

fogli di via



Marco Jacoviello: *OPERAMANIA*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2010

Philip Gossett: *DIVE E MAESTRI. L'opera italiana messa in scena*, Il Saggiatore, Milano 2009

Alessandro Cerri: *OLTRE IL SIPARIO. L'immagine occidentale dell'altro da sé attraverso l'opera lirica italiana dell'800*, Bulzoni, Roma 2008

Mario Lavagetto: *UN CASO DI CENSURA: IL RIGOLETTO*, Bruno Mondadori, Milano 2010

Alex Ross: *IL RESTO È RUMORE*, Bompiani, Milano 2009



Henry David Thoreau, lo scrittore della *Disobbedienza Civile*, temeva la musica. Lo preoccupavano gli stati di incoscienza che essa poteva indurre. André Brèton, che di questi stati si voleva cantore, escluse la musica dal Surrealismo. Dal canto loro, i Futuristi italiani volevano abbattere sia il Tango sia Parsifal, inglobando in un solo motto (“abbasso il Tango e Parsifal”, per l’appunto) la musica cosiddetta popolare – nel momento stesso che, è bene osservare, proprio il Tango era sottoposto a ogni genere di deplorazione censoria - e la musica cosiddetta classica - nella specie, fra l’altro, che ancora ai loro tempi poteva esser considerata “d’avanguardia”.

A metà Ottocento, Giuseppe Verdi affidava all'assiduo

librettista Francesco Maria Piave il compito di riscrivere sulla base delle esigenze del teatro musicale, ma il più fedelmente possibile, un dramma di Victor Hugo che gli era particolarmente caro: *Le Roi s' amuse*. Essendo palese la satira dell'aristocrazia, l'Hugo ebbe i suoi guai e il dramma, dopo la rappresentazione nel 1832, fu riposto nei cassetti. Verdi e Piave si imbatterono a loro volta nella censura, compresa quella prudenzialmente auto inflitta, così da intervenire sul titolo, sui nomi dei personaggi fino ai diversi adattamenti che s'imposero per le differenti situazioni politiche che l'Italia divisa di allora imponeva. Da ciò nacque il *Rigoletto*. Mario Lavagetto - nei cui prestigiosi studi sulla letteratura è cruciale il rapporto con la psicoanalisi - ha ricostruito in un libro recentemente riproposto da Bruno Mondadori (in origine, tanti anni fa, fu pubblicato da un editore assai vivace oggi scomparso, Il Formichiere) questo caso di censura che se anche rivela i meccanismi nascosti di tutte le censure non meno di quelli palesi, si presenta tuttavia soprattutto quale aggressione ai contenuti letterari.

Il discorso sulla musica quale veicolo in se stessa d'immoralità, di un potere satanico-dionisiaco di spaesamento e trance anche violenta, gode di una storia antica quanto a stigmatizzazioni e censure vere e proprie, a cominciare dagli stessi strumenti musicali (il violino, per esempio, o anche gli organi, il cui uso nelle colonie americane dovette soggiacere ad annose discussioni prima di essere approvato). Naturale che i musicisti trovassero anche maniere più o meno dirette per rivendicare la loro libertà espressiva, tanto che ben prima dell'affacciarsi "scandaloso" di prodotti massivi come il cosiddetto "rock satanico" serissimi compositori, "classici" o "popolari" che fossero, dedicarono dei brani al diavolo, da Tartini a Johann Strauss figlio. Circa poi gli "stati alterati della coscienza" - tralasciando le abbondanti libagioni alcoliche - val la pena di ricordare perlomeno che la *Symphonie Fantastique* di Hector Berlioz fu scritta, a quanto si dice, in una fase di sperimentazione oppiacea.

La compresenza di elementi letterari e musicali - nella canzone, nel melodramma - aggiunge alla natura di per sé e-

motiva della musica altre componenti passionali. A proposito dell'Opera è significativo che in un libro a modo suo curioso, Marco Jacoviello – collaboratore del Teatro Carlo Felice di Genova – abbia voluto disquisire sul titolo scelto (*Operamania*) rilevando tra “philia” e “mania” un grado di esplosività indisciplinata tutto sbilanciato sulla seconda (gli appassionati del resto si dicono “melomani”).

Il lato curioso di questo libro è ovviamente un altro. Contro il senso comune - o almeno un'opinione largamente diffusa - Jacoviello sostiene che nei quattro secoli del "recitar cantando" (dunque l'età moderna e l'età contemporanea della storiografia) nessuna espressione artistica come l'Opera abbia aperto problematiche culturali altrettanto intense, significative e attuali. A un discorso del genere è facile opporre la constatazione che in realtà si tratta di una rappresentazione oggi anacronistica la quale, pur ritrovando appassionati che non sono soltanto studiosi di archeologia, deve molto del suo sopravvissuto charme anche a recuperi "postmoderni" favoriti dalla benevolenza "camp" (ma va ammesso che è piuttosto il "postmoderno" ad aver subito nel frattempo il logoramento della moda). Ci sono poi il romanzo ottocentesco e novecentesco, l'arte contemporanea, le stesse esperienze musicali (popolari e colte) a lasciar perplessi, per non dire indifferenti, di fronte a un'affermazione così esagerata che sembra denotare più l'orgoglioso patriottismo dell'esperto che un argomento sensato di discussione.

Eppure Jacoviello, con giri complessi di coinvolgimenti culturali (specialmente nella filosofia) ha il talento di alimentare in modi talvolta sorprendenti (ma spesso contorti) la sua tesi, benché alla fine mi sia sembrato tutt'altro che convincente. L'accettabilità di questa tesi mi è apparsa a sua volta secondaria ai fini di una lettura che offre stimoli a non finire e che rivela tutta la forza della competenza in certe analisi particolari, come quella della *Traviata* o dello sfioramento dell'Opera nel cinema. Una riflessione, quest'ultima, sulla quale si ritrovano spunti nel libro - dai tratti decisamente più cordiali - che Alex Ross ha dedicato alla musica del XX secolo. Se comunque l'intenzione era quella di dimostrare "l'attualità" dell'Opera,

il fatto che il libro di Jacoviello sia uscito contemporaneamente ad altri importanti studi di settore - se non si crede alle coincidenze - acquista lo strano sapore della conferma.

Fra queste uscite, ciò che le "dive" e i "maestri" di Philip Gosset raccontano, in un libro nel quale si ammira (come nel caso di Alex Ross) prima di tutto la capacità narrativa, è la difficoltà della messa in scena, rivissuta attraverso l'incrociarsi delle dirette osservazioni dell'autore e delle esperienze che la storia, anche nella specie dell'aneddoto, ci ha tramandato nel loro sviluppo palese ed occulto (vale a dire non soltanto la rappresentazione ma l'insieme complicato delle trattative, e degli scandali, che si svolgono dietro al palco). Gosset è d'altra parte un musicologo di tale erudizione e fama da saper onorare ogni esigente attesa. Un altro libro che per un momento, insieme agli altri, ha dato l'impressione di una inaspettata vitalità dell'Opera (in realtà degli studi sulla stessa) è quello di Alessandro Cerri che, tornando sugli aspetti letterari in una chiave circoscritta, ha affrontato di fatto un aspetto dell'influenza sul pubblico. Questa chiave è quella delle varie realtà culturali e religiose, in altre parole i popoli, con cui l'Opera metteva in contatto.

CHARLES DE JACQUES

Cappabianca – Esposito – Roberti – Turco (a cura di):
SENSO COME RISCHIO. 60 anni di Filmcritica, Le Mani,
Recco 2010



filmcritica

Da un libro commemorativo, per giunta antologico, ci si aspetterebbero corpose introduzioni, cronologie, magari tabelle e indicazioni di varia natura, immagini. Invece - senza contare che i materiali antologici proposti sono per la maggior parte recenti o risalgono al più tardi agli anni Settanta, lasciando fuori dunque quelli più antichi - in questo libro che vuole commemorare i 60anni di una stimata rivista di cinema non c'è niente di tutto questo. Anzi, la stessa accessibile impaginazione che l'editore riserva alla sua produzione, sembra qui compromessa. In un certo

senso il libro riproduce quel beato disordine che nei suoi sessant'anni di storia hanno contraddistinto "*Filmcritica*", la rivista fondata e diretta da Edoardo Bruno che più di ogni altra ha ospitato gli umori non sempre coincidenti delle grandi teorie, della cinefilia, della politica, svolgendo in Italia un ruolo che si può avvicinare a quello dei francesi "*Cahiers du cinema*" (in comune hanno fra l'altro la devozione a Rossellini) ma con in più un eclettismo che l'ha tenuta fuori da una stretta logica di gruppo e da una poetica comunitaria e identificativa.

Quando la rivista nasce, nel 1950, l'impronta è tuttavia marcata. A renderla tale è soprattutto il coinvolgimento di Umberto Barbaro, il che significava un chiaro riferimento alla cultura del comunismo italiano e internazionale in salsa zdanoviana.

Barbaro, nell'anteguerra, era stato un letterato vicino all'avanguardia, ancorché vissuta ("l'immaginario") con una punta di dissidenza nei confronti del Futurismo. Nel 1933 aveva diretto un documentario sulla costruzione della nave Oceania a Monfalcone. Nel 1934 aveva partecipato alla sceneggiatura di un film adorabile come *Seconda B*, diretto da Alessandrini con Tofano e la Denis quali interpreti. Insegnò al Centro Sperimentale di Cinematografia, ne fu direttore e, con Luigi Chiarini, fondò "*Bianco e Nero*", una rivista all'epoca eccezionale per l'impostazione analitica, lo zelo teorico e la profondità critica. A Barbaro, fra l'altro, va riconosciuto di essere stato uno dei primi, negli anni Trenta, a dare una valutazione positiva delle possibilità cinematografiche di Totò. Nel dopoguerra partecipò, con la regia di De Sanctis, alla sceneggiatura di *Caccia Tragica* e, collaborando con Roberto Longhi, diresse due documentari dedicati a Carpaccio e Caravaggio.

Resta il fatto che, traduttore di Bela Balász e Pudovkin, dei quali non si vuole ovviamente sminuire l'importanza, fu omogeneo all'estetica sovietica e, come minimo, poco generoso col cinema americano. Che questo fosse un andazzo monopolizzante, e che lo rimanesse a lungo, è tuttavia opinione comune quanto ingiusta. Sullo stesso quotidiano comunista, dove anche Barbaro scriveva, critici

come Casiraghi e Ranieri, non avevano larghezza di vedute inferiore a quella dei Bianchi, Kezich, Cosulich, Morandini la cui buona reputazione è rimasta inalterata.

Insieme a Barbaro, sulle pagine di *"Filmcritica"*, come già accennato di sfuggita, si fece sentire inoltre il magistero di Roberto Rossellini, del quale Edoardo Bruno e la sua rivista condividevano/dibattevano il progetto di un cinema storico-didattico che il regista realizzò in parte con la televisione (nell'antologia è presente un testo per il film biografico su Marx che poi Rossellini non riuscì a realizzare).

E, dopo Barbaro e Rossellini, il terzo nume tutelare di *"Filmcritica"* si chiamò Galvano Della Volpe, del quale la rivista pubblicò *Il Verosimile Filmico*. Questa componente filosofico-comunista, estranea alla vulgata gramsciana diffusa da Togliatti, si apriva al cinema e all'estetica nei termini di un'oggettività materialista che non consentiva vincoli idealistici con l'oggetto dell'analisi. Si può dire che è da questo punto in poi che la rivista assume quel carattere di laboratorio critico aperto ed eclettico che costituisce il suo lato migliore. E si può anche aggiungere che con questa premessa - senza dimenticare tuttavia il contributo di Pasolini - fu facile per Edoardo Bruno accogliere quell'insieme di "teorie francesi" che i più giovani avrebbero portato in seguito. In qualche modo ne costituiva un'anticipazione.

Tornando in modo più appropriato ai contenuti del libro - dopo aver detto subito quello che non è, o che gli manca*, si deve dire che è quasi esclusivamente una collezione di interviste, ma ci sono dei brevi saggi di Deleuze, di Nancy, di Matte Blanco, di Kramer e altri a testimoniare un certo confuso impegno. Migliore approccio al senso preciso dell'attività critica della rivista la dà un testo di Giuseppe Turrone, uno dei più vecchi e fedeli collaboratori e quello che forse più di ogni altro vi ha impresso un gusto privo di pregiudizi. Le interviste sono tutte di grande interesse (da Blake Edward a Clint Eastwood, da Jacques Demy a Orson Welles). Quella laconicissima a Hitchcock è anche spiritosamente spiazzante. La divisione tematica (qui torniamo a quanto detto all'inizio) non va oltre il pretesto ed è

*A
"complemento"
si veda
L'Avventura
Estetica.
Filmcritica
1950-1995 di
Fabio Segatori
(Il Saggiatore,
Milano 1996)

poco utilizzabile. Solo la prima parte rosselliniana si può dire coerente. La postfazione di Alessandro Cappabianca, che dovrebbe metter ordine al tutto, fa in realtà da supporto al niente. Che dire: un libro brutto e peggio concepito che raccoglie non pochi elementi che fanno ammettere: "tanto di cappello!"

