

Sandro Ricaldone (a cura di),  
*ROLANDO MIGNANI. Tra  
segno e simbolo*, De Ferrari-  
Villa Croce, 2010

La Poesia Visiva, ma la definizione andrebbe integrata con una terminologia più diversificata, come scrittura visuale, poesia tecnologica, concreta, simbiotica, oggettuale, totale, è una delle correnti centrali dell'arte del Dopoguerra che ha trovato in Italia, e in particolare, a Genova uno dei più fertili terreni di coltura. Sviluppata a partire dagli anni Cinquanta, riprende e molto spesso anticipa i grandi movimenti delle neo-avanguardie del Secondo dopoguerra. Lettrismo, pop, concettuale, narrative art, fluxus, concentrandosi su un problema capitale di tutta la cultura, non solo artistica e non soltanto novecentesca, il rapporto fra parola e immagine.



Rolando Mignani, l'artista genovese scomparso nel 2006 a soli 69 anni, è uno dei maggiori esponenti di questa corrente e uno dei meno conosciuti. Risulta quindi di particolare rilievo - anche nel quadro di un rinnovato interesse critico verso la poesia visiva che ebbe a Firenze, Milano e Napoli gli altri centri propulsivi - la retrospettiva, *Rolando Mignani, tra segno e simbolo*, al museo di arte contemporanea di Villa Croce a Genova, via Jacopo Ruffini 3. Mignani, che lavorò come operaio metalmeccanico nelle acciaierie del ponente genovese, fu un autodidatta di straordinario talento. Vorace lettore e bibliofilo ma anche dotato di un'intensa manualità, concepiva il mondo come testo, come infinita tessitura di iscrizioni, di segni. Non soltanto parole, quindi ma immagini, oggetti, artificiali e naturali in cui cercare la sintassi nascosta che tiene insieme la realtà. Le sue letture erano vaste ma soprattutto profonde; ricordo di aver visto nel suo studio, a metà degli anni Settanta, una copia della "Grammatologia" di Jacques Derrida, talmente sottolineata e annotata, da diventare quasi una "scultura" cartacea, un livre objet. In questo quasi ossessivo lavoro su ogni singola frase, parola, lettera, margine è racchiuso il segreto della forza delle opere di Mignani.

Un vero e proprio corpo a corpo con il linguaggio che non lasciava nulla di intentato, nel quale ogni più piccolo frammento di carta, cartoncino, corda, sedia rotta, vecchia pentola, pentagramma, ritaglio di giornale, scatola di lampadine Osram poteva diventare, nella lettura/scrittura di Mignani "magicamente" significativo. Tale passione per i segni, anche nelle varianti simboliche, coinvolgeva tutta la vita dell'artista e si palesava, senza soluzione di continuità, anche quando andava al bar a prendere un caffè. Anzi più che mai al bar, luogo elettivo di interminabili discussioni in cui i riferimenti a René Daumal sconfinavano nella politica e la filosofia e Heidegger veniva chiosato in perfetto dialetto genovese.

Una propensione totalmente ermeneutica come quella di Mignani non poteva non applicarsi alla traduzione, intesa come interpretazione interminabile di un testo, che l'artista applicò, praticamente per trent'anni, alle poesie dell'americano Edward Estlin Cummings. La mostra di Villa Croce offre l'opportunità di vedere decine di opere e di apprezzarne l'altissima qualità estetica. L'esposizione, puntualmente ordinata da Sandro Ri-

caldone, in collaborazione con Giorgia Barzetti, è arricchita da un sezione documentaria, riprodotta anche nel bel catalogo edito da De Ferrari. Va segnalato che la retrospettiva di Mignani è resa possibile, in questo momento di vacche magrissime per la cultura, da un'efficace sinergia pubblico/privato che ha coinvolto gli eredi dell'artista, gli amici, i collezionisti, l'Archivio di arte contemporanea dell'Università di Genova, diretto da Franco Sborgi, che hanno lavorato gratuitamente e, in parte, finanziato l'iniziativa. Un esempio tanto virtuoso quanto raro.

GIULIANO GALLETTA

Giuliano Galletta, *IL MUSEO DEL CAOS. Ambienti oggetti immagini parole 1978-2010*, il Canneto editore-Villa Croce, 2010

Mi trovo a ragionare sul “catalogo” di una mostra che catalogo nel senso proprio non è, cosa d'altra parte oggi giorno piuttosto normale. Di sorprendente c'è che la relativa mostra era un'ampia antologica, il che avrebbe dovuto motivare riproduzioni e riproduzioni dei vari episodi attraverso i quali ha preso concretezza l'attività artistica di Galletta. C'è inoltre da rilevare che il libro è firmato dall'artista stesso, a dispetto dei vari contributi critici che lo sostanziano, come a voler controllare la pertinenza di tutta l'operazione. Si tratta in fondo di un'ipocrisia in meno, e ciò non guasta. Ma si tratta anche della prosecuzione di un discorso già iniziato coi cataloghi delle mostre precedenti in vista del punto fermo che quest'ultimo sembra costituire proprio perché accompagna un'antologica.

Prima di passare al commento, voglio tuttavia precisare che la mostra, presso il Museo genovese di Villa Croce, l'ho visitata e si è trattato di una mostra con ampie aperture spettacolari che spezzavano il corso ordinariamente didattico, già abbondantemente spezzato nelle sale, delle mostre antologiche. Il giorno dell'inaugurazione, per esempio, era stato montato un ring dove si è svolto un, ancorché dimostrativo, incontro pugilistico. In un altro giorno un altro artista – e buon poeta – che da tempo si è messo in disparte, Giovanni Bignone, è tornato sulla scena con una personale performance, alla quale non ho assistito ma mi si è detto essere stata assai persuasiva. Sono

elementi apparentemente incongrui, tali forse da attirare l'attenzione ma soprattutto da mettere in conto a quel caos cui si fa riferimento. Conoscendo Galletta, e non solo nella sua vicenda artistica, non ho dovuto faticare a coglierne i precisi nessi autobiografici e dunque, piuttosto di ventilare ipotesi, mi chiedo cosa c'entri quel caos in questa precisione.

C'è chi il caos lo vorrebbe calmo, ma più difficile ancora è averlo ordinato. Non mi pare che Galletta sia così ingenuo da poter credere di mettere in riga il caos e se un Museo ad esso intitolato costituisce un ossimoro, averne mantenuto vivo di mostra in mostra il "progetto" aggrava l'elemento contraddittorio. Ciò nondimeno se si pensa all'edificazione di un contenitore aperto all'accoglienza di elementi caotici – propri e altrui - le perplessità scemano e Galletta, pur giocando sull'ambiguità, a ciò deve aver innanzitutto pensato. La domanda a questo punto è: di che elementi si tratta? Palesemente di frammenti di autobiografia, la qual cosa fa riflettere una volta ancora sul "caos" e in questo caso al caos come all'impossibilità dell'autobiografia, a una sorta di impotenza narrativa, addirittura di incapacità più o meno dichiarata.

Ha scritto Enrico Testa, nel saggio presente in questo libro, che il "romanzo" di Galletta si configura come una "narrazione ipotetica" dove ogni elemento appare senza causa evidente. Per parte sua, e con piacevole verve, Sandro Ricaldone ha spalmato osservazioni del genere su particolari storici della letteratura e delle arti visive, mentre Giuseppe Zuccarino si ricollega "all'occasione mancata, alla maniera della *passante* baudelairiana", dando voce indirettamente a ciò che lo stesso Galletta (più o meno) dichiara in alcune delle sue opere. Sul tema biografico risulta assai stringente la conversazione dell'artista con Riccardo Manzotti, come del resto l'autonomo testo dello stesso epistemologo. I saggi della direttrice di Villa Croce, Sandra Solimano, di Matteo Focchesati e di Viana Conti si fissano variamente sul complesso del lavoro artistico di Galletta e di Galletta proprio Viana Conti ci restituisce una preziosa videografia commentata (avviso ai naviganti: su YouTube si reperisce qualcosa, anche il video di Carmelo Marino sulla mostra in questione).

Voglio sottolineare infine che tutto il lavoro di Galletta (dalle primissime e piuttosto contenute "poesie visive" all'esplosione

scenografica degli ultimi anni) sembra avere come limite consapevole “la pagina”, e intendo proprio la pagina scritta. Il suo lavoro intorno al caos (autobiografico) potrebbe limitarsi a una caotica impaginazione, e ciò acuirebbe ulteriormente quel senso di impotenza narrativa di cui si discorreva. Nel corso della conversazione con Manzotti, avvenuta nello studio dell’artista, fra i suoi libri, Galletta ha detto: “è la libreria che produce me, in un certo senso”.

CARLO ROMANO

Diego Divano, *ALLE ORIGINI DELLA “FIERA LETTERARIA” (1925-1926)*, Società Editrice Fiorentina, 2009

L’archivio di Umberto Fracchia (Lucca 1889-Roma 1930) è custodito presso la Biblioteca Universitaria di Genova, il che, dando per scontato il precipuo interesse, rientra bene in una logica “regionale”, dal momento che lo scrittore visse a lungo a Bargone, nella casa della nonna, e qui scrisse pagine toccanti dove si riconoscono, insieme al paesaggio, i costumi dell’entroterra ligure. Di questo archivio - ricco di circa 5000 volumi e periodici, oltre che di carte personali - ha fatto tesoro Diego Divano per ricostruire la storia della fondazione de “*La Fiera Letteraria*”, il celebre (e longevo) settimanale di cultura che Fracchia fondò nel 1925 (primo numero a dicembre) imprimendogli un taglio giornalistico, allora provvidenziale, che si differenziava non poco dalle altre testate di informazione libraria e culturale, ancorché altrettanto fortunate (tipo “*I Libri del Giorno*” dell’editore Treves).

Il modello a cui Fracchia si rifaceva era quello francese de “*Les Nouvelles Littéraires*”, creato qualche anno avanti con la direzione di Maurice Martin du Gard (da non confondere col cugino Roger, il romanziere) dalle edizioni della libreria Larousse. C’è tuttavia un immediato antecedente (1924) nella rivista di Giuseppe Bottai e Arnaldo Frateili “*Lo Spettatore Italiano*”, ma l’idea di Fracchia a quanto pare era molto più antica, risalirebbe ai tempi di “*Lirica*”, la rivista fondata nel 1912 con Arturo Onofri.

Diego Divano segue con attenzione gli sforzi di Fracchia nello scegliere i collaboratori, nello strutturare il nuovo giornale e nella difficile intercettazione delle risorse necessarie (punto di



partenza fu la liquidazione dalla Mondadori, di cui lo scrittore ebbe per qualche tempo l'incarico di direttore).

Decisivo sarà il rapporto con Giovanni Treccani e la società Treves-Treccani-Tumminelli, poi Istituto dell'Enciclopedia Italiana, e dunque anche con Giovanni Gentile, cosa che attirerà sulla "Fiera" gli strali dei superfascisti, avversi all'orientamento gentiliano. Fracchia d'altra parte più che fascista era un attivo e atipico conservatore quali lo erano gli appartenenti al Movimento nazionalista. Amico di Luigi Federzoni, fondatore con Enrico Corradini dell'Associazione Nazionale Italiana, aveva del resto molto collaborato al settimanale (e nel '14 quotidiano) "L'Idea Nazionale", del quale, a un certo punto, dopo anni di costante presenza nel comitato direttivo, Federzoni assunse la guida piena e Fracchia (dal 1919 al 1922) vi tenne da responsabile la rubrica delle cronache letterarie.

Comunque sia, nel 1928 la sede della "Fiera" si trasferisce da Milano a Roma e Fracchia perde la direzione della sua creatura, assunta da Giovanni Battista Angioletti e Curzio Malaparte, cambiando perfino il nome ("L'Italia Letteraria"). E ciò fino al 1936, quando chiuse i battenti (benché Malaparte considerasse il settimanale "Il Meridiano di Roma" la sua ovvia continuazione). Rinacque nel dopoguerra, nuovamente come "La Fiera Letteraria", con la direzione di Angioletti e con alterne vicende durò fino agli anni Settanta. Umberto Fracchia, per il cattivo tiraggio di una stufa, era morto avvelenato dall'ossido di carbonio nel lontano 1930.

CARLO ROMANO

Massimo Drago, *POESIE DI SCENA*, Zona, 2010

Lorenzo Pittaluga, *AL TERMINE DI NOI*, Joker-Arca, 2009

Due poeti liguri. Due poeti che hanno lasciato la vita in gioventù.

