

fogli di via n.26

**MOST TALKED ABOUT DRAMA**

**OF OUR TIME!**



Robert Miklitsch:  
*THE RED AND  
THE BLACK.*  
*American Film Noir  
in the 1950's.*  
University of

Illinois Press 2016  
Il titolo stendhaliano accoglie puntigliose riflessioni sui destini del film noir americano con particolare attenzione alle declinazioni anticomuniste diffuse da un buon numero di prodotti minori che cominciarono a essere distribuiti al crepuscolo degli anni quaranta del XX secolo.

Secondo una diffusa opinione gli anni cinquanta testimoniarono il lento declino del noir classico ma Miklitsch, dedicato-

si alla visione di opere di quel decennio, valorizzandone trascurati esempi, pedinando "il tema nascosto nello stile" (Paul Schrader) sostiene che, proprio restando fedele al concreto (il solo modo di rendergli giustizia) ci sia materia per contraddire le generalizzazioni tramandate, fino a prolungare gli anni gloriosi a ridosso del 1960. Lo guidano, in questa peripezia volta alme-

no a rallentare la china negativa del noir, le tante produzioni hollywoodiane allestite per contrastare più o meno scopertamente il morbo comunista, in un giro d'anni che non è perfettamente sovrapponibile a quello del famigerato senatore McCarthy. Per l'autore è facile ricordare i vertici e le riuscite che spostano alla fine degli anni cinquanta la manifesta decadenza del genere: basti ricordare le opere di Aldrich, Dwan o Welles, ma il filo scelto è in questo caso la minaccia rossa (compresa la variante atomico-nucleare) com'essa venne veicolata nella produzione hollywoodiana sotto attacco della commissione per le attività anti-comuniste, del mezzo televisivo e della inevitabile progressiva scomparsa del doppio spettacolo.

Ora, se sostenere che il pericolo comunista fosse adombrato nelle astronavi e negli alieni sfiora oramai l'ovvio, più recente è la considerazione per il noir del secondo dopoguerra come approvvigionatore di ansietà ed intrattenitore di inquietudini da guerra fredda: l'indagine su una simile ossessione declinata in nero, nei complotti gangsteristici considerati come macchinazioni comuniste, è comunque già acclimatata in un' accademia, quella nordamericana, che sforna sventagliate d'indagini sulle produzioni noir successive all'epoca aurea degli anni quaranta, leggendovi gli incupimenti della paranoia nucleare e, appunto, rossa. Secondo Miklitsch, avvinti in doppia elica, film noir e anticomunismo segnalano un momento critico nella transizione del genere classico dagli anni 40 ai 50, dove spesso, a conferma di una certa plasticità del thriller, al posto del detective privato troviamo un agente investigativo per conto di FBI o HUAC, come a segnalare una progressiva emergenza del momento istituzionale e l'inesorabile scemare del "bel gesto" individualistico e per così dire romantico riservato all'occhio privato.

Robert Miklitsch, già curatore per lo stesso editore della raccolta di saggi *Kiss the Blood Off My Hands* su aspetti trascurati del noir, è pure responsabile di *Roll Over Adorno* in cui scandagliava svariati esiti della cultura popolare da Chuck Berry, appunto, a Tarantino, con gli strumenti di quella teoria critica che da questa parte dell'atlantico è spesso giudicata ferro vecchio. In questo nuovo libro intende distanziarsi dal passato pensiero liberal che, condannando questa ghirlanda di noir espliciti quanto alla minaccia comunista come sprovvista di qualità estetica, oltre che morale, ne dimenticava la provenienza ed il luogo di incubazione, ossia quegli stessi studiosi responsabili dei capolavori riconosciuti. Un solo esempio: *Lo schiavo della violenza* (originale: *Woman on Pier 13*, 1949) condivideva con il celebrato *Le catene della colpa* di J. Tourneur il grande direttore della fotografia N. Musuraca. E aggiungiamo, a rendere il discorso meno scontato

per lo stesso film, le notazioni sul ruolo della femminilità (bionda cattiva, moglie buona) e la caratterizzazione *queer* del comunista.

Si potrebbe azzardare che la RKO, che lo produsse, venne usata dal suo “scalatore” Howard Hughes come arma batteriologica nello scontro anticomunista, allucinata mutazione della morte rossa di Poe. La paura dei “germi” (microbi e comunisti) di Hughes traspare ne *Il lago in pericolo* (*The Whip Hand*, 1951) di W. C. Menzies, ancora della “sua” RKO, la stessa casa produttrice dove il copione-cartina di tornasole di *Lo schiavo della violenza* a detta di J. Losey veniva proposto ai registi come test di fedeltà e lealtà americana: il film fu infine realizzato da Stevenson (più noto poi come regista alla Disney) distribuito oltre che come *La donna del molo 13* pure con il titolo *I Married a Communist. Woman on Pier 13* e *The Whip Hand* sono solo due esempi cosiddetti minori i cui temi, paranoia & apocalisse, saranno più robustamente svolti in *D.O.A.* (1949) di R. Maté (dove la scena del crimine è lo stesso corpo di chi indaga), in *Un bacio e una pistola* (1952) di R. Aldrich (con il private Mike Hammer, creato da Spillane, perfetto anti-Galahad in cerca della X che nel finale si rivela come una radioattiva bomba sporca ante-litteram) e in *Mano Pericolosa* (*Pickup on South Street*, 1953) di S. Fuller dove lo spionaggio atomico subisce una più esplicita torsione anticomunista. Questo film, in Francia subito messo all'indice da G. Sadoul, nella distribuzione transalpina titolata *Le Port de la Drogue* vedeva i microfilm concupiti dallo straniero trasmutati in eroina. Ennesima conferma, ove ve ne fosse bisogno, che anche gli espliciti propositi esecutivi di un Howard Hughes dovevano comunque passare attraverso le mediazioni dei processi di produzione, prima, ed i complessi tormenti della distribuzione, poi. Le familiari narrazioni già servite nei film anti-nazi o anti-spie ricorrevano nella guerra delle istituzioni contro le organizzazioni criminali: nella comune appartenenza al “male”, il comunismo si denunciava come variante della dipendenza dall'alcol o dalle droghe.

Se il forte del libro sono, nella prima parte, la colorazione anticomunista e la minaccia atomica, nelle pagine seguenti trovano spazio i pericoli e le sfide rappresentati dai nuovi media tecnologici per un'industria cinematografica sulla difensiva che già era stata costretta ad amputarsi, per motivi di concorrenza, del proprio braccio distributivo. Diversamente da Schrader che imputa alla televisione ed al colore le maggiori responsabilità nel declino del noir, Miklitsch sottolinea come ottimi fotografi (MacDonald, Alton e Ballard per es.) per tutto il decennio avessero guidato egregiamente la transizione dall'espressionistico bianco e nero verso il colore ed i piani ravvicinati, punti di forza delle riprese televisive. Il welliesiano *Infernale*

*Quinlan*, del 1959, è pressochè contemporaneo di *Strategia di una rapina* di Wise ma pure de *Il dominatore di Chicago* di Nicholas Ray, dove i colori sono quelli di un musical MGM, maturo segno che Hollywood da tempo si misurava con le nuove tecnologie mentre assisteva al tramonto dei b-movies. Già nel 1954, una femme fatale per eccellenza, Gene Tierney, in *L'amante sconosciuto*, vestiva i colori De Luxe in formato CinemaScope per arginare l'emorragia di spettatori nelle sale oscure. E del 1956 era, grazie a John Alton, l'ancor più pittorico *Veneri rosse* di Allan Dwan. Frutti vistosi e maturi e sfide sontuose in una guerra persa mentre il maccartismo tramontava. Erano alle spalle ormai gli anni di *Big Jim McLain* (1952) di E. Ludwig in cui John Wayne, agente federale, dava la caccia ai comunisti per conto della nota Commissione: quanto la retorica del messaggio ideologicamente "conservatore" fosse succube di un gioco più sottile fu svelato dal "semplice" cambio di titolo e dagli aggiustamenti nel doppiaggio della versione nostrana, *Marijuana: la droga infernale*. E ancora, ostinarsi nell'esplicita propaganda poteva comportare gli inconvenienti riferiti da Flaiano a proposito di *Sipario di ferro* (1948) di Wellman, film ricalcato sulla defezione di Gruscenko: "nel cinema romano dove questo film è stato in programma, alcuni spettatori dissenzienti hanno arrecato danni ai tendaggi e alle poltrone, tagliuzzandole con lamette da barba. C'è toccata una di queste poltrone, del resto già rattoppata."

ERIC STARK

Sergio Leone : *C'ERA UNA VOLTA IL CINEMA. I miei film, la mia vita*. A cura di Noël Simsolo. Il Saggiatore, 2018

Noël Simsolo (1944) ancora giovanissimo pubblicò con Seghers una monografia su Hitchcock per diventare da lì a poco una delle firme di spicco dei "Cahiers du Cinéma". Con le edizioni della celebratissima rivista – derogando dalle sue altre molteplici attività di sceneggiatore, regista, pittore e scrittore - ha pubblicato diverse monografie su alcuni registi e fra queste - avendo il buon gusto di non intitolarla col fatidico "le cinéma selon..." scegliendo invece la più icastica formula di "Conversation avec..." - quella che è frutto delle conversazioni che ebbe con l'amico Sergio Leone. La traduzione italiana di questo libro straordinario, curata da Massimiliano Mattieri, opta per un'intitolazione evocativa dove confluisce tanto l'omaggio a uno dei più amati film del regista italiano quanto la nostalgica allusione al mondo dei cinefili - o con l'indovinato ritocco che si deve a Serge Daney, ciné-fils, figli del cinema - che Simsolo e Leone hanno condiviso. Il giorno che Simsolo gli presentò Samuel Fuller vide Leone trasformarsi "in un ragazzino che si vergognava di chiedergli un autografo". È precisamente nel bel

mezzo di una cena durante la quale si erano messi a parlare del libro di interviste a Fuller che Simsolo aveva realizzato con Jean Narboni, che ai due amici venne l'idea di pubblicare le conversazioni finite in *C'era una volta il cinema*, registrate a Roma, in casa di Leone e poi riviste senza apportarvi importanti variazioni.

