

Il Paròn e il Mago, quell'infinito derby - Antonello Catacchio

MILANO - *Milan Inter '63*. Sottotitolo *La leggenda del Mago e del Paròn*. Per i meno avvezzi si tratta di Helenio Herrera, allenatore dell'Inter che con lo scudetto conquistato nel maggio 1963 diede il via a un ciclo indimenticabile e el paròn Nereo Rocco allenatore del Milan che nello stesso mese conquistò la Coppa dei campioni. E su questo ci hanno fatto una mostra (a Palazzo Reale, aperta fino all'8 settembre). E che ci sarà mai? Qualche cimelio un po' di foto e dei filmati? Certo, ma il risultato è sorprendente. Perché si parla molto di calcio, ma soprattutto si parla di Milano che in quel periodo viveva un momento davvero magico, non solo da un punto di vista calcistico. Saccheggiando felici e a piene mani nelle teche Rai affiorano autentiche delizie per capire che da allora sono passati cinquanta anni, ma si tratta di anni luce tanta è la distanza e la differenza tra quella città e quella contemporanea. Soprattutto là c'era speranza, c'era fiducia, c'era futuro. Le immagini degli immigrati dal Sud con le loro valigie di cartone non sono retorica sono realtà e i «mandarini» (così venivano chiamati i «terroni») in quelle valigie portavano una gran voglia di cambiamento e di sacrificio, soprattutto per i loro figli. E le fabbriche, che allora c'erano, erano pronte all'accoglienza, ruvida, aspra ma in qualche modo anche bonaria. Sia chiaro si facevano un mazzo tanto, ma a differenza dei torinesi che non affittavano ai meridionali, i milanesi prendevano in giro ma accettavano gli «altri», i grezzi e maldestri epigoni di Alberto da Giussano non erano neppure immaginabili. Poi, ovunque ci si girasse, fiorivano proposte culturali, segno inequivocabile di una città viva. Carlo Mazzarella poteva girare per la città accanto a Luciano Bianciardi, piuttosto che Marcello Marchesi («gli uccellini a Milano tossiscono, non cinguettano»), Mario Soldati, Giorgio Bocca oppure farsela raccontare da Franca Valeri che disquisisce sul fatto che in Montenapoleone si senta ancora parlare il dialetto milanese meglio però dopo le 5 del pomeriggio, perché all'ora di pranzo è più arioso, tutto questo da Cova (ora acquistato da una griffe del lusso) «che qui mi vieni su trasandata come una principessa». Tutto raccontato da un monitor che sciorina gli incontri in loop. A disturbare la concentrazione sono loro Enzo Jannacci e Dario Fo, fresco di cacciata dalla Canzon(at)issima Rai, che nell'altro angolo offrono le loro canzoni, tra cui una Ti te se no (tu non sai) struggente, con accanto Gaber per l'Armando, Toffolo e altri ancora per cantare La moglie di Cecco Beppe, roba da osteria, perché anche lì c'era fermento. Non c'è Renato (Pozzetto) che però strimpella in un bar con Maria Monti in una fotografia. Intorno a loro Milano cresce, si espande, cementifica forse anche comincia quel degrado che l'ha portata alle miserie contemporanee, ma è innegabile che in quegli anni non erano solo Inter e Milan a portare la città in cima alle classifiche tra le più dinamiche del mondo. Ogni cantina era un covo di intellettuali pronti a fare musica, cabaret, teatro, i salotti della borghesia milanese si aprivano, non a tutti, certo, per quello bisognerà aspettare la fine degli anni '60, anche se bombe e terrorismo renderanno la stagione fugace. Poi ci sono loro che più diversi non si può, il diavolo e l'acqua santa. Detto che il diavolo dovrebbe essere per definizione Rocco, nato Roch nella Trieste di Cecco Beppe imperatore (chissà come avrebbe preso la canzoncina di Jannacci sulla consorte?), figlio del macellaio, ma in realtà era qualcosa di più perché riforniva di carni le navi del Lloyd adriatico, senza dimenticare che Trieste era il porto dell'impero austroungarico. Ma aldilà del vocabolario limitato al triestino e di una ottima propensione per la tavola, purché accompagnata da importanti libagioni, Nereo era un personaggio sostanzialmente tranquillo. E l'altro di sicuro non era l'acqua santa. Giramondo, nato in Argentina da un profugo spagnolo anarchico, cresciuto in Marocco, emigrato in Francia, padrone di diversi idiomi, sciupafemmine inveterato, salutista antelitteram con ginnastica, yoga e cibi naturali. Lui dava del lei ai calciatori. Nereo puntava sul confidenziale «mona», uno era il Mister per eccellenza l'altro replicava «mister ti sarà ti, mona». Roba da non credere, eppure si stimavano, molto e reciprocamente. Quando Helenio ebbe l'infarto Nereo gli era vicino e dopo che Nereo se n'era andato Helenio andava a trovarlo al cimitero, da solo per un colloquio tra di loro, a quattr'occhi. Uno esibizionista, l'altro schivo, Rocco avrebbe dovuto avere una parte in *Amarcord* di Fellini, ma lasciò cadere la proposta, Helenio invece, già in età avanzata, posa nudo per la moglie Flora Gandolfi. Entrambi personaggi d'altri tempi, come erano altri tempi quelli in cui a fare le interviste del dopo derby troviamo addirittura Adriano Celentano, «si vede prima l'intelligenza e poi l'interista» doc, che gioneggia complice con il mago e ironizza col paròn, poi incontra anche Carraro e Moratti e rincara la dose. Si aprono voragini di nostalgia riempite per fortuna dalle porte degli armadietti sportivi spogliatoi perché lì si nascondono altre chicche di una mostra curata da Gigi Garanzini, all'ombra di sua santità sportiva gioanbrerafucarlo. Una mostra imperdibile per tutti gli appassionati di MilanInter, il settimanale che allora usciva ogni lunedì per celebrare solo le glorie delle due squadre milanesi, e per chi avesse voglia di gettare uno sguardo su quella Milano di cinquanta anni fa.

Gli anni dei portavaligie e delle partite «solo» allo stadio - Flaviano De Luca

Special One o Trucco e Parrucchio (il mister della squadra campione d'Italia), Sir Alex o Carlo Martello (ovvio Ancelotti), l'Imperatore (Terim) o Mancio, ormai gli allenatori sono strapagate superstar, quasi allo stesso livello dei divi del pallone. Ma un tempo non era così, in Spagna negli anni sessanta contavano talmente poco che li chiamavano *maleteros*, portavaligie. Passato mezzo secolo da quel fatidico *Quelli che... Milan Inter '63*, una distanza siderale per l'universo calcistico, cambiato in tutto sia dentro il campo (skycam e telecamere che viaggiano su fili sospesi, pubblicità virtuali su prato e tabelloni, marchi dappertutto, magliette e mutande sponsorizzate come i parastinchi, i calzettoni e il pallone) che fuori dal rettangolo verde (arbitri di porta, 24 telecamere per match che perlustrano anche l'intimo prepartita e l'accaldato dopo). E il linguaggio poi...top player per cannonieri o piedi buoni, ripartenza per contropiede, occupare gli spazi per tattica difensivista. La tv è stata sicuramente la protagonista assoluta del calcio di questi ultimi decenni, non più gioco e meno che mai sport, certamente grande fenomeno mediatico, interclassista e normalizzato. Allora nel fantastico 1963 le partite si vedevano integralmente solo allo stadio (salvo un tempo registrato la domenica su Raiuno alle 19 e i servizi di 180 secondi per ogni partita con le azioni salienti alla Domenica Sportiva). Altri mattatori salirono alla ribalta in quell'anno (e nelle stagioni successive), proprio il Mago e il Paròn, Helenio Herrera e Nereo Rocco, gli allenatori delle due squadre meneghine, la città dello scudetto (Milan '62, Inter '63 e perderà lo spareggio '64

col Bologna, Inter '65 e Inter '66), della Coppa dei Campioni (Milan '63 e '69, Inter '64 e '65) e della Coppa Intercontinentale (Inter '64 e '65, Milan '69). Insomma la capitale del calcio europeo, forse mondiale, lo scenario dove si muovevano due personaggi assai diversi ma complementari, Accaccone e il Toro triestino (come li chiamava Brera) con una padronanza assoluta del mestiere, in grado di accendere le luci della ribalta per sé e per il loro ruolo, da invasato sbruffone l'uno (che lanciava Mazzola) da bonario padre di famiglia l'altro (che puntava su Rivera). In qualche modo gli antesignani di due modi diversi d'intendere la panchina (e il mestiere del campo), HH argentino di nascita, franco-spagnolo per cultura, poliglotta, frenetico, tutto proclami e dichiarazioni (scritte pure sugli armadietti) con intensità di gioco sintetizzata dal suo grido inimitabile *tacalabala* e Nereo, il suddito di Francesco Giuseppe, il figlio di macellaio, l'uomo di spogliatoio che addestrava i suoi manzi (sin dai tempi del trio difensivo patavino Blason, Azzini, Scagnellato, poi Rosato, Maldini, Trapattoni) tra confessioni e battute in dialetto. Se entrambi poterono avvalersi di una dovizia di mezzi, era per l'affermarsi di criteri manageriali sia tra i nerazzurri di Angelo Moratti (giocatori migliori, premi favolosi, ritiri e disciplina) che tra i rossoneri di Rizzoli dove il carattere schietto di Rocco sembrava un tantinello provinciale per le platee internazionali. Nella retina ci sono due gol che marcano la differenza, quello d'astuzia di Peirò, l'attaccante che giocava solo in Coppa, contro il Liverpool togliendo la sfera al portiere che palleggiava ignaro, un colpo d'audacia che porterà poi l'Inter a eliminare i Reds e vincere il trofeo, e quello di Prati, l'ultimo nella tripletta contro l'Ajax, nella finale vinta del 1969, con Rivera che scarta un avversario dopo l'altro e non riesce a chiudere ma viene portato sul fondo e crossa per la testa di Pierino che sta lì dove doveva stare e mette dentro. Proprio lui, l'ultima punta vera del calcio italiano, da debuttante si era presentato in ritiro con una camicia a fiori, scatenando l'inevitabile battuta *mi gavevo bisogno de un centravanti, no de un cantante*.

