

fogli di via 15



Stefano Loparco: *GUALTIERO JACOPETTI. GRAFFI SUL MONDO*. Edizioni il Foglio, 2014

Malgrado il successo dei suoi film, o forse in virtù dello stesso, di Gualtiero Jacopetti (1919-2011) se ne son dette di cotte e di crude. Quando nel 1975 divenne membro del comitato nazionale della “Costituente di Destra” voluta dal capo del Movimento Sociale Italiano, Giorgio Almirante, quello che la gran parte dell’opinione pubblica aveva decretato, che cioè Jacopetti fosse “fascista”, sembrò trovare conferma (eppure nel 1943 aveva aderito alla lotta partigiana). Ma l’epiteto era stato lanciato da anni e già ai tempi di *Mondo cane* (1962) lo sguardo disincantato del documentarista sulle faccende umane, specialmente se scabrose, gli aveva fatto collezionare un bel po’ di contumelie. “*Stampa Sera*” definì il film “spregioso” e la critica in genere mise l’accento sulla morbosità del regista preso da una “discutibile inclinazione al macabro e all’orrido” che farà definire Jacopetti un “netturbino cinematografico” (queste le parole usate allora da Lino Micciché). Le cose peggiorarono nel 1966 con *Africa addio*. Il film raccontava di un mondo tribale alterato dal colonialismo che al momento della liberazione trascendeva nella crudeltà. “Gli eredi del cinema di Hitler” titolò “*l’Unità*” con un Roberto Alemanno preoccupato perché, a suo dire, per la prima volta “nel cinema italiano del dopoguerra” un cineasta proponesse “un’esplicita ideologia neofascista”. Folco Quilici parlerà poi di “jacopettismo” e Morando Morandini di “cinema-mensonge”. Né le cose cambieranno nel 1971 con *Addio zio Tom*, un “docu-fiction” nel quale vennero ricostruite in studio le disumane condizioni della tratta degli schiavi.

A conti fatti ciò che non si perdonava a Jacopetti era il beffardo disinganno che il commento parlato dei suoi film enfatizzava. Il regista garfagnino (era nato a Barga) ebbe un solido passato di pungente giornalista. Nel dopoguerra si legò d’amicizia con Indro Montanelli, Leo Longanesi e Luigi Barzini Jr. finendo per collaborare al “*Corriere della Sera*”. Collaborò anche al più popolare dei cinegiornali dell’epoca, “*la Settimana INCOM*” fra i cui redattori c’erano nientemeno che Giacomo Debenedetti, il grande saggista letterario, e Tullio Kezich, il critico cinematografico. In un’intervista Jacopetti spiegò la sostanza della sua collaborazione: “L’Italia era allora un immenso dormitorio con la censura democristiana e una borghesia ipocrita pronta a scandalizzarsi per un nonnulla. Così io mi divertivo mettendo in risalto la cattiveria e la mancanza di cultura”. Si beccò persino una condanna per aver pubblicato delle foto di Sofia Loren allora ritenute scandalose. In tema di fotografie, va ricordato che furono attribuite a lui quelle del corpo di Mussolini appeso a Piazzale Loreto. Ma l’impronta più profonda della sua attività giornalistica Jacopetti la lasciò con “*Cronache*”,

il settimanale che all'annuncio della chiusura vedrà trasmigrare i collaboratori, a cominciare da Arrigo Benedetti che ne sarà il fondatore, ne "l'Espresso" (1955). C'erano, insieme a anticonformisti d'origine comunista come Giancarlo Fusco, anche i giovani Bruno Zevi, Antonio Gambino e Sergio Saviane. Sarà quest'ultimo a definire Jacopetti "il padre spirituale de "l'Espresso", del quale fu a lungo il sarcastico e formidabile critico televisivo.

In quegli anni Jacopetti non smosse le acque già agitate della "dolce vita" romana soltanto col giornalismo. Affascinante bell'uomo - una colpa in più - aveva fama di play-boy. Pare che Federico Fellini si ispirasse a lui nel tratteggiare il personaggio di Marcello Mastroianni ne *La dolce vita*. La sua "conquista" più chiacchierata sui rotocalchi - ma l'amore era vero - fu quella di Belinda Lee, la bellissima attrice inglese che in precedenza era stata legata al principe Filippo Orsini. Nel 1961, in California, in un incidente automobilistico, la Lee muore. Dall'incidente il regista ne uscirà vivo, ma tormentato dai rimorsi, più che dagli acciacchi, tanto da cercare di lenirli con l'uso della morfina. Il grande clamore Jacopetti l'aveva tuttavia destato nel 1955 allorché fu accusato di aver violentato Jolanda Calderas, una zingara minorenni. Per non finire in carcere accettò un matrimonio "riparatore".

Con queste premesse che anche il suo cinema diventasse fonte di scandalo era nelle cose. "Settimana INCOM" a parte, un primo contatto col cinema Jacopetti l'ebbe in qualità d'attore con un piccolo ruolo di avvocato (da "figurante" viene da dire) in *Un giorno in pretura* di Steno. Successivamente lavorerà alla sceneggiatura de *Il mondo di notte*, diretto da Luigi Vanzi, e di *Europa di notte*, diretto da Alessandro Blasetti. Questi documentari del 1959 furono l'anticamera di *Mondo Cane*, perlomeno nella comune divisione in brevi capitoli, che però nei primi due consistettero soprattutto nel voyeurismo da night-club. Nel 1961 sarà anche, sulla base di un suo soggetto, fra gli sceneggiatori di *Che gioia vivere*, un'amabile commedia diretta da René Clément che guardava con simpatia al mondo dei sovversivi anarchici nella Roma del 1921. In sostanza Jacopetti fu una sorta di liberale senza bandiera che adorava sbeffeggiare l'ipocrisia, il conformismo, l'intrupamento. Coi suoi film, sempre accurati, rinnovò il linguaggio documentaristico e mostrò per la prima volta al pubblico internazionale le immagini che nessuno osava mostrare.

Stefano Lopardo ha costruito il suo libro investendo su vari piani i dati biografici e filmografici. Più debole, va detto, risulta l'aspetto estetico, decifrabile in parte nel sottotesto dei capitoli che riportano largamente le polemiche suscitate dai singoli film. Ma il libro si raccomanda innanzitutto per

aver rotto il silenzio attorno a Jacopetti e alla sua vicenda umana, giornalistica e cinematografica, un tempo così discussa in una moltitudine di spropositi.

CARLO ROMANO

John Jeremiah Sullivan: *AMERICANI*. Sellerio, 2014 | Chuck Rosenthal: *A OVEST DELL'EDEN*. Mattioli, 2013

Si sa come vengono assemblati certi libri: la collezione di articoli, reportages, interviste originariamente apparsi su riviste trova nella firma dell'autore spesso la più consistente ragion d'essere. Così quel che istruiva e distraeva, nella sala d'aspetto o nel viaggio verso il lavoro, stretto adesso, con altri congeneri, nella forma di un libro, rischia di vedersi porre domande e richieste per le quali non era attrezzato. Nei casi migliori, il filo rosso dell'abilità narrativa ed argomentativa dovrebbe bastare a tenere insieme la disparità oggettiva di testi dal respiro appena più lungo di quelli apparsi sulla stampa quotidiana, che come ormai sappiamo, non servono neanche più ad incartare il pesce.

Gli *Americani* (titolo it. del più problematico originale *Pulphead*) di J. J. Sullivan non fa eccezione e probabilmente occuperà un posticino nella lunga storia del nuovo giornalismo americano finché saremo disposti a dar largo credito all'immaginario cui si alimenta e alla minitradizione cui si apparenta. Passato qualche mese, i testi ivi raccolti seguiranno forse il tracciato dei periodici (*GQ*, *Harper's*, *Paris Review* ecc.) di partenza avendo beneficiato però di una seconda chance ed apportando pure qualche spicciolo all'eterno autore sottopagato. Epicizzare le gesta del cantante dei Guns 'n' Roses o togliere qualche schizzo di fango al Michael Jackson degli ultimi anni, dandogli merito di essere entrato nella tradizione americana assumendo (e giocando con) l'ambiguità (anche razziale): se questo programma non affascina, sarà più piacevole soffermarsi sulle pagine dedicate al naturalista sui generis francese Rafinesque, il quale appuntava nel primo ottocento che le Storie d'America somigliano a sogni e frammenti. Nel ricordarlo, Sullivan aggiunge che spesso il "Nuovo Mondo ha una maniera tutta sua per riuscire a non essere mai nuovo". Tra i due scogli dell'invenzione/scoperta e del tramandato/tradito si barcamena molto del giornalismo americano che riesce a trovare editori in Italia. Subito anche per il giovane Sullivan si corre a fare i soliti nomi (G. Lewis, H. S. Thompson, N. Tosches, G. Marcus): stessi ambienti frequentati (blues, meglio se d'anteguerra, rock-pop e dintorni, aggiornati e degradati, tenuti a distanza da un testimone disincantato e consapevole, mai acido), lontani dalla generazione dei vecchi maestri (Talese, Wolfe, Capote o Mailer).

Il megaraduno di christian rock, dove le migliaia di candele accese nella valle notturna fanno subito pensare alla messinscena della Riefensthal, sotto altre penne o tasti avrebbe originato fiumi di invettive sociologizzanti: qui niente sarcasmi, anzi ammissione che nelle facce meglio scrutate vi è certezza di speranza. La stessa ormai scomparsa dalla posa dell'ultimo agrario Andrew Lytle (amico di Allen Tate e R. P. Warren, estremo avanzo del “riscaldamento sudista”) o smarrita dalle tante famiglie Manson sfornate dai reality shows. Pagine più o meno riuscite ma che attestano una pulsione tuttora viva in America, quella di favoleggiare, producendo miti in continuazione con cui dar senso alle paure. Per tal urgenza il reportage programmato e scadenzato rischia di andare stretto all'anima profonda dello scrittore, spingendolo a trasformare anche la canonica gita familiare nella perversa utopia di Disneyworld (Florida) in un'esperienza psichedelica.

Su questo pedale spinge Chuck Rosenthal in *A ovest dell'Eden* (Mattioli), pagine dove risulta problematico tracciare linee divisorie fra dati di partenza e trasfigurazioni. Nella sua furia mitologizzante, le colline di Topanga sono rampe per impennate liriche che trascinano resti di celebrità hollywoodiana, avanzi di fama letteraria e spazzatura people (dalla lettura abbiamo tra l'altro appreso che, tra le pieghe di quel presente astorico, sopravvivono gli hippies). Ogni cosa in quella regione collabora ad una permanente disneyworld, tutto è talmente libero da poter rimanere intrappolati all'interno di un film.