Il ruolo di Simsolo è ridotto all'essenziale, con domande precise ma brevi che accendono i ricordi di Leone in modo tale da giustificare il libro come autobiografico. L'ampiezza di questi ricordi va al dettaglio senza che ci si accorga delle inevitabili digressioni. Leone parla ovviamente del suo cinema come regista ma anche della sua lunga attività in qualità di assistente per altri cineasti (Gallone, Camerini, Bonnard, Comencini, Steno, Le Roy, Wise, Walsh... "a quel tempo ero l'assistente più richiesto d'Italia. Lavoravo ininterrottamente"). E parla dei suoi gusti, della sua passione per il poliziesco (anche al cinema), delle sue preferenze fra i film western (malgrado il grande rispetto e l'ammirazione per Ford, l'western che preferisce è *Un dollaro d'onore* di Hawks) e delle sue valutazioni sui colleghi (più Lang e meno Hitchcock). Non manca per giunta di raccontare la sua collezione di pittura orientata soprattutto verso i surrealisti (Max Ernst, Tanguy e il prediletto Magritte, senza privarsi di un grande ma meno popolare Victor Brauner - per non parlare di De Chirico e Matisse).

Toccanti e di grande interesse storico sono poi le pagine dedicate al papà, attore di teatro, regista cinematografico, frequentatore della "saletta rossa" di Aragno, antifascista e comunista. I nonni di Leone, possidenti, avrebbero voluto il figlio avvocato ma lui, appassionato di teatro, preferì prendere un'altra strada tacendola ai genitori e nascondendosi così dietro a uno pseudonimo: Roberto Roberti. Quando Leone diresse *Per un pugno di dollari* adottò per parte sua - come si usava nei primi tempi dello "spaghetti western" per dissimulare l'origine nostrana: e c'era chi ci cascava! - quello di Bob Robertson, chiaro ossequio al padre.

BO BOTTO

Robert Nott: THE FILMS OF BUDD BOETTICHER. McFarland and Company, 2018

Se, con il suo passare dalla Columbia alla Monogram, dalla United Artists alla Ranown, Budd Boetticher si negò il salto definitivo nella serie A dei registi, riservandosi una vita di successo postumo tra passaggi televisivi e retrospettive festivaliere, va detto quel suo transitare da uno studio all'altro è spia di un carattere pronto ad accendersi ogniqualvolta il lavoro alla linea d'assemblaggio, per le prevaricanti e spesso immotivate pressioni di produttori, venisse avvertito come pericolosamente prossimo al totale soffo-

camento delle sue doti artigianali. Svolgendo poi, ed esplicitando, la nota battuta rivoltagli da Sergio Leone (“Da te ho preso tutto”,,, sarà così, ma nella lunga intervista a Simsolo per i *Cahiers* Boetticher non viene mai citato) c'è chi ha reso il regista de *I Tre Banditi/The Tall T* (1957) precursore dello spaghetti-western (la morale spiccia del “tutti perdono” e, negli esiti meno luttuosi, del “tutti gabbati” o la figura del villain, Lee Marvin innanzitutto, dai tratti carismatici e spesso, a sua volta, incantato dall'eroe) tesi non del tutto peregrina considerato che il ciclo di B-western degli anni '50 con il “laconico” Randolph Scott con i film italiani condivideva l'economia di mezzi produttivi e la messa a tema della ricerca di una giustizia inseparabile da uno spirito di vendetta, fatta salva la diversa caratura di controllo e rigore praticati sulla costa del Pacifico e sulla riva del Tevere. Se alcune scelte, vedi lo humour dello sparatutto *Il Cavaliere Solitario/Buchanan Rides Alone* (1958) confermando la filiazione sembrerebbero annunciare tante produzioni italiane giocose ed insensate del decennio successivo, il riconoscimento del dovuto contribuì comunque, al di là delle intenzioni, a definire il profilo direttoriale di Boetticher, con suo grande scorno, all'interno di un genere e a scapito di tutto il resto. Difatti, retrospettivamente, egli amava puntualizzare all'intervistatore: “Fammi dire una cosa. Non faccio Western. Faccio dei film. È la solita pigrizia di tutti quei critici ! Ho girato 52 film, 12 dei quali Western e loro ripetono: è un regista di Western; non ha senso”.

Ora Nott, pur volendo reintegrare l'immagine parziale di Boetticher passando in rassegna “tutti i film, non solo i Western con Scott, quelli sulla corrida e i pochi polizieschi”, e una volta constatato come vi sia parecchio di scadente nel suo canone non può non concordare sul fatto che il picco per cui egli verrà ricordato consista proprio nella manciata di western con Randolph Scott, al tempo reputato in fase discendente e dunque, per via dei suoi investimenti in miniere ed azioni, interessato alla lettura del “Wall Street Journal” più che di “Variety”. In qualche modo recidivo, perché già autore di un testo su Scott, Nott è diligente nella ricapitolazione di una carriera intrapresa come per caso e, pur nell'equa concessione di spazio ad ogni film firmato da Boetticher, annota pecche e debolezze delle opere estranee alla serie di western con Scott, vietandosi azzardi rivalutativi riguardo a *The Magnificent Matador* (1955) o *The Killer is Loose*, due titoli spesso citati da chi voglia fare di Boetticher un grande regista a tutto tondo: il primo, nonostante il titolo e la presenza di A. Quinn e M. O'Hara, annacqua in un verboso melodramma di paternità nascosta sotto la protezione della madonna gli spunti pregevoli del precedente *L'Amante del Torero/The Bullfighter and the Lady* (1951), più credibile il secondo (già

fotografato da Lucien Ballard, a lungo con il regista) in cui lo *psycho-killer* Wendell Corey sovrasta le interpretazioni di Joseph Cotten e Rhonda Fleming precorrendo per così dire tematicamente il vendicatore dei western. Né può bastare ricordare l'onirismo malato di *Escape in the Fog*, thriller spionistico infiltrato di sovrannaturale e incubi premonitori o la viva brutalità del gangsteristico *The Rise and Fall of Legs Diamond* (1960). Alla fine bisogna arrendersi: nel western Boetticher ha dato il meglio definendone il senso fino ad evadere dalla riduttiva classificazione di regista di B-movies nel ritratto dell'eroe, uomo "morale" in un universo amorale (o in quanto giusto che agisce nel vuoto morale) ripreso, all'atto della scelta e della decisione, nella transizione dallo status individualistico a quello iconico. Western di serie B, i suoi, solo quanto a scarsità di mezzi ma in grado di rappresentare, proprio in tale "povertà", una convivenza ridotta ai fondamentali, evitando la caduta nello schematismo a danno di contraddizioni e complessità della natura umana.

Nello spazio violento del west (spari in faccia e ganci da scaricatore conficcati nel braccio) fuori dall'arena del primo film messicano del 1951, Boetticher non deve preoccuparsi che l'aggressivo esibizionismo yankee di Stack sia messo in forma e ritualizzato dal maestro toreador Manolo (Gilbert Roland). Dimenticato il rito, Randolph Scott inventa sotto i nostri occhi i gesti e gli espedienti che lo terranno comunque fuori dal conveniente e dal convenuto, proprio per seguire, svolgendolo insieme a noi, l'incerto filo della decisione sensata.

Da ex-atleta, folgorato in Messico dal mondo delle corride, Boetticher decise di consacrarsi all'arte della tauromachia abbandonandola dopo aver ricevuto il "segno del coraggio" (quelle cicatrici che nel suo caso erano visibili solo a pantaloni calati) ma stabilitosi in California, dopo la collaborazione con le produzioni discount di Hal Roach e l'impiego come consulente tecnico per *Sangue e Arena* di Mamoulian, la sua carriera subì una prima battuta d'arresto per cause belliche. Nel dopoguerra ci furono le regie per la Eagle-Lion e la Monogram e poi, nel '50, la svolta, complice un John Wayne produttore, con la direzione di *The Bullfighter and the Lady*.

Ormai, fattosi un nome come regista che rispettava budget e scadenze contrattuali (nove film per Universal in 2 anni, tanto da far dire a Katy Jurado che "faceva film come fossero tortillas") pareva destinato alla tranquilla e prevedibile carriera dell'onesto mestierante, quando si trovò a girare con Randolph Scott *I Sette Assassini/ Seven Men from Now* (1956) su sceneggiatura di Burt Kennedy (da un racconto di Elmore Leonard) ancora prodotto da John Wayne e preludio al ciclo dei successivi western ora tanto celebrati. Nacque così, con la faccia espressivamente inespressiva di un

quasi sessantenne Scott, un eroe capace di mostrare con poche parole, a segnalare come un distacco stoico, d'essere in grado di vivere *proprio come* un uomo dovrebbe vivere, ispirando serenità, consapevolezza della solitudine e dell'impermanenza delle cose ma non occultando, in alcuni episodi, certe instabilità caratteriali da orgoglio tradito o punto d'onore mal riposto (*Decision at Sundown*).

Se già i toreri di Boetticher erano lontani dal machismo tramandato, adesso nel volto granitico dell'eroe (figlio quasi del paesaggio desertico in cui si muove) venivano ulteriormente ridefiniti i codici di una mascolinità non proprio estranea alla fragilità (forse gli stessi codici che John Wayne e John Ford vedevano messi in pericolo nella sequenza di *The Bullfighter and the Lady* in cui l'aspirante torero Robert Stack indugia troppo nella sauna con altri matador come lui vestiti del solo asciugamano).

