

fogli di via



Wednesday Martin: *NELLA GIUNGLA DI PARK AVENUE*.
Bookme, 2016

Al momento di trasferirsi dal Greenwich Village a Park Avenue, il marito di un'amica di Wednesday Martin, prossima mamma, col sottinteso che le mogli dei ricconi dell'Upper East Side hanno solo i capelli biondi e le tette fin-

te, osservò: "Almeno le mogli dei ricconi del Village hanno gli occhiali, un dottorato e un posto da dirigente in un'azienda non-profit".

Fin da piccola, nel midwest, la Martin si appassionò all'antropologia. Ne fu responsabile la madre che possedeva vari libri in materia e amava citare *Adolescenza a Samoa* di Margaret Mead, testo indubbiamente affascinante ma che con gli anni - da tanto ammirato che fu - ha subito un declassamento per via di dati che si suppongono manomessi per arrivare alla sua troppo ottimistica tesi (vi si ipotizza che i ragazzini samoani siano i più felici al mondo). Fra pile del "Natural History Magazine", saggi di Colin Turnbull sugli Ik dell'Uganda, raccolte di "National Geographic", l'allora appena pubblicato *Rapporto Hite*, il gran parlare di sociobiologia - altra passione della mamma - e la storia di Jane Goodall - la biondina con la coda di cavallo che visse fra gli scimpanzé - il destino universitario di Wednesday Martin era segnato: antropologia culturale e specializzazione nella condizione femminile

Col trasloco decise di studiare il nuovo e facoltoso ambiente in cui si era trasferita, apparentemente così diverso dal midwest dal quale proveniva, attraverso la sorte delle altre mamme e dei loro pargoletti che nell' "Upper East Side" vivono un'infanzia anomala sotto ogni punto di vista. Sono assediati da tate e autisti. Fanno gite in elicottero agli Hamptons. A due anni seguono lezioni di musica, a tre si vedono affibbiare un insegnante privato con il compito di prepararli alle selezioni per la scuola materna. A quattro possono contare su un consulente incaricato di pianificare i momenti di svago. Molti di loro non hanno mai imparato a giocare, perché oltre alla scuola seguono una quantità di «corsi di arricchimento supplementari»: lezioni di francese, di mandarino, di cucina. Di golf, di tennis, di dizione. Poi ci sono i consulenti d'immagine che aiutano le mamme a scegliere i vestiti giusti da indossare mentre portano i piccoli a passeggio. Non è raro avvistare tacchi a spillo e pellicce di Tom Ford al parco giochi o a una festiccioia di compleanno costata dai cinquemila dollari in su, in appartamenti dai soffitti così alti da ospitare un castello gonfiabile."

Estranea agli usi e ai costumi della nuova tribù, con risorse più esigue, la Martin si sentì per molti mesi emarginata dalle femmine di alto rango. Scoprì tuttavia che come le madri nella preistoria, non meno che nel midwest e al Village, quelle dell'Upper East Side avevano creato una comunità di sostegno. Storia e antropologia insegnano che i figli non sono mai stati allevati isolatamente dalla comunità e anche oggi, benché un adulto ci pensi due volte a sgridare i figli di un altro temendone la reazione, si ha bisogno di crescere i propri all'interno di una rete di supporto ulteriore rispetto alla famiglia nucleare. Fra donne perfette, complicati rituali, culti salutisti,

articoli di lusso e tutto un armamentario pratico ed emotivo di cui ci viene fornito in appendice un vivacissimo glossario, la nostra antropologa è arrivata alla scoperta - meno banale di quel che potrebbe sembrare - che le mamme di Park Avenue nutrono per i propri figli gli stessi desideri delle mamme di tutto il mondo. Certo è però che Wednesday Martin le ha osservate come Jane Goodall osservava i suoi scimpanzé.

CARLO ROMANO

Thomas Ligotti: *LA COSPIRAZIONE CONTRO LA RAZZA UMANA*. Il Saggiatore, 2016 | Rosi Braidotti : *IL POSTUMANO. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*. DeriveApprodi, 2014

"Era meglio morire da piccoli con i peli del culo a batuffolo", recita una canzone, ma per Thomas Ligotti non è sufficiente. la sua è repulsione per l'intera vita umana. Non gli bastano nemmeno i grandi pessimisti, non gli basta Schopenhauer, non gli bastano Leopardi o Beckett o Kafka o Nietzsche o Weininger, non gli basta il buddismo. Scrittore di storie orrifiche, si dilunga non poco sui classici del genere ma solo per dire che l'orrore cosmico lovecraftiano non dà completamente conto del suo disgusto. Più intonato alla sua devastante visione è forse Michelstaedter, ma le sue più profonde convinzioni le ritrova in pensatori di dubbia fama che si chiamano Julius Bamshen e Peter Wessel Zapffe.

Capita un po' a tutti di pensare che sarebbe stato meglio non venire al mondo, e se ciò ci rende un po' tutti filosofi non ci servono nel contempo tante parole per spiegarcelo. Alla fine de de *L'Essere e il Nulla*" a Jean Paul Sartre bastò affermare che "l'uomo è una passione inutile". "Non c'è gusto a giocare quando tutti barano", scrisse lo stesso Sartre, e il pessimismo radicale di Ligotti sembra una partita giocata sull'imbroglio.

Anche la coppia conflittuale di umanesimo e antiumanesimo - che in fin dei conti è attestata su riserve mentali e partizioni ideologiche - non dà comunque effetti granché diversi, se oltretutto la si vuole superata, come vuole che sia l'inglese Rosi Braidotti, nel concetto di postumano (ma niente di autopunitivo come avviene in certi orientamenti artistici, piuttosto una puntualizzazione ben circostanziata, che può piacere o anche no).

Spiegare che pesci pigliare una volta entrati a far parte di questo disgraziato pianeta non è facile, a meno che non si voglia risolvere in fretta e definitivamente il problema della nostra permanenza, cosa che per adesso Ligotti non sembra aver preso in considerazione, meglio è provvedere alla propria fama di scrittore. Anche se gli auguro il contrario, dubito che troverà mai, come lo trovò Sartre, un valente professore cattolico come

Charles Moeller (*Letteratura moderna e Cristianesimo*, Rizzoli 1995) a pronunciare che "la sua opera contiene il più sgradevole ammasso di porcherie che si conoscano in letteratura". Come dire: gli manca lo spunto.

CARLO LUIGI LAGOMARSINO

Gerald Russell: *REGNI DIMENTICATI. Viaggio nelle religioni minacciate del Medio Oriente*. Adelphi, 2016

Capita di leggere sulle sopravvissute religioni di un Medio Oriente islamizzato. Capita ancora che l'attenzione venga attirata da quelle che sembrano avere caratteristiche più bizzarre rispetto al cristianesimo e all'ebraismo. Capita dunque che si legga, anche se buttati lì con pettegola faciloneria, di aspetti inattesi quali addirittura il satanismo e capita che tutto lo si faccia risalire da una parte all'antica Babilonia e dall'altra allo zoroastrismo. Fra l'altro tutto questo lo si trova riunito in un moderno culto vampirocentrico di sapore californiano che discende dalle sparse ceneri del fu Anton La Vey. A me è comunque venuto in mente, seguendo le tracce di un'ormai instabile memoria, di andare a rivedere un libretto di J.C. Bennet su Gurdjeff che mi pareva diffondersi sulla questione (*L'Enigma Gurdjeff*, Ubaldini 1983). Non mi sbagliavo. Leggendo *Regni dimenticati* del diplomatico inglese Gerald Russell - il libro che ha pungolato i miei ricordi - mi son reso conto che - a parte Drusi, Copti e Samaritani - stavo aggiornando, in chiave purtroppo drammatica data la situazione creatasi negli ultimi anni nell'Asia Minore, quelle tracce mnemoniche lasciatemi dal citato libretto. Non son riuscito per altro a evitare certe associazioni fra l'editore di questo e quello del diplomatico, quell'Adelphi che di Gurdjeff è stato editore italiano e che ha non taciuti agganci (Bazlen, Foà e l'analista junghiano Bernhard) con l'altro. Ma questa è un'altra storia.