Rosenthal ha ben chiare le filiazioni: “Se un giornalista indaga i fatti, il *new journalism* i problemi, il *gonzo writer* se stesso e lo scrittore di *creative non-fiction* l'esperienza personale, il giornalista magico indaga la metafora della vita “. Fuori non c'è nessun fatto/verità da riportare nel medium trasparente della scrittura. Postmoderno, consapevole che non ci sono fatti da scoprire dietro le parole ma da ritrovare nelle storie, Rosenthal fa finta di scrivere libri per creare miti su se stesso. E pazienza se il risultato sarà una scrittura propiziatoria, tanto quanto poteva esserlo una pittura rupestre e se i soli miracoli destrutturati somiglieranno a quelli della figlia, Jesus, che moltiplica gli hamburgers con l'aiuto di una Master Card. In questo clima di accettazione e resa all'inaspettato, a tratti Rosenthal ricorda pagine di Brautigan (decostruzionismi in meno) e, al di là di tutto il teorizzare, proprio dai beats, e da Kerouac cui ha dedicato un libro, discende quello sguardo zen sulla spazzatura del suo giardino, materia prima da cui partire.

ERIC STARK



Thomas Jefferson: *NOTE SULLO STATO DELLA VIRGINIA*. A cura Di Pierangelo Castagneto. Città del Silenzio, 2014

Nel 1802 il giornalista James T. Callenger rivelò che una delle schiave di Jefferson, Sally Hemings, fu anche la sua amante. Vera o falsa che fosse la notizia, essa venne usata per denunciare il carattere ambiguo della predicazione jeffersoniana. Che Jefferson, come Washington del resto, fosse un proprietario di

schiavi non era un mistero per nessuno ma sulla base di fatti, sentito dire e dichiarazioni (poche per la verità) storici e militanti per lo più radicali ne difesero la reputazione come un sostanziale nemico dell'odiosa istituzione. Le diverse visioni hanno accompagnato da sempre la figura del "saggio di Monticello", prevalendo ora l'una ora l'altra. Alla fine degli anni Novanta del secolo scorso l'analisi del dna sui discendenti delle due famiglie, quella di Jefferson e quella (ora Hennings) della sua schiava, confermò definitivamente gli antichi sospetti senza tuttavia risolvere l'annosa questione, lasciandola ancora una volta aperta. La tutela predicata da Jefferson dei diritti degli stati e delle libertà locali - assimilata a un anacronistico ruralismo meridionale incompatibile con lo sviluppo industriale - ne fece per qualcuno anche il precursore della ribellione sudista e della guerra civile (ma un politico e intellettuale di poco successivo a Jefferson e sotto questo aspetto interamente jeffersoniano come John C. Calhoun, associato allo schiavismo, ebbe una visione complessiva e culturalmente fondata della "lotta di classe" come non si ebbe al nord).

L'unico libro pubblicato in vita dal terzo Presidente degli Stati Uniti - le *Note sulla Virginia* che vengono adesso presentate per la prima volta integralmente in italiano a cura del buon amico Pierangelo Castagneto, docente di storia americana - non è in verità tranquillizzante, come poteva esserlo la di poco precedente *Dichiarazione di indipendenza*, circa l'antropologia jeffersoniana, per quanto la si voglia leggere fondata su un empirismo teso a cambiare progressivamente lo stato delle cose (per ironia, va notato che Locke, il più vicino alla sensibilità americana fra i fondatori filosofici dell'empirismo, aveva interessi specificamente economici nella tratta degli schiavi). Il libro fu scritto quando la guerra di indipendenza era ancora in corso per soddisfare le richieste del segretario della legazione francese. Jefferson ne fece un'opera ricca di dettagli su flora fauna, risorse e geografia della Virginia che andavano bel al di là di un semplice trattato descrittivo, esponendovi i propri punti di vista fino ad arrieggiare il carattere che avrebbero

dovuto avere le istituzioni della nuova Repubblica. Pierangelo Castagneto, nell'introduzione a questa edizione italiana, è abile e tutt'altro che avaro nell'infilarci nel carico dei problemi sollevati nella fitta storiografia antica e moderna.

Ma se si deve parlare di ambiguità, quelle sparse fra dichiarazione di indipendenza, guerra e Repubblica, non sono meno - al contrario sono di più - degli equivoci legati a Jefferson. Di contro alla giacobina e crudele rivoluzione francese, quella americana continua a esser decifrata in un'atmosfera di purezza, di autentica sollevazione popolare e adesione alla guerra. In realtà non fu meno verticistica (anche nel famoso episodio del té nel porto di Boston, avvenuto per mano di pochi facinorosi) di tutte le rivoluzioni successive e non fu meno crudele nei confronti di una massa imponente - in possesso fra l'altro delle testate di varie gazzette - che continuava a rimanere fedele alla corona inglese. Si capisce che possa sapere di complottismo, ma diverse delle celebri battaglie vinte dai patrioti americani, con gli inglesi sulla carta invincibili, sono state rilette da certuni come avvenute sulla base della comune appartenenza massonica dei capi delle forze che si affrontavano (per inciso: quasi tutti i capi rivoluzionari americani erano massoni, ma non si hanno notizie dell'affiliazione di Jefferson). Che poi una Repubblica orgogliosamente fondata sulla ribellione alle tasse ne mettesse quasi subito una sulle sostanze alcoliche, suscitando addirittura reazioni contrarie a carattere guerrigliero, la dice lunga a proposito di ambiguità.

CARLO LUIGI LAGOMARSINO

Sherill Tippins: *CHELSEA HOTEL. Viaggio nel palazzo dei sogni.*
EDT, 2014

Nel 1938, vicina al trotzchismo, la bella e longilinea Mary McCarthy, accettò, su proposta dei giovani intellettuali che frequentava, di fare da esca per attirare sulla "*Partisan Review*" l'interesse dell'attempato Edmund Wilson, sensibile all'avvenenza non solo cerebrale delle più giovani. In vista dell'incontro la McCarthy, per sentirsi disinvolta, trangugiò alcune bevande alcoliche senza prevedere che, buttatale addosso un'occhiata, il grande critico letterario se la sarebbe lavorata con vino rosso e doppi cocktail. Alla fine si ritrovarono in visita a un amico di Wilson, anche lui trotzchista, nell'appartamento che occupava al Chelsea Hotel, ma la conclusione più sorprendente fu che i due, la McCarthy e Wilson, si sposarono. La breve e burrascosa unione contemplò persino il ricovero di lei in una clinica psichiatrica. Il suo rapporto col Chelsea non finì comunque lì. Nel 1952 la McCarthy occupò una camera dell'hotel per farne la base di una raccolta di fondi che sarebbero serviti alla sua rivista "*Critic*", ma l'iniziativa naufragò.

In quello stesso lasso di tempo - si può dire fra guerra e dopoguerra - il Chelsea hotel fu teatro di eventi chiave per le arti americane. Peggy Guggenheim - che era invischiata con i surrealisti espatriati i quali tuttavia guardavano con spocchia alle faccende locali - vi organizzò un pranzo per sensibilizzare i ricchi americani alla giovane arte autoctona e benché non le riuscisse di tenere a freno il suo artista di punta, Jackson Pollock, si trattò di un primo importante tentativo. Mentre si preparava a ricevere gente come Dylan Thomas, Larry Rivers, Arthur Miller, Frank O'Hara, Yves Klein, Allen Ginsberg, Arthur C. Clarke, il capo dei comunisti americani Gus Hall e tanti altri, al Chelsea risiedeva da anni Virgil Thomson che dei suoi locali pensò di farne il luogo di irradiazione della nuova musica americana col vice-direttore della New York Philharmonic Leonard Bernstein e il giovane californiano John Cage. Fra gli invitati di Thomson c'era anche, per scambiare idee sulle varianti regionali della musica popolare - il cencioso Harry Smith - occultista, antropologo, filmmaker e contaballe - cui si dovette l'*Anthology of American Folk Music* che tanta influenza avrebbe avuto sui giovani protagonisti del Folk revival.

Fra l'altro in quegli anni viveva ancora al Chelsea il vecchio John Sloan, uno dei più importanti pittori americani di tutti i tempi. Socialista, amico di Tresca e di Big Bill, anche lui diede il suo contributo alla conoscenza del canzoniere americano diffondendo, per quanto gli fosse possibile, i lavori di Joe Hill e degli altri cantanti che erano confluiti fra gli Industrial Workers of the World. Gli anni di Sloan furono anche gli anni nei quali il Chelsea ospitò, fra gli altri, Edgar Lee Masters, Sherwood Anderson, Thomas Wolfe e Arthur B. Davies, l'organizzatore della mostra all'Armory Show nel 1913. Quando morì, nel 1928, nel suo studio al Chelsea fu scoperto un vero tesoro di arte contemporanea, confluito poi nel Museum of Modern Art che inaugurò la sua prima mostra l'anno successivo.

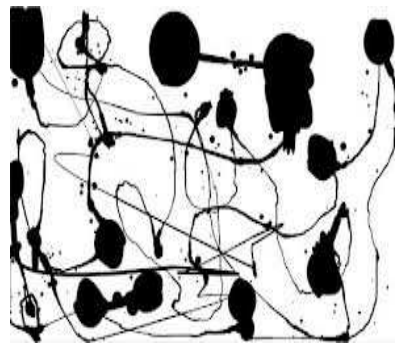
Il fascino mediatico dell'albergo comincia probabilmente con Dylan Thomas, che vi collassò nel 1953. Qualche mese prima una sua stanza era stata utilizzata come alcova da due giovani scrittori che si chiamavano Gore Vidal e Jack Kerouac. Quando uscì *Chelsea Girl* di Andy Warhol il pronostico di Bob Dylan fu che l'età dell'oro dell'albergo sarebbe finita. Nacque viceversa quella mitologia alla quale ci hanno abituato negli ultimi cinquant'anni Janis Joplin, Leonard Cohen, Nico, Robert Mapplethorpe, Sid Vicious, Patti Smith ecc. ecc. Ma, come si è visto, la sua è una magia antica che con puntiglio e opportune divagazioni (più una bella, ma sacrificata, raccolta di fotografie) Sherill Tippins ricostruisce oggi, quando l'edificio di dodici piani che l'ha ospitato sta geneticamente cambiando.

