



Eric J. Hobsbawm: COME CAMBIARE IL MONDO. Perché riscoprire l'eredità del marxismo. Rizzoli, 2011 / Pier Paolo Poggio (a cura di): L'ALTRONOVECENTO. Comunismo eretico e pensiero critico. Vol. II, Il sistema e i movimenti. Europa 1945-1989. Jaka Book-Fondazione Micheletti, 2011 / Pier Paolo Poggio (a cura di): L'ALTRONOVECENTO. Comunismo eretico e pensiero critico. Vol.I, L'età del comunismo sovietico (Europa 1900-1945). Jaka Book-Fondazione Micheletti, 2010

Lo si è annunciato come la lieta novella di Hobsbawm sull'attualità di Marx, la felice orazione di uno storico che non rinuncia a capire il nostro tempo, la straordinaria e commovente prova di coerenza di un vecchio militante, il libro che riaprirà perfino nei più scettici spiragli di interpretazione troppo repentinamente dati per spacciati. A dire il vero, se si esclude forse il per altro breve, occasionale e di scarso interesse primo capitolo, *Cambiare il Mondo* non è niente di tutto questo. È invece una solida raccolta di vecchi e conosciuti saggi, in parte ritoccati, poco o niente addentro (compreso quello su Gramsci, l'unico centrato per intero su una grande personalità del marxismo) alle questioni teoriche cui pure direttamente o indirettamente alludono. Hobsbawm si occupa di fatto, con lo scrupolo e la brillantezza di storico che tutti gli riconoscono, dell'influenza di Marx sul socialismo e sugli

uomini di cultura in termini difficili da definire altrimenti che bibliografici - ovviamente in un senso ampio, sempre vicini a sfiorare la storia delle idee. Da vivo Marx fu quasi del tutto ignorato. Si era comunque lontani dall'avvertire l'imponente impresa intellettuale alla quale si era dedicato. Quando i suoi scritti (ma soltanto alcuni) presero a diffondersi, studiosi e letterati di vario orientamento - radicali non meno che conservatori - ne furono, in diversa ma pur sempre sensibile misura, influenzati. Da Vilfredo Pareto a George Bernard Shaw, da Georges Sorel a Werner Sombart, da William Morris a Max Weber, da Benedetto Croce a Nicolaj A. Berdjaev, per dire solo di alcuni noti, venne quantomeno il riconoscimento di una profonda visione della storia e della società. In alcuni casi profondo fu anche il coinvolgimento personale. L'autorevolezza andò poi approfondendosi lungo il XX secolo, nel corso del quale migliorò la conoscenza a tutto tondo del pensatore Marx, ormai assunto a inalienabile protagonista delle discipline accademiche, attraverso la pubblicazione - in cui si distinse David Rjazanov - delle tante e fondamentali opere rimaste inedite.

Tutto ciò è continuato fino ai nostri giorni ancorché - per una comprensibile crisi da assuefazione nell'opinione pubblica e l'opportuna rarefazione di non poco ciarpame - sembrasse deteriorarsi improvvisamente col crollo dei regimi che nel nome di Marx avevano rivendicato le loro criminali aberrazioni totalitarie. Casomai a questo punto era più facile rifarsi a Marx proprio contro quegli stessi regimi e la loro ideologia. Se questo è avvenuto non è tuttavia facile stabilire quanto ciò lo si debba alla memoria - quantunque non abbia mai smesso di trovarsi coltivata in studiosi e gruppi - delle formazioni culturali che si collocarono in alternativa all'edificazione dei partiti e, soprattutto, degli stati "socialisti". Posizioni che si ritrovano nell'opportuno prospetto fornito dai due volumi curati da Pier Paolo Poggio per la bresciana Fondazione Micheletti.

Detto questo non si può tacere del rapporto, ovvio del resto, intercorso in qualunque modo fra le componenti ideologiche strumentali all'edificazione statale totalitaria e l'opera di Marx, anche perché ne risulta coinvolta, dopo la sua morte, la formazione stessa del "marxismo". Hobsbawm, pur nel suo rigore di storico, sembra guardare tutto con indulgenza, o perlomeno con una neutralità lontana dal chiarire quello che si è veramente agitato in questa storia complessa. Di fatto, benché non la escluda del tutto, presta scarsa attenzione al ruolo della dissidenza che poi, va ammesso, in certi casi si avvaleva soltanto di varianti dell'ideologia ufficiale e spesso politicamente si collocava in una posizione ancillare, ancorché fuori dai partiti dominanti. La neutralità assicura a Hobsbawm un'assennata visuale sul ruolo del marxismo nei vecchi partiti socialisti ma nel contempo l'indulgenza lo porta,

per esempio, a trattare Togliatti su un piano di originalità che non merita (al di là della sua indubbia intelligenza politica) o a usare un riguardo del tutto fuori luogo nei confronti del famigerato *Breve Corso (Storia del Partito Comunista -b- dell'Urss)* il quale, per altri versi, meriterebbe di essere valutato non solo come il fardello pedagogico che fu ma anche come la probabile fonte di tanti esperti di "marxismo" negli anni della Guerra Fredda.

Ai tempi di Marx, se si escludono le sette più o meno carbonare, "il partito" era la vasta e composita moltitudine che, subendo la dominazione economica e politica, si riconosceva in non sempre chiari motivi di riscatto, ciò non di meno convinta che l'emancipazione del proletariato dovesse avvenire per opera dello stesso, come avvertiva l'Internazionale, la rappresentazione più vicina a un coordinamento globale. Lo sviluppo della Socialdemocrazia tedesca, nella quale convenivano elementi di socialismo prussiano e lassaliani, portò alla risoluzione organizzativa di un partito moderno, replicata su basi nazionali in tutti i paesi. Fu in questa cerchia - con la complicità, si è soliti ribadire, del vecchio Engels - che nacque "il marxismo". Presto, in un dibattito dalle dimensioni internazionali, agli "ortodossi" si contrapposero i "revisionisti", ma le diverse impostazioni metodologiche non comportarono dirette fratture nei partiti, che quando avvennero si dovettero prima alla decisione di alcuni membri inclini ad inserirsi nelle compagini governative e poi alla rivendicazione dell'ortodossia, per cui l'accusa di revisionismo si estese indistintamente a tutti i vecchi compagni, da parte di chi, per distinguersi, riprese a chiamarsi "comunista", forte dell'emozione suscitata dalla rivoluzione in Russia.

I partiti socialisti erano dunque uno spazio di discussione anche accesa ma non pregiudiziale, malgrado la forza del "marxismo ortodosso". Temi che in seguito (quando ormai la partecipazione ai governi venne accettata) sembrarono esserne caratteristici, come le "nazionalizzazioni", non vi trovavano in realtà corso, salvo che in poche componenti corporative le quali poi, negli anni Venti e Trenta del XX secolo, furono definite "neo-socialismo, quando, accettandone in diversi casi l'abbraccio, i temi della programmazione economica e delle nazionalizzazioni erano per giunta patrimonio di prestigiosi conservatori inglesi non meno che di presidenti americani e dittatori fascisti.

Nei partiti socialisti dell'Europa meridionale - ma non solo, in quello olandese per esempio - il confronto ideale fra le varie componenti si contornava di un eclettismo ancora più vario. Lo stesso "revisionismo" vi assunse, specialmente sotto l'influenza degli scritti di Sorel, un carattere eversivo attraverso il "sindacalismo rivoluzionario" che ebbe, per altro, una certa influenza sull'analogo movimento americano. L'ambito stesso della social-

democrazia tedesca era comunque tutt'altro che pietrificato dall'influsso del "marxismo ortodosso". La figura di Rosa Luxemburg riportava a un'idea di movimento che rammentava i tempi della vecchia Internazionale. Negli stessi giorni delle sommosse berlinesi del 1919 che le furono fatali, combatté con ogni mezzo, privilegiando il puro e semplice fatto insurrezionale, la diffusa tentazione militarista di chi voleva fare come in Russia. Quando inoltre si approssimava la fondazione del partito comunista, assertrice delle prime profonde critiche al bolscevismo leninista, si adoperò inutilmente affinché lo si potesse chiamare "socialista". È interessante notare, a questo proposito, come figure meno ricordate ma altrettanto significative culturalmente quali Anton Pannekoek e Otto Rhule, dopo il fatale fervore per le vicende russe, pensassero di tornare a operare nell'ambito delle loro vecchie case socialiste.

Non meno significativo, ma per ragioni diverse - in un certo senso capovolte - rispetto agli esempi precedenti, è che Amadeo Bordiga, vale a dire il più accanito fautore dell'ortodossia nel campo dei nuovi partiti comunisti seguiti all'ottobre bolscevico (ma del tutto autonomo, checché se ne dica, rispetto al leninismo e ignorato da Hobsbawm) ritenesse più marxista il vecchio Turati di Antonio Gramsci. Ancora più interessante, perché in qualche modo ci riporta alle ragioni che portarono tanti militanti a mettere in discussione la socialdemocrazia, fino a separarsene, all'epoca della prima guerra mondiale, è che quando infuriava la guerra in Spagna nel 1938 Bordiga potesse scrivere che "donne, fanciulli sono travolti nell'ecatombe e si resta vinti dal raccapriccio davanti simile risultato dell'opera combinata del fascismo e dell' «antifascismo»." Dicendo questo Bordiga intendeva ribadire il primato della lotta all'oppressione capitalista rispetto a un conflitto istituzionale, certamente sottovalutando tutta la reale posta in gioco e la varietà delle posizioni che vi si esprimevano (sulla Spagna si concentrarono alcune analisi di "*Bilan*", testata di "bordighisti" emigrati). Ma la pura intenzione di Bordiga era la difesa nella sua interezza, dunque dalle contaminazioni, del pensiero critico ("scientifico") che risaliva al "Manifesto comunista" del 1848 e a testi successivi, non solo di Marx e Engels (la "lettera agli amici di Romagna" di Andrea Costa, per esempio). Dopo il 1945, con la ripresa cartacea "dell'organo rivoluzionario" ciò si manifestò in modo ancora più evidente, chiarendo nel contempo come la sua concezione del "partito" affondasse nell'Internazionale ottocentesca, quantunque sulla base di ragionamenti diversi rispetto a quelli dei malgiudicati "spontaneisti".

Il XX secolo dei marxisti è stato ad ogni modo caratterizzato anche da altri soggetti e questioni, trasversali ai grandi movimenti politici organizzati. Si sono via via presentati dei marxismi puntellati da elementi che li volevano

in accordo con le vertenze culturali che vi si sono succedute. Ci sono stati marxismi etici neo-kantiani, storicisti neo-hegeliani, marxismi fenomenologici, freudiani, heideggeriani, spinoziani, nietzschiani, sadiani, sartriani, strutturalisti, post-moderni, perfino marxismi "analitici". E c'è stata contemporaneamente una messe di interpreti più o meno indipendenti - dai Korsh ai Panzieri, dai Mattick ai Castoriadis, dai Della Volpe agli Adorno, dai Rubel ai Krahl - legata che fosse alla pubblicistica sociale piuttosto che a quella universitaria. Tutto questo - compreso quell'organismo apparentemente bizzarro che va sotto il nome di Internazionale Situazionista, del quale si occupa Gianfranco Marelli nel secondo volume dell'opera curata da Poggio - era cementato dal marxismo. Allargare la visione da antica ufficialità di Hobsbawm (o anche quella di Poggio che trascura Gramsci forse perché considerato troppo ufficiale) per recuperare il marxismo, non vedo a cosa possa portare di diverso da una farsa. Ma da recuperare c'è molto, a partire (come già ai suoi tempi predicava Sorel) dal nucleo filosofico che col suo impareggiabile acume Marx sviluppava nella critica dell'economia-politica.

CARLO ROMANO

Eric Marty: *POURQUOI LE XX^e SIÈCLE A-T-IL PRIS SADE AU SERIEUX?* Seuil, 2011

Mentre Erik Satie, mettendo ironicamente le mani avanti, avvisava i pronipoti e scriveva: "Non c'è una scuola Satie. Il satismo non esiste" il novecento pare essersi scrupolosamente applicato, nel bene e nel male, a verificare l'esistenza del sadismo. E se a farsene interpreti sono filosofi e professori, s'è dato spesso il caso che, in tanto prendere sul serio e problematizzare Sade, *sragionando* con lui, ci si sia atteggiati specularmente a chi ha sminuito la portata dell'opera sadiana riconducendola alla vita di uno sfigato marchese del secolo XVIII (costretto a trascorrere buona parte della sua esistenza al chiuso di prigioni e manicomi per crimini più immaginati che compiuti) prolisso catalogatore di ripetitive ammucciate. Forse la strategia di chi lo eleva nell'edicola dei santi laici per allungare la folle ghirlanda che transitando per Hölderlin e Van Gogh arriva ad Artaud (altrettante figure di una sragione che resiste all'oggettivazione e semplificazione medico-scientifica) è servita, più che alla conoscenza, a puntellare discorsi su trasgressione, insurrezione, scrittura, fuori, Altro e, soprattutto, carriere nella french theory. Sospetto da cui gli italiani sono immuni dal momento che "Sade", da noi, da Manzoni in avanti, è un dossier sottaciuto ed oggi quasi solo la lettera iniziale di una sigla (SM) buona per



scaffali di eros-center, così che la ristampa recente (editore Odoja) del *Sade* degli anni cinquanta di Dante Serra fa tanto “ripescaggio raffinato”. Nella sua antologia sadiana per Longanesi di mezzo secolo fa, Zolla dovette risalire alle pagine spietate di un altro nobile, il conte Radicati osteggiato persino nella libera Inghilterra, per trovare qualcosa di altrettanto poco irnico da accostare al marchese.