WOLF BRUNO

Maurizio Cecchetti: *PELLE DI VETRO. Il libro dell'antiarchitettura*. Medusa, Milano 2010

Gianni Biondillo: *METROPOLI PER PRINCIPIANTI*.

Guanda, Milano 2008



Fra le arti, l'architettura è la più ingombrante. Allorché trent'anni fa Tom Wolfe pubblicò *Maledetti Architetti* i destinatari della maledizione reagirono con prudenza, anche se non tutti. Molti di loro, impegnati nell'estetica postmoderna, si sentirono tuttavia appoggiati nel proseguire un'autocritica che, puntando su un'idea tradizionale della bellezza, dicesse tutta la verità sul fallimento delle utopie estetico-abitative del XX secolo, così visibile nello squalore delle periferie e nelle devastazioni del paesaggio.

Qualche tempo fa l'architetto Gianni Biondillo - per fortuna dedito più ai romanzi che alla professione - scrisse un libro per difendere codeste periferie e i loro progettisti, ma lo fece nel ricordo di giochi infantili e gusto della scoperta, in un caso e nell'altro con sentimentalismo, ma non tanto verso i suoi giochi e le scoperte quanto verso l'idea stessa dell'architettura moderna. Il sottotitolo di *Palle di vetro* di Maurizio Cecchetti potrebbe far pensare a un ulteriore attacco a quel tipo di realtà architettonica, sulla linea che tanta reclame portò a Tom Wolfe - ma anche al filone che un tempo si diceva "architettura radicale". Invece è un lungo studio ampiamente rappresentativo di quel culturismo idolatrico che proprio dopo il libello del giornalista americano ha trovato nuova enfasi, in modi sempre giustificazionisti e il più delle volte vacui. Da questo punto di vista il libro di Cecchetti è altamente interessante, anche per l'incomparabile erudizione che vi è

esibita senza chiarire il perché. A Cecchetti non piace certa architettura fra la più recente, questa è l'unica cosa che si capisce (o chi scrive crede di aver capito). Non si fa parola, tuttavia, che, fra le arti, l'architettura è la più devastante.

WB

Robert Polito: *JIM THOMPSON. Una biografia selvaggia*,
Alet, Padova 2009



Le fortune di Jim Thompson cominciarono da noi davvero solo a seguito del film di Bertrand Tavernier *Coup de torchon* (1981) e della riproposta, da Longanesi, di *Pop. 1280*, ribattezzato “Colpo di Spugna”, così da collegarlo meglio al film. Col titolo originale (quello del cartello stradale di Pottsville, con l'indicazione del numero degli abitanti) era stato pubblicato molti anni prima (1966) da Mondadori in una collana non esattamente fortunata, “i rapidi”, dove comparvero una trentina di titoli (i libri della serie “Matt Helm”, allora ridotti per lo schermo, il *Viaggio Allucinante* di Asimov, *La Maschera di Dimitrios* di Eric Ambler, libri di Fred Hoyle, di Stanley Ellin, di Ross MacDonald e di altri) fra i quali anche *Fatti furbo*, *Bugs! (Wild Town)* sempre di Thompson.

Ad accendere un genuino interesse non era stato sufficiente, qualche anno prima, l'uscita di un altro film - per altro diretto da Sam Peckinpah e il cui successo fu indiscutibile - tratto da un suo libro, *Getaway*. Anche questo fu pubblicato (nel 1972) da Mondadori, ma nel “Giallo” settimanale. Si potrebbe pensare che fu la collocazione del libro in una collana arcinota e popolare, vissuta tuttavia “con fretta” dai lettori, a rallentare l'acquisizione della fama, viceversa il grande successo internazionale (compresi gli USA) a Jim Thompson arrise più o meno contemporaneamente a quello italiano. Da allora questo autore, in forza di una credibile, non meno che nichilista, esplorazione del male, è entrato fra quelli per tanti versi imprescindibili, tanto da meritarsi l'appellativo di “Dostoevskij pulp”, affibbiatogli dal poeta Geoffrey O'Brien. La biografia di Robert Polito, onorata da pres-

tigiosi premi letterari, costituisce un po' il vertice di questo interesse prevalentemente postumo (Thompson morì nel 1977).

L'ampiezza di questa biografia, per non parlare del tono, fa sì che la si possa paragonare a imponenti sforzi esegetici come quelli profusi da George Painter in Proust o da Richard Ellmann in Joyce, Yeats e Wilde. Una buona fetta di tale imponenza la si deve alla minuzia con cui Polito scava nelle premesse famigliari di Thompson, soprattutto a proposito dell'ingombrante figura del padre, uno sceriffo che ricorda quelli duri e corrotti dei suoi romanzi. Questa parte appesantisce non poco la lettura, ancorché si tratti di episodi degni del romanzesco, ma è nel contempo un formidabile indicatore psicologico della cui necessità ci si rende meglio conto quando Polito passa a raccontarci delle vicissitudini di Thompson nella sfera del lavoro e, immancabilmente, della sua vicenda di scrittore sfortunato, attraverso l'eterogeneo montare di libri e vita con esami approfonditi degli uni e dell'altra, per non parlare dei suoi rapporti col cinema.

Quello con Hollywood fu per Jim Thompson un rapporto complicato e insoddisfacente. E fin qui rimaniamo nell'ambito di una consolidata tradizione biografica degli scrittori americani, Per Thomson nella Mecca del cinema le frustrazioni cominciarono immediatamente e furono tali da demolire anche il più ottimista degli scrittori. Ciò accadde con un regista promettente, del quale, i due film che si citano col contributo di Thompson, rimangono, a mio modesto parere, i suoi migliori. Chiamato da Stanley Kubrick per adattare il libro di Lionel White che sarebbe diventato *The Killing* (Rapina a mano armata, 1956) vide ridimensionato il suo enorme contributo (nei titoli apparve come adattatore di dialoghi supplementari). Sorte migliore gli toccò con *Paths of Glory* (Orizzonti di Gloria, 1957) dove finalmente figura fra gli sceneggiatori. Verso la fine della vita lo contattò anche Orson Welles per adattare *L'Assassino che è in Me* (The Killer Inside Me, riproposto da Fanucci dopo il lontano passaggio, 1970, nel "Giallo" di Mondadori). Dal libro era già stato tratto purtroppo un film poco prima – coi diritti ceduti per una miseria alla Warner -

e non se ne fece niente. Il film in questione fu diretto da Burt Kennedy e interpretato da Stacey Keach nel 1976. Curiosamente, nel film il protagonista compulsava un tomo differente, e meno significativo, da quello indicato da Thompson, che era la *Psychopathia Sexualis* di Krafft-Ebing.

CARLO ROMANO

Jacques Finné, *DES MYSTIFICATIONS LITTÉRAIRES*,
José Corti, Paris 2010

L'autore è uno specialista di letteratura fantastica (*Panorama de la littérature fantastique américaine*, 3 tomi, CEFAL-Bibliothèque des Paralittératures, 1999-2000-2006). Il libro è sia una vasta ricognizione della nozione di plagio sia un'analisi puntuale di alcuni notevoli casi di mistificazione letteraria e di "pseudobiblia". Numerose pagine si concentrano sul *Necronomicon* ideato da H.P. Lovecraft, ma da Mc Pherson ai *Protocolli dei Savi di Sion* sembra proprio che nulla sia tenuto fuori: Alphonse Karr per attirare l'attenzione sulla sua rivista "*Les Guêpes*" diffuse la notizia della propria morte. Riapparso sui boulevards a chi lo interrogava rispondeva: "sì, ero morto, ma adesso sto meglio".

CdeJ

Marco Ercolani: *L'OPERA NON PERFETTA. Note tra arte e follia 1999-2009*, Nicomp, Firenze 2010

Marco Ercolani - Lucetta Frisa: *SENTO LE VOCI. Discorsi di "matti"*, La Vita Felice, Milano 2009

Marco Ercolani: *A SCHERMO NERO*, QuiEdit, Bolzano 2010



C'è la malattia creativa e la malattia creativa è la follia. Ma la follia è una malattia? In un contesto dato - etico, culturale, sociale, sessuale - c'è chi non riesce a far niente di meglio che di esprimersi attraverso gli eccessi, nelle diverse direzioni, della follia. Quello che fa il matto ha una sua

somiglianza con l'arte, e forse arte è, se si sapesse bene cosa l'arte sia. Più spesso sono gli artisti che "danno di matto", cercando forse quel meravigliato rispetto che circondava i matti degli antichi regimi (gli artisti, si sa, sono egocentrici, ma i matti, si sa forse meno, lo sono anche di più).

Marco Ercolani si occupa professionalmente di matti e tutto fa credere che sia matto pure lui, tanto è vero che fa lo scrittore. Recentemente ha raccolto una serie di saggi che è andato scrivendo negli ultimi dieci anni su questo tema, non estraneo, della follia. Con un po' di Deleuze, una citazione di Foucault, la menzione di Marius Schneider, si crogiuola fra Cervantes e Wolflì con la coscienziosità del bravo saggista. Di più, e di meglio, francamente non saprei dire. Fin qui la prima parte di questa raccolta. La seconda - sono matto anch'io - mi è viceversa letteralmente esplosa fra le mani, mi è deflagrata negli occhi, mi ha colorato la mente.

Questa seconda parte, se ho capito bene, è diversamente dall'altra del tutto inedita, ma non è questo che ha prodotto gli effetti di cui dicevo - così fosse sarei più un maniaco che un matto. In questa seconda parte ci sono degli schizzi biografici relativi ad alcuni grandi artisti grandi matti che hanno la capacità (gli schizzi, non i matti e men che mai gli artisti) di lasciare tutto talmente inconcluso che la conclusione stenta a concludersi, lasciando quell'attimo di perplessa sospensione che è indispensabile se poi si vuole arrivare a quella smorfia di sorriso quando il sorriso lo si vuole nero. A questa parte ha collaborato Lucetta Frisa, ed è mia impressione che il suo contributo sia consistito prima di tutto nel tenere a freno la logolatria di Ercolani attraverso la ragionevole follia dell'"esprit de geometrie" e con qualche punta (la butto lì, ma non c'è da farci affidamento) di irragionevolezza femminile (che si tratti invece di "sense of Humor"?).

I due del resto hanno collaborato a *Sento le voci* e al più vecchio *Anime strane* (Greco & Greco, 2006) che in fatto di "estetica" della follia la dicono più lunga di tanti ponderosi saggi. Si tratta di libri nei quali la casistica psichiatrica assume i contorni della ordinaria patologia del

vivere, con le varie incarnazioni in personalità non pregiudizialmente eccessive, anche se quelle così caratterizzate hanno su di me un loro peculiare potere seduttivo (mi si deve capire: in quest'ambito di letteratura ho sempre adorato, più di celeberrimi trattati, il manuale di sessuologia del Pellegrini, stampato e ristampato a lungo dalla Cedam di Padova). Questi due libri, e gli "schizzi" biografici menzionati sopra, ancorché realisticamente fondati (i libri derivano da "casi" osservati direttamente) o derivati da fatti accertati, si intrecciano a meraviglia con quel paradossale sistema di racconto che ha reso scrittore affermato, ammesso che lo sia fuori dalla cerchia esigente dei suoi ammiratori, Marco Ercolani, vale a dire - un po' sulla scorta di Pater e Schwob - la falsa biografia, la vita immaginaria, l'immaginazione apocrifa applicata al noto.

Con *A schermo nero* Ercolani ha dislocato questa sua vocazione sulla storia del cinema, con risultati dai quali il suo buon esegeta Luigi Sasso ha modo di accedere attraverso il falso ("solo ciò che si traduce in finzione acquista la dignità del vero") a una identità letteraria che non si distingue dall'intima personalità di Ercolani. Devo fare tuttavia un appunto, e non al suo puntuale commentatore, ma allo scrittore stesso. Si tratta di un errore (ma posso attenuare l'impatto parlando di "svista"). Ercolani cita *Peeping Tom* come se fosse un film in bianco e nero, quando viceversa era a colori (Eastman colori). Qui l'apocrifismo c'entra come i cavoli a merenda (e *Peeping* diventa fra l'altro *Sleeping*, anche se poi nell'indice il titolo lo si legge esatto). Non è questa tuttavia la posta in gioco. Se per un attimo ho fatto prevalere il maniaco, e il maniaco arrabbiato, devo tornar sobrio (matto?) e riconoscere in questi pseudo progetti, pseudo annotazioni, pseudo ricordi, pseudo interviste, pseudo un mucchio di altre cose della gente del cinema, non semplicemente l'atto d'amore schietto e profondo per il loro per niente pseudo lavoro, ma una forza narrativa che si estrinseca in forme sorprendentemente varie e altrettanto sorprendentemente disinvolte, tanto da pensare che Ercolani sia l'apocrifo di se stesso.