Nel 1947 lo scrittore sudafricano Stuart Cloete pubblicò su *"Collier"* il racconto di un sopravvissuto all'olocausto nucleare che si trasferisce nel semi-distrutto Chelsea Hotel dove scopre una vivificante sorgente. Questo ci riporta alle sorgenti stesse dell'albergo, che furono parzialmente fourieriste. Il padre di Philip Hubert, il fondatore dell'associazione abitativa che avrebbe dato vita al Chelsea, aveva progettato in Francia un falansterio, vale a dire una comunità ispirata alle idee di Fourier. Dopo le vicende del 1848 fu costretto a emigrare e lo fece negli Stati Uniti, dove alcune comunità avevano accolto le stesse idee. Con l'architetto James Pirsson, Philip Hubert cominciò a concepire un centro dove potessero confluire al meglio le energie creative. Nacque così il fatidico edificio situato al 222 della 23esima ovest di Manhattan, zona Chelsea. Fra i primi prestigiosi ospiti la nuova costruzione poté vantare Mark Twain e il suo amico, a sua volta grande scrittore e giornalista, William Dean Howell, per altro poco o niente ben disposto nei confronti della vita scapigliata. Attento alla questione sociale, Howell rimase impressionato dal romanzo del suo "protegé" Edward Bellamy, l'autore di *Looking Backward* (un contemporaneo si risveglia nella Boston del 2000, socialmente trasformata). La Tippins qualifica un po' troppo frettolosamente la statalizzazione economica ventilata da Bellamy come "socialista" (Bellamy stesso la definiva "nazionalismo", nel senso della nazionalizzazione economica) ma non manca di ricordare come un influente gentiluomo quale era Howell si schierasse dalla parte dei "martiri di Chicago". L'autrice si spinge tuttavia troppo avanti lasciando intendere che dietro le prestigiose presenze dell'albergo avessero a soffiare gli spiriti di Fourier e di Bellamy, ma la raccolta aneddotica è di tutto rispetto.

BO BOTTO

James Hall:
L'AUTORITRATTO. Una storia culturale. Einaudi, 2014

Sulla carta era il libro che mi ci voleva. Ne avevo atteso l'arrivo dal libraio col proposito di tuffarmi nell'atmosfera intellettuale che mi era parso potessero assicurare titolo, recensori, note editoriali e voglia di una lettura istruttiva. Lasciando da parte ogni precauzione, pensavo di dovermi imbattere in una di quelle storie alla Gombrich perfettamente congrue all'impegnativo argomento annunciato ma non aridamente sistematiche, infervorate piuttosto dai bei modi del racconto in



quanto tale, da una sapienza non minacciosa, da uno specialismo davvero speciale, abordabile e di buon gusto. Avrei dovuto fare attenzione a come erano assemblate le note, stampate in un corpo illeggibile e distribuite su tre colonne - ancorché questo, per quanto deleterio, sia solo un aspetto editoriale - ma spigolare fra le pagine mi convinse facilmente. Non mi resi dunque conto di quanto stessi sbagliando.

Già il primo capitolo ("Le origini medievali") finii col non leggerlo tutto. Non andò meglio con quelli successivi, ordinati sulla base del consueto ordine cronologico della storia dell'arte. Perlomeno la visione storica dell'autore era salva! Nel trattare il Rinascimento faceva, com'era giusto facesse, una stupefazione quantitativa dei sedici autoritratti di Dürer, ma, con giudizio, citava prima di loro il monumento a Giotto e i tre autoritratti di Mantegna, così che non solo gli italiani tutti si sentissero risarciti, ma la spocchia dei fiorentini lusingata e una città oggi provinciale come Mantova non dovesse prendersela a male. Geniale!

Gli impedimenti che provai li attribuisco oggi, a mezza (e nemmeno tutta) lettura avvenuta, al gap di intelligenza che deve esistere fra me e l'autore. Non ero in errore quando spigolavo queste pagine acute: l'affollarsi dei nomi, delle immagini, delle citazioni era quella giusta. Il limite era il mio che, debole di intelletto, non sapevo tener dietro a una bella e ordinata scrittura facendola apparire ai miei recettori come un pasticcio illeggibile.

WOLF BRUNO

Mieke Bleyen: *MINOR AESTHETICS: THE PHOTOGRAPHIC WORK OF MARCEL MARIEN*. KU Leuven, 2014

Mieke Bleyen è ricercatrice presso il centro di ricerca Gevaert per la fotografia e presso l'istituto di Studi culturali dell'università di Leuven (Lovanio). Nel 2012 aveva pubblicato *Minor Photography: Connecting Deleuze and Guattari to Photography Theory*. Per la stessa collana delle edizioni dell'università di Lovanio (Gevaert Series) pubblica adesso un saggio sul lavoro fotografico di Marcel Mariën (1920-1993). Nel titolo di ambedue i libri ricorre l'aggettivo "minore" nell'accezione letterario-filosofica di Gilles Deleuze e Felix Guattari, dei quali nel volume più vecchio analizzava il legame teorico con la fotografia. Si capisce già da questo che il libro su Mariën è soprattutto un trattato, in sostanza il primo consacrato - in una chiave "anti-estetica" che deriva anch'essa da Deleuze e Guattari - alla sua opera fotografica, anche se riproduce diverse immagini provenienti dall'archivio privato dell'artista. E dico artista per semplificare, altri termini meglio gli si addicevano, come provocatore, umorista, demistificatore, del tutto pertinenti al Surrealismo in quella sua appendice (almeno) parzialmente eretica (ac-

cettava nel gruppo, contro l'ortodossia dei parigini, anche un musicista, André Souris) dei belgi legati a René Magritte, fra i quali fu probabilmente l'agitatore più sovversivo dopo il 1945. Va notato a questo proposito che su "*Les Lèvres Nues*", la rivista che fondò nel 1954, Mariën cercò fra l'altro di istituire un rapporto con L'Internazionale Lettrista, poco gradita ai surrealisti osservanti, pubblicando il *Rapporto sulla costruzione delle situazioni* di Guy Debord.

Il suo film del 1959 *L'imitations du cinéma* cominciava con un ragazzo intento a sfogliare un libro pornografico e un prete che dopo averglielo distrutto gli passava *l'Imitazione di Cristo*, compulsata a questo punto con lo stesso interesse messo poco prima nella pornografia, tanto da indurre il ragazzo a cercare nei negozi, e poi da un falegname, una croce - simbolo che come monile lo affascina al collo di una prostituta - adeguata alle proprie misure. Dopo la proiezione pubblica, l'agenzia cattolica che valutava la moralità delle opere artistiche, lo condannò come osceno e sacrilego. Il film venne inoltre denunciato presso l'avvocatura della monarchia belga.

Mariën fu anche libraio, editore e falsario di quadri. Per ragioni alimentari, così si dice, lavorò anche nella Cina comunista in qualità di correttore-traduttore per la propaganda rivolta ai paesi di lingua francese.

Negli anni Sessanta si guastarono i rapporti con Magritte - al quale giovanissimo aveva dedicato la prima monografia - per aver diffuso un apocrifo (dove Magritte avrebbe annunciato di ridurre il prezzo dei suoi quadri) in occasione di una mostra dell'artista. Nel 1979 pubblicò *L'Activite Surrealistes en Belgique*, un regesto dedicato a quanto il gruppo surrealista belga aveva prodotto in termini di opuscoli, manifesti e documenti sparsi fra il 1924 e il 1950. Fu lui ad adoperarsi per far conoscere le vecchie fotografie di Paul Nougé, comunista nel 1919 e primo diffusore del surrealismo nel suo paese (firmerà fra l'altro, con Breton, Eluard e Aragon, *La Révolution d'abord et toujours*).

Attivo nell'Étrécissements (una sorta di décollage) e nel collage, con la fotografia ebbe un rapporto discontinuo che, se si rafforzò negli ultimi anni di vita, agli inizi produsse *De Sade à Lenine*, ritratto di una donna nuda che taglia il pane col coltello che lambisce il capezzolo. La fotografia venne inserita nella mostra surrealista tenutasi fra la fine del 1945 e l'inizio del 1946 alla Galerie des Editions La Boétie di Bruxelles. Dei primi tempi è anche la fotografia che rappresenta un occhiale con montatura monoculare (un oggetto assurdo e inservibile, data la vicinanza delle bacchette).

Nell'ultimo decennio prima della morte, avvenuta nel 1993, è quando la sua produzione fotografica si fa più consistente. Le dedicò anche dei libri. Uno

degli elementi compositivi maggiormente presenti nelle fotografie di Mariën è il corpo femminile, che Mieke Bleyen paragona a un paesaggio.

Si deve infine richiamare l'attenzione sul fatto che ai suoi lavori - in ogni settore - collaborarono Leo Dohmen e Hedwige Benedix, quantomeno con suggerimenti e messa in ordine, dato l'atteggiamento disincentato che Mariën aveva rispetto al suo lavoro.

CARLO ROMANO



Arnaud Viviant: *GAINSBOURG OU L'ART SANS ART*. François Bourin 2014)

Arnaud Viviant ritorna con questo abbecedario *Gainsbourg ou l'art sans art* ad uno dei temi prediletti: Serge Gainsbourg come ultima incarnazione dell'artista baudelairiano, dunque dandy costretto a ripetere gli esiti di una modernità d'artista già prefigurati dagli ottocenteschi capostipiti. Ma, un secolo dopo e tante immagini e scene in più, artista slittato verso un destino di *personaggio* (misurato secondo l'impatto più che il valore) pur se finalmente sciolto dall'abbraccio intimidente delle aristocratiche Arti Maggiori, martire della democrazia popolare anche nel dichiarare: "mi sarebbe piaciuto vivere il movimento dada..." (dadaista, o meglio daliano, considererà il suo invito a votare Giscard nel 1974). Della stagione dada e surrealista Gainsbourg incrociò gli ultimi epigoni sulle rive della Senna ma, per l'aria di scandalo o provocazione in cui spesso scelse di volteggiare, forse fu più vicino ad un Boris Vian, da cui fece in tempo a ricevere lodi.

Viviant, per parte sua, nota en passant lo spunto lettrista di *Elandanla téitéria* o quel ricorrente formalismo che rende l'autore di *La Javanaise* distante, pur nelle affinità, dagli esiti di un Brassens ("lui compone, io decompongo"), come a dire: in lui libertario rima anche con pubblicitario.