WB

Harry Freedman: *STORIA DEL TALMUD*. Bollati Boringhieri, 2016

Il Talmud, come la Bibbia, è un classico della letteratura. Si è soliti definire gli ebrei come "il popolo del libro" ma sarebbe più giusto, dice Harry Freedman, che lo si definisse come "quello dei due libri" affiancando Bibbia e Talmud. Il primo dei due è la base della religione ebraica, della sua etica e dei suoi risvolti sociali, ma spesso solo nelle linee generali, mentre il secondo entra nei dettagli articolandosi in soluzioni che non necessariamente hanno diretta relazione con gli insegnamenti del primo. L'origine remota del Talmud è orale e si può dire che la sua forma di libro consista nella trascrizione di quelle antiche (e anche meno antiche) discussioni, come fosse un

faldone che raccoglie un'insieme di rendiconti. Una pagina tradizionale del Talmud ("studio") è suddivisa in tre colonne. Quella centrale consiste nel testo vero e proprio ed include qui e là alcune righe tratte dalla Mishnah (il codice delle leggi ebraiche) seguite dal commento. Le colonne laterali riportano delle più recenti annotazioni. La gran parte del Talmud consiste nel verbale delle discussioni che si tennero a Babilonia fino al sesto secolo della nostra era a seguito della diaspora sulla base soprattutto della più vecchia Mishnah ("ripetizione"). I suoi capitoli attengono alla vita nel suo complesso nelle declinazioni giuridiche, consuetudinarie e rituali (matrimonio, voti, benedizioni, sessualità, umorismo ecc. ecc.). Di fatto è alla base dell'ebraismo rabbinico che cominciò a delinearci fra i Farisei dell'epoca di Gesù Cristo.

Quella che Harry Freedman propone non è una rilettura chiarificatrice e riassuntiva del vastissimo testo originale, ma non è nemmeno del tutto quella "storia" richiamata nel titolo e volge volentieri il lettore inesperto in una istruttiva carrellata nella zona delle influenze (con Maimonide, certo, ma anche Spinoza e "il falso messia" Shabbetay Tzevi) e delle scoperte, nuove e vecchie (come quella delle signore Agnes Smith Lewis e Margaret Dunlop Gibson nel 1896 al Cairo). Il testo, pur con opportune digressioni, mantiene una sua organica compattezza che esclude tuttavia l'esame delle implicazioni religiose e ideologiche più profonde. Al giorno d'oggi, per esempio, nei paesi a maggioranza cristiana si deplorano le interdizioni dell'islamismo e le si collega raramente all'origine giudaica, come l'atteggiamento di ostracismo verso le donne mestruate, considerate impure. Per non dire di una mutilazione come la circoncisione, che viene accettata senza discussione quale particolare tradizione culturale, giustificandola nientemeno che con l'igiene. Il cristianesimo paolino fece piazza pulita di tutto ciò e già nei vangeli sono riportati episodi (come quello della donna samaritana) che vanno contro le regole farisee. E, va detto che proprio per queste ragioni il Talmud non è avaro di bestemmie contro Gesù e i cristiani.
BO BOTTO

Mason Currey: *RITUALI QUOTIDIANI*. Vallardi, 2016 | Giuseppe Scaraffia: *IL DEMONE DELLA FRIVOLEZZA*. Sellerio, 2026 | Cees Nooteboom : *TUMBAS. Tombe di poeti e pensatori* . Iperborea, 2015

Sapere che Thomas Wolfe, l'autore di *Angelo, guarda il passato*, non trovando mai una seggiola e un tavolo sufficientemente comodi per scrivere, data la sua altezza di quasi due metri, finiva con l'utilizzare il ripiano del frigorifero scrivendo in piedi, è importante o no ai fini della critica

letteraria? Gli specialisti sono divisi e comunque assegnano alle biografie - anche nel caso le utilizzino in abbondanza - un ruolo sussidiario. A me, che tengo in gran conto quelle pagine delle riviste di enigmistica, e non solo, che si curano di aneddoti, questo genere di controversie lascia per lo più indifferente. Non dico che sia la stessa identica sensazione, ma quella che provo non è poi troppo diversa da quella che doveva provare lo stesso Wolfe quando di notte, per scrivere, si accarezzava i genitali accorgendosi in questo modo di essere più efficace. Lo stesso godurioso diletto che ho messo nel leggerlo deve averlo messo Mason Currey nello scrivere *Rituali quotidiani*, un vasto ma agile repertorio che racconta le consuetudini di decine di scrittori e artisti in genere proponendo, a dispetto di chi le vorrebbe minimizzare, o non prendere affatto in considerazione, un rapporto fra abitudini e passione creativa.

Anche i luoghi dell'eterno riposo, benché di solito progettati dai sopravvissuti, potrebbero gettare una qualche luce sulle piccole e grandi visioni dei poveri artisti defunti in quella sintesi, monumentale o meno, che è in alcuni casi una forma esasperata di psicologia postuma e che più spesso riflette le ragioni della fama nell'appropriazione attuata ai fini della gloria di un luogo (tanto che nel cimitero di Vence si può leggere che vi fu sepolto, ma soltanto per un quinquennio prima di essere sepolto a Taos, D.H. Lawrence). In *Tumbas* Cees Nooteboom fa poco, anzi, niente - e non è davvero all'altezza della sua fama di grande scrittore - per indurre i critici letterari a prendere in considerazione quelle sommarie note in pietra, fotografate da Simone Sassen, che tentano di arrischiare un primo bilancio di intere vite riempite dai valori estetici perfino nei più frivoli particolari (e che Giuseppe Scaraffia, da "anello" a "vestaglia", riunisce in un succulento dizionario, anche se dovrebbe capire che non c'è niente di frivolo nel sostenere, come faceva Mario Soldati, che "a non fumare si rischia troppo"). Capisco che la teoria letteraria è cosa troppo seria per potersi permettere riduttive divagazioni quali quelle che mi incantano, ma se fosse d'accordo nel dire che l'elemento veritativo della letteratura è nella sua falsità, dovrebbe poi convergere sulla biografia come vero del falso, dove falsa sarebbe la vita stessa. E lo è. Ciò equivale a dire che la letteratura altro non fa che mettere in bella copia - e non sempre tanto bella - le menzogne convenzionali che ognuno di noi si racconta e racconta agli altri per accettare la sopravvivenza - e la sopravvivenza è la vita fin quando si sopravvive alla morte, quella stessa morte che è l'argomento principe della letteratura anche quando è viva. E accarezzarsi i genitali come faceva Thomas Wolfe è un modo per sentirsi vivi facendo letteratura, vale a dire una menzogna che nelle pietre tombali è sinistramente vera ma, prima che

se ne possa occupare in maniera adeguata, la critica è per sfortuna, o per volontà suicida, già passata a miglior vita. La logica del trapasso è quella di un aneddoto che non fa ridere. Ridiamo almeno della critica!