Alias – 7.7.13

Marx e la democrazia ateniese: un nodo che ha condizionato antropologi e storici - Dino Piovan

Se si pensa alla riflessione di matrice marxista sulle società antiche, la memoria non può che riandare agli anni settanta, a quel dibattito iniziato sul primo numero dei canforiani «Quaderni di storia», a cui parteciparono alcune tra le più fervide intelligenze della giovane generazione di antichisti (Canfora stesso, Diego Lanza, Mario Vegetti), che conobbe anche momenti piuttosto vivaci. Uno dei temi centrali era quello dell'«ideologia della città», della autorappresentazione ideale e ideologica della democrazia greca del V-IV secolo, che ci si proponeva di demistificare anche alla luce della rimozione del fenomeno schiavitù. In tutt'altra direzione scava invece Carlo Marcaccini in *Atene sovietica Democrazia antica e rivoluzione comunista* (Della Porta Editori, pp. 271, € 18,00), che mira a chiarire il ruolo svolto dall'immagine della democrazia classica nel pensiero di Marx, Engels e Lenin, secondo un ben collaudato filone di indagine sulla ricezione che risale almeno a Pierre Vidal-Naquet e Nicole Loraux. Di Marx sono esaminati soprattutto i testi editi postumi che meglio illuminano ciò che nelle opere maggiori rimane implicito, come la Critica della filosofia hegeliana del diritto pubblico, i Lineamenti fondamentali di economia politica e i poco noti Quaderni etnologici, raccolta di appunti da libri di etnografia che saranno utilizzati da Engels nell'Origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato, un libro che influenzerà anche il Lenin di Stato e rivoluzione. Secondo Marcaccini, Marx avrebbe fatto propria l'immagine di Atene 'primitiva' forgiata da intellettuali e storici conservatori quali Hegel, Constant e Fustel, antitetica all'Atene 'moderna' e 'liberaldemocratica' dei radicali inglesi come Grote e Mill; un'Atene 'premoderna' che interessava proprio perché così lontana dall'epoca presente e quindi possibile paradigma sovversivo rispetto all'ordine capitalistico contemporaneo. La polis, interpretata sia alla luce di Aristotele sia di antropologi come Morgan, gli fornirebbe il modello di una società organica che l'evoluzione socio-economica avrebbe poi cancellato ma a cui poter ritornare con la rivoluzione. Tramite Engels, Lenin assorbirebbe questa lezione: i soviet, ossia i consigli dei lavoratori, sarebbero il sostituto dei demi, le comunità locali dell'Attica istituite da Clistene nel 508 a.C. i cui delegati facevano parte di organi centrali e centralizzatori della polis. La soluzione dei soviet permetterebbe a Lenin di risolvere uno dei problemi teorici più seri della dottrina: come estinguere lo stato tradizionale e nel contempo istituzionalizzare la rivoluzione. Quindi il modello della democrazia 'primitiva' di tipo ateniese non sarebbe affatto rimasto confinato alle pagine della teoria o dell'utopia. Avrebbe anzi continuato ad agire anche dopo proprio grazie al successo della rivoluzione bolscevica, sia pure in modo sotterraneo, come Marcaccini sostiene a proposito di Louis Gernet, uno dei maggiori maestri di Vernant e della scuola francese di antropologia storica, o della fiorentissima riproposizione, di matrice anglo-americana (da Finley ad Ober), della democrazia degli antichi. Atene sovietica presenta delle tesi originali, che certo meritano di essere discusse in dettaglio dagli specialisti di Marx e Lenin; se questa decostruzione di una certa immagine moderna di Atene appare seria e accurata al non specialista, rimane forse da valutare se qualcosa di essa valga la pena di essere acquisito per l'interpretazione storica della polis, e che cosa eventualmente. Non convingo con l'autore che sia «secondario stabilire in cosa esattamente consistesse la democrazia antica» (p. 15); è certo difficile e talora arduo tenere assieme lo studio di un problema storico con la storia della sua storiografia, ma può essere anche più problematico separarli, come insegnava Arnaldo Momigliano. Gli studi di Ober, per esempio, in Italia peraltro poco noti e ancor meno discussi, non sono certo privi di presupposti teorici, ma hanno pure segnato una benefica svolta nel campo, da cui mi sembra difficile prescindere del tutto.

Dal Pacifico al nostro ieri - Marco Dotti

Quando Michael Leahy arrangiò il grammofoño su una stuoia, il «primo contatto» era già avvenuto, ma gli indigeni continuavano a fissare lui e gli altri membri della spedizione con un misto di stupore tragico e sospettosa attenzione. Un'allegria musichetta in voga in quegli anni, Looking on the Bright Side of Life, saturò l'aria già densa di umidità e catturò gli abitanti che si erano radunati attorno a quell'ispettore minerario improvvisatosi antropologo. Lo stupore di

Leahy fu però grande quando non li vide danzare come come si sarebbe aspettato dando retta alla sua immaginazione. Li fotografò, attese ancora, la musica continuava, ma niente: i «selvaggi» se ne stavano immobili. Solo dopo molte note cominciarono le danze, ma con cadenze quasi forzate e accompagnati da quegli sguardi straniti che proprio le fotografie e i filmati girati da Leahy ci hanno consegnato. È celebre, su tutte, l'immagine scattata da Leahy di un guineano che piange, in preda al panico e al terrore, durante il «first contact» con l'uomo bianco. Trent'anni dopo, nel corso di una intervista, uno degli indigeni presenti alla scena del grammofono rivelò: «sentivamo gridare, credevamo fosse una scatola piena di spiriti, credevamo che i nostri antenati fossero là dentro. Poi quell'uomo ci disse ancora di ballare e allora noi ballammo, credendo che i nostri antenati ballassero con noi». Guardare e osservare fu una pratica costante di Mick Leahy, che dalle sue annotazioni trasse un libro persino oggi tutt'altro che privo di interesse, *Explorations into Highland New Guinea, 1930-1935*. Anche gli «indigeni», dal canto loro, guardavano e osservavano quelle strane creature bianche, tentando di collocarle in categorie via via più familiari alla loro visione del mondo. Amici? Nemici? Estranei? Alcuni gruppi giunsero a considerarli «creature del cielo», come osserva Jared Diamond, nel suo ultimo lavoro, *Il mondo fino a ieri*. Che cosa possiamo imparare dalle società tradizionali? (traduzione di Anna Rusconi, Einaudi, pp. 504, € 29,00), che proprio da questa vicenda prende spunto. L'osservazione non è mai univoca, e questa storia lo dimostra. I guineani, ricorda Diamond, scrutavano attentamente gli europei, classificandone ogni comportamento e due cose li convinsero che non di creature ultraterrene, ma di uomini a tutti gli effetti si trattava: la sessualità e i resti. Nei loro accampamenti, i bianchi lasciavano escrementi come tutti. Di ritorno al villaggio, poi, le ragazze che venivano loro offerte come partner rivelavano che, dismesso il completo da esploratore, i bianchi avevano organi sessuali in tutto e per tutto simili a quelli degli abitanti dell'isola. Michael Leahy, di professione minatore, arrivò per la prima volta sugli altipiani della Nuova Guinea nel novembre del 1930. Da lì, risalendo il fiume Purari, accompagnato dal fratello Danny e da Michael Dwyer, nel corso degli anni prese a esplorare le zone orientali e centrali dell'isola. Zone che, fino a quel momento, si ritenevano disabitate e prive di reale possibilità di sfruttamento, poiché interamente ricoperte dalla foresta pluviale. Zone talmente impervie da costringere nel 1889 alla resa anche l'agguerrita Deutsche Neuguinea-Kompagnie, che inizialmente aveva magnificato a Bismarck il potenziale economico, geostrategico e commerciale di quelle terre. Ma venne il tempo in cui, in Australia – che governava l'isola dal 1920, su mandato della Società delle Nazioni – si pensò di mettere a frutto quella terra abbandonata dagli uomini e, nonostante lo zelo iniziale dei pastori luterani, dimenticata da Dio. Cominciarono dunque le prime esplorazioni. Chi cercava oro e risorse naturali, però, non trovò altro che uomini. Un milione di esseri umani di cui nessuno, fino agli anni trenta, aveva mai sospettato l'esistenza. La prima spedizione-Leahy ribaltò in un attimo l'opinione corrente, altre ne seguirono via terra e via fiume. Poi fu la volta delle perlustrazioni aeree, che da un lato offrivano ampia possibilità di ricognizione, dall'altra preallertavano le popolazioni locali. L'avvento delle perlustrazioni aeree mise fine a ogni possibilità di «primo contatto». In Papua Nuova Guinea esistono ancora popolazioni che non hanno mai «visto» un bianco, ma è pressoché improbabile che non ne abbiano avuto notizia, magari tramite le popolazioni dei territori limitrofi, o quanto meno osservando gli aerei che, dagli anni Quaranta, regolarmente attraversano i cieli. Il 23 giugno del 1938, una spedizione congiunta del Museo di storia naturale di New York e del governo coloniale olandese, finanziata dal naturalista, filantropo e magnate del petrolio Richard Archbold, sorvolando la Baliem Valley si trovò improvvisamente dinanzi a una valle pianeggiante fino a allora sconosciuta, venendo in contatto col gruppo più densamente popolato degli altipiani occidentali, i centomila membri della popolazione Dani. Forse è questa l'ultima esperienza di «primo contatto» che il nostro mondo si è potuto concedere. Fino agli anni Trenta, la parte orientale dell'isola di Nuova Guinea era praticamente sconosciuta al mondo: i suoi abitanti, pur diversi tra loro quanto agli idiomi parlati – a tutt'oggi la Nuova Guinea è una delle zone con più alta diversità linguistica della terra – e relativamente agli usi praticati, erano uniti dal fatto di non possedere denaro, non conoscere manufatti in metallo, non avere un'organizzazione statale, né conoscere la scrittura (oggi il tasso di analfabetismo si aggira sul 34%). Mediamente, avevano una vita della durata di trent'anni e non si erano mai allontanati più di 60 km dal proprio villaggio di appartenenza. Oggi, e non solo nella capitale Port Moresby, tutto è cambiato, e – come sottolinea Diamond – è legittimo supporre che anche gli ultimi gruppi superstiti degli altipiani siano comunque a conoscenza che qualcosa esiste, oltre i propri confini. In ottant'anni – nota Diamond in questo suo libro molto interessante, ma anche molto impressionistico, schierato e orientato da una prospettiva molto personale – le popolazioni delle regioni interne papuane hanno vissuto cambiamenti per cui, nel resto del mondo, sono occorsi migliaia di anni. Il che sotto certi aspetti rende la Nuova Guinea una interessantissima «finestra sul mondo fino a ieri» e una sorta di laboratorio tutt'ora attivo dove osservare il funzionamento di sistemi di conciliazione e regolamentazione dei conflitti molto diversi rispetto a quelli a noi più familiari. Attraverso l'osservazione dei mutamenti intervenuti nelle zone montuose da quel 1930 a oggi – secondo l'opinione dell'autore, già molto contestata, anche se nel libro le argomentazioni a favore non mancano – è possibile accedere a una sorta di laboratorio esteso, a cielo aperto, dove osservare in vivo una transizione epocale e apprendere qualcosa di importante sulla matrice, il funzionamento e l'evoluzione di fondamentali fenomeni, tra i quali la territorializzazione, le istituzioni, la religione (cui sono dedicate le pagine più deboli), la guerra, i sistemi giuridici, l'educazione, il gioco e i rapporti tra generazioni. È stata la consapevolezza di quanto lenta sia stata l'evoluzione dei nostri stili di vita, della nostra tecnologia e delle nostre istituzioni a concentrarsi sulla Nuova Guinea come terreno di osservazione, non un mero «esotismo»: la necessità era quella di individuare una regione che funzionasse come lente particolarissima attraverso la quale osservare l'evoluzione e l'involuzione di certe pratiche presenti anche nelle comunità di individui a cui noi tutti appartenemmo, i «Weird», apprendendo qualcosa da quelle società «altre». Weird è un acronimo coniato dai sociologi Joseph Heinrich, Steven Heine e Ara Norenzayan, che sta a indicare individui provenienti da società occidentali (western), istruite (educated), industrializzate (industrialized), ricche (rich) e democratiche (democratic). Oggi, però, tutto sembra troppo addomesticato e anche l'osservazione ha ben poche ragioni d'essere se si riduce a un campionario di funzioni utili per riconvertire in una versione «ecologicamente compatibile» con il resto del globo quanto meno l'immagine che gli individui «Weird» hanno di se stessi. L'impasse dal quale alcune pagine particolarmente