In coppia con Jane Birkin, più ancora che nel brevissimo ménage con la Bardot, il figlio d'immigrato russo e pittore mancato sintetizzò la rivoluzione sessuale degli anni sessanta di cui le sue canzoni, come arte dell'istante schiacciata dal denaro, furono un manifesto efficace e sintetico. Come un Warhol d'oltralpe, si provò anche al cinema con esiti trascurabili, per niente memorabili e difficilmente recuperabili, perfino nelle cinemateche pronosticategli da un generoso Truffaut.

Qualcuno vide nel suo feticismo per le uniformi (passione inquieta da parte di chi, bambino, sfuggì al destino degli indossatori di stella gialla) un moti-

vo per arruolarlo tra gli anarchici di destra (e anticomunista, meglio antistalinista, memore della fuga del padre dal bolscevismo, sempre si dichiarò). All'epoca già più maturo dei vicini enragés, Gainsbourg disse d'aver seguito il maggio 68, “un bang bang di ragazzini”, in televisione, da una camera dell'Hilton con aria condizionata.

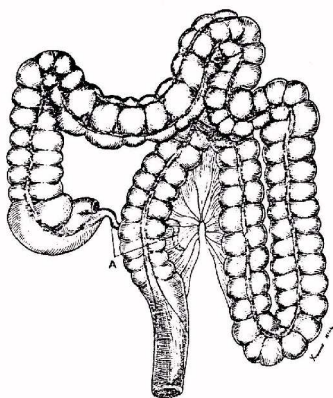
D'altra parte, per provenienza e formazione, per gusti musicali (dichiarava di preferire la pulsazione jazz al dinamismo affettato di tanto rock, per non dire del deterioro yé-yé) molti solchi lo separavano da consimili alcool-addicts che correvano per le strade parigine. Anche il fric, il conto in banca (e la generosità nello spenderlo regalando Porsche e appartamenti) sarà uno dei modi per smarcarsi, un altro essendo il volere apparire e rivendicare l'esser laido (lichtenberghianamente ricordava come la bruttezza, nel durare, sia pur sempre superiore alla bellezza). E all'occorrenza pronto a versare sangue impuro, ebreo per giunta, nei solchi della douce France trenetiana, sfidando le minacce dei parà per lesa maestà ad una Marsigliese ridiventata inno di battaglia rasta.

JEAN MONTALBANO

David Matas - Torstey Trey: *ORGANI DI STATO. L'abuso dei trapianti in Cina*. Antonio Stango Editore, 2013

Nata nel 1982, la Antonio Stango Edit-ore opera nei campi della produzione libraria, delle riviste culturali, dell'in-formazione locale, particolare interesse della casa editrice è la promozione dei diritti umani e civili e in quest'ottica risulta di notevole interesse il volume “*Organi di Stato. L'abuso dei trapianti in Cina*” a cura di David Matas (avvocato internazionale per i diritti umani e candidato Premio Nobel per la Pace nel 2010) e Torstey Trey. Il volume tratta della sistematica violazione dei principali diritti umani in Cina nei confronti dei detenuti, una storia dell'orrore, terribile e reale, se pensiamo che il contesto di riferimento è la Cina e i protagonisti “donatori” sono i prigionieri. La Cina non ha un sistema pubblico di donazione di organi ma è il secondo Paese al mondo per numero di trapianti eseguiti ogni anno. Semplice dedurre e pensare ad una rete criminale che in forma clandestina gestisce questo “business” milionario, come accade in molti Paesi del mondo, dove ad uno Stato che tutela i diritti dei donatori e dei riceventi si affianca una criminalità, più o meno organizzata, che sfrutta la disperazione di chi preferisce fare a meno di un organo in cambio di qualche mese di reddito, in Cina è direttamente lo Stato che interpreta la parte dei criminali. In Cina la pratica di espianto di organi dopo l'esecuzione dei prigionieri è cominciata e metà degli anni 80. Da allora i prigionieri giustiziati sono stati effettivamente la fonte principale di

trapianto di organi. Uccidere individui, denunciano gli autori, sotto le mentite spoglie di “giustiziare prigionieri” è diventata una parte essenziale della medicina dei trapianti. Amnesty International ha stimato che in Cina vengono giustiziati 2.000 prigionieri all’anno, altre stime parlano di un picco che tocca le 8.000 esecuzioni all’anno. La risposta del Partito Comunista Cinese è quella della negazione, non vi sarà nessuna concreta vittoria finché il Partito Comunista Cinese non permetterà un’indagine sul campo a partire dai principali giustiziati, le minoranze Uiguri, i Tibetani e i cristiani indipendenti. Dalla lettura del volume si intuisce il perché del necessario intervento delle organizzazioni umanitarie e delle comunità internazionale, compresa la Comunità Europea, nel fermare tale massacro istituzionalizzato dalla dittatura della Repubblica Popolare Cinese.



La Repubblica cinese ha annunciato che solo a partire del 2015 inizierà una graduale messa al bando dell’espianto coatto di organi dei detenuti. Libro fondamentale perché diffonde informazione su una tematica raramente trattata dagli organi di stampa, una tematica di una gravità inaudita per il rispetto della dignità umana e per i principi minimi delle libertà individuali fondamentali. La casa editrice è “Antonio Stango Editori”, casa editrice decisamente da conoscere e apprezzare, ricordiamola.

DOMENICO LETIZIA

Maurizio Bettini: *ELOGIO DEL POLITEISMO. Quello che possiamo imparare oggi dalle religioni antiche.* Il Mulino, 2014

Karl Barth, il teologo protestante svizzero, scrisse che estromettendo Dio dal cielo si riempirebbe il mondo di idoli. Cosa avrebbero di sgradevole gli idoli rispetto a Dio resta un arcano ancorché a mezzo di essi, materiali o immateriali, la vita umana possa arricchirsi quanto smarrirsi o anche solo complicarsi. In altre parole non c’è alcun bisogno di esiliare Dio dal cielo tanto gli idoli sono comunque fra noi. Se poi essi occupano quello spazio del sacro che Dio pretende per sé il discorso è diverso. Si sa, Dio è un intransigente monopolista che avendo l’esclusiva di attribuirci colpe su colpe non abdica a quella di redimerci dagli idoli. Gli antichi romani onoravano i propri idoli domestici (i Lari) ponendoli in opportune edicole. Qualcosa di questa vetusta abitudine è rimasta fra i cristiani, in primo luogo fra Cattolici

e Ortodossi. La sopravvivenza dell'antico concorre però a questo punto alla maggior gloria dell'assolutamente altro piuttosto che alla familiarità con l'altro, di qualsiasi provenienza sia e non importa con quali tipicità, perché nel politeismo c'è implicita un'adattabilità, quindi una tolleranza, che manca a chi nega l'onorabilità alle divinità diverse dalla propria supposta verità. Jan Assmann ha per questa ragione paradossalmente definito il monoteismo una "controreligione", qualcosa che lega con l'abuso, che familiarizza con la coercizione. L'elogio che Maurizio Bettini ha fatto del politeismo è sprovisto di quell'incisività propria del pamphlet che probabilmente non voleva essere ma quantomeno come suoi lettori non si è dei lettori forzati.

CLL

Squatting Europe Collective: *THE SQUATTERS' MOVEMENT IN EUROPE. Commons and Autonomy as Alternatives to Capitalism.*
Pluto Press, 2014

A dire il vero una guida allo *Squatting* europeo lo stesso collettivo che firma questo nuovo volume l'aveva realizzata l'anno scorso ed era distribuita dall'americana Autonomedia (autonomedia.org). Il volume (*Squatting in Europe: Radical Spaces, Urban Struggles*) era diviso per aree locali e si avvaleva dei contributi di Hans Pruijt, assistente di sociologia a Rotterdam, Pierpaolo Mudu, geografo a Tacoma-Washington, Gianni Piazza dell'università di Catania, Andrej Holm, del dipartimento di sociologia urbana all'Università Humboldt di Berlino, Armin Kuhn, politologo a Potsdam, Lynn Owens, sociologo in Vermont al Middlebury College, Thomas Aguilera, politologo a Parigi, Florence Bouillon, dell'Università di Paris 8 e ricercatrice presso il Centre Norbert Elias, ETC Dee, dell'Università di Brighton, Miguel A. Martínez, sociologo a Madrid, e Claudio Cattaneo. Gli ultimi due sono in buona sostanza i reali curatori dell'ultimo volume, ancorché firmato a nome dello *Squatting Europe Collective*, una rete di attivisti e ricercatori che ha cominciato a riunirsi dal 2009 tenendo riunioni a Madrid, Milano, Londra, Berlino, Amsterdam, Copenhagen, New York e Parigi. Il nuovo libro è tuttavia presentato come la prima vera guida all'argomento "offrendo uno sguardo unico dall'interno dello *Squatting*, dei suoi ideali, azioni e modi di vita, in un momento di crescente crisi in Europa, con alto tasso di disoccupazione, diminuzione dell'edilizia sociale e declino del tenore di vita".

Questo l'indice:

Introduction – Claudio Cattaneo and Miguel A. Martínez | 1:
Squatting as a response to social needs, the housing question and the crisis of capitalism, by Miguel A. Martínez and Claudio Cattaneo | 2: The Fallow Lands of the Possible The Life Cycle of

Squats in Geneva and Beyond, by Luca Pattaroni | 3: The Right to Decent Housing and A Whole Lot More Besides – Examining the Modern English Squatters Movement at its Beginnings and in the Present Day, by ETC Dee | 4: The Power of the Magic Key. Scalability of squatting in the Netherlands and the US, by Hans Puijt | 5: Ogni sfratto sarà una barricata: squatting for housing and social conflict in Rome, by Pierpaolo Mudu | 6: Squats in urban ecosystems: overcoming the social and ecological catastrophes of the capitalist city, by Salvatore Engels di Mauro and Claudio Cattaneo | 7: Squatting and Diversity – Gender and Patriarchy: In Berlin, Madrid and Barcelona, by Azozomox | 8: Unavoidable Dilemmas: Squatters dealing with the Law, by Miguel A. Martínez, Azozomox and Javier Gil | Conclusions Miguel A. Martínez and Claudio Cattaneo | Appendix: The story of SqEK and the production process of this book, by Claudio Cattaneo, Baptiste Colin and Elisabeth Lorenzi.