WOLF BRUNO

Andrea Lombardi (a cura di. Con la collaborazione di G. Tura):
LOUIS FERDINAND CÉLINE. Saggi, interviste, ricordi e lettere.
Off Topic, 2016

Scrivo questa nota in agosto e leggo una lettera di Céline all' "Hussard" Roger Nimier datata 1 agosto 1959. Nimier è in Bretagna, in vacanza, Céline coglie l'occasione per dire ciò che pensa delle vacanze: "i poveri non sono che delle scimmie gabbate, feroci e disgustosi proprio come i ricchi... piene le spiagge, piene le autostrade, pieni i cimiteri... non fatevi male in un incidente!" C'è da puntualizzare che il povero Nimier sarebbe morto, come poco tempo prima Camus, proprio in un incidente stradale. Era alla guida della sua Aston Martin e nell'incidente perse la vita anche la scrittrice e modella Sunsiaré de Larcône. Ma non è il caso di fare delle illazioni su qualche tenebrosa facoltà di Céline.

Ciò che voglio fare è spostare l'attenzione sul fastoso libro che permette di accedere tutto in una volta a molteplici documenti come quello sopra riportato. Innanzitutto il libro è curato da Andrea Lombardi (del quale si è già parlato su questi nostri fascicoletti) che di Céline è in Italia il più appassionato esegeta, per quanto ami travestirsi da dilettantesco cultore. Per questo volume - che per giunta dimostra cosa si possa fare con la stampa digitale se si ha buon gusto - Lombardi si è avvalso della collaborazione di Gilberto Tura, gran collezionista di materiali céliniani (tanto che mi viene da pensare che una cospicua parte del prezioso materiale iconografico che corrobora il libro provenga dalle sue cassettiere) il quale del resto collabora con Lombardi anche nella gestione del primo Blog italiano dedicato a Céline (lf-celine.blogspot.com).

Vasta silloge di testimonianze critiche, ricordi e interviste il davvero superbo volume si tiene con giudiziosa prudenza al riparo della banalità. Non mancano nomi come quelli di Arbasino e Vonnegut, ma l'indirizzo generale è quello di flettere ciò che è eminente su un terreno comune dove però anche il minore possa ingaggiare la sua battaglia per spiccare il volo, cosicché brevi testimonianze personali come quella, per esempio, dello sceneggiatore cinematografico Luciano Vincenzoni, abbiano a figurare come un tassello non meno importante degli altri. Ma la stessa cosa vale per testi più impegnativi, come quello ottenuto dalla tesi di laurea di Francesca

Bergadano piuttosto originalmente consacrata a un in fin dei conti non del tutto improbabile "Céline surrealista".

Sarebbero veramente troppi i nomi che dovrei riportare - da Maud de Beleroche a Emilio Tadini, da Will Self a Gerhard Heller, da Dominique Vener a Antonio Lobo Antunes, per dire di pochissimi - ma colgo l'occasione per ricordare soprattutto quello che fu uno dei primi critici letterari a dedicare una monografia a Céline nel lontano 1963, vale a dire il belga Pol Vandromme. Da quella monografia (pubblicata in origine dalle Éditions Universitaires e in Italia da Borla, poi riproposta in un'edizione genovese pochi anni fa) viene estrapolata la parte sui pamphlet céliniani (le *Bagatelle* e gli altri) che, considerando quando è stata scritta, sorprende per maturità, equilibrio e incisività.

Libri come questo non esauriscono tuttavia la loro portata nella collazione apparentemente casuale affidata alla rarità dei documenti. Ciò che costruiscono è, se non una nuova definizione del soggetto esaminato, una trama fitta di nozioni che accanto alle letture consuete offrono aperture insperate su un paesaggio mentale, in questo caso di Céline, del quale si credeva di sapere proprio tutto, e che ciò avvenga con materiale che in fin dei conti è di repertorio per gli specialisti potrebbe sembrare inspiegabile.

Bisogna ricorrere, suppongo, all'ipotesi della nuova e autonoma realtà testuale costituita proprio dalla collazione antologica, cosicché si assiste alla torsione continua della letteratura in teoria e viceversa, senza capire in fondo cosa sia più rilevante fra le due, tanto che il pensiero e la sua trascrizione si confondono in uno stile che non è quello dei romanzi o dei pamphlet, ma quello, e lo sottolineo, delle interviste e cioè, ancora una volta, più il tentativo di spiegazioni all'ingrosso che i problemi letterari ed esistenziali che le motivano. In altre parole la teoria letteraria di Céline, se c'è, la si ritrova, capovolgendo una sentenza di Pasternak, affiancando la coerenza traballante del cuore all'incoerenza rigida dei principi. Tutto ciò è forse più frivolo che enigmatico, e se così fosse lo sarà perché ci si è anche divertiti. Céline comico non è una novità ma Céline una novità continua a esserlo.

CHARLES DE JACQUES

René Crevel: *IL MIO CORPO E IO*. Elliot, 2016

Ciò che l'Italia in materia di letteratura e cultura francese in genere deve come giornalista, traduttrice e studiosa a Paola Décina Lombardi ha un'importanza che mi pare fuori discussione. Quando negli anni Settanta uscirono per Einaudi le traduzioni (e la cura complessiva) della bretoniana *Antologia dell'umor nero* e il *Locus Solus* di Raymond Roussel furono fra gli eventi che ebbero l'effetto, volendo anche "politico", di ampliare la visione, fin lì

angusta e di malintesa radicalità, di tanti fra quei giovani (suoi coetanei) che dopo aver sognato l'assalto al cielo si erano ritrovati intruppati in vecchie e scellerate abitudini. Basterebbe questo a conferirle quel ruolo di rilievo che non ha mai cercato nella cultura del nostro paese, dedicandosi viceversa con entusiasmo a recensire libri sui giornali, ad approfondire Balzac (*Mosaico balzachiano* e il collettaneo *Balzac e l'Italia*) e a dare una più marcata consistenza in Italia a quel fenomeno letterario d'oltralpe che mischiò classico e avanguardia, raffinatezza e villania, elevato e popolare, sentimentalismo ed erotismo in una prima grande sintesi alla quale, volenti o nolenti, ci si continua ad abbeverare: il Surrealismo e i suoi paraggi (in primo luogo *Surrealismo . 1919-1969 ribellione e immaginazione* oltre a svariati saggi su protagonisti o anche discussi affini come Cocteau e Bataille).

Con uno zelo che non ha eguali in Italia (e che spicca anche sul piano internazionale) la recente pubblicazione di una monografia su André Breton da Castelvechi e la versione italiana di *Mon corps et moi* ("il mio corpo e io", Elliot 2016) di René Crevel, al quale aveva dedicato nel lontano 1988, con l'editore svizzero SlatKine, la monografia *René Crevel o il Surrealismo come rivolta*, dà la misura di un volgersi più ai grattacapi che alle regole, e ciò lo evidenzia la scelta di un libro come quello di Crevel nel quale la tematica dell'autoanalisi sarà poi reindirizzata con esiti più maturi in *Été-vous fous?*, ma che proprio perché più acerba (si fa per dire) appare in questo caso spietata e senza compiacimenti.

Il percorso di Crevel è noto: gli snodi famigliari - col padre militare, assente dongiovanni e suicida, il fratello morto di tubercolosi, affezione dalla quale lui stesso fu colpito - e in particolare i difficili rapporti con la madre bigotta. E rapporti non semplici furono anche quelli col Surrealismo e col Partito comunista. C'è, di sicuro, l'amicizia con Breton, Tzara e Dalí ma anche quella con uno scrittore ambiguo in più d'un senso come Marcel Jouhandeau.

Klaus Mann scrisse che Crevel fu forse "l'uomo più dotato di fascino" che avesse conosciuto. Lo stesso Klaus Mann le presentò "Mopsa", la scenografia alla quale si legò. Ma Crevel (come il figlio di Thomas Mann) figura come un'icona omosessuale e si ricordano soprattutto i vagabondaggi a tre con la ricca Nancy Cunard e il pittore e musicista negro-americano Eugène Mac Cow, col quale ultimo ebbe una relazione decisiva quanto tempestosa. E poi l'ultima lettera a Tzara, la fallita mediazione con Ehrenburg per l'esclusione della delegazione surrealista al Congresso Internazionale degli Scrittori per la Difesa della Cultura, il suicidio.