delicate del testo di Diamond non scampano è d'altronde proprio relativa al fatto di avere osservato male in passato. Molto ci sarebbe, quindi, ancora da fare; ma poiché non si trova più nessuno che – come i «selvaggi» del primo contatto di Michael Leahy – ricambi in qualche modo le nostre attenzioni, i rischi che ci attendono non sono pochi. Per esempio, finire noi stessi per credere che dentro i nostri grammofoni suoni ancora il disco rotto di quell'alterità che cominciamo a considerare tale solo quando ha cessato di perturbarci davvero e comincia grottescamente a danzare.

«Questo no»: il lettore Cases - Massimo Raffaelli

Ammetteva francamente di essere negato a scrivere una monografia, era piuttosto un estensore di note, di articoli, di dottissime glosse filologiche, così come di apologhi e inaudite invenzioni satiriche: Cesare Cases (1920-2005) è stato non soltanto un grande germanista e critico letterario, fra i maggiori del secondo Novecento, ma anche e soprattutto uno scrittore il cui stile secco e pungente, sommamente penetrante nella costitutiva brevità, risulta per esempio in *Cosa fai in giro?*, una memoria autobiografica sulle leggi razziali scritta nel 1978 (poi in *Il boom di Roscellino. Satire e polemiche*, a cura di Luca Baranelli, Einaudi 1990) che, in realtà, è un vero e proprio romanzo di formazione. Non basta, perché Cesare Cases era stato innanzitutto un formidabile lettore o, meglio, uno studioso e un critico che aveva mantenuto nella propria ottica le domande primordiali del lettore tout court: qual è il senso e la motivazione di un testo? come e perché è stato scritto? qual è dunque la sua verità e, pertanto, la sua sostanziale utilità? Per lui il sapere dello specialista e la magnanimità dell'umanista («dilettantismo superiore», lo chiamava) erano infatti una cosa sola, come testimonia a oltranza un corposo volume che però si legge alla stregua di un breviario: *Scegliendo e scartando. Pareri di lettura* (Aragno «Biblioteca», pp. LXXVIII+627, € 40,00), meritoriamente costruito e annotato da un giovane germanista dell'Università di Trento, Michele Sisto, già firmatario della Bibliografia degli scritti di Cesare Cases nel collettivo *Per Cesare Cases* (a cura di Anna Chiarloni, Luigi Forte e Ursula Isselstein, Edizioni dell'Orso 2010). Scanditi fra il '53 e il '73, selezionati e trascritti dall'archivio Einaudi di cui Cases fu consulente e magna pars per la germanistica, si tratta di 250 pareri integrati da documenti redazionali e stralci dalla corrispondenza, specie nel primo decennio con Luciano Foà e Renato Solmi che furono appunto i suoi mallevadori einaudiani. Cases, cui vengono inviate in lettura per lo più opere di narrativa ma anche di saggistica e di storiografia, ha da subito una chiara nozione del campo editoriale e del suo relativo posizionamento. Sisto, nella introduzione, divide il percorso in tre fasi e ne deduce sia la poetica sia i contraltari polemici. La prima fase anni cinquanta – quando Cases è un militante del Pci su posizioni lukácsiane e, scrive Sisto, «sostiene una letteratura che non interessa solo ai letterati» – è quella della valorizzazione progressiva di Bertolt Brecht e della aperta contrapposizione al catalogo di Mondadori in cui, grazie alle versioni e ai suggerimenti di Lavinia Mazzucchetti, figurano i campioni dell'umanesimo borghese, da Stefan Zweig e Hermann Hesse a Thomas Mann, che peraltro è il prediletto da Cases. Nella seconda fase, l'antagonista è Feltrinelli, dove la germanistica è curata da Enrico Filippini, aderente al Gruppo 63: alle opzioni sperimentaliste o apertamente avanguardiste (Günter Grass, Uwe Johnson), Cases, che ormai agisce da battitore libero vicino ai Francofortesi e, in Italia, ai gruppi e alle riviste della Nuova Sinistra (su tutti i «Quaderni Piacentini»), oppone la ricerca problematica di un fuoriclasse quale Arno Schmidt o il radicalismo, variamente declinato, di Enzensberger, Dürrenmatt e Max Frisch. Più povera di schede di lettura e di pareri scritti (perché Cases dal '70 insegna a Torino e partecipa personalmente ai celebri «mercoledì» einaudiani) è invece la terza e ultima fase dominata tanto dalla perplessità circa il valore della letteratura corrente quanto dalla consapevolezza dello stallo che in Germania divide l'ambigua accettazione del neocapitalismo a Ovest dalla produzione socialista, per lo più eloquente e retorica, a Est: qui non è un caso prediliga gli scritti autobiografici e teatrali di un post-brechtiano quale Peter Weiss, l'autore de *L'Istruttoria* ('65) e del satirico grottesco *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat*, rappresentati dai filodrammatici di Charenton, sotto la guida del marchese di Sade (una pièce del '67, «qualcosa in cui l'ideologia si trasforma in poesia», scrive nel parere che la avalla). Dato il quadro della poetica, resta da dire l'essenziale e cioè la stilistica di Cases lettore. Chi abbia in mente le opere della sua produzione maggiore (da *Saggi e note di letteratura tedesca*, '63, poi a cura di Fabrizio Cambi, Università degli Studi di Trento 2002, a *Il testimone secondario*, Einaudi '85 e *Patrie lettere*, ivi '87, sempre a cura di Luca Baranelli, fino alle sapide *Confessioni di un ottuagenario*, nuova edizione Donzelli 2003) ne riconosce il tratto ad apertura di una pagina che realizza in sintesi, e si direbbe secondo etimologia, l'attitudine critica del comprendere-per-valutare. Di rado i suoi pareri eccedono la misura delle due o tre cartelle e (come prescriverà ai recensori nel primo numero de «L'Indice», 1984) all'inizio c'è sempre un riassunto cui seguono un breve inquadramento storico-letterario e, di solito con una pointe delle sue, il giudizio che ne raccomanda o meno la pubblicazione. Non occorre tanto ricordare che i suoi no siano molto più numerosi dei sì e nemmeno che ben pochi tra quei sì abbiano potuto materializzarsi in libri a stampa, quanto viceversa rammentare la postura di Cases consulente nell'atto di redigere un parere. La questione del riassunto è capitale perché da un lato egli assume l'ottica del lettore comune (o del «dilettante superiore») ma dall'altro, proprio per essere tale, sente il bisogno di ridurre all'essenziale le competenze e le pretese del grande specialista. Ne risulta uno straordinario paradosso, quello di un provetto conoscitore della lingua e dello stile (colui che duettava con Fortini traduttore del Faust, colui che scrivendo in tedesco stupiva e persino umiliava i tedeschi, a detta di Thomas Mann), insomma un perfetto formalista indotto a presentarsi nelle vesti di uno spiccio contenutista. È, questo, il paradosso che rendeva plausibile la immancabile clausola sulla «utilità» del libro, un concetto che i letterati à la page avrebbero senz'altro sdegnato o ritenuto imbarazzante, anacronistico. Invece Cases di lì partiva e lì arrivava puntualmente, fiutando i suoi aforismi critici come nel caso-limite, appena tre righe, del parere su *Kreuzwege* (1961) di Friedrich Georg Jünger: «È un libro pieno di nobili sentimenti, scritto da un aristocratico che ogni tanto si degnava di amare il popolo, specie sotto forma di donne. Non è proprio da tradurre, né da noi né da nessuno». Ma bastino pochi altri esempi tratti dalla miniera di questo *Scegliendo e scartando*: uno, sconcolato, del '59 su *Die Entscheidung*, tardo e stanco romanzo di una autrice molto amata, Anna Seghers («non vale neanche la pena di riassumere il complicato intreccio»), un altro del '62 su Peter Handke («una lettura faticosa e noiosissima, ma ho il vago sospetto che molti altri la possano trovare eccitante»), un altro ancora del

'63 sulla Introduzione al Lied romantico di Mario Bortolotto, oggi ritenuto un semidio della critica musicale: «Sarà bene che Mila con la sua autorità gli ricordi che si scrive per i cristiani e non per Dio, che è il solo ad essere onnisciente (per fortuna)». Chi legga questa frase a rovescio o in controluce può riconoscervi il profilo di Cesare Cases, il suo sorriso indimenticabile, la sua divisa intellettuale e morale.