Chez-soi, invece, dopo i 2 volumi di Michel Delon *Les vies de Sade* (2007), tocca a Eric Marty, noto studioso di Barthes, ripesarne acclimatazioni e rigetti: nel suo *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux?* intende proprio tracciare e verificare, come a chiusura di un ciclo, l'interesse, quando non la cotta, di tanti scrittori ed intellettuali francesi di esportazione, per la vita e l'opera di Sade. Il secolo, perciò, è quello francese, responsabile della sua scoperta e del suo, relativo, oblio odierno. E Sade va preso sul serio perché è una vittima.

Prenderlo sul serio ripercorrendo la storia della ricezione e degli usi talvolta improvvidi cui venne piegato, significa innanzitutto depurarlo degli accenni che ne fecero per tanti un precursore dei fascismi, ripetendo l'operazione coeva tentata con Nietzsche. Negli stessi decenni i due furono “sacrificati” da una cultura che, incapace di mantenersi all'altezza del loro pensiero, provvedeva innanzitutto a censurarne le fonti, ovvero gli scritti e in generale le edizioni a stampa.

Per il recluso di Charenton, l'assunzione tra le vittime sarebbe servito alla strategia di mitizzazione per renderne accettabile, se non classico, il pensiero nel secondo dopoguerra, facendolo colloquiare alla fine del ciclo e in absentia anche con chi sembrò ignorarlo. Si scriveva e ripeteva: soltanto chi vide pienamente il male, poteva capire (pensare) il bene.

Con il suo estendere il dominio della pena e della lotta ad ogni rapporto fra gli umani, amore incluso, Sade non sperimentava soltanto un'estasi ed un abbandono peculiari: rendendo negativa ogni cosa, cercava di vivere in pace con la negatività, ma portando all'estremo questo movimento Sade ne dimostrava l'impraticabilità e l'impazzimento. L'astuzia spinoziana che, dal calcolo impassibile conduceva all'autodominio, veniva innestata sul programma illuministico secondo cui importano più la *conformità* che lo scopo, più lo schema che il contenuto. Scommettendo sull'efficienza apatica e la disponibilità a qualsiasi scopo, Sade mostrava l'altra faccia della regressione settecentesca nella “natura”, portando a termine (anzitempo) il canone dell'ordine totalitario basato sul pensiero calcolatore, secondo la nota vulgata Adorno-Horkheimer. La ragione borghese illuminista e formale convalidava il formalismo dei rapporti umani trascinando nel discredito tutto quanto sapeva di umanesimo progressista. Le “piramidi di ginnasti

delle orge sadiche” anticipavano i meno geometrici ma altrettanto contabilizzati mucchi di corpi accatastati nei campi di concentrazione.

Eppure qui si appiglia chi oggi, oltralpe, vuol leggere Sade con Levinas, accomunandoli nella critica di un sommario umanesimo generatore di mostri, il primo partendo dal male assoluto, il secondo da un opposto bene totalmente altro. Sade scrive ed immagina i campi di sterminio come traccia della negatività al lavoro nella storia, Levinas li pensa come spiraglio sul fuori; in ogni caso è la violenza sistematica della normalità ad essere messa in questione, la realtà come operazione del male o menzogna radicale. Molto più succintamente, il nostro Savinio scriveva che, spogliato del sadismo, il novecento si affloscia.

In Francia Sade era entrato a vele spiegate nelle rispettate riviste culturali nel secondo dopoguerra: nel giro di pochi anni si susseguirono studi di varia ampiezza di Bataille, Blanchot, Klossowski, Camus, de Beauvoir, Paulhan fino al tormentato Foucault (chi volesse approfondire la questione può partire da E. Chanover, *De Sade: A Bibliography*). Se all’inizio Sade era l’eccesso, lo scatenamento e la verità non detta della ragione calcolante, monumento perenne di eroica lucidità in cui violenza e coscienza vanno appaiate, alla fine anche Deleuze (nel preferirgli l’umor masochista più efficace nel demolire il dominio) ne stigmatizzava l’ingiunzione a godere, indice di un consumismo sfrenato ma borghese, svelando sotto l’effervescenza della perversione la regola della società di consumo. Sade come “sergente del sesso”. Il diritto al godimento assoluto, parodia della morale kantiana (secondo le tesi di Lacan) sfociava nel pre-potere di voler fondare l’agire sull’universalità della ragione e nell’amministrazione del mondo come esito dell’annuncio illuministico. La liberazione delle prime letture e scoperte novecentesche andava via via incupendosi. Chi, sulla scorta dei surrealisti, leggeva nella profezia sadiana un programma di liberazione ed emancipazione sottolineandone i messaggi di libertà, dovette ricredersi. Anche il mito sadiano era trapassato nella decostruzione uscendone a pezzi.

Molti french theorists alla fine ammetteranno che il potere più che vietare e censurare obbliga, costringendo innanzitutto a parlare fino a confondere i discorsi: la perversione sadiana, prima vista come contestazione e sovversione, risultava un effetto di potere, un derivato della sorveglianza.

Qualcosa comunque è andato storto perdendosi nel passaggio dal gioioso Sade adottato dai surrealisti (sulla spinta di Apollinaire) allo scrittore tanaatologico degli anni 60/70 (di cui il *Salò* pasoliniano è una nota esemplificazione). Tutto pareva essere cominciato sotto il segno della bizzarria: fu il medico mancato Maurice Heine (1884-1940), comunista-anarchico (“il potere non si delega, si esercita”, “un compagno eletto è un compagno

perso”), fresco di espulsione dal PC francese, dopo aver messo mano alla fondazione del “soviet del XIV arrondissement” ed avere organizzato una delle prime manifestazioni pro Sacco e Vanzetti, ad impegnarsi nella riscoperta ed edizione del lascito sadiano e in tale veste riconosciuto come mediatore e massimo responsabile della torsione messianica assunta dall’opera di Sade negli anni surrealisti. Heine fece da cuscinetto tra la lettura “cautelosa” di Breton e quella più coinvolgente e pre-esistenzialista dei congiurati (fra cui l’improbabile Heine già firmatario di vari appelli surrealisti) raccolti intorno a Bataille. Fu questi che, dopo la rottura con Breton alla fine degli anni venti, pesò il “valore d’uso” di Sade, per cui l’immondo dialoga col sacro e il sublime dell’infame annuncia l’uomo integrale, riuscendo comunque a sottrarlo alla santificazione verso cui spesso scivolò nei testi di tanti suoi emuli.

Il Sade cruciale degli anni trenta è quello, irriducibile e ribelle, che dalla prigione scrive alla moglie: “Mai la sventura mi avvilirà. Messo ai ferri, il mio cuore non si è fatto schiavo né mai, spero, lo diverrà, dovessero pure questi ferri maledetti, sì, dovessero pure portarmi alla tomba – mi vedrete sempre identico, ho la sventura d’aver ricevuto dal cielo un animo fermo che mai si è piegato e mai si piegherà”. E quel Sade fu “affare” soprattutto di Heine, scopritore e divulgatore di materiali su cui altri ricamarono: già redattore negli anni algerini di *La France islamique*, nel primo dopoguerra, egli raccolse il testimone da Apollinaire coltivando il suo oscuro estremismo fuori dalle pagine de *L’Humanité*, nei piccoli inferni dei collezionisti e detentori di manoscritti sadiani, collaborando con riviste mediche o letterarie in cui dettagliava una puntigliosa attività erudita risultante nella scoperta e pubblicazione di documenti relativi al secolo XVIII e a Sade, massime la scrupolosa trascrizione del rotolo delle *120 giornate* secondo il principio che “un testo del marchese de Sade dovesse essere trattato con lo stesso rispetto dovuto ad un testo di Pascal”(postuma, a dieci anni dalla morte, uscirà da Gallimard la raccolta dei suoi interventi sul tema, prefata da Gilbert Lely che ne raccolse il testimone).

ROCCO LOMONACO

Fabio Massimo Nicosia: *IL DITTATORE LIBERTARIO*. Giappichelli, 2011

La critica attuale e le varie correnti post-moderniste e non, hanno messo in discussione l’ideale libertario che rimane il più ampio e aperto a discussioni. Il pensiero libertario non essendo dogmatico e preconfezionato varia dall’anarco-capitalismo all’anarco-comunismo avendo come punto cardine la libertà libertaria. Ma tra le varie correnti, se la critica rimane la stessa, lotta

alla coercizione, non è possibile trovare una sintesi? Non è possibile apportare nuovi modelli sia giuridici che economici che politici- filosofici che inducano ad ulteriore speculazione? Il libro di Fabio Massimo Nicosia (*Il dittatore libertario – anarchia analitica tra comunismo di mercato, rendita di esistenza e sovereignty share*) è talmente pieno di spunti e di problematiche che contemporaneamente mette discussione sia tutti i “dogmi” che il movimento libertario ha accettato condannando se stesso e propone interessantissimi riflessioni innovative al pensiero e al metodo libertario. Nicosia parte da sé stesso, e ne parla come di un’anima inquieta, sempre alla ricerca di un difficile equilibrio tra le varie forme di “libertarismo” o di “anarchismo” esistenti, con le quali non ha mai cessato di confrontarsi e di trarne insegnamenti. Del resto, come nota Nicosia, lo stesso anarco capitalismo, affidando la difesa delle proprietà ad agenzie di protezione implica il proprio reciproco, e cioè l’anarco-sindacalismo, dato che i lavoratori e i disoccupati non avrebbero meno diritto di organizzarsi per difendere i propri interessi. Pensiero innovativo quindi, mai nel mondo libertario, tranne che per brevi spunti si era pensato ad un confronto tra la pratica e la teoria anarco-sindacalista e quella anarco-capitalista.

Nicosia parte da una ri-flessione personalissima parlando di “libertarismo per vocazione” con-trapponendo tale elemento dello spirito e tale approccio all’esistenza a quello opposto cioè l’inclinazione “autoritaria”, propria di chi vorrebbe comandare e di chi, non riuscendovi, si adatta a essere comandato: l’animo dello schiavo, direbbe Nietzsche. I veri libertari sono pochi e non ci sono molte chance che la pedagogia possa cavare uomini libertari partendo dal contesto sia sociale che educativo attuale intrinsecamente controllato e autoritario. S’intravede qui un elemento elitista nella prospettazione di Nicosia, dato che qualcuno potrebbe pensare alla sua “dittatura” libertaria come a un governo dei migliori. C’è del vero in tale considerazione, tuttavia Nicosia ritiene che una società libertaria, fondata sul libero mercato andrebbe a vantaggio di tutti, anzitutto a tutela delle minoranze, problematica che la sinistra si è sempre posta senza mai trovare una reale e anti-autoritaria prospettiva. Teorie, come quella di Rothbard, partono dal presupposto che la natura umana sarebbe in essenza libertaria, ma è evidente che vi è un difetto, dato che lo spettacolo che ci si offre è un incremento della coercizione, dell’ imposizione e del totalitarismo. Persino quando si protesta, ci si rivolta, ci si arrabbia molte volte invece di chiedere meno istituzione e imposizione si chiede più controllo e più presenza statale.

Torniamo al mercato. Va precisato che, per Nicosia, per mercato si intende non solo il mercato dei beni di consumo, come di solito banalmente si ritiene. Per Nicosia il mercato è un ordine politico-giuridico a tutto tondo che ri-

guarda tutte le azioni umane in quanto tali, secondo un modello che affonda la sua radice in studi come quelli di Gary Becker o di Bruno Leoni. Nicosia è consapevole che allo stato attuale un mercato completamente lasciato a se stesso sarebbe un mercato per soli ricchi e rischierebbe di creare disuguaglianze addirittura ulteriori e monopoli, il tutto sostenuto dallo Stato, il quale detiene, oltre al monopolio della forza, quello monetario. Aggiungerei che l'obiettivo principale come si legge nel volume di Nicosia è quello di estendere il mercato a tutti per renderlo efficace e giusto e Nicosia si preoccupa allora –e in questo egli è forse il primo autore ad averlo fatto- di dare un fondamento libertario e non statalista alla previsione di un reddito di cittadinanza, che lui chiama rendita di esistenza, a ogni cittadino del mondo. Riprendendo uno spunto del marxista analitico G. Cohen i libertari di destra errano a vedere solo gli impedimenti alla libertà “negativa” determinati dallo Stato, laddove impedimenti alla libertà derivano anche dalla proprietà privata. Infatti, vale il fatto che un proprietario fondiario può impedire agli altri il passaggio o lo sfruttamento dello stesso suolo, il che, al di là di ogni giudizio di valore sul fondamento di quella proprietà, costituisce palesemente un elemento impediente per la libertà negativa dei terzi. Ma se la proprietà privata non può essere sacralizzata tuttavia è utile, immensamente utile e per numerose ragioni. Nicosia non propone di abolirla semplicemente ne trae il corollario che, da un punto di vista libertario, la Terra sia una *res communis* e non una *res nullius*, come ritengono gli anarcocapitalisti. Ne deriva che chi vuole impossessarsi di porzioni di suolo può farlo, ma deve tener conto degli altri, ovvero lasciare abbastanza terra fruttuosa per tutti, in ossequio al cosiddetto “proviso di Locke”, ne deriva che tutti gli odierni diseredati dovranno ricevere una somma a titolo di rendita, che Nicosia chiama “di esistenza”, proprio perché vale per tutti gli abitanti del mondo per il solo fatto di esistere.