CARLO ROMANO

Ayn Rand: *IDEALE*. Corbaccio 2016

Nato come romanzo, ma poco soddisfatta del risultato, Ayn Rand trasformò "*Ideale*" in un testo teatrale che godette a tempo debito di svariate rappresentazioni. Ritrovato l'incartamento originale fra i faldoni dell'autrice, l'inedito (insieme al testo teatrale) è stato pubblicato l'altro anno negli USA e ha ottenuto una sollecita traduzione italiana (di Rita Giaccari) per conto del gruppo Spagnol che fra Longanesi e soprattutto Corbaccio si è dedicato a proporre o riproporre i romanzi a tema della Rand.

Protagonista del romanzo (come del copione teatrale, nel quale tuttavia c'è qualche aggiustamento riguardo ai personaggi) è una bellissima attrice che il curatore Leonard Peikoff - di stretta osservanza "oggettivista", vale a dire della corrente di pensiero capital-individualista che risale all'autrice - suppone ricalcata sulle fattezze di Greta Garbo (ma potrebbe trattarsi di una proiezione della stessa Rand, a sua volta attrice). Kay Gonda, questo il suo nome, è accusata di omicidio e si dà alla macchia facendosi ospitare da alcuni ammiratori, ognuno dei quali costituisce la rappresentazione di altrettanti stereotipi sociali e ideali. La struttura del romanzo è tutta qui. Alla fine sarà un giovane male in arnese, angosciato, di sofferte inclinazioni e tentato dal suicidio a sacrificarsi incolpandosi del delitto. Incalzata da chi le chiede se non prova pietà per il ragazzo, Kay Gonda risponde - con già l'afflato ideologico che sarà tipico di Ayn Rand - che "è stato il gesto più gentile che abbia mai fatto".

CLL

"*JOURNAL OF SCIENCE FICTION*" Volume 1, Number 2.

University of Maryland Libraries, 2016

Segnalo che sulla rivista del Museum of Science Fiction di Alexandria, VA, è pubblicato il saggio *Spanish Anarchism and the Utopian Novel in the 1930s: The Libertarian Society of the Future in El amor dentro de 200 años (Love in 200 Years)* di Alfonso Martínez Rizo . Fra gli altri saggi del fascicolo: *Stalin's "Loss of Sensation": Subversive Impulses in Soviet Science Fiction of the Great Terror* di David Christopher e *Sherri L. Smith's Orleans and Karen Sandler's Tankborn: The Female Leader, the Neo-Slave Narrative, and Twenty-first Century Young Adult Afrofuturism* di Melanie Marotta.

CLL

Roberto Bertoldo: *LA PROFONDITÀ DELLA LETTERATURA. Trattato di estetica estesiologica*. Mimesis, 2016 | Marcello Fois: *MANUALE DI LETTURA CREATIVA*. Einaudi, 2016 | Harold

Bloom: *IL CANONE AMERICANO. Lo spirito creativo e la grande letteratura*. Rizzoli, 2016 | Bruno Cavallone: *LA BORSA DI MISS FLITE. Storie e immagini del processo*. Adelphi, 2016

Seguire l'attività letteraria di Roberto Bertoldo nel campo degli studi è infilarsi in un percorso affascinante quanto accidentato, qui e là ostacolato da impenetrabili grovigli nei quali, fra l'altro, si intrecciano quelli che per me suonano come sibillini neologismi che se tali anche non fossero mi si presentano come parole composte che solo a fatica riesco a interpretare - ma l'autore, giudizioso, ne fornisce in appendice un provvidenziale glossario, ancorché "minimo. Fatto sta che mi verrebbe da parafrasare per Bertoldo quel che Agostino di Ippona andava dicendo del tempo: se lo leggo so di cosa parla, se mi chiedono di parlarne non lo so più.

In qualche misura mi è accaduto lo stesso leggendo *La borsa di miss Flite* di Bruno Cavallone - storico traduttore dei *Peanuts* e di *Pogo* - nonché professore di Diritto, ma senza che i neologismi si mettessero di mezzo. Si è trattato in questo caso di uno spirito finissimo che applicato al tema giudiziario in letteratura mi ha costretto a giocare d'astuzia per afferrarne le flemmatiche arguzie. Niente di tutto questo è accaduto affrontando pressoché contemporaneamente il *Manuale di lettura creativa* di Marcello Fois che, dico subito, a niente mi è servito in quanto libretto di istruzioni ma ne ho apprezzato diverse facezie intorno alla letteratura con un bel tono leggero che mi ha rammentato quello, comunque più impegnativo, del James Wood di *Come funzionano i romanzi* (Mondadori, 2010).

Certo che tanta leggerezza collegata a un libro come quello di Bertoldo che ragiona su *La profondità della letteratura* apparirà fuori luogo. Più congruo è con ogni evidenza il *Canone americano* di Harold Bloom, che poi di "canone" come ci aveva abituato a ragionare l'autore non si tratta e il titolo furbescamente allusivo lo si deve soltanto all'editore italiano, mentre Bloom vi si è impegnato a disquisire di dodici scrittori rappresentativi del "sublime americano", espressione che va riferita "allo sforzo incessante di trascendere l'uomo senza rinunciare all'umanesimo". Canone o meno, la prosa di Bloom anche in questo libro è quella un po' roboante e gonfia, anche di intuizioni per fortuna, della maggior parte della sua ricchissima produzione, ad ogni modo eccessiva (per non dire boriosa nella difesa a oltranza delle scelte personali) rispetto a quel geniale e inatteso capolavoro che fu tanti anni fa *L'angoscia dell'influenza* (Feltrinelli).

Ne *La profondità della letteratura* Roberto Bertoldo cita Bloom una sola volta, e neanche con particolare rilievo, ma mi sento di dire che i due, stilisticamente e culturalmente assai dissimili, condividano un'idea politica della letteratura (ma in Bloom si chiama "universalità") che li porta a

considerare l'una la parte migliore dell'altra, dove "l'una" è la letteratura. Niente a che vedere, ovviamente, con quell'uso strumentale alla propaganda che ne fecero i politici soprattutto nel secolo scorso o con quella fantasia necessaria per tenere insieme le masse e governarle della quale vaticinava il Buonaparte. Il primato nel nostro caso è esistenziale, non politico.

Si sente affermare che l'arte è ciò che socialmente viene riconosciuta come tale, lo sosteneva pure un grande estetologo come Dino Formaggio e Roberto Bertoldo lo cita. Lo stesso concetto si può applicare alla bellezza. Bertoldo a tutta prima sembra volerne cercare il significato costruendo un ampio trattato di estetica, nel quale per altro la specificità accordata alla letteratura si confonde con la trattazione generale. Che ci siano Kant, Hegel, Husserl o anche Bachtin, Lukacs e Mukarovsky fa solo parte del gioco. In realtà Bertoldo se ne fotte di trovare un significato a ciò che, con o senza fondamento, di per sé accetta nella sua evidenza e su tanta metafisica, della quale riporta accuratamente le argomentazioni, fa prevalere un atteggiamento insieme materialista e scettico. E se guarda a qualcuno è casomai a Leopardi che guarda.

