



Un'immagine di Giorgio Perlasca

Enrico Deaglio racconta a storia nel libro «La banalità del bene»

Perlasca, l'anieroe che riuscì a salvare migliaia di ebrei

Dunque signor Perlasca perché lo fece? «Perché non potevo sopportare la vista di persone marchiate... Perché non potevo sportare di veder uccidere dei bambini... non c'è di essere stato un eroe... io ho avuto un'occasione e l'ho usata». La storia di un aniere raccontata in un libro di Enrico Deaglio, edo Feltrinelli. Salvò migliaia di ebrei. L'Italia lo ha dimenticato.

DAVID MEGNAGI

Nella storia del salvataggio degli ebrei ungheresi, quella di Giorgio Perlasca, falso ambasciatore di Spagna, ha del fabbesco. Nella capitale ungherese, Perlasca era arrivato sul finire del '42, proveniente dalla Jugoslavia, dove aveva già visto cosa comportassero l'odio antiebraico dei croati e le deportazioni dei nazisti. Vi era giunto come rappresentante della Saib, una società che aveva il monopolio dell'importazione italiana di carne. In questa veste soggiornò nel paese sino all'8 settembre del '43, quando si trovò costretto come molti altri italiani a cercarsi un rifugio. Da posizioni «dannunziane» egli aveva partecipato alcuni anni prima, come ventolario alle famigerate guerre d'Abissinia e di Spagna. Ma come molti altri italiani non aveva mai condiso la svolta che portò ai «leggi razziali», e non lo ricordava. A Padova, a Trieste e a Fiume aveva conosciuto molti ebrei che con lui avevano condiviso l'edentismo antiaustriaco, amore per la patria e un'ormone convinzione polca. Come poteva ora dimerca, re tutto questo d'anno? No. Perlasca la persecuzione antiebraica non la dava e non riusciva a malarla giù, e non appena se presentò l'occasione si trasformò negli strenuo scortore degli ebrei.

Fittato il percolodopo l'otto settembre cer rifugio nell'ambasciata spagnola, ottenendo in seguito di restare al seguito del delegazione diplomatica. Dopo la caduta di Florj eromati chiaro che solo l'avo da Est dei sovietici avrebbe potuto evitare lo sterminio dei 700.000 ebrei che venivano nella grande Ungheria. In quei quattro mesi Perlasca fece l'impossibile con la fuga a Berna dell'ambasciatore spagnolo, ne esita a giocarsi l'ultima cta, la più rischiosa. Si spaccò così per ambasciatore e lita direttamente con le atonità naziste e ungheresi: protezione degli ebrei che avevano trovato rifugio nella delegazione spagnola. Talvolta è egli stesso ad aversi nascondere, per non correre il rischio di essere riconosciuto da qualcuno che poteva averlo incontrato un paio di anni prima nella veste di rappresentante della Saib. Quando i suoi racconti non gli bastano, pga col suo per corrompere blandire i funzionari. Quando questo non è sufficiente come a sottili minacce, si pericola che corrono gli ungheresi che vivono in Spagna e sulla necessità per alcuni ungheresi di non prendersi la possibilità di un filo in Spagna dopo la guerra. Costretto a

CULTURA

A Urbino tre giorni di istruttoria sulla teoria democratica hanno messo a fuoco la natura dei sistemi politici, concentrando l'analisi sulla genesi e i paradossi della libertà dei moderni: oggi sta proprio in quei paradossi l'itinerario pratico dell'emancipazione possibile