Massimo Drago (1961-1999) apparteneva al "Collettivo di Pronto Intervento Poetico" *Altri Luoghi*, un gruppo che negli anni '90, fra i sopravvissuti clamori postmoderni, aveva animato, a partire da Genova, un nuovo raccordo con l'avanguardia storica e la neo-avanguardia del dopoguerra - come allora tentava di fare, con esplicito riferimento allo storico "gruppo '63", il nuovo *Gruppo '93*, al quale per altro i membri



di *Altri Luoghi* erano collegati. Era in gioco una sorta di “poesia performativa” e quella di Drago lo era in maniera del tutto esplicita, talvolta anche chiassosa e ben impiantata, non senza beffarda iperbole, fra i filari del Futurismo:

“L’alber tu cuc / tu tin tinte devì / la parculè gne ghè / le pert, le mè de grà bimbumbà / de bà varmilli di fiori.”

Poeta dunque prevalentemente recitativo, attento agli elementi scenografici (letture con fuochi d’artificio, per esempio) non è un caso che in vita abbia pubblicato poco, e sempre su riviste (a cominciare dal bollettino del gruppo) e cataloghi d’arte. *Al termine di noi* è la sua unica raccolta in volume, preparata per il decennale della morte con una rischiarante nota degli amici di *Altri Luoghi*.

Lorenzo Pittaluga (1967-1995) quando morì, suicida, dopo l’ennesimo ricovero psichiatrico, aveva invece al suo attivo alcune raccolte pubblicate in volume e teneva rapporti col collettivo che pubblicava la rivista “Arca” (specialmente con Marco Ercolani e Elio Grasso, prefatore di *Al termine di Noi*). Non mancano le raccolte pubblicate postume, come l’attuale. Si tratta di un poeta per temperamento e formazione diverso da Drago (anche se non sempre “così diverso”). Seguiva “una montagna di cose reali, ricordi di ragazze, conversazioni telefoniche con i poeti italiani, desiderio di scovare parole ben vive, là dove molti si fermano” ha scritto Elio Grasso. A Marco Ercolani aveva confidato: “la mia poesia si regge su pertiche di parole”. Senza alcun dubbio il suo è un procedimento di accumulo, ma non ha niente da spartire tuttavia con quei giri di metafore e improvvisi contrasti di cui fan man bassa certi poeti, quasi che tutti fossero Dylan Thomas. Pittaluga piega le parole a un’intimità reale, ora amichevole e amorosa ora drammatica:

“sarai sua fragrante pietanza / se accoglierà il tuo avviso / al termine di noi / al viaggio persuaso.”

Secondo Piera Mattei “figure come quelle di Pittaluga – che solo per qualche verso potremmo avvicinare a Cvetaeva, Celan, Rosselli – mostrano che la poesia ‘può’ accendersi di forza particolare, al bordo della vertigine” (*L’Immaginazione Critica*, Zone Editrice, 2009).

C.R.

Ferruccio Bertini, *ATTILA, OPTIMUS PRINCEPS*, Pàtron  
2010



Il libro è smilzo ma sodo e dunque, a dispetto del severo contenuto, lo si può dire leggero (godibile). Tratta di Attila e degli Unni, un popolo che si suppone fosse di base asiatico ma che assorbì tribù di altri ceppi nelle sue minacciose peregrinazioni. La verità è che, a cominciare dalla lingua, degli Unni si sa poco o niente. Ferruccio Bertini sa comunque generare un racconto appassionante attraverso la percezione che di questo popolo si è avuta attraverso i secoli, dalle testimonianze alla varia letteratura di ogni tempo, storica e no, compresa quella recente. Fra le prime, quella di Sidonio Apollinare, fresca del ricordo benché riferita 15 anni dopo la morte di Attila, racconta di "un popolo che incute spavento fisicamente e psicologicamente: perfino i visi dei loro bimbi hanno una crudeltà tutta loro. La testa è una massa rotonda sporgente; in assenza degli occhi, essi vedono grazie a due caverne situate sotto la fronte; la luce del giorno filtra a stento fino alle pupille infossate."

Bertini, che è latinista e medievista, è poi molto attento nel descrivere la presenza del misterioso popolo e del suo temibile condottiero nella letteratura dopo la caduta dell'Impero romano, si tratti di Paolo Diacono, dello storico dei Goti Giordane o de *I Nibelunghi* - dove inaspettatamente Attila appare come un magnanimo monarca - e degli Ungari - i quali, fuori da ogni logica storica, si compiacquero di proclamarsene discendenti (tanto che Attila è ancora oggi un nome assai diffuso in Ungheria). Risalendo i secoli, Bertini arriva alla prima tragedia di Corneille, intitolata ad *Attila*, a un poemetto di Gabriello Chiabrera, al melodramma di Metastasio, musicato da Pietro Auletta, che ha protagonista *Ezio*, che sugli Unni trionfò. E a proposito di melodramma, Bertini ricorda la nona Opera di Giuseppe Verdi, *Attila*, la quale "pur non essendo uno di quei capolavori che segnano un'epoca nella storia di un'arte, essa è tra le migliori fra quelle di secondo piano di un grande maestro."

Fra la produzione recentissima, oltre alle opere degli storici, sono ricordati un romanzo, un fumetto e perfino un libello di Luca Canali contro le riforme scolastiche del ministro Gelmini: *Fermare Attila* (2009). A conclusione, Bertini afferma che



"mentre nella leggenda accolta favorevolmente dagli scrittori cristiani compare un Attila *flagellum Dei* ... in realtà il re Unno era un barbaro non diverso dagli altri."

GG

Renato Venturelli, *HORROR IN CENTO FILM*. Nuova edizione aggiornata, Le Mani 2010

Ruggero Adamovit e Claudio Bartolini, *IL GOTICO PADANO*.

*Dialogo con Pupi Avati*, Le Mani 2010

Brigid Cherry, *HORROR*, Routledge 2009



Ben fatto! Dalla prima edizione del 1994, alla ristampa del 2002, di anni ne sono passati un bel po' per il numero 1 di una fortunata collana, forse oggi la più popolare dedicata alla storia del cinema. Horror da allora ne sono usciti non pochi e c'è stata perfino la moda dei giovani vampiri! Dato lo schema editoriale ("i cento film" di ogni volume, per l'appunto, benché il numero sia solo indicativo) si potrebbe supporre un limite invalicabile che privilegiando certe scelte finisca con l'oscurare la qualità di ciò che è stato escluso. Ma non è così. Ciò era evidente già con questo "numero 1" che Renato Venturelli - fra i massimi studiosi del cinema "di genere" - ha oggi finalmente aggiornato tenendo conto dei film usciti in un quindicennio e della riflessione storico-critica sul cinema horror che nel frattempo non è mancata (*Horror* di Brigid Cherry del 2009 ne è un esempio recente ed è un "guidebook" storico al pari di quello di Venturelli). Ogni capitolo contiene riferimenti precisi, anche ampi, ad altri film del regista, dello sceneggiatore o del produttore che mancano di una scheda autonoma, cosicché il disegno complessivo risulta nei fatti esauriente. Di alcuni protagonisti era comunque impossibile non ricorrere a più voci, anche per la complessità della filmografia in termini di generi e di anni passati, si pensi per esempio a Jacques Tourneur dai capolavori girati per Val Lewton (1942-1943) al raffinatissimo (uno dei miei preferiti del genere) *La Notte del Demonio* (1957). Ma anche per lui capita di ritrovare *Il Clan Del Terrore* discusso insieme a *I Maghi del Terrore* di Roger Corman nella scheda relativa a *I Racconti del Terrore*, sempre di Corman, in virtù del comune taglio grottesco con un episodio del film.

I film dell'orrore di Pupi Avati, posteriori ai grandi classici

italiani del genere, sono invece tutti affrontati nella scheda del notevole *La Casa delle Finestre che Ridono*. Ne *Il Gotico Padano* di Adamovit e Bartolini, si legge questa dichiarazione del regista. "In *La Casa delle Finestre che Ridono* commisi un peccato mortale, che fu indugiare sui dettagli della carne accoltellata". Evidentemente Avati, col senno di poi, avrebbe voluto raggiungere quel grado di rarefazione a allusività proprio dei grandi classici di Tourneur. Malgrado il film si prestasse a questo tipo di soluzione, e in parte la raggiunga, certe esigenze di mercato consigliavano la strada effettivamente scelta. Una dozzina di anni prima, con l'incredibile *Brigadoon* sudista 2000 *Maniacs*, Herschel Gordon Lewis aveva tentato una rappresentazione in chiave estremista e provocatoriamente gioiosa della crudeltà, in seguito divenuta consueta e quasi irrinnunciabile. Ovviamente un caposaldo dell'estetica del brutto (e tale non per l'aspetto "gore") come il film di Lewis non sfugge all'attenzione di Venturelli.

CdJ

C. Di Giorgi – I. E. Ferrario, *IL NOSTRO CANTO LIBERO. Il neofascismo e la musica alternativa*, Castelveccchi, 2010

Si dice che anche i giovani neofascisti italiani finissero contagiati da ciò che si andava diffondendo fra i coetanei di tutto il mondo alla fine degli anni Sessanta e che senza troppi problemi partecipassero delle medesime ventate ribellistiche, perlomeno fino all'aprirsi di una stagione di violenze, stragi e sospetti ideologici che li costrinse discriminati. Come spartiacque simbolico, ma nemmeno tanto, fra l'una e l'altra fase si indica plausibilmente la disgraziata incursione di Almirante e Caradonna nei corridoi dell'Università romana (la Sapienza). Qualcosa del primo felice idillio giovanile dovette tuttavia sopravvivere se anche questo ambiente prese successivamente ad aprirsi, pur nel sensibile scarto temporale, ai modi e alle tecniche della cosiddetta "controcultura", con rivistine ironiche e (finalmente) autoironiche, raduni avulsi dalle ritualità tramandate, musica rock.

Questo accadeva col sentimento della discriminazione subita, di un perdente isolamento di cui un po' ci si compiaceva, forse memori di quegli altri giovani che dopo il 1943 si arruolavano,



anche loro perdenti, fra le "camice nere" della RSI e che per tutti gli anni del dopoguerra avevano costituito il modello morale di tutti i giovani neofascisti oltretutto la linfa retorica del partito neofascista rappresentato in parlamento dal Movimento Sociale Italiano. Il fatto è che quest'ultimo per quanto dimenasse un'oratoria che rimandava al combattentismo della RSI, nei fatti era un partito più vicino al conservatorismo bacchettono che ad altro e ciò - dall'atlantismo, all'alleanza coi monarchici, all'essere una ruota di scorta della Democrazia Cristiana ancora al tempo della battaglia per il divorzio - lo rendeva contraddittorio nelle spinte ideali e manipolatorio nell'agitazione.

Una nuova leva di intellettuali - *Al di là delle destra e delle sinistra* si chiamò un loro convegno - si mostrò a un certo punto disorganica al partito, il quale del resto, riluttante a dar peso a freschi protagonisti - si pensi a Marco Tarchi - non sembrava apprezzarne la disinvoltura e l'assoluta mancanza di paranoia. Un libro curato da due di questi, Maurizio Cabona e Stenio Solinas, ne dette conto radunando testimonianze sugli "anni di piombo" provenienti da fonti disparate, diverse nell'ispirazione e nelle esperienze (*C'eravamo tanto a-r-mati*, Sette Colori, 1984). Solinas d'altra parte avrebbe scritto che se non gli piaceva l'ambiente avversario non per questo gli piaceva quello d'origine (*Compagni di solitudine*, Ponte alle Grazie, 1999). Su un piano ancora "militante" è d'altra parte assai istruttiva la lettura degli articoli e dei saggi che Vincenzo Vinciguerra (autore reo confesso dell'attentato di Peteano) con lucida e documentata prosa consacra alla "storia di un inganno", quello neofascista missino per l'appunto (*Camerati, addio*, Edizioni di Avanguardia, 2000).

Di ripensamenti del genere non sembra quasi esserci traccia nelle interviste che a Di Giorgi e Ferrario hanno concesso i protagonisti della scena rockettara legata alla "destra radicale", nelle quali il MSI mantiene piuttosto una centralità su quel piano di immedesimazione culturale/culturale ("rock identitario" viene anche chiamato il genere) affidato alle canzoni (delle quali purtroppo non si riportano i testi). Ciò rende ovviamente di grande interesse storiografico, generale e musicale, il libro che le raccoglie, ma allo stesso tempo ne limita la portata estetica, ancorché in qualche caso si assista a pieghe esistenziali più tormentate e solitarie, non piattamente rivendicative di una

differenza che suona talvolta come vera e propria minorità invece di orgogliosa minoranza.