In quei pochi film-variazioni sulla ricetta di scelti essenziali ingredienti erano tenute lontane le cortine della verbosità e dell'emotività caricata che avevano conquistato molti registi hollywoodiani (della lezione anti-infiorescenti farà tesoro, tra i tanti, Clint Eastwood una volta liberatosi dalla tutela di Leone). Dove le decisioni vengono prese nello spazio desertico e nemmeno le stazioni di posta per il cambio dei cavalli sembrano più funzionare, la formazione della comunità è sempre rimandata e nei finali l'emozione spesso rima con disperazione. L'autore ha buon gioco, a ribadirne l'importanza nella storia del western, che il primo film con Scott è del '55, anno in cui termina la collaborazione tra Antony Mann e James Stewart e che, finito il suo ciclo, toccherà a Sam Peckinpah "rinnovare" il genere dal '60 in poi (questi tre nomi, Mann, Boetticher e Peckinpah, furono già al centro del noto testo di Jim Kitses *Horizon West* (1969). E sarà un'amara lezione, per Boetticher e per chi se ne ispirerà, che l'apice della sua filmografia coincida, dal lato industriale, con il progressivo taglio dei costi della produzione (sia *L'Albero della Vendetta/Ride Lonesome* che *La valle dei Mohicani/Comanche Station* furono girati in 12 giorni) segnalando il venire meno della fiducia dello studio-system nel Western e il suo inarrestabile tramonto, fatte salve le non rare riuscite delle resurrezioni revisioniste nei successivi decenni.

Meno indagata finora, la relazione di Boetticher con la televisione (tra il '50 ed il '60) occupa la parte finale di un libro sempre preoccupato dal fact checking e alieno da voli teorici ombelicali: vi apprendiamo che egli diresse tra l'altro (perlopiù a scopo alimentare) oltre agli shows di Dick Powell, riduzioni de *I Tre Moschettieri* (parzialmente utilizzando il set dismesso della *Giovanna d'Arco* con la Bergman) e del *Conte di Montecristo* ed altri episodi di serie tv non proprio memorabili.



Andrea Panizzi: *WOODY ALLEN. Uno scrittore prestato al cinema*. De Ferrari, 2018

Il precedente lavoro di Andrea Panizzi, consacrato al cinema di ispirazione Shakesperiana (*Shakespeare in Movie*, De Ferrari, 2016) era un libro sì di riflessione ma con un evidente taglio informativo che l'ha reso un durevole strumento di consultazione. In questo *Woody Allen* le parti si sono invertite e, con le diverse cadenze tematiche ben conosciute dagli spettatori, reintegra il cinema del regista in quella dimensione letteraria che a suo tempo fece storcere il naso ai sostenitori del "cinema puro", come se con le sue ossessioni culturali e intime avesse tradito "lo specifico filmico". Le cose non stavano così, e Allen l'ha dimostrato in pellicole sempre più cinematograficamente coerenti e raffinate. Non senza motivarlo a dovere, Palizzi definisce il suo cinema "ingegnoso", frutto di un'intelligenza "stravagante e allo stesso tempo fortemente abitudinaria".

BB

Luciano Caprile: *CENTO DI QUESTI BAJ. Il tempo dell'apocalisse*. De Ferrari, 2018

Negli ultimi lustri della vita di Baj, Luciano Caprile ne ha seguito dappresso la vicenda artistica e intellettuale coniugando l'amicizia a un'intensa attività critica. A metà degli anni Ottanta, quando gli articoli e i saggi che gli aveva dedicato erano già decine, lo stesso Baj sentenziò: "Toccati i cento li riuniremo in un libro". Allora non se ne fece niente, quantunque nel 1997, va ricordato, uscisse curata da Caprile presso le anarchiche edizioni Elèuthera una raccolta di interviste, *Conversazioni con Enrico Baj*.

Il progetto trova solo adesso, a quindici anni dalla morte dell'artista, il compimento, quando i materiali sono molti di più. Si parte da un breve articolo pubblicato su "Il Lavoro" di Genova a metà del 1979 e si arriva a un altro pubblicato da "Arte in" nel 2016. Il primo dei due articoli era dedicato a un'opera assai famosa, costruita su teli e sagome di legni multistrato, disposta su tre piani della galleria allo Studio Marconi di Milano: *l'Apocalisse*. L'ultimo fa riferimento a una mostra Aostana che riprendeva i quadri dedicati alle angoscianti paure (e in qualche modo alle battaglie di opposizione) generati dall'arma atomica negli anni Cinquanta.

Fra questi due limiti si ritrovano articoli, saggi e interviste che ricostruiscono - fra dettagliate analisi e prose d'occasione - la vicenda di Baj dall'attraversamento dei gruppi che si dicevano "sperimentali" - a cominciare dal movimento per l'arte nucleare avviato con Sergio Dangelo nel 1951 - all'approfondimento tormentato - passando per la creazione del-

l'Istituto Patafisico milanese - che coinvolge tanto la sua arte quanto il suo anarchismo negli ultimi anni. Baj, che ebbe un rapporto abbastanza stretto con Asger Jorn, cominciò a prendere le distanze da un certo ambiente a partire, nel 1956, dal congresso di Alba del Laboratorio sperimentale del Bauhaus Immaginario, irritato fin dai primi discorsi da un tono ritenuto bolscevizzante. Ciò non gli impedì in seguito di legarsi in maniera collaborativa con Edoardo Sanguineti, i cui fondamenti leninisti sono ben noti. Devo infine però segnalare che inspiegabilmente dalla cronologia approntata da Caprile rimane fuori l'attività di Baj in qualità di assessore al comune di Varese in quota leghista.

CARLO ROMANO

Claude Debussy: *MONSIEUR CROCHE. Tutti gli scritti*. Il Saggiatore, 2018

Nel segnalare simili tomi, si dice solitamente che “colmano una lacuna”. In questo caso, e tenuto conto della assenza di raccolte edite e curate dallo stesso Debussy, il sarcofago (cresciuto intorno al primo nucleo pubblicato di 25 articoli) approntato per il centenario della scomparsa del musicista avanza la giusta pretesa di sistemazione definitiva del lascito. Così, tra articoli, resoconti, interviste, ecc il “finalmente” del curatore Restagno se da una parte sa di liberatorio punto fermo, da un'altra echeggia il “finalmente soli” della musica e del musicista auspicabilmente liberati da compiti, sovrastrutture e investimenti che ne costringano il libero evolvere in un giro tramandato di regole pigramente ossequiate.

Nel momento stesso in cui “produce” l'alter ego Monsieur Croche, Debussy accusa la propria solitudine: i dialoghi tra i due, dirà poi, erano discorsi tra il nulla e il niente, prima della resa all'amaro sconforto inutilmente soffocato che gli intimava “Ci sono certamente cose da dire, ma a chi? per chi?”

Scomparso durante il primo conflitto mondiale, Debussy appare strettamente legato al destino della civiltà da quello affossata ma le crepe intraviste nella tradizione dal peso “vile e ipocrita” che si mangia la parte migliore del nostro pensiero, consegnandoci al rischio di sterilità e sottomissione, disegnano per lui una minaccia ed un'opportunità cui si sente destinato a dare risposte individuali, senza quelle eventuali stampelle che nel dopoguerra si chiameranno movimenti d'avanguardia con annesse scuole e manifesti. I rimandi al signor Teste di Valery cadranno nello svolgimento del metodo debussyano; allo smontaggio “critico” si preferisce la sincerità di impressioni capaci di captare i movimenti all'origine delle opere: è saggio vietarsi di andare a vedere cosa si nasconde nella pancia del giocattolo musicale. Ma come Marx non era marxista, Debussy era insofferente verso

chi lo definiva impressionista, tanto meno nella sua attività letteraria (cui non furono estranee motivazioni economiche) dove, pur tra riprese e distratti abbandoni e travalicando l'esigua durata dei dialoghi immaginari con il signor Croma, tentò di conservare andamento discorsivo e tono libero, comuni comunque a tutta *La Revue Blanche* su cui esordì come scrittore nel 1901. Nel deprecare le complicazioni parassitarie di certa musica ostica e ostile quanto una combinazione di cassaforte, a malincuore il volto del signor Croma smette quel sorriso muto che gli increspa il volto come acqua di lago colpita da un sasso: avvertita la minaccia, pur di risparmiarsi una polemica, preferirebbe assentarsi a fumare, come l'istinto gli detta all'approssimarsi di uno scontato "sviluppo" idopo un tema di sonata. Da tale stato d'animo discendono le pagine migliori (o meglio, i paragrafi migliori, perché spesso gli articoli risultano da evidenti assemblaggi-montaggi ben lontani dalla forma dell'*essai*) di cui apprezziamo intuizioni, utopie e progetti fantastici: tipo, liberare la musica dai luoghi chiusi (Palais Garnier che somiglia ad una stazione ferroviaria che ospiti un bagno turco) per una *ambient music* sciolta dall'angustia degli orizzonti armonici che sostituisca (prendendo lezioni di libertà dallo slancio degli alberi) le onnipresenti e scontate musicchette militari, gli scorci di cinematografia intuiti nei poemi straussiani, il preferire un buon valzer, per la sua semplicità e bellezza, all'accumulo indigesto di una mediocre sinfonia, o la disponibilità di magia e mistero a comando attraverso i dischi che cominciavano a diffondersi (pratica cui lo stesso Debussy brevemente si accostò). Nella nota lettera a Gide del 1913 in risposta alla richiesta di collaborazione sulla *N.R.F.*, interrogandosi sul "bisogno singolare quanto inutile di esprimere il mio parere" l'autore di *Pelleas e Melisande* sottolineava ancora la sua distanza dalla prosa informatissima degli intrepidi specialisti pur preoccupato di rimettere al loro posto interpretazioni e giudizi arbitrari quanto capricciosi. A tal proposito, il militantismo distaccato degli interventi debussyani parve subire un'involuzione "nazionalista" negli ultimi anni, insieme alla riproposizione di considerazioni sommariamente già espresse altrove: lo snodo settecentesco per cui la musica francese scelse la direzione indicata da Gluck e Rameau misteriosamente s'eclissava, il riconoscimento immediato del genio stravinskiano, l'insofferenza per tanta musica italiana (Puccini incluso), ma in linea di massima, è con tutta la contemporaneità che "la noia fa affari d'oro". E, più vicino a lui, la musica pare tutta costretta alla difensiva davanti a "piedi inopportuni" fossero pure quelli di Nijinskij e dei Balletti Russi. All'influenza del clima prebellico sarà da annoverare la diffidenza per l'elemento nordico che tenta di "soffocare" grazia e chiarezza del genio

latino: ora tocca alla brutale eloquenza del cannone di richiamare a sé stessa una Francia infedele da quando smarrì il filo d'Arianna di Rameau; più che di richiamo all'ordine, si tratta di smetterla di sprecare il fiato dietro alle sinfonie, riconoscendosi modestamente piuttosto nell'operetta. A pochi giorni dallo scoppio del conflitto mondiale, nel fatidico agosto 1914, Debussy scrive che “pagheremo caro il diritto di non amare la musica di R. Strauss e di Schoenberg” paventando una perniciosa influenza di *miasmi* austro-tedeschi perfino sul vulcanico Stravinskji, per tacere gli accenni alla recente scoperta biografica di sangue fiammingo nel tedesco Beethoven (già nel 1903 scriveva di un'equivoca infatuazione francese per Wagner, ma il motivo dello scambio di un bel tramonto con una promettente aurora ricorre in permanenza).