CARLO ROMANO

Alessandro Dal Lago - Serena Giordano: *GRAFFITI. Arte e ordine pubblico*. Il Mulino, 2016 | Roberto Cotroneo: *LO SGUARDO ROVESCIATO. Come la fotografia sta cambiando le nostre vite*. UTET, 2015 | Arthur C. Danto: *CHE COS'È L'ARTE*. Johan & Levi, 2014 | Massimiliano Parente: *IL PIÙ GRANDE ARTISTA DEL MONDO DOPO ADOLF HITLER*. Mondadori, 2014

Se c'è un libro sull'arte contemporanea che non solo ho letto con spasso - e già questo non è poco - ma con ampio favore e convinta adesione agli assunti di base, questo non è un trattato di filosofia e sociologia dell'arte - di norma poco attraente - ma un romanzo di Massimiliano Parente: *Il più grande artista del mondo dopo Adolf Hitler*. Intendiamoci, ma penso sia già chiaro, le importanti citazioni e quella solennità d'insieme che si nutre di grandi fatti, enormi conseguenze e pensiero smisurato che caratterizza gli studi specialistici, convincenti il più delle volte solamente nel caso si voglia essere convinti per l'appunto dalle citazioni e dagli ammiccanti rinvii alla grandiosità del contesto, rimangono fuori dal raggio del libro, che cede piuttosto alle inclinazioni comicamente autolesionistiche ma megalomani del suo autore, che qui fa parlare un signor nessuno grande artista per caso, furbizia e insolenza.

Gli storici e i critici d'arte hanno fissato una serie di punti fermi "progressivi" sui quali convergono anche coloro che sarebbero portati a

criticarli per gusti e orientamento ma che, non avendo di solito la forza per farlo, si limitano ad aggiungerne altri di altra tendenza. Ognuno di questi punti, che altro non sono che dei nomi, viene giustificato attraverso un ambiente storico dove la storia è a sua volta una serie di punti che non ne rispettano la complessità. Benché la trama sia ingarbugliata da soluzioni tenacemente sofisticate, il canovaccio è modesto al limite dell'ingenuità.

Storici e critici dicono di preoccuparsi di riconoscere l'opera d'arte quando si manifesta ma in realtà accertano di solito soltanto quello che è già stato riconosciuto attraverso un concerto di modalità e interessi non sempre puliti. Un teorico come Arthur C. Danto - non dei peggiori e al quale, se non altro, va riconosciuto più che a tanti suoi colleghi il pregio di un'ammirevole linearità - risolve ogni questione in proposito distinguendo fra epistemologia - che si occuperebbe del riconoscimento in senso stretto ma cosa riconosca in quanto arte non è per niente chiaro se non affidandosi al cosiddetto "intenditore" - e ontologia - ciò che l'arte è per potersi riconoscere e finire nei musei, e preciserei, come ciliegina sulla torta, la lettura fenomenologica attraverso la quale l'opera d'arte stessa, una volta interrogata, ci direbbe qual è la sua essenza. A me paiono soltanto paroloni e la distinzione speciosa.

Al riconoscimento dell'arte non sono estranee le procedure di esclusione legate alla distinzione e al censo. Negli anni Sessanta del secolo scorso non mancava la convinzione che l'arte partecipasse alle trasformazioni in atto e, nei suoi più infiammati partigiani, che ne fosse addirittura la punta avanzata ancorché gli attori maggiormente implicati in quelle trasformazioni la tenessero in scarsa o nulla considerazione. Oggi come oggi sembra essersi tuttavia ridotta, senza perdere di vista come sempre la posizione sociale, ai soliti poco passionali investimenti. Il riconoscimento dell'arte passa per quello sociale, come la Ferrari o la villa in Sardegna. Fortunato chi se la gode? Non è facile rispondere, poiché non è chiaro ciò di cui si dovrebbe godere.

Si guardi alla fotografia, che è sempre citata fra le cause dell'allontanamento dell'arte dall'imitazione del reale e che è oggi uno strumento talmente disponibile a tutti (Roberto Cotroneo ne ha fatto un racconto accurato dei suoi sviluppi estetici, massivi e coatti) da poterne dedurre la fine come elemento di distinzione. Invece è proprio adesso che la fotografia ha fatto un salto di posizione combinandosi in maniera prepotente con tutta quell'arte visuale che non è più, quantomeno non completamente, il sapere tecnico di un tempo, ma che assurdamente non è in ogni caso di tutti (e se lo fosse nessuno, per distinguersi, ragionevolmente la vorrebbe). "Il problema in un contesto dove puoi trovare opere di arte contemporanea, dice *il più*

grande artista del mondo dopo Adolph Hitler raccontato da Massimiliano Parente, "è che tutto può essere un'opera: credi che sia un secchio della spazzatura e butti una gomma dentro un Arman, ti sembra un Twombly e invece è solo uno scarabocchio del nipotino."

Ma è arte, cribbio, cosa credete?

In questa situazione la venuta di artisti in fieri come i "graffittisti" ha posto molte velleità in una posizione mediana che vede molti aspiranti trasformarsi in una specie di uomini d'azione tinti di sovversivismo, ma relegati comunque in un anonimato dal quale "la firma", a parte celebrità come Banksy, non li solleva (mentre certi loro lontani colleghi sfruttano nelle gallerie e nei musei ciò che è stato intessuto scarabocchiando sui muri delle città). Ne sono nati dei problemi non soltanto estetici ma di ordine pubblico - con rimostranze dei cittadini e talvolta con insoddisfacenti condiscendenze amministrative - e di imbarazzo critico. Dal Lago e Giordano in *Graffiti* delineano l'estensione di questi problemi fin nelle conflittualità che generano come il problema dei problemi - e con molte e dettagliate ragioni - dell'arte contemporanea e del suo stare in società. "Se c'è un fenomeno che illustra a meraviglia il funzionamento tautologico e circolare dei meccanismi sociali in un mondo complesso", dicono, "si tratta proprio dei graffiti e delle campagne per cacellarli".

CARLO LUIGI LAGOMARSINO

(...): *FRANCESCONI È TORNATO. Cronache visive di un artista elegante al "Corriere della Sera"*. De Ferrari, 2016

Presentato in redazione da Dino Buzzati, Luciano Francesconi (1934-2011) entrò al "Corriere della Sera" come designer e vignettista nel 1965, caratterizzando a lungo il giornale con la sua discreta ma anche un po' dandystica presenza che sedusse fra l'altro varie testate straniere come "Paris Match", "Punch" e "New Yorker". Spezzino, interprete a modo suo di una città di geniacci, proveniva da studi artistici effettuati all'Accademia di Belle Arti di Carrara, ancorché il suo primo impegno artistico lo svolgesse principalmente come attore di teatro.

Un autoritratto del 1955 pubblicato in *Francesconi è tornato* ci induce tuttavia a pensare che la parentesi teatrale sia servita alla sua maturazione artistica come un passaggio da intendimenti più o meno espressionisti a una linea più chiara e meno gestuale quale la si scoprirà nelle vignette, una fona d'arte seguita con grande convinzione, tanto da partecipare a "Humour Graphic", rivista che si proponeva di dare dignità culturale al disegno umoristico italiano. Il contributo di Francesconi a quest'ultimo non appare vistosamente contraddittorio o snobisticamente anti-classico, ma come la

speciale interpretazione di una sorta di immobilità metafisica che i vari lavori riprodotti su questo catalogo - che ha accompagnato la mostra, curata da Marzia Ratti, Ezio Colombo e Barbara Viale, tenutasi da maggio a settembre 2016 presso la Palazzina della Arti Lucio Roberto Rosaia di Spezia - evidenziano egregiamente.

Guardando i vari lavori coloristici (acquerelli e tecniche miste soprattutto) si capisce in ogni caso come Francesconi avesse ben presente, e con quanta attenzione, ciò che andava accadendo nel mondo delle arti. Ma ancora nel bianco & nero, uno stupendo "Interno di caffè" a china del 1962 e un'altra straordinaria china del 1966, "L'uomo che pensa", ci invogliano a considerare non tanto un'evoluzione personale, che c'è, ma un crogiuolo nel quale italianissima classicità e avanguardia internazionale si fondono assieme.