Interessante sarebbe stato pure comparare l'attività pionieristica di questi gruppi e cantautori italiani, ai quali si può associare l'eccentrico francese Jack Marchal, agli sviluppi internazionali successivi di penetrazione fra metodi e simboli della "controcultura". A parte la variante skin, della quale comunque si fa cenno, un ruolo di rilievo avrebbe dovuto rivestirlo l'ambiente "black metal" attraverso i cui canali c'è stato perfino un tentativo americano – coadiuvato dal capo della National Alliance, nonché autore di *The Turner Diaries* e vecchio collaboratore di George Lincoln Rockwell, William Luther Pierce – di anettere numerose etichette discografiche indipendenti di ogni dove. Da tenere presente sarebbe stata anche la cospicua attività giornalistico-musicale e l'appoggio di un musicista d'avanguardia come Boyd Rice, benché disistimato nell'ambiente in quanto fascista puramente estetizzante.

CARLO LUIGI LAGOMARSINO

Leonardo Facco. *UMBERTO MAGNO. La vera storia dell'Imperatore della Padania*, Aliberti 2010

I libri dedicati a soggetti politicamente ancora attivi hanno solitamente il difetto di invecchiare rapidamente. Sulla Lega Nord e su Umberto Bossi sono usciti lungo il 2010 diversi libri (ricordo, per esempio, Roberto Biorcio, *La rivincita del Nord*, edito da Laterza) e tutti quelli che mi sono noti inclinano alla demistificazione. Quanto a questa, il libro di Facco presumo non sia secondo a nessuno, ancorché sia l'unico che abbia effettivamente letto. L'autore è "maturato" proprio dentro la Lega Nord che per lui ha costituito una sorta di "romanzo di formazione" libertario. Ha lavorato nella redazione de "La Padania" ma da molto prima che ne uscisse dirigeva per conto suo la rivista "Enclave". Come ne *La marcia su Roma* - il film diretto da Dino Risi nel 1962 - dove Tognazzi man mano che avanzavano gli eventi cancellava tutte le promesse del programma fascista del '19, Facco espunge tutto ciò per cui la Lega lo aveva catturato emotivamente e intellettualmente. È del resto sotto gli occhi di chiunque ragioni che la Lega è cresciuta ripudiando nei fatti ognuno dei propositi originari finendo con



l'incarnare quello statalismo contro il quale chiamava a raccolta. Il tutto strumentalmente al potere padronale/famigliare del capo, inflessibile con chiunque possa dimostrare autonomia. Quella di Facco è una narrazione che ricorda - fatte le debite proporzioni - quelle di Simon Leys su Mao Tse Dong e la compagna Jian Qing. Per fortuna qui anziché nella tragedia omicida ci troviamo nei paraggi della farsa. Si ride, ma non c'è da stare allegri.

CLL

Giorgio Galli, *ESOTERISMO E POLITICA*, Rubbettino 2010  
Giorgio Galli, *INTERVISTA SUL NAZISMO MAGICO*, Lindau 2010

Giorgio Galli, *LE COINCIDENZE SIGNIFICATIVE*, Lindau 2010

L'interesse di Giorgio Galli per le tematiche dell'occultismo, specialmente in relazione alla politica, è da tempo un fatto consolidato attraverso numerosi volumi alcuni dei quali hanno raggiunto il livello della popolarità. Cenni sparsi se ne trovano ad ogni modo anche nei lavori più vecchi (come gli articoli sulle *coincidenze significative*, ma non solo). Nel frattempo gli studi in proposito hanno meritato un autonomo ruolo nell'ambito accademico prescindendo dalla consuetudine degli studi religiosi, etnologici, filosofici e di storia della scienza. L'attenzione del "politologo" Galli è posta prevalentemente su una letteratura assai sfruttata, attraverso la quale tuttavia riesce a elaborare (a intrecciare e coordinare) discorsi nient'affatto speciosi. Malgrado il suo saltuario richiamo alla "ragione" i lavori non mancano per altro di flessibile intuito. Piacevoli che siano in barba alla ripetitività, alla quale del resto il genere abita, hanno il limite di ridursi al bilancio di chi, politico, all'occultismo si è in qualche modo avvicinato, ma il discorso sul "carisma" affrontato in *Esoterismo e Politica*, merita approfondimenti.

CdJ

Raoul Vaneigem, *NÉ VENDETTA NÉ PERDONO. Giustizia moderna e crimini contro l'umanità*, Elèuthera 2010

Raoul Vaneigem, *DE L'AMOUR*, Le Cherche Midi éditeur 2010



"Uccidere un uomo non è difendere una dottrina, è uccidere un uomo". La frase, attribuita a Sebastien Castellon (o Châteillon) dopo che nella Ginevra di Calvino era stato messo a morte per eresia Michele Serveto, è quanto di meglio possa servire da epitome per la copiosa pubblicistica di Raoul Vaneigem degli ultimi lustri, in particolare per *Né Vendetta né Perdono*, forse il più riuscito fra i suoi libelli di questi anni. L'umano contrapposto alla barbarie è l'orizzonte dichiarato di questi scritti. Ascendenze luxemburghiane a parte ("socialismo o barbarie") i termini di questa antitesi sono tutt'altro che chiari e mentre il primo è oggetto di perplessa filosofia al secondo si innalzano talvolta romantici panegirici. A Vaneigem tuttavia non serve spingersi fra questo genere di trame – siano esse accademiche o per così dire "creative" - per estrarne la chiarezza, della quale piuttosto possiede il dono.

"La lotta alla barbarie non consiste nel moltiplicare il numero delle prigionie, ma nell'eliminarle moltiplicando le scuole." Un'affermazione come questa (che ricorda la retorica dello svuotare gli arsenali e riempire i granai) suggerisce nello sviluppo della scrittura di Vaneigem qualcosa che sembrerebbe distanziarlo – il tempo passa per tutti - da quel suo *Trattato* che negli anni situazionisti poteva persino oscurare – con buoni motivi - la fama di quello tanto celebrato del "capo" Guy Debord. Un suggerimento che potrebbe essere rafforzato dal confronto fra il recente *De l'Amour* e il vecchio *Le livre des Plaisirs* (1979).

Nel libro sulla giustizia moderna (tradotto da Guido Lagomarsino) non son poi poche le affermazioni che, se isolate dal loro contesto, farebbero sobbalzare chi fosse rimasto ai toni del tempo che fu. Ciò nondimeno si sbaglierebbe impressione d'acché, sebbene sfiorando una sorta di ecumenismo, il "vecchio" nulla ha da rimproverare al "nuovo" quanto non solo a radicalità, ma a una sorprendente gentilezza d'animo. Rileggere il *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (1967) alla luce dei tanti più recenti libelli non sarà elettrizzante come la prima volta ma finirà con l'essere una rivelazione.

"Come ha potuto ciò che c'era di appassionante nella coscienza di un progetto comune trasformarsi in un malessere a stare insieme?", scriveva Vaneigem (1970) nella lettera di dimissioni dall'Internazionale Situazionista, "è quello che stabiliranno gli

storici. Non mi sento né la vocazione dello storico, né quella del filosofo, in pensione o no, per divenire un ex combattente”. Se ne può prendere atto nel libro pubblicato ora in Italia da Eléuthera.

CdJ

Maurizio Ferraris, *RICOSTRUIRE LA DECONSTRUZIONE. Cinque saggi a partire da Jacques Derrida*, Bompiani, 2010  
Diego Fusaro, *ESSERE SENZA TEMPO*, Bompiani, 2010



All'epoca di *Differenze* (Multhipla, 1981) Maurizio Ferraris lo si indicava come un giovane e promettente filosofo torinese. Giovane filosofo lo è rimasto a lungo, ben oltre ciò che la realtà anagrafica potesse consentire, ma promettente lo è rimasto meno dello strettamente necessario, approdando presto alle sfere alte del pensiero e agli annessi e connessi di una brillante carriera fra i dottori che contano, accumulando una tale sfilza di incarichi prestigiosi la cui elencazione nelle bandelle editoriali potrebbe risultare a conti fatti deficitaria: professore ordinario di filosofia teoretica all'Università di Torino, direttore del laboratorio di ontologia (LabOnt), Directeur d'études al Collège International de Philosophie, Fellow della Italian Academy for Advanced Studies e della Alexander von Humboldt Stiftung, visiting professor alla École des hautes Études en Sciences Sociales di Parigi e in altre università europee e americane. Ha inoltre pubblicato una quarantina di libri, molti dei quali tradotti in varie lingue, e ha ottenuto i (manco a dirlo, "filosofici") premi Castiglioncello (2005) e Viaggio a Siracusa (2008). Ma non finisce qui: è direttore della "*Rivista di Estetica*", condirettore di "*Critique*" e membro del comitato storico di "*Alfabeta2*".

A tutto questo ben di dio si deve aggiungere una considerevole attività giornalistica, specialmente su "*Repubblica*" (di cui è editorialista) e su "*il Sole 24ore*". Ciò che ha ottenuto da quest'ultima occupazione più che la fama, tutto sommato limitata fuori dei vincoli strettamente settoriali, è stata per un verso l'occasione per smussare le asprezze proprie del filosofo professionale (cosa che nemmeno sui giornali riesce a tutti) e per l'altro l'opportunità di dar corso a un senso dell'umorismo che, se non gli è mai mancato, stentava ad esprimersi compiuto-

tamente.

Fra i benefici che la maturità ha portato a Ferraris penso, non senza malizia, che si possa annoverare anche l'affettuosa presa di distanza da Jacques Derrida - uno dei maestri che fin da *Differenze* aveva potuto contare su di lui in Italia - e insieme da postmoderno e decostruzionismo. Oltretutto non c'è in Derrida, constata Ferraris, una teoria della "decostruzione" onde per cui tutta la sua filosofia si riduce - come fra i cosiddetti "filosofi del sospetto", i Marx e i Nietzsche - alla seppur acuminata demistificazione critica, per quanto espressa coi modi "idiomatici" che attirarono sulla sua prosa una fama di oscurità.

Ciò che percorre questa raccolta di saggi è l'attenzione posta sul concetto di verità (e su quelli di etica e giustizia) a partire dalla frase nietzchiana così cara ai decostruttori e a quei "pensatori deboli" cui proprio Ferraris diede un contributo non secondario: "Non ci sono fatti ma interpretazioni". Se così fosse, si chiede oggi Ferraris, che considerazione dovremmo dare alle notizie dei telegiornali, per non dire di quello che comunemente ci succede nella vita di tutti i giorni? Certo una frase del genere è facile da smontare ("decostruire" è quindi normale) ma è altrettanto facile coglierne un suo nucleo veritativo, cosa che il filosofo oggi sembra dubbioso concederle. Ferraris si muove come San Tommaso: risalendo a tutte le cause ci si imbatte in quella "non causata" e quella sarà Dio. Andando avanti a decostruire una volta che ci si fermerà quello che avremo di fronte sarà la verità. Il problema è serio, ovviamente, e merito di Ferraris è di trattarlo con la stessa leggadria "postmoderna" che dice ormai stargli stretta. Sempre con spirito vezzoso - forte di una beneducata ed amabile cerimoniosità - Ferraris esprime l'altrimenti fastidioso rapporto di autoreferenzialità della casta filosofica. Pensare tuttavia che Marx abbia riacquistato senso a partire dagli *Spettri* di Derrida è magari esagerato.

A proposito di Marx, su di lui torna Diego Fusaro, dopo la buona prova di *Bentornato Marx!* (Bompiani, 2009) e, per essere precisi, di altre che risalgono nientemeno a quando aveva all'incirca 17 anni. Il tema di questo nuovo libro è ad ogni modo "l'accelerazione della storia e della vita". Per una buona metà, *Essere senza tempo* - titolo indovinato, non c'è dubbio - è un gran libro di erudizione, con ampie escursioni sul tema fra



filosofi, letterati e romanzieri. Per l'altra, quella che fra gli altri coinvolge Marx e i suoi epigoni, c'è da osservare che la riduzione alla "dromologia" (come la definiva Paul Virilio) comporta perlomeno delle semplificazioni, se non delle censure. Così l'esempio leninista è colto attraverso il suo stesso canone di, per l'appunto, accelerazione del processo rivoluzionario, tacendo un'altra lettura che suggerisce più della "rivoluzione", il colpo di stato e la guerra civile.

Questo non vuol essere, sia chiaro, un giudizio che va a permeare tutta la lettura, che rimane a quella quota di erudizione della quale si è detto. C'è da rimarcare casomai che questi libri escono tutti nella collana dei saggi tascabili di Bompiani e l'effetto oggi come oggi, nell'improprio panorama editoriale, suscita perfino sorpresa.