Una concezione assolutista della proprietà privata invece di sviluppare fattori di integrazione, come fa il mercato, sviluppa fattori di esclusione ecco perché Nicosia ha munito la proprietà di un fondamento di mercato, cosa che fa anche con la realizzazione dei beni pubblici, che oggi sono oggetto di un'imposizione unilaterale dall'alto, mentre queste scelte collettive potrebbero essere tranquillamente sostituite da un voto “monetario”, collegando il discorso alla rendita di esistenza, con il quale misurare l'intensità delle preferenze di tutti, non solo cioè come oggi dei costruttori e dello Stato, ma anche dei cittadini dissidenti e che vedono calpestate le proprie libertà: si pensi alla TAV o alle centrali nucleari. Nicosia stravolge anche la prassi anarchica dell'astensionismo ritenendo il problema da valutare quello di presentarsi “organizzati” e di puntare francamente a un governo libertario.

Nicosia propone quindi un modello di transizione tra la situazione attuale e quella del mercato perfettamente libero, attraverso l'assunzione da parte degli anarchici di responsabilità di governo. Sia chiaro Nicosia non vuole statalizzare nulla (semmai vuole fare emergere in bilancio le ricchezze statuali già esistenti) e non vuole neanche rinforzare lo Stato, ma guidarlo per un processo di deperimento, che potrebbe durare anche all'infinito: teniamo sempre conto, infatti, di quanto si è detto sopra, e cioè che la maggior parte delle persone appalesa un'inclinazione autoritaria e non libertaria. Se tale situazione, per qualsiasi ragione, dovesse modificarsi, il processo di transizione subirà un'accelerazione "positivamente libertaria".

DOMENICO LETIZIA

Pietro Barcellona: *VIAGGIO NEL BELPAESE. Tra nostalgia e speranza.*

Città Aperta Edizioni, 2011

Articoli di quotidiano, formalmente editoriali in realtà piuttosto dei corsivi. Così di primo acchito "Viaggio nel Bel Paese. Tra nostalgia e speranza", due anni di pezzi di uno studioso di Filosofia del diritto con alle spalle una ricca carriera istituzionale e politica, membro laico del Consiglio Superiore della Magistratura, parlamentare del partito comunista. Pietro Barcellona è il prof in questione che, in poco più di duecento pagine, mette a regime molte questioni di stringente attualità, ma soprattutto disegna una bestiaro delle principali pecche pubbliche dell'età in corso.

Gli obbiettivi degli interventi del docente etneo sono vari, spesso di uso corrente, eppure l'angolo di osservazione non è affatto prevedibile o scontato. Vediamo, a mo' di esempio, alcuni bersagli ricorrenti, delle questioni grosse inizialmente inquadrare, poi scarnificate e quindi, con puntuta e concisa aggressività, ridotte a poltiglia. Tanto per rimanere nell'ambito professionale dello scrivente partiamo dal caso università. Il giudizio è pressoché tombale. Così sin dalla premessa dell'intero ragionamento, ovvero un invito a essere consapevoli "che noi finanziamo un sistema universitario prevalentemente parassitario e improduttivo, privo di antenne sulle trasformazioni enormi del mondo circostante e fondato essenzialmente sugli interessi 'privati' di quanti oggi dispongono dei poteri per decidere i criteri di selezione" e via di questo passo, a demolizione segue demolizione.

Barcellona non è meno caustico nei riguardi dei "riformatori" a cominciare dal suo ex compagno di partito, Luigi Berlinguer, la cui riorganizzazione degli atenei, quale titolare del dicastero della Ricerca Scientifica, è bollata come "una delle cause di un declassamento generale del significato degli studi". Con identico temperamento lo scrittore catanese vola basso contro quelle forme di eclettico nichilismo, oggi dilagante a destra come sinistra.

Una carezza ruvida riserva anche al sistema dei media. Piatto ricco la Fazio-dipendenza (nel senso di Fabio Fazio, conduttore di punta della terza rete) di pezzi grossi dell'intellettualità nostrana, che reputano il divo tv, alla lettera, una specie di "guida culturale del Paese". Altro obiettivo polemico gli ossessionati del politicamente corretto, e in particolare tutti quelli che non hanno l'ardire di portare alle conseguenze logiche le premesse dei loro congetture. "Nessuno", sbotta il filosofo, "ha il coraggio di dire che non si può vivere per sopravvivere".

C'è molto qui ed ora nelle riflessioni presenti in "Viaggio nel Bel Paese".

Parole piccate, proprie di chi si sente parte in cause e deluso dalla pochezza della sua parte politica, sono riservate a certi intoccabili del centro-sinistra. La svolta veltroniana è un qualcosa che assomiglia alla dissolvenza di ogni possibile progetto identitario. Peggio ancora quando il discorso cade su Antonio Di Pietro. Il leader dell'Idv è un'autentica bestia nera per prof., quasi quasi peggio dell'antagonista per eccellenza, Silvio Berlusconi. In proposito, ecco il colpo da kappao di Barcellona: "Nessuno a il coraggio di dire che Di Pietro è il principale agitatore qualunque degli ultimi vent'anni e che ha fatto della destabilizzazione e della demagogia, tipici della destra populista, il vessillo di ogni invettiva".

Nel libro si possono leggere pagine, peraltro volutamente non molto numerose, dedicate a questioni locali e regionali. In particolare notevole è una sorta di perorazione presente nel pezzo: "C'era una volta il Sud". In quattro stringate paginette vi si racconta di una gita festosa in uno straordinario buon ritiro nel centro dell'isola, dove, le emozioni di un paesaggio mozzafiato, sono azzerate da una vispa locandiera che ritiene, suo dovere, servire a tavola "un piatto di tortellini alla panna e salmone" e in rapida successione "filetti di pesce surgelato". Un'autentica bruttura palatale ed estetica che, però, la dice lunga di più di tanti sociologismi, sul tasso di snaturamento in corso, tanto che si trova sensato l'anteporre prodotti standard, a quelli, ben altrimenti sapidi, della cucina tradizionale.

Una mini prova di una situazione Sud percepita con crescente imbarazzo dai suoi stessi attori e dove l'"autostima" è, segnatamente, al lumicino. Si tratta, evidentemente, di un grumo ampio di difficoltà e di un qualcosa che sa di vero e proprio trauma. Una replica, comunque, è tentabile e forse possibile, obietta Barcellona. Una replica che è una necessità. "Ciascuno di noi", spiega il prof, "cominci a fare affidamento sulle proprie forze e comici a progettare il futuro a partire dalla propria identità".

BEPPE BENVENUTO

Douglas Coupland: *MARSHALL McLUHAN*. isbn 2011 | Frédéric Martel: *MAINSTREAM*. Feltrinelli 2010

Marshall McLuhan non ci teneva ad essere considerato il profeta dei nuovi media come sarebbe stato indicato dopo la pubblicazione de *La Galassia Gutenberg* e de *Gli Strumenti del Comunicare*, grazie anche all'aiuto di un articolo di Tom Wolfe, ma vi si adattò. Le tesi di McLuhan rilevavano come i caratteri a stampa avessero fatto tramontare la civiltà orale che l'uomo condivideva fin dalle origini tribali ma che a queste sarebbe ritornato attraverso i nuovi media elettronici. La definizione di "villaggio globale" sembrava il vaticinio di un guru e come tale fu adottata da una controcultura che anche di guru si nutriva. La piuttosto elementare biografia che dello studioso canadese propone Douglas Coupland non ha altro scopo che quello di insistere sulla sua riluttanza ad accettare un ruolo nel quale non si riconosceva, se non nelle vesti di un critico stretto alla concezione reazionaria propria di un cattolico nato in una famiglia protestante. In nove risibili punti riportati alla pagina 118 dell'edizione italiana Coupland pretende di riassumere il perché McLuhan fosse divenuto quel profeta che non voleva essere. A figurare come "profeta" ci deve tenere invece Coupland stesso, tanto da essere indicato in copertina come "profeta dell'Internet generation", per non dire delle indecifrabili generazioni "A" e "X" alle quali ha dedicato quelle dubbie opere che l'hanno portato al successo editoriale.

In tema di "media" è assai più interessante, e "McLuhaniana" in chiave marketing, l'ampia inchiesta giornalistica, durata anni, che ha portato Frédéric Martel in ben trenta paesi, nei quali ha raccolto informazioni e interviste. Il libro, ancorché vada a capitare fra temi musicali e informatici, è principalmente orientato sulle produzioni cinematografiche e televisive, da Walt Disney alla Cina del Kung Fu, dalle telenovela a Al Jazeera, da Bollywood a Hollywood. Proprio di quest'ultima chiarisce cosa siano in realtà gli studios indipendenti e fa una mirabile sintesi dell'evoluzione delle sale cinematografiche, dall'acquisizione del banco vendita di dolciumi e pop-corn alla decentralizzazione dovuta alle multisala nei centri commerciali, con conseguente ricaduta sulle vecchie main street dove erano una volta collocate. Si tratta di tematiche soggette a rapide trasformazioni, ma il libro non è di quelli



destinati ad invecchiare con l'invecchiamento dei suoi soggetti. Viene in mente un'altra vecchia inchiesta giornalistica, in Italia pubblicata da Einaudi, quella di Vance Packard su *I Persuasori Occulti*, che ha mantenuto freschezza ben oltre gli anni della sua presa di attualità. Viene in mente anche il *No Logo* (Baldini&Castoldi) di Naomi Klein, efficace e godibile forse più oggi di quando, una decina di anni fa, veniva spacciato come una varietà di teoria del dissenso.

CARLO LUIGI LAGOMARSINO

Luciano Pellicani: *DALLA CITTÀ SACRA ALLA CITTÀ SECOLARE*.

Rubettino, 2011 | Ermanno Rea: *LA FABBRICA DELL'OBEDIENZA*.

Feltrinelli 2011 | Piergiorgio Odifreddi: *CARO PAPA, TI SCRIVO*.

Mondadori, 2011

Forse la prosa di Luciano Pellicani non è di quel genere furbo e accattivante coltivato da chi insieme alla produzione accademica insegue un confortevole successo nella società letteraria, ma è densamente circostanziata, forte della precisione nei riferimenti, solida e mirata nell'argomentazione, antigrasiosa ma di sicura leggibilità, istruttiva quanto priva di sciatte didascaliche. Con *Dalla Città Sacra alla Città Secolare*, Pellicani torna ai temi che con lo stesso editore aveva affrontato pochi anni fa in *Le Radici Pagane dell'Europa*, torcendo la materia in una prospettiva storica di opposizione alla rappresentazione che in varie discipline - con talora il sostegno di insospettabili filosofi, economisti, sociologi - ha ottenuto la religione cristiana, specialmente nell'esposizione romana e cattolica, elevata non già alle celesti meraviglie dello spirito quanto piuttosto lusingata di un termine, la libertà nell'accezione del mondo occidentale, di cui essa sarebbe nientemeno che l'artefice primo. Un convincimento (o magari solo un capriccio) che ha incontrato buona stampa in questi anni ma che Pellicani dimostra con facilità quanto sia incongruo, infondato, strumentale: come non si possa provare altro che "sbalordimento" di fronte a certe perentorie affermazioni.

Occupandosi (anche) di temi analoghi, sulla carta risultava assai appetibile pure il libro di Ermanno Rea, il quale viceversa mi ha deluso. Il problema della Chiesa in Italia è ricondotto a quel tema della mancata riforma protestante caro agli "ottimati" dell'"azionismo", specialmente torinese. Argomento che fa il paio, viziando tutto, con l'annosa lamentazione - tribolata da varie intelligenze come Gobetti e gli "apoti" di Prezzolini, Mussolini e i piccolo-borghesi di Longanesi, per dire di alcuni - che vuole siano gli italiani il problema vero dell'Italia. Una certa delusione (relativa, tuttavia) me l'ha procurata anche il libro di Odifreddi il quale, magari per

smentire certi attacchi ricevuti in passato per aver maneggiato riduttivamente la fede – come fosse una cretinata - alla luce di assunti positivistici, si è posto sul terreno della disputa teologica nientemeno che con Papa Ratzinger, perdendo lungo la strada quell’umorismo burlone che di solito sa porgere senza eguali quanto a soave buona educazione.

CLL

Francesco Casaretti: *TAOISTI D'OCCIDENTE. Libertini, sognatori, rivoluzionari*. Oscar Mondadori, 2011

Un piccolo libro di esemplare chiarezza (“ho scritto questo libro più con la pancia che con la testa”, afferma l’autore). Al Tao, Francesco Casaretti ha dedicato diversi saggi, ma con questo sembra penetrare profondamente la sensibilità del lettore, in specie quello occidentale usurpato da religiose vaghezze circa l’argomento, avviandolo a un pensiero che richiama l’accordo con la propria natura e il rispetto dell’umana comunità nell’accordo e nel rispetto della natura tutta. E lo fa con nomi che nulla hanno di esotico, familiari e ben assestati nella nostra tradizione a partire da epicurei, cinici e stoici, passando per gli scettici libertini e approdando, con particolare coinvolgimento a Fourier, a Oscar Wilde e ai surrealisti. Una “grande lezione” che viene dai taoisti e “poco importa se orientali oppure occidentali”. Lo si potrebbe dire un libro di propaganda, di attiva e buona propaganda.