MG



fogli di via

*tutti gli arretrati della
nostra rivista,
e svariati opuscoli,
sono scaricabili gratuitamente
collegandosi alla pagina
<http://www.deferrari.it/FogliVia.htm>*

Biblioego, opuscoli scaricabili: Ceccardo Roccatagliata Ceccardi: dai paesi dell'anarchia | Maurizio Torrisi: *resuscita* il creatore di Fantomas | "Littérature" n.1 (copia anastatica) | Domenico Letizia: "La Verità" | Leonard E. Read: io, la matita | Alexander Cohen: merchandising socialista | Giacomo Natta: il cappotto di Campana | Pierre Quillard: l'anarchia con la letteratura | Salvatore Rotta: per il bicentenario della Società Economica di Chiavari | Marco Ercolani: delirio, parodia, tragedia. *Per Venedikt Erofeev* | Henri Roorda: la parola di Cambronne | James De Meo: costruzione di una coperta organica a 2 strati | Giuseppe Antonio Borgese: lettera su Benedetto Croce (*a Giorgio La Piana*) | (...) un medico immoralista, Bernardo di Mandeville | Harry Elemer Barnes: il revisionismo e la promozione della pace



Wolf Bruno

L'arte cruda

ovvero l'estetica di per sé 1-3

1) Nel secolo scorso si diffuse l'idea che si dovesse definire "arte" tutto ciò che era presentato come tale. Ne fecero fede, a cominciare dalle convinzioni degli stessi artisti, un reticolo di complicità economiche, istituzionali e culturali. Contemporaneamente, recidendo ogni legame con le specifiche tecniche del buon artigianato fin lì necessarie, si sprigionava l'esortazione a far sì che ognuno producesse i propri manufatti estetici, o anche soltanto le proprie intuizioni,

affinché l'arte si insinuasse nella vita comune arricchendola di nuovi valori. Quanto ciò lo si dovesse ai turbamenti del romanticismo o alle successive estenuazioni del "movimento estetico" di fine Ottocento non è chiaro, così che il più delle volte si tendeva a prenderne qualche distanza, per quanto con un riguardo che non velando del tutto la possibile linea di continuità si infiammava nel crogiuolo delle complicate vicende politiche del secolo.

Malgrado tante prese di posizione radicali, gli artisti erano coccolati dai ceti dominanti e ne cercavano l'intimità, oltre al denaro. L'arte entrò a far parte dell'establishment rendendogli proficui servizi soprattutto come forma di controllo dei suoi elementi meno docili e dei ceti medi più ambiziosi, oltre a svolgere un compito di rassicurazione - in genere nella lusinghiera forma di uno schieramento condiviso - fra quelli popolari. Una partecipazione così sfacciata alla sfera del potere non ne intaccò minimamente il prestigio - acquisito nel del tutto ipotetico rifiuto - che anzi si consolidò proprio attraverso quelle che vennero chiamate "neo-avanguardie" il cui obiettivo dichiarato era di far pulizia nell'*industria culturale* conquistandone i vertici. Salvo rari casi gli stessi estetologi si adattarono a questo stato di cose optando, nella migliore delle ipotesi, per ricerche in campi poco studiati della cultura di massa finendo in anni più recenti - nella cosiddetta "filosofia pop" - col tramutare gli oggetti di studio in fonti di saggezza.

L'attraversamento estetico e culturale del XX secolo, con la sua diffusione capillare dei sistemi ideologici, trovò nell'identificazione delle folle (Sighele e Le Bon già a fine Ottocento, più tardi Ortega) nonché della pubblica opinione (Lippmann) un quadro concettuale ove ricondurre i grattacapi relativi all'inedita affluenza nelle più diverse sfere delle decisioni politiche, sia nella forma brutale di una folla che richiamava una guida, sia in quella

del coinvolgimento deliberativo in questioni delle quali solo una minoranza sembrava avere piena consapevolezza. La copiosa produzione di testi sulle masse e la cultura di massa produsse qualche divisione fra avversari e sostenitori – tali però con svariate riserve e molti distinguo - ma l'ecumenismo degli intellettuali tentò con ostinazione di salvare capra e cavoli riproponendo in concreto la “centralità” degli stessi pur nel contesto tutto teorico dell’“intellettuale di massa”.

Non mancarono tematiche come “l'estetizzazione” della politica ma limitando sostanzialmente il loro raggio all'analisi dei fenomeni passati alla storia come “totalitarismi” escludendo di fatto la vita ordinaria, fosse essa configurata in relazione a democrazie, dittature o teocrazie. Grande fortuna ottenne invece, soprattutto dopo la morte del suo teorizzatore Guy Debord, la nozione di “spettacolarità” applicata alle vicende sociali. In questo caso – senza tuttavia mantenere alcun vero legame con la formulazione originaria – si assistette a continue attribuzioni che non spiegarono alcunché, risultando essere solamente una costante nella retorica delle gazzette. La risposta dell'arte – e della filosofia dell'arte – fu solo apparentemente generosa (si potrebbe dire “populista”) e non contaminò, se non in modo superficiale, il rango che socialmente aveva ottenuto. In fin dei conti all'epoca de *L'Assassinio come una delle belle arti* (De Quincey) e de *La nobile arte di farsi dei nemici* (Whistler), sia pure con ironia e avvelenato sarcasmo, si era fatto molto di più.

Il romanticismo aveva fondato la propria estetica sui sentimenti e le comuni credulità, sebbene sottoposti tante volte a un'estensione fatata ed eroica. Ancora nel 1938 il filosofo inglese Robin Collingwood, ammiratore di Benedetto Croce, ebbe a rimarcare che l'arte consisteva non in tecniche particolari ma nel riferire le emozioni. La psicologo cognitivo (e romanziere) canadese Keith Oatley ha sostenuto più recentemente che l'arte è una facoltà romantica dell'uomo comune. Niente di speciale si dirà, che ognuno possessa la facoltà di fare arte è evidente ed è altrettanto evidente che nel minestrone della vita siano scelte solo alcune esemplari esperienze estetiche per rappresentarle tutte e al meglio. La storia del resto si concentra su alcune figure e figure, su determinate comunità e varie forme di cittadinanza che vengono raccontate basandosi su documenti che a loro volta sono dei racconti. Non è verosimilmente quella dell'umanità, come avrebbero voluto brillanti personalità alla Van Loon, ma è la storia che leggiamo e ascoltiamo come il possibile avvicinamento ai suoi problemi, il massimo che riusciamo a fare per ridurre la distanza fra noi e chi ci ha preceduto in questa valle di lacrime e allegre bisboce.

Ciò che rimaneva poco chiaro era cosa ci si dovesse aspettare dalla “realizzazione” dell’arte (o dal suo “superamento”) che in vario modo avevano auspicato tante personalità in vista. Un’ipotesi – tutto sommato non sgradevole – era che all’intera umanità fossero concessi i privilegi nei quali si arrabattavano gli artisti di fama. Un’altra era che con la sua propagazione nel tessuto sociale l’arte avrebbe reso più bella e gioiosa la vita. Come se non bastasse si poteva pensare che l’arte avesse il potere di modificare lo stato della mente (Baudelaire diceva che al cospetto delle opere wagneriane provava gli stessi piaceri procurati dall’oppio).

C’è tuttavia da considerare quel che osservava Walter Lippmann e cioè che nel secolo della “pubblica opinione” la conoscenza dell’individuo si fonda su immagini incontrollabili quanto socialmente diffuse. Se parliamo di “barocco” ci facciamo un’idea abbastanza precisa di un gusto che presumiamo fosse largamente condiviso, quantomeno ammirato. Più difficile è interpretare sotto una specie comune o ampiamente rappresentativa il gusto del secolo scorso (o dell’attuale) se per segnarlo, si continua a dare per scontata l’importanza di opere come *les demoiselles d’Avignon* o *le grand verre* senza interrogarsi troppo da dove provenga e come si sia formato il loro prestigio. Sta di fatto che la vita di ognuno era già satura di scelte estetiche, ancorché il più delle volte su di esse gravasse il sospetto che fossero pilotate, motivo per cui si esigeva un sommovimento (hegeliano, marcusiano o cosa?) che rimuovesse la supremazia di chi era interessato a pilotarle. Lo stesso disvelamento, la voglia di chiarire, assumeva a sua volta l’aspetto di un complotto.

2) Negli anni Trenta del XX secolo il rapporto di artisti e intellettuali con la politica ebbe un’impennata che solo indirettamente si poteva ricondurre al senso di responsabilità sociale implicato dalla consapevolezza della crisi esplosa nel 1929 in quanto incrementata prima di tutto nell’adesione militante alle formazioni che imputavano l’origine di quella crisi a un mondo già degenerato e in via di putrefazione. In tutt’altro che rare combinazioni di buona volontà e accecamento, ma anche di malafede, ciò significò la proliferazione di un vincolo con le dittature europee dell’epoca, specialmente con quella staliniana, ancorché non mancassero casi di identificazione - e alcuni assai importanti - coi regimi chiamati, assimilandoli al più antico, fascisti.

L’arruolamento degli intellettuali alla causa moscovita si espresse certamente in quegli anni attraverso una moltitudine di ingenue quanto bellicose, ma soprattutto disinformate e mal riposte, richieste di giustizia che si evolvevano per mezzo di giornali, appelli, organizzazioni di solidarietà apparentemente ragionevoli ma non sempre esplicite su chi ne esercitava ef-

fettivamente il controllo. C'era in atto, si può dire, una strategia cospirativa dell'annebbiamento che, non fosse vera, sembrerebbe oggi il parto di un qualche strampalato teorico del complotto. Agente fondamentale di questa strategia fu colui che nel suo contributo a *Il Dio che è Fallito* Arthur Koestler definiva come dotato di una magnetica personalità anche se a tutta prima appariva un ometto insignificante. Si chiamava Willi Munzenberg ed era di umili origini. Tedesco di Erfurt, nato nel 1889, nelle sue peregrinazioni approdò in Svizzera e si legò all'emigrazione russa e a Lenin, che poi lo insediò a capo dell'Internazionale giovanile comunista. Una volta dimesso dalla carica, lavorò a contatto della Lega sindacale internazionale e da lì partì per avviare il "Soccorso rosso", fondare giornali d'ogni tipo fino in Giappone, organizzare congressi, appelli, cortei, comitati, aiuti al cinema e al teatro "proletari". Con finanziamenti che andavano dalle ordinarie sottoscrizioni agli interventi di banchieri e uomini d'affari, con la moglie Babette Thüring, sorella di Margaret Buber-Neumann, avviò per la propaganda una sorta di organismo esoterico, puntellato di uffici in diverse capitali, che aveva collegamenti fino a Hollywood, dove il tramite era nientemeno che la raffinata Dorothy Parker.