CARLO ROMANO

Angelo Barile – Gherardo Del Colle: *AMOR DI POESIA. LETTERE (1940-1966)*-a cura di Francesco De Nicola, De Ferrari, Genova 2010



Due anni fa, l'editore Marco Sabatelli di Savona, pubblicò il carteggio fra Angelo Barile e suo cugino Giovanni Peluffo. Le lettere furono ritrovate da Nicola Peluffo riordinando l'archivio del padre (*Da Angelo a Giovanni*, 2008). Quell'anno si tenne a Savona una giornata di studi dedicata al poeta (nonché uomo politico della Democrazia Cristiana locale). In quell'occasione venne pure presentato il volume che abbiamo ricordato. E' noto come Barile fosse buon amico di Sbarbaro e Montale e proprio di quest'ultimo qualche anno prima videro finalmente la luce le lettere allo stesso Barile (*Giorni di libeccio. Lettere ad Angelo Barile (1920-1957)*. Archinto, 2002) considerato il “giudice” del nucleo primitivo degli *Ossi di Seppia*, “Giudice segreto” lo definì Carlo Bo).

Di quest'anno è invece la pubblicazione, presso De Ferrari, degli scambi epistolari intercorsi fra Barile e il poeta e frate cappuccino Gherardo Del Colle, anche con questo legato da una sincera amicizia. Si tratta di settantasette lettere che costituiscono un autentico specchio di vita e di notizie sul mondo letterario, in anni cruciali per l'Italia. Ricordiamo che proprio De Ferrari pubblicò nel 2008 “*Il Fresco Presagio. Poesie 1937-1977*” di Del Colle, sul quale, come ha scritto Elio Andrioli, “è opportuno però subito precisare che... non è un poeta esclusivamente religioso, dato che in lui si agita una complessa e talvolta tormentata tematica”.

CR

Pietro Carlini: *BORSA NERA*, il Canneto, Genova 2010
Pietro Carlini: *ADDIO ALLA GIUNGLA*, il Canneto,
Genova 2009



Scrittore tutto postumo, ma in vita guardato con attenzione da un intellettuale e operatore editoriale come Giorgio Ce-

sarano, Pietro Carlini, dopo una lunga permanenza a Genova, tornava a Varzi, la cittadina natale, dove nel 1978 si sarebbe suicidato. Negli anni 90, un editore genovese pubblicò *Senza Spirito Santo*, un romanzo a suo tempo destinato a Rizzoli ma che, in fase di contratto, saltò la pubblicazione, verosimilmente ostacolata dalla “psicosi persecutoria” che affliggeva l'autore (subì diversi ricoveri).

“Quel libro non sfuggì anni fa a Carlo Romano e altri (Massimo Bacigalupo, Francesco De Nicola) sorpresi lettori di un personaggio davvero singolare”, ha scritto Stefano Verdino, e, andrebbe aggiunto, non sfuggì a Michel David che ne salutò la pubblicazione con una presentazione in libreria. Di ristampare quel libro, proponendosi insieme di portare alla luce l'opera completa di questo autore di alto quanto drammatico profilo, si è preso la briga l'editore Il Cannelto. Nel suo fresco ma promettente catalogo hanno già trovato posto, fra l'altro, le lezioni sulla poesia del poeta Wolf Biermann, il saggio di Badiale e Bontempelli *Civiltà Occidentale. Un'apologia contro la barbarie che viene* e gli *Automi Spermatici* di Luis Alberto Ayala Blanco. Ci preme tuttavia aggiungere che a questa nuova sigla editoriale – uno dei cui artefici, Niccolò De Mari, è anche curatore e buon prefatore delle opere di Carlini – si devono alcune altre proposte legate alla cultura ligure, come le sorprendenti poesie di Claudio Costa (*Amore e disamore*, 2009) e i racconti inediti di Beatrice Solinas Donghi (*Vue alternative*, 2010).

CLL

Giorgio Ficara: *RIVIERA. La via lungo l'acqua*, Einaudi, Torino 2010

Gian Carlo Fusco: *VIAGGIO IN VERSILIA. L'estate del "boom"*, Mursia, Milano 2009



Quello di Giorgio Ficara sulla *Riviera*, in particolare quella del Levante, è un libro di evocazioni ed è un'ulteriore testimonianza di quel "mal di Liguria" che prende spesso "i cugini" delle vicine regioni in una forma che stempera l'esaltazione paesistica in una speciale malinconia, la stessa

che prende i liguri. Ficara, torinese, ligure lo è per metà e le estati le passava un tempo nella casa tigullina dei nonni. Per età, questo prestigioso italianista che ha insegnato negli USA e alla Sorbona, ha fatto in tempo a scorgere gli ultimi bagliori di un crepuscolo in cui ancora si esprimeva l'antico e difficile carattere di questa regione, sia nelle sfavillanti frequentazioni cosmopolite della costa, sia nei gozzi e leudi della gente di mare, sia nella vita arrampicata sui pendii mistici e commoventi delle "fasce" e dei santuari mariani. E queste evocazioni Ficara le riempie di ricordi, schizzi, aneddoti che dalla esigua lingua di terra dilagano in tutto il Mediterraneo, nelle Americhe, nella letteratura, nella storia. "Niente l'ha stupito?", chiedeva il Re Sole. "Scie, mi chi" (sì, io qui) rispondeva il Doge genovese in visita a Versailles.

A quello di Ficara si può mettere proficuamente a fianco il minuscolo libretto di Giancarlo Fusco (nella sapida collanina degli "Inchiostri" di Mursia) che racconta l'estate del 1960 attraverso brevi e brevissimi articoli de "Il Giorno". Dunque una "presa diretta", o quasi, su storie che si dipanano fra la Versilia e la Riviera, due territori che hanno più d'una somiglianza, sotto l'aspetto culturale, fin nei loro abitanti dell'interno. Il gusto di Fusco per il grottesco c'è tutto e c'è tutta la gaiezza che non lo fa cattivo anche quando, forse, vorrebbe esserlo. Un esempio: "Sta prendendo piede tra i giovanotti a Rapallo, a Santa Margherita e a Paraggi, nelle cosiddette "ore sceme" (un tempo si chiamavano morte) un nuovo gioco. Consiste nel fare un poker senza mazzo, Ciascuno immagina... I rilanci possono raggiungere cifre astronomiche, tanto sono nominali... Se qualcuno ha immaginato di bleffare, se viene pescato, deve rassegnarsi a perdere il piatto. Per le ore sceme, insomma, un gioco ancora più scemo".

CLL

Carnevali - Pellizzetti: *LIBERISTA SARÀ LEI*, Codice,
Torino 2010

Wolfgang Sofsky: *IN DIFESA DEL PRIVATO*, Einadi,
Torino 2010

Tibor R. Machan: *GENEROSITÀ. VIRTÙ CIVILE*,
Liberilibri, Macerata 2010
Diego Fusaro; *BENTORNATO MARX!*, Bompiani, Milano
2009



"Il liberismo è in crisi, ma non è morto" dice Roberto Petrini nella prefazione al pamphlet di Emilio Carnevali e Pierfranco Pellizzetti *Liberista sarà lei!*. Sarebbe il caso di dire, piuttosto, che non è mai esistito fuori dal puro esercizio concettuale, che le stesse esperienze qui citate come "liberiste", per quanto ne possano aver sostenuto segmenti di ispirazione, è del tutto abusivo pensare che l'abbiano compiutamente incarnato. Nulla da eccepire, o quasi, su quel che Carnevali e Pellizzetti constatano di Reagan e della Thatcher, casomai andrebbe capito quel che non dicono dello "Stato sociale", della cui crisi quelle esperienze sono state l'effetto più che la soluzione. Sull'ordine di questa crisi paiono d'altronde essere oggi "tutti" d'accordo, compresi i nostri due libellisti, e sono eventualmente gli spunti di riforma a dividere. Quel che rimane fuori discussione non è tanto "il sociale" quanto "lo Stato".

Il liberalismo (il "liberismo" altro non è che questo) è una teoria sulla limitazione dell'ingerenza statale che, nelle sue conseguenze logiche, conduce all'anarchia. Carnevali e Pellizzetti se la prendono con Friedrich Von Hayek, il quale non era per la verità così radicale – concepiva perfino una qualche forma di pianificazione - e del tutto arbitrariamente lo contrappongono a Luigi Einaudi e Ernesto Rossi. Ne danno inoltre una lettura grottesca sul piano biografico, come quella di uno studioso frustrato dal successo di Keynes che ha punte caratteriali di tale ripugnanza da aver fatto di Bruno Leoni un utile e servile idiota della Mont Pelerin Society. Nozick non se la cava meglio. Del resto la preoccupazione maggiore dei due pamphlettisti sembra essere quella di stabilire ciò che è elegante e ciò che non lo è (resta inteso che le loro scelte lo sono).

Al liberalismo si è sempre rimproverato di aver pensato al mondo come se fosse nato con lui e le condizioni di partenza fossero le stesse per tutti. Le cose non stavano proprio così? "La mano invisibile" avrebbe provveduto

affinché si aggiustassero spontaneamente. Per equilibrare le circostanze, i liberali pensarono che un'altra mano, quella della filantropia, potesse aggiungersi a quella "invisibile", poiché si trova sempre qualcuno disposto per generosità o convenienza a interessarsi degli svantaggiati, mentre nessuno accetta tranquillamente di subire la solidarietà per legge attraverso il sistema coercitivo delle tasse (si vada, per esempio, al libro di Machan). Le critiche a simili principi fideistici sono in fin dei conti le stesse che si fanno alle utopie, solo che in quest'ultime le società sono descritte solitamente come un meccanismo che ha nelle inquadrate (per non dire militarizzate) posizioni dei gruppi e dei singoli i suoi ingranaggi, mentre il liberalismo si fonda sui rapporti volontari. Soffermandosi su questo aspetto, non mi sembra che si dia prova di disumanità, si dimostra viceversa di avere a cuore la libertà.

L'ha fatto recentemente anche Wolfgang Sofsky in un libriccino pubblicato da Einaudi. Sofsky insegna sociologia a Gottinga, ma come sociologo - se corresse l'obbligo di chiamarlo così - appartiene a quella tradizione, ben radicata in Germania, di un ammaestramento dove i dati quantitativi sono perfettamente dissolti nel quadro delle idee, ciò per cui la definizione di filosofo o antropologo avrebbe lo stesso effetto. A lui si deve, a mio parere, uno dei maggiori studi dedicati alla violenza (*Saggio sulla Violenza*, Einaudi, Torino 1998), quantomeno uno di quelli che ho letto con maggiore coinvolgimento. Non tutto quel che in seguito ho scorso fra ciò che è scaturito dalla sua penna mi ha coinvolto nella stessa misura o mi ha convinto (e per quanto possa aver letto tutto ciò in traduzione, mi è sembrato di notare un iato stilistico fra l'uno e gli altri). Ciò nondimeno, l'accusa di "banalità" che ho visto rivolgere in certe recensioni a *In difesa del Privato* mi sono apparse a loro volta "banali". È vero che la primissima parte ("tracce") è scritta con un fin troppo evidente occhio di riguardo nei confronti di certo stereotipato "kafkismo", ma rimane suggestiva e calzante - e chissà che non sia tale proprio in ragione del suo essere stereotipata. I capitoli successivi sono costruiti in modo meno "narrativo" ma sempre chiaro (perciò "banale"?). Non si divaga mai e si

passa piuttosto di ragionamento in ragionamento (letteralmente) attraverso una concatenazione che non teme il luogo comune o l'affermazione apodittica. si evocano le flatulenze, il libero pensiero o la proprietà.

Della proprietà Sofsky attesta quel fattore di integrazione fra le persone rivendicato dal liberalismo, non quello che secondo una certa critica le estraneerebbe. Certo la definizione stessa di "proprietà" è soggetta a riflessioni non da poco, soprattutto se si pensa che il fattore di cui sopra è principalmente un rapporto giuridico, non la semplice constatazione di un possesso. In quanto rapporto di questo tipo essa ha dato vita a formule sempre più complesse che i liberali stessi hanno contestato (i monopoli) come interferenze a un corretto svolgersi degli scambi e delle acquisizioni. In qualche misura è lecito chiedersi se quello che chiamiamo "sistema capitalista" è davvero la cornice appropriata del liberalismo e del libero mercato.