WOLF BRUNO

Stefano Bartezzaghi *SCRITTORI GIOCATORI*, Einaudi 2010

Eugen Fink *OASI DEL GIUOCO*, Raffaello Cortina 2008

Eugen Fink – Martin Heidegger, *ERACLITO*, Laterza 2010

Il mondo non è casa del Re, ma la sua prigione. Chi cerca il Re nella prigione, senza esserne prima evaso, cozza contro una regola fondamentale e gli sfugge senz'altro qualcosa di enorme importanza. (Ibn Al- 'Arabi)



A prima vista raccolta rimaneggiata di scritti di diversa occasione, *Scrittori giocatori* ( Einaudi 2010 ) di Stefano Bartezzaghi accoglie invece tra le righe preziose suggestioni ed inquietanti aperture sul tema evocato dal titolo e proprio a partire dall'opera di scrittori italiani e stranieri noti e rispettati per tutt'altra serietà d'impegno. Dal gioco "minore" praticato in aree attrezzate e riservate alla creazione di giocattoli più o meno artificiosi e ludici al gioco "maggiore" in cui lo stesso scrittore è coinvolto, se non a sua insaputa, quantomeno contro voglia, spossato dei ferri del proprio mestiere e volentieri a sua volta giocato. Se così John Cage è letto, al di là delle pigri lodi al caso con cui viene identificato, soprattutto come ferreo costruttore di regole, e Truman Capote, smarcandosi dai professionisti-gestori del gioco si afferma come scrittore-gambler per l'eccessivo coinvolgimento pronto a rischiare contro la stessa realtà di cui si nutre, in Giuseppe Pontiggia, seguendone l'agonismo letterario sul filo della metafora scacchistica, Bartezzaghi rileva un impulso alla vertigine e alla sorpresa che

coglie l'autore quando il gioco letterario sia condotto sviluppando rigorosamente le mosse iniziali, finché la passione diventa calcolo e il calcolo fantasia. La scommessa è vinta se l'artista progetta qualcosa che superi le sue capacità, rivelandogli qualcosa che prima ignorava, a rischio dell'incomprensibilità. Giocatore che gioca contro il gioco progettato e vince nell'abbandono della sconfitta. Attraverso l'interrogazione della distanza tra lo scrittore e ciò che dice, tra l'autore ed il linguaggio è la stessa verità che viene messa in questione. Dove si mostrano la disperazione di un'impresa volta ad affermare la separazione tra vita seria e sfera del gioco e la vanità di siffatte limitazioni la vita " può essere considerata una partita di cui non conosciamo le regole e lo svolgimento", salvo ipotizzare una razionalità nel divertimento di dei olimpici che si divertono ad osservarla dall'alto.

Quando Eugen Fink si volse al tema del "gioco come simbolo del mondo" (così recitava il titolo di un suo libro del 1960) parve raccogliere l'esortazione del maestro Husserl a ritornare alla cose stesse mettendo alla prova l'estrema (l'ultima) teoreticità occidentale con l'immagine sfuggente presocratica di qualcosa che un suo condiscipolo, Heidegger, aveva da alcuni decenni brevemente come "essere".

Considerato sintetica e straniante declinazione dell'invito husserliano, *Oase des Glücks* (riproposto dall'editore Raffaello Cortina col titolo *Oasi del Gioco*) apparve nel 1957 e fu già tradotto nel 1969 da Rumma Editore come "Oasi della Gioia"; solo il curriculum di un rispettato fenomenologo accademico, quale Fink era, poteva consentirgli il corpo a corpo con un "oggetto", il *gioco* (segnale di altre apparentate "irrealtà", riflessi, ombre) dallo statuto ontologico a dir poco problematico e con un agire, l'attività ludica, elevato a test filosofico per misurare l'aderenza della strumentazione concettuale alla povertà ingloriosa e dimessa dell'agire del quotidiano.

La fenomenologia in primis, ma solo in quanto grande erede di una storia bimillenaria, deve vestire gli stracci dell'ordinario nello stesso momento in cui fa il gesto di allontanarsene per pensarlo, problematizza il quotidiano (lo pone tra parentesi) ma distanziandosene non smette di abitarvi, proprio come nell'agire ludico siamo "presi" e contemporaneamente siamo pronti a riconoscerlo "solo" un gioco. Sta nel mondo come se

non ci stesse.

Così la filosofia ha concettualizzato il mondo servendosi di oggetti e strumenti subito superati in quanto ombreggiati, fin dalla loro scelta elettiva, da un limite costitutivo; gravati da quell'ombra che, per l'equivalere di troppa chiarezza e cecità, sola ci consente di vedere. Ombre sono non solo le cose, ma pure i concetti che permettono alla filosofia di scoprire quelle ombre, cominciando proprio dai dati sensibili, ombre di significati istituiti dall'uomo nel ripetere il gesto di un bambino che, giocando, conferisce nuovi significati ad oggetti quotidiani.

Simbolo dell'essere stesso, il gioco "anticipa" l'interpretazione filosofica della vita, esibendone la struttura fondamentale capace di dare senso alle forme di vita dell'uomo. Pensato a fondo seguendo il paradigma ludico, il rapporto uomo-mondo non è oggettivabile, ma è *la filosofia stessa*, che vive l'esperienza umana e contempla: teorizza il nostro stesso vivere. In questa divaricazione sta l'autentico filosofare: ridursi all'osso per aprirsi all'essere.

Ad una povertà di mezzi reali (bastano gli aliossi di Eraclito) corrisponde un carattere sfuggente alle generalizzazioni o concettualizzazioni; rispetto ad altre dimensioni (lavoro, amore, potere) il gioco non si pone scopi e risultati; non esaurendosi in nessuna opera, il suo svolgimento vale come opera, ma questa "irrealtà" non è solo illusione soggettiva. E' creazione di un proprio spazio-tempo grazie all'interruzione della continuità (diversamente illusoria) dell'agire quotidiano.

Venuta meno la dimensione della progettualità strumentale, affrancato dalla zavorra dello scopo, il gioco esita in uno spazio-tempo irreali: un'oasi in cui s'arresta la freccia unidirezionale del tempo e salta l'affanno abitudinario giornaliero. Non c'è assenza di pensiero ma aura di senso in cui si muovono il gioco con le sue regole e il fare ludico del giocatore che si distanzia da sé, confrontato alla scissione tra un attivo giocare e l'esser messo in gioco, tra sospensione e mantenimento della realtà una volta liberato dalle costrizioni della vita seria, dentro e fuori dal ruolo assegnatogli.

Affascinato dall'agire non servile del gioco, il filosofo immagina lo svolgersi della totalità del mondo, al di là dei sensi e delle preoccupazioni umane; come il bambino giocando si

esercita all'esistenza e si apre al mondo degli uomini (tutto quanto per Primo Levi costituiva *L'Internazionale dei bambini*) così quel che sfugge alla presa delle nostre esperienze può diventare tema di rappresentazione. Né si tratta di eleggere, idolatrandola, l'immagine del gioco a simbolo del mondo (il che ci lascerebbe tra le dita un gioco "oggettivizzato"). Dunque il buon fenomenologo riconosce che il gioco non è oggetto in cui si raccolga o rappresenti il mondo, ma bagliore che per frammenti illumina sul modo di rapportarsi di uomo e mondo; in un gioco, uomo e mondo si rapportano.

"Intenzionato" dall'uomo che sempre si trascende verso nuovi significati, il mondo è coinvolto continuamente in una coscienza "ridotta" a oltrepassamento e immaginazione, cui la verità si palesa come gioco di significati, gioco d'ombre. Non è vero che l'uomo è giocato nel gioco del mondo, piuttosto nel gioco uomo e mondo stanno alla pari.

"Dal mondo procede l'uomo, dall'uomo il mondo; Dio crea l'uomo e l'uomo crea Dio" (Husserl, Ricerche Logiche)

E' a partire da questo legame irrisolvibile che fioriscono le possibili analisi antropologiche o sociologiche (Huizinga, Caillois, etc) delle attività ludiche. Chiudere lo iato deprivandone uno dei poli, raffredda la tensione e indebolisce le potenzialità dell'immagine *gioco*, con esiti che, in varia misura, hanno accompagnato la storia del pensiero.

Il primo di tali sbocchi, antico quanto le metafisiche hindu, pensa come "gioco" l'assoluta contingenza che governa il sistema-mondo e ne struttura l'interna necessità; al di là di ogni spiegazione causale, nelle parole dello stracitato frammento di Eraclito, "il corso del mondo (*aion*) è un fanciullo che gioca...". Motivo che, insieme a quello della cancellazione di ogni orizzonte che non sia lo stesso del gioco, ne segnala, Nietzsche docet, la colorazione nichilistica, fino al Sinisgalli di *Antichi giuochi*: "I bambini giocano sul sagrato/ con l'osso secco del castrato". Senza perché, il gioco gioca in quanto gioca.

L'immagine della felicità che l'uomo si fa è connessa al poter dimenticare, alla capacità di sentire *non-storicamente*. "chi non sa mettersi a sedere sulla soglia dell'attimo, dimenticando ogni cosa passata, chi non è capace di star dritto su di un punto senza vertigini e paura come una dea della vittoria, non saprà mai cosa sia la felicità e, peggio ancora, non farà mai qualcosa che

renda felici gli altri” (Nietzsche, *Seconda Inattuale*).

Fink argomenta che proprio il pensiero del gioco accennerebbe, nel creatore di Zarathustra, ad una filosofia situata nella segreta dimensione del *Weltspiel*, del gioco del mondo; pur ricordando l'idealismo classico, qui Nietzsche non subordinerebbe i rapporti dell'immaginazione, del tempo, della libertà e del gioco ad un essere originario inteso come Volontà e Spirito: il gioco (dell'uomo, del bambino e dell'artista) diverrebbe “concetto chiave” dell'universo, metafora cosmica. (Cfr. il seminario su *Eraclito* del 1966-67 tenuto insieme ad Heidegger e ripubblicato da Laterza).

Sarà Karl Löwith a sintetizzare la ripresa dell'immagine eraclitea nel dopo-Hegel come possibilità aperta ad un'esistenza divenuta senza strade o mete, quando al biblico “tu devi” subentra il moderno “io voglio”: laddove Eraclito, lontano dall'imperativo etico, si tiene distante pure dall' “io voglio” sentendosi “non libero”, fato, fin nelle più intime fibre, senza alcuna posizione privilegiata nel mondo naturale. Implicato e compreso nel cosmo in divenire, l'uomo può primeggiare conformandosi al *logos*, alla norma del tutto, secondo sapere o ignoranza: “io sono” colui cui appartengono innocenza ed oblio. Imparare a giocare il gioco della necessità richiede apprendistato. Riconosceremo nel nostro regno dei fini e della ragione una provincia del caso, ovvero della stupidità cosmica che interferisce nei nostri progetti, lacerando la ragnatela dei nostri scopi? Chiameremo necessità le mani che scuotono il bossolo dei casi considerando finalismo e razionalità come forme del getto di dadi e la totalità del mondo finalistico come brano di un mondo *afinalistico arazionale*? Il sapiente insegna a dismettere la vanità riconoscendo la limitatezza di quanto riteniamo premeditato (invece che legato al gioco della necessità) e che uomo e mondo, solidalmente agganciati, sono *compresi* in uno stesso e doppio movimento che li fa trapassare l'uno nell'altro. Mentre l'uomo si perde nel divenire universale, il mondo si concentra nell'uomo. Dal che discende l'oscillare poetico-filosofico tra formulazioni concettuali e metafore poetiche nell'impresa di tradurre l'esperienza inaudita del cosmo in divenire.

Tenendo presente questi sfondi, possiamo formulare un'immagine di mondo partendo da qualcosa del mondo, da un

modello interno al mondo: il gioco umano. Questo gioco è un evento del mondo, un agire interno al mondo che differisce profondamente dal movimento complessivo dell'universo: tale differenza non va abolita. Parlando di gioco del mondo, dobbiamo innanzitutto aver distinto il gioco dell'uomo dal "governo del mondo", ogni equazione essendo già alterata, originariamente dissimmetrica. Nel gioco umano, in quanto modo di rapportarsi al tutto, risplendono soltanto *momenti rotti* del mondo, in cui questo pare sfuggire o solo a fatica inserirsi nei registri della bisognosa preoccupazione; confrontato al corso della vita seria e produttiva, il gioco palesa i segni di un presente acquietato e di un'autarchia di significato: oasi di felicità conquistata. Al gioco scandito da un'autosufficienza interna mancano mete che lo delimitino oltrepassandolo. Perfetto nella sua sferica chiusura, rapisce nei suoi scopi immanenti: il giocatore vi è immerso, quando non perso, intuendo che per lui e attraverso lui il gioco si svolge senza soggetti forti o individualità stabili. Il senso "mediale" che Gadamer avvertiva nel verbo "spielen", Huizinga così provava a definirlo: giocare è un'attività di tipo tanto peculiare ed indipendente da sottrarsi ai soliti generi d'attività, "spelen" non essendo "agire" o "fare" in senso usuale. Conta piuttosto il movimento ludico, l'idea di una tessitura infinita nella sua ripetizione: il gioco rappresenta "un ordine in cui l'andare e venire del movimento ludico si dà come da sé stesso" (Gadamer). Questo il rischio che sovrasta e affascina il giocatore, attirandolo per metterlo alla prova delle sue illimitate possibilità.