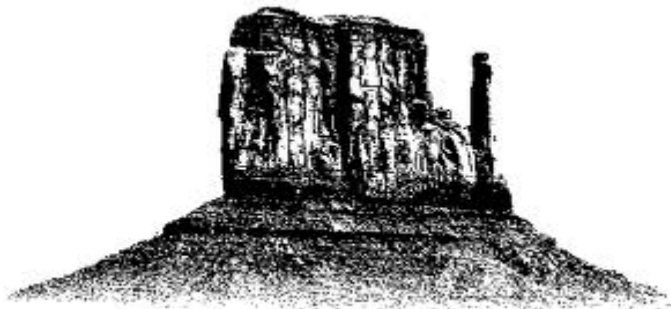
CLL

Luciano Lanna: *IL FASCISTA LIBERTARIO*. Sperling & Kupfer, 2011

Il libro si può dire che abbia accompagnato la “svolta” di Gianfranco Fini di un anno fa e il suo allontanamento dal partito di Silvio Berlusconi. Ma è un libro che va consigliato soprattutto a chi vive del partito preso. A Lanna, che oltre a essere un bravo giornalista è stato l’autore con Filippo Rossi di *Fascisti Immaginari* (Vallecchi, 2002) di cui sviluppa la tematica in questo nuovo libro, interessa prima di tutto dimostrare che nell’ambito del neofascismo non c’è stato soltanto quell’inseguire gli umori bigotti e intolleranti messo in atto da Almirante, ma c’è stato, seppur emarginato, un energico schieramento favorevole all’allargamento dei diritti civili, attento al “sessantotto” e consapevole – a differenza della dirigenza missina – dello sviluppo cui la società italiana del dopoguerra dava prova. E c’è stato chi, come Luciano Lucci Chiarissi, fondatore con Giano Accame nel 1963 della rivista “*L’Orologio*”, si sottopose a un “esame di coscienza”, un “ripensamento” finalizzato a “conoscere noi stessi per quel che siamo oggi veramente e non per le maschere convenzionali che abbiamo dovuto o voluto assumere”. Il rapporto col dirigismo fascista sembrerebbe in fin dei conti

confinato alle storie personali e ad anacronistiche venerazioni, che è proprio quello che Lanna chiarisce meno.

CLL



Michel Mourlet: *L'ÉCRAN ÈBLOUISSANT*. Puf, 2011

Uno dei risarcimenti, eccessivo definirlo piacere, riservato ai cinefili abituali frequentatori dei cinema periferici più o meno pulciosi, ma pur sempre pubbliche arene, consisteva nel lanciare maledizioni ed insulti al proiezionista disattento con le luci o il quadro: oggi che anche quelle decisioni si sono trasferite nel salotto domestico, facendoci esitare, al massimo, nella scelta dello schermo e dei supporti (plasma, lcd, HD, blu-ray...) riandare all'immediato dopoguerra è come rivisitare un campo di battaglia i cui schieramenti risultano entrambi sconfitti e giocati nella motivazione che pure li accomunava, quella di "changer la vie".

Anche al giovane Michel Mourlet il cinema apparve come la vita vera, più vero del vero, massiccio come roccia scolpita di luci ed ombre, bello e significativo anche quando all'iniziale passione travolgente seguì la stagione dell'amore ragionato e riflessivo.

Il suo libro più recente *L'écran éblouissant* (Puf 2011) raccolta di recensioni, interviste, ritratti ed interventi teorici dal 1958 al 2010, reca in copertina la nota foto di Samuel Fuller con pistola e sigaro, dispensando così l'autore dall'esplicitare per i più distratti o frettolosi le scontate dichiarazioni di preferenza e scelte di campo. Certo il regista di *Corea in fiamme* non è tra i quattro originari assi (Walsh, Lang, Preminger, Losey, cui si aggiungevano Hawks, Dwan, Ludwig, Mann...ma la lista non era chiusa) che il Nostro si scelse per chiarire a sé e ai propri lettori la passione per il cinema classico "americano"; e, a complicare il quadro, Fuller fu pure tra i prediletti del Godard che, come quasi tutta la nouvelle vague, per Mourlet esemplificò perversione e travimento degli ideali di classicità e realismo destinati all'arte cinematografica fin dai Lumière, ma che già Meliès aveva corrotto.

Quando ai *Cahiers du Cinéma* qualcuno scambiò l'engagement per intelligenza, Mourlet e Rohmer (che alla fine degli anni cinquanta ne furono al vertice, accomunati pure da un amore per il "vecchio" teatro nelle mosse di smarcamento dal militantismo di tanta critica obnubilata) erano ormai ben lontani, concentrati il primo in un percorso di scrittura ed insegnamento, il secondo in un'opera registica ciclicamente rinnovantesi. L'avventura della cinefilia francese andava a concludersi e con essa tanti velleitarismi ed usi strumentali dell'arma cinematografica.

Se nel 1949 Bazin ed altri organizzavano a Biarritz un "Festival del cinema maledetto", va ricordato che l'ultimo fante americano doveva ancora reimbarcarsi e già qualcuno in Francia temeva la "colonizzazione" attraverso i film arrivati al seguito degli alleati. Piuttosto volgersi verso Roma "neorealista" anche se il solito Boris Vian andava gridando in "Saint-Cinéma-des-Prés": "Abbasso *Ladri di biciclette*. Evviva il technicolor". Vicino in ciò alla coppia "surrealista" Benayoun e Kirou che entrò negli anni cinquanta invocando "Erotismo, immaginazione, esaltazione" sulle pagine del foglio "L'Age du Cinéma".

Mourlet, precoce, prese ad analizzare e pensare quella esperienza di spettatore e negli anni mantenne il giudizio poco lusinghiero sui frequentatori dei cineclubs, reputati scolastici, gregari ed incompetenti, preferendo recarsi nei tanti ancora numerosi cinema di quartiere senza disdegnare, con Lourcelles e Rissient, le sale sugli Champs Elysées, il Napoléon o quel Mac-Mahon di cui un gruppo di amici curava la programmazione.

Quello che poi si sarebbe detto *mac-mahonisme* prendeva le mosse dal cinema classico americano, sottolineandone la forza coinvolgente (contro ogni distanziamento o estraniamento brechtiana) originata da un lavoro di sceneggiatura classicamente risalente alla poetica aristotelica ed in grado di accogliere al suo interno i frammenti riusciti, sublimi e perfetti, anche quelli parossisticamente violenti (e che negli anni "vietnamiti", coniugati all'esaltazione dei corpi e dell'azione, avrebbero attirato al gruppo le accuse di "destra"). Si aggiunga una reintegrazione della pattuglia di italiani esclusi dalla vague neorealista come Freda o Cottafavi, più qualche firma orientale come Mizoguchi ed il campo da dissodare sarà tutt'altro che limitato.

Scoperti, studiati e ammirati, quei registi si accostavano, asintoticamente, alla "logica spontanea della visione", vocazione originale del cinema e sua differenza costitutiva dal resto delle precedenti espressioni artistiche. Venendo dopo le altre, la "copia" proposta dal cinema è più conforme ad un "originale" (reale) e più autenticamente significativa. Fin dalla prima bobina infilata in un rudimentale proiettore, si trattava già di "cogliere il più fedelmente, il più oggettivamente, il più meccanicamente, il più immedia-

tamente (cioè senza mediazione) possibile le forme, i movimenti dell'universo tali e quali i nostri sensi ne svelano l'apparire nel mondo reale". Ogni evidente effetto di stile interrompe, scrive Mourlet, l'attenzione con cui lo spettatore segue il film, tagliando il cordone che lo fa credere nelle immagini che scorrono e proponendo visioni artificiali e false giudicate distruttive della spontanea e volontaria credenza nella realtà di quanto si osserva (coerentemente Ejsenstejn veniva strapazzato appena se ne desse l'occasione ed ogni regista soprattutto preoccupato del montaggio finale veniva accusato di mettere toppe ad una materia filmica non padroneggiata). Il buon regista lascia il pelo dello spettatore nel verso del "come se", rispettandone il desiderio di conferire realtà alle apparenze che scorrono sullo schermo. È pur vero che è sempre in agguato l'incapacità, della maggior parte di spettatori e critici, di percepire qualità e difetti delle messinscena dovuta ad una perversione del punto di vista "naturale": per questo talora Mourlet invoca una "sur-cultura" capace di far dimenticare la cultura ingessata per ritrovare nel cinema "il naturale, il vergine, il vivace e bel naturale, l'unico metro di giudizio". Da qui il suo costante interesse per il cinema di genere e per quanto si sottrae alla paludata cappa del cinema d'arte o d'autore.

Attenzione alla regia non significa riduzione del cinema alla purezza o specificità del mezzo; il rischio del formalismo e dell'estetismo viene evitato dalla messa in scena, che invece di girare a vuoto, veicola una storia in "presa diretta" sul mondo, senza ricorso alle metafore, alla convenzione-deformazione della materia per, immediatamente, toccare ed esprimere il mondo. Cinema diventa sinonimo di "evidenza" e perciò, tra Lumière e Méliès, la scelta è ontologica trattandosi di riprodurre il reale il più vicino possibile alla sua apparenza materiale. Essenzialmente realista, medium trasparente e "passivo", il cinema è adeguato alla materia, obbiettivo in ogni senso. Sulla pellicola Mourlet ritrova un mondo ripulito e depurato dai codici, dalle metafore, dai segni che intralciano le intenzioni delle arti che l'hanno preceduto e qui rilancia il paradosso di Bazin secondo cui il regista era di troppo, troppo opaco, troppo dentro, troppo presente finché, facendosi notare, ostacolava la rivelazione del reale, lo stupore delle cose lasciate-essere senza diaframmi. Il cinema, per la prima volta nella storia dell'uomo, consente di rivelare ed esprimere il mondo direttamente, senza perifrasi o ricorso alle convenzioni. L'occhio del regista si conforma alla ragion d'essere della macchina da presa, scegliendo nella realtà i materiali che gli occorrono, senza deformarla.

A proposito di Cottafavi, Mourlet sottolinea una regia conforme a schemi geometrici, a rischio di trasformare scontri e battaglie dei film "storici" in

pose coreografiche: eppure, ordinando le cose esistenti, Cottafavi poteva liberare le cose dello spirito. Spinta al limite, pensata in modo conseguente, quella geometria sfociava nel miracolo del sentimento, nel miracolo della vita o della morte. La géométrie s'alleava alla finesse.

(Ma si ricordi che negli stessi anni Nicola Chiaromonte giungeva a giudizi opposti proprio partendo dal tema della “presenza” e dell'evidenza “indiscutibile ma muta” dell'immagine: da qui discenderebbe la libertà di lettura permessa dai film, la funzione dell'immagine essendo quella di “eccitare i vagabondaggi dello spirito”. Infinita sopportazione dell' immagine, in grado di assorbire qualsiasi interpretazione le si sovrapponga, sua irrevocabile esteriorità ed incapacità di rappresentare interiorità, soggettività e personalità se non per allusioni (Cfr. “Immagine e parola. *Sulle pretese di alcuni cineasti*”).

Confrontato ad una realtà incompiuta e contingente, il buon regista secondo Mourlet la mette in scena portandola a compimento e perfezionandola. Il film riuscito, con il rigore di un documentario, va al fondo delle passioni per liberarne lo spettatore, riconciliandolo con i suoi demoni. Diversamente dal documentario, il film affascinando esprime la realtà nell'azione drammatica. La catarsi è recuperata ma a partire da un corpo a corpo con il sensibile e la materia, da un certo istinto o tangibile legame con le cose. Motivi questi che, a partire da una “Apologia della violenza” (titolo provocatorio ma strumentale alla rivalutazione ed illustrazione di film trascurati) gli otterranno nel corso degli anni accuse di reazionario per il suo insistere sul tema del radicamento di ogni grande regista in uno spazio e in una geografia, in una tradizione determinata che non fa solo pensare ma vivere il film con passione ed intensità, fin nella fisicità del corpo.

Sarà nella logica battagliera di quegli anni che il solito Godard in epigrafe a *Il disprezzo* attribuisse a Bazin una frase di Mourlet (*Il cinema è uno sguardo che si sostituisce al nostro per darci un mondo accordato ai nostri desideri*); il fraintendimento ancora lo diverte confermandolo più credibile di altre meteore critiche oggi tranquillamente dimenticate.

JEAN MONTALBANO

Claudio Papini: *BEN TROVATO ERNST INGMAR! Saggio sull'opera cinematografica di Bergman*. De Ferrari Editore, 2011

John Keats diceva che la bellezza è verità e viceversa. Ancora più noto, meno paradossale di quanto a prima vista possa sembrare, è il motto di Oscar Wilde secondo il quale la realtà imiterebbe l'arte, Tutte e due le sentenze rimandano a un rapporto fra l'arte e la realtà, suggerendo che nella sua analisi dell'opera d'arte, l'estetica (che etimologicamente rimanda al sentire della

percezione) può partire da dove vuole. Nella sua minuziosa indagine del cinema di Ingmar Bergman, Claudio Papini – uno studioso genovese di grande spessore intellettuale e militanza, disgraziatamente dispersivo nelle pubblicazioni e rigorosamente “altro” rispetto alle mode - sceglie di partire dai contenuti (in altre parole da ciò che sembrerebbe più nascosto) per risalire ai valori formali (non così evidenti di per sé). Con Bergman, regista considerato “filosofico” e “religioso”, si potrebbe pensare a quella di Papini come a una scelta scontata, ma non è così. L'analisi rivela tratti esoterici che l'autore, dividendosi fra il Bergman uomo e l'opera cinematografica (ripartizione che all'incirca corrisponde alla struttura del libro) si spinge a rivelarne, insieme a quello estetico, un senso politico (ma anche religioso) ben oltre alle apparenze.