Il musicista che in tempo di pace, sconfitto nel puntiglio feroce di amare sé stesso (il sano egoismo del creatore) patì spesso, fino all'oblio, le distrazioni della famiglia o delle amanti, come la dolce costrizione di un'eredità di persone “sconosciute”, nei mesi di guerra si sentì svegliato alla chiarezza e alla rivolta verso le obbligazioni passivamente ammesse. Combattente sulla carta da musica, è proprio nei mesi del 1915 che Debussy riapprese per così dire a comporre, imparando da capo senza commissioni o scadenze incombenti e senza “partito preso”, sensibile soltanto al sorgere dell'emozione. Senza annoverarsi tra i prediletti degli dei e pensando ai poveracci che si facevano massacrare nelle trincee, con un programma minimo: ricostruire, partendo dalle forze che venivano meno col passare dei mesi, un poco della bellezza contro cui si accaniva la guerra praticando una sfibrante resistenza alle sirene del passo cadenzato. E pazienza se agli abbonati della stagione i concerti in prossimità del venerdì santo continueranno a sembrare, chissà perché, più “spirituali”.

GENESIO TUBINO

Elliott Chaze: *LA FINE DI WETTERMARK*. Mattioli 1885, 2018 |

Elliott Chaze: *IL MIO ANGELO HA LE ALI NERE*. Mattioli 1885,

2017 | Walter Catalano (a cura di): *GUIDA ALLA LETTERATURA NOIR*. Odoia, 2018

Che da elementi caratteristici della cultura di massa americana concepiti in termini pressoché industriali (contenitore replicabile nel numero di pagine e di battute, copertine avvincenti) sia venuta della buona letteratura non stupisce più nessuno. La narrativa poliziesca, criminale e del mistero vi ha trovato per decenni nel secolo scorso un mezzo di rappresentazione che tuttavia solo gli appassionati ebbero la lungimiranza di non considerare "usa e getta". Elliott Chaze è uno degli scrittori che riemergono da quella vecchiaia

stagione con l'autorità di chi sa abilmente leggere la vita tanto nei lati sordidi come in quelli umoristici.

Livio Crescenzi ha tradotto (e introdotto) per la casa editrice Mattioli 1885 di Fidenza due romanzi. Il primo, *Il mio angelo ha le ali nere* del 1953, dispiega tutti gli elementi classici del "noir" (dark lady, carcere, rapina, sbirri amorali, omicidi, fuga e inseguimento) ed è considerato il suo capolavoro. Barry Gifford lo definì "un romanzo sorprendentemente ben scritto che solo marginalmente può essere considerato una *crime story*". L'altro, *La fine di Wattermark* del 1969, racconta di un giornalista che capitato nel bel mezzo di una rapina vi trova l'ispirazione per organizzare un analogo colpo in proprio. Devo dire che è questo secondo romanzo, con le sue veloci scansioni su diverse arie buffe e drammatiche, è quello che più mi piace, ma una classifica, al di là del piacere personale provato nella lettura, è fuori luogo.

Non hanno considerato fuori luogo Chaze nella loro *Guida alla letteratura noir* il curatore Walter Catalano e i suoi collaboratori (Luca Ortino, Giuseppe Panella, Pasquale Pede, Leopoldo Santovincenzo). Ovviamente non c'è da stupirsi, senonché questa guida si presenta in una maniera differente rispetto alle altre della medesima collana editoriale, grosso modo di carattere enciclopedico. Gli autori si sono preoccupati innanzitutto di stabilire i confini (o la difficoltà di stabilirli) del genere esaminato in rapporto alla letteratura affine, e lo hanno fatto con ammirevole scrupolo esegetico che rivela un accordo di fondo. Hanno poi scelto di presentare alcune manciate di autori - e fra questi Chaze - per esemplificare, attraverso veloci monografie, i loro pareri, senza dunque pretendere l'abbondanza dei richiami di un vademecum o l'indiretto giudizio su ciò che è stato tenuto fuori.

BO BOTTO

Gianni Priano: *GIOGHI DI PAROLE*. Pentàgora, 2018

Gianni Priano disegna attraverso oltre duecento voci che toccano, non meno della cultura "alta", le parlate, i paesaggi, il cibo, gli aneddoti, una sua personale ricerca - che non esclude oltretutto l'autobiografia - fra la costa ligure e l'Alto Monferrato (l'oltregiogo) che ha il sapore del taccuino di un antropologo che sa ridere.

BB

Stenio Solinas: *GENIO RIBELLE. Arte e vita di Wyndham Lewis*.

Neri Pozza, 2018

Quel che fu Wyndham Lewis più che materia controversa sembra essere affare d'irritazione. Modernista antiromantico con spunti nell'avanguardia,

buon pittore e sarcastico romanziere che prendeva di petto l'élite di Bloomsbury, fu uno che andava a trovare di notte Oswald Mosley "con la segretezza del cospiratore" mentre scriveva su Hitler e poi irrideva ambedue. Aveva anche scritto di essere "in parte comunista e in parte fascista, con un'inclinazione monarchica nel mio marxismo". Roba da "british eccentrics", ilare compagine nella quale gli insulari tendono a riversare sia certe brillantissime glorie sia poco affettuosi figuri nei quali tuttavia ravvisano, per quanto non benedetti, scampoli di aristocrazia caratteriale o anche soltanto di snobismo.

Un pronostico vorrebbe che se Lewis fosse stato più accomodante coi suoi connazionali avrebbe ottenuto le stesse lodi tributate all'amico Joyce ma volle viceversa autoproclamarsi "Il Nemico", come suggerisce il titolo dei tre numeri di una sua rivista degli anni Venti, alienandosi le eventuali simpatie già con l'alterigia dell'artista prima ancora di rovinare in una politica, giustamente o ingiustamente, percepita come sgradevole e fascista. Ma questo racconto si scontra con quel certo grado di popolarità che almeno per qualche tempo ebbe il fascismo in Inghilterra presso politici e intellettuali al di sopra di ogni sospetto. Uno dei primi sondaggi Gallup tenutosi nel paese - per quel che valgono i sondaggi e le loro campionature - dava di gran lunga superiore il favore che incontrava il fascismo rispetto al comunismo. Il suo libro su Hitler, poco prima che questi prendesse il potere, decretò in ogni caso, vuoi pure con superficialità, la sua statura di "nemico". Ho idea che agli artisti e agli scrittori, agli intellettuali in genere, si debba guardare come a quei negozianti che piegano le loro preferenze merceologiche all'ambito che, meno battuto, può dargli visibilità, anche se non il primato. Non mi stupirei se le scelte di Lewis avessero delle analogie con tutto ciò. Ragionare in aggiunta coi termini del "canone" tanto caro a Harold Bloom, penso che possa aiutare a capire - senza niente di definitivo, beninteso - perché James Joyce è James Joyce e Wyndham Lewis è Wyndham Lewis.

Forte di una bibliografia davvero accurata e una capacità narrativa di cui ha dato sfoggio nei suoi libri - confermando che non tutto è andato perduto, come invece si tende a credere, nel giornalismo delle pagine culturali che costituisce il suo lavoro - Stenio Solinas ha biografato Lewis colmando, per uno che fu stimato amico di Pound, una grave lacuna, anche se non erano in molti ad accorgersene in Italia (dove tuttavia non sono mancati alcuni studi e traduzioni).

I pregi di questa biografia - che non son pochi - non sono riusciti tuttavia a incantarmi del tutto sul piano dell'interpretazione, abbandonata a toni che per quanto non precisamente lievi tendono a sfumare nelle pieghe del rac-

conto. Beninteso, a fronte di biografismi smaccatamente ideologici, anche questo aspetto potrebbe configurarsi come un pregio, senonché le sfumature invitano, forse anche più delle affermazioni decise, a coglierne il senso, il quale mi sembra poi tutto stretto attorno a cognizioni tipo "l'anticonformismo" che apparentemente ovvie lo sono meno quando le si vorrebbe pressoché esclusive di personalità eretiche fin che si vuole ma pur sempre in odore se non ogni volta di fascismo, perlomeno di avversione radicale per la "sinistra".

Faccio un esempio: Lewis ebbe una breve storia con Nancy Cunard, spregiudicata rampolla della famiglia erede delle fortune della più importante compagnia inglese di navigazione, e non solo di quelle, che fu una delle *femmes fatales* nella Parigi degli anni Venti, amica di scrittori e artisti e soprattutto vicina all'ambiente dei surrealisti con tratti di *pasionaria* che la portarono a solidarizzare con la causa dei repubblicani spagnoli. La donna curò un *pamphlet* nel quale numerosi scrittori inglesi (ma non Lewis) erano invitati a dire la loro sulla guerra di Spagna. La stragrande maggioranza si schierava con la Repubblica, alcuni si definirono neutrali e solo cinque si dichiararono a favore di Franco. Questo, osserva Solinas, era "lo spirito intellettuale del tempo", ma fra le righe - sarà pure una mia concessione alla cultura del sospetto - mi pare voglia indicare in quella maggioranza una maggioranza di conformisti. Personalmente sono spinto a credere che conformisti e anticonformisti si trovino tanto nelle maggioranze quanto nelle minoranze, e non mi pare una visione particolarmente originale.