Il giocatore contempla la sua rinuncia al comando una volta irretito nel prestigio del gioco che, non rinviando a contesti finalistici esterni al proprio svolgersi, si limita a ripresentarsi e, giocando, autorappresentarsi. Su ciò si fonda la possibilità per il giocatore di rappresentarsi qualcosa, una volta riconosciuto come *fine* l'organizzazione e strutturazione ordinate del movimento stesso del giocare (così Emile Benveniste in un vecchio "Deucalion" del 1947).

Meglio di altri comportamenti, dunque, il gioco "imita" il mondo nel suo distaccato divenire, rispondendo all'immotivato movimento del mondo ed alla sua mancanza di fondamento: senza ragione e mete esterne, il governo del mondo avviene come un bambino che gioca, tutto compreso nel suo gioco. Attraverso

l'orditura del gioco, l'uomo si rapporta al mondo senza rappresentarselo come oggetto, ma aprendosi estaticamente alle forze che ordinano il cosmo: nell'esistenza umana risplendono tratti dell'infinito che la trapassano e le cose si dispongono come pedine e configurazioni di un gioco condotto da un fanciullo che le sposta senza meta: proprio *perché* siamo al mondo possiamo giocare e intuirne l'infondato. Qualcosa che accade nel mondo mostra tratti del tutto che produce ogni cosa; il cosmo traccia e segna con propri caratteri mentre dal gioco, interno al mondo, salta fuori una "formula concettuale" per il mondo. Nella quasi sferica autosufficienza del gioco, l'uomo sperimenta una finalit  chiusa cui corrisponde il mondo come movimento errante senza ragione esterna al suo corso. Gioco del mondo ( e *Il gioco come simbolo del mondo* fu un altro titolo di Fink) che non   attivit  di una potenza personale, sia essa uomo o dio, ma che permette il comparire di persone, umane o divine: mondo che non   (nel senso in cui sono le cose nel mondo) ma che si fa mondo (weltet), mondeggia e non   spiegabile in base ad altro o fondabile su altro. L'essere di ci  che  ,   del fanciullo, sue la regalit , la levit  del gioco; in tale segreto   collocato l'uomo con il tempo della propria vita. (Cos  l'oracolare Heidegger si esprese in quel medesimo seminario degli anni sessanta: l'essere   l'unit  che tutto collegando d  ragione di tutto ed   essa stessa senza ragione, principio di ragione che spiega l'esistente e non   a sua volta incluso nel sistema del mondo, sciolto com'  dalla connessione del tutto). Cause e ragioni fondanti sono inadeguate al divenire del mondo poich  pensate al suo interno; piuttosto, come l'essenza dell'uomo, vanno pensate a partire dall'estatica apertura al mondo. Al centro dell'attenzione   il *Weltspiel*. "Il mondo –scrive Fink mimando Nietzsche- gioca con il fondo dionisiaco che produce il mondo apollineo delle forme... gioca congiungendo e sciogliendo, intrecciando morte e vita...al di l  di ogni giudizio valutativo, poich  tutti i valori compaiono all'interno di questo gioco". Nel gioco l'uomo ha la possibilit  di conoscersi come compagno di gioco nel gioco cosmico. L'accordo, la consonanza, l'*Einklang* cosmico di uomo e mondo sono sigillati nel gioco della necessit . Per primo Nietzsche ha insistito nel determinare il senso dell'essere a partire dal gioco e dal rischio: "il tempo tutto mi sembr  irrisione beata di

attimi...la necessità era la libertà stessa che giocava col pun-giglione della libertà” dirà Zarathustra. La terra è tavolo divino per giocare a dadi con gli dei, il cielo è tavolo di dei per lanci divini: tra i due tavoli, il cielo incrinato e la terra infranta, di-legua il giocatore.

Qui il gioco smette i panni del fanciullesco e mostra i segni del *terribile*, indizio che ogni cosa è arrischiata, come l’uomo sospesa ed esposta, e dove l’uomo stesso sta allo scoperto, pri-vo di riparo, in maniera diversa dagli altri enti. Nell’incertezza egli è il solo che cerca verità e consistenza nella sicurezza di sé; mentre esplora tutte le proprie possibilità in seno agli enti, l’uomo tende ad organizzare la propria messa al sicuro. Pro-ducendo la messa in gioco di ogni cosa, egli ha in vista la propria sicurezza, disponendo gli oggetti secondo un rischio calcolato, si vede e pone come incondizionato. Qui tendono ad unirsi estremo soggettivismo ed infondatezza di tutto, mancan-za di suolo o fondo e capacità di dar fondo ad ogni cosa: ni-chilismo. L’uomo è mancanza di fondamento (*Ab-grund*), ne-gatività all’opera capace di fondare positivamente la possibilità del mondo come totalità strumentale, secondo una linea Meis-ter Eckart-Hegel.

Interrogare il gioco è indagare il fondamento (l’Essere, per Heidegger). Non nel senso che il gioco fondi, perché ciò lo ridurrebbe al rango di semplice cosa interna al mondo; il gioco è *grund-los*, dà ragione ma è senza ragione, sfugge se riportato ad un fondo e in base a questo spiegato. C’è un salto. E’ sol-tanto una delle possibilità quella del pensiero che, rappre-sentandosi il gioco come un ente e cercandone ragione e fon-damento, lo determina come dialettica di necessità e libertà (nell’orizzonte di un fondamento, di una regola) fino al noto detto di Leibniz per cui *Cum Deus calculat fit mundus*, ovvero “mentre Dio gioca, diviene (un) mondo”.

Ma pensato con conseguenza ciò che dovrebbe dare un fon-damento, si spalanca nel senza fondo cui tocca attingere come fonte delle possibilità umane. All’uomo non resterebbe che prendere atto della propria inclusività in un gioco che lo trascende, giocandolo con più o meno felice abbandono. Da qui discende pure, per antropomorfizzazioni successive, il tema forte dell’uomo come giocattolo degli dei. Già Platone scriveva che l’uomo “non è fatto che per essere giocattolo nelle mani di



dio” e che in tutta la vita dovrebbe “giocare ai più bei giochi che vi siano... Vivere giocando, e giocando giochi come i sacrifici, i canti, le danze che ci renderanno capaci sia di ottenere il favore degli dei, sia di respingere gli attacchi dei nemici e di vincerli nella contesa” (*Leggi*, 803 b). Ma ancora prima aveva sostenuto la rappresentazione degli esseri viventi come “una marionetta costruita dagli dei, se per loro divertimento o per scopi seri, non ci è dato sapere...” (*Leggi*, 644 d); oppure: gli uomini sono soltanto “marionette, benché tocchi loro, talvolta, qualche particella di verità” (*Leggi*, 604 d). Motivi che lambiranno l’età moderna, attraverso neoplatonismo e patristica, pur se l’oscillazione platonica tra divertimento e serietà assumerà tonalità sempre più tragiche, per le mutate disposizioni della triade uomo, dio, mondo lungo il percorso storico dell’occidente. Se in Eraclito mortali e divini traevano la loro “forza poetica” dal gioco cosmico cui erano estaticamente aperti, se *aion* era il luogo cui uomini e dei attingevano per le proprie creazioni, in modo tale che, per quanto grande fosse la differenza che li separava, questa non era invalicabile, con lo stagliarsi deciso dell’*Abendland* quel comune rapporto s’indebolisce e più decisa si fa la distinzione tra divini e mortali, fino a pensare l’essenza umana sulla distanza da un dio. Gli dei platonici giocano con l’uomo-marionetta; quando gioca, l’uomo è sotto il vigile sguardo di un grande giocatore, di un dio-persona.

Il sospetto di Nietzsche, che “forse gli dei sono ancora *fanciulli* e trattano l’umanità come un giocattolo, e sono crudeli senza saperlo e rompono tutto innocentemente” (da un framm. post. del 1879) fornirà materia di discussione per molti anni a venire: intanto segnaliamo l’accostamento tra un certo tipo di sovranità e di animalità (cui il bambino è ancora prossimo), tra dominio e bestialità, che viene a muovere ed intorbidire le acque troppo chiare della secolarizzazione. (Due figure che aiutano a pensare i limiti dell’umano: nel loro essere posti come limite dell’ordine umano, fuori legge, il sovrano e l’animale mostrano una strana familiarità).

L’ipotesi di un dio-creatore rattoppa un cosmo non più organizzato e perfetto. Se un dio ha creato il mondo, ha pensato l’uomo come *scimmia di Dio*, come motivo ed occasione di spasso nelle sue lunghe eternità. La musica delle sfere allora è

soltanto una risata di scherno delle altre creature intorno all'uomo. Questo Dio invocava lo gnostico Melville a partire dal fragore del gran telaio del mondo ? "Oh tessitore assiduo! Tessitore invisibile, fermati ! una parola: dove va questa trama? quale palazzo deve ornare ? a che scopo tutte queste incessanti fatiche ? Parla tessitore ! arresta la mano ! solo una parola ! Ma no - la spola vola - le immagini compaiono alla vista sul telaio, il tappeto della velocità di torrente scivola via per sempre. Il dio-tessitore tesse, e da questo tessere è tanto assordato che non sente più voce mortale, e noi pure che guardiamo il telaio siamo assordati da questo ronzio, e solo quando ne fuggiremo potremo udire le migliaia di voci che parlano attraverso" (*Moby Dick*, CII).

Dio, "annoiato immortale", solletica il suo animale preferito con il dolore, gioiando (come inventore di un inventore) dei gesti ora tragici, ora orgogliosi, delle *interpretazioni* dell'uomo, "la più vana creatura". L'universo volge le spalle al bell'ordine, alla sapiente articolazione: "l'intero congegno sonoro ripete eternamente il suo motivo che non potrà mai dirsi una melodia" (*La Gaia Scienza*, 109). E' noto come L. Spitzer datasse al Cinque-seicento il primo stadio di quel processo di demusicalizzazione e secolarizzazione che è il biglietto da visita del moderno, l'inizio dell'era della disintegrazione dell'idea stessa di *Stimmung* come armonia e consonanza universali: accelerazione di quel progressivo rendersi autonomo e contrapporsi egoistico-particolare di ogni creatura nei confronti della causa fondante che prima cementava il tutto riferendo a sé ogni cosa.

Il gioco umano si scopre infondato, *grund-los*, si dimostra vano, non vede più gioco del mondo o armonia delle sfere capaci di conciliare la frammentata discordanza dei molteplici giochi umani. Concordia e redenzione avvengono in e per una discordia-vanità senza fondo. Il suono del mondo è il risultato di lotte particolari, del conflitto che raccoglie nel confronto le divergenti volontà degli uomini. In quei decenni, a partire da Machiavelli, Hobbes o Retz lo schieramento di ambizioni contrapposte viene tematizzato come gioco politico in grado di governare il caos di appetiti.

Nel Cinque-seicento tutto ciò convive con una *Stimmung* di cui va spegnendosi l'eco: da un lato, gioco del mondo come imma-

gine-memoria di una Tradizione, dall'altro quel mondo è privato del reticolo di rimandi simbolici in cui si mostri una *segnatura rerum*. Il mondo testo-tessuto di allusioni simboliche, carta geografica "orientata", divina raccolta di significati, rinvia ormai perlopiù all'universo sbriciolato, polverizzato che "is crumbled out againe to his Atomies. 'Tis all in peeces, all coherence gone" (J. Donne, *Anatomy of the World*).

Un altro esito "troppo umano" blocca il pensiero del gioco nei confini della chiusura banalizzante: l'ambivalenza di essere ed apparire, mutevole ed immutabile viene sussunta nelle categorie di maschera e volto. Il soggetto, per quanto indebolito, gioca mondanamente con le apparenze e le maschere fondandosi sul proprio nulla. Gioca con la vita, perdendo di vista la libertà nel gioco, l'unica da cui originano i significati. Un po' come se in letteratura ci "limitassimo" agli anagrammi o lipogrammi, orientati dalle *contraintes* e ciechi verso quanto sfugge alla presa esibizionistica della maestria, sordi ai lapsus lucidi delle tante scritture del disastro, al clinamen che rende cigolante e lievemente incoerente ogni pretesa di sistema (così G. Perec nell'intervista citata da Bartezzaghi). Ma qui per adesso tacciamo.