CR

Sandro Ricaldone (a cura di): *PIERO SIMONDO. L'immagine imprevista. Opere 1954-2008*. Il Canneto, 2011

Con qualche sicurezza si può sostenere che Sandro Ricaldone sia il più competente studioso italiano di quell'intreccio di gruppi sperimentali che attraversando Cobra, il Lettrismo, il Mibi, l'Internazionale Situazionista (e altri) coinvolge parecchi protagonisti della scena artistica e intellettuale del dopoguerra. Senza alcuna esitazione si può aggiungere che Ricaldone è il massimo studioso di Piero Simondo, un artista e un agitatore culturale che di quei gruppi è stato un esponente in vista, per quanto la sua lunga attività artistica si debba purtroppo considerare abbondantemente sottostimata.

Il volume pubblicato da Il Canneto è un po' il rendiconto della dedizione di Ricaldone all'artista ed è valso da catalogo per l'ampia mostra antologica allestita in estate a Finalborgo. Su queste pagine trova spazio una rara collezione di testi di Simondo, compreso quello, oramai introvabile, dove è demistificato l'altrimenti leggendario raduno che portò alla fondazione dell'Internazionale Situazionista (cosa che avvenne praticamente in casa dello stesso Simondo a Cosio d'Arroscia, nell'entroterra ligure).

CdJ



Pierre Alechinsky – Yves Peyre: *PIERRE ALECHINSKY ET FATA MORGANA*. Fata Morgana, 2011

Un catalogo, *Pierre Alechinsky & Fata Morgana*, rende omaggio ad uno dei maggiori pittori viventi e, nel contempo, all'attività di una casa editrice.

Quest'ultima, fondata nel 1966 da Bruno Roy e tuttora attiva, ha acquisito nel corso dei decenni grandi meriti, in ambito letterario e artistico. Pur pubblicando anche edizioni di pregio per bibliofili, Fata Morgana si è specializzata in collane di testi brevi, ben curati a livello di carta e di stampa, spesso impreziositi da disegni o incisioni realizzati da artisti. Se gli scrittori presenti nel catalogo sono assai diversi ma di indubbio valore, lo stesso vale per gli illustratori (Adami, Chillida, Dubuffet, Masson, Tàpies, Tal Coat, Titus-Carmel, Zao Wou-Ki e molti altri). Tra questi, Alechinsky svolge un ruolo particolare ed eminente, come risulta già chiaro se si considera un semplice dato numerico: dal 1968 ad oggi, il pittore belga ha contribuito con sue immagini a ben sessanta volumi pubblicati da Fata Morgana. Appare dunque più che giustificata l'idea di realizzare un catalogo volto a tracciare un consuntivo di questa fruttuosa collaborazione.

Considerando che altre opere con apporti grafici di Alechinsky sono apparse presso editori diversi, viene innanzitutto da chiedersi come mai egli, nella sua lunga carriera artistica, abbia riservato così largo spazio al lavoro di illustratore. Per rispondere alla domanda, occorre risalire alle origini e ricordare che fin dall'adolescenza egli si è occupato di questo, visto che frequentava a Bruxelles l'École nationale supérieure d'architecture et des arts décoratifs (La Cambre), studiando in particolare le tecniche di illustrazione e tipografia del libro. Negli stessi anni, però, aveva iniziato a dedicarsi all'attività pittorica, che lo ha portato a partecipare attivamente, nel periodo 1949-1951, all'importante gruppo di artisti d'avanguardia Cobra. Sulla rivista omonima e per le edizioni del gruppo, egli ha pubblicato i suoi primi testi, avviando dunque un'attività di scrittore (di brani autobiografici e riflessioni sull'arte) che non si è mai interrotta.

Volendo, sarebbe possibile allargare il discorso tenendo conto delle modalità specifiche del lavoro pittorico di Alechinsky. Egli infatti, dopo una prima fase in cui usava i colori ad olio, è giunto, anche per l'influsso della conoscenza dell'arte calligrafica dell'Estremo Oriente (verso la metà degli anni Cinquanta, si è recato in Giappone per realizzare un film documentario sull'argomento), ad adottare materiali e modalità esecutive differenti. Ecco come Alechinsky li descrive in un proprio libro del 1971, *Roue libre*: «Tenendo in mano una ciotola larga (larga per facilitare al pennello l'accesso alla riserva di colore) mi chino verso la carta, posata sul pavimento, tenuta ferma con quattro piombi da stamperia. Mi svuoto. Le linee hanno assunto le forme di un muso aperto che sporge la lingua, di una schiena tonda, di una coda che batte il fondo giallastro. Un drago lontano dal vulcano». I quadri di Alechinsky vengono quasi sempre realizzati su fogli di carta sottile, riportati poi, tramite incollatura, su tela. Anche quando il di-

pinto o disegno viene eseguito su superfici di piccolo formato, l'artista di norma non si serve del cavalletto ma lavora seduto a un tavolino basso, così da poter tenere il pennello nella posizione corretta secondo gli orientali, ossia verticalmente.

Alla familiarità con la carta si aggiunge quella con le più diverse tecniche di incisione e di stampa. Se a ciò si unisce l'ampia disponibilità a lavorare in collaborazione con altri, siano essi pittori o scrittori, diverrà chiaro perché l'incontro con un editore come Bruno Roy sia stato tanto proficuo. Poiché l'arte di Alechinsky aspira naturalmente ad aderire all'oggetto-libro, ciò ha suggerito ad Hans Spinner, abile ceramista, la curiosa idea di realizzare dei volumi «non sfogliabili» (cioè delle piccole sculture di gres o ceramica a forma di libro aperto) destinati ad essere completati con scritte e disegni ad opera del pittore. Un esempio di tali creazioni figura appunto sulla copertina del catalogo a cui facciamo riferimento.

Quest'ultimo si apre con una poesia di Salah Stétié e con un saggio introduttivo di Yves Peyré. Ma la parte forse più interessante consiste nelle pagine successive, che a ciascuno dei numerosi libri illustrati da Alechinsky per Fata Morgana dedicano una scheda specifica, comprendente una breve descrizione e la riproduzione di alcune delle immagini realizzate dall'artista. Tali immagini, per quanto accomunate dal riconoscibile *ductus* di Alechinsky, colpiscono per la notevole varietà, sia a livello tecnico (disegni, litografie in bianco e nero o a colori, linoleografie, acqueforti) sia, e ancor più, sul piano delle scelte grafico-figurative. Si va infatti dalle semplici vignette alle illustrazioni a piena pagina, passando attraverso tutta una serie di soluzioni intermedie: disegni collocati a metà del testo, a margine, oppure posti ad incorniciare le parole stampate. Per le edizioni di lusso, Alechinsky realizza anche la decorazione dell'astuccio destinato a contenere il volume.

Un altro aspetto importante della sua creatività visiva consiste nell'adozione di supporti impensati. Così talvolta egli può tracciare i propri segni su documenti che ha reperito al mercatino delle pulci, accomunati dal fatto di essere antichi o semplicemente vecchi: scartoffie notarili, lettere private, carte geografiche, spartiti musicali, stampe di storia naturale. Alechinsky, com'è ovvio, non è un illustratore pedestre, dunque non cerca mai di visualizzare in maniera tradizionale e prevedibile determinati passi degli scritti letterari a lui affidati, ma neppure si limita ad inserire nei volumi disegni astratti o irrelati. A suo avviso, infatti, occorre instaurare un rapporto, foss'anche soltanto allusivo, fra le immagini e i temi trattati dagli autori dei diversi volumi, perché solo così il gioco (o la sfida che i testi rivolgono all'artista) diventa davvero stimolante. Può accadere persino che egli prenda bizzarramente alla lettera, con notevole umorismo, il titolo del-

l'opera. Ciò accade ad esempio per *Fleur de cendres* di Bhattacharya, *Les rougets* di Pieyre de Mandiargues o *Le carnet du chat sauvage* di Cingria: nel primo caso egli incolla sul foglio originale delle tracce di cenere, nel secondo vi riporta lo stampo ad inchiostro di un pesce, nel terzo le impronte di zampa del proprio gatto.

Si sa che nella pittura di Alechinsky è decisivo l'apporto dei colori, ed anche nelle edizioni di pregio dei libri esso appare molto significativo, mentre nelle tirature correnti, per ovvi motivi di costi, i colori appaiono più di rado (anche se spesso la vignetta di copertina da lui disegnata viene stampata non in nero ma in rosso, viola, verde o blu). Esistono poi dei casi famosi in cui l'apporto dell'illustratore è davvero determinante, come *Le rêve de l'ammonite* di Butor (1975) o *Vacillations* di Cioran (1979). Qui le immagini diventano numerose, variopinte, fantasiose, e vi si ritrovano figure care ad Alechinsky, come le forme serpentine e arrotolate, i *tireurs de langue*, le cascate e così via.

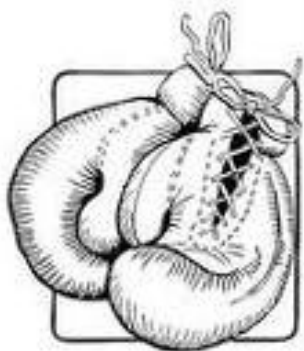
Il campionario degli scrittori con cui egli si è trovato a dialogare è molto vasto, siano essi dei classici (Fourier, Proust, Apollinaire, Jarry, Cendrars) o dei contemporanei (Caillois, Dotremont, Dupin, Macé, Michon). Tuttavia si ha sempre l'impressione che si tratti di incontri non soltanto suscitati da una committenza dell'editore, ma dovuti altresì ad una certa affinità di pensiero o di stile. Un caso a parte sembrerebbe costituito dai volumi in cui Alechinsky è autore del testo, oltre che delle immagini, ma a ben vedere anche allora si stabilisce un dialogo, quello fra le sue due mani. Da sempre, infatti, egli usa l'una per la scrittura e l'altra per la pittura: «Io disegno e dipingo con la sinistra. La destra, obbligata a scrivere fin dalle scuole elementari, firma i miei disegni. [...] A tribordo la matita, a babordo il pennello». Entrambe le mani, dunque, sia pure con funzioni diverse, servono a far procedere la sua navigazione. E per fortuna, come diceva Yves Bonnefoy a proposito dei quadri di Alechinsky, «secondo le ultime notizie la traversata continua».

GIUSEPPE ZUCCARINO

Kasia Boddy: *STORIA DELLA BOXE. Dall'Antichità a Mike Tyson*. Odoja, 2011

Al pugilato l'Italia ha dato, oltre a dei campioni, anche dei bravi giornalisti. Tutti ricordano Rino Tommasi, grazie principalmente alla competente attività televisiva. Un'attività nella quale non si poté invece esprimere il grandissimo Giuseppe Signori, giornalista dell' *"Unità"*, il quotidiano del Partito comunista per il quale, fra l'altro, organizzò con Davide Lajolo le pagine sportive. A tutti e due, sia a Tommasi sia a Signori, si devono delle impor-

tanti perlustrazioni storiche sulla boxe (con Rizzoli il primo, con gli editori Viridiana e Mondadori il secondo). La produzione libraria italiana sull'argomento, pur non vasta, è di grande qualità, basta rammentare i libri di Alfredo Pigna (con Mursia e Sugar) e di Giuliano Orlando (con Longanesi).



Presso un piccolo editore milanese (Tris) fu tradotta e pubblicata inoltre, nel lontano 1958, l'oltremodo piacevole *Storia dei Pesi Massimi* di Nat Fleischer, il fondatore, nel 1922, di "Ring", ancora oggi la più autorevole rivista di pugilato al mondo.

Con una visuale particolare, impegnata nella sociologia del costume e nella storia della letteratura, senza togliere niente a quella dello sport, esce adesso (dopo l'edizione inglese del 2009) il bel volume illustrato (prefato da Rino Tommasi) di Kasia Boddy, docente di letteratura americana a Londra. La dimensione narrativa legata al pugilato è ben nota e Asia Boddy (insieme al cinema e alla pittura) la restituisce con minuzia e intuizioni da studioso. Più sfuggente è quella

inerente al costume, che pure entra direttamente nella rappresentazione scenica del "quadrato". Fin dagli inizi dei combattimenti guantati, si opposero figure eleganti come Jim Corbett (*Gentleman Jim*) e trucevolmente volgari come John L. Sullivan. Con l'arrivo dei pugili di colore questa dicotomia si caratterizzò in termini razziali, con il ruolo di raffinata delicatezza acquisito in genere dai neri e quella dei picchiatori bruti in assunta in genere dai bianchi.

CdJ

Mario Baudino: *NE UCCIDE PIÙ LA PENNA. Storia di crimini, librai e detective*. Rizzoli, 2011 | Umberto Eco: *COSTRUIRE IL NEMICO*.