Un uomo uccello in forma di fiaba - Isabella Mattazzi

Come muoiono i candidi, i puri di cuore, coloro a cui non tocca, per destino o per strutturale conformazione dell'anima, la miseria di una quotidiana compromissione con il mondo? Nel folclore ebraico dell'Europa centro-orientale esiste una maschera chiamata Schlemiel, ovvero il puro, l'innocente. La parola deriva dall'unione, in lingua jiddish, di Schlimm «cattiva» e Mazl «sorte». Letteralmente Schlemiel è quindi lo sfortunato. Sfortunato non perché invisibile alla sorte, ma perché incapace di sottostare alle semplici pratiche che governano la vita degli uomini. Chi è Schlemiel arriva sempre in ritardo strappandosi, per la fretta, la manica della giacca nella maniglia di una porta. Spesso cade o si lascia cadere gli oggetti di mano. Rovescia il caffè del mattino, salutandolo perde il cappello, è sempre troppo alto, troppo magro, troppo gentile, troppo cerimonioso, «troppo qualcosa» per fare bella figura in società. Chi è Schlemiel è involontariamente buffo, non sa, non capisce come funzionano le regole del gioco. Non sa, non capisce, perché lui a quel gioco è di fatto estraneo. Chi è Schlemiel cammina sul ciglio della strada, perennemente su un limes, sottile linea di confine che divide la realtà dal sogno, ogni volta pronto a andarsene, ogni volta con una valigia in mano. Gli Schlemiel abitano da sempre la letteratura fantastica. Dall'Uomo senza ombra di Adelbert von Chamisso, passando per i goffi studenti delle fantasie hoffmanniane, fino agli abitanti dal sorriso melanconico e dalle mani di forbice del cinema di Tim Burton, siamo spesso abituati alla dolcezza innocua di fanciulli del tutto disadattati che ritagliano meravigliose sculture negli alberi o che all'improvviso, non appena ci voltiamo, aprono le ali per volare via con l'eleganza di un nibbio. Perché se gli Schlemiel vivono male nel nostro mondo di comuni mortali, nel mondo del sogno portano scettro e corona. Simboli della lacerante condizione di alterità dell'anima poetica di fronte al reale, sono spesso creature metamorfiche – a volte dotate di piume nascoste sotto la giacca, a volte di cesoie o di innesti meccanici nel corpo – ma comunque sempre capaci di meraviglia e bellezza. Nell'ultimo libro di Mathias Malzieu, *L'uomo delle nuvole* (Feltrinelli, traduzione di Cinzia Poli (pp. 131, € 14) di questo preciso genere di bellezza, appunto, si parla. Malzieu, cantante dei Dionysos – gruppo rock psichedelico tra i più seguiti dal pubblico francese – e da qualche anno anche scrittore, non è nuovo a questo genere di narrativa consapevolmente e programmaticamente sbilanciata sul genere fiabesco (dei suoi libri in Italia, sempre per Feltrinelli, è uscito nel 2012 *La meccanica del cuore*, storia di un bambino con un orologio al posto del cuore). Anche in quest'ultimo caso si tratta di una fiaba. Tom Cloudman, uomo-nuvola di nome e di fatto, è a tutti gli effetti uno Schlemiel. Da sempre maestro nelle contusioni, negli ematomi da scivolamento sui pattini, nei traumi da caduta dalle scale, decide di fare di questa sua conclamata incapacità di reggersi in piedi un'arte e gira per le fiere di paese dentro una bara su ruote intrattenendo il pubblico con numeri deliranti. Ogni volta tenta il volo da tetti di granai, torri di sedie pericolanti, alberi, finestre, abbaini e ogni volta i voli finiscono in ospedale. Tagliuzzato, ricucito, poi di nuovo strappato, vive come un fantoccio di pezza senza ossa e senza peso. Fin qui tutto bene, tutto nel copione di ogni Schlemiel che si rispetti. Finché un giorno, dopo un volo finito particolarmente male, in ospedale non gli scoprono un tumore alla spina dorsale. Un tumore di quelli cattivi, di quelli che non lasciano molto tempo. Come muore allora uno Schlemiel? Come muore, come lascia il mondo chi al mondo, di fatto, non appartiene? L'ospedale, che ci hanno insegnato essere luogo di controllo e punizione oltre che di cura, si rivela presto una gabbia insopportabile per chi, per statuto, è fuori da ogni ordine e controllo. Costretto ad arrendersi alla malattia, alla perdita di peso, al lento cedimento delle ossa erose giorno per giorno da quella che lui chiama «la barbabetola», Tom Cloudman si ribella come può rifugiandosi ogni volta nel fiabesco, rubando piume dai cuscini dei suoi compagni di corsia per costruirsi un paio di ali, per poter fare ancora il suo show, poco importa se sarà ormai solo per sé e per un bambino malato di leucemia che ancora si ricorda di lui quando era un giovane uccello. Nibbio smagrito con le ali attaccate alla schiena con lo scotch, falco legato a terra dalla catena del catetere, costretto a tirarsi dietro la flebo come un trespolo con le ruote, Tom Cloudman cede ogni giorno di più all'ordine del reale, alla normalità della cura, per lui ancora più devastante della malattia stessa, finché inattesa arriva la fiaba a rimettere a posto le cose. La fiaba nella figura di una meravigliosa donna-uccello, sensuale abitatrice del tetto dell'ospedale dove, sconosciuta a tutti, esiste un'enorme voliera, varco aperto verso un'altra dimensione, verso quello che E.T.A. Hoffmann per i suoi personalissimi Schlemiel sofferenti chiamava Atlantide, il regno del volo. Tra la bellissima donna-uccello e Tom, dalle ali fatte di piume di cuscino, si stabilirà subito un patto. In cambio di un figlio con lei, lui avrà salva la vita. In cambio di un figlio, per una sorta di laica e umanissima transustanziazione, lui si trasformerà lentamente in uccello. Non più un uccello fatto di scotch e di tubicini di plastica, ma un uccello vero di penne e piume. Giorno per giorno, con il progressivo cedere del corpo, crescerà e si infoltirà la sua livrea, alla perdita di peso si accompagnerà l'aprirsi delle ali, allo schianto delle ossa la crescita del becco, vittoria estrema della bellezza sulla malattia, del sogno sul reale. Come per ogni Schlemiel anche a Tom Cloudman verrà restituita, un po' alla volta, la sua dignità di creatura fiabesca barattando le cadute con una nuova grazia, gli equilibri incerti del suolo con l'eleganza aerea delle correnti. Fino allo slancio finale, ossia la trasformazione completa, e fino al necessario dimenticarsi della propria originaria condizione umana, un oblio sancito dalla decisione di partire senza salutare chi è rimasto a terra, nemmeno voltarsi indietro. «L'eco di una remota coscienza mi invia segnali sconfortanti. Vorrei aiutarla ad aiutarmi, ma qualcosa in me viene meno. Il timone della razionalità si scioglie al sole e vado alla deriva. Il canto delle sirene invisibili risuona anche in pieno giorno. Lo odo più distintamente delle voci umane. Sento gli uccelli migratori anche prima di vederli e d'istinto canto con loro. Mi chiamano».