Bo Botto

Giorgio Ballario: *VITA SPERICOLATA DI ALBERT SPAGGIARI*.
Idrovolante Edizioni, 2016 | Albert Spaggiari: *LE FOGNE DEL
PARADISO*. Nizza 1976: la rapina del secolo. OAKS, 2016

“Tutte le banche vi offrono delle cassette di sicurezza. Noi vi proponiamo Fort Knox”. Così recitava lo slogan pubblicitario della Société Générale, la banca fondata dai Rothschild a metà del XIX secolo. Per i dipendenti della filiale di Avenue Jean Médecin a Nizza lunedì 16 luglio del 1976 non fu un giorno come un altro: la porta in acciaio del caveau spessa 90 centimetri e pesante 20 tonnellate non si apriva. Neppure i tecnici della ditta che l'aveva costruita riuscirono nell'intento. Si decide di perforare la parete. Un lavoro di ore per aprire un buco di appena 20 cm di diametro, nel quale un impiegato di corporatura minuta riesce tuttavia ad entrare. Aperta la porta lo spettacolo che si presenta lascia sbalorditi i presenti: il contenuto di centinaia di cassette di sicurezza è sparso sul pavimento. Ci sono documenti riservati, disegni, titoli, perfino gioielli e banconote. I ladri hanno appiccicato sul muro, in modo provocatorio, le foto inequivocabilmente spinte custodite da chissà chi che ritraggono diversi notabili della zona in posizioni stuzzicanti. Ci sono sparsi zuppiere di cibarie d'ogni tipo, comprese le bottiglie di vino. Ci sono zuppiere d'argento nelle quali i malviventi hanno defecato e la piscia è sparsa un po' ovunque. C'è anche un graffito: "Senza odio, senza violenza e senza armi".

Non ci sono impronte e l'esame del dna è ancora di là da venire. Come nei romanzi e nei film, i banditi sono entrati dalle fogne. La polizia brancola inizialmente nel buio, ma gli informatori la mettono sulla pista giusta che conduce a Albert Spaggiari, un fotografo che a suo tempo è andato vo-

lontario in Indocina e, ancorché adesso conduca una vita tranquilla con la moglie, si conoscono i suoi trascorsi nell'ambito dell'OAS - l'organizzazione clandestina che, ricorrendo al terrorismo, si opponeva all'indipendenza dell'Algeria dalla Francia. Sono anche noti i suoi rapporti coi movimenti nazionalisti radicali e fascisti. Una volta arrestato, dopo qualche mese di prigionia, Spaggiari riesce clamorosamente a fuggire dal tribunale dove un giovane giudice lo stava interrogando. Salta da una finestra e per strada c'è un complice in motocicletta che l'aspetta. La leggenda del ladro gentiluomo a questo punto è completa. Iniziano gli anni della latitanza, dapprima in Sudamerica e infine in Italia, nel Bellunese, con la sua nuova compagna. Muore nel 1989 per un tumore, ma non finisce qui. Clandestinamente la sua compagna riesce a portare la salma in Francia e a farla seppellire nel cimitero del paese natale.

Il rapinatore ebbe anche vocazioni letterarie e pubblicò tre libri ricchi di spunti autobiografici (*Faut pas rire avec le barbares*, *Les egouts du Paradis* e *Journal d'une truffe*) sulla guerra in Indocina e più in generale sulla propria vita, ma in particolare è ne *Le fagne del Paradiso* che racconta, con qualche licenza per rafforzare il timbro del *noir*, del colpo a Nizza. Solo quest'ultimo si è guadagnato per adesso, ma a decenni di distanza dalla pubblicazione originale, una traduzione italiana.

L'irrequietezza esistenziale di Spaggiari non sarebbe raccontata in modo compiuto se si liquidassero in pochi accenni le sue scelte ideologiche. La bella biografia che Giorgio Ballario gli ha dedicato è punteggiata di molteplici profili di personaggi e testimonianze (e la più affettuosa mi è parsa quella di Tomaso Staiti, l'amico detentore per l'Italia dei diritti de *Les egouts du Paradis*) che come piccole tessere vengono a comporre un mosaico di amicizie, incontri e soccorsi prestati che tuttavia sembrano assumere più l'aria di sostenere l'ideale di una coerenza fascista che i complessi punti nevralgici di una vita romanzesca, quantunque nell'ideologia, ma in maniera concettualmente non molto chiara, potesse reperire appoggi sentimentali.

Ci si imbatte così a un certo punto in una sorta di comparazione fra le gesta di Mesrine, altro rapinatore leggendario con trascorsi assai più movimentati di quelli di Spaggiari e incline all'omicidio ma gradito ai "rossi" (le sue memorie le ripubblicò Gerard Lebovici, l'editore e produttore cinematografico amico di Guy Debord che finì misteriosamente ucciso l'anno stesso, il 1984, di questa pubblicazione). Ballario perde a questo punto ogni cautela usata per Spaggiari sul vuoto della vita che va riempito e si ficca, forse senza accorgersene, per giunta in modo unilaterale, a discettare sull'umano buonsenso dell'uno e sull'irrazionale crudeltà dell'altro. Da una

parte i fascisti, dall'altra "i rossi" (ma Mesrine, va detto, ebbe trascorsi non troppo diversi da quelli di Spaggiari come "parà" in Algeria). Certamente suonano fastidiosi quei richiami giustificazionisti di sapore sociologico di cui frequentemente si legge e che Ballario saggiamente ci risparmia (e ai quali Mesrine risulterebbe quantomeno eccentrico, essendo cresciuto in un ambiente ben lontano dagli ultimi della terra) ma l'assunto non risulta essere troppo diverso (e per fortuna di noi lettori solo in questo caso) da quelle ricette ammantate di verosimiglianza ma sicuramente facilone che vedono Mussolini mandare gli oppositori in vacanza sulle isole mentre in Russia i comunisti mangiavano i bambini.

WOLF BRUNO

Lorenza Foschini : *ZOÉ, LA PRINCIPESSA CHE INCANTÒ BAKUNIN. Passioni e anarchia all'ombra del Vesuvio.* Mondadori, 2016

Alla produzione culturale di giornalisti e presentatori televisivi c'è chi guarda pregiudizialmente con sospetto e sufficienza. Come possano sbagliarsi lo dimostra ampiamente Lorenza Foschini che dopo averci dato anni fa un eccellente (e godibile) saggio su Proust torna adesso con una ricerca originale, basata su rarissimi documenti e sulle testimonianze dei discendenti ormai americani della principessa russa che si votò all'anarchia, conobbe Bakunin a Napoli, ne sposò il seguace Walerian Mroczkowski, finanzia abbondantemente il movimento, rifiutò di obbedire allo Zar rimanendo in Europa e ispirò Tolstoj, Conrad e Henry James.

BB

Theodor W. Adorno - Alban Berg: *SII FEDELE. Corrispondenza 1925-1935.* Archinto, 2016

L'8 settembre del 1933 Adorno scriveva a Berg: "Ho visto a Berlino un vecchio film muto di Pabst intitolato *Büchse der Pandora*, e anche così stravolte, le due parti di *Lulu* mi hanno fatto un'enorme impressione. Il testo è un colpo di *genio* e si accorda in modo *incredibile* con la sua musica". Le parti in questione sono i due drammi di Franz Wedekind che raccontano di una ragazza (*Lulu*, appunto) che in un crescendo di depravazione finisce prostituta e vittima di Jack lo Squartatore. Quando Berg morì l'opera (*Lulu*) non era ancora conclusa (la portò a termine un altro compositore e fu presentata al completo diversi decenni dopo). Per quanto il musicista (come del resto Adorno) fosse rimasto impressionato dai testi di Wedekind (anni prima aveva anche assistito a una conferenza di Karl Kraus sul tema) la sua vera fissazione letteraria fu un'altra.