Quanto allo spirito intellettuale del tempo - ciò che di sovente in altri lavori si trova nominato come "trentismo" - Solinas propende a considerarlo "una moda", espressione che lascerebbe in fin dei conti filtrare una stabile rappresentazione se non si connotasse di ingredienti svalutativi. Penso piuttosto che certi intellettuali dell'epoca anche in seguito all'abbandono delle loro primitive inclinazioni modaiole - comuniste o giù di lì - ne conservassero pressoché intatto lo stile anche quando anni dopo scelsero un diverso arruolamento partigiano nel conflitto della "guerra fredda". Gli esempi, direi, non sarebbero pochi. Oltretutto non mi parrebbe fuori luogo prendere in considerazione personaggi spumeggianti, ricchi, mondani e apparentemente frivoli come Jessica Mitford - e con scelte opposte le sue sorelle Diana, moglie di Mosley, e Unity, amica di Hitler - che mantennero fede fino alla fine alle idee radicali in fatto di questione sociale che abbracciarono fra le due guerre mondiali.\*

\*Ciò mi permette di segnalare la recente uscita di un volume di Mary S. Lovell imperniato su *Le sorelle Mitford*, la *Biografia di una famiglia straordinaria* (Neri Pozza, 2018) che concede meno del solito argomenti al lato leggero.

CARLO ROMANO

Aldous Huxley: *MOKSHA*. Mondadori, 2018 | Agnese Codignola; LSD. UTET, 2018

In una libreria di quartiere Aldous Huxley trovò un volume "spesso e assai documentato, un esempio di tutto quello che lo stile letterario non dovrebbe essere" che, per quanto "illeggibile" si mise a leggere "da cima a fondo con passione e interesse crescente". Il libro in questione "era una sorta di enciclopedia delle droghe". Si trattava di *Phantastika*, il celebre trattato di Louis Lewin che in quell'anno, il 1931, era stato tradotto in Inghilterra. Huxley, scrivendone la recensione, osservò quanto fosse inutile la proibizione delle droghe ma rilevò nel contempo che "non c'è droga che non sia infida e nociva".

Si sa come ne *Il Mondo Nuovo* Huxley facesse della droga (che prendeva il nome di Soma come quella antica citata nel Rig Veda) uno strumento di controllo sociale, cosa cui i governi prestavano effettivamente attenzione. Un ventennio dopo, nel 1953, sotto la guida dello psichiatra Humphrey Osmond, Huxley provò la mescalina (ma c'è chi sostiene, senza prova alcuna, che l'avesse già sperimentata negli anni Venti insieme ad Aleister Crowley) e da lì, con un significativo capovolgimento rispetto al suo distopico romanzo, ma senza tuttavia negarne le preoccupazioni, mise in luce le possibilità espansive e liberatorie che certe sostanze possono avere sulla coscienza. Col suo *Le Porte della Percezione* (1954) si ritiene, con parecchie ragioni, che si mise in moto la rivoluzione psichedelica.

In *Moksha* Michael Horowitz e Cynthia Palmer hanno raccolto gli scritti di Huxley (comprese molte lettere) sulle droghe. Il libro - che nell'edizione italiana ci viene presentato con quella simpatia che Edoardo Camurri riesce a trasmettere nelle sue apparizioni televisive - fu pubblicato in origine negli anni Settanta e porta in appendice le *Istruzioni per l'Andamento di una Seduta Psichedelica* mentre nelle premesse si avvale fra l'altro delle testimonianze di Osmond e di Albert Hofmann, lo scopritore dell'LSD.

Su quest'ultima sostanza - divenuta la sostanza psichedelica per antonomasia - è assai stimolante il libro che la ricercatrice genovese Agnese Codignola le ha dedicato muovendosi sì fra i più classici argomenti (compresa la tragedia di Syd Barrett o la vicenda che si protrae fino a oggi della "trapanata" contessa inglese Amanda Feilding e della sua Beckley Foundation) ma concentrandosi in particolare - intanto che si parla di Psychedelic Renaissance - sulle più recenti ricerche cognitive e farmacologiche che aprono nuove frontiere.

CARLO ROMANO



Renato Cristin: *I PADRONI DEL CAOS*. Liberilibri, 2018

Non che mi fidi dei "filosofi", ma nelle loro specialissime idee, lontane che possano essere, spero sempre di trovare pungoli per le mie e insieme delle ampie rappresentazioni dei problemi che mettono in campo in modo che quelli che ordinariamente si chiamano "spunti di riflessione" trovino una tessitura appropriata. Sui temi dell'immigrazione, dell'identità e del "sovranoismo", tanto problematicamente dibattuti fra certezze contrapposte, si è messo in luce, grazie all'esposizione mediatica, soprattutto il filosofo Diego Fusaro caratterizzandosi per un'imbarazzante ripetitività sfoggiata con l'aria del sapiente che alla gravità dei problemi affida la sua propria gravità di espressione, purtroppo monotona.

Messo di fronte, grazie alla generosità di un amico, a un libro di Renato Cristin (*I Padroni del Caos*) ho sperato - dico subito invano - di poter agguantare non tanto degli elementi di condivisione - che chiaramente vedevo distanti fin dalla presentazione - quanto il piacere di imparare e, coi miei modesti mezzi, di confrontarmi. Cristin, studioso di Husserl e Heidegger, non ha esitazioni a definire il suo "un libro di filosofia della contemporaneità" orientato a "una proposta filosofica e politica *neo-reazionaria*". Mi piacerebbe davvero aver capito, a chiusura del libro, cosa Cristin intenda con un termine che gli stessi "reazionari" usano con discrezione e che nel tempo ha conteso a quello di *contro-rivoluzionario* il senso più compiuto. Ma c'è altro da *non* capire, e la testa fra le nuvole dei metafisici non c'entra proprio.

Il problema filosofico di Cristin è la minaccia che l'immigrazione reca all'identità italiana ed europea sconvolgendo le comunità delle quali dà per accertata la sopravvivenza, quando mi sembra evidente a chiunque - ma potrei anche sbagliarmi - che dette comunità non esistano più nemmeno nei quartieri o nei condomini dove la gente, se può, evita ogni contatto con gli altri come fosse una sorta di fastidiosa cerimonia. A meno di non credere che esse si vedano ricostituite nelle anche troppo frequenti disgrazie o nella fortuna alle elezioni politiche ma anche, in modo altrettanto emotivo, nell'ascolto dell'inno nazionale. Di fatto sembrano molto più coese comunità costituite fra scacchisti di ogni paese, collezionisti di auto d'epoca o altre combinazioni di intenti fra perfetti sconosciuti.

Devo puntualizzare che mi riempiono di nostalgia i ricordi della mia cara nonna paterna quando rievocava un mondo di ieri che pur coglievo ancora in gran parte nella mia infanzia degli anni Cinquanta, ma non dovevo aspettare Pier Paolo Pasolini per capire che qualcosa andava inesorabilmente cambiando (e non fatico a dire in peggio se Cristin volesse ar-

ruolarmi fra i "reazionari"). Il problema è proprio questo, i cambiamenti che rendono problematica "l'identità", anche quella dei singoli che pur rimanendo se stessi sono passati attraverso trasformazioni non dettate semplicemente dall'invecchiamento o dal rinnovo periodico di una burocratica "carta di identità".

Quando si dice che sono crollati imperi e civiltà e che dunque se siamo travolti dall'immigrazione, in un mondo che in pochi decenni ha raddoppiato la propria popolazione, dobbiamo semplicemente adattarci, rimango francamente perplesso. Assisto quotidianamente come tutti a episodi di incomprendimento che vengono qualificati in vari modi, in alcuni casi, spero rari, per coprire termini "razziali" ormai screditati che la maggior parte rigetta indignata, ma fra il fatalismo e le più lugubri aspettative c'è sempre la possibilità di cercare di capire senza doversi sentire in guerra con interi continenti dai quali si staccano persone che hanno in testa quelle stesse scadenze che avevamo noi tanti anni fa desiderando un piccolo scomodo capolavoro qual era la 500 Fiat. Se poi col tempo si celebreranno riti vudu in San Pietro cosa sarà mai? In fin dei conti non abbiamo alcuna certezza che il mondo durerà tanto.

Ciò non significa che Cristin eviti di capire quel che sta succedendo, ma non dà soluzioni (ancorché una di queste ho il sospetto sia proprio la guerra, quando quell'altra, "umanitaria", dell'"aiutiamoli a casa loro", sia tristemente implicita in più di un secolo di sfruttamento coloniale e post coloniale). Un suo strumento di battaglia - del quale tuttavia non abusa, rendendosi probabilmente conto di quanto sia spuntato - è l'accusa di "buonismo" (un "grave" problema sembra essere per lui a questo proposito papa Bergoglio con la sua chiesa, del resto messa da tempo alle strette) il che naturalmente induce a chiedersi cosa sia il suo contrario: fate voi (a me di esser buono o cattivo importa poco, "sono quel che sono, vivo ai margini della città, non sono come te" recitava la canzone).

Cristin non dà soluzioni ma riflette preoccupato non meno che aggressivo su temi quali l'islam. Dargli torto è difficile e non è facile accettare l'intolleranza dei religiosi e impossibile accettare quella dei criminali "islamisti". Ciò nondimeno penso che sia lecito interrogarsi su cosa possa passare veramente per la testa di chi vive fra il Mediterraneo e l'Indonesia. Un tentativo lo fece Naipaul e fu tutt'altro che rassicurante. La mia limitatissima esperienza con persone provenienti da quell'area ha dato però risultati infinitamente meno drammatici. Mi è capitato perfino di pensare che alcune di quelle persone abbiano scelto l'Europa per potersi concedere senza troppi problemi l'ebbrezza del vino. Ma, ripeto, non pretendo che la mia esperienza possa far testo.