ROCCO LOMONACO

Leda Rafanelli (Djali), *MEMORIE DI UNA CHIROMANTE*,  
Nerosubianco Edizioni, 2011



A Reggio Emilia, l'archivio Berneri-Chessa (ne abbiamo parlato sul numero scorso) conserva le carte di Leda Refanelli, compresi diversi inediti. Uno di questi era il libro adesso pubblicato dalla Nerosubianco di Cuneo dove Leda racconta la sua attività di chiromante (gli anni son quelli genovesi) attraverso gli incontri professionali con donne inquiete, disperate, innamorate che si rivolgevano a lei, ormai vecchia ma sempre eccentrica e indipendente, per ricevere responso e aiuto e che ogni volta ebbero consigli di saggezza ed esortazioni a essere libere e dignitose. Il volume è curato da Milva Maria Cappellini che si è occupata di testi di Giovanni Boine, Renato Serra, Geno Pampaloni, Gabriele d'Annunzio.



Giuliano Galletta

Intervista a  
Emanuele Severino

Publicata in forma ridotta sul "Secolo XIX" del 29 settembre 2010, ne proponiamo qui la versione completa.

Pochi giorni fa i fisici del Cern di Ginevra hanno annunciato i risultati di un eccezionale esperimento, realizzato all'interno dell'acceleratore di particelle più grande del mondo, in cui si è riprodotto l'effetto Big Bang, riuscendo a individuare una particella mai vista prima, il "plasma primordiale", la materia originaria, nata una ventina di micro-secondi dopo che l'universo ha iniziato ad espandersi. Uno scenario affascinante le cui conseguenze scientifiche e tecnologiche sono ancora tutte da scoprire. Ma che riflessioni può stimolare un tale annuncio, amplificato dai media, a un filosofo come Emanuele Severino, 81 anni, che da sempre ha sottoposto la Scienza, in quanto tale, alla sottile critica di un pensiero radicalmente "altro" al senso comune? «In base alle informazioni che ho letto si tratta di una scoperta iscritta nella teoria del Big Bang - spiega Severino - che è una teoria che in qualche modo ripropone in ambito fisico la convinzione di fondo del nostro tempo e che cioè l'Universo scaturisca, sì, da un evento, che a sua volta però scaturisce dal niente. È la stessa convinzione sottesa al recente libro pubblicato dall'astrofisico Stephen Hawking».

*In cui dice che Dio non è necessario alla creazione?*

Lo scienziato, sulla base delle sue competenze fisiche, si spinge ad affermazioni di carattere totalmente filosofico che sono poi l'opinione comune del nostro tempo e cioè che l'Universo è creato dal nulla senza un creatore. Sono parole che in bocca a un fisico un po' gridano vendetta, perché la fisica eredita, senza riflettere, il significato di queste parole dal pensiero filosofico che su queste parole riflette da 2.500 anni. Il concetto di Creazione non nasce infatti con il cristianesimo, ma ben prima. La scoperta di cui si parla adesso mi sembra un tassello di questa prospettiva globale dove, in buona sostanza, si pensa quello che pensava Nietzsche e cioè che Dio è morto. La fisica si appoggia con le spalle al muro della filosofia però non vede questo muro, guarda avanti, procede per la sua strada e ovviamente cambia il mondo.

*Ma lei cosa pensa di questa opinione comune?*

Se a pensare queste cose fossi io come individuo non varrebbe la pena di ascoltare l'individuo, anche se si chiamasse Aristotele. Sì, sono interessanti le opinioni degli uomini quando ci si pone sul piano dello scontro, dell'alleanza, è importante sapere che opinione ha l'avversario, il nemico o l'amico. Ma la grande avventura dell'uomo è stata quella di evocare un tipo di sapere che non dicesse "io penso che...", ma che pensi un pensiero che è così, e così determinato. C'è un detto di Eraclito che invita a non dare ascolto a lui ma al Logos. In questa prospettiva posso rispondere che questo stato di cose, in cui è maturata la convinzione della contingenza di tutte le cose, maturata nel nostro tempo, ma che ha le sue radici all'origine stessa del pensiero filosofico, è la follia estrema.

*Perché una follia?*

Se andiamo per strada e chiediamo a uomo, tu credi che le cose nascano e muoiano, lui risponderà di sì. Se gli chiediamo credi che Dio esista? Avremo risposte diverse, qualche volta dirà sì, molto più spesso no. Ma è fuori discussione che la realtà nasce e muore, noi diciamo – in Occidente ma ormai nel Pianeta - nasce dal nulla e finisce nel nulla. Sempre dando ascolto al Logos e non a me pensare questo significa pensare che le cose siano nulla, che non è soltanto una follia teorica, del pensiero ma anche l'origine di ogni orrore del mondo.

*In che modo?*

Ogni distruzione, ogni omicidio, ogni genocidio, ogni malvagità proviene, nel profondo, dalla convinzione che ciò che ho davanti è nulla. Quindi oggi consideriamo come verità suprema, non solo ciò che è follia estrema ma anche la radice di ogni violenza. Questo coinvolge tutte quelle concezioni che sono solidali con questo atteggiamento.

*Incluso chi crede in un creatore?*

Secondo la teologia cristiana la creazione è un atto d'amore ma anche il Dio amoroso crea dal nulla, tira fuori il mondo da un sepolcro in cui egli stesso lo ha messo inizialmente, compiendo l'omicidio di qualcosa che considera nulla. Gesù, nel Vangelo di Giovanni, dice che il Demonio è omicida sin dall'inizio, ma anche Dio è omicida sin dall'inizio, appunto perché deve essere convinto della nullità originaria della creatura.

*E' una posizione che accomuna quindi tutto il pensiero occidentale?*

Certo, e siccome il pensiero occidentale ha iniziato da millenni a conquistare il mondo – a partire da Alessandro Magno che ha portato in Oriente le categorie greche di Essere e Nulla - ormai è il pensiero mondiale. Oggi tutti i modelli culturali non occidentali sono di origine europea. Ripeto quindi che la follia è del Pianeta.

*In questa situazione cosa resta dell'etica?*

La questione è molto delicata, perché sembra che l'etica sia un valore intoccabile, ma anche l'etica è una forma della volontà di potenza e in quanto tale vuole far nascere il Bene distruggendo il Male. L'originario atto etico lo abbiamo ricordato prima quando abbiamo detto che Dio è Amore, quindi dobbiamo riconoscere a Dio perlomeno di essere etico. Abbiamo anche visto, però, che quell'amore cova dentro di sé il pericolo, la morte, la distruzione, ciò mette in discussione implicitamente anche l'etica. L'etica è stata sempre la volontà di essere veramente potenti, l'uomo morale non è il "buon uomo", un po' melenso e in fondo debole, che oggi noi perlopiù ci figuriamo, ma esattamente il contrario. L'uomo etico è colui che considera impotenti le potenze del mondo e oppone alle potenze mondane la vera potenza di chi è supremamente potente e che dapprima e inteso come Dio e poi è inteso come Tecnica. Essere etici significa quindi allearsi con la potenza suprema.

*La Tecnica come nuova forma del divino?*

Quando si crede che l'etica esista nella forma suprema del divino abbiamo quelle posizioni che si lamentano dello strapotere della scienza e della tecnica. La vicenda della Modernità è però la negazione di quell'idea di potenza, accennavo prima al concetto nicciano della morte di Dio. Oggi, con il tramonto del divino – anche se poi le masse arrancano perché in parte sono ancora legate a quell'etica tradizionali e in parte non hanno ancora capito cosa significa allearsi con la nuova potenza – rimaniamo sempre e comunque nell'ambito di quella follia. All'interno di quella follia - che per me è il discorso primario - le critiche che vengono espresse contro la Tecnica in nome dell'etica, sono pronunciate da forme deboli e perdenti di volontà di potenza rispetto alla forma sempre più dominante di volontà di potenza che è la Tecnica.

*Secondo lei un filosofo come Hans Jonas può rientrare, ad esempio, in questa categoria?*

Anche lui è un esponente di questa lamentela impropria, ma direi che lo è anche lo stesso Heidegger, che lamenta l'intrusione della tecnica nell'intimità dell'uomo e accenna a un'alternativa "umana".

*E gli scienziati?*

Gli scienziati tutto quello che abbiamo detto tendono a non saperlo. La Scienza e la Tecnica di cui parlo non sono quelle scientificamente e tecnicamente intese. Una cosa è la coscienza che la scienza moderna ha di se stessa, altro è quello che stiamo dicendo sul significato della Tecnica. In genere si contrappongono pensiero scientifico e pensiero filosofico e invece c'è una solidarietà profonda.

*Lei prima parlava della tendenza a considerare l'Altro come Nulla. Mi pare una pratica sempre più diffusa?*

Certamente. Che cos'è Auschwitz se non questo? I nazisti immagazzinavano nei lager denti d'oro e occhiali. Il contenitore di queste povere ricchezze era considerato irrilevante, un niente.

Non solo ma gli psichiatri e gli psicologi ci hanno spiegato che la sensazione di "essere nulla" è molto diffusa. Ricordo che Laing racconta che i pazienti affetti da depressione, e anche peggio, dicevano spesso "in famiglia sono considerato niente". C'è quindi anche un'introiezione nelle vittime di questa violenza che considera niente le vittime. Le vittime stesse diventano così colpevoli di quella stessa follia di cui sono vittime.

*Che cos'è quindi la "non follia"?*

Se è follia pensare che le cose oscillino tra l'Essere e il Nulla, che escano dal Nulla e ritornino nel Nulla, la non follia è dire il contrario, ovvero affermare l'eternità delle cose. Questo è il punto più alto, ma anche il più difficile da comunicare. Vuol dire che le cose stanno, sono e questo stare non è provvisorio è definitivo e questo stare definitivo è l'Eternità. Plotino dava questa etimologia di eterno, che in greco si dice *aion*, aei/on, aei, sempre e on, essente. Sempre essente. La negazione della follia, è dire che una cosa è con una stabilità definitiva, è un essere essente sempre.

*Il Big Bang allora non è mai esistito?*

La concettualità scientifica è insostituibile quando si vuole essere potenti ma una cosa è dire che una concettualità favorisce la potenza altro è dire che sia vera. Certo il Big Bang è una delle ipotesi cosmologiche senza di quale molte teorie in Fisica franano e con loro altrettante operatività ma ciò non corrisponde alla verità. Lasciamo alla scienza tutto quello che le compete in fatto di potenza – e anche qui il concetto di potenza andrà esplorato – ma non confondiamo la promozione della potenza, con il permanere nella verità, l'abitare la verità.

## **fondazione de ferrari**

attività	IN SEDE, giovedì 18 novembre 2010, alle ore 17.30, Arcipelago Ercolani: l'altro è l'io Marco Ercolani e i suoi libri presentati da Carlo Romano GENOVA, PALAZZO TURSI, 28 dicembre 2010 Marta Vincenzi, Sindaco di Genova Gianfranco De Ferrari, Presidente della Fondazione De Ferrari assegnazione del BIGO d'argento al duo violino-chitarra Mario TRABUCCO – Josè SCANU per i vent'anni del loro sodalizio
----------	--



Eric Stark

## L'imitazione di Marien

E' stato ripetutamente sostenuto quanto fosse difficile per un cinema di "area surrealista" restare all'altezza degli incunaboli buñueliani. Forse inutile, pena la ripetizione farsesca e prevedibile di bagarres e scomuniche. Quando lo scrittore belga Marcel Marien (1920-1993) vi si cimentò con *L'Imitation du Cinéma*, poco gli valse l'essere stato preceduto in patria dalle rare opere di d'Ursel e Moerman (il cui *M. Fantomas* risaliva al 1937), un poco più gli giovarono le frequentazioni parigine, il *Traité* di Isou o gli *Hurlements* di Debord, pur non sposando in toto, a cose fatte, né il montaggio discrepante o la poetica degli scarti del primo né il rifiuto narrativo del secondo (Cfr. il corto *Opus Zéro* del 1958 concepito come montaggio di girato ready-made, cronaca politica, streap-teases ecc). Un partito preso di apparente facilità di fruizione e scorrevolezza gli attirò la condanna prima e la clandestinità (l'invisibilità) poi (lo stesso Kinsey Institute interessato dallo "scandalo" non riuscì ad organizzarne la proiezione negli USA). Bollato come film ignobile da chi copriva ben altre porcherie inscenate al riparo di confessionali e sacrestie, l'opera di Marien con spirito lieve ed ironico distacco interrogava il simbolismo religioso distribuendo scappellotti all'aura magica degli oggetti sacri. Puntando a tenere ferma la distinzione fra cosa e segno, oggetto e simbolo, lo scrittore-regista si serviva di oggetti della tradizione cristiana per fini umoristici, indicando l'osceno nella mente dello spettatore. Un giovane seduto in un parco si vede sottrarre da un prete la rivista sexy che sta sfogliando per averne in cambio *L'Imitazione di Cristo*: intrapreso un cammino di vittima derisoria durante cui un falegname gli fornisce una croce difettosa e inadatta allo scopo e il prete si dimostra incapace di ripetere il sacrificio in cui dice di credere (per tacere di una prostituta che, acceso il fuoco pirotecnico dello scontato simbolismo psicanalitico, parrà ingenuamente sospendere la *ricerca*) il ragazzo sceglie infine di morire, posando con le braccia "in croce", asfissiato dalla stufa a gas, unico oggetto "drammatico" disponibile.