Democrazia senza fine

DAL NOSTRO INVIATO
BRUNO GRAVAGNUOLO

URBINO. Nella traccia preliminare stesa per il convegno urbinato su «La democrazia difficile» (un colloquio internazionale in due tempi a cura dell'Istituto di Filosofia dell'Università di Urbino, dell'Università de Franche-Comté di Besançon e dell'Istituto italiano per gli Studi filosofici di Napoli) il filosofo marxista «neorevisionista» André Tösel aveva scritto che in tema di democrazia il miglior servizio che si può rendere a quest'ultima è quello di «smidare le debolezze». Tali debolezze, sempre secondo Tösel, andavano quindi individuate su due piani: la tradizionale contraddizione tra sovranità generale e interessi individuali; la perdita di senso delle istituzioni democratiche sotto la spinta di dinamiche quali il neocorporatismo, la burocratizzazione, l'internazionalizzazione dell'economia, l'eccesso di complessità sociale. Veniva così delineata una ottima falsaria d'indagine con tanto di anamnesi storica del problema unita a un check up ravvicinato a condizioni presenti dell'attuale. Solo che a tratti, nelle giornate svoltesi nell'Aula magna della facoltà di Magistero (dal 18 al 20 Ottobre) l'«amalgama», ovvero la teoria democratica, ha rischiato di soccombere per eccesso di prognosi riservata e di allarme. Un po' come accade nell'ironica illustrazione di Marvin Mattel, scelta dal *Manifesto* nei giorni scorsi per annunciare questo convegno: vi si vede un uomo terrorizzato e «auscultato» da un enorme stetoscopio che minaccia di schiacciarlo. Ma forse, a voler essere più sobri, la metafora che meglio si adatta alle giornate di Urbino è quella dell'istruttoria dibattimentale, ovvero un'audizione teorica molto severa, con testimoni a carico e a discarico, sulla «riformabilità» della democrazia reale». Cerchiamo di isolare il nocciolo, non senza omettere di ricordare che si è trattato di una discussione inevitabilmente ben più frastagliata e ampia di quanto non sia dato qui annotare. A sondare da lontano le debolezze della democrazia, mettendo sotto accusa le radici liberali, ha cominciato Domenico Losurdo, con una relazione di taglio storicopolitico tutta incentrata sui limiti frapposti al suffragio universale dalla tradizione individualistica e proprietaria. Il tema del classicismo liberale antidemocratico, da Locke a Kant a Tocqueville a Constant, è, come è noto, un cavallo di battaglia collaudato della polemica del movimento operaio, sovente sviluppata tuttavia lungo un crinale che condusse lo stesso Marx a sottovalutare la centralità dell'istanza democratica nel mondo moderno. Ad essa, salvo ragguardevoli eccezioni (Lassalle, Bernstein, gli austromarxisti), la cultura socialista contrappose una ben nota «testa d'ariete»: la dittatura del proletariato, tecnica di lotta e di governo evocata negli scritti di Marx ed Engels alcune centinaia di volte («destinata a ricomparire nell'opera di Lenin in migliaia di passi»). Ma, aldilà di questo aspetto saliente, su cui pure sarebbe stato utile soffermarsi in sede storica, affioravano comunque in Losurdo le due classiche insidie da sempre connesse alla fisiologia democratica: il censitarismo, paleoliberalo o neocostituzionalista, e il plebiscitarismo (di destra e di sinistra). Il primo svuota le proclamazioni formali, ostacolando, a monte o a valle, il suffragio e la partecipazione. Il secondo, rappresenta la scorticata cesaristica o rivoluzionaria, che in nome della vera democrazia abolisce la democrazia, per lo più al culmine di



Il voto alle donne: una manifestazione di suffragette davanti al Parlamento inglese

convulsioni civili ingovernabili. È il famoso passaggio, ben lungamente di Carl Schmitt, dalla dittatura commissaria alla dittatura sovrana, che non per caso si determinò allorché i giacobini, dopo aver proclamato il suffragio universale, ne sospesero l'applicazione appellandosi al popolo e all'«azione diretta» dei comitati rivoluzionari. Ragion per cui «bonapartismo» e dittatura, non andrebbero messe sul conto semplicemente della «borghesia», come fa Losurdo, ma fatti risalire ai conflitti stessi delle società di massa, della politica moderna, lungo l'arco che va dal conservatorismo liberale ai totalitarismi (incluso quello comunista) fino alle più raffinate forme di semplificazione di complessità antiwelfare e nel potere delle grandi tecnostutture. Motivo di più allora

per lavorare ad una teoria democratica capace di connettere valori e analisi sociali e per questa via di ricaricare la politica. Tale in certo senso appariva anche l'obiettivo della relazione di Ingrao che abbandonato in verità il piano dei concetti classici si è cimentata con una ricognizione assai ampia delle trasformazioni attuali. Secondo Ingrao di fronte al «capitalismo della terza fase», centralizzato e consensuale neoautoritario, il movimento operaio rischia di rimanere spiazzato e internazionalmente diviso, nel momento stesso in cui i popoli dell'est «imitando» l'Ovest tornano a battere strade ormai superate dall'evoluzione dei processi contemporanei. Un'analisi quella di Ingrao molto pessimistica e con pochi spiragli, fortemente incline a valorizzare pervasive uniformità: nel me-