Bompiani 2011

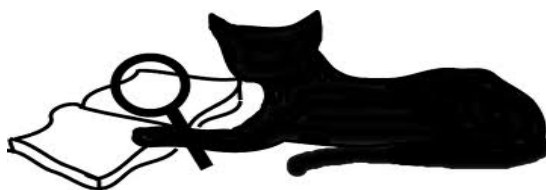
Da categoria avvinta morbosamente alla propria passione, quella dei bibliofili - a lungo vissuta in appartata distinzione, tormentata dalle invidie, avvertita dalle prime edizioni, propugnatrice di meriti trascurati quando non fossero trascurabili, solo vagamente interessata ai contenuti ma presuntuosa, di fondo accessoria ma con qualche utile sfavillio - sembra ormai contendere ai collezionisti d'arte quel tipo di supposta rispettabilità determinata da equivoche angustie di ricercatezza. Si sono diffusi, anche in Italia, episodi di letteratura romanzesca che vanno a lisciare tali sentimenti con la pretesa

di un'originalità incapsulata in pillole di sapienza bibliografica. Un demerito di *Ne uccide più la penna*, il libro che Mario Baudino ha offerto al tema della bibliofilia e dei delitti, è di non trattare con la dovuta severità questa letteratura. Un altro è quello di confinare Bernie, il topo d'appartamento e libraio dei romanzi di Lawrence Block, nella superficiale coda di un capitolo (avverto tuttavia che se la precedente era una soggettiva sentenza questa è invece una personalissima amarezza). Non è però il caso di essere troppo rigidi con Baudino. Alcune parti, che poi sono il grosso del libro, come quelle su Rex Stout, Raymond Chandler, Dorothy L. Sayers, John Dunning, Augusto De Angelis, Elizabeth Daly, appagano davvero, solide sul piano informativo e abili in talune divagazioni (quando tratta l'horror nella fattispecie del Carnacki di Hope Hodgson, per esempio).

Sento ad ogni modo il bisogno di insistere nel disapprovare quel tono di affettuosa indulgenza che viene profuso in questo come in altri libri sulla bibliofilia, senza sfiorarne minimamente la realtà. E mi spingo senza remore a fare altrettanto con l'ultimo libro di Umberto Eco, che pure, fra gli ultimi, mi è sembrato essere il migliore (*Costruire il nemico*). E' una raccolta di scritti occasionali, in specie testi di conferenze. Eco non vi manca di tornare sulle vicende legate al Gruppo 63 e mi è parso farlo con prudente reticenza circa la reale portata delle polemiche di quarant'anni fa.

A Eco è venuto a mancare con gli anni quel sottofondo che rendeva piacevole il solo trattare coi mezzi dell'alta accademia gli elementi socioculturali considerati più vili. Ma, tratti di quel che vuole, lo scrittore illustre sembra parlare ormai proprio e soltanto di bibliofilia (segnalo che la stessa Bompiani editrice del volume, ha mandato in libreria, sempre di Eco, *La memoria Vegetale*, esplicitamente destinato a questa) col suo tono ammiccante ma da primo della classe che non resiste all'esibizione erudita. Viene così il sospetto che non abbia mai parlato d'altro e lo abbia fatto sempre nel modo vacuo di questi scritti. Alla fine tutte le pretese scientifiche della semiologia hanno di verificabile solo il nome di un autore, il titolo di un libro, il suo stampatore, la data della prima edizione.

WOLF BRUNO



di profilo

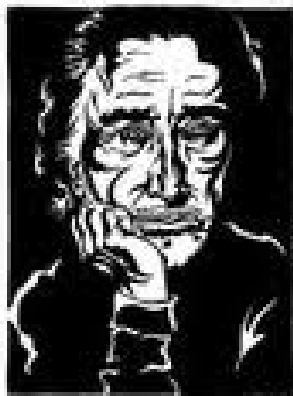
Da qualche tempo l'editore Neri Pozza va stampando in nuove edizioni, quando oramai erano introvabili quelle vecchie di altri editori, le opere di Romain Gary (e dell'eteronimo Emile Ajar)

Alfredo Passadore Romain Gary. La notte sarà calma e l'alba è una promessa

“Il realismo per un romanziere, consiste nel non farsi beccare”. Nel senso di non farsi sorprendere con le mani nel sacco.... E a lui, Romain Gary, la cosa pare riuscire benissimo. Siamo nel 1974, un anno per molti versi cruciale delle sue molteplici esistenze, e Gary confida queste parole nel corso di una lunga intervista rilasciata all'amico François Bondy, destinata ad essere pubblicata col titolo “La notte sarà calma”, che esce ora anche in Italia grazie all'editore Neri Pozza, a cui si deve l'iniziativa meritoria di aver stampato e ristampato molte delle sue opere.

Gary ha sessant'anni e la critica ufficiale lo giudica ormai un autore arrivato al capolinea, inevitabilmente fuori moda visti i suoi trascorsi “gollisti”, che lo rendono quanto mai politically incorrect nella Francia post sessantottina. L'intervista arriva allora come una sorta di bilancio postumo a futura memoria, una ricapitolazione apparentemente esaustiva di una vita per molti aspetti esemplare, una sorta di fil rouge attraverso le molte facce di monsieur Kacev, in arte Gary, ad uso dei fans superstiti. Ma il 1974 è anche l'anno di esordio di un giovane autore del tutto sconosciuto, l'anno in cui Emile Ajar pubblica *Gros-Câlin* (Mio caro pitone), straniante racconto sull'alienazione urbana che spiazza critici e lettori. Qualcuno indica Ajar tra le migliori promesse della giovane neoletteratura francese e quando esce, l'anno dopo, “La vita danti a sé”, il premio Goncourt è suo. Gary, insomma, non si è fatto beccare.... non solo ha vinto il Goncourt due volte con nomi diversi, cosa espressamente vietata dallo statuto del Premio, ma pubblicherà altri libri come Ajar e dovrà morire, prima che i saccenti critici che l'avevano dato per finito si accorgano, grazie a uno scritto postumo, che Gary e quest'ultimo erano in fondo la stessa persona.

Persona....ma quale persona? Difficile dirlo visto che Gary sembra costruire se stesso con la stessa perizia con cui inventa le trame affascinanti dei suoi molti romanzi. “L'io, un gran comico, di una supponenza incredibile” pre-



cisa nelle prime righe dell'intervista a Bondy, ricordando come "gari" in russo significhi brucia, invitando da subito se stesso a dar fuoco a ogni pretesa di narcisismo. Sarebbe un auspicio implicito ad un'estrema sincerità, un mettersi volontariamente a nudo destinato a rivelare il volto nascosto. Ma è solo un altro espediente, un modo efficace dello scrittore realista "per non farsi beccare", appunto.

Romain Gary nasce, ufficialmente, nel 1945 con la pubblicazione di "Educazione europea" giudicato, unanimemente, come il miglior romanzo post-bellico sulla Resistenza. Ma Romain Kacev è nato 31 anni prima, in Bielorussia: suo padre resterà per sempre nell'ombra dell'anonimato, anche se lo stesso Romain alimenterà a tratti la leggenda che fosse stato il grande divo russo del muto Ivan Mosjoukine, il Rodolfo Valentino dell'aquila bicipite. La madre, invece, sarà la sua autentica musa ispiratrice: ebrea russa e attrice teatrale di secondo piano, è lei, almeno a leggere le pagine de "La promessa dell'alba", a inventare il personaggio Gary, a volere per lui un futuro radioso di francese, letterato e diplomatico. Nell'intervista lo scrittore ripercorre divertito i giorni interminabili trascorsi a Nizza a provare e riprovare l'uso di diversi pseudonimi, fino a trovare quello giusto che l'avrebbe reso famoso, sotto lo sguardo benevolo di una madre che sogna nel figlio la realizzazione definitiva dei tanti personaggi che avrebbe voluto amare sulle scene.

Sono gli anni in cui, in letteratura, va affermandosi definitivamente lo scrittore-personaggio. L'autore esce dalle brume di un'esistenza meschina, totalmente votata alla fatica dello scrivere, e diventa a suo modo protagonista. In America brilla la stella virile di Hemingway, erede, dice acidamente Gary, del machismo predatorio di un Jack London. In Francia splende quella esotica e avventurosa di Malraux, o quella intellettuale e contraddittoria di Sartre. Al lettore, più del contenuto, sembra premere la dimensione del personaggio. E Gary costruisce con abilità il suo. È stato un protagonista della Resistenza, aviatore in Inghilterra della Francia libera di De Gaulle, un autentico indomabile "eroe francese" come nei sogni più gloriosi della madre. Ma ha scritto un libro, ambientato nella foresta polacca, che non ha nulla di retorico e trasuda dolente umanità. Un racconto per niente "eroico", ma totalmente votato all'amore per la vita, senza manicheismi di "bianco e nero", dove vittime e canefici non si confondono, ma neppure appaiono così inevitabilmente distanti gli uni dagli altri. Perché, se il personaggio Gary è costruito, e sapientemente, il richiamo al senso comune di appartenenza è assolutamente autentico, come avrà a testimoniare Tzvetan Todorov, che lo indica, insieme a Vasilij Grossman, tra i rari esempi di veritiera resistenza umana negli anni oscuri del Male trionfante novecentesco.

A Gary piacciono le maschere, ma non ci si affeziona mai, possiede una carica di ironia troppo corrosiva per diventarne devoto, non a caso dedicherà all'eternamente cangiante Sganarello, il Leporello del Don Giovanni di Mozart, il suo saggio letterario più importante, primo atto di una trilogia incentrata sul rovesciamento di tutti i valori a cui seguiranno *La danse de Gengis Cohn* e *La Tête coupable*, sicuramente due tra i suoi libri più "autentici" e meno compresi. E, da buon picaro, si affretta a demolire il personaggio appena nato: i romanzi successivi all'Educazione sono testi totalmente diversi, di una perversa comicità che spiazza critici e lettori, condannandolo all'insuccesso. In *Tulipe*, scritto immediatamente dopo *L'Educazione*, la prospettiva è completamente capovolta, nessuna esaltazione della grandezza dei vincitori, ma se mai un rovesciamento che impone di pregare per loro, affinché non abbiano a trasformarsi nei continuatori ideali delle perversioni dei vinti. Gary insomma, non ci sta a giocare la parte dell'eroe senza macchia, l'ironia corrode le facili certezze e insinua il dubbio laddove riappare l'eterna tentazione a dividere il mondo in comode fazioni. Invece che ergersi a paladino dei giusti, Gary, come sempre, propende per la parte più debole, qualunque sia lo schieramento in campo. Se nella vita reale Gary, forte dell'amicizia con il Generale, ha iniziato una brillante carriera diplomatica, nella scrittura resta fedele alla mobile molteplicità delle sue diverse anime. Sarà solo con *Le radici del cielo* che l'identità sembra ricostruirsi, Kacev torna a indossare nuovamente la maschera del Gary di successo e vince il suo primo Goncourt. Ma Morel, il patetico difensore degli elefanti centroafricani, disarmante precursore di una sensibilità ecologica che, nel 1956, è ben di là da venire, resta nonostante tutto un'altra memorabile figura nel panteon di varia e profonda umanità che contraddistingue la sua scrittura migliore. Un perdente che proprio nell'indifendibilità della sua causa riesce ad assurgere alla grandezza "idiota" di un moderno Don Chisciotte. E certe pagine su colonialismo e nazionalismo africano hanno la lucidità di acute analisi politiche, ben più a fuoco di tanti deliri contemporanei prosperati nel clima infuocato della guerra di Algeria.

Nel frattempo Gary continua a vivere il suo romanzo verità nella realtà di tutti i giorni: è diventato aiuto console a Los Angeles e inizia una frequentazione assidua del mondo dello star system hollywoodiano. Memorabili, nell'intervista a Bondy, le pagine dedicate al ricordo di John Ford o i ritratti di Groucho Marx e Marilyn. Sposerà in seconde nozze l'attrice Jean Seberg e diventerà, a sua volta, un protagonista patinato delle riviste di gossip. Scrive a tutto campo, pubblica servizi per "*Life*" e "*Le Monde*", lavora per il cinema, sue tra l'altro alcune pagine del colossale *Il giorno più*

lungo, e tenterà anche la strada della regia con due film, poco fortunati, che vedono la moglie protagonista, *Gli uccelli vanno a morire in Perù*, eccentrica parabola sulla dicotomia frigidità/ninfomania, e *Kill*, realistica pellicola sul mondo della droga.

Per tutti gli anni '60 e '70 Romain Gary continua a scrivere con feconda prolificità: alla fine saranno una trentina i romanzi a suo nome. La sua è una scrittura dall'apparenza semplice, dalle trame spesso accattivanti, che diverte i lettori. Mai banale, il suo umanesimo reinventato sembra una delle poche risposte credibili al crollo delle ideologie che già comincia ad annunciarsi. Ma nella Francia seguita agli scossoni del Maggio '68 Gary sembra una maschera precocemente invecchiata. I suoi trascorsi con De Gaulle lo condannano ad uno stereotipo apparentemente reazionario. La critica pare cieca di fronte al fatto che la sua scrittura continua, nonostante tutto, ad essere estremamente innovativa e creativa, e il giudizio sulla sua opera prescinde quasi sempre dai contenuti e si ferma ai limiti di un personaggio definitivamente fuori moda.

Kacev, per altro, non si perde d'animo. Dopo essere stato, di volta in volta prima Fosco Sinibaldi e poi Shatan Bogar, a cui si devono per altro alcuni schizzi illuminanti sui mali della diplomazia, ecco nascere Emile Ajar, un autore totalmente nuovo e diverso, di cui nemmeno il critico più smaliziatissimo sospetta la parentela con Gary.

Ajar scrive con uno stile fresco e innovativo, nato dalla strada e dalle esperienze quotidiane di una Francia che si affaccia curiosa sul nuovo millennio. In *La vita davanti a sé* a parlare è un quattordicenne franco marocchino che vive, in una Parigi già multirazziale e globalizzata, in casa di un'anziana prostituta ebrea che fa da balia ad una nidia di figli di "colleghe", Madame Rosa, di cui Simon Signoret darà una tardiva e magistrale interpretazione nel film ricavato da Moshè Mizrahi, Oscar per miglior film straniero del 1978. Razza, immigrazione, marginalità, esclusione cessano di essere slogan e si fanno carne viva in un racconto che la lingua "adolescenziale" di Ajar sa riempire di un'ironia esplosiva assolutamente contagiosa.