Questo sintetico argomento o soggetto, trattato da Marien, diviene il *casus belli* che si sa, una volta applicata la lezione dell'amico Magritte secondo cui non bisogna confondere il segno e l'oggetto, la rappresentazione e la cosa, la "pipa dipinta" e la pipa. La croce, ricorda il *factotum* delle "Lèvres



Nues”, non veniva percepita dagli spettatori come oggetto fra gli altri ma sempre come simbolo. Nessuno pareva in grado di fare tabula rasa percependo la croce come oggetto “insignificante”, semplice attrezzo di legno e metallo. A propria discolpa Marien annotava che il credente, indignato, vedeva sempre e soltanto il simbolo, perdendo la cosa, pur se in altre situazioni (come un negozio di articoli religiosi) operava la distinzione accettando che lo stesso oggetto fosse prezioso e venduto diversamente a partire proprio da una materialità che azzerava la funzione simbolica. Il non credente “peccava” al contrario e qualunque offesa al simbolo “croce” rischiava la sua approvazione.

L'iconoclastia dell'autore venne subito percepita come antireligiosa; qualificando il film come ignobile e infame, accusandone il tono parodistico-sacrilego, l'organo cattolico belga preposto alla bisogna non sapeva di rendergli l'omaggio più sentito sottolineandone il lato “illuministico” di depurazione dell'elemento sacro rispetto alle misere concrezioni della routine religiosa.

Imitazione di una passione e redenzione all'interno di un'opera che, per povertà di mezzi e indisponibilità di risorse adeguate, imita il cinema, il cortometraggio evitava ogni motivo d'immedesimazione ed incantamento anche nel commento sonoro affidato all'amico André Souris e costituito da musiche prelevate dalla discoteca privata, con il “Parsifal” wagneriano in bella evidenza.

Quel che oggi pomposamente i nostri autori parastatali chiamano “project financing” fu ottenuto da Marien truccando le estrazioni di una lotteria e dirottandone le vincite ad amici che poi ritornano nella distribuzione dei ruoli: la somma, pur sempre irrisoria, obbligò quasi ad adottare una struttura per brevi sequenze, richiamando nella costruzione generale del film e dei singoli piani la storia del collage surrealista. Il film era “affare di assemblage, di soppressioni e inversioni” ( M. Marien, *Un Autre Cinéma*, 1955) e lo stesso comico degli incongrui accostamenti era parte integrante della distanziamento cercata da Marien. Il filo del racconto lineare veniva tagliato senza perdere la “fisionomia dell'evidenza”: da qui gli innesti e le rotture che disturbano e sospendono la percezione lineare “classica” tenendo lo spettatore fuori dall'immersione nel racconto, distanziandolo dallo spettacolo e dagli automatismi identificativi. E' come se un altro film di inserti e brevi piani intervenisse ad intermittenza nell'imitazione di una struttura classica ricordando tecnica e gesto del collage, abbondantemente praticati dall'autore.

La sostanziale adesione del pubblico alle prime scelte “visioni” (inverno-primavera 1960) furono motivo d'incoraggiamento per Marien, che vi rico-

nobbe una volontà di valicare l'ostacolo dell'espressione "indigente" pur di entrare nel vivo del soggetto, e un'implicita conferma di una dimessa etica sintetizzata in queste righe:" Tutto quel che faccio, è un modo di passare il tempo, nulla a che vedere con l'arte o la letteratura. E' un'attività particolare poco più elaborata di quella delle formiche e dei ragni. Non potrei immaginare per un solo istante che ciò che faccio è un lavoro. La parola lavoro mi fa orrore".

nota: L'Imitation du Cinéma, con le sue generose pecche e gli abbondanti extra, è adesso visibile in dvd per le edizioni La Maison d'À Côté.



Manuel Mariën



Alfredo Passadore

L'arte di  
nascondersi dietro  
a una maschera (di  
trota). Captain  
Beefheart (1941-  
2010)

Donald Glen Vliet amava le metamorfosi, già nella scelta dei nomi dietro cui indulgeva nascondersi: diventato da subito Don Van Vliet, si sarebbe affermato

nel mondo multicolore del rock lo-sangelino con lo pseudonimo di Captain Beefheart (dal nomignolo con cui uno zio esibizionista pare amasse presentare le pudenda ad una delle sue prime girlfriend: "Ahh, what a beauty! It looks just like a big, fine beef heart."). E dietro una maschera, quella di una testa di pesce, sarebbe apparso sulla copertina dell'album destinato a restare come il suo massimo capo-lavoro musicale, "Trout Mask Replica", un vero tour de force che, in 28 sketches, riassume in modo caotico e geniale un secolo di storia musicale americana, dal Mississippi Delta Blues alle improvvisazioni atonali di Eric Dolphy.

L'ultima metamorfosi, dopo il ritiro dalle scene rock alla fine degli anni '80, era stata quella in artista visivo di indubbio talento, artefice di una pittura cruda e violenta, solo in apparenza primitiva, ma ricca di rimandi colti, dall'Espressionismo tedesco al Cobra di Jorn. Non a caso ad annunciare la notizia della sua morte, lo scorso 17 Dicembre, prima ancora delle massime testate musicali, Rolling Stone in testa, è stato proprio il suo gallerista Michael Werner, dell'omonima art gallery newyorchese.

Ma nell'immaginario collettivo, almeno della generazione cresciuta tra gli anni '60 e '70, l'incarnazione più nota resta quella del Capitano, socio per breve tempo di Frank Zappa e musicista misconosciuto e inevitabilmente emarginato, ma a suo modo profondamente influente, fonte di ispirazione per decine di artisti delle generazioni a venire.

Zappa e Van Vliet si conoscono dai tempi del liceo, ambedue frequentano la Antelope Valley High School, di Lancaster, nella California meridionale, e passano intere nottate nella casa di Don, ai bordi del deserto di Mojave, as-

coltando soprattutto dischi di blues. I parenti non apprezzano ma tollerano, sono abituati alle stranezze di quel figlio strampalato che, fin dall'infanzia, si è dedicato in modo maniacale soprattutto a scultura e pittura. Dimostrando per altro un discreto talento, visto che a 11 anni ha partecipato già a uno show televisivo e ha vinto una borsa per studiare scultura in Europa. Sarà il padre a imporgli di rifiutare, giudicando l'arte "roba da finocchi". E così la musica resta l'unica via di fuga.

Lasciata la scuola, Van si dedica a tempo perso alla vendita di aspirapolvere e, narra la leggenda, pare ne avesse piazzato uno perfino ad Aldous Huxley, che abitava allora a Llano nel Mojave, conquistandolo con la battuta: "Well I assure you sir, this thing sucks"! Trasferitosi a Rancho Cucamonga, Van decide di dedicarsi con più serietà alla musica, perfeziona il suo stile di armonicista e una vocalità chiaramente ispirata al blues di Howling Wolf, cominciando a vincere la propria innata ritrosia con le prime performances pubbliche.

Nel 1965 si aggrega al gruppo del chitarrista Alex Snouffer, anch'egli di Lancaster, e forma la Magic Band, destinata ad accompagnarlo, in diverse reincarnazioni, per tutta la sua carriera. Il primo singolo sarà una cover di Bo Diddley con cui firma per la A&M, una major. Ma l'intesa dura poco: quando presenta, l'anno dopo, i primi materiali di quello che sarà destinato a diventare il suo primo LP, "Safe as Milk", i dirigenti della casa discografica fuggono inorriditi, costringendolo a cercarsi nuovi sponsor. Alla fine il disco si farà, due anni dopo, grazie anche all'aiuto di un geniale giovane chitarrista allora ventenne, Ry Cooder, che per l'occasione si è aggregato alla Magic Band. Lo stesso anno il gruppo dovrebbe partecipare al festival di Monterey, ma Don, durante un concerto a San Francisco, viene colto da una crisi di panico sul palco e l'occasione sfuma.

Nel frattempo i rapporti con Frank Zappa si sono rinsaldati. I due non si amano troppo, diversi per carattere e gusti musicali, uno raffinato e colto, l'altro più rozzo e diretto, ma si rispettano anche se i reciproci egocentrismi stentano a conciliarsi. Sarà comunque Zappa, con la sua nuova casa discografica, la Straight Records, a offrirgli l'occasione della vita, permettendogli di registrare il suo capolavoro musicale, "Trout Mask Replica". Le sessioni dureranno un anno di perfezionismo maniacale esasperato. Van, diventato nel frattempo Captain Beefherat per suggerimento dello stesso Zappa, si chiude in un ranch isolato dal mondo con i componenti della Magic Band, obbligandoli ad estenuanti tour de force che durano anche 14 ore al giorno. La leggenda narra di un leader dittatoriale ed irascibile, che applica un vero e proprio lavaggio del cervello agli altri musicisti, con scenate che scadono spesso in vera e propria violenza fisica. In un clima

esacerbato e a volte paranoico, nasce comunque un capolavoro. Il Capitano ha allargato i suoi orizzonti musicali, ha perfezionato l'uso di vari strumenti, su cui spicca il clarino basso, ed ha aggiunto vari fiati allo scheletro iniziale della Magic Band, che originariamente si componeva dei classici basso, chitarra e batteria, più la sua immancabile armonica blues. L'album è una sorta di delirante riassunto del meglio della cultura freak dell'epoca in cui la voce roca e cavernosa di Van spazia dal Delta Blues alle improvvisazioni in puro stile free jazz, con richiami che uniscono idealmente il primo Muddy Waters e l'ultimo Coltrane, mentre testi e dialoghi forniscono un contributo di ironia pungente e iconoclasta, che lo apparenta ai contemporanei lavori delle Mothers of Invention.

Un anno di sperimentazione estenuante che Zappa riuscirà a registrare in sole cinque ore, conferendo al disco una freschezza e una naturalezza immediate che ben nascondono, nella loro apparente spontaneità, il lavoro maniacale di cui sono frutto. Il disco avrà un'accoglienza assai tiepida, nonostante le lodi della critica: per molti aspetti risulta troppo avanti rispetto ai tempi, ci vorranno anni perché generazioni di musicisti lo digeriscano e facciano proprie molte delle sue geniali intuizioni. La collaborazione con Zappa porterà comunque ad altri due piccoli gioielli della storia del rock, il cameo di "Wilie the Pimp" in Hot Rats, in cui Beefheart presta la sua voce acida e gutturale a un pappone surreale, e "Bongo Fury" in cui i due lavorano insieme per l'ultima volta. La carriera del Capitano continuerà negli anni '70 con almeno un altro gioiello musicale, "Lick my Decals off, Baby" sempre per l'etichetta di Zappa, in cui avanguardismo e sperimentazione toccano il massimo con l'uso di strumentazioni totalmente inusuali e anomale, e un pugno di altri dischi più o meno fortunati. Negli anni '80 Van attenua le sue provocazioni, accetta compromessi con il gusto dominante e cerca accenti più soft, senza riuscire a sfondare in un mondo musicale sempre più orientato verso i toni facili del business a buon mercato. Sconfortato, il Capitano lascia dopo un'ultimo album mediocre, dando vita alla sua definitiva metamorfosi, trasformandosi in artista visivo e pittore di indubbio talento. Schegge della sua creatività visuale sono già apparse in varie copertine dei suoi Lp, ma è nel 1987 che si afferma ufficialmente nel mondo dell'arte contemporanea, pubblicando "Skeleton Breath, Scorpion Blush", una raccolta di schizzi e poemi. Per il suo stile i critici lo associano all'espressionismo astratto di Franz Kline e l'opera non passa inosservata, generando un rinnovato interesse attorno alla sua controversa figura. Etichettato inizialmente come l'ennesimo rockstar che si diletta di pittura (ci sono i precedenti, disastrosi, di Bob Dylan, e quelli assai più convincenti di Miles Davis), con la sua prima mostra alla Mary Boone Gallery di New

York nel 1985 Van Vliet era riuscito comunque a farsi prendere sul serio dalla critica, nonostante i trascorsi da freakketone non deponessero a suo favore. Nel 1997 John Lane, direttore del Moma di San Francisco, sancisce definitivamente il suo status di artista contemporaneo, definendolo personalità eminente, che ha saputo infondere nel suo astrattismo espressionista i colori e i sapori del deserto californiano, reinventando un naturalismo sapido e violento.