Nel 1925, quando comincia la corrispondenza con Adorno, Alban Berg presentava, accolto da una serie di non cercate ovazioni, *Wozzeck*. Berg apparteneva al circolo di Schoenberg e compariva fra i diffusori del nuovo verbo compositivo e sonoro della dodecafonia. Adorno ne scrisse subito con entusiasmo, mentre Schoenberg rimase alquanto freddo davanti all'opera del discepolo. Più tardi Adorno avrebbe osservato che Schoenberg era geloso dei successi di Berg, mentre quest'ultimo invidiava i fiaschi dell'altro.

Il lavoro traeva origine da un testo di Georg Büchner, che in realtà aveva lasciato un dramma incompiuto e frammentario (una storia di uxoricidio e follia) che Berg conobbe attraverso la versione ultimata da Emil Franzos, poi giudicata arbitraria da alcuni filologi che intitolavano l'opera *Woyzeck*. A Berg, Adorno scrisse che "quello che Lei ha messo in musica e che resta intramontabilmente bello non può essere migliorato da nessuna filologia, né, si spera, rovinato dai professori" (la storia avrebbe ad ogni modo dato ragione a quest'ultimi).

Nella corrispondenza fra i due *Wozzeck* appare come una sorta di filo conduttore inframmezzato dalle riflessioni filosofiche dell'uno, dai resoconti degli incontri dell'altro e dalle osservazioni estetiche di ambedue. Curata da Henri Lonitz questa corrispondenza è stata tradotta in italiano da Roberto Di Vanni e porta un'ampia nota di Paolo Petazzi.

CARLO ROMANO

Serge Féray: *NICO. FEMME FATALE*. Le Mot et le Reste, 2016 |

Philippe Azoury - Joseph Ghosn: *THE VELVET*

UNDERGROUND: SWEET SISTER RAY. Actes Sud, 2016

Negli anni ottanta del secolo scorso cantò-per-comprarsi-stupefacenti-per-continuare-a-cantare ma con una voce sempre più incerta cui erano venuti a mancare gli estremi acuti e gravi. Si accompagnò con instabili bands di giovanotti reclutati tra morente new wave e nascente "gothic" dal momento che risultava via via più improbabile costruire l'intera performance sul solo harmonium dei tempi andati. Con alle spalle un'adeguata potenza di suono poté allora riprendere, con un pizzico di cinismo (e strambe dediche a Baader) le canzoni di Lou Reed, Tim Hardin, David Bowie o Jim Morrison regalando brividi di sublime nello spettacolo della propria rovina.

Era nata a Colonia la vigilia della "notte dei cristalli" e, a dispetto del brillio glamour che per un po' parve accompagnarne i primi passi di modella e le piccole parti d'attrice, quell'iniziale segno infausto ne governò in effetti la non lunga esistenza. Di lei si usa ricordare la partecina ne "La Dolce Vita" (e prima ancora fu con Mario Lanza in un film di Maté) e il suo ingresso per la porta principale nella Factory di Warhol che, ritenendola "bizzarra e

taciturna, misteriosa ed europea, vera dea della Luna” (così in *POP-ism*) per adeguatamente metterla in scena volle un gruppo sufficientemente “laido”, diversamente decadente. Anche allora nulla faceva presagire per lei un'attività in campo musicale sottratta ai segni della provvisorietà e sporadicità, quasi un ripiego da coltivare nelle pause di un impegno cinematografico: muta, e statuaria, appariva già sul palco apparecchiato da Malanga e Warhol come per distrarre dalle sgradevolezze dei musicisti. (Al gesto velvetiano colto come “catalogo di trasgressioni”, “matrice” di tutto quanto fa moderno s'applicano, in un altro recente testo transalpino, la coppia “inrockuttibile” Philippe Azoury e Joseph Ghosn *The Velvet Underground: Sweet Sister Ray*, Actes Sud, 2016).

Fu dall'incontro che originò “Velvet Underground and Nico” (1967), storico risultato col senno di poi ma all'epoca meteorite scuro e sgradito nello stagno pacificato dell'estate dei fiori. Il tentativo di accompagnare il canto arabeggiante di una beduina con gli stridori di una sirena antiarea venne accantonato per le poco entusiastiche accoglienze e Nico scelse, in mancanza d'altro, di esporsi in una carriera solista in buona parte sotto l'ala produttiva, per quanto riguarda gli albums, del gallese John Cale, anch'egli ex Velvet. Proprio con l'esordio collaborativo di *The Marble Index* i due segnarono l'abbandono del folklore elettrico ed urbano privilegiato da Lou Reed per una reinvenzione del patrimonio di leggende nere europee e medievali, seguendo (dietro indicazione di Wordsworth) “i mari estranei del pensiero”.

Di arcaismi e addirittura di “trilogia alchemica” scrive Serge Féray in un bel volume, *Nico. Femme Fatale* (Le Mot et le Reste, 2016) nel tentativo di restaurare la visione di Nico, valorizzare la sua scelta dell'Europa ed il suo doppio esilio, ripercorrendo soprattutto il lungo sodalizio con il regista Philippe Garrel culminato nel film “Le Berceau de Cristal” (1976) passando per “La Cicatrice Intérieure” e “Athnor”. Ogni più piccolo indizio è riletto per sostanziare il taglio interpretativo privilegiato dall'autore ma se il retroterra romantico (sia Schubert, Novalis o Blake) può sembrare affidato all'aleatorietà delle letture, va ricordato che l'ex ragazza del Chelsea Hotel girava spesso con *Il Libro Egiziano dei Morti* sottobraccio. Fu nel concerto scandalo tenuto nel 1974 nella cattedrale di Reims (insieme ai connazionali Tangerine Dream) che la parabola di Nico toccò l'apice, dopo di che la traiettoria discendente risultò inarrestabile lei stessa compromettendo le esigue chances di affermarsi come star in un decennio non ancora abituato (fuori dal circuito folk) a una donna solista, per di più accompagnata da un unico esitante harmonium. Strumento non sempre disponibile, talvolta pignorato per saldare altro: difatti, lasciate in America le celebrities alla

Ondine o Ultra Violet, a Parigi si era avvicinata al gruppo degli scoppiati che includeva Pierre Clementi o Tina Aumont. Passarono così sette anni da *The End...*(1974) prima che Nico riuscisse a completare un altro controverso album, ma ormai la sua esistenza era governata da droghe e alcool e via via velleitari furono i propositi di ritorni in grande stile ridimensionati sempre, come si diceva, sulla dura realtà del piccolo cabotaggio di date in club o teatri (anche oltrecortina) popolati da una rumorosa gioventù dark o gotica che quando non la interrompeva o fischiava (sovrastando l'harmonium) stentava a riconoscere nella Santa Teresa delle Tenebre una sorella maggiore.

Ancora pochi anni e sarebbe stata, a sua insaputa (e, se ancora in vita, sicuramente riluttante) nome di riferimento per molte voci femminili della "weyrd america" del nuovo millennio. Dopo gli splendidi (in promesse) anni new-yorkesi, fu l'industriale Manchester, più che la solare Ibiza, la testimone di un'impasse da cui nemmeno occasionali e fuggevoli collaborazioni di rango (come con Martin Hannett, artefice di tanto suono scuro dei Joy Division) sarebbero riusciti a strapparla, esiliata nei giri viziosi di un tracciato ormai disorientato.