E di nuovo, nel 1979, con *L'angoscia del re Salomone*, Ajar colpisce nel segno con una storia straniante e ironicamente straziante su un singolare benefattore ebreo, il "re del prêt à porter", che finanzia una surreale società di mutuo soccorso umano. L'umanesimo, ancora una volta, è il tratto distintivo che fa capolino al di là di tutte le maschere. Un umanesimo mai retorico, sempre stemperato da una vena di micidiale ironia che allontana i rischi di pedanteria, ma che restituisce un senso di autentico amore per la vita. Per Gary la civiltà è femmina, "non c'è mai stato un valore di civiltà

che non fosse un'idea di femminilità" dice a Bondy, e l'amore di una madre è il primo segno del suo affermarsi, mentre il machismo, il manicheismo muscoloso sono i segni della ributtante perversione dell'uomo, il frutto avvelenato del culto assurdo dell'io dominante. Non a caso alcune delle sue figure femminili resteranno, per sempre, tra le perle più splendide della letteratura francese del secolo scorso.

E' l'estremo saluto dell'anima più ironica e divertita di Kacev. L'anno dopo anche Gary si accomiata dal suo pubblico con "Gli Aquiloni", ultimo romanzo in cui per una volta ancora tornano magistralmente i temi della guerra, del ricordo e della resistenza umana al dominio alienante. Romain Gary si è tolto la vita il 2 dicembre del 1980, annichilito dalla prospettiva della decadenza fisica e mentale della vecchiaia. E, levandosi l'ultima e definitiva maschera, l'ha fatto con l'immancabile ironia: ha comprato una vestaglia color vinaccia, onde il sangue del colpo di pistola non spiccasse troppo, e ha scritto un biglietto d'addio pregando di non mettere il suo suicidio in relazione con quello dell'ex moglie Jean Seberg, avvenuto un anno prima.



di profilo 2

Massimo Bacigalupo
Hemingway a 50 anni
dalla morte



Cosa resta di Hemingway a 50 anni dalla morte? Hemingway ha scritto il romanzo moderno più importante dedicato in ampia parte a Milano – *Addio alle armi*, titolo che fra l'altro deriva da una poesia inglese del Cinquecento. Era infatti essenziale per la sua concezione della scrittura dare l'impressione

ai lettori di essere sul posto, a dividere le sensazioni dei suoi protagonisti.

La Parigi degli anni '20 e la Spagna di *Fiesta*, il fronte italiano e le retrovie di *Addio alle armi*, il Kenia di *Verdi colline d'Africa*... Il modello era Tolstoj, nella capacità evocativa del realismo, anche se il metodo di scrittura si era rigenerato nel famoso stile delle frasi paratattiche e parallele. Questo derivava in parte da Gertrude Stein, mentre il principio del minor numero possibile di parole e aggettivi era una regola giornalistica ribadita da Ezra Pound, e l'idea del racconto di gente comune in cui emerge un conflitto irrisolto, un groppo, era una lezione di Sherwood Anderson.

Ma Hemingway seppe procedere genialmente per proprio conto e emerge in tutta la sua maturità fin da *Nel nosto tempo*, il primo libro di racconti, poi collocato nell'epocale raccolta *I quarantanove racconti*, del 1938. E' questo il volume che il lettore alla ricerca del maggior Hemingway deve tenere sullo scaffale, nell'ottima traduzione di Vincenzo Mantovani (Einaudi) che corregge tante precedenti traduzioni approssimative (come quelle di Linati e Vittorini incluse in *Americana*, 1941).

Nella premessa (disarmante: "Ci sono molti tipi di racconti in questo libro. Spero ne troverete qualcuno che vi piaccia") Hemingway dice che quello più vecchio, scritto nel 1921 (a 22 anni), è *Su nel Michigan* – semplice e partecipe storia di una deflorazione, a lungo censurata, che fece inorgoglire la Stein (che poi divenne madrina del primogenito di "Hem"). E dice che i suoi preferiti sono *La vita breve e felice di Francis Macomber*, *In un altro paese* (sulla Milano nebbiosa e anarchica del 1918, una sorta di anticipo di *Addio alle armi*), *Colline come elefanti bianchi* (tanto lodato da Milan Kundera – dialogo di una coppia in cui lui spinge lei ad abortire fingendo di lasciarle la scelta), *Le nevi del Kilimangiaro* (magnifica storia dello scrittore morente che vede in flashback tutti i ricordi-racconti che ormai non scri-

verà più, fra cui gli assalti degli Arditi sul Pasubio), *Un luogo pulito e ben illuminato* (la grandiosa invocazione del “Nada nostro che sei nei Cieli, sia Nada il tuo nome”: il tema dell’insonnia e dello spazio mentale difeso contro gli incubi notturni), “e un racconto intitolato *La luce del mondo* che non è mai piaciuto a nessuno”.

Be’, chi legge *La luce del mondo* lo apprezzerà – anche se pare trattarsi solo della lite di due puttane in un villaggio di poche case cui assistono Nick Adams, alter ego dell’autore, protagonista di molti racconti, e un suo amico, entrambi adolescenti. Alice è esorbitante (“doveva pesare 160 chili”), e uno dei presenti (siamo alla stazione dei bus) commenta: “Deve essere come salire su un pagliaio”. La lite verte sulla conoscenza intima di un pugile, vantata sia dalla collega Ossigenata, magrolina, che dalla formidabile Alice, la quale smaschera le affermazioni dell’altra: “Non hai mai scopato Steve Ketchel in vita tua e lo sai bene...”. Lei possiede il segreto della verità. Il pugile è forse una versione degradata di Gesù, Alice è la sua Maddalena. Hemingway senza parere si metteva in competizione col “metodo mitico” di *The Waste Land* di Eliot.

Spesso i racconti sono impressioni di viaggio, scene realistiche-simboliche come l’incontro notturno con un altro pugile suonato (*Il lottatore*) o lo straordinario ritorno al *Grande Fiume dai Due Cuori*, il paradiso di Hemingway (ma credo che trattandosi di un toponimo andrebbe conservato il titolo originale *Big Two-Hearted River*). Siamo nella Upper Peninsula del Michigan, dove il dottor Hemingway portava la famiglia in vacanza, insegnava la pesca a Ernest, e dove questi a quanto racconta fu iniziato al sesso da una ragazzina indiana (*Padri e figli*) che poi lo tradì “spezzandogli il cuore” (*Dieci indiani*).

Non si sa abbastanza che Hemingway è un grande scrittore sperimentale che non si ripete mai, tranne forse in *Il vecchio e il mare*, forse l’unico fiasco (artistico) della sua carriera. *Morte nel pomeriggio* è un romanzo-saggio sulla corrida, in realtà un’enciclopedia alla *Moby-Dick* che va ben oltre il tema che pure lo innerva, come la balena per Melville. A Giorgio Manganelli piacevano le pagine dell’*Epilogo* in cui si cerca di dire sulla Spagna tutto quello che non si è detto nelle 300 pagine precedenti, e si conclude con una morale (lo scrittore americano è sempre moralista): “La gran cosa è durare e fare il nostro lavoro e vedere e udire e imparare e capire; e scrivere quando si sa qualcosa; e non prima; e non accidenti troppo dopo. Salvi pure il mondo, chi vuole, purché voi riusciate a vederlo con chiarezza e nell’insieme...”

Scrivere solo ciò di cui si è assolutamente certi, lavorare per coglierne il sapore immediato, con arte che nasconda l’arte. Hemingway scrittore fra i

più raffinati e colti passa ancora presso molti per un rozzo mestierante. Lo scrittore più famoso del secolo è anche uno dei più fraintesi. E invece egli ha l'arte di dire senza dire.

Come ad esempio nel racconto del 1927 dedicato all'Italia fascista, *Che ti dice la patria?* (titolo italiano nell'originale, probabilmente preso da una scritta mussoliniana): tre quadretti sardonici, ambientati in Liguria, di un Paese che si va ingaglioffendo. Non gli piaceva l'odore del fascismo, e l'antipatia, si sa, gli fu ricambiata. I giudizi sarcastici sull'esercito italiano di *Addio alle armi* si devono anche al fatto che il romanzo fu scritto in pieno regime fascista. Non che per questo fosse facile reclutare Hemingway per una qualsiasi ideologia preconcepita. Come si è visto, non gli interessava salvare il mondo, gli bastava vederlo e dirlo.

È rimasto proverbiale l'incidente del "Politecnico" di Vittorini che annunciò trionfalmente la pubblicazione a puntate del "romanzo antifascista" *Per chi suona la campana* nell'Italia liberata, salvo poi accorgersi che esso conteneva il resoconto di stragi compiute dai Repubblicani e censurarle, lasciando solo l'intreccio amoroso (anch'esso depurato).

L'atteggiamento amorale di Hemingway davanti alla guerra non poteva piacere a nessuno. La prende come un fenomeno naturale, senza interrogarne le cause. E' un momento in cui gli uomini si mettono alla prova. Simbolo in breve della vita nel suo complesso. Predomina sempre l'individuo, teso a difendere ad ogni costo il proprio rigore in un universo non di rado orribile. Fino all'ultimo l'io controlla il proprio destino – e quando muore lo fa per propria mano.

accademia musicale Edward Neill

via D'Annunzio 2/3, Genova
tel. 010587682 cell. 3409651332

L'Accademia accoglie allievi di ogni grado di preparazione, dal primo approccio allo strumento ai corsi di perfezionamento per i diplomati.

Affitto sale per prove di recitazione e/o musica acustica



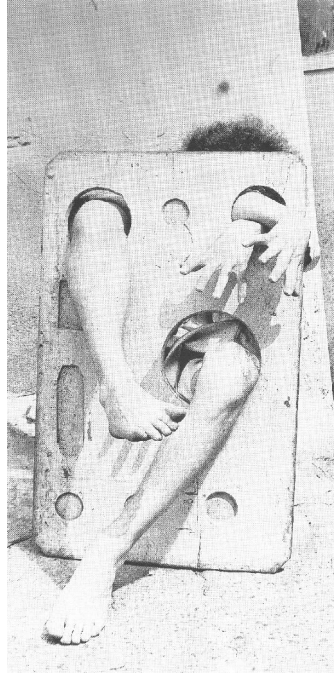
imago

Beppe Dellepiane

Nel 1998 il Museo genovese di Villa Croce allestiva una grande mostra di Beppe Dellepiane (Genova-Bolzaneto, 1937). Quello stesso anno Dellepiane pubblicava, senza poi darle purtroppo alcun seguito, una raccolta di testi poetici - "puzzles casuali" li definì Attilio Sartori, nei quali fra gli *outrages* spicca "la funzione verbale del sostantivo" - che se non si volevano intromettere nell'opera strettamente visiva, non per questo mancavano di illuminarla (*L'amor te sensica*, De Ferrari).

Favorita, ancora giovanissimo, dall'incontro col critico Germano Beringheli, l'artista aveva alle spalle una rispettabile carriera il cui corso, seppure sostanziato da certe occasioni internazionali, si era mantenuto in quell'ordine di appartata ricerca comune a tanti artisti della sua regione. Paradossalmente, dopo quella prestigiosa antologica curata da Sandra Solimano - che dimostrava un percorso tormentato ma nei fatti essenziali coerente perfino nelle manifestazioni performative, a lungo predilette - l'ancorché non dismessa attività dell'artista si è come pubblicamente rarefatta, quando per il solito l'età favorisce pubblicamente i riconoscimenti nelle "riscoperte". Per altro, ciò che era semplicemente appartato sembra negli ultimi anni aver preso il tipico incedere della solitudine, appena spezzato dagli ultimi lavori su carta che ha voluto far conoscere attraverso questa rivista.

Recensendo la mostra di Villa Croce, Sandro Ricaldone aveva parlato di una "discesa verso il più profondo nucleo esistenziale" e di questo si tratta per Beppe



Dellepiane in termini che rasentano, vicini all'intransigenza, una concezione della vita come pena sorretta dalle fede e dall'adempimento dei rituali propri alla Chiesa romana. Sorprendente, almeno fino a un certo unto, è che Dellepiane carichi questa concezione di una violenza talmente eloquente che sembra spingere fin da adesso la dannazione al caos. Ma Dellepiane è un artista troppo consapevole dei linguaggi propri della sua epoca per lasciare a se stessa l'energia di quella violenza per cui, senza aver la pretesa di ordinare o di fissarla in paradigmi museali, tenta di valersene come racconto. E le ultime "carte", di cui qui si presentano alcuni esempi, con la loro copertura antracite che prende forma attraverso sottrazioni e graffi, proseguono a modo loro una narrazione che ha dell'allarmante.

A cura di Carlo Romano





Wolf Bruno Fesbuc

Pubblichiamo una
selezione delle
"sentenze" che Wolf
Bruno è andato
pubblicando il sabato
sulla sua bacheca del
popolare social-network
Facebook

Spero che tutto ciò sia ridicolo.
Non sopporterei la vergogna di
essere preso sul serio.

Mancando dell'idea
giusta ho perlomeno
la certezza che anche
questa è sbagliata.

Da quando ho capito chi sono
evito di riconoscermi.

Ho appena finito di
deridermi con gusto.

Sono il significato di una
metafora priva di sostanza.

Faccio fatica a starmi
dietro.

Evito la bontà per non imbartermi negli ingrati.