Hitler alle prese con quelle maledette cuffie dell'ipod - Raul Calzoni

Il 30 agosto 2011 un uomo in divisa nazista si sveglia sulla panchina di un parco berlinese. Se non fosse per l'abito di pessimo gusto scelto dal singolare personaggio, nulla turberebbe la giornata in cui si apre *Lui è tornato*, romanzo del tedesco Timur Vermes (trad. di Francesca Gabelli, Bompiani «Letteratura straniera», pp. 448, € 18,50). Il lettore non può non provare un'immediata simpatia per questo singolare individuo sulla sessantina, molto più somigliante a un clochard che a un gerarca nazista. L'uomo decisamente retrò non ha una sua dimora e neppure un soldo in tasca, la sua divisa è lacera e puzza di benzina, e la sua percezione del mondo circostante è completamente straniata, tanto che crede di essere nel 1945. Ma nella simpatia spontanea che l'oscuro personaggio suscita si agita qualcosa di inquietante, non foss'altro che per i suoi farfugliamenti sul popolo tedesco e sulla seconda guerra mondiale, che ne rivelano presto l'identità. La copertina del romanzo fornisce d'altronde già un indizio per comprendere chi sia il «lui» di cui si racconta: su sfondo bianco campeggia la silhouette nera di una capigliatura inconfondibile sotto la quale, incolonnato a formare un paio di baffetti altrettanto inconfondibili, si staglia il titolo del libro. Come se non bastasse, il titolo del prologo – «Risveglio in Germania» – e la numerazione dei trentasei capitoli del romanzo sono in carattere gotico. Al lettore tedesco è stato, inoltre, fornito un ulteriore minimo indizio per identificare il protagonista del romanzo: l'indizio è nascosto nel prezzo: 19,33 euro. Non è dunque necessario avventurarsi molto in là nella lettura per comprendere che il romanzo racconta il risveglio nella Germania del 2011 di Adolf Hitler, divenuto cancelliere nel 1933 e – dobbiamo dedurre – «addormentatosi» nel giardino della cancelleria del Reich nel 1945. Dopo un sonno durato sessantasei anni, il Führer si ridesta in una Berlino che gli è al contempo estranea e familiare e nella quale si muove cogliendo appieno le contraddizioni della contemporaneità tedesca e le sue continuità con il passato. Tra le pagine di questo romanzo, che Oltralpe ha venduto seicentomila copie e in Italia è stato il titolo più venduto all'ultimo Salone del libro di Torino, la Germania attuale appare a Hitler come un luogo nel quale poter occupare nuovamente la posizione del Führer, risvegliando nei tedeschi la mai del tutto sopita inclinazione al nazionalsocialismo. Narrato in prima persona e frutto della acribia storica di Vermes e delle sue ricerche capillari su Hitler, documentate nelle quasi cinquanta pagine di «Note dell'autore» poste in appendice, *Lui è tornato* offre una lettura della contemporaneità attraverso gli occhi dell'uomo dal quale è disceso il destino della Germania nel secondo Novecento. L'origine delle grandi cesure della storia recente tedesca – la Seconda guerra mondiale, la divisione e la riunificazione della Germania – è, infatti, da ricondurre all'agire del Führer negli anni del dodicennio nero, di cui Vermes evoca gli eventi salienti, mettendoli in dialogo con il presente attraverso una operazione di scardinamento dell'asse temporale. Hitler assume così i tratti di un vero e proprio revenant pronto a catalizzare l'inquietudine di una contemporaneità gravida di incertezze, sulle quali innestare una nuova ascesa del nazismo. La determinazione con la quale il redivivo Führer conclude il proprio fanatico progetto politico, quel progetto già enunciato nella Mia battaglia, testo che viene più volte ricordato nel romanzo, nutre la narrazione sin dal suo incipit. Lui è tornato guarda la Germania dei nostri giorni attraverso gli occhi di Hitler in quella stessa forma autobiografica che caratterizza la bibbia del nazismo, il cui tedesco burocratico viene ricalcato dalla lingua impiegata dal protagonista del romanzo. Del tutto convincente, la ricostruzione della retorica del personaggio effettuata da Vermes è modellata sui Monologhi del quartier generale del Führer, grazie ai quali l'autore ha potuto comprendere – come si legge nelle Note in appendice al romanzo – «la logica della... follia», che dall'uomo storico si riversa su quello inventato. Dotato di un'autodeterminazione e di una consapevolezza di sé incrollabili, l'Hitler di Vermes non esita a riproporre la propria fanatica retorica: lo si vede, per esempio, già fin dall'incipit del romanzo, nei dialoghi con il giornalista che gli offrirà l'opportunità di trovare riparo nel proprio chiosco, dandogli così modo di informarsi sulla storia tedesca degli ultimi sessant'anni. Da questo suo nuovo quartier generale, Hitler comincia a muovere i propri passi nella Berlino e nella società tedesca della riunificazione, un atto che considera tra «le poche eccellenti menzogne propagandistiche partorite da questa Repubblica», mai abbandonando la prospettiva del fanatismo uncinato. Strabillato dalla presenza massiccia degli immigrati turchi in quella che crede essere ancora la capitale del III Reich, il Führer di Vermes suscita nel lettore sentimenti contrastanti: numerosi, infatti, sono i momenti esilaranti, per esempio quello in cui scambia le cuffiette degli Ipod fornitigli dagli studenti con i tappi per preservare le orecchie dallo scoppio delle granate, oppure il passaggio in cui deve utilizzare uno smartphone per la prima volta. Dunque, l'ironia diffusa nel libro trova la sua ovvia origine nella goffaggine di Hitler, ignaro della realtà in cui si è risvegliato, e dunque dei nuovi media e delle nuove tecnologie con cui si trova a confrontarsi. D'altronde, immediata è la comprensione del Führer circa le potenzialità seduttive intrinseche ai nuovi media, laddove li si voglia usare a fini propagandistici. Orfano di Goebbels, Hitler può ora avvalersi di quella che chiama «internez», imparando presto a sfruttare anche Youtube, tramite centrale per la diffusione del suo progetto politico: dopo essere stato assunto come imitatore di se stesso per il talk show di una emittente televisiva, i suoi sketch risulteranno fra i più cliccati sul web. È tramite questi espedienti narrativi che il tragicomico romanzo di Vermes invita dunque a riflettere sullo stato della Germania contemporanea e sul fatto che le condizioni sociali, culturali e politiche che hanno reso possibile l'ascesa di Hitler nel 1933 trovano ancora una loro attualità. La latenza dell'ideologia nazista nella coscienza collettiva tedesca, che il redivivo Führer sente i poter risvegliare, è stata d'altronde una questione ampiamente dibattuta a partire dal secondo dopoguerra, divenendo la base del processo di elaborazione del passato promossa già da Theodor W. Adorno che, nel 1959, scriveva: «se la tanto menzionata rielaborazione del passato non è fino ad oggi avvenuta, ma si è tramutata nella sua caricatura, il vuoto e freddo oblio, è perché continuano a sussistere le oggettive premesse sociali che generarono il fascismo». Oltre a rinverdire queste considerazioni, il romanzo di Vermes trova una sua contestualizzazione nel solco dello studio di Alexander e Margarete Mitscherlich, i quali in Germania senza lutto: psicoanalisi del postnazismo del 1967 avevano avanzato la provocatoria tesi della perdurante dipendenza psicologica dei tedeschi dalla figura carismatica di Hitler, il cui spettro si sarebbe aggirato, perciò, nell'inconscio collettivo della Germania successiva al dodicennio nero.... per venire ora riacchiappato nella finzione, tutt'altro che priva di spunti reali, allestita da Timur Vermes e accolta con inquietante favore.

PARIGI - Se qualcuno un giorno si metterà a scrivere una storia della museografia del Novecento, non tralasci di dedicare un capitolo a una tipologia di mostra, che fa scuola a partire dal 1971 e passa sotto il nome di dossier. Si tratta di un modo di pensare la storia dell'arte, più che di una formula di successo, poiché da qui passano le reali occasioni di ragionare attorno a dei problemi critici. Il principio è radunare solo opere necessarie, di muoversi con circospezione attorno a pochi pezzi, per la prima volta messi sotto la lente di ingrandimento. Questa che vediamo a Parigi – Giotto e compagni, a cura di Dominique Thiébaud, nella Chapelle del Louvre, fino al 15 luglio (catalogo Officina Libraria, pp. 245, € 39,00) – ha una chiarezza tale che verrebbe voglia di ripetere l'esperimento per qualsiasi grande pittore della storia tutta. E l'inesco del meccanismo non poteva che essere la Stimagizzazione di San Francesco, la pala dipinta verso il 1298, al Musée dal 1812, quando venne requisita dalla chiesa francescana di Pisa, firmata 'Iocti Florentini'. Un'opera poco amata da tanti studiosi, e invece capolavoro 'spazioso' e minuzioso: sui monti scoscesi della Verna, un santo seriamente preoccupato riceve le stigmate da un Cristo-serafino grande quasi quanto lui. Intorno, due cappelle, a sbirciar nelle quali si scoprono una dolcissima Madonna in colloquio col figlio e un tabellone di croce sporgente. Un Giotto miniaturista, illusionista dunque, ma che pratica, con altrettanta confidenza, un certo monumentalismo. La precedente Madonna di San Giorgio alla Costa (1288-'90), venuta dal museo fiorentino di Santo Stefano al Ponte, manifesta già quell'amore per la terza dimensione, per un geometrizzare volti e troni. Sono i primi passi di quel pittore che rubò grido, campo e fama al suo maestro Cimabue, mossi subito prima della partecipazione di entrambi al cantiere più rivoluzionario della storia dell'arte medievale: la Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi, dove Giotto affresca le Storie di San Francesco verosimilmente verso il 1295. Sia detto ciò per introdurti a uno dei due cuori della mostra: che è la presentazione del restauro della Croce dipinta, che si trova al Louvre dal 1863, acquistata quando il marchese Campana fece bancarotta. Un intervento accurato e leggero ha asportato uno strato di sporcizia, vernici ossidate e ridipinture che non consentivano di apprezzare una superficie dipinta, in buona parte in condizioni migliori di quanto ci si aspettasse. Il punto è adesso stabilire il tasso di autografia giottesca e qui entra in gioco il concetto di bottega, intelligentemente sviluppato in mostra. Un artista, soprattutto nel Medio Evo ma anche più in là, non è mai da solo: nel senso che accanto a lui operano allievi, garzoni, assistenti, insomma pittori di diverso ordine e grado. L'organizzazione del lavoro la immaginiamo simile a quella di un'azienda moderna, dove si fa il possibile affinché il prodotto finito risulti di qualità e a spese contenute. Tutto questo è stato mirabilmente spiegato da Giovanni Previtali che a Giotto e la sua bottega (1967, per i Fratelli Fabbri) ha dedicato un saggio-monografia che, anche a distanza di tanti anni, resta uno dei nostri libri preferiti di storia dell'arte. Strutturalismo, connoisseurship e marxismo erano gli strumenti critici che consentivano di seriare, e leggere storicamente, le diverse fasi della rivoluzione giottesca. Seguendo espressamente questa linea, e correggendo il tiro laddove gli studi hanno raffreddato le posizioni d'avanguardia di Previtali, in mostra vediamo sfilare la ricezione della pittura di Giotto, grazie a dipinti provenienti da collezioni pubbliche francesi. Così Grifo di Tancredi (il San Giovanni Battista da Chambéry, verso il 1295) assimila le luminescenze striate di Cimabue, ma ritarda ad accogliere la svolta giottesca; mentre il 'Maestro di Cesi' (un trittico a sportelli con l'Assunzione della Vergine dal Musée Marmottan), un umbro attivo a Spoleto, si mostra più aperto verso le costruzioni spaziali che può vedere nella Basilica Superiore. Un ventennio dopo, a Firenze, tutt'altra storia: il primo a aderire spassionatamente alla pittura di Giotto, divenuta avvolgente e voluminosa, è Bernardo Daddi, riconosciuto in due Santi giovanili, dal Musée des Beaux-Arts di Lyon (1315-'20). La riunione di quattro tavole poi – la Madonna con Bambino da Washington, il Santo Stefano dal Museo Horne di Firenze, un San Giovanni Evangelista e un San Lorenzo già di proprietà Jacquemart-André, e ora a Chaalis – costituisce la prima occasione per vedere ricomposto un polittico di Giotto, seguendo più o meno la proposta di Roberto Longhi nel 1930. Peccato che l'unico pezzo che gode di buona salute sia lo Stefano Horne: spulita la Madonna Goldman e malconci i santi a Chaalis. Siamo ora nel pieno di un addolcimento delle espressioni, di un ingentilimento che arricchisce le dorature di decorazioni puntinate e a mano libera, che lumeggia razionalmente gli incarnati. Sensazioni simili si provano a entrare nella cappella Bardi (verso il 1320-'25), capolavoro di naturalismo, ricco e non più povero, com'era il primo ciclo assisiense. Ma valichiamo gli anni venti; troviamo, nella terza parete – eh sì, la mostra non è più grande di una sala! –, il secondo fuoco del discorso: una Crocifissione, che il Louvre ha acquistato nel '99, qui attribuita a Giotto (?) et atelier. Si tratta di un dipinto di eccezionale fattura, delicato e naturalistico, la cui percezione è falsata da un paesaggio quattrocentesco, che va mentalmente integrato con un più classico fondo oro. Nessun dettaglio, come l'animula nuda del buon ladrone in dialogo amoroso con un angelo che la abbraccia, ci colpisce di più – mentre quella del cattivo è impegnata a fare a botte con un diavolello. Nei volti degli astanti, sperimentazioni di scorci, fattezze eleganti, esibizione di protesta, svenimenti molto credibili – tre centurioni, per giocare ai dadi, hanno steso una tunica che pare diventata un tavolo –, e il tutto annega in una marea di passaggi dal lapislazzuli al rosso vermiglione o alle lacche. Sono idee che il maestro porta con sé a Napoli, quando vi risiede dal 1328 al 1332, alla corte di Roberto d'Angiò, in una congiuntura che lega saldamente cultura e politica fiorentina e partenopea, sotto l'egida del guelfismo. Entro un clima francesizzante e senesizzante – due ventate di aria gotica – Giotto affresca nella chiesa di Santa Chiara e in due cappelle a Castelnuovo: ma di tutto ciò a noi resta pochissimo. La Crocifissione, pur ammesso che sia un'invenzione del gigante, non può che uscire dalla mano – o dalla testa e dalla mano – di uno dei suoi compagni più intelligenti. Un altro di costoro è l'autore di un dittico, anch'esso per la prima volta ricomposto, con una Madonna che si accosta al Cristo dei dolori (della National Gallery, e sfasciatissimo) e il San Giovanni Evangelista e la Maddalena (dalla collezione Lehman al Metropolitan). Due dipinti di un'eclatante carica espressiva: gli occhi si riducono a fessure, i manti incappucciano donne inghiottite dal dolore. Una civiltà che cerca una lingua del prezioso: aureole raggiate, dorature che corrono su maniche e scollature, iscrizioni pseudo-cufiche lungo i bordi delle tavole. Questo pittore, identificato in Roberto d'Oderisio da Ferdinando Bologna, veniva creduto da Luciano Bellosi – vero nome tutelare della mostra – autore anche di un'altra Crocifissione giottesco-napoletana, scposta accanto (e di norma al Louvre, sempre dalla collezione Campana). Per il grande storico dell'arte, scomparso pochi anni fa, questa personalità si inseriva a pieno titolo nel lungo percorso del 'dipingere dolcissimo e tanto unito', che non dimissiona dai raggiungimenti giotteschi ma li sviluppa,