I problemi dei problemi, ma è impossibile capire perché, a Cristin sembrano comunque essere insieme recenti - la cosiddetta, dagli americani, "french theory" - e antichi - nientemeno che il marchese De Sade. Asseverare cosa legghi il tutto, per giunta in mancanza di soluzioni esplicite, è impossibile. Filosofo che sia, a Cristin manca l'arte della trama e dell'ordito (nonché la capacità di distinguere fra chi ha parole di critica verso il sionismo o lo Stato di Israele e gli antisemiti). Ad ogni modo farsi beffe della "french theory" risulterebbe anche gradevole se non le si opponesse come filosofo a tutto tondo quel Bernard Henry Levy che ebbe l'unico merito, a un certo momento, con gran clamore giornalistico, di affermare sull'impero Sovietico cose che altri ripetevano da anni (e in seguito, gli va riconosciuto, di ragionare, senza i preconcetti che Cristin evidenzia nel suo libro, su Jean Paul Sartre). Quanto al "marchese" che André Breton definì "divino", Donatien-Alphonse-François conte de Sade, abbassare il tiro è sconsigliabile, ma vedervi un punto di congiunzione fra Spinoza, gli epicurei e libertini del XVII secolo, anche quando fossero preti, e i Feuerbach, Stirner, Marx e Nietzsche è necessario e non come punto di demerito come vorrebbe far credere Cristin. Che nelle sue opere si annidi anche il tedio non lo nega nessuno. Ma è un tedio che, quando lo si coglie per un certo verso, spinge il lettore all'ilarità e a quel senso dell'umorismo che concorre alle stesse domande di libertà che Sade quando voleva rendeva apertamente fino alle estreme conseguenze, esse stesse tragicamente umoristiche, tanto da far pensare tanto, al contrario di Cristin che si lascia della qualifica di filosofo.

WOLF BRUNO

(...): *LA CRITICA RADICALE IN ITALIA. LUDD 1967-1970.*

Nautilus, 2018

Nell'estate del 1969 vari soggetti si riunirono nei locali del romano Filmstudio e diedero vita a "Ludd-Consigli proletari". In un contesto che scivolava sempre più, con diverse sfumature, nel limaccioso fronte ideologico bolscevizzante, il nuovo gruppo, animato principalmente da genovesi e milanesi, ribadiva la natura antiautoritaria del Sessantotto e allo stesso tempo rivendicava una tradizione di critica e ribellione che nei decenni aveva resistito al canto delle sirene che veniva da Est. I punti di congiunzione non mancavano.

Nel fatidico 1956 l'immagine della "grande e giusta Unione Sovietica" traballò nella vergogna e con lei i partiti che vi erano legati, per quanto le condizioni della "guerra fredda" ne rallentassero la dissoluzione vera e propria dell'elemento fideistico. Le critiche che al sistema moscovita avevano mosso tanto i comunisti radicali che i socialdemocratici cominciarono

a circolare anche fra chi nelle ultime generazioni riscontrava in quel sistema, con la complicazione della fabbrica ideologica che era, la stessa intima natura del "blocco" avversario. Le teorie critiche della società salvaguardate nei passati decenni da piccoli gruppi di scarsa visibilità tornarono attuali.

Nel corso del 1961 uscirono a Genova i tre numeri di "Democrazia diretta". Fra i collaboratori, di diversa provenienza, c'era Romano Alquati che a Cremona aveva collaborato con Danilo Montaldi al gruppo di "Unità proletaria", in contatto coi francesi di "Socialisme ou Barbarie", che dei fatti genovesi - e non solo genovesi - dell'estate del 1960 aveva dato, riottosa nei confronti della retorica di partiti e sindacati e non coinvolta nell'antifascismo di maniera, una spiegazione incentrata su "operai e studenti che hanno maturato un profondo disprezzo nei confronti del potere che grava su ogni momento della loro vita di giovani". Uno dei giovani coinvolti nei fatti dell'anno precedente e che finì col partecipare alla breve esperienza di "Democrazia diretta", Gianfranco Faina, venne espulso dal PCI. Fu attorno a lui - attraverso volantini, partecipazione alle lotte, effimere testate, gruppi di discussione, circoli, collegamenti, anche critici, che andavano dai "Quaderni Rossi" a "Socialisme ou Barbarie" e all'incontro con la teoria situazionista - che il Sessantotto in Liguria acquisì insieme alla continuità con la tradizione dei gruppi radicali e l'omogeneità con ciò che succedeva in quegli anni nel mondo giovanile, una spiccata originalità.

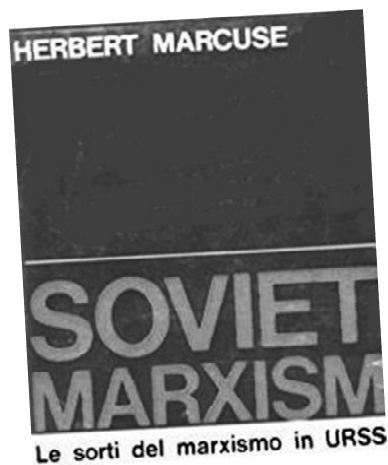
Non meno vivace, per quanto oscurata da circostanze più magmatiche, fu l'iniziativa dei milanesi. Qui si ebbe anche un rapporto diretto, fino al coinvolgimento teorico e pratico di Salvadori e Sanguinetti - e infine solo di quest'ultimo - con l'Internazionale Situazionista. Ma ciò che rientrava immediatamente nello scenario delineato fu il numero unico de "Il Gatto Selvaggio" redatto da Eddie Ginosi e dal torinese - trasferitosi a Milano inseguito da un mandato di cattura per uso di stupefacenti - Riccardo d'Este. Ambedue provenienti dal gruppo di "Classe Operaia", facevano riferimento alla tradizione "consiliare" e allacciarono rapporti variamente caratterizzati (compresi anarchici e "beat" oltre a quello con un intellettuale di peso nell'editoria come Giorgio Cesarano) che via via si consolidarono. D'Este per altro fu il punto di congiunzione con la situazione genovese da lui ben conosciuta. Alla fine del Sessantotto le due esperienze trovarono un momento di incontro con la stesura del volantino "Il punto d'esplosione della menzogna burocratica" che fu l'antefatto alla fondazione di "Ludd-Consigli operai". Il riferimento alle antiche lotte luddiste (sottratte proprio in quegli anni alla vulgata marxista-leninista dallo storico inglese E.P. Thompson) era significativo.

Mi spiace di non poter citare in questa sede i vari nomi di chi partecipò a tali vicende i quali tuttavia si possono recuperare nelle introduzioni di Paolo Ranieri e Leonardo Lippolis al volume che raccoglie tutti i reperti (non solo il "bollettino") di "Ludd" e dei suoi antecedenti. Si tratta del primo dei tre volumi intitolati alla "Critica Radicale in Italia (seguiranno quelli su "Comontismo" e "Insurrezione"). Entrano in gioco i gruppi che, come ha scritto Piero Coppo, "inquadrarono la questione della rivoluzione in termini anti-ideologici fuori e contro il militantismo caratteristico di quegli anni e del decennio successivo"

CARLO ROMANO

Filippo Ceccarelli : *INVANO. Il potere in Italia da De Gasperi a questi qua*. Feltrinelli, 2018

Il titolo suona enigmatico o forse no. Ceccarelli è un giornalista parlamentare che dopo aver accumulato faldoni su faldoni intorno alle famiglie politiche della nostra Repubblica e ai loro patriarchi - non trascurando figli e figliastri, parenti stretti e meno stretti - donò tempo fa tutto questo ben di dio alla biblioteca della Camera dei deputati. La sua firma è nota, specialmente per le collaborazioni a "La Stampa" e a "Repubblica", ed è ben caratterizzata da un sapido senso dell'umorismo che non soverchia, con lo stile e l'arguzia, la complessità e l'ampiezza dell'informazione. L'aver alienato con patriottica generosità i suoi ingenti strumenti di lavoro ha senz'altro avuto l'effetto di liberare spazio sulle scaffalature di casa senza traslocare quelle delle meningi. Le pagine di *Invano* risultano essere la proiezione di una mente agilissima che sa alleggerire l'enorme portata di un volume che di pagine ne ha mille. Leggerle è una filosofica passeggiata fra i frizzi e i lazzi amari della commedia all'italiana con qualche tenerezza qui e là e le ilari turpitudini di personaggi e partiti vecchi, nuovi, nuovissimi, padri della patria, dimenticati arcinoti e stereotipi che strizzano l'occhio a chi la storia la vuole tagliata con l'accetta di mai sopiti pregiudizi, come quello del brigante socialista e del sant'uomo del Picci.



GUANDA

materiali  
d'archivio

### "Soviet Marxism"

Uscito nel 1958 (e pubblicato in Italia dieci anni dopo presso Guanda nella traduzione di Alessandro Casiccia) "Soviet marxism" riportava i risultati degli studi di Marcuse presso l'istituto russo della Columbia University e l'analogo centro di Harvard (che pubblicava il libro nelle sue edizioni). Il filosofo intendeva occuparsi "non di validità dogmatica astratta ma di concrete tendenze politiche ed economiche". "La questione se la leadership sovietica sia guidata o no dai principi marxisti è senza rilevanza". L'obiettivo era quello di identificare una dinamica storica nella quale si era voluto

incorporare un'ideologia. Gli stessi gruppi dirigenti che l'avevano formulata vi erano sottoposti anticipando i futuri sviluppi sia politici sia economici, non importa quanto li si potesse valutare fiduciosamente o in una chiave oppressiva e totalitaria. Per Marcuse d'altra parte, come sarà ancora più chiaro in altri scritti, il totalitarismo non andava visto soltanto, come voleva Hanna Arendt, in un'organizzazione terroristica della società ma negli stessi gangli dell'economia e delle società cosiddette libere. "La fondamentale differenza tra la società occidentale e quella sovietica si accompagna a una forte tendenza nel senso di una reciproca assimilazione" mentre "la realizzazione degli obiettivi del marxismo dipende dalla soluzione del conflitto tra le forze produttive e il carattere repressivo della loro organizzazione e del loro impiego. Secondo Marx l'abolizione del capitalismo non è un fine in sé, ma il mezzo per risolvere tale conflitto ponendo così termine all'incatenamento dell'uomo al suo lavoro".