Un robusto scossone a queste manovre lo diede Gaetano Salvemini a Parigi nel corso del *Congrès international des écrivains pour la défense de la culture* che si tenne al Palais de la Mutualité verso la fine di giugno del 1935. Salvemini sollevò il caso di Victor Serge, arrestato in Russia, e paragonò Stalin a Hitler. Dal congresso non emerse l'auspicato unanimità "solidaristico" e fu, più che altro, teatro di litigi. L'episodio forse più celebre e citato - che sancì fra l'altro il definitivo distacco dell'ormai stalinista Aragon dal gruppo - è lo schiaffo che Breton diede a Ehrebourg, l'ambasciatore culturale moscovita in Francia, per aver messo in ridicolo i surrealisti. A Parigi erano convenuti duecentotrenta delegati da trentotto paesi e vi intervennero, fra gli altri, Benda, Tzara, Pasternak, Aragon, Gide, Forster, Malraux, Babel, Huxley, Breton, Nizan e Brecht, che tuttavia avversò il congresso.

Munzenberg morì nel sud della Francia nel 1940. Le circostanze non furono mai chiarite. Critico dell'atteggiamento russo nella guerra di Spagna, cadde anche lui in disgrazia. Dopo il 1945 qualcosa che si può vagamente paragonare alla sua attività venne non dall'Unione Sovietica, bensì dagli Stati Uniti i quali, sguinzagliando i servizi segreti, si servirono di vari uomini di cultura per creare riviste - un modello seguito fu proprio la rivista che Munzenberg fondò dopo la rottura con Stalin - finanziare convegni e diffondere la cultura americana, compresa quella artistica, diventata nel frattempo più potente di quella europea. I contributi a questo piano venivano ad ogni mo-

do da personaggi assai diversi e di orientamento eterogeneo – dai liberali ai comunisti dissidenti – messi insieme da un collante dalla tenuta variabile come l’anticomunismo. Per parte sua, l’Unione Sovietica, con Zdanov, aveva irrigidito ulteriormente la sua “politica culturale” e non mostrava più nemmeno la benevolenza paternalistica che fuori dai suoi confini aveva strumentalmente potuto mostrare in passato. Malgrado tanti malumori e varie defezioni, soprattutto dopo i fatti del 1956 culminati con l’invasione dell’Ungheria, spendendosi come la maggior forza “antifascista” e perfino “pacifista”, sembrava mantenere un ruolo forte e centrale che aveva a disposizione la capillare rete propagandistica costituita dai vari partiti comunisti nazionali. La psicologia della Guerra fredda faceva il resto trattando gli insicuri, anche in casi di avanzata disillusione, nel blocco ideologico di riferimento.

Benché i gruppi dirigenti dei partiti comunisti dell’Europa occidentale non fossero distanti, quanto a gusti culturali, letterari e artistici, dai funzionari dell’Est, le ritrovate regole democratiche favorirono nei loro paesi una libertà di espressione con cui dovettero fare i conti, anche perché moltissimi letterati e artisti ostentavano di apprezzare le loro battaglie. Ciò nondimeno, non si esitava a definire questi “compagni di strada” come degli “utili idioti”. Palmiro Togliatti – capo dei comunisti italiani – avrebbe definito le mostre di arte contemporanea su “*Rinascita*” – la rivista del partito dove firmava queste invettive come Roderigo di Castiglia – quali grovigli di “mostruosità”. Del resto, da lì a poco, non esitò a paragonare i primi dissidenti a dei “pidocchi sulla criniera di un cavallo di razza”, il che faceva il paio con la colorita espressione del Ministro dell’Interno, il democristiano Mario Scelba: “culturame”.

Ma certe “battaglie delle idee” equivalevano soltanto alle smanie coercitive della politica, alla quale gli artisti delegavano volentieri il senso ultimo del loro fortunato operare - con l’estetica che rendeva suadente e pervasivo il messaggio. Arte ed estetica si ritrovavano molte volte sovrapposte e ancor più spesso confuse. L’attività di certi artisti era all’apparenza – e talvolta per espressa volontà – orientata a un giudizio estetico che poteva millantare tanto una visione globale dei rapporti globali quanto quella dell’individuale percezione di cose, fatti, problemi, gusti. L’arte come luogo privilegiato dell’estetica era ed è una di quelle complicazioni travestite da ovvietà dalle quali non è facile liberarsi. Ciò nondimeno la mitopoiesi, se si preferisce “il fare arte” di tutti, proprio di tutti coloro che erano esclusi dal rango di artisti, rifletteva talvolta con un’energia sconosciuta ai professionisti dell’immagine (ancorché l’espressionismo ne avesse arrischiato l’avvicinamento) il significato di un vivere sociale per niente rassicurante.

3) Uno degli assassini seriali che più mi hanno intrigato ha a che vedere con gli aghi, benché non fossero aghi e spilli gli strumenti di offesa come invece è stato ipotizzato per la morte di Don Orione, trafitto, secondo certe voci, da un ago nel cervello. Questi strumenti puntuti - la cui utilità svolge fra l'altro una cristallina funzione estetica - hanno costituito un tarlo ineludibile nella coscienza del buon Alioscia dei Karamazov, tormentato da un boccone che li nascondeva dato in pasto agli animali. Leggendarî sono gli spilli usati con le bamboline Voodoo, perfetta rappresentazione della magia come ricostruzione (al pari degli esperimenti scientifici) della scena sulla quale si vuole intervenire. Agli inizi del XVIII secolo qualcosa del genere venne alla luce, con almeno due protagonisti, nella Torino dei Savoia, per colpire Vittorio Amedeo II, artefice dell'indipendenza del suo piccolo regno ma anche repressore della guerriglia monregalese e vessatorio coi Valdesi.

Il caso al quale faccio riferimento è quello di Albert Fisch. Di lui si è occupato anche un bravo documentarista di Chicago, John Borowski, autore di una trilogia che comprende, oltre a Fisch, H.H. Holmes – il celebre “dottor Tortura” che commetteva i suoi delitti nel “Castello” che aveva progettato irto di trappole e nascondigli alla fine del XIX secolo – e Carl Panzram – violentatore di maschi e pluriomicida che nell'adolescenza subì numerosi pestaggi nell'istituto scolastico al quale l'avevano destinato i suoi genitori maturando un feroce odio contro il cristianesimo che tentavano di inculcargli.

Albert Fisch era un ometto dall'aria affidabile al quale i sempre nuovi vicini di casa consegnavano volentieri i figlioletti, maschi o femmine che fossero, che lui regolarmente violentava e faceva fuori. A suo dire ne aveva violentato un'infinità e fatto fuori un centinaio. Se questo può essere già un sufficiente motivo di orrore, la sua abitudine di infilzarsi il corpo con numerosi aghi è sbalorditiva. Con molti di questi aghi infilzati nel corpo, soprattutto attorno ai genitali, convisse sistematicamente tanto che, leggenda vuole, al momento del fatale contatto fecero entrare in tilt la sedia elettrica alla quale fu condannato.

Viene da ridere al pensiero che stimati critici d'arte, come Harold Rosenberg, abbiano potuto definire “oggetti ansiosi” le innocue opere d'arte contemporanea delle quali si occupavano. Il senso più profondo – se si vuole “estremo” – della vita era riposto nell'arte e quel che di estremo la vita offriva prendeva senso solo se l'arte concedeva direttamente o indirettamente la sua elevata lettura. Collingwood, crocianamente, aveva separato l'arte dall'artigianato, cosicché avesse dovuto interpretare vicende a dir poco malsane come quelle di Fish le avrebbe assegnate alla “non poesia” del mentore napoletano. Attribuire valore estetico a simili vicende è a sua volta

un'operazione esterna che nella sua stessa procedura somiglia a quella artistica. Sembra impossibile poter sfuggire alla dialettica fra la realtà e la riflessione. Il percorso normalmente seguito per farlo è quello dell'attribuzione di una peculiare autonomia all'arte. Ma questa "autonomia" non ha altra utilità che quella di permetterci di chiarire ciò di cui stiamo parlando, vale a dire, ancora una volta, l'esteriorizzazione del problema in un ordine concettuale della cui necessità pratica non si discute, a meno che con questa operazione non si voglia trasformare la stessa necessità in un culto esagerato della Ragione, quella Dea capricciosa che reclamando imparruccati sacrifici raccomanda l'affrancamento dalla confusione, in un certo senso dalla vita stessa.

Ma nella confusione – e mi è ovviamente chiaro che tale termine significa “fuso insieme” - vita e morte, mente e corpo, ragione e follia, virtù e indecenza, pace e guerra, bellezza ed orrore, pubblico e privato, le opinioni e la loro manipolazione non è che perdano ogni carattere tipico ma, vivendo nel patto originario stabilito con questo mondo, si rincorrono, entrano in conflitto, si sovrappongono, prendono un po' dall'altro e cedono qualcosa di sé. Aristotele ci avrà anche portato fuori dalla sofistica ma non ci ha fatto uscire dal mondo. Nemmeno Gesù Cristo, checché se ne dica, si è definitivamente imposto sul buon vecchio e trascurato (ma mai domo) Pan.

La letteratura (ma anche il cinema e i fumetti) dispone di capacità descrittive che sono ignote alla pura evocazione simbolica delle immagini o meglio, per dirla tutta, favorisce una moltiplicazione delle stesse tale da assicurare direttamente il loro ricordo, come non succede, quando c'è, in quell'estasi della visione, compromessa di continuo dai tentativi decrittatori, di fronte all'immagine unica (per tacere degli inesauribili “cosa vuol dire” che hanno accompagnato per un secolo l'arte contemporanea). I critici d'arte, esprimendosi con la letteratura, aspirano a proteggere artisticamente l'arte di cui si impossessano, la quale nel tempo, e del tutto arbitrariamente, è diventata “l'arte” per definizione non potendo più termini come “pittura” rendere pienamente conto delle molteplici attività degli “artisti”, d'altra parte bene o male partecipi della tensione esistente fra ordine e caos che, tanto per far finta di averla capita, l'opinione pubblica ne ha architettato il trasloco dall'intenditore al turista.