in senso gentile, negli anni '40 del Trecento. È il filone che ha come protagonisti Giotto e Giovanni da Milano, veri eredi del magister morto nel 1337. I compagni napoletani – ma il discorso è valido per tutte le città toccate dal tracciato del pittore – venivano reclutati sul posto e avevano personalità proprie, che sbocciavano in vario modo al momento della semina giottesca. E il senso che si dà alla parola è lo stesso della mostra del 1985 su Simone Martini e 'chompagni', curata a Siena da Bellosi stesso e Alessandro Bagnoli, quando ancora le soprintendenze italiane erano fucine di mostre possibili e, a giudicar dai cataloghi, incantevoli.

Fatto Quotidiano – 7.7.13

Maxxi, nel museo da 150 milioni di euro la Melandri finisce nei container

Irene Buscemi e David Perluigi

Una struttura museale di 27mila metri quadrati, un piazzale immenso, un'installazione sospesa nell'aria, gialla e fluttuante, vincitrice dello Yap 2013, il progetto che premia i giovani astri nascenti dell'architettura e accanto, tre vistosi container che si affacciano su via Masaccio. E' quello che si vede oggi guardando il Maxxi, il museo d'arte contemporanea a Roma firmato dall'archistar mondiale, Zaha Hadid e inaugurato nel maggio del 2010. Se si osservano i container si pensa a delle nuove originali installazioni, ma all'interno dei 'bussolotti' ci sono, invece, gli uffici di segreteria e di presidenza della Fondazione a capo del museo. Nel primo container, quello più ampio, si reca ogni mattina Giovanna Melandri, la presidente del Maxxi. Proprio lei. Lì si trova la sua poltrona, la sua scrivania. A seguire ci sono gli uffici informatici e amministrativi, all'interno di quattro mura d'acciaio, mobili, dove la calura estiva, nonostante i condizionatori d'aria, si fa sentire. Container presi a noleggio da gennaio fino alla fine dell'anno. "L'idea provvisoria – ci tengono a specificare dal suo staff – è venuta alla stessa Melandri, un modo per stare a contatto ogni giorno con il museo, gli artisti e i visitatori". "Voi de ilfattoquotidiano.it di sicuro scriverete che è un 'capriccio della presidente', ma non lo è, noi abbiamo apprezzato questa locazione temporanea, ci facilita la vita", afferma Beatrice Fabretti, responsabile dell'ufficio stampa. Ma dall'esterno tutto ciò sembra paradossale. Una struttura costata l'enorme cifra di 150 milioni di euro che non contempla spazi interni per il lavoro quotidiano. "Nel progetto iniziale gli uffici erano previsti nella palazzina D, antistante alla struttura museale, dove oggi troviamo al pian terreno il ristorante, il bookshop e la biblioteca finiti nel 2010", ci racconta ancora la Fabretti. "I soldi, arrivati a scaglioni, sono stati utilizzati prima per finire i luoghi destinati a servizi pubblici considerati prioritari", aggiunge Marigrazia Guccione, la direttrice del Maxxi-Architettura. E oggi, dopo oltre tre anni di vita del museo, si pensa agli uffici. Nel piano superiore della palazzina D dal febbraio scorso sono in corso i lavori di ristrutturazione. Gli uffici saranno collocati proprio lì, nella parte superiore dell'ex caserma che si erge di fronte al museo, un edificio vecchio che l'irachena Zaha Hadid ha voluto mantenere all'interno dello spazio museale. La fine dei lavori è prevista a fine dicembre, per un costo totale di circa un milione di euro. "Nel momento in cui gli uffici saranno pronti, i container spariranno" aggiunge la Guccione. Tutto normale insomma. Anche se provi a controbattere che alla Tate Modern di Londra o al Pompidou di Parigi il direttore non lo trovi fuori nel piazzale antistante o all'interno dei container, la risposta è sempre la stessa: "E' una soluzione provvisoria, in attesa degli uffici". Prima di questa location temporanea lo staff del museo Maxxi si appoggiava al museo d'arte moderna Andersen. La Fondazione aveva preso in prestito alcune stanze della palazzina liberty di via Stanislao Mancini. Gli spazi quest'anno servivano al ministero dei Beni Culturali ed ecco arrivare l'idea della Melandri, basata su una valutazione di costi e benefici. "E' una decisione che le fa onore, chapeau per lei – ribadisce la zelante responsabile dell'ufficio stampa – non voleva sottrarre altri spazi al museo, ma contemporaneamente viverlo ogni giorno, questa c'è sembrata un'idea funzionale". All'interno del Maxxi c'è un open space dove lavora il reparto guidato dalla Guccione. In realtà una sala rubata temporaneamente alle esposizioni, sempre in attesa della fine dei lavori. "Uno spazio troppo confusionario e aperto per lavorarci tutti insieme", secondo lo staff. "I container sono accettati perché provvisori e temporanei, e comunque se un direttore di un giornale fa una scelta ben precisa, non tutti i cronisti forse saranno d'accordo, ma si va avanti", chiosa la direttrice artistica del Maxxi-Architettura. Però purtroppo la sensazione di precarietà rimane, tutto troppo fluttuante, proprio come l'installazione Yap che aleggia sopra i container. Alcuni cittadini, fruitori del museo fin dai primordi, ci tengono a dichiarare: "Il piazzale davanti al Maxxi era l'unica cosa che rendeva vivo il posto, con bambini felici e chiassosi che almeno lo vitalizzavano. Da quando ci sono i container la sorveglianza – affermano – non fa che riprendere bambini e genitori, dicendoci che non possono giocare o correre, perché disturbano il lavoro di chi sta nei container. Ma possibile – concludono – che con uno spazio così immenso, si sia potuta trovare solo una soluzione simile? Stentiamo a crederci". Un altro residente: "L'inaugurazione è avvenuta più di tre anni fa, potevano spuntare un milione di euro dal museo e metterli subito negli uffici e non ritrovarci ora con questi 'catafalchi' di plastica". Estetica e funzionalità, sono questi i due criteri principali con cui è stato costruito il Maxxi. Forse i container saranno funzionali, sull'estetica qualcosa da ridire permane. Per alcuni restano un pugno nell'occhio, una bizzarria inaccettabile all'interno di uno dei musei più importanti e costosi al mondo. E poi chissà, forse c'è sempre la paura che la crisi, la mancanza di fondi, progetti non portati a termine, trasformino qualcosa di provvisorio in permanente, in esteticamente (in)accettabile. Come è avvenuto per il bellissimo piazzale. Il caso, però, non è sempre così magnanimo.

"Captati lampi radio con 8 miliardi di anni luce"

"Lampi" radio rapidissimi e potenti provenienti da misteriose sorgenti distanti 8 miliardi di anni luce da noi. Ad individuarli un gruppo di ricercatori internazionali provenienti da Italia, Regno Unito, Germania, Australia e Stati Uniti che hanno pubblicato un articolo su Science. Per l'Italia sono coinvolti quattro ricercatori del Sardinia Radio Telescope e dell'Università di Cagliari. Gli scienziati per le loro osservazioni hanno utilizzato il radiotelescopio Parkes del diametro di 64 metri, uno dei telescopi che compongono l'Australia Telescope National Facility che si trova a circa 380 chilometri da Sidney in Australia. I ricercatori scrivono nell'articolo che questi lampi arrivano da una distanza che fa risalire la

partenza del segnale a quando l'Universo aveva poco più della metà della sua età attuale che si aggira intorno ai 13,7 miliardi di anni. Questi lampi radio, secondo Dan Thornton coordinatore dello studio che lavora tra l'Inghilterra e l'Australia, indicano che si tratta di segnali provenienti da distanze che vanno ben oltre la nostra galassia. Arrivano sulla Terra con impulsi isolati e brevissimi della durata di pochi millisecondi. Al momento non è possibile determinare le cause esatte di queste esplosioni che inondano l'universo con frequenti emissioni, ma di certo alla fonte ci sono eventi estremi con in gioco grandi quantità di massa e di energia. "Di sicuro è un fatto nuovo. – commenta Nicolò D'Amico dell'Università di Cagliari e responsabile del Sardinia Radio Telescope -. Infatti è la prima volta che si osservano lampi di onde radio a distanze cosmologiche. Questo evento ci propone una nuova classe di oggetti mai studiati prima. Altra cosa importante poi è che sono frequentissimi. Noi questi lampi radio li abbiamo individuati casualmente, ma ovunque si punti lo strumento a caso nel cielo, se ne trova qualcuno. Quindi facendo una semplice operazione di statistica dobbiamo dire che sono molto frequenti. La loro sorgente – conclude D'Amico – potrebbero essere stelle di neutroni o anche buchi neri, oggetti in cui la materia si trova in condizioni estreme. C'è ancora molto lavoro però prima di capire esattamente come si generano".