*a cura delle redazione*

### **fogli di via**

*tutti gli arretrati della nostra rivista e svariati opuscoli sono scaricabili gratuitamente collegandosi alla pagina <http://digilander.libero.it/wolfbruno>*

scritture

## Daniel Aranjo Mort d'un chien

Monument au Chien (San Rocco di Camogli; presqu'île de Portofino, près de Gênes, Ligurie); la Fête du Chien y est célébrée chaque 16 août, récompensant des bêtes pour leur fidélité à leur maître ou leur dévouement dans des circonstances difficiles. C'est ce monument qui a directement inspiré, dans le texte ci-joint, les vers sur la statue de nos chiens.



**MORT D'UN CHIEN** (extrait de sa pièce *Les Choéphores*)

[Nuit ; au fond de la scène, Cassandre, toujours dans un cercle de lumière, même jeu que précédemment :]

**CASSANDRE** [quasi-chant] :

*Et toi,*

*vieux chien*

*presque sourd depuis un an,  
ne mangeant plus depuis huit jours  
comme si tu flairais plus tôt que moi la fin,*

*Vieux Chien noir,*

*Unique comme nous*

*et né, comme nous tous, du souffle d'un très vieux combat,*

*mort juste hier, à l'écart, dans ta niche d'enfance*

*où tu n'étais plus rentré depuis dix ans*

*(où ne pendait plus que ma clef),*

*que j'ai enterré hier*

*dans ton linceul de branches entre les mottes du figuier*

*loin de notre Hadès et vais devoir laisser ici*

*de plus en plus trace de toi et trace de toi seul*

*(il devrait y avoir des dieux, innocents, pour nos bêtes) -*

*où je viens de ficher un bâton de bouture*

*pour en laisser dans deux ans verdir*

*et refrémir un buisson éperdu de lierre-laurier*

*dans une odeur de jarre fraîche,*

*de haie coupée et de lointain été à sombres roses-feu...*

*- Rester, rester au moins encore auprès de lui,*

*qui fut un fou*

*et que sa mort muette grandit...*

*Mais non...*

*Et je ne tiendrai plus sa tête dure  
entre ces mains d'enfant,*

*lui qui avant-hier courait encore le charroi  
(joie d'avant trépas bien connue des humains)  
comme il ne l'avait point fait depuis cinq ans -*

*ah qui, qui*

*en ce pays ne sait ce qu'est la mort d'un chien ?*

*- Mais du moins j'aurai tout fait pour lui,  
et sa vieillesse au moins aura été heureuse*

*(mieux vaut donc le savoir parti avant moi)...*

*Et ce geste à l'instant*

*encore de lui donner à manger, sous la table...*

*Entendre, tendre encore son nom dans l'air creux...*

*L'appeler, encore, là, pour moi...*

*Ta voix, c'est toi, j'entends ta voix le long obscur de mon cachot  
dans le chien qui passe, aboie et joue à l'ombre claire du chemin,*

*et rentre*

*et saute à mes pieds sur mon lit avec le jour qui vient...*

*(Vieux chien fou à l'œil soudain vide, sage et silencieux  
nous regardant à jamais*

*de l'embrasure mi-éclairée d'un pas de porte  
à jamais sur nous seuls entrouvert...)*

*Ah chant,*

*ah chant mâche-laurier... ah jarre sombre du poème...*

*ah givre, givre, sel ou cendre,*

*que peut l'image, que peut l'art devant la mort d'un chien ?*

*Toi qui sentis ta mort (sinon, pourquoi être parti dehors)*

*et ne sais ce que c'est !*

*Ou plutôt qui l'as toujours su, soudain, d'instinct,*

*car si l'animal se cache pour mourir, c'est qu'il sait qu'il va*

*mourir.*

**CASSANDRE** [*petite pause ; parlé*] :

Si l'on nous eût emmurés vivants toi et moi



150 ans pour fuir une quelconque tuerie,  
150 ans dormants toi et moi, au bout de  
150 tu te serais, pauvre chien, comme moi éveillé,  
toi raisonnable à jamais et ah bien digne alors  
au moins autant que moi de fréquenter nos dieux...  
et moi une lanterne de corne aux doigts  
pour ouvrir un chemin frais, entre les ombres sobres du cyprès,  
au flair mi-divin de ta nouvelle et antiquissime intelligence...

*[pause ; presque inaudible :]*

Vieux Chien noir, presque sourd,  
qui m'auras tant léché les mains tant que tu fus sourd  
et vas me lécher l'âme pour l'éternité  
maintenant, à jamais, que tu l'es avec moi.

...

(Ton deuil, certes, muera en tendresse. Gravée sur mon astre dur.  
Tant que durera ce crâne ; et la prêtresse qui en vit.)

...

(Le chien ne nous abandonne pas. Je ne l'abandonnerai pas.)

...

La divinité, qui peut tout, pourra te ressusciter, mon chien.  
Tu le mérites bien autant que bien des prophètes  
ou qu'un roi des rois, ci ressuscité le temps d'une rixe...

...

(Mais je parle. Et cela nous fait une *mi-nu-te* de moins ;  
et notre chemin déjà plus court autour de ton figuier.)

(et mon trépas, plus court, derrière ton trépas.)

...

Tu auras existé ; comme moi. Et comme moi respiré l'odeur,  
souvent matinale, de cette terre ;  
parfois même (en ouvrant ensemble notre porte sur le baume  
soudain de tièdes pinèdes) sa lointaine, et fine odeur de bûcher...

...

le marin, ensablé sur son navire loin des siens, fait de son chien un  
enfant  
et, certain de l'avis de la bête, veut à tout prix le ramener chez lui ;

et moi aussi, vieux Chien, j'ai toujours voulu te ramener à Troie,  
comme j'ai longtemps cru que nous partirions à pied faire un  
pèlerinage

tous deux  
sous un versicolore arc-en-ciel pluvieux à Delphes ou sur la  
lointaine et caillouteuse et archaïque et très-sainte Samothrace...

...

Sauf que, mon chien, il y aura d'autres marées  
et d'autres capitaines, mais qu'ils ne seront pas pour nous,  
et que, Cassandre, si tu revenais en ce qu'est devenue Troie, tu y  
tuerais en deux semaines jusqu'à ta nostalgie  
et y regretterais, prêtresse tu le sais, la nostalgie même (nostalgie  
de nostalgie) que tu en avais d'ici  
sous une molle pluie et la persuasion tout près, là-bas, d'astres  
distants

réduite à n'être plus, tel l'esclave infirme de son Asie, que la peau  
juste distendue d'un large tambourin à quasi mate vibration

(on a un mot, en phrygien, pour ce son-là et la prostration où il  
nous tient assis, mains posées à plat sur les genoux, à jamais assis, silence  
bourdonnant)

*[pause ; presque audible :]*

Pau-vre chien.

Ah mais ta forme, ton souvenir déjà...

Et pourtant je suis jeune ; et meurs après toi à l'instant.

*[pause ; cri :]*

Absurdité d'un monde où les chiens peuvent mourir !

Et mourir sans un dieu, sinon nous,

quand les humains en ont tant pour toutes sortes de caprices,  
traverses et destins...

*[pause]*

Pau-vres bêtes. Qui n'avez jamais su nous lire.

Et donc jamais pu savoir ce que nous vous devons.

Et combien votre silence, votre paix,

l'hermétisme naturel de votre instinct de bête

et son aimantation nous aida à être plus humains ;

et même divins. Quand nous le sommes.

Qui n'avez pu savoir qu'un jour nous nous souviendrions,  
ô purs, et parlerions de vous ; fût-ce à nous seuls.  
Comme aujourd'hui, moi seule.

Quand l'homme sculpte le meilleur ami de l'homme,  
l'ami ne le sait pas, même devant sa propre statue,  
et pourtant je te sculpte, ou du moins l'image de votre fidélité  
(j'ai même vu décoré pour faits de guerre et promu sergent  
un pigeon voyageur qui eût préféré une poignée de graines grises)  
mais je parle, je parle, et toi tu bouges ta queue  
et me regardes en baillant comme si tu me comprenais.  
Mais non, mais non, mon chien,  
tu n'es pas mort pour rien : je te chante !

Je te sculpte,  
gueule entrouverte, langue pendante en attente,  
de quoi ?

Même si tu ne m'entends pas.

Même  
si tu n'eusses jamais pu le deviner !

Mais même sans connaître le terme,  
tu nous savais tous les deux frères  
et même moi, un peu ta mère et ta nourrice...

Et sous ton figuier plus haut, tout aussi vert,  
aéré, d'où pendent de fines lianes d'âge,  
sans ombreux oiseau piaillant

parce qu'on y aura scié  
buissons, arbres et arbrisseaux -  
qui t'appellera, et redira : ton *nom*...

Et moi quand je serai morte, c'est-à-dire aussitôt,  
loin de tous et de tout, qui m'entendra ?  
m'entendrai-je encore parler ?

*[pause]*

Et je t'aurai connu. Nous nous sommes connus.  
Le temps d'une vie ; entre l'infini sidéral des possibles.

*[pause]*

(Que savons-nous des animaux ? Faudrait vivre comme eux.  
Avec notre conscience à nous, et leur infini odorat à eux.)

*[pause]*

L'enfant et le chien, qui jouent, se comprennent.  
Or je fus d'abord une enfance.

Une enfance du monde.  
Comme Homère ; et comme toi.

*[pause]*

De nous deux qui fut le maître, le devin, le dieu ?  
Et ô sage, fou de tout, truffe au sol, qui n'en sus jamais rien !

*[pause ; plus inaudible, presque effarée :]*

(mo-mie, ô chien, précède-moi !  
dieu médecin à l'infini odorat, ô chien, jusque là-bas !)