L'idea che sovietismo, fascismo, rooseveltismo e sistemi definiti più o meno "liberali" siano aspetti diversi di un unico sistema, "capitalistico" per l'appunto, appartiene comunque a certa dissidenza che per semplicità si può definire genericamente socialista (Bruno Rizzi) prima ancora che a Hayek, come vogliono far credere Carnevali e Pellizzetti per screditarlo come "antidemocratico" in forza della sua avversione al new deal. E la letteratura che genericamente viene definita "socialista" è meno compatta su certi temi di come si possa pensare rifacendosi alle versioni dominanti per interminabili decenni, tanto che la caduta dei regimi di osservanza moscovita le ha scalfite solo superficialmente. La ripresa lenta di studi su Marx, anche con libri che hanno ottenuto un certo successo popolare - si pensi a quelli di Wheen e di Attali, e adesso a quello del giovane Fusaro - suscita in fondo ancora sorpresa, come se ogni discorso in merito si fosse chiuso definitivamente nel 1989. Che nelle nuove riflessioni ci sia una evidente continuità con le passate dissidenze non è messo, mi pare, nel giusto rilievo. Si preferisce pensare a interpretazioni totalmente nuove o altrimenti spericolate e sensazionalistiche. Ripensare a certe tematiche proprie di Marx fuori da un canone consolidato prima dalla socialdemocrazia e poi dal

comunismo sembra una inutile avventura più che la riscossa postuma di ostinate minoranze e di Marx stesso. Così, per fare un solo esempio, un pensatore che nulla ha mai concesso all'egualitarismo, si è ritrovato per un secolo prigioniero dell'unico testo manipolabile in tal senso. Ciò che a *Critica al Programma di Gotha* è accaduto col suddetto canone.

CARLO LUIGI LAGOMARSINO

John Spargo, *THE SPIRITUAL SIGNIFICANCE OF MODERN SOCIALISM*, Nabu Press, Charleston 2010



John Spargo (1876-1966) fu un singolare scrittore socialista inglese trasferitosi poi negli Stati Uniti d'America. Inizialmente ispirato dalle idee cristiane fu altresì un convinto social-democratico. Si mise in vista anche in quel gruppo di scrittori che Teddy Roosevelt definiva "muckraker", interessandosi specialmente al lavoro minorile. Nella maturità polemizzò aspramente con il sindacalismo IWW e fu un sostenitore dell'intervento americano nella prima guerra mondiale. In seguito aderì al Partito Repubblicano e fu assertore di quello che chiamava "individualismo socializzato". Fu in seguito uno dei maggiori esperti dell'artigianato del Vermont, in particolare della ceramica, sulla quale scrisse diverse opere (la principale è *The Potters and Potteries of Bennington*).

Il libro qui segnalato, appena ristampato dopo decenni di oblio, riprende i testi delle conferenze tenute da Spargo nell'inverno 1907-1909 sotto l'egida insieme del Partito Socialista e di vari enti religiosi. Si tratta della copia anastatica del libro pubblicato nel 1923. Alcuni anni fa (2006) la Palgrave Mac Millan ha pubblicato *John Spargo and American Socialism* di Markku Ruotsila. La Nabu Press, editrice del libro segnalato, ha ristampato alcune opere dell'autore, compresa, sempre quest'anno, quella sul sindacalismo.

CLL

Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François
Sirinelli (sous la direction de): *DICTIONNAIRE
D'HISTOIRE CULTURELLE DE LA FRANCE
CONTEMPORAINE*, Presses Universitaires de France,
Paris 2010



Nell'epoca di Internet e Wikipedia per sfornare opere a carattere enciclopedico ci vuole coraggio. Ci vuole soprattutto un'idea forte e la convinzione di fornire uno strumento che non sia di semplice consultazione ma che assicuri approfondimento e punti di vista peculiari. Questo lavoro - frutto della collaborazione fra il Centre d'histoire des Sciences Po e il Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines - dà anche di più, per esempio un'idea della Francia culturale ampia, fondata sulla cultura di massa più che sulla grandi figure di maestri che via via sono andati per giunta appannandosi. Un'idea che la si potrebbe tranquillamente rubricare nell'ambito etnologico, quindi della cultura profonda e pervasiva che tocca, chi più chi meno, tutti gli abitanti del paese. Tuttavia, fra voci che rammentano la Petanca e i dischi di vinile, manca forse qualcosa che affronti le culture degli immigrati, il "métissage", le culture regionali.

CdeJ

Božidar Jezernik: *EUROPA SELVAGGIA. I Balcani nello sguardo dei viaggiatori europei*, EDT, Torino 2010



Sir Arthur Evans, conosciuto per le sue ricerche sul "palazzo di Minosse" a Cnosso, nel 1875 attraversò a piedi la Bosnia-Erzegovina. Non sopportava che gli abitanti lo chiamassero "fratello": "Io, che scrivo queste righe, mi sento dire da qualsiasi barbaro incontri che è un uomo e un fratello. Credo nell'esistenza di razze inferiori, e li vorrei vedere sterminati". Forse non tutte le relazioni e memorie dai paesi balcanici raggiungevano toni così brutali, ma sulla barbarie - molte parlavano per giunta di popolazioni "selvagge" - erano d'accordo tutte. Se geograficamente avevano

vicini i territori, gli europei consideravano lontanissimi i loro popoli - e spesso senza che nemmeno si lasciassero coinvolgere in un qualche mitigante esotismo. In alcuni casi - come quello dell'americana Mary Durham - si osserva tuttavia un'autentica curiosità, con un evidente sforzo di comprensione nei confronti dei costumi balcanici, così da unire alla propria testimonianza della gente incontrata.

I costumi nei quali si imbattevano i viaggiatori non erano soltanto la comunque deprecaturissima abitudine di mangiare con le dita, ma implicavano supplizi come il taglio del naso. Assistere a una decapitazione, per terribile che fosse, non superava l'orrore di vedere le teste tagliate conservate ed esposte. E poi le favole, come quella degli uomini con la coda. O quella che il celebre ponte di Mostar fosse romano, sembrando inconcepibile che potesse esser stato concepito e costruito da maestranze dell'Impero Ottomano.

Božidar Jezernik, antropologo dell'Università di Lubiana, traccia un affresco penetrante, avvolto da un filo di ironia, che scava in un mondo diviso fra le chiese e le moschee, fra quelli che venivano percepiti come i languori decadenti di Istanbul e le tentazioni europeizzanti della periferia, fra mal compresi nazionalismi romantici e patriottismi regolati dalla religione, le città che finivano per essere soggette ai capricci di questi equivoci, gli arcaismi nei quali i viaggiatori europei stentavano o non volevano affatto scorgere il loro passato non troppo remoto. I viaggiatori che con i loro libri compaiono in questo, furono capaci di valutare il mondo nel quale si imbattono, scrive Drago Jančar nella prefazione all'edizione italiana, "soltanto con uno sguardo supponente, culturalmente superiore e manicheo" creando "una mitologia di stereotipi negativi". *Europa Selvaggia* è un libro che sta con autorevolezza a fianco del *Danubio* di Claudio Magris.

CLL

Un inedito di Edoardo Sanguineti

Edoardo
Sanguineti

Il 18 Maggio Edoardo Sanguineti è morto. Era nato a Genova il 9 dicembre del 1930. Lo vogliamo ricordare qui, stimolato da Giuliano Galletta, con questa inedita intervista, originalmente proposta da un'emittente televisiva (Telecittà) in tre diverse puntate. Altre interviste dalla stessa origine confluirono a suo tempo nel libro, curato dallo stesso Galletta, Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo (Il Melangolo, Genova 2006). La seguente ne rimase fuori poiché era motivata dalla pubblicazione di un altro libro il cui tema di fondo si sovrapponeva, in estrema sintesi, al tema generale del nuovo. Nella trascrizione, non facile, abbiamo cercato di mantenere il carattere spontaneamente colloquiale del testo, conservando alcuni "intercalare" e facendo soltanto piccoli tagli in elementi del resto ripetitivi.

Triperuno

Feltrinelli

G – È uscito proprio in questi giorni un suo nuovo volume, Atlante del 900 italiano (con le foto di Giovanni Giovanetti, Manni editore, 2001). Si tratta di una galleria fotografica di autori introdotta da una lunga e interessante intervista che lei ha rilasciato a Erminio Riso, che ha curato il volume.

L'ordine è rigorosamente alfabetico e quindi non ha funzioni gerarchiche e di valore, ma altri criteri sono stati applicati a questa scelta. Quali?

S – Mah, la cosa nacque dalla proposta dell'editore. L'editore Manni di Lecce voleva appunto fare per il 2000 (perché la cosa è stata trascinata per un certo tempo) un albo fotografico della letteratura del 900 - però non riducendolo alle nude immagini. A me l'idea piaceva, dissi così subito sì, poi rimasi un po' bloccato perché il problema era appunto come commentare e, in qualche modo, motivare la selezione, come ordinarla, come organizzarla, ecco. Di qui una serie di riflessioni. Per esempio, l'editore diceva: si potrebbe mettere, che so, un breve giudizio sotto ogni immagine, oppure una citazione di ogni autore, ma diventava un compito rischioso. Era più facile scrivere 10 pagine di saggio su ogni figura, forse, che riuscire a trovare quella frase efficace, anche perché molte di queste figure sono assai complesse, contraddittorie, con una loro storia. Allora troviamo questa soluzione: iniziare con un colloquio, che ho realizzato poi con un giovane studioso, Erminio Riso. E questo giustificava un poco la costruzione, più che, di volta in volta, motivare le presenze o le assenze.

Procedevo da alcune considerazioni: non volevo fare un canone. L'idea di scegliere il meglio del 900, i maggiori, i grandi, questo non mi pareva persuasivo ecco, questo richiede allora davvero molta argomentazione quindi se io faccio una storia letteraria o, come avevo fatto nel '69 limitatamente alla poesia, un'antologia, devo chiarire come organizzo il

discorso, perché alcuni scrittori sono presenti, magari ampiamente, e altri o sono assenti o rappresentati in forma molto marginale. Qui, invece, la selezione voleva essere organizzata entro un numero ragionevole di presenze. Si partì con l'idea di 50 o 100 e poi scoprii che alla fine erano 74 (che non è un numero cabalistico, ma erano quelle) con naturalmente anche molte incertezze perdurate fino in fondo, questo sì, questo no, insomma, rimaneva un problema sempre comunque piuttosto delicato. A un certo punto ho chiuso così.

Ma voleva essere quasi una galleria, dicevo, di allegorie e cioè di figure che permettessero di percorrere il secolo mettendo in evidenza alcuni nodi o problemi. Ognuno di loro rappresentava, anche se non era meccanicamente traducibile, un atteggiamento, un modo di affrontare la cultura letteraria, l'espressione, l'ideologia, il linguaggio, la storia; raccolte insieme offrivano, in qualche modo, un paesaggio del secolo. Quindi il titolo di atlante corrisponde un poco a quest'idea. In un atlante si mettono, di solito, le città più rilevanti, ma spesso l'atlante mette in luce l'importanza di una minima città in ragione, che so, dei suoi tesori d'arte. Siamo dunque nei paraggi dell'atlante, ma è diverso da un atlante che assume dei criteri che, in qualche modo, sono più oggettivabili: metto i fiumi di maggior portata e di maggiore lunghezza, metto le città che sono capoluoghi e ne trascuro altre. Possiamo forse pensare a un atlante storico. In più la cosa che mi divertiva era anche questa strategia: atlante storico sì, ma non storicamente ordinato. Cioè l'ordine scelto era l'ordine alfabetico perché, anche qui, o si argomentava molto - questo avevo potuto farlo appunto nell'antologia di poesia - o si organizzava una sequenza come si addice a un albo o a un atlante.

In più, l'ultima cosa che volevo ancora far notare, è che in un'antologia, appunto, io posso dosare il rilievo. Qui c'è un ordine alfabetico, ognuno ha una pagina, e può trattarsi non necessariamente di un poeta o di un romanziere, nemmeno di un letterato nel senso aulico della parola, ma di un etnologo, di scrittori che noi consideriamo rilevanti per il loro ruolo, ecco. Mi interessava rappresentare la cultura che si esprime verbalmente e che, fondamentalmente, si appoggia certo, per intenderci, su quello che bene o male oggi possiamo concepire come l'ambito letterario.

G – Uno dei metri di valutazione e, quindi di scelta degli autori da inserire in questi 74 che compongono il libro, è quello del peso che questi intellettuali italiani hanno avuto nella cultura europea. Ecco, ci può dire quali sono, fra questi, quelli che hanno avuto un ruolo maggiore, che hanno avuto più peso?