La Stampa – 7.7.13

Beni Culturali: Ministero al tracollo

La parola emergenza accompagna i dati ufficiali del Mibac nel loro viaggio alle Camere. Il ministro Bray, con 10 pagine di tabelle allegate alle linee guida del dicastero, dipinge una situazione che ha le fattezze di un bollettino di guerra. Malgrado l'Italia sia il paese con il più grande patrimonio storico culturale al mondo, il Ministero per i beni culturali è moroso e continua ad essere sottoposto a drammatici tagli dei finanziamenti da governi di ogni estrazione. Gli ultimi dati registrano un disavanzo di 10 milioni di euro rispetto al 2012 alla voce "spese per interventi urgenti"; le risorse per il "programma ordinario dei lavori pubblici" precipitano dai 70,5 milioni di euro del 2012 ai 47,6 milioni del 2013 (nel 2004 erano 201 milioni), il sostegno del Lotto dai 48,4 milioni dello scorso anno crolla a 25,4. L'esercizio dell'attività di tutela registra nel complesso una riduzione del 58% e ad ogni settore si evidenziano tagli, tagli e ancora tagli. Gli effetti immediati del deficit si leggono anche nella ripartizione dei fondi. Al restauro, per esempio, nel 2013 saranno destinati 15 milioni di euro, contro i 50 del 2012. Soffrirà anche il Fondo Unico per lo Spettacolo con un calo del 15% rispetto al 2009, e il sostegno agli Istituti culturali subirà una riduzione del 18% sempre rispetto al 2009. Alla voce Personale, inoltre, permane il blocco delle assunzioni in vigore fino al "riassorbimento dell'esubero di personale in I area - addetti ai servizi ausiliari (267 persone) e nell'area dirigenti (4)". Come se non bastasse, il rapporto denuncia che gli stanziamenti relativi al regolare funzionamento del ministero ammontano complessivamente a 23 milioni di euro, a fronte di un'esigenza di circa 50 milioni. E il ministero è ridotto ad invocare un intervento straordinario del Tesoro per saldare bollette e canoni rimasti invariati per un ammontare di 40 milioni. Il clamore sollevato dal caso del Colosseo, chiuso al pubblico per la protesta sindacale dei custodi, non è che la punta dell'iceberg.

L'Apartheid in mostra al PAC di Milano

Con il suo ricco e complesso mosaico di fotografie, opere d'arte, film, video, documenti, poster e periodici prodotti nell'arco di 60 anni da circa 70 artisti, registi, e reporter, il 9 luglio al PAC Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano inaugura la mostra "Rise and Fall of Apartheid: Photography and the Bureaucracy of Everyday Life", in programma fino al prossimo 15 settembre. Ideata dall'ICO International Center of Photography di New York e curata da Okwui Enwezor, attuale direttore della Haus der Kunst di Monaco, l'esposizione, costata sei anni di ricerche, ricostruisce uno dei periodi più significativi nella storia del ventesimo secolo, registrando il suo impatto sulla vita quotidiana in Sudafrica e sottolineando il ruolo di Nelson Mandela. Introdotto come politica di stato e imposto al popolo per effetto di una serie di programmi legislativi dopo la vittoria nel 1948 dell'Afrikaner National Party, l'apartheid ha trasformato il paese riorganizzandone le strutture civili, economiche e politiche e rifondandole sulla negazione dei diritti civili di africani, meticci ed asiatici. In tale contesto è nata la fotografia del Sudafrica che ha contribuito al cambiamento della percezione del paese sollevando il dibattito sull'uguaglianza. Cogliendo fin da subito il cambiamento, la fotografia si è fatta strumento sociale e antropologico e veicolo di una critica profonda e incisiva.

Appello per riportare a casa i Bronzi di Riace

Con una lettera aperta, Francesco Ali e Pasquale Amato, membri del Comitato per la valorizzazione e la tutela del Museo Nazionale della Magna Grecia si rivolgono al Ministro della Cultura e del Turismo Massimo Bray perché intervenga per riportare a casa i Bronzi di Riace. I capolavori scultorei del ciclo ellenico, rinvenuti nel 1972 da un sub dilettante nelle acque del Mar Ionio, sono stati rimossi dal Museo di Reggio Calabria nel 2009 per il restauro della struttura stessa che, a distanza di quattro anni, rimane chiusa al pubblico. I gravi ritardi nei lavori arrecano "un danno indecoroso e incalcolabile, culturale ed economico, alla comunità reggina e calabrese", sottolineano Ali e Amato: "è giunto il tempo che il Governo e il Ministero intervengano con determinazione per accelerare il diritto della Calabria e del mondo intero di riavere il Museo Nazionale della Magna Grecia immediatamente riaperto. E consentano che i Bronzi - che sono stati curati per due anni, in un Laboratorio aperto al pubblico, dall'Istituto Superiore Centrale per il Restauro e dalla Soprintendenza Archeologica della Calabria - vengano immediatamente ricollocati assieme agli altri eccezionali tesori nella loro casa. La prima al mondo progettata come edificio museale".

Sofia Loren torna sul set. Regina nei vicoli di Napoli

Sophia Loren torna sul set e la notizia rimbalza sui siti Usa dove la diva italiana è ancora popolarissima. «Il prossimo film dell'icona italiana, "La Voce Umana", sarà diretta dal figlio Edoardo Ponti», scrive l'Hollywood Reporter. Sophia ha

78 anni: il suo ultimo film da protagonista è stato "Peperoni ripieni e pesci in faccia" del 2004, regia di Lina Wertmüller. Nel 2009 aveva partecipato ad una produzione americana, il musical "Nine", per la regia di Rob Marshall. "La voce umana" è basato su un monologo di Jean Cocteau rappresentato per la prima volta nel 1930, ma Sophia lo interpreterà in dialetto napoletano. Il film sarà ambientato a Roma, Napoli e Ostia. Le riprese dovrebbero durare tre settimane. Palazzo Reale, il Belvedere Sant'Antonio a Posillipo con il Golfo ai suoi piedi, i vicoli del Pallonetto di Santa Lucia e lo storico rione Sanità: la Loren, circondata dall'affetto della gente, gira nel cuore della sua Napoli. Stamattina tre ore di lavoro a Posillipo, lunedì tornerà 'regina nei vicoli' per girare altre scene di questo nuovo film, di cui non si conosce ancora la data di uscita. Sofia Loren è apparsa concentratissima ma si è mostrata comunque sempre disponibile e sorridente e chi l'ha vista da vicino parla di una Loren felice e quasi commossa, in un clima sereno, quasi da 'ritorno a casa'. Il set, ieri all'interno del Palazzo Reale di Napoli, è blindatissimo e - da quanto si apprende - tale resterà anche nei prossimi due giorni. La produzione non ha comunicato i luoghi dove sarà allestito ma sembra sicuro che la Loren tornerà nei vicoli che l'hanno vista mitica pizzaiola nello storico "L'oro di Napoli". L'attrice ha scelto di alloggiare in una casa privata e finora non si è vista nelle strade della città. L'assistenza alle riprese è stata fornita dalla Film Commission della Regione Campania per l'individuazione di location e il coinvolgimento di professionalità locali nella produzione.

Fenomeno Tornatore: la "Migliore offerta" trionfa anche ai Nastri - Fulvia Caprara

TAORMINA - Il cinema italiano è vivo, lo dimostra la marcia trionfale della Migliore offerta di Giuseppe Tornatore, vincitore di sei riconoscimenti ai Nastri d'argento 2013 (Film e regia, produzione, scenografia, costumi, montaggio, colonna sonora di Ennio Morricone). Eppure, proprio mentre si celebrano i successi dei premiati, dall'esordiente Valeria Golino a Maria Sole Tognazzi, regista della migliore commedia *Viaggio sola*, dagli attori Aniello Arena e Jasmine Trinca ai due non protagonisti della Grande bellezza Sabrina Ferilli e Carlo Verdone, nel Teatro Antico è risuonato, ieri sera, in piena cerimonia, il grido di allarme di una categoria in pericolo: «Tagliare il Fus e dimezzare il tax-credit - dice Roberto Andò, vincitore con Angelo Pasquini del Nastro per la sceneggiatura di *Viva la libertà* - significa affermare che l'audiovisivo non serve a far crescere l'Italia». Non si tratta, chiariscono tutte le associazioni del settore, di salvare lustrini e paillettes né tantomeno di chiedere fondi per il dorato ambiente dei «cinematografari»: «Da oggi 2500 lavoratori sono a rischio licenziamento, le intelligenze, le alte qualifiche di chi fa cinema e televisione in Italia sono costrette al silenzio e all'inattività. Che Paese vuole questo governo? Un Paese dove queste eccellenze devono emigrare per poter emergere? Un Paese senza identità e senza memoria?». Se non ci sarà il ripristino del tax-credit sulla «cifra minima di 90 milioni di euro», sarà impossibile «progettare nei prossimi mesi nuove produzioni cinematografiche condannando il settore alla chiusura». Per fare film, ricorda Tornatore ricostruendo la nascita della Migliore offerta, ci vuole tempo, costanza e passione, come quella che si riserva ai grandi amori: «Il mio metodo è l'incubazione. Quando mi viene un'idea che mi intriga scrivo un appunto, anche solo una riga. Poi lascio passare il tempo, se non ci torno più sopra vuol dire che era solo un flirt. Se vado avanti e aggiungo cose, fino a ritrovarmi in mano l'avvio di un soggetto, allora è amore...». Oltre alla gioia dei premi, delle critiche e degli incassi, la vicenda di *Virgil*, il battitore d'asta interpretato da Geoffrey Rush, ha regalato al regista numerose scoperte: «Mi ha colpito come, su Twitter e Facebook, il pubblico lo abbia analizzato, dando le interpretazioni più varie». Quando una pellicola si intreccia con i percorsi personali vuol dire che l'obiettivo è raggiunto: «Mi è successo di vedermi venire incontro una ragazza commossa. Era sposata, mi ha raccontato, ma da tempo non amava più suo marito, solo che non aveva il coraggio di dirglielo: "Sono uscita dal film e l'ho fatto"». Il cinema cambia le esistenze, non solo di quelli che lo fanno: «Ci si interroga sempre sui motivi per cui un lavoro va bene o male...ho pensato anche che sull'impatto positivo della Migliore offerta abbia pesato il fatto che descriva il trauma dell'inganno. Viviamo in un'epoca in cui la gente ha paura di essere tradita, dalla famiglia, dai parenti, dagli amici, dai datori di lavoro...». Ma anche il tradimento più insopportabile, come quello subito da *Virgil*, può contenere una prospettiva di sollievo. Lo suggerisce il finale aperto, a cui ognuno ha dato risposte diverse: «C'è chi pensa che un amore non corrisposto sia sempre preferibile al non amore». Dopo La migliore offerta, fa sapere il regista, non arriverà, almeno per ora, il già annunciato «Leningrado»: «Il progetto resta lì, sono 13 anni che ne stiamo parlando. Intanto preparo un'altra cosa, sono in fase di revisione della sceneggiatura, penso di iniziare a girare verso febbraio».

