbarca al Museion per la loro prima mostra antologica italiana, in scena dal 4 febbraio al 13 maggio, col titolo "Macchinazioni", a cura di Letizia Ragaglia. Con esposizioni in tutto il mondo, Claire Fontaine porta avanti un'arte di forte impegno socio-politico, traducendo le sue riflessioni con strategie neo-concettuali, dove l'installazione, i video, le sculture al neon, la fotografia, lanciano invettive sull'attualità. Non senza il gioco della provocazione. Li abbiamo intervistati. **Come nasce la "vostra" Italia fatta di fiammiferi. Come vedete l'Italia attuale e perché secondo voi incombe una catastrofe?** L'Italia non è l'unico paese che abbiamo "ricostruito" con i fiammiferi, in realtà era già inclusa nell'installazione P. I. G. S. che abbiamo presentato incendiata al Musac di León in Spagna e poi all'ultima Biennale di Mosca nelle sue due forme, non bruciata e bruciata. Questa installazione comprendeva i primi quattro paesi che sono entrati nella crisi economica in seno all'unione europea. L'acronimo che dà il titolo all'opera sta per Portogallo, Italia, Grecia e Spagna, poi a causa della sua assonanza con la parola inglese che significa maiale è stato giudicato offensivo e progressivamente abbandonato. L'Italia è un paese cui la crisi è familiare, ci convive forse meglio che con la normalità, quando la si guarda dal di fuori sembra sempre sull'orlo della catastrofe, ma poi la catastrofe vera la investe di rado, magari solo sotto forme sismiche o con disastri naturali. Il pericolo di cui il nostro lavoro parla è che tutto continui così com'è ora, che i cambiamenti siano in fondo minimi e i rapporti di forza restino poi sempre favorevoli agli stessi gruppi. **L'opera può apparire come una provocazione forte. Qual è il vostro obiettivo con quest'opera? Qual è il senso della provocazione nell'arte oggi?** Non essendo critici d'arte non possiamo emettere giudizi generali, possiamo però parlare di quello che Claire Fontaine fa o cerca di fare. Non crediamo che la provocazione sia veramente il centro del nostro lavoro, ci sembrano ben più provocanti le cifre sulla distribuzione delle ricchezze nel mondo occidentale, i bonus distribuiti dalle banche, le conseguenze della crisi del 2008 i cui colpevoli continuano ad agire indisturbati mentre i poveri vedono scomparire gli ultimi brandelli del welfare e sono cacciati a pedate dal loro povero posto di lavoro o dalla loro modesta casa. Il nostro obiettivo è di far riflettere, quest'opera cela una possibilità concreta: chiunque potrebbe darle fuoco, se questo succedesse sarebbe increscioso (il fumo, l'allarme, probabilmente il panico) ma non realmente pericoloso, lo spettatore è davanti a una possibilità vietata che è pur sempre una possibilità, tanto è vero che l'opera esiste nella sua versione bruciata e che il suo incendio non ha mai causato nessun danno a cose o persone. **Cosa intendete quando affermate: "L'arte è diventata un luogo per rifugiati politici. Ci offre delle possibilità di sopravvivenza."** Intendiamo che il concetto stesso di "arte" all'interno dell'arte contemporanea è costantemente in discussione, ed è proprio questo il suo elemento di scottante attualità. Ogni sorta di pratica o quasi può virtualmente essere classificata come arte, ci sono un'apertura mentale, una mancanza di barriere disciplinari, una quantità di possibilità inaudite nel campo dell'arte oggi che permettono a chi ama le pratiche di libertà o la ricerca di rifugiarsi appunto per sperimentare cose che spesso non sono più possibili neanche in seno ai gruppi politici più radicali. Che poi quel che emerge a livello mediatico di questa complessa nebulosa di possibili sia la parte più compatibile col capitalismo, e la più docile dal punto di vista estetico e politico, non è cosa stupefacente, ma questo non significa che l'immagine che ci è generalmente fornita dell'arte contemporanea ne traduca le multiple realtà. **Ci raccontate questa vostra prima mostra italiana? Qual è il messaggio che vorreste arrivasse al pubblico?