dia, nell'economia, nella «militarizzazione» delle relazioni nazionali. Ma è davvero poi questo lo scenario? O non siamo piuttosto in presenza di un insieme di polariche frantumato sul piano mondiale, e mosso, nonostante l'egemonia americana, da capitalismi agguerriti in lotta e dallo scontro polarizzato delle etnie? Se l'interrogativo è legittimo allora il problema diverrebbe per la sinistra quello di prospettare una diversa integrazione planetaria delle relazioni politiche, proprio a partire dal necessario governo delle risorse scarse non reintegrabili. Più precisa viceversa appariva la diagnosi di Ingrao nel mettere a fuoco le sfide legate ai nuovi modi di produzione tecnologici, che colonizzano per così dire l'anima e la mente dei soggetti attivizzando in qualche modo il fattore umano. Ma an-

che qui ci si potrebbe chiedere: la «qualità totale», rimodellando la divisione del lavoro e valorizzando in questo il ruolo «inventivo» dei produttori, non potrebbe diventare il punto d'attacco per nuove configurazioni di potere nelle aziende? Se in altri termini l'impresa è costretta dalla logica produttiva stessa a trasformarsi sempre più in istituzione «pubblica» e in comunità in certo senso partecipata, non è allora aperta una strada possibile, sempre che la si sappia percorrere, alla codeterminazione e ai nuovi diritti della democrazia industriale? Dipenderà certo dalla lungimiranza degli attori sociali e soprattutto dalla capacità di far propria una grande visione della democrazia. A questo alludeva in fondo la relazione di M. Bovero, oggetto di un testo contraddittorio che ha rappresentato il cuore stesso di questo convegno. Al centro ancora una volta i chiaroscuri della «democrazia reale» e assieme tre distinti livelli dell'immaginario politico ad essa collegati: la democrazia solo apparente, quella ideale e quella possibile. La prima, schiava dei poteri di fatto, emana soltanto un debole alone. La seconda è quella che pretenderebbe di realizzarsi integralmente, cancellando ogni disincanto, un tema chiave della riflessione politologica moderna: la visibilità dei meccanismi decisionali da contrapporre all'opacità dei grandi interessi invisibili. Non c'è dubbio, la teoria della democrazia deve ripartire da un'etica della trasparenza per la società post-industriale. Ma muovere di qui oggi non significa selezionare interessi ed alleanze per riproporre sul piano istituzionale una immagine plausibile dell'interesse generale? Forse allora, oltre che alla società civile, il «compimento» della teoria democratica è affidato anche alla creatività della politica democratica.

La sfinge egizia ha oltre settemila anni d'età? La grande sfinge egizia avrebbe molti più millenni di quanti si è finora creduto: forse è stata costruita da una misteriosa civiltà fiorita sulle sponde del Nilo dal 5.000 al 9.000 avanti Cristo. L'ipotesi è sostenuta da un egittologo americano, John West, che nega che la sfinge sia stata costruita verso il 2.500 avanti Cristo su ordine del faraone Chefren. Ad aprire un gruppo di scienziati ha analizzato l'arenaria di cui è composta la statua e vi ha scoperto alterazioni provocate da lunghi periodi di pioggia. All'epoca di Chefren sul paese le precipitazioni erano già molto scarse, per risalire ad un'epoca di grandi piogge bisogna andare ad un'età compresa tra

Americani a Parigi /2. Le opere monumentali di Frank Stella, uno scultore statunitense da anni in Europa, che ha cercato di smantellare la certezza cartesiana «penso dunque sono», trasformando le emozioni in oggetti

Il vascello fantasma dell'arte minimalista

ROSANNA ALBERTINI

PARIGI. Ecco un'altra volta a raccontare un pittore americano che è diventato scultore (forse), e che ha fatto del suo meglio per smantellare la certezza cartesiana, tipicamente europea, del «penso dunque sono», quindi «creo opere d'arte che corrispondono alla manifestazione del mio privato e personale»: si tratta di Frank Stella, alla Galleria Templon. Insieme a Donald Judd, a Robert Morris, Dan Flavin, Carl Andre, Stella ha dato vita al minimalismo americano nei primi anni 60. Siccome spesso il termine minimalismo viene usato a sproposito, e confuso con la semplificazione geometrica o con la dematerializzazione dell'opera d'arte, diciamo subito che la sua traduzione artistica è piuttosto lontana dal concettualismo di Sol LeWitt, Mel Bochner, o Joseph Kosuth, o di altri artisti che hanno cominciato ad affermarsi verso la fine degli anni 60, riconciliando stranamente Cartesio con la filosofia analitica. Per Kosuth le opere, in quanto arte, non danno nessuna informazione sui dati di fatto; sono tautologie, l'intenzione dell'autore che dichiara se stessa. Come se la dimensione privata della mente fosse la condizione essenziale e invariabile per la