Repubblica – 7.7.13

Marc Augé: "Eroi ed antieroi del mondo globale"

(Pubblichiamo un estratto dell'intervento che l'antropologo terrà domenica 7 luglio alle 18,30 al [Festival del Contemporaneo Popsophia](#), alla Rocca Costanza di Pesaro, ingresso gratuito. Più di 50 tra i più grandi pensatori della contemporaneità rispondono declinando il tema in cinque macrocategorie, una per ogni giornata del festival: Felicità, Musica, Corpo, Finzione e Realtà.)

L'eroe non è un saggio. Egli non deduce la sua condotta da qualsiasi sapere pensi di possedere. Egli affronta un rischio. Egli non sa tutto, ma ciononostante... È un uomo, o una donna, d'azione e di decisione. Si potrebbe anche dirlo altrimenti: non ci sono eroi, ma solamente atti eroici. L'eroe non è sempre un eroe. Si potrebbe parafrasare Simone de Beauvoir a proposito della donna: non si nasce eroe, lo si diventa - ma a condizione d'aggiungere: non lo si rimane. Dunque qui si parlerà d'eroismo e non di eroi. Distinguerò tre forme o versioni dell'eroismo:

- L'eroismo scientifico o eroismo della conoscenza;
- L'eroismo politico o eroismo della giustizia;
- L'eroismo pratico o eroismo del quotidiano.

Aggiungerò che queste tre forme convergono e che a volte esse possono anche confondersi in un atto singolare, che a ciascuna di queste tre forme corrispondono delle forme opposte di antierismo e che tutte e tre diventano più

necessarie e al contempo più problematiche nel mondo globale. Le nostre conoscenze aumentano di giorno in giorno. Ma la ricerca scientifica è per natura aperta sull'ignoto. Essa sposta lentamente e a volte provvisoriamente le frontiere dell'ignoto. Le sue due parole-chiave sono: ipotesi ed esperienza. Essa poggia sulle conoscenze acquisite (a volte provvisoriamente acquisite), ma mai su di una totalità dogmatica da cui essa dedurrà delle conclusioni. Di fronte al mondo dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo, la ricerca fondamentale dà prova d'audacia e simultaneamente di modestia. Da parte dei ricercatori, questa attitudine suppone una fede nel futuro che essi non conosceranno personalmente, suppone cioè una doppia scommessa, sul futuro della scienza e sul futuro della specie umana, ossia sull'esistenza dell'uomo generico. Il ricercatore sa che non scoprirà da solo i segreti dell'universo né quelli della vita, ma scommette che la sua ricerca abbia un senso per lui e per gli altri... Ogni attività di ricerca, come ogni atto di creazione, ha il diritto di una scommessa sull'esistenza di un'umanità solidale. Questa scommessa non toglie nulla alle inquietudini che oggi si possono nutrire da una parte sulla disuguaglianza crescente rispetto all'accesso alla conoscenza, dall'altra sugli usi criminali che possono essere fatti delle acquisizioni e delle conseguenze della scienza, infine sulla diffusione dei messaggi reazionari e oscurantisti che accompagnano, quale sua ombra malefica, il progresso della scienza. L'antierismo è contemporaneamente rappresentato dagli approfittatori della società di consumo, da coloro che confondono l'innovazione e la scoperta e vedono nelle conseguenze della scienza soltanto una fonte di profitto e, ancora di più, da tutti gli alienati del proselitismo politico-religioso. L'antieroe per eccellenza è il "martire", colui che crede di guadagnare il paradiso praticando il suicidio omicida. Se l'eroe è colui che trascende i suoi dubbi o le sue incertezze, l'adesione cieca ad un'ideologia è sempre il contrario dell'eroismo. L'antierismo è e sarà sempre il cortocircuito del pensiero attraverso la superstizione che sovrastima e contemporaneamente sottostima l'importanza dell'esistenza individuale. Le grandi utopie del XIX secolo hanno portato, nel XX, ad esperienze spesso disastrose, esse stesse generatrici di guerre, violenze e massacri. Oggi ci rendiamo conto che l'utopia liberale (l'idea che la liberazione del mercato renderà le società più aperte e gli individui più liberi) è in grande difficoltà. Militare, o più semplicemente partecipare alla vita politica votando, richiede un'adesione più o meno convinta all'idea che qualcosa sia possibile. Questo qualcosa è dell'ordine del sociale, cioè dell'ordine della relazione, che suppone l'esistenza degli altri e, più precisamente, d'altri che sono in parte costitutivi della mia identità. La solitudine assoluta è impensabile e invivibile. Ma aderire a delle soluzioni a proposito della vita in società può sembrare, considerate le lezioni della storia, ingenuo o derisorio. Al fondo di ogni adesione un po' attiva alla vita politica, concepita come riflessione sulle modalità della vita in società, c'è una scommessa più o meno cosciente sul fatto che i nostri destini siano solidali, per quanto diversi possano apparire. Certamente, non voglio dire che le personalità politiche sono eroiche, ma sottolineare che interrogarsi sulle modalità auspicabili della vita in società rientra nell'ambito dell'eroismo nella misura in cui è un individuo mortale che si interroga: egli scommette che il suo cammino abbia un senso per gli altri e simultaneamente afferma che questo senso lo riguarda. È una scommessa contro l'assurdo, secondo il senso che Camus dava a questo termine, che corrisponde alla formula di Sartre ("Ogni uomo è tutti gli uomini"). Ma il riferimento all'esistenzialismo, qui, non è casuale. L'ideologia in politica consiste nel fare riferimento ad una totalità dottrina, ad un insieme di rappresentazioni con pretesa teorica, da cui si deduce una condotta da tenere: l'ideologia serve così da paravento intellettuale a dei comportamenti che sembrano riguardare il futuro, ma che in realtà sono comandati da degli a priori arbitrari. È l'inverso del metodo scientifico, per il quale l'ipotesi è il metodo costitutivo di un sapere provvisorio sottoposto a verifica ed esperienza; per la scienza, l'esistenza precede sempre l'essenza, il termine "revisionismo" non è un insulto. Questa attitudine dovrebbe ordinare la riflessione sul governo degli uomini e la vita in società. Esiste il rischio che, rinunciando alle ideologie, si ceda al puro empirismo e alle tentazioni dell'interesse personale, ma è il riferimento ai principi, ad un'assiologia (senza la quale nulla ha senso), che deve limitarlo ed eliminarlo. L'essere umano ha tre dimensioni: è individuale, culturale e generico. Le relazioni di alterità sono necessarie alla costruzione della sua identità personale, ma esse sono sempre ordinate, in un modo più o meno vincolante, dagli a priori di una cultura data. Rivendicare la dimensione generica di ogni individuo umano ("Ogni uomo è tutti gli uomini") è oltrepassare gli a priori propri di ciascun insieme culturale, per esempio a proposito dei rapporti d'uguaglianza tra uomo e donna. Questa attitudine non va mai da sé poiché essa va sempre contro i pregiudizi dominanti che traducono più o meno imperativamente le prescrizioni e i divieti propri di ogni cultura. La rivendicazione della presenza dell'uomo generico in ogni uomo individuale non rientra nel campo dell'ideologia, ma s'iscrive in un'assiologia elementare senza il rispetto della quale niente avrebbe più senso. L'adesione effettiva ai diritti dell'Uomo, indipendentemente dal suo sesso e dalle sue origini, riguarda l'ambito dell'eroismo nella misura in cui essa non è da nessuna parte completamente evidente come pure, in numerosi paesi, essa è giudicata pericolosa o scandalosa e, per questa ragione, repressa. Così l'eroismo del quotidiano raggiunge l'eroismo della conoscenza e l'eroismo della giustizia. Niente ci obbliga a voler sapere ciò che siamo. Niente ci obbliga a mettere in questione i pregiudizi che ci circondano. Niente obbliga ciascun individuo mortale a sentire che il futuro dell'umanità lo riguarda. Cercare il vero e il giusto è volgersi verso un futuro che ci sfuggirà. È dar prova di un ottimismo della volontà che non sarà confortato da nessuna certezza. È scommettere quotidianamente, in un mondo senza Dio, per il senso della nostra esistenza. Non si tratta di un senso metafisico, ma dell'effettiva consapevolezza d'appartenere alla stessa specie degli altri esseri umani. Rovesciare la formula di Rimbaud e ammettere che se l'io è un altro, l'altro, ogni altro, inversamente, è un io. Questa attitudine al futuro dovrà affermarsi di fronte ad una consapevolezza accresciuta dall'infinito dell'universo e dal nostro bisogno di esplorarlo. L'Homo sapiens è giovane (200.000 anni), ma quale sarà lo stato delle nostre conoscenze su noi stessi e sull'universo tra 200 anni? Non lo sappiamo, ma abbiamo il presentimento che vi sia un senso nel parlare di "nostre" conoscenze e di "nostro" futuro. In questo senso, siamo tutti condannati all'eroismo o, più esattamente, possiamo scegliere soltanto tra eroismo e inesistenza.

(traduzione di Barbara Scapolo)