** Gli artisti fanno delle opere e non mandano messaggi, non sono né propagandisti né pubblicitari. Se potessimo esprimere un desiderio è che la mostra faccia riflettere, tocchi corde nascoste e segrete nelle persone, smuova sentimenti vecchi e nuovi per suscitare pensieri diversi da quelli abituali. **Ci fate da "ciceroni"? Ci svelate i segreti delle opere scelte per la mostra?** La mostra è il frutto di un lavoro curatoriale che abbiamo fatto insieme a Letizia Ragaglia. Letizia ci ha esposto molto presto a Museion e conosce bene l'evoluzione del lavoro di Claire Fontaine, dunque ci sono opere vecchie e nuove che convivono e interagiscono in questa mostra. Varie metafore si intrecciano, una è quella della macchina paradossale, che per funzionare consuma energia e non produce nulla a parte il perpetuarsi del proprio inutile funzionamento, le tre sculture che sono in movimento permanente o quasi sono emblematiche di questo aspetto. Poi ci sono delle opere che trattano della violenza della traduzione e della difficoltà di vivere tra molte lingue, poiché ogni lingua è uno spazio di intensità, un campo di affetti politici, un veicolo di un certo tipo di stereotipi, di razzismi inconsci, di visioni del mondo. E poi ci sono i video che intrattengono una relazione distante ma forte con il resto delle opere in mostra: la citazione, il riciclaggio delle forme, l'uso pratico e politico delle referenze si ritrovano nei due *The Assitants* e in *Situations* e forse quel che questi tre video hanno in comune tra loro e con le altre opere è un'esplorazione della crudeltà sociale, della violenza emancipata dal suo valore politico, della nostra impossibilità di accettare l'altro, soprattutto quando arriva nei panni umili dell'assistente o di quello sconosciuto molesto che è lo

straniero. **Claire Fontaine si definisce artista "ready made". Ci spiegate perché?** Il concetto di artista ready-made in realtà si applica a qualunque artista contemporaneo, questo concetto descrive le condizioni di soggettivazione cui siamo sottoposti nel mondo occidentale nel ventunesimo secolo. Si può leggere nel nostro testo su artisti ready-made e sciopero umano che l'artista contemporaneo è l'equivalente soggettivo dell'urinale o della scatola Brillo, altrettanto fuori posto e privo di valore d'uso che le opere che crea. L'operazione del ready-made consiste a prendere un oggetto qualunque e a farlo assurgere ad opera d'arte, noi ipotizziamo che la stessa cosa accada oggi agli artisti: si tratta di persone qualunque che si ritrovano ad occupare il posto "eroico" dell'artista che in altri tempi richiedeva qualità straordinarie, tecniche, umane, etiche, oggi non è così. **Quali sono i vostri maestri di riferimento e cosa vi hanno insegnato-ispirato?** È difficile parlare di maestri, ci sono degli artisti che ci interessano enormemente e che ammiriamo come Bruce Nauman, Cady Noland, Lee Lozano, Philippe Thomas, Gordon Matta Clark, Francis Alÿs ed altri, ciascuno di loro porta in sé dei frammenti di luce, crea degli strappi nella superficie delle cose che lasciano intravedere mondi infinitamente più veri ed intensi di quelli che la nostra socialità quotidiana ci permette di condividere. **I vostri lavori riflettono molto sull'attualità più scottante. Quali sono gli eventi che più vi turbano o inquietano?** Quello che sta succedendo in Siria è impressionante, così come sono impressionanti la lentezza della macchina internazionale, gli osservatori della Lega Araba che scappano sotto la pioggia di proiettili, le cifre dei morti che aumentano senza sosta. In generale la primavera araba lascia un gusto stranissimo nella bocca dello spettatore occidentale; abbiamo avuto accesso per la prima volta nella storia dei media ad una serie di video-incubo pieni di morti e torture, di abusi indescrivibili, d'immagini pixelizzate di sofferenze senza nome che sono la coda terribile della cometa di queste splendide rivolte. Queste immagini popolano i nostri sogni e fanno parte delle cose che non capiamo ma che ci accompagnano alla maniera dei pensieri malati, per esempio i marines che urinano sui cadaveri, le pile di prigionieri semi-nudi di Guantanamo, le immagini impensabili del bombardamento aereo di civili e bambini consegnate a Wikileaks da Bradley Manning, che ancora oggi è in prigione e passa per un traditore della patria.