S – Qui vorrei non rispondere. Non rispondere per le ragioni di fondo che indicavo prima, cioè la mia idea, in questo atlante, era proprio quella di attenuare al massimo un'idea gerarchica. Prendere queste figure come sintomi di una situazione. Allora alcuni, certamente, hanno un peso più forte proprio all'interno della cultura nazionale e altri, invece, hanno ricevuto un più ampio o più precoce riconoscimento al di fuori dei confini nazionali. La loro fama, e gloria, spesso è stata importata più dall'eco avuto nell'Europa o nel mondo, che non da un'attenzione immediata. Però, certamente, ci voleva essere anche la proposta di guardare secondo un'ottica europea ad autori che siamo, sì, abituati a considerare significativi, ma per un ambito più ristretto. Si sa che il problema dei rapporti tra una cultura nazionale, una lingua, diciamo, che semplifica ancora di più le cose, e le altre culture, è sempre molto complicato.

Assistiamo continuamente a casi che noi consideriamo di sottovalutazione o di sopravvalutazione di autori nostri e viceversa. Gli stranieri spesso guardano con stupore all'importanza che diamo a certi autori che loro considerano marginali, oppure trascuriamo il peso di altri. Io volevo, con questa proposta, non tanto, fare un catalogo di privilegiati (come dicevo prima: non un canone) ma suggerire più che altro un'idea, offrire una traccia, dove ciascuno forse poi è stimolato ad apportare delle correzioni, oserei dire persino di fatto, togliere una fotografia e metterne un'altra di autore considerato per lui molto più rappresentativo, molto più sintomatico. Mi sono preso la responsabilità di fare una proposta, di dire guardate, avrò torto, avrò ragione, questi sono a mio parere, con un'ottica non di simpatia e nemmeno di giudizio di grandezza, quelli, come dicevo prima, sintomatici, quelli che sono stati discussi o che se non lo sono stati perché, a mio parere, ingiustamente trascurati e, in qualche caso, addirittura dimenticati o mai, se non molto episodicamente, riconosciuti, questi sono quelli che permettono di delineare una certa immagine. Se non siete d'accordo, vi valga come proposta per dire: ecco, io faccio tutt'altro paesaggio. È un paesaggio, ecco.

G – In un passaggio della sua intervista introduttiva lei dà un giudizio, in qualche modo, negativo sul 900 italiano. Dice, in sostanza, rispondendo a qualcuno che osservava come questo secolo sia stato ricco di autori in ambito letterario, lei rispondeva: “non sono convinto fino in fondo che sia così”. Perché?

S – L'impressione (la mia impressione e questo anche, appunto, è da discutersi evidentemente) è che il 900 italiano sia, in un certo senso, ricco per quello che riguarda la pluralità delle direzioni con cui si è mosso, cioè c'è una folla abbastanza ricca. Io, come ho detto, ne propongo 74 - ma

questo non è un numero magico, insomma. Potevo metterne 150 e credo che a quel punto avrei avuto molto minori obiezioni. Potevo ridurmi ulteriormente, rendere la cosa anche più tagliente, ma mi pareva fosse un peccato sacrificare alcune figure. Allora io posso essere d'accordo sull'idea che il 900 sia un secolo ricco, se pensiamo appunto a questa possibile elasticità. E in questa direzione può apparire più ricco, e forse lo è.

Ma se si esclude la formula, a me cara, che ciò che è stato significativo sono le avanguardie, manca quella specie di formula riassuntiva di identificazione. Se noi diciamo che l'800 è il secolo romantico, evidentemente operiamo una semplificazione, però questa semplificazione appare abbastanza persuasiva, poi potrò osservare quanti movimenti e quante modalità diverse di interpretare il romanticismo e quante cose questa formula copre male o imperfettamente. E così come quando parlo di un secolo che posso indicare come barocco, l'illuminismo, il rinascimento, l'umanesimo, queste formule, come tutte le formule che devono ordinare una realtà molto complessa, possono essere discusse e rifiutate, ma insomma possono esistere. Se rifiuto quella che a me è cara, cioè l'idea delle avanguardie, ma apro a nodi conflittuali - e questo non è un atlante delle avanguardie novecentesche - manca la forza della figura di sostegno. E quindi se, se ripeto, penso alla ricchezza di direzioni, sì, è un secolo tanto ricco da risultare difficilmente afferrabile in una formula unitaria. Ma non mi pare che esistano altre formule, per quello che è l'ambito della cultura letteraria, o della cultura artistica, altrettanto capaci di essere riassuntive, ripeto.

Invece come figure di davvero dominante grandezza, ecco lì, mi pare che le cose siano più complicate, certamente c'è una quantità di autori degne di interesse, di attenzione. Ma ho l'impressione che quando si dice: "va bene adesso ditemi chi sono i grandi del secolo", io, personalmente, sento sorgere in me delle riserve, anche di fronte ad autori di incontestabile rilievo. E quindi, mentre fuori d'Italia mi sembra che ci sia una grande ricchezza di figure decisive, forse, non altrettanto c'è in ambito nazionale. E questo mi sembra che, anche qui, in modo molto generico, possa riguardare anche l'ambito musicale, pittorico, cinematografico.

Tuttavia in queste direzioni è più facile segnare la presenza di alcune figure più compatte e piene. È un secolo, si potrebbe dire così, come mia impressione, che non offre dei classici. Non è una parola che amo, ma per chi la ami e dica: "ma insomma, i classici del 900 quali sono?". Sono troppi per essere davvero tutti classici e quelli che, in qualche modo, potrebbero essere designati, non mi sembra che abbiano quel rilievo e quella portata che in altri momenti la nostra storia letteraria ha conosciuto.

G – Ma secondo lei non c'è un rapporto fra l'avanguardia - che di per sé è dispersa, frammentaria e si incarna in vari spazi di creatività diffusa - e il classico?

S – Ho scelto 74 caselle per poter disporre un'idea di paesaggio, di panorama, ecco, e devo fare anche i conti, per entrare nel merito della sua domanda, col motto di Lautreamont, uno dei grandi padri storici dell'avanguardia novecentesca: “la poesia deve essere fatta da tutti e non da uno” Si può spiegare perché le avanguardie, organizzandosi in movimenti, tendano proprio ad una sorta di collettività dell'operazione culturale, anche quando c'è una figura dominante all'interno del movimento, e non sempre c'è. Chi è il grande dadaista? Posso dire che il surrealismo ha avuto un capo in Breton. Se penso al futurismo, posso pensare a Marinetti. Posso anche dire che, forse, il futurismo migliore non è quello di Marinetti. Posso dire che i migliori risultati il surrealismo non li ha dati con Breton ma con altri autori, non solo letterati. Ma se dico espressionismo?

Di per sé l'avanguardia può creare delle figure grandissime e, qui anche, occorre aggiungere una cosa: che posso pensare all'avanguardia in due modi ed è bene tener conto d'entrambi, da un lato certamente, i grandi movimenti e questo vale soprattutto per la prima metà del 900, oppure posso pensarla anche come caratterizzata da figure di grande rilievo che spezzano la continuità, ma non sono vincolate particolarmente a un movimento.

D'altra parte, figure come quelle, prendiamo una figura la cui grandezza mi pare indiscussa e forse rimarrà indiscutibile, come quella di Picasso, che cos'è stato? Posso domandarmelo, ma non posso mettere in dubbio che Picasso sia un uomo dell'avanguardia, anzi, in un certo senso troppa grazia, troppe avanguardie, per poterlo stringere in una sola. Joyce non appartiene propriamente a nessun movimento dell'avanguardia. Se penso a Kafka come a un espressionista, uso più un'immagine che non un ricordo con un'etichetta precisa. Alcuni movimenti sono molto rigidi e fondati su un canone, insomma esisteva un decalogo ortodosso, più o meno rigido, più o meno limpido, per un Marinetti o per un Breton, ma appunto nel surrealismo e nel futurismo. Quindi la complessità anche dell'idea di avanguardia è ricca perché offre una lettura anche al di fuori degli ismi, che sono molto utili per segnare un decorso, ma non esauriscono il momento dell'avanguardia, ecco. Ci sono anche figure singole che operano senza, e questo nel secondo 900 poi diventa nitido quando gli ismi tendono a deprimersi. Godard è certamente un uomo dell'avanguardia, ma non ha in fondo delle etichette, certo nouvelle vague o cose di questo genere, ma appunto, l'indefinitezza stessa dell'etichetta la dice lunga.

G – *Vorrei, con lei, fare una specie di gioco. Sappiamo che non ha voluto in nessun modo dare un ordine gerarchico a questa galleria che è, appunto, in ordine alfabetico e quindi, in modo un po' casuale, le dirò dei nomi e lei mi sintetizzerà il motivo per cui ha inserito l'autore nella galleria.*

Cominciamo dall'ordine alfabetico e parliamo di Alvaro, di Corrado Alvaro.

S – Sì, Alvaro. Non è che io possa parlare di riabilitazione, sarebbe eccessivo, però nella generale economia delle diagnosi culturali del 900, in fondo, non è considerato tra quelli più significativi e immediatamente necessari. Io credo che la sua esperienza ripercorsa con maggior attenzione valga la pena di essere risolledata. Anche perché ci sono zone di cultura meridionale che, per il fatto stesso che sono radicate, appunto, in zone geograficamente non egemoni dal punto di vista culturale, hanno un poco sofferto. Con Alvaro, al di là di quello che è il suo significato personale, poiché appunto mi interessava una sorta di allegoricità, si vuole portare un poco l'attenzione su coloro che hanno guardato al mondo tradizionale italiano, con le sue radici contadine o pastorali, ecco, arcaiche, nello stesso tempo con una grande attenzione all'esperienza della modernità e al trapasso fra due culture. Lo ha espresso in forme narrative, fondamentalmente, ma sta a rappresentare un poco questo senso della trasformazione di un paese, ecco, partendo da esperienze molto concrete.

G – *Lei inserisce due etnologi, diciamo così, antropologi: De Martino e Lanternari. Perché?*

S – De Martino è stato certamente, credo per riconoscimento generale, il grande etnologo italiano. Mi pareva giusto che una scelta come questa avesse qui rappresentatività forte. Ho un poco sofferto e sono stato incerto se mettere qualche rappresentante della psicoanalisi, per esempio. Però, forse, in un albo, che si potrebbe fare parallelo, dedicato al mondo della scienza trovavo una collocazione più illustre, ecco. Anche se, evidentemente, molti tra coloro che qui sono presenti vogliono rappresentare anche un'attenzione al mondo psicoanalitico. Ma l'etnologia che, evidentemente, è una scienza, come la storia, come la politica, hanno interferenze più evidenti con quello che noi chiamiamo il mondo della scrittura e della letteratura. Anche se, per chiuderla su questo punto, Freud, giustamente è stato osservato, era anche un grandissimo scrittore, proprio come narratore, come prosatore, come organizzatore di storie, ecco. Avevo il timore che però l'antropologia, se non indicata così, rimanesse davvero dimenticata, mentre lo sguardo etnografico o antropologico mi sembra un tratto essenziale del 900. Ed era anche un modo di indicare una zona che

spesso i letterati non hanno praticato adeguatamente. Ora De Martino è un poco, così, il padre non dico fondatore insomma, ma rifondatore certamente, alla luce della modernità, di questo sapere in Italia.

Ma devo dire che chi mi stava anche più a cuore per rappresentatività e perché, forse maggiormente bisognoso di una messa in evidenza, è Lanternari che io considero una delle più grandi figure della cultura novecentesca italiana, in generale. Particolarmente per una sua opera, che fu la sua opera prima di grande rilievo, *La grande festa* che, ai miei occhi insomma, alla mia riflessione, appare uno, veramente, dei testi fondamentali a livello internazionale. Ora di Lanternari parlano gli specialisti, anche perché la sua ricerca poi si è orientata verso cose molto precise, le nuove religioni africane, i nuovi culti, gli incroci tra mondi magici e acculturazione coloniale o neocoloniale. Ma questo libro fondatore, proprio per la sua portata di metodo, quest'idea che cerca davvero di leggere fino in fondo in chiave di materialismo storico, l'idea che i modi di produzione di una cultura determinino e organizzino, in qualche modo, l'intera visione del mondo di una civiltà. E che quindi una cultura pastorale concepisce Dio, i morti, lo svolgersi del tempo in un modo che non è quello di una cultura invece agricola, o di caccia e pesca. Questa è l'idea che fonda questo libro di Lanternari e fa di lui, secondo me, un grandie pensatore.

Se posso dire con una battuta, ho l'impressione che nemmeno Lanternari - io non l'ho mai conosciuto, è uomo evidentemente anche di gran riservatezza - si sia reso conto della grandezza della sua opera. E gli altri intorno a lui anche meno, ecco, e cioè rimane in un ambito di competenza molto specialistica. Questa era una buona occasione per dire ai letterati d'Italia, per quel tanto che può valere una mia segnalazione, badate bene: c'è un autore che avete trascurato e a me pare fondamentale.