L'opera di Frank Stella «The dead»

personale accetta di attraversare il mondo reale, e di essere attraversata, come anche il rischio di esserne colpita, o mutilata. Nella Galleria Templon ci troviamo di fronte a cinque opere monumentali di Frank Stella, che riempiono lo spazio con una struttura solidissima e caotica nel medesimo tempo. Tutte del 1991. La più grande esplose nella stanza con cinque metri di lunghezza,

alta e larga quasi tre metri: *Brouns Ferry*. È un vascello fantasma contorto, avvolgiato, un'opera scaturita dalla confusione, che in questo caso vuol dire disordine: la unificazione di metalli tramite fusione. Fatta con una tecnica opposta a quella della scultura, quando l'artista scalpellava il blocco di pietra oppure preparava lo stampo in cui avrebbe colato il metallo fuso. Qui, Frank

Stella lavora per accumulazione progressiva dei materiali, a strati. Contorno a lavorare come quando era pittore, a pensare da pittore. Stella ed è minimalista, nonostante che la critica, dalla metà degli anni 70, gli abbia attribuito l'etichetta di pittore barocco. È vero che le prime tele erano quasi francescane, come *Die Fahne Hoch* del 1959, una pittura perfettamente piatta, regolarissima, con i quadranti ad angolo retto che convergono verso la croce centrale, ritmati da fasce equidistanti. Piatto il colore, il segno, il pensiero che si autolimita nella logica di una superficie quadrata, impersonale. Le opere attuali, invece, fanno pensare all'irruzione dell'inconscio in una coscienza fondamentale e razionalista. Il quadro è sceso dal muro, si impianta sul pavimento. Invade l'ambiente con tre dimensioni. Gli strati di materiali sono paralleli, e ciascuno prende il suo spazio, visibilmente staccato dal precedente. Ogni strato ha una trasparenza reale: la rete metallica ondulata e piegata in mille modi ha preso il posto della tela; fili di acciaio si sciolgono dalla superficie in una danza sfrenata; colate morbide e irregolari di alluminio bianco argenteo sono interrotte qua e là da macchie di bronzo e di rame. È

interessante, questo ritorno al colore come materia prima: il colore del rame è rame, il colore del ferro è ferro, e così il bianco dell'alluminio, l'artista chiede agli elementi naturali un linguaggio diretto che precede la mediazione. Il primo piano è tagliato in obliquo da una lastra smaltata di blu, a sua volta interrotta da buchi e da spezzoni di barre e di fili che espongono una vitalità caotica e primordiale. Il piano di fondo ha le stesse caratteristiche e non è cancellato dal primo, perché tre poderosi angoli acuti di ferro, perfettamente simmetrici e regolari, che formano l'ossatura dell'insieme, stabilizzano un distacco sufficiente perché il fondo sia visibile per intero. Infatti, si gira intorno all'installazione e a ogni passo, ogni volta che l'occhio si sposta insieme al corpo, l'opera cambia, si dissolve in infinite scomposizioni. La prima impressione, immediata, è che la superficie del quadro sia stata sconvolta come un paesaggio svoltato da un terremoto: gli strati marini costellati di fossili finiscono sulla cima di un monte, le pareti con i graffiti preistorici hanno inclinazioni innaturali, le rocce stesse danno un senso di instabilità. C'è un paesaggio di questo genere vicino a Baku, sulle rive del Mar Caspio. Ma l'opera di

Stella non è affatto instabile. L'ossatura di ferro, da sola, sarebbe un'opera di minimalismo classico. E il resto? Il resto, certo non significa che Frank Stella è un ammiratore del pittore del '600 e, non potendo reincarnare Velasquez, s'ispira, rifonda e decompone non solo l'anima metallica delle sue opere attuali, disloca perfino la regolarità geometrica del telaio che continua a sorreggerle. Stella, dal suo punto di vista, fa un'operazione molto semplice: dipinge oggetti, nei quali tutto quello che c'è da vedere è ciò che effettivamente si vede. In questo è oggettivamente polemico con la tradizione umanistica che proietta e poi rilegge pezzi di soggettività in tutte le cose che si vedono. Stella chiede che la pittura venga guardata come pittura, e basta. Domanda uno sforzo prima di tutto percettivo. Il giudizio è inevitabile, ma può aspettare, prima di dividere in sezioni l'opera che è una cosa, una cosa unitaria da guardare, e non molto di più. Intanto, ciò che si vede in *Brouns Ferry* non è poco: l'instabilità dei nostri giorni si appoggia a una base solidissima, i metalli leggeri disposti in maniera caotica sono luminosi, pieni di colore, sembrano pronti a riprendere il filo di una scomposizione... quale, non si sa.