[Nuit]

Ψ *Et maintenant, voilà : un froid d'éclipse pèse depuis les monts,  
la vigne sèche sent le puits, l'humus  
et la rigole à fond de terre, fond de mer  
et l'ombre même des pins du pays de ma mère  
quand la fontaine cesse faute de chanson*

(et sous ce courbe rempart de rouille argileuse et de bois  
ma voix d'enfant vers le haut, vers le bas tonne comme une voix...) Ψ

Ψ *(bleu électrique, fer rose de feu de la couronne solaire d'une  
éclipse éternelle, soudaine comme la mort, comme la vie,  
la bête s'endort, paysage glacé, œil définitif, soudain effacé,  
la bête s'éveille, il fait moins froid, et l'isthme plat,  
méconnaissable et subtil, redevient visible et gris) Ψ*

[CASSANDRE soudain visible ; debout ; quasi-chant] :

*Et voilà. Les fruits tombent d'eux seuls.  
À peine, une froide fumée de feu de cèdre.  
L'automne touche au crépuscule,  
ou bien c'est un soir d'hiver, de son vieux cristal, qui l'aura déjà  
touché.*

*Et maintenant,  
la moisson rentrée, le vin endormi dans ses remparts,  
que reste-t-il du monde,  
de la chair, du soleil ou même, grise et chanteuse mer, de toi ?  
Et oh toi, assis là, pied au landier,*

*près de ce petit feu, vieillard à longue cape, qui es-tu  
que le silence peu à peu empêche de bouger et que l'âme enveloppe  
alors que nos seigneurs ont renforcé depuis longtemps la barre de  
leur porte ?*

*Qui es-tu, toi qui viens de parler - déjà minuit - puis déjà le coq  
chante,  
qui es-tu, parlant comme un peuple de craie  
et dont la houe soudain me pèse dans la main comme un outil de  
pierre et me tue de sommeil,  
oui toi parlant comme un peuple levant (je ne sais) ou levé hors de  
cendre ?*

*Aah je te connais !  
Tu te nommes le Temps, tu fus père de mon père,  
et tu es le temps jeune, tu es le temps ridé  
et bien le seul que ma science ne connut pas toujours !*

*C'est toi le maître des oracles  
que fuit la vie, que la mort fuit loin des bosquets vivants,  
loin des vignes noircies et de la prière de nos gens !*

*Ah disert, et muet, comme peut l'être un horloger  
parlant sans ombre sous l'ombre unique  
d'une tige de fer de très lent, quoique mobile soleil...*

*Ah vieux homme édenté  
engourdi de silence et que l'astre environne,  
ta cruauté vaut bien les bouts de flèche tatoués au feu de Troie !*

*Ah Destin... baiser impie de l'invisible et du visible...  
ah Destin, Destin... Œil sec comme l'épine d'autrefois  
exilé de la Loi, et qui fais notre loi...*

*Et qui la referas jusqu'aux nations futures  
(dont je pressens et voici - car la mort nous fait aussi prophètes - et  
entrevois déjà*

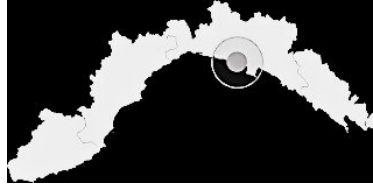
*les us... le panthéon... le continent hirsute... et la planète  
explosante fixe...*

*lunes autour d'autres lunes et terres loin des terres,  
cimetières infinis d'étoiles, matière et non-matière, nébuleuses-  
hippocampes outre-feu  
d'où renaitra le temps, et d'où naîtront d'autres Cassandres...)*

*[Nuit]*

Ψ- *Eh bien soit :*  
*sur ta civière emporte-moi - au fond d'un décembre de fleurs - le*  
*long de la chanson des seuils -*  
*et pense (sur l'autre rive) à poser ce corps fléchi aux flancs tièdes*  
*de notre mère Hécube...* Ψ

[Nuit ; prolongée]



**De Ferrari**  
editore

**fondazione de ferrari**

**AMIGHETTO AMIGHETTI. *Catalogo generale ragionato.***  
**A cura di William Darrigo e Franco Dioli.**

Il libro ha fatto da catalogo alla mostra consacrata ad Amighetto Amighetti (1902-1930) prima a Poggio a Caiano (Museo Soffici, 17 marzo - 3 giugno 2018) e poi a Genova (Museo dell'Accademia Ligustica, 17 novembre 2018 - 19 gennaio 2019).

*Nato e formatosi a Genova ma di famiglia toscana, il pittore lavorò sia nella città natale sia nella regione dei famigliari. Il catalogo riporta, con l'ampia documentazione e gli indispensabili testi dei curatori, i saggi di Giulio Sommariva, Leo Lecci, Luigi Cavallo, Luigi Corsetti e Elena Pontiggia. Di quest'ultima riportiamo un passaggio:*

"Nel gennaio del 1930 un cronista del 'Corriere della Sera' visita la prima Sindacale Ligure e si ferma davanti ai quadri di un giovane, Amighetto Amighetti. 'Promettente' scrive. Sempre nel '30, in maggio, Ugo Nebbia visita la Biennale di Venezia e vede una 'meza figura di donna'... 'Un giovane pieno di promesse' annota anche lui. Sono promesse che il destino impedisce di mantenere. Amighetti muore tre mesi dopo, il 23 agosto, a ventotto anni.

Una meteora si usa dire in questi casi. È una metafora usurata, ma esprime bene la vicenda dell'artista genovese che, dopo una breve luce negli anni venti, è stato sommerso dal buio. ... Amighetti, in realtà, non è stato solo una promessa ... Il suo

percorso espressivo approda, verso la metà degli anni venti, a un novecentismo dalle cadenze severe, vicine alla Nuova Oggettività, e proprio questi esiti costituiscono la sua stagione più alta e originale".

**Fabio Massimo Nicosia: *LIBERTARISMO, SELF-OWNERSHIP, UTILE UNIVERSALE***

Dalla prefazione di Tommaso Biggi:

... Il sistema-mercato inteso da Nicosia non è certo il mercato del capitalismo storico, semmai è la sede della sperimentazione degli stili di vita alternativi, e non del capitalismo delle corporations protette dallo Stato, capitalismo gerarchico e verticista, capitalismo dello sfruttamento e del dominio. Anzi, da questo punto di vista lo si può inserire in quella nuova scuola di pensiero libertario che, facendo del neo-mutualismo il proprio cavallo di battaglia, pensa ad un mercato "anticapitalista", ove la figura del capo fastidioso e autoritario, delle strutture gerarchiche di dominio e sfruttamento, tipiche del lavoro subordinato odierno, non possano che ripresentarsi, solo laddove liberi individui dotati di un potere contrattuale notevole, garantitogli dal reddito di esistenza/rendita universale, vogliano volontariamente ricreare questo schema per qualsivoglia motivo (es, masochismo): ribadiamo, volontariamente.

La proposta di Nicosia quindi ha un qualcosa di straordinario: in esso convivono antistatalismo, comunitarismo e mercato, mantenendo una struttura coerente e razionale che lo porta a teorizzare una vera e propria teoria libertaria di stampo anarco-individualista, forse anche "socialista" (anche se lui lo nega, pur avendo pubblicato uno studio sul socialismo democratico italiano), nel senso però in cui intendeva il termine un Benjamin Tucker, in quell'America del diciannovesimo secolo, che trasudava un ethos anarco-individualista sperimentalista; anzi, Nicosia parla provocatoriamente addirittura di "comunismo di mercato", fondandolo oltretutto su una sottile analisi del concetto di self-ownership in elegante dialettica con quello di "comunione", oltre che su di una devastante critica del "diritto di proprietà" assoluto, così come inteso dai right-wing libertarians, rappresentati qui come bersaglio polemico da Murray Rothbard; il tutto, bene lo si nota, tiene conto della sua vasta cultura ed esperienza come giurista, amministrativista in particolare. Per quanto riguarda l'impostazione dei suoi scritti, Nicosia, essendo stato il capostipite di quella corrente che (rifacendosi al gruppo dei marxisti analitici) prende il nome di anarchismo analitico, utilizza precisione, logica, coerenza, chiarezza, analisi linguistica dei concetti; insomma, in poche parole, siamo di fronte a un intellettuale e filosofo politico di matrice analitica, per certi versi anche a un teorico dell'economia, ma anzitutto a un giurista, dato che la sua capacità analitica gli deriva proprio da questo tipo di pratica -il falsificazionismo logico del processo amministrativo ne è un esempio- e teoria, così come da tale caratteristica gli deriva un'attenzione ben maggiore ai profili di "effettività", rispetto a quanto non siano soliti fare di solito gli astratti filosofi analitici e morali; sicché, come lui stesso ha scritto in passato, per l'Autore la filosofia politica diventa, come

in Rousseau, invenzione di "diritto politico".  
Io, che ho sempre odiato gli autori che scrivevano in maniera oscura, poetica, troppo interpretativa, non potevo che andare a nozze con questa impostazione. Da qui l'idea di voler impostare questo progetto come un'intervista. Una modalità che può sicuramente intimorire molto meno rispetto ad una lezione frontale unilaterale, giacché mantiene una dinamica dialettica che spezza la concentrazione forzata e duratura di un determinato topic, portando il lettore ad essere metodicamente stimolato, sperando che tutto questo possa invogliare alla lettura. ...

*Noir – anticomunismo* – Sergio Leono – Budd Boetticher – Woody Allen – Baj – Debussy – Chaze – Gianni Priano - Wyndham Lewis – Aldous Huxley – Cristin – "Ludd" – Ceccarelli – Marcuse – Aranjó



n.26, gennaio 2019

semestrale della Fondazione De Ferrari

redazione: Carlo Romano | direttore responsabile: Fabrizio De Ferrari  
Reg. presso il Trib. di Genova col numero 12 del 14 marzo 1988

La Fondazione si trasferisce.

La sede provvisoria è presso De Ferrari Editore, Via Ippolito D'Aste 3/10, Genova  
Telefono: 010 595 6111  
wolfbruno@libero.it