G – *Quindi potremo mettere lì un primo consiglio di lettura, perché poi magari alla fine di questo viaggio nel 900 avremo una serie di libri assolutamente da leggere. Questo è uno di quelli?*

S – La funzione di questo Atlante è anche una proposta, evidentemente, di lettura e rilettura. Così in qualche caso credo, di lettura per autori pressoché riservati ad un ambito specialistico. Non so quale sia il grado oggi di lettura che - lei ne ha fatto il nome prima - Alvaro oggi può ottenere. Però vuol essere un incitamento, in ogni caso, a rileggerlo in un'ottica più attenta, ecco, alla sua rappresentatività.

Continuo a usare questa o parole affini per indicare quello che vuol essere, cioè non so se è un grande narratore, ma è un uomo che nella storia culturale del 900 ha rappresentato, può rappresentare - difficilmente credo sos-

tituibile - una posizione e un atteggiamento. Tra l'altro vicino a delle modalità, appunto, etnologiche ed etnografiche, perché la sua attenzione portata a certe esperienze del meridione italiano rientrano in questo significato.

G – L'ordine alfabetico ci propone delle cose interessanti perché, poi qui, vediamo fronteggiarsi due autori che, francamente, non si potrebbe riuscire a pensare qualcosa di più diverso, il vitalista Malaparte e il devitalizzato Manganelli...

S – Sì, davvero due autori, credo fra di loro eterogenei da tutti i punti di vista. Malaparte è sempre stato guardato come un grande avventuriero culturale - e la nostra letteratura nel 900 non ha molte figure di avventurieri. E io non ho simpatia.. credo di essere personalmente abbastanza lontano dalla figura dell'avventuriero, ma l'Europa è ricca di figure di questo genere. Magari inamabili. Non voglio dire: “badate, Malaparte deve essere amato”. No, però nella povertà di questo tipo di esperienza Malaparte è un personaggio significativo, anche al di là dei confini, per usare un punto che lei poneva. Cioè, un lettore europeo farebbe bene a rileggere Malaparte? Che ha scritto anche in francese; che in Francia ha avuto un ruolo importante; che ha guidato delle esperienze anche attraverso riviste che coinvolgevano molto l'attenzione del mondo europeo; che ha attraversato fascismo, comunismo, nazionalismo; che ha prestato alla politica, all'esperienza storica italiana un'attenzione molto, apparentemente, cinica e disinvolta. Adesso non vorrei caricare l'avventuriero, ma vorrei che si dimenticasse anche quello che contiene, agli occhi di molti e persino ai miei, di negativo questa parola. Vorrei prenderla come un'etichetta in qualche modo neutra, perché è il modo poi di vivere l'esperienza della letteratura.

Che esiste, che ha una sua storia, e di cui il 900 è fuori di Italia abbastanza ricco e in Italia molto povero. Una delle debolezze del 900 italiano è anche l'iperletterarietà della nostra esperienza culturale, insomma. E molte volte a me, da qualche decennio, è capitato di dire che il primo compito del letterato oggi è combattere la letteratura, contro l'idea egemone di letteratura. Questa un poco è la morale.

Manganelli è un iperletterato, ecco, però è quell'iperletterarietà così felicemente nevrotica, sofferta, da diventare una delle figure più interessanti per questo suo sperimentare il linguaggio continuamente, come una sorpresa di giochi ossimorici. Perché è un uomo tutto legato, poi, al suo primo libro. *Hilarotragoedia* è davvero un'insegna, un'allegoria e viene a rappresentare

come il comico sia la via davvero moderna del tragico. Perché è uno degli scrittori più tragici, credo, del secondo 900 italiano.

G – Proseguiamo con un intellettuale come Papini, che ha avuto un rilievo europeo, mi pare.

S – Papini è un personaggio. Ecco qui un altro caso di persona che, credo, pressappoco dimenticata dagli specialisti. Probabilmente ci saranno 30 tesi in corso in Italia su Papini, ma non è questo che può dare una garanzia di vitalità, insomma. È chiaro che c'è tutto un lavoro e il 900, proprio per la sua complessità, è ricchissimo di esplorazioni e di cose da esplorare ancora riccamente. Però credo che di persone che entrino in libreria, al di fuori di ragioni semiprofessionali, e dicano “voglio leggere qualche cosa di Papini”, ce ne siano poche e rappresentino un'eccezione.

Ricordo quando F.M. Ricci pubblicò una collana di testi suggeriti da Borges e uno dei pochissimi italiani, se non l'unico, era Papini. Mi parve una felice indicazione, non so quanti effetti abbia avuto, credo piuttosto modesti, però la considero sintomatica. E inoltre non è che io abbia per Borges l'adorazione che molti hanno, tuttavia era un segnale di attenzione di fronte a uno scrittore che gli italiani ormai trascuravano. Perché a suo modo (prima parlavamo di Malaparte come un avventuriero) Papini intellettualmente fu un grande avventuriero, per quanto non nel senso vitale della parola. L'esperienza del pragmatismo, “*La Voce*”, tutta la cultura fiorentina dell'epoca, l'attenzione al mondo filosofico, la cura di testi filosofici e accanto il narratore, un'esperienza poetica curiosa, la conversione a cattolico... dunque un uomo dall'itinerario molto complicato. E questo eccesso di complicazione poi lo ha danneggiato. Nessuno era più interessato a leggerlo e lui fu assunto come una sorta di divulgatore di certe posizioni europee, ma di per sé poco rilevante.

I futuristi non lo amavano, lui non amava Marinetti e quando ci fu la rottura tra i fiorentini e i milanesi, diciamo così, sembravano molto più significativi un Soffici, un Palazzeschi, che non un Papini, che appariva come un provocatore, con un certo suo gusto di scandalo ma, insomma, meno efficace. I cattolici gli diedero simpatia, come era naturale a un certo punto, dopo la conversione ma, insomma, non rappresenta certo la zona interessante della sua produzione.

Però se mettiamo tutte queste cose insieme e se puntiamo, poi, sul periodo della gestione culturale a Firenze, segnatamente il momento Lacerbiano, beh allora Papini è un personaggio tutt'altro che trascurabile e il ruolo che ha svolto proprio come organizzatore culturale è rilevante. Ecco lui rappresenta un tipo di organizzatore, avventuriero della cultura, e nella storia

novecentesca anche lui fa allegoria, ecco. Credo che i racconti che amava Borges, i racconti fantastici e allucinati della sua prima fase, siano davvero una cosa che vale la pena di rileggere con attenzione.

G – *Si potrebbe fare un parallelo con Balestrini, a livello di attivismo di organizzatore culturale, un altro autore che è presente nell'Atlante e che ha fatto parte del Gruppo '63.*

S – Sì, per certi riguardi. Però l'organizzazione di Balestrini è molto più e compatta e coerente, in fondo non è avventurosa. Lui è uomo di una certa idea di avanguardia che ha sorretto per tutto il tempo e ha praticato in una certa maniera. Ed è vero che in lui è molto forte questo momento. Ma qui non voglio abusare dell'elemento allegorico. C'è un tipo di organizzazione culturale che aveva davvero un epicentro a Firenze, dove scomparve poi rapidamente. Perché Firenze, direi, a partire dal dopoguerra, tende a diventare una città che si chiude molto su sé stessa. È un tipo di organizzazione lombardo, molto più industriale. Del resto l'opposizione all'interno del futurismo Milano/Firenze è anche di quest'ordine.

L'organizzazione fiorentina di quelli che si proclamano i veri futuristi contro i marinettisti è, anche, di una città non industriale nei confronti di una città industriale. È il modo, quindi, di leggere l'esperienza del futurismo, che in gran parte è l'esperienza del mondo industriale, della macchina e via discorrendo. E spiega perché uomini come Soffici, uomini come Palazzeschi, così lontani dal mondo dell'industria che non ignoravano, ma insomma, che non li interessava da vicino, ecco, rimanevano veramente legati ad uno spazio che è il Granducato di Toscana. Non vorrei che questo apparisse oltraggioso verso i fiorentini, è un altro modo di intendere l'esperienza culturale e forse la vita in generale.

G – *Continuiamo oggi a sfogliare l'Atlante. Se lei è d'accordo, vorrei parlare a questo punto di tre personaggi molto diversi tra loro: Mario Praz, Lucini e Tiziano Scarpa. Apriamo con Lucini che è stato uno degli autori di cui lei si è forse maggiormente occupato. Cosa ha rappresentato Lucini nella cultura del 900 italiano?*



S – Lucini è stato un caso, come si dice con espressione discutibile, ma che serve a caratterizzare un tipo di reazione. Pochi ricercatori molto affezionati e devoti spesso ne avevano mantenuto il ricordo, ma insomma, raramente compariva. Nelle antologie o era del tutto assente (che era la situazione prevalente) o era, come anche nelle storie letterarie, piuttosto accantonato. Io a-

vevo fatto uno sforzo, in qualche modo, abbastanza deciso e, per così dire, compromettente che aveva suscitato molte polemiche, quando, molto tempo fa, nel 69, per un'antologia (quella einaudiana) di poesia italiana del 900, avevo dato a Lucini il massimo rilievo possibile, anche quantitativamente. Era il poeta che occupava il maggior numero di pagine, cosa del resto giustificata anche proprio a scopo informativo. Le opere di Lucini difficilmente erano raggiungibili, antiquariato, c'era ancora una produzione inedita e molti inediti rimangono ancora. Ma a parte questa ostinata presenza, appunto, quantitativa, quello che mettevo in luce era il peso, diciamo, qualitativo della produzione luciniana.

Avevo dedicato a lui un'intera sezione, anche per essere, deliberatamente, in qualche modo, schematico, dal titolo "Il verso libero". Lucini aveva dedicato al tema del verso libero un grosso libro che non è stato mai ristampato, se non selettivamente, mentre meriterebbe di essere, naturalmente, ripreso e studiato con maggior attenzione. Lui era stato così colui che aveva con maggior tenacia difeso questa innovazione metrica, che segnò effettivamente una svolta (stiamo meditando sul 900) nella storia letteraria a livello europeo, la crisi metrica preparata largamente già, a mano a mano, nel corso dell'800.

Basta pensare alla nascita estrema del poema "en prose" come genere a sé che proprio cancella, in qualche modo, i confini tra verso e prosa. Ma il verso libero rappresentava, appunto, una rottura di tutti gli schemi tradizionali e non era solo un segno esterno di strategie metriche, ritmiche, costruttive, ma era veramente un sintomo molto evidente di una diversa modalità del discorso e della comunicazione.

La poesia si era sempre contenuta entro delle forme che tendevano ad essere limitate, definite anche dal punto di vista tematico. Annullare questa sorta di barriere, di contenitori formali dei vocaboli e dei temi della realtà che prima erano esclusi, questo era l'aspetto più evidente di Lucini.

Lucini era un continente, che ancora adesso rimane in gran parte da esplorare. Perché ci sono, nella sua pur non lunghissima carriera (dato che morì relativamente presto e visse penosamente anche, per le sue condizioni di salute), ma era iperattivo e tenacemente presente in tutte le polemiche e in tutti i dibattiti, ed aveva recato un contributo alla storia del verismo italiano, agli elementi naturalisti, al decadentismo, al gusto alessandrino, soprattutto al simbolismo. E il suo simbolismo, che naturalmente aveva le sue radici nella cultura francese, che è la cultura a cui lui guardava maggiormente come è naturale nell'Europa tra fine e inizio del secolo. E del simbolismo, appunto, lui diede un'interpretazione particolare, che lo ca-

ratterizza molto e per cui è forse più ragionevole parlare di una prospettiva allegorica nella scrittura luciniana.

I rapporti con D'Annunzio, dapprima di grande solidarietà, com'era naturale per la sua generazione e poi invece di altissima rottura. Mi è accaduto anche di curare la seconda parte, che era rimasta inedita, dell'*Antidannunziana*, beh, sarebbe da ristampare la prima parte, che è irreperibile, praticamente, se non in biblioteca o in qualche casa d'antiquariato.

E poi i rapporti con Marinetti, perché ci fu un buon rapporto iniziale, non senza difficoltà, fin dagli inizi stessi, però insomma, anche lì una rottura clamorosa, con posizioni ideologiche molto nette, ostilità verso l'altare, il trono, l'esercito. L'ultima opera luciniana rimasta inedita è *Antimilitarismo*, che doveva raccogliere, appunto, una serie di interventi molto polemici, c'era tutto un atteggiamento anticoloniale in Lucini, e muore allo scoppio, si può dire, della I Guerra Mondiale.