Sto pericolosamente invecchiando. Non accetto suggerimenti, so
già come andrà a finire.

Ho tanti e svariati doppioni che mi posso allegramente giocare alle figurine.

Ma chi credo di prendere in giro... non riuscirò mai a eguagliarmi.

Per liberarmi della verità mi son fatto qualche scrupolo, nessuno per la
salvezza.

Mi son fatto una reputazione a scapito di me stesso: qualcuno ci
doveva pur rimettere!

Un senso della vita lo si può anche trovare in quello Vietato. Il maggior
dissenso, tuttavia, per quanto non unanime, credo lo si metta sullo Stop.

Lao Tse diceva che un grande viaggio comincia con un piccolo
passo. Darmi per scioperato è stato il mio primo timido rimedio
onde evitare i vizi che discendono da quella raccapricciante e
oscura fantasia sociale che chiamano l'utilità del lavoro.

Faccio di tutto per rendermi inutile.



Se avessero raccontato di me non ci avrei creduto. Non vedo perché gli altri dovrebbero credermi.
Ho chiuso ogni rapporto con Dio perché me lo ritrovavo dappertutto.
Rinuncio a pensare così evito la delusione di non capirmi.
Non è per spocchia che rifiuto i miei inviti, aspetto solo di conoscermi meglio.
Altruismo? Nessuno ha bisogno di me più di quanto ne abbia io.
Vivo pericolosamente alla mezza giornata.
Sto per uscire dalla mia difficile adolescenza. Malgrado siano decenni che ci penso, non so come vestirmi per l'occasione.
Avendo sbadatamente cancellato le vecchie idee, ed essendo privo delle nuove, adesso non so cosa dirmi.
Stento a capire se sto peggio con me o con la mia coscienza.
Con la vita mi diverto sprecandola (e con lo spreco mi diverto vivendolo)
Intralciato nel ruolo di Me Stesso ho ripiegato sul suo sosia.
Ho perso ogni cognizione ma ho guadagnato tempo.
Mi vien bene essere privo di senso così non devo dare spiegazioni.
Sono indimostrabile.
Ho ragione da barattare più che da vendere.
Sono sbagliato e non mi voglio guastare.
Se mi separassi dalle opinioni rischierei di essere scambiato per un fatto.
Cambio parere all'insaputa delle mie opinioni.
Mantengo le opinioni cambiando le idee.
Ho delle opinioni indiscutibili ma le cambio in fretta.
Per passare alla "vita autentica" dovrei smettere di credere nella mia?
Più che vero sono presunto.
A volte sono in compagnia di me stesso, ma in luoghi diversi.
Se per il male avessi dei rimedi non saprei farlo bene.
Per un attimo ho pensato che a schiarire le idee bastasse ridurle in biondo-cenere. Fortunatamente mi piace tenerle confuse.
Quel che dico è come lo champagne: un po' di rumore per nulla.
Non sono un buon esempio ma sono un bell'esemplare.
Per dare una buona versione di me stesso devo contraffarla.
Ho regolato i conti con la mia coscienza disobbedendole.
Riesco a ottenere una buona approssimazione concettuale soltanto su tutto quello che non ho da dire.
Ho capito poco e quel poco mi ha confuso del tutto.
Fra le mie premesse c'è l'inconcludenza, ne apprezzo tuttavia i risultati.

Sono privo di risultati da esibire, ma ho molte premesse.
Certe inoppugnabili evidenze - io, per esempio - mi fanno capire quanto sia oscura la certezza.

Potrebbe non trattarsi di me, se non altro perchè sono io.
Quel che ho capito della vita non è la vita.

Ho capito dove sono ma non l'ho visto, ho visto come sono ma non l'ho capito.

Sono il mio vicino di casa: quando mi incontro mi evito.

Mi sono osteso alla Sindone ed è rimasta indifferente: sarò un falso?

Mi sono assentato e non ho capito quando. Sono tornato e non ho capito perché. Sono qui e non ho capito dove.

Il meglio è gratificante ma il peggio è sicuro.
L'uomo sarà pure quell'animale politico vaticinato dagli antichi, non deve tuttavia credere che la Politica lo riguardi.

Brutta cosa essere una scarpa e inciampare nella cacca. Meglio la mezza calzetta?
Cercano di farmi credere che la politica sia un dovere.
Suppongo non sappiano di cosa parlano.

Non so cosa pensare della politica. Infatti non la penso.

Cerco di vivere alla grande e sono in miseria. In fin dei conti costa meno.

Sapete niente sul mio conto? Io l'ho perso.
Vorrei dar corso ai miei pensieri ma ho dimenticato come si fa.

Mi sono convertito alla bontà per esaltare la mia cattiveria.

Ho qualcosa da dire, ma cosa? Non accetto suggerimenti.

Sarà stato il coro degli angeli oppure la luce accecante, fatto sta che parlavo con Dio e mi sono distratto.
Non sono quasi mai d'accordo con le mie opinioni ma farò di tutto affinché io possa continuare ad infliggerle agli altri.

Lacerato convinto, dilacerato reticente.

Un tempo credevo che il mondo fosse iniziato con me. Oggi faccio dell'altro.



Un vecchio amico mi apostrofa: "Ehi vecchio!" Ma non era lui,
l'amico, ad esser vecchio?
Reso scettico dalla vita ho cominciato a credere nel mondo. Adesso sono
cinico.

Sento il dovere di una rivelazione: sono venuto al mondo
piangendo.
Non discuto mai con me stesso, potrei capire chi sono.
Non rispondo delle mie azioni. Qualche volta le domando.
Là, dove ero, non ci son più. Di questo passo dove andrò a finire?
Sono il contrario di un filosofo: ho delle risposte per domande che
non conosco.
Una volta esaurito il peggio, cosa mi resta?
Ho superato Dio. Purtroppo la sfida era amichevole.
Qualche volta vorrei sembrare me stesso ma non gli somiglio affatto.
Da me ci si può aspettare di tutto fuorché qualcosa
Ho finito il tempo, comincio l'epoca.
Datemi dei consigli, non sbaglio mai abbastanza.
Sono soltanto un povero anticristo.
Sono animato dai migliori spropositi.
Mi sono perso. Se mettete una congrua ricompensa mi ritrovo
immediatamente.



Essendo esperto
in niente
c'è chi
pensa che io sia
capace
di tutto

Materiali d'archivio

Nietzsche nel 1926

Friedrich Wilhelm Nietzsche morì nell'agosto del 1900. Possibile che nel 1926 scrivesse ancora delle lettere? Per chi non concede alcuna possibilità alla spiritismo ovviamente no, ma questo non era il caso del Dr. Omero Petri che pubblicava coi Fratelli Bocca Editori di Torino *La Personalità di uno Spirito* che, oltre alle suddette lettere, di Nietzsche presentava pure dei discorsi (“ho detto”).



A metà Ottocento la pratica e la dottrina del moderno spiritismo erano state regolamentate in Francia da Allan Kardec (1804-1869) e trovarono presto appoggio fra i teosofi, qualche scienziato, alcuni sacerdoti e molta gente comune. In Italia acquisì rinomanza l'attività dello studioso evoluzionista genovese Ernesto Bozzano, che polemizzò con altri spiritisti - compreso William Mackenzie, cittadino inglese naturalizzato italiano, della famiglia che commissionò a Coppedé il famoso “castello” genovese detto perlappunto “castello Mackenzie” - e organizzò celeberrime sedute con la più apprezzata medium della sua epoca, Eusapia Palladino (1854-1918).

Il Dr. Omero Petri avvertiva nell'introduzione al libro “nietzschiano” che chi avesse letto il suo precedente *La Cura naturale* (un altro, *L'Italiano Nuovissimo*, trattava di Mussolini) vi avrebbe trovato “parole in stridente contrasto alle odierne mie idee”. Il Petri entrò in contatto con la discussa dottrina per via della curiosità della moglie e di un'amica desiderose di metterla in pratica. Ciò accadde una sera del 1926 e lo spirito che si manifestò, grazie alla “medianica” consorte del Dottore, fu dunque quello del filosofo tedesco. Lo stupore e l'entusiasmo furono tali che l'indomani volle rimettere la moglie all'opera per fare delle domande più precise all'inaspettata presenza:

D. Individualismo o socialismo?

R. Individualismo

D. Come ti manifesti nel tavolo?

R. Intelligenza, memoria, intuizione, autosuggestioneero manda presto a fine lo scritto. Hai poco tempo davanti; sono verità utili, tutto il resto debolezza, miserie mentali, ipocriti pregiudizi, follie.

D. Sei contento tu ora?

R. No. Inutili spoglie gravose. Leggete miei scritti, opere.

D. Quali?

R. *Hecce Homo – Aurora.*

D. Chi tra di noi è medium?

R. Filomena (*mia moglie*)

D. Sapresti dirci cosa è Iddio?

R. Iddio è origine, vita, fine.

D. Tu lo vedi?

R. Sento in noi, intelligenza è tutto.

D. Tu cosa fai ora?

R. Opero pensiero.

D. Se contento?

R. Mai.

Il libro continua con analoga cronaca delle successive sedute, alle quali a un certo punto si aggiungono le lettere che lo spirito decide di inviare, discorsi, poesie. Il tutto per oltre duecento pagine.

A cura di Carlo Romano

fondazione de ferrari

attività 7 maggio 2011, in sede: Apotésma. Associazione culturale per lo studio dell'Astrologia.

Lucia Bellizia - Christian Bonelli - Marco Gambassi. Incontro. È stato inoltre presentato il libro *Le Basi Astronomiche dell'Oroscopo* di Marco Gambassi (ed. Capone).

9 Giugno 2011, in sede: Ricordo di Edward Neill nel decennale della morte

Carlo Romano - Flavio Menardi - Josè Scanu - Carla Mariatti. Presentazione della ristampa anastatica del "*Fogli di Via*" di Neill e Accame - Proiezione del documentario *Trallallero* (1979) di Edward Neill e Arnaldo Bagnasco, regia di Renzo Trotta.

11 Giugno 2011, Finalborgo, Complesso di S. Caterina: Per Giorgio Federico Ghedini

Maria Grazia Ghedini - Andrea Lanza - Michele Menardi Noquera - Massimo Giuseppe Bianchi - Stefano Parise - Josè Scanu.

libri GENOVA VIOLENTA, a cura di Carlo Romano (Via del Campo – De Ferrari, 2011)
Genova violenta ripercorre lo sviluppo dei poliziotteschi anni Settanta, dove la fanno da padrone inseguimenti rocamboleschi e sparatorie, per i quali Genova ha fornito un set si può dire naturale. Il libro presenta le schede ragionate dei film facendole precedere da un'ampia introduzione che ripercorre buona parte del cinema che ha avuto la Liguria come sfondo, con ovvio riguardo alle storie criminali.

G8 GRAFFITI, a cura di Carlo Romano (Via del Campo – De Ferrari, 2011)

Ai fatti genovesi del 2001 legati al G8 fece immediatamente seguito un'esigenza di testimonianza e controinformazione che presto dal web si diffuse nei sistemi tradizionali di comunicazione concretandosi in svariati libri nei quali di solito erano tenuti fuori ragionamenti che implicassero certi temi che pure gli avvenimenti avevano espresso in modo drammatico, come il rapporto fra l'individuo e la folla, la violenza e il monopolio della sicurezza che qui si puntualizzano. Ma l'elemento più apprezzabile di queste pagine è ancora un elemento di testimonianza, tanto più notevole quanto più in fretta fu fatto scomparire: le scritte sui muri. Inviato a un sito web da Riccardo Navone, che allora volle restare anonimo, è il frutto di una ricerca paziente che per varie ragioni riuscirà a sorprendere anche chi ha fresco il ricordo delle manifestazioni di dieci anni fa.

"FOGLI DI VIA". 1988-1999

La Fondazione De Ferrari ha ristampato integralmente la rivista di Franco Accame e Edward Neill. Una rivista casalinga, fatta da amici per gli amici fra le pagine della quale ci si sorprende delle insospettate capacità narrative di Neill.

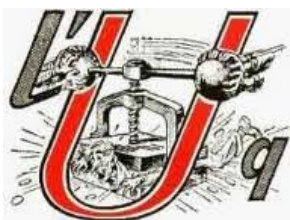
cd PER GIORGIO FEDERICO GHEDINI. RegISTRAZIONI inedite dall'archivio di Edward Neill

La Fondazione ha realizzato questo cd (edizioni Devega, 2011) in occasione dell'omonimo convegno tenutosi in Giugno a Finalborgo. Oltre a brani del compositore piemontese, il cd contiene una rara intervista da lui concessa a Radio Lugano nel 1963. Conversione digitale, grafica e note critiche sono di Flavio Menardi Noguera.

Manifesto stradale affisso a Genova nel luglio 2011

PROLETARI di tutte le arti UNITEVI!

Marx – Sade – Nicosia – Barcellona – McLuhan – Pellicani –
Taoisti – Lanna – Mourlet – Bergman – Alechinsky – Boxe –
Bibliofilia – Gary – Hemingway – Dellepiane – Fesbuc -
Nietzsche spiritico



fogli di via

N.6, novembre 2011. Quadrimestrale della Fondazione De Ferrari
redazione: Giuliano Galletta, Carlo Romano. segreteria: Alice La Rosa.
direttore responsabile: Fabrizio De Ferrari.
Reg. presso il Trib. di Genova col numero 12 del 14 marzo 1988 Sede: Fondazione De
Ferrari, Piazza Dante 9/17, Genova. Tel. 010587682 -
<http://www.deferrari.it/> - fondazione@deferrari.it