Don si è spento apparentemente ucciso dalle complicazioni della sclerosi multipla con cui combatteva da anni. Ma, secondo alcuni, anche questa presunta malattia sarebbe stata soltanto un'ulteriore maschera, dietro cui nascondeva, ancora una volta, la sua natura elusiva e sfuggente, selvaggia ma anche introversa. Lascia una cospicua eredità musicale, fatta di un pugno di autentici capolavori, e una schiera di devoti ammiratori tra cui si annoverano, tra l'altro, Tom Waits e John Frusciante, P.J.Harvey e Kurt Cobain, White Stripes, Beck e i Black Keys, per citare solo i più conosciuti. Ciao Capitano, ci mancherai.



## **fondazione de ferrari**

CD Dal catalogo Devega:

IL CANNONE DI PAGANINI. Brani di Paganini incisi sul suo violino.  
Mario Trabucco (violino) - Josè Scanu (chitarra)

TARAFFO. Una leggenda della chitarra (2 cd). Pasquale Taraffo

GENOVA JAZZ 50. Quattro brani inediti che vedono Luigi Tenco impegnato al sax contralto

FUORI DAGLI SCHEMI. Max Campioni Group

materiali d'archivio

1) "Per terra e per Mare".  
Giornale di avventura e viaggi  
diretto dal Capitano Cavaliere  
Emilio Salgari



Nel 1898, undici anni dopo la pubblicazione de *La Favorita del Mahdi*, la prima in volume, Emilio Salgari si trasferisce a Sampierdarena, sotto contratto dell'editore Donath di Genova. E' con questo che pubblica, lo stesso anno del suo trasferimento in Liguria, il primo romanzo del ciclo "antillano", *Il Corsaro Nero*, vale a dire la storia di Emilio di Roccabruna, signore di Ventimiglia. Ed è con questo editore che inizia la collaborazione con Pipein Gamba (Giuseppe Garuti, 1868-1954) il bravo illustratore modenese (si firmava anche Pipinus da Modona) ma genovese d'adozione, allora molto attivo nei giornali e nei teatri. E' ancora con Donath che nel 1904 Emilio Salgari dà vita al "giornale di avventure e di viaggi" a scadenza settimanale "*Per Terra e per Mare*".

Il n.1 dell'anno I presentava per sei delle otto pagine la prima puntata de *Jolanda la figlia del Corsaro Nero* che faceva seguito a *La Regina dei Caraibi*, secondo romanzo del ciclo, pubblicato nel 1901. Le ultime due pagine erano occupate dalla prima puntata de *La Rosa della Prateria* (*The Prairie*, 1827) di F. Cooper (traduzione del Prof. Tonini). Lo stampava la tipografia Ciminago di vico Mele a Genova. Dal secondo numero a stamparlo saranno tuttavia i genovesi F.lli Armanino mentre col 1905 si passerà allo stabilimento Licinio Cappelli di Rocca San Casciano in provincia di Forlì, vale a dire nella tipografia dell'importante editore bolognese. Sotto lo svolazzante logo art nouveau del titolo appariva in bella evidenza la dicitura: "diretto dal Capitano Cavaliere Emilio Salgari".

Questa impostazione non cambia per i primi numeri. Il n. 9, maggiorato di quattro pagine, presenta in più una novella salgariana, *Un'avventura del Capitano Salgari al Borneo*. Col n. 10 si affaccia un nuovo collaboratore, Aristide Marino Giannella. Il n. 11, con una bella e grande fotografia, parte in co-

pertina con *La Pesca dei Tonni* di E. Bertolini, un lungo servizio giornalistico dello stesso Salgari, celato da pseudonimo, che occupava ben 5 pagine illustrate (fotografie). Il settimanale prosegue tuttavia con l'impostazione originaria ma con nuovi collaboratori: Athos Gastone Banti, Americo Greco e altri, fra i quali il Luigi Motta che collaborerà con Salgari a diverse opere e che in generale dell'opera salgariana sarà il più noto continuatore.

Col N.19 cambiano le diciture sotto il titolo. Da "Giornale di avventure e di viaggi" diviene, con caratteri urlati, "Giornale per tutti", mentre in corpo minuscolo si segnala essere un giornale di "avventure e viaggi illustrati" di "scienza popolare e letture amene". La direzione è sempre bene in evidenza, ma con nuovi caratteri e il nome del direttore è in grassetto. In copertina sarà poi la volta delle *Meravigliose avventure di caccia* di John Staar e si moltiplicheranno i servizi fotografici ("la fine delle vecchie navi", "Come si ciba il pitone", "I Fumatori d'Oppio", "La Marina Austriaca" e tanti altri).

Il giornale godette di una buona diffusione nazionale e vi collaborarono già celebri scrittori d'avventura come Yambo (Enrico Novelli) e perfino Salvatore di Giacomo, il famoso poeta e drammaturgo napoletano, con addirittura un racconto del terrore. Fra i filletton del giornale sono da ricordare, nell'ultima fase (2006), le *Avventure del buon Brigante Cartouche*.

A questo punto Salgari, attratto da un miglior trattamento economico, passa all'editore Bemporad di Firenze. "*Per Terra e per Mare*" chiude. Il 25 aprile del 1911 lo scrittore, dopo un fallito tentativo dell'anno precedente, si suicida a Torino. Anche due dei suoi quattro figli si suicideranno, Romero e Omar, quest'ultimo continuatore delle saghe romanzesche paterne. A cura di Omar Salgari uscirà nel 1940, presso Garzanti, nella collana "i romanzi della vita vissuta" e con prefazione di Lucio D'Ambra, *Mio Padre Emilio Salgari*. Gli altri due figli, Nadir e Fatima, moriranno anche loro in circostanze drammatiche, il primo vittima di un incidente motociclistico e la primogenita a causa della tubercolosi.

CARLO ROMANO

P. S. : Dal momento che quest'anno cade il centenario della morte dello scrittore veronese, è cosa buona ricordare il libro di



“testimonianze e memorie” raccolte da Giuseppe Turcato negli anni Sessanta proposto (con belle prefazioni di Agostino Contò e Claudio Gallo) da Aliberti nel 2005: *Viva Salgari!* Giuseppe Turcato (1913-1996) coltivò studi storici, specialmente sul movimento partigiano di cui fu un protagonista in Veneto, e, in qualità di letterato, fu all’origine del recupero filologico dei testi di Emilio Salgari (collaborò fra l’altro con Spagnol e Dossena all’edizione mondadoriana annotata). Nel corso della sua vita raccolse una quantità considerevole di libri, illustrazioni, carte geografiche, resoconti di viaggio che oggi costituiscono, conservati presso la Biblioteca Civica di Verona, il più consistente fondo di documentazione dedicato all’universo salgariano. Fra il 1964 e il 1965, Turcato inviò una lettera a vari letterati e geografi chiedendo lumi sull’influenza che Salgari potesse aver avuto sulla loro formazione. Alcune risposte furono assai dettagliate, quella di Fosco Maraini, per esempio, altre chiedevano giustizia per lo scrittore, è il caso di quella di Carlo Bo, alcune tradivano un qualche entusiasmo dietro gli svolazzi testuali, si veda Quasimodo, qualcun’altra l’entusiasmo lo manifestava con franchezza, si pensi a quella di Rino Albertarelli, altre ancora toccavano l’annosa disputa se preferire Salgari o Verne, ma c’era chi anche (e non pochi) rifiutava ora sdegnato ora ammiccante il senso stesso del questionare. Telegrafica la risposta di Alberto Arbasino: “la ringrazio per la sua lettera su Salgari, ma temo di non poter proprio farne niente perché non l’ho letto”.



## 2) Giulio Ser Giacomi e Giuseppe Siri



"In questo libro risolvo indiscutibilmente il Trascendente", così scriveva Giulio Ser Giacomi nello "schema dimostrativo" messo a prefazione di *Rivelazione del Trascendente* (in proprio, 1942). Alla pagina 208 dello stesso volume l'autore avrebbe per giunta esortato nientemeno che Benito Mussolini e Adolf Hitler a rendersi conto delle sue ragioni se volevano "con certezza avanzare e fare veramente progredire i popoli vostri e del mondo".

In *Forse Quenau. Enciclopedia delle scienze anomale*, Paolo Albani e Paolo della Bella, ricordando svariati volumi di cosmologia del Ser Giacomi, ne riportano una citazione nella quale egli afferma di sviluppare una speculazione "che non è soltanto intuitiva, ma che è principalmente risolutiva". Cosa del resto evidente nelle altre frasi qui riportate. In appendice al libro da cui sono tratte, Giulio Ser Giacomi accludeva un "Principio polemico con il Prof. Siri", il futuro Cardinale allora insegnante di teologia dogmatica e di sacra eloquenza nel Seminario Maggiore del capoluogo ligure.

Al Ser Giacomi era capitato di leggere *La Rivelazione* dell'insigne prelado e subito - come era uso fare con personaggi di tutte le stature e come i suoi libri danno ampia testimonianza, non solo in appendice - gli scriveva le sue conclusioni, precisando di essere "un filosofo insoddisfatto di tutte le dottrine" e difendendo la propria concenzione, trovandosi egli "nella possibilità di criticare con la ragione, che non è dunque una ragione comune, normale, ma superiore all'attuale" ciò che gli appariva "semplicemente infantile". Dopo aver affermato che gli elementi per la contesa c'erano tutti affermava, con un qualche tono di minaccia, "a voi la scelta".

Non avendo ottenuto risposta alcuna, Ser Giacomi - "siccome mi premeva di non lasciarmelo sfuggire", scriveva in proposito - decise di rivolgersi al Rettore del Seminario, affinché sollecitasse il futuro Cardinale, al quale dava in buona sostanza del codardo. A questo punto la risposta di Siri arrivò. La lettera aveva un tono schietto e ironico a un tempo. Il prelado non nascondeva che gli argomenti del suo incalzante critico non

l'avevano “per niente scosso nella tranquillità e sicurezza”. Aggiungeva che allo stato delle cose non trovava d'altra parte una vera base per iniziare la discussione ma se era sua intenzione confutare il libro, facesse pure. Lo scambio epistolare tuttavia continuava copioso, finché Siri lo concludeva osservando che i propositi del suo corrispondente gli risultavano "eccessivamente grandi". Il commento di Ser Giacomi al carteggio non lasciava scampo: nelle risposte date il Siri aveva soltanto tentato "di mascherare la sua inferiorità mentale".

CARLO ROMANO



**fondazione de ferrari**

Libri	<p>Dal catalogo De Ferrari:</p> <p>Anita Ginella Capeni: GABRIELE D'ANNUNZIO IL GENOVESE, 2010. Gabriele d'Annunzio dichiara di volersi firmare “genovese”: ciò offre lo spunto per soffermarsi sui rapporti del poeta con Genova e con l'élite intellettuale ligure, in controluce a episodi importanti, inediti e talvolta scabrosi di una vita intesa come un'opera d'arte.</p> <p>Franco e Jacopo Casoni, LE SEDIE LEGGERE DI CHIAVARI. Storia e tecnica di un prodotto e del suo territorio, 2010 De Ferrari, 2010. Assolutamente innovativa per la sua solidità ed il suo peso che la rendevano maneggevolissima, la “sedia di Chiavari” fu una rivoluzione nel XVII° secolo dovuta a Gaetano Descalzi detto il Campanino. Le sedie esportate in mezzo mondo diedero lavoro e ricchezza a tutto il comprensorio. La prefazione è di Anty Pansera.</p> <p>A cura di Franco Ragazzi, GARIBALDI NELL'IMMAGINARIO POPOLARE. In collaborazione con Claudio Bertieri, 2007</p> <p>A cura di Franco Sborgi e Leo Lecci, SAVONA FUTURISTA Esperienze d'avanguardia da Marinetti a Tullio d'Albisola, 2009</p> <p>Edoardo Sanguineti, LETTERE DAGLI ANNI CINQUANTA. Il carteggio con Luciano Anceschi e altri scritti. A cura di Nivia Lorenzini, 2009</p>
-------	---

in questo numero:

Rolando Mignani – poesia visiva - Giuliano Galletta – museo del caos - Umberto Fracchia – “La Fiera Letteraria” – Massimo Drago – Lorenzo Pittaluga – Ferruccio Bertini – Attila – canzoniere neofascista – Leonardo Facco – Umberto Bossi – Raoul Vaneigem – Maurizio Ferraris – decostruzione – Diego Fusaro – dromologia – Stefano Bartezaghi – Eugen Fink – gioco – Emanuele Severino – Marcel Marien - Captain Beefheart – Emillio Salgari – Giulio Ser Giacomi – Giuseppe Siri



## **fogli di via**

N.4, marzo 2011. 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.i](mailto:fondazione@deferrari.i)