Ora questa lunga fedeltà a Lucini da parte mia credo sia giustificata, perché non è soltanto la rivalutazione di una figura (si può discuterne naturalmente quanto si vuole), ma è anche una rivendicazione che tocca poi aspetti ideologici. È anche un po' il quadro di un'epoca che viene rapidamente mutando, perché soltanto in Lucini c'era tutta una rete di istituzioni non solo letterarie, ma culturali, di tessuto polemico che investono il giornalismo, tutta la tradizione repubblicana, anarchica, tutta una zona di cultura lombarda e di rapporti con la Francia, che era rimasta in qualche modo sommersa, come accade.

E c'è stato uno scavo che non è cessato ed è destinato, certamente, a svilupparsi e a continuare. Ho in programma, tra l'altro, un'edizione di opere scelte luciniane, proprio per rafforzare l'attenzione su questa figura e sarà un po' il mio congedo da questo terreno che mi è stato molto caro.

G – *Lucini quindi rappresenta, in qualche modo, può rappresentare un padre nobile per l'avanguardia italiana. È vero?*

S – Sì, e come tale lo proponevo. Quando feci quell'antologia io dovevo collocare (anche perché era in una serie del Parnaso einaudiano) anche Pascoli e D'Annunzio. Ma come forse ho già avuto modo di accennare, Pascoli e D'Annunzio li proponevo sotto l'etichetta "fin de siècle", cioè insistendo sopra la loro collocazione ideale a conclusione dell'800. Lucini funzionava, effettivamente, come emblema dell'aprirsi del 900 e quindi colui che aveva per primo, in fondo, sperimentato un'idea di rottura nei confronti della tradizione - come lui diceva: "superare la consuetudine" - e quindi apriva la strada, in generale, alle avanguardie.

G – *Un altro caso di tipo completamente diverso nel quadro del 900 italiano è, appunto, Mario Praz, critico letterario, saggista, che Alberto Arbasino definiva "il sommo Praz". Lei, ovviamente, lo ha inserito nella sua antologia, perché e cosa ha rappresentato.*

S – Da un lato c'è, naturalmente, il riconoscimento del significato della sua figura, proprio del suo lavoro personale, dall'altro lato c'è, come un poco in tutte le immagini che ho scelto, l'intenzione di indicare delle figure che rappresentano emblematicamente certe direzioni di ricerca e certi modi, diciamo pure delle strategie culturali, non soltanto puramente letterarie (necessariamente). Praz rappresenta un tipo di critica molto particolare, qualche volta la si risolve parlando di saggistica. Ma in Praz c'è un curioso incrocio. Quando noi pensiamo alla saggistica, pensiamo ad un intervento eminentemente soggettivo di grandi figure che hanno una loro mitologia culturale. Per fare l'esempio più celebre del 900 italiano, si può pensare a Debenedetti. Una volta parlai per lui di racconto critico, insomma, un narratore che si serve dell'analisi dei testi, delle figure degli autori, con anche ricorso a modi psicoanalitici d'interpretazione, per esprimere un suo modo e tutta una rete di problemi. In Praz domina, prima di tutto, una figura di grande erudizione, un uomo che ha letto tutti i libri che, per così dire, sa tutto. Credo che qualcuno una volta disse (non so più chi lo dicesse) che a leggere tutti i libri del 900 italiano erano state due persone: Benedetto Croce e Mario Praz, due figure estremamente diverse tra loro e quasi incompatibili per certi riguardi. In Croce prevaleva, naturalmente, un interesse giudicante, era una tipica lettura di filosofo che si accosta al mondo delle lettere con preoccupazioni di estetica generale, di individuazione di mondi estetici. A Praz, più che la grande figura, interessavano invece i climi culturali. Grande conoscitore di letteratura inglese prima di tutto, era in realtà di carattere assolutamente internazionale e insieme al dominio delle lettere esibiva quello di conoscitore delle arti figurative.

Con curiosità, penso alla figura del collezionista di cui parla Benjamin, cioè dove il collezionismo, appunto, colto e raffinato diventa un modo per attraversare dei continenti di riflessione, di vita culturale e sociale, secondo angolature che vanno al di là dei regimi strutturati accademicamente o anche al di fuori dell'accademia. E quello che è stato riconosciuto da sempre direi, come il suo capolavoro e anche il grande libro, in qualche modo, di esordio, quello sulla cultura romantica dell'età decadente, è ancora adesso un esempio di indagine che ha forse nel quadro europeo pochi esempi comparabili in questi enormi attraversamenti di sfere e zone dell'esperienza intellettuale, che hanno, nel caso, la base letteraria come do-

minante, ma che individuano, appunto, alcune mitologie fondamentali: carne, morti e diavolo come emblemi di quello che poi era il terreno del decadentismo. Ma è una strategia che, naturalmente, si addice ad alcune figure necessariamente rare, perché questa enorme inquietudine di ricerca, di schedatura, di riorganizzazione per sentieri inediti non può essere frequente.

G – *Quali sono queste opere europee in qualche modo paragonabili, chi possono essere gli autori che hanno questo impatto....*

S – Metto un poco a caso. Lo stesso Benjamin può essere un esempio di questo, un poco in generale, nelle sue modalità di lavoro. Penso a opere come quelle di Curtius sull'attività medievale e questa grande idea della cultura europea, nella sua continuità tra mondo classico, appunto, trasmissione medievale e mondo moderno. Forse per certi riguardi le ricerche di Auerbach sul realismo, sull'idea di realismo, dove appunto arditamente, si attraversa l'intero corso della cultura occidentale prendendo questo taglio particolarissimo.

G - *C'è tuttavia qualcosa di tipicamente novecentesco...*

S – Anche perché fanno esplodere, come si accennava, questo senso di proprietà riservata di indagine su certe zone, con questa che potremmo chiamare l'invenzione dell'oggetto della ricerca, proprio, cioè anche quando le categorie appaiono molto consolidate. Come dicevo, l'idea di realismo, per esempio, viene poi letta e interpretata secondo modi di aggregazione che in alcuni casi sono eminentemente di tipo sociologico e stilistico, che ne rinnovano completamente il significato. E naturalmente sono opere potenzialmente infinite e interminate, frutto magari di curiosi accidenti. È noto che il libro di Auerbach nasce quando all'università di Istanbul ha a disposizione una biblioteca essenziale, e questo lo stimola.



G – *Il suo Atlante, naturalmente, ha scatenato già, ancorché sia da poco tempo in libreria, polemiche sulle esclusioni.*

Ma a sorpresa troviamo il nome di un autore non certo famoso, un attore, illustratore e autore teatrale come Sergio Tofano. Perché questa scelta?

S – Questo, anche per me, è stato una specie di pentimento e risarcimento. Quando feci l'antologia della poesia italiana volevo rappresentare il teatro in versi, se possibile. E, ahimé, l'unica scelta che ho fatto e che pareva allora l'unica seria e obbligata a me, per quello che avevo in mente allora - allora vuole dire nel

68 e nel 69 - fu D'Annunzio ne "La figlia di Iorio", che mi pareva quasi obbligatorio rappresentare.

Ma, dimenticai Tofano, proprio lo dimenticai. È curioso perché in realtà è un autore che conoscevo molto, che amavo moltissimo e che amavo, soprattutto, come autore teatrale. Anche, naturalmente, Bonaventura, ma Bonaventura più come personaggio teatrale. Io imparai a leggere i testi teatrali, proprio come piacere dell'esperienza dei testi teatrali, leggendo il teatro di Tofano. Ricordo questo grosso volume, dove Bonaventura era l'eroe fondamentale. E rappresenta non solo una voce di teatro in versi, ma anche tutta una modalità di esperienza letteraria, debole nel complesso del 900 italiano, che sono gli scrittori per ragazzi, la letteratura per l'infanzia, che è un genere, evidentemente, letterario degno di molta attenzione. Naturalmente non è il solo, naturalmente esistono altri nomi, non mi faccia dire manca Rodari, è una questione di economia, ecco. Ma penso avrei fatto male a mettere Rodari, che pure ha molto fatto per rinnovare la cosa. Ma credo che fosse giusto dare anche equilibrio in questa direzione. Tofano meritava grande attenzione.

Oso dire: Tofano è uno degli scrittori importanti del 900. Esattamente il rischio che gli è toccato e gli tocca, è così un poco quello che è capitato a Collodi, insomma. Se dico quali sono i più grandi scrittori dell'800 italiano, prima che arrivi a Collodi credo si impieghi un po' di tempo, perché si pensa alla grande poesia, al grande romanzo, ai grandi autori e a dei mondi complessi. Ma insomma è uno dei pochi scrittori universali dell'800 italiano invece, e Pinocchio è una figura, giustamente, diventata significativa, credo, per tutte le culture. Non voglio dire adesso che Tofano vale quanto Collodi, non è questo il problema, ma merita davvero l'attenzione come un grande, ecco.



Materiali d'archivio - Carlo
Romano

L'inchiesta surrealista sullo
spogliarello pubblicata da "*Le
Surrealisme même*"



Nel 1928 furono pubblicati i risultati delle prime due sedute di "recherche sur la sexualité" che il gruppo surrealista tenne fino al 1932. Più tardi, molto più tardi dall'esordio su "*La Révolution Surréaliste*", ritrovate le trascrizioni complete nell'archivio di Breton, vide la luce, curato da José Pierre, un volume (*Recherches sur la sexualité. Janvier 1928-Août 1932*, Gallimard, Paris 1990) che le raccoglieva integralmente: in tutto 12. Nel frattempo – e quale! un cinquantennio e oltre - si erano moltiplicate, insieme a una mole considerevole di studi generali - le discussioni sulle idee sessuali, e soprattutto le idiosincrasie, dei surrealisti. Meno frequentata – e indubbiamente anche meno importante ai fini di cogliere quelle idee e quelle idiosincrasie – è invece l'inchiesta che i surrealisti consacrarono su "*Le Surrealisme même*"* (n.4, printemps 1958, ma José Pierre lo accredita al 1959) allo Strip-tease - quell'evoluzione del Burlesque anglo-americano che proprio in Europa, soprattutto in Francia, godeva allora di grande popolarità e vantava starlettes di grande rispetto ed efficacia (Dodo d'Hambourg, Rita Cadillac).

Il grattacapo da cui prendeva le mosse questa nuova inchiesta era ciò che sull'argomento aveva scritto Roland Barthes nelle sue - da poco apparse presso Seuil - *Mythologies*, ed era un giudizio severo. Per Barthes, lo "spogliarello" (questa è la dizione italiana di strip-tease) nella sua accensione del desiderio, immersa in esotici orpelli, era mistificatorio. Malgrado le proteste dei bempensanti, chiedevano i surrealisti, pensate che lo strip-tease desessualizzi la donna compromettendo l'immaginazione amorosa?

C'erano ad ogni modo, prima di questa, altre domande, tre per le donne e tre per i maschi,

In sintesi, per le donne:

- 1) Traete una lezione dagli spettacoli di spogliarello, e quale?
- 2) Vi identificate nelle sue scene e in quale misura, oppure siete ostili alla rappresentazione?

* "*Le
Surrealisme
Même*":
directeur,
André
Breton;
gerant, Jean
Schuster.

3) Prestate un'attenzione meticolosa alla cerimonia del denudamento?

Per i maschi:

1) Pensate che lo spogliarello solleciti l'appetito erotico alla stessa maniera del cinema? Perché?

2) Un libro erotico, sul piano dell'eccitazione, lo situate al di là o al di qua dello spogliarello?

3) Serve alla vita intima con la vostra compagna?

Fra gli altri, Hans Bellmer, rispondeva di non aver mai avuto occasione di assistere a uno spettacolo del genere. Roger Caillois diceva che lo spogliarello procura una soddisfazione di rimpiazzo e che andrebbe valutato come un'evoluzione del music-hall nel quadro del mutamento del costume. Joyce Mansour, confidava di non provare nessuna emozione a guardare dei visi bovini instupiditi, degli uomini sudati e dei ventri nudi. Viceversa, Pierre Molinier – il quale notoriamente allestiva delle performance “en travesti” - osservava che la lentezza agevola l'eccitazione. Per Edgar Morin, lo spogliarello i libri erotici e il cinema non si potevano comparare, ma che comunque, come gli altri, rimaneva sul piano dell'amore.

Conclusione non se ne traevano.

Vale a questo punto la pena di guardare agli altri contenuti della rivista.