Fra i critici (e gli storici) d'arte del secolo scorso si assistette a una patetica gara fra chi formulava le metafore più indovinate che andassero a coprire l'intera gamma della produzione estetica. Trasgredendo all'autonomo dettato dell'arte come l'intendevano, non poche erano le allusioni a una professione generale dell'epoca, sociale o politica che fosse. I politici, dal canto loro, per non esser da meno, avrebbero inventato più tardi la formula del

“male assoluto” senza rendersi ben conto che così indicavano semplicemente i confini della loro azione. È a questo punto che orrifiche vicende come quella di Fisch insinuano tanto il limite dell’attività estetica quanto l’impulso umano a non tenerne conto. Nelle malferme restrizioni sociali e personali, la partita di pallone giocata con un teschio in una novella di Pirandello era probabilmente una gara più comunicativa e intensamente vissuta di ogni “intelligente” metafora escogitata dai critici d’arte e dai politici.



Luigi Corvaglia

Il bonobo e l'anarchico

Lo scimpanzé è di destra, il bonobo è di sinistra. Si sa. Lo scimpanzé, machista, aggressivo e intollerante dello straniero, è il classico portatore della mentalità *Law and Order*. Il bonobo no. Questa scimmia antropomorfa, che vive in una pacifica società matriarcale e che regola le questioni col sesso piuttosto che con la guerra, è l'idolo della nuova sinistra etologica. Tra l'altro, pare che non si faccia problemi di orientamento sessuale. È curioso quali connessioni improbabili possa attivare la lettura pressoché simultanea di libri diversissimi. Un esempio di ciò sono proprio le riflessioni sugli animali umanizzati che mi si sono prodotte dalla presentazione “sinottica” di tre testi. Il primo è quello del primatologo olandese Frans de Waal (*Il bonobo e l'ateo. In cerca di umanità fra i primati*, Raffaello Cortina editore, Milano, 2013), il secondo, uno dei tanti libri del sociologo polacco Zygmunt Bauman (*Modus vivendi. Inferno e utopia del mondo liquido*, Bari, Laterza, 2007) e, l'ultimo, un manuale di psicoterapia (S. Sassaroli, R. Lorenzini, G.M. Ruggiero (a cura di), *Psicoterapia cognitiva dell'ansia*, Raffaello Cortina, Milano, 2006). Triade azzardata, lo so. Fatto è che il sociologo della società liquida, Bauman, cita Isahia Berlin che, a sua volta, riprende Archiloco. Quest'ultimo scrisse una favola intitolata “La volpe e il riccio” la cui morale è che, per quanto si possano conoscere molte vie e molti trucchi, come la volpe, nulla si può contro una sola idea che funziona (quella del riccio).

Berlin propone una rilettura del testo di Archiloco finalizzata a caratterizzare e dividere in due gruppi gli scrittori e i pensatori più famosi della storia, ma, in fondo, gli uomini tutti. Platone, così, sarebbe un esponente della squadra dei “ricci”. Questi sono coloro i quali “riferiscono tutto a una visione centrale, a un sistema più o meno coerente e articolato, con regole che li guidano a capire, a pensare e a sentire – un principio ispiratore, unico

e universale, il solo che può dare un significato a tutto ciò che essi sono e dicono». Sanno una cosa sola, ma è quella giusta, direbbe Archiloco. Sono guidati dall'*etica del principio*, direbbe, invece, il buon vecchio Max Weber. Si tratta di quel modo di agire che nasce da principi giusti a-priori e si preoccupa poco degli esiti dell'azione. In parole povere, il tipo di ragionamento di quel chirurgo che disse che l'operazione era perfettamente riuscita, ma il paziente era deceduto. Ci sono poi le "volpi", come Aristotele. Questi non hanno certezze assolute e le loro azioni non sono unificate da un principio morale o estetico. Sono, insomma, pragmatici, talvolta incongruenti e, quindi probabilmente più propensi ad agire in base all'*etica della responsabilità*, cioè giudicando l'appropriatezza di una azione a posteriori, sulla base dei risultati.

Berlin definisce "monismo" la prima condizione psicologica, quella del riccio, e "pluralismo" la seconda", quella della volpe. Egli non esita a dare al monismo la responsabilità di tutte le feroci dittature che hanno funestato il XX secolo. Il monismo è fede in un principio, quindi è popperianamente infalsificabile, è certezza. La certezza diviene sempre zelo messianico. Lo zelo messianico produce cataste di cadaveri. Un comportamento da scimpanzè, diciamolo. Non solo perché strettamente legato all'intolleranza, ma perché connesso perfino con la territorialità. Ed eccoci alla psicologia. Berlin stesso, del resto, aveva già instaurato un parallelismo tra monismo, che è ricerca d'unità e sicurezza, e *agorafobia*, che è ricerca di un luogo chiuso e rassicurante. Il monista è chi cerca la sicurezza. Come l'agorafobico. Questi diffida dell'aria aperta e chiede porte chiuse (salvo lamentare mancanza d'aria). Al contrario, il pluralismo soffre di *claustrofobia*. Chiede aria, porte aperte, luce. Il pluralista sperimenta nuove idee e nuove soluzioni. Ciò lo porta ad essere molto più tollerante. Quello di cui l'umanità abbisogna, dunque, probabilmente, non è unità, perfezione, certezza, bensì scetticismo, pluralità, vale a dire incertezza e claustrofobia. Meno scimpanzè e più bonobo. Sì, perché il bonobo è claustrofobico.

Ipocondria securitaria e agorafobia liquida. La paura implica prudenza. Il mio manuale di psicologia definisce "strategia iperprudenziale" quel comportamento che i sociologi scoprono solo ora. Esiste, infatti, un chiarissimo correlato di massa fra agorafobia di interesse clinico e i comportamenti da angoscia sociale contemporanea. Bauman ne fa il tema del suo libro. La società contemporanea è "ossessionata" dal problema della sicurezza. Gli occidentali contemporanei hanno strutturato dei circoli viziosi tali da produrre una mole di rituali compulsivi a carattere assicurativo e preventivo di chiara marca ossessiva. Eppure, il sociologo Robert Castel lo dice

chiaramente nella sua analisi sull'angoscia sociale: “viviamo senza dubbio – perlomeno nei paesi sviluppati – nelle società più sicure finora mai conosciute”. Gli individui più viziati di ogni tempo, invece, approciano l'informazione mediatica con lo stesso spirito con cui un ipocondriaco legge un testo di patologia medica. Vi trova tutte le ragioni per sentirsi vicino all'olocausto. Terrorismo islamista, immigrazione clandestina, microcriminalità, sono tutti segni del dramma prossimo ed ineluttabile. Il bisogno di controllo che l'ansioso percepisce è basato su un'idea di fondo irrazionale, cioè che, oltre che utile, possedere il controllo sia doveroso e, soprattutto, possibile. Si legge nel manuale che “ciò che determina la patologia non è il desiderio di controllare “per quanto possibile” l'andamento delle cose, ma la certezza di poterlo fare”. Se ne deduce che, se non si riesce a raggiungere la certezza, si ritiene giocoforza che il problema sia il non essersi applicati abbastanza oppure la propria incapacità. L'effetto sarà quindi l'aumento del controllo con aumento della frustrazione e dell'ansia. Scrive a proposito dell'ansia sociale Z. Bauman, che psicologo non è, che “L'acuta e inguaribile esperienza dell'insicurezza è un effetto collaterale della convinzione che *la sicurezza assoluta sia raggiungibile*, con le giuste capacità e con uno sforzo adeguato (“si può fare”, “possiamo farcela”). E così, se viene fuori che *non ce la si è fatta*, l'insuccesso si può spiegare soltanto con un atto malvagio e malintenzionato. In questo dramma, un cattivo ci dev'essere”. L'effetto è l'aumento del controllo con aumento della frustrazione e dell'ansia. la sovrapposibilità dell'osservazione del sociologo a quella dello psicologo è totale. Qui, in più, c'è la costruzione di quelle che in criminologia si chiamano le “nuove classi pericolose” (immigrati extracomunitari, soprattutto). Come si ottiene, dunque, protezione da tutto ciò? Chiudendosi, separandosi. L'ipocondria securitaria sfocia nell'agorafobia sociale. L'alienazione urbana della Los Angeles descritta anni fa da Davis (M. Davies, *L'agonia di Los Angeles*, DataneWS, 1994) come vero laboratorio della medievalizzazione dei tessuti metropolitani, con tanto di cittadelle indipendenti, ponti levatoi, bravi prezzolati e telecamere ad ogni angolo a definire l'avverarsi della distopia del “panoptikon”, è ormai dilagata al resto delle metropoli. San Paolo del Brasile ne è uno degli esempi più eclatanti, ma la parcellizzazione armata è processo dal quale nessuna città è immune. I muri e l'orientamento delle telecamere distinguono “noi” da “loro”, dividono l'ordine dalla natura selvaggia. Si tratta di una spinta verso delle comunità di simili, allontanamento agorafobico dall'alterità esterna e, al contempo, rinuncia all'interazione interna, riducendosi l'interno ad essere un blob uniformato e indifferenziato. La “comunità degli identici” è una polizza assicurativa contro i rischi del plu-

rale, della polifonia del mondo esterno, ma anche, ci ricorda Berlin, assicurazione di eccesso di zelo. Ad esempio, zelo nell'allontanare, in base *alioius excludendi alios* connesso alla proprietà.

Anarco-ricci fra inferno e utopia. In Italia certo sedicente “anarco-capitalismo” secessionista, commistione di reazione e rivoluzione, di autodeterminazione western e culto identitario, è l'espressione strapaesana di questi fermenti metropolitani. Qui gli spazi da delimitare diventano quelli di indefinite “nazioni per consenso” (concetto mutuato dall'ultimo, contraddittorio, Rothbard), compattate artificialmente della provinciale paura agorafobica. “Mixofobia” è il termine utilizzato da Zygmunt Bauman per definire questa reazione “iperprudenziale” per gestire l'ingestibile, ossia la connaturata diversità dell'umano. Una utopia, come tutte le utopie destinata a produrre molte infelicità, come ben sa l'agorafobico. La mixofobia, quindi, è l'agorafobia del *mondo liquido*, di quel mondo, cioè, in cui la velocità dei processi è tale da impedire la cristallizzazione dei fatti sociali in dati strutturali, in cui le modalità sono cangianti e inafferrabili e nel quale sono venute meno le agenzie collettive di sicurezza (welfare state ecc.). Che a produrre tale forma di “chiusura a riccio” – espressione che qui è proprio il caso di usare - sia un aggregato di individui che si rifanno alla cultura “libertarian” è decisamente paradossale, visto che questa si propone quale forma estrema e compiuta dell'idea “liberale”, un'idea, cioè, che si fonda proprio sul confronto e la libera sperimentazione in assenza di verità universali. Proprio la cultura liberale, intesa come ethos, ha prodotto, con la caduta degli assoluti, “le società più sicure di sempre” di cui parla Castel. E la globalizzazione di cui cantano le lodi è lo stesso fenomeno da cui si difendono. Dimentichi del passato da volpe, i nostri “libertari” si palesano quali ricci ben colmi di aculei e si fanno cartina di tornasole della deriva liberale. Significativo, ed estremamente esplicativo, notare che, al suo primo affacciarsi, sul finire degli anni settanta, il libertarismo di mercato italiano si presentava con una rivista intitolata *Claustrofobia*. Al suo ripresentarsi, il think thank anarco-capitalista ha propagandato il proprio pensiero, orgogliosamente politicamente scorretto, da una rivista denominata *Enclave...*

La reazione allo stato di cose prodotte dalla modernità, infatti, può essere di tipo regressivo o progressivo. Nel primo caso, si può cadere in una romantica nostalgia per un mondo premoderno in cui la comunità era la sicura cornice dell'attività umana. Vi rientra lo stesso Bauman, col suo disdegno dell'individualismo “moderno” e la sua fiducia nel socialismo, ma, paradossalmente, e per gli stessi motivi, anche una parte non piccolissima del-

l'anarchismo.

Poi c'è il sistema della volpe (e, un po', del bonobo). Quello del pluralismo, del meticcio, del confronto, della libera sperimentazione. Questa è l'opzione, in senso lato, libertaria. Intendo sotto questa etichetta una concezione *trasversale* che contiene ogni pensare "liquido", nemico, cioè, della sclerotizzazione, e che può ritrovarsi nell'ethos anarchico come in quello liberale delle origini. I nostri anarcocapitalisti "paleolibertari" (così si chiamano), pur affermando di richiamarsi a quell'ethos, sia in quanto "anarchici", sia in quanto "liberali", rischiano spesso di utilizzare la prima delle due scelte propositi da Italo Calvino nel suo *Le città invisibili: Due modi ci sono per non soffrire. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e sapere riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.*

Affiancare secessionismo para-leghista, mixofobia, urbanistica securitaria privata, rivolta fiscale e integralismo cattolico è sicuramente la scelta di diventare parte dell'inferno. Forse di alimentarlo. La seconda opzione spetta a chi non vuole contribuire a questa causa. Coloro, poi, che vogliono sostituire all'inferno il paradiso seguendo scrupolosamente il loro catechismo non fanno che denunciare il loro monismo. Hanno una soluzione sola, ma è quella giusta, quindi essi *sono* l'inferno. Ricci e volpi possono non essere così riconoscibili al primo sguardo. E fino a pochi anni fa il bonobo era considerato una specie di scimpanzè.

(Questo saggio è stato pubblicato anche nella sezione "Dibattiti" della rivista "A")



la **fondazione**
de ferrari
è su
facebook

Materiali d'archivio
Carlo Botta: Storia della
guerra dell'indipendenza
degli Stati Uniti
d'America



La Storia della guerra dell'indipendenza degli Stati Uniti d'America di Carlo Botta fu pubblicata inizialmente a Parigi dall'editore Colas nel 1809 ma conobbe in seguito varie edizioni italiane (Formigli, Firenze 1825; Giuseppe Pomba, Torino 1832; Bertani, Antonelli e c., Livorno 1836; Gaetano Maspero, Torino 1833; Bravetta, Milano 1840; più tardi la pubblicò anche Le Monnier). Imponente, di oltre 1500 pagine ripartite in più volumi, quest'opera ha fatto sì che il suo autore sia ben conosciuto agli americanisti e meno di quanto meriti nella qualità di patriota italiano. Nato a S. Giorgio Canavese il 6 novembre 1766, medico, repubblicano, prima giacobino e poi moderato, maggiorenne e poi critico dell'età napoleonica, Carlo Botta fu autore di studi storici fra i più letti in generale nell'Ottocento e in particolare fra i favoriti, con la sua *Storia d'Italia dal 1789 al 1814*, dai protagonisti intellettuali del Risorgimento italiano (da Mazzini a Gioberti, a Manzoni, a Nievo, a Balbo, a Tommaseo, a De Sanctis ecc. ecc.). Scrisse anche di linguistica italiana e di musica. Morì esule in miseria a Parigi il 10 agosto del 1837.

La *Storia della guerra americana* poteva esser letta pure lei nella prospettiva della libertà italiana, ma va vista innanzitutto come il maggior sforzo storiografico dei tempi suoi in Europa intorno all'argomento specifico - ancorché il rigore nel riportare i fatti fosse abbellito da altri elementi seppur di verosimiglianza. Mentre l'assai più vecchio saggio *Révolution d'Amérique* (London, 1781) dell'Abbé Raynal - uno dei celebri preti anticlericali del XVIII secolo francese - fu criticato da Tom Payne per il suo riduttivismo (la sola questione fiscale) la storia di Botta ottenne l'approvazione di Thomas Jefferson, sempre ben disposto nei confronti dell'Italia e degli italiani, a cominciare ovviamente da Filippo Mazzei, libellista rivoluzionario in America e suo prezioso consulente sui temi rustici, in particolare quelli enologici.

a cura di Carlo Romano

(Nella nostra biblioteca sono presenti due delle prime edizioni ottocentesche italiane, purtroppo singolarmente mutile benché si completino a vicenda. Un'edizione anastatica della prima edizione l'ha pubblicata Rubbettino nel 2010)



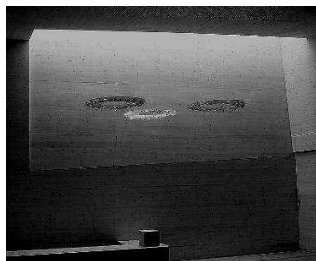
imago
Teresa
Rothenbühler-
Aebischer

Teresa Rothenbühler-Aebischer è nata a Berna nel 1957. Nella sua città natale (1973-1978) ha frequentato la Scuola d'Arte specializzandosi nelle arti applicate, in particolare nella ceramica.

Chiuso questo periodo formativo si è trasferita nel Canto Ticino e, nel contesto di una comune di ispirazione libertaria sostenuta da elementi anarchici, neorurali e in genere "alternativi", si è dedicata per anni al lavoro agricolo, da vera e propria contadina, apprendendo contemporaneamente la tessitura tradizionale al telaio. Fino al 2000 ha passato periodi di studio presso la Scuola d'Arte di Zurigo. Dal 1999 risiede ad Acquarossa nella sua "Villa Rosellina". Ha esposto i suoi lavori in diverse mostre sia in Svizzera sia all'estero.

Centrale nel lavoro di Teresa Rothenbühler-Aebischer è la trasfigurazione delle sollecitazioni naturali (ghiaccio, neve, acqua, luce, colore e altro) in una forma sintetica che fa uso di materiali disparati ma con un sostanziale ricorso al telaio tessile. In questo lavoro gli artisti di epoche diverse non contano meno, quale richiamo, delle culture diverse da quella europea con un'ispirazione di fondo che è anche poetica e musicale - nonché debitrice in parte a pungoli steineriani. Se queste operazioni e orientamenti possono suggerire accostamenti a fenomeni "neo-concettuali" o a quella che in Italia è stata chiamata "arte povera", il senso finale è assolutamente visionario in un'accezione strettamente personale, interiore e, in qualche modo, magica, capace cioè di riprodursi nell'osservatore in surreali attraversamenti della visione stessa.

a cura di Carlo Romano





fondazione de ferrari

Attività **Sabato 8 marzo, in sede.** *JUNG E REICH. Freud e i suoi discepoli. Eresia, misticismo, energia, nazismo* di Andrea Pitto (Mimesis, 2014). Hanno introdotto l'autore Bernd Bocian e Carlo Romano

Lunedì 26 maggio 2014, in sede. *CONSIDERAZIONI INATTUALI* di Nicola Bucci (De Ferrari, 2014). incontro con l'Nicola Bucci, Il testo principale del libro è stato elaborato in occasione e con riferimento alla mostra *Il lavoro dell'artista. Un percorso genovese 1977-1989*.

Libri **Andrea Panizzi: P.P. PASOLINI. FUTURO NOSTRO CONTEMPORANEO.** De Ferrari, 2014. Lo scopo di questo libro è rivolto non soltanto alla rivisitazione di una personalità che, apprezzata o esecrata, è stata ed è tutt'ora al centro di letture, studi e riflessioni. È il tentativo di ricostruirne l'"intimo pedagogico".

Massimo Minella: 1914 - L'esposizione Internazionale di Genova, il futuro nella storia. Prefazione di Federico Rampini (De Ferrari, 2014). A un anno dall'Expo 2015 di Milano, quando gli occhi del mondo si poseranno su questo evento, rivolgere uno sguardo su quel che Genova realizzò un secolo fa ci porta a riscoprire ciò che di innovativo, affascinante, curioso si seppe mostrare al mondo di allora.

Mario Paternostro – Alberto Piccini:GENOVA. GLI ANNI DELLA RINASCITA 1945-60. De Ferrari, 2014. La guerra è finita, a Genova le ferite sono profonde, ma i genovesi non sono abituati a piangersi addosso. (Con le inedite fotografie dell'archivio del fotorepote Binelli custodita dalla Carige)

**Genova
University
Press**

L'UNDERDRAWING DEL DISEGNO GENOVESE. Dentro la genesi dell'opera grafica attraverso l'esame nell'infrarosso". A cura di **Maria Clelia Galassi e Margherita Priarone.** GUP-De Ferrari, 2014. Buona parte della produzione grafica degli artisti genovesi di Sei e di primo Settecento è costituita da disegni a penna e inchiostro metallogallico. Frequentemente tuttavia, un'analisi attenta dei fogli permette di individuare, al di sotto o accanto al segno a penna, la presenza di sottili e poco leggibili tracce di matita, condotte con punte di natura carboniosa (pietra nera, carboncino, grafite), che quasi sempre 'scompaiono' alla vista sotto alla definitiva stesura a inchiostro. Le tecnologie all'infrarosso permettono di rendere queste tracce perfettamente decifrabili...

Jacopetti – *americani* – Jefferson – *Chelsea Hotel* –
autoritratto – Mariën – Gainsbourg – *politeismo* – *Cina* –
trapianti – *squatting* – Wolf Burno – *estetica* – Corvaglia –
Botta – Rothenbühler-Aebischer



N.15, novembre 2014

Quadrimestrale della Fondazione De Ferrari

redazione: Giuliano Galletta, Carlo Romano

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