La scrittrice e pittrice belga Monique Watteau – che nell'inchiesta avrebbe confessato di non provare identificazioni di sorta nemmeno al cinema o nella lettura – apriva il fascicolo con un testo, accompagnato dai suoi disegni, su “La Mort du Singe-Soleil” estratto da *L'Ange a Fourrure* (Plon, 1958), probabilmente influenzato dalle spedizioni antropologiche del compagno in Malesia. Assai carina (a fronte dell'indice è mostrata una sua fotografia) i suoi libri sono oggi considerati dei classici della letteratura fantastica in lingua francese (sono stati pubblicati anche nella collana “Fantasy” di Marabout). Si dice che sia stata, fra gli altri, l'amante di Yul Brynner. Il suo vero nome è Alika Lindbergh ed è figlia del poeta Hubert Dubois. Nel 2002 ha pubblicato, con E-dite, l'autobiografico *Testament d'une fée*.

A quello della Watteau, segue “Préface a un Traité des Matrices”, un testo “alchemico” di Vincent Bounoure. In seguito



autore di studi sulla pittura americana e sull'arte oceanica, Bounoure ha, fra l'altro, dedicato al Surrealismo *La Civilisation surréaliste* (Payot, 1976), *Moments du Surréalisme* (L'Harmattan, 1999, con prefazione di Michael Löwy) e *Le Surréalisme et les Arts Sauvages* (L'Harmattan, 2001).

José Pierre si occupava invece di Heinrich Von Kleist e Hans Bellmer ripubblicava un testo del 1936 (“Le Pere”). Considerata l'epoca, nella quale le neo-avanguardie cominciarono a d'essere attente alla cosiddetta “Poesia Visiva”, riveste un particolare interesse il saggio di Robert Benayoun su “Le Mot et l'Image”. All'arte visiva, vista nei suoi aspetti dinamici e simbolici, attiene poi il saggio del numismatico e studioso di arte celtica Lancelot Langyel *La Force Créatrice des Moyen Plastiques*. Era presente anche il filosofo (radicale e liberale) Jean-François Revel - del quale usciva proprio nel 1958 il famoso e polemico *Pour l'Italie* (Juillard; in Italia Lerici), all'epoca collaboratore di Jean-Jacques Pauvert, editore della rivista – con un ironico articolo su Malraux. Kostas Axelos e Meret Oppenheim traducevano, per parte loro, un saggio dello psichiatra svizzero Theodor Spoerri su Adolf Wolfli (*L'Armoire d'Adolf Wolfli*).

Era poi il turno della nostra inchiesta, che chiudeva il fascicolo (per quanto, a dire il vero, prima della copertina, un foglio incollato, quattro pagine di carta leggera beige, pubblicizzava la “Librairie J.-J. Pauvert” e le sue vendite per corrispondenza). La quarta di copertina – nello stile Pop tipico dell'editore, così anomalo nel sobrio stile tipografico francese – annunciava per il sommario del numero successivo *19 Cartes d'Analogie Surréaliste* con una citazione dello studioso di simbolismi e occultismo René Alleau: “*Ma l'analogia - che è un ragionamento INFERENTE dei dati su un certo punto e una somiglianza su altri - è vicina al processo inventivo al quale nel contempo la matematica deve tanto*”.

Dagli altri Archivi - Carlo
Romano

Le pubblicazioni dell'Archivio Berneri-Chessa



Gigi Di Lembo, storico dell'anarchismo, ha definito Aurelio Chessa "il capostipite degli archivisti anarchici". Nato nel 1913 in Sardegna, a Putifigari, Chessa si trasferisce a Genova e nel 1939 è incarcerato per insubordinazione. Nel capoluogo ligure (dove nasce la figlia Fiamma) diviene una figura di spicco dell'anarchismo locale, soprattutto della tendenza "anti-organizzatrice". Insieme alla per niente generica attività militante - era stato, fra l'altro, fra i promotori di una lacerante scissione dalla Federazione Anarchica Italiana - e al rapporto speciale intrattenuto coi famigliari di Camillo Berneri - lo scolaro di Salvemini e l'amico anarchico dei Rosselli e di Ernesto Rossi morto in Spagna nel 1937 per mano stalinista - Aurelio Chessa è da ricordare anche per l'intensa attività "tipografica" e di studioso col contributo dato alle edizioni R.L., alla collana Vallera, alle riviste "Volontà" e "L'Internazionale" e a diverse altre pubblicazioni.

L'archivio che porta anche il suo nome, aggiunto alla sua morte avvenuta nel 1996, prende vita nel dopoguerra, quando Chessa comincia a raccogliere materiale anarchico. Giovanna Caleffi (moglie di Berneri) si stabilisce a Genova-Nervi nel 1957 e Chessa le suggerisce di rendere fruibile tutto l'archivio della Famiglia Caleffi-Berneri consistente in libri, periodici, documenti, corrispondenza varia. Alla morte di Giovanna nel 1962 l'unica figlia, Giliana che vive a Parigi, decide di lasciarlo a Chessa. Con gli anni a questi fondi originari se ne aggiungono altri, e non solo schiettamente anarchici, come quello del socialista Giuseppe Faravelli, uno dei grandi animatori di "Critica Sociale". Importante acquisizione è un grosso fondo proveniente dalla Biblioteca del Circolo anarchico Pietro Gori di Genova-Rivarolo. Di particolare rilievo sono le acquisizioni che si devono a Fiamma Chessa, come il fondo relativo a Vernon Richards e i due fondi di Leda Rafanelli.

Dopo la lunga permanenza a Genova, l'archivio segue i tras-

ferimenti del suo fondatore-curatore, che morirà a Rapallo nel 1996: dapprima a Pistoia, quindi a Iglesias, di nuovo a Genova-Bavari, ancora a Pistoia, Canosa di Puglia, Cecina. Dal 1999 l'archivio donato dalla figlia Fiamma al Comune di Reggio Emilia, è locato in una sede indipendente della Biblioteca Comunale Panizzi, nata trent'anni fa, per iniziativa dell'amministrazione comunale, dall'accorpamento di due precedenti biblioteche, la Municipale e la Popolare.

Ovviamente, l'attività editoriale dell'archivio si confonde per un lungo periodo con quella pubblicitica dello stesso Chessa – su Berneri, anarchismo e futurismo, Clemente Duval, Leda Rafanelli, Sante Pollastro, guerra di Spagna. Corre tuttavia l'obbligo di ricordare, fra le pubblicazioni precedenti a questa provvidenziale sistemazione, l'Epistolario inedito di Camillo Berneri, pubblicato in 2 volumi a Pistoia. Col trasferimento in Emilia, e con la cura di Fiamma Chessa, le pubblicazioni dell'archivio assumono una maggiore continuità e una fisionomia più precisa, dovuta, va detto, al raffinato progetto grafico di Nicoletta Fontanesi. C'è, prima di tutto, un volume descrittivo dei fondi archivistici (*Storie di anarchici e di anarchia. L'archivio Famiglia Berneri – Aurelio Chessa*, 2000). Ce n'è uno di testimonianze su Chessa stesso (*Aurelio Chessa. Il viandante dell'Utopia*, 2007) e ci sono gli atti di una giornata di studio dedicata a Berneri (*Camillo Berneri. Singolare/plurale*, 2005). Fin qui, pur con le caratteristiche di pregio che ho detto, si rimane nel territorio consueto di questo genere di volumi. Altri due volumi rivestono invece a mio parere un carattere di eccezionalità.

Il primo, di formato differente, per un opportuno adeguamento ai contenuti, è una strabiliante raccolta di 150 fotografie di Vernon Richards (l'italo-britannico Vero Recchioni, 1915-2001, cui si deve un classico sulla Guerra di Spagna: *Lessons of the Spanish Revolution/Insegnamenti della Rivoluzione Spagnola*, Collana Vallera).

Vero, compagno di Maria Luisa Berneri (figlia di Camillo), ritrae fotograficamente, fra gli altri, George Orwell, il quale gli permette di immortalarlo nella sua quotidianità e intimità. Sono sue le foto più note dello scrittore. Con Freedom Press pubblica quattro libri fotografici che raccolgono, divisi per temi, molte delle sue fotografie. Alla morte, per suo volere,

tutto questo patrimonio fotografico, consistente in circa 5000 scatti, è stato donato a Fiamma Chessa, che ha fatto la scelta di lasciarlo all'Archivio.

Il secondo raccoglie gli atti del convegno di studi dedicato a Leda Rafanelli. Trattasi in effetti di due libri differenti, riuniti in un solo tomo, il secondo dei quali è un'eccellente quanto rara iconografia, con immagini che coprono più di ottant'anni della sua vita. Nata a Pistoia nel 1880 e morta a Genova nel 1971, si può considerare uno dei più singolari personaggi dell'anarchismo italiano. Convertitasi all'Islam, abbigliata in modo eclettico e "orientaleggiante", ha nei primi anni del secolo, relazioni col futuro Duce e con Carlo Carrà, e a torto è spesso è ricordata soltanto per questo. Col marito, Luigi Polli, sposato nel 1902, comincia una precisa attività editoriale di stampo radicale. Si lega in seguito all'editore Giuseppe Monanni, con il quale creerà la Casa Editrice Sociale. Verranno editati numerosi classici dell'anarchismo e del radicalismo sociale, ma anche Unamuno, Le Bon, Darwin e London. Usciranno fra l'altro in queste edizioni le opere di Georges Palante, di Giuseppe Ferrari e di Friedrich Nietzsche, prima edizione italiana delle 10 opere, con autorizzazione e prefazione della sorella dell'autore. Contemporaneamente al lavoro editoriale e alle proprie pubblicazioni di protesta, la Rafanelli si dedica alla letteratura per ragazzi, ai romanzi, alle opere teatrali, alle prose ritmiche. Molti sono in pratica lavori autobiografici. Presso l'Archivio sono conservate diverse opere inedite. Dopo la fine del rapporto con Monanni, si trasferisce a Sanremo e dopo pochi anni definitivamente a Genova, dove si occuperà dell'educazione dei suoi quattro nipoti insieme alla loro madre (l'unico figlio di Leda muore nel 1944). Si dedicherà alla scrittura e alla chiromanzia. Morirà nel 1971 nella casa in via Gorizia, dove abita ancora il nipote.

(Segnaliamo che mentre si compilava il testo, erano in preparazione i seguenti volumi: Un libertario in Europa. Camillo Berneri: fra totalitarismi e democrazia, a cura di Giampietro Berti e Giorgio Sacchetti e Giovanna Caleffi Berneri. Un seme sotto la neve. Carteggi scritti. Dall'antifascismo in esilio alla sinistra eretica del dopoguerra, 1937-1962).



Si
ringrazia
Fiamma
Chessa
per la
collabo-
razione.



Franco Accame

Il 18 aprile Franco se n'è andato.

Di origine ligure, era nato a Genova nel 1927. Aveva vissuto a Milano e aveva collaborato al "Giornale", occupandosi a lungo di gastronomia, anche a fianco di Vincenzo Buonassisi e Luigi Veronelli. Tornato a Genova con la moglie Dori e la figlia Francesca, aveva curato, sia per "il Secolo XIX" sia per le pagine locali del "Giornale", delle seguitissime rubriche impregnate sulle tradizioni culinarie liguri. Schermendosi, amava definirsi "cronista del gusto". Alla cucina ligure aveva dedicato alcuni libri, fra i quali l'ancora celebre Mandilli de Sea. Col vecchio amico Gianfranco De Ferrari aveva costituito un felice sodalizio in campo editoriale. Raffinato poeta, apprezzato da Giuseppe Conte, aveva frequentato Sbarbaro. Si era dedicato allo studio dell'antinascimento, al pensiero magico nell'età moderna ed era un fine conoscitore del pensiero cinese e indiano. Si interessava di entomologia e di astronomia. Appena ventenne aveva scritto in francese un trattato di cosmologia. Con l'amico Edward Neill aveva dato vita, con gusto del divertissement, a una rivistina dalla quale, col suo entusiasta consenso, abbiamo ripreso la "sovversiva" testata. Franco Accame è scomparso a pochi mesi di distanza dal cugino Giano, del quale condivideva il percorso, con la medesima curiosità per le idee di qualsiasi provenienza fossero, senza pregiudizi, con affabilità e rispetto culturale. Fuori dal comune era la sua amabile cortesia, ben nota a chiunque lo abbia frequentato e ne abbia apprezzato lo spirito che l'ha mantenuto giovane fino agli ultimi giorni. FDF

fondazione de ferrari

fra le attività recenti
10 Giugno-1 Luglio 2010. Sei Corde sotto le Stelle
Paganini Ensemble / Philippe Petrucciani Trio / Marco Galvagno / Duo
Aonzo-Buttiero / Sara Gianfelici.
Fondazione De Ferrari e Provincia di Genova.
Palazzo Doria Spinola

in questo numero
Opera lirica
filmcritica
antiarchitettura
Jim Thompson
Ercolani
Barile
liberismo
Marx
Carlini
Sanguineti novecento
Le Surrealisme même
Strip tease
Archivio Berneri–Chessa
Vernon Richards
Leda Raffanelli



fogli di via

N.2-3, Novembre 2010. 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