JEAN MONTALBANO

Stefano Zenni: *CHE RAZZA DI MUSICA. Jazz, blues, soul e le trappole del colore*. EDT, 2016

Quanto c'è di bianco nella musica nera? Il problema non è nuovo. Lo aveva proposto tempo fa, con risultati a dire il vero più suggestivi che convincenti, anche Nick Tosches. W.E.B. Dubois aveva detto che la musica è il grande dono che gli ex schiavi hanno fatto alla nazione americana e al mondo. C'è ovviamente tanta verità in questa affermazione che tuttavia non sembra tener conto di più complessi intrecci, debiti e contagi che fra l'altro toccano picchi di influenza che riguardano non solo la musica americana e la sua originalità ma anche quella europea in un traffico che si verifica nei due sensi.

Senza la pretese di dire qualcosa di definitivo Stefano Zenni affronta la questione in maniera da non creare inutili allettamenti prendendo le cose da lontano, girando attorno a concezioni equivoche e screditate come quello della razza, della sua persistenza nella società americana, viste come un ostacolo a una comprensione più specifica del colore della pelle e al tempo stesso più variegata come fenomeno culturale.

Cosa si deve pensare ad esempio di un Charlie Patton - considerato il padre del blues del Delta - constatando che aveva i capelli rossi, le lentiggini, un nonno fra i padroni bianchi e una mamma "negra" di pelle piuttosto chiara

con sangue indiano nelle vene? Che dire di Mingus, che, come racconta nella sua autobiografia dal significativo titolo *Peggio di un bastardo* (Sur, 2015), rifiutato da ogni comunità scelse la negritudine pur avendo una madre di discendenza inglese e cinese e un padre figlio di uno schiavo e della nipote di origini svedesi del suo padrone?

Che dire inoltre del fenomeno del "passing", cioè di quei passaggi nel campo "nero" di musicisti che avvertivano il grande prestigio che il colore aveva acquisito? Il cantante Herb Jeffries, che cantò nell'orchestra di Ellington ed era chiamato "il cow boy di bronzo", si chiamava in realtà Umberto Alexander Valentino, figlio di mamma irlandese e papà siciliano con sangue francese e arabo. E qui, e Zenni lo fa brevemente ma con energia, non va trascurata l'influenza italiana sulla musica jazz, sia coi diretti protagonisti sia con più remoti accostamenti (c'era perfino chi guardava a Puccini). Per non dire di quella ebraica, fondamentale anche sul piano organizzativo e discografico.

Considerando le sfaccettature dei fenomeni artistici e la fluidità delle tradizioni, le conclusioni di Zenni si rifanno in particolare alle indagini culturologiche del giamaicano Stuart Hall (uno dei fondatori con Hoggart e Williams dei *Cultural studies* inglesi) e, con qualche riserva, alle argomentazioni di Paul Gilroy *The Black Atlantic*. Meltemi, 2003). Se esiste indubbiamente un insieme profondo di esperienze peculiari "è alla diversità, e non all'omogeneità, dell'esperienza nera che dobbiamo ora rivolgere la nostra totale (e più creativa) attenzione" (Stuart Hall: *Cultura, razza e potere*. Ombre Corte, 2015).

CHARLES DE JACQUES

Renzo Stefanel: *SESSO, DROGA E CALCI IN BOCCA. Storie del rock maledetto*. Giunti, 2016

L'ennesimo "Rock Babilonia"? Lo credevo anch'io ma mi sono ricreduto. Stefanel non ammicca a "pace, sesso, droga e rock and roll" in un esaltatorio flusso tardo-romantico di improbabili "poeti maledetti" ma, con più d'una punta di cinismo e una bella indole di narratore, opera nella sfera della demistificazione con risultati che si fanno stringenti specialmente con santini del tipo John Lennon.

WB

Gianluigi Rossini: *LE SERIE TV*. Il Mulino, 2016

Le serie TV sono di moda, a non esserlo più sono i "telefilm". Ma fin qui è solo una questione semantica. Ciò che in Italia era indicato come "telefilm" altrove significava semplicemente i film prodotti per la TV. In Italia c'erano

per giunta anche gli "sceneggiati", adattamenti il più possibile rigorosi di grandi opere letterarie. Oltre alla questione semantica c'è da affermare quanto la moda in senso stretto sia diffusa, fino a chi sostiene che le serie TV sono migliori del cinema del cinematografo. Vero è casomai che le caratteristiche produttive e linguistiche si sono avvicinate, ma dire meglio o peggio è superfluo.

Quel che avanza Gianluigi Rossini è una storia della produzione televisiva delle serie e le varianti estetiche che si sono affacciate sul teleschermo, da un linguaggio estremamente semplificato con botte e risposte e primi piani che si alternavano monotonamente, con evidenti limiti sul piano delle risorse impiegate, a un variare di esterni, panoramiche e piani differenziati che hanno influenzato anche gli stacchi necessari alla trasmissione televisiva delle pubblicità.

Anche se l'impianto delle sitcom non è cambiato poi molto dai tempi di *I Love Lucy* (Lucille Ball e il marito Desy Arnaz), che tuttavia si avvaleva della fotografia di Karl Freund, da *Dragnet* nei primi anni Cinquanta alla immediatamente successiva valanga di serie sono già evidenti i segni di un'evoluzione che è tanto linguistica quanto di investimento finanziario. I cambiamenti più consistenti si vedranno tuttavia molti anni dopo con prodotti come *Hill Street Blues* (siamo negli anni Ottanta e rimane uno dei miei preferiti) che rompono anche con la consuetudine di episodi atemporali proponendo una struttura che moltiplica i casi, anche personali, come in certi romanzi polizieschi (e si pensa immediatamente all'87esimo distretto di McBain). Joyce Carol Oates confessò di essere, come certi suoi colleghi di Princeton, una spettatrice abituale della serie.

La televisione era ormai da qualche anno nel mirino degli accademici *television studies* (Horace Newcomb, Raymond Williams e vari altri. Da noi Eco e Calabrese fra i primi), le major hollywoodiane avevano ormai fiutato l'affare e nuove soluzioni mediatiche fornivano scenografiche possibilità insieme alla possibilità di una televisione dopo la televisione. Come fa Rossini, si può facilmente scandire il tutto nell'epoca classica, quella multi-canale e, da ultima, quella digitale.

CARLO ROMANO



la fondazione de ferrari è su face book

fogli di via

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



Fabio Massimo Nicosia Cosa non va nello "Stato di diritto"

Tra molti radicali vige il culto del mito, per dirla con Cassirer, dello "Stato di diritto". Tante volte si ha l'impressione che essi amino l'espressione, dato che la utilizzano di continuo, e di continuo, e di continuo, senza mai spiegare in che cosa consisterebbe mai detto "Stato di diritto".

In realtà, quando i radicali vanno all'estero, o si propongono all'estero, agitando lo spettro transnazionale, utiliz-

zano un'espressione diversa, l'inglese "Rule of Law". Senonché Rule of Law non è la traduzione di Stato di diritto, ma di governo della Legge, e sono due concetti molto diversi, se non addirittura antitetici.

Lo "Stato di diritto" rimanda semmai al concetto tedesco di *Staatrecht*, ma si tratta di nozione opposta rispetto a quella di Rule of Law: mentre il primo evoca l'idea di uno Stato legislatore, che fa tutte le leggi che vuole, anche le più stupide, in quanto suprema fonte del diritto, il secondo ci racconta di un governo intrinsecamente limitato da una legge superiore, che è in buona parte consuetudinaria e giurisprudenziale, ispirata a principi superiori non modificabili dal legislatore: il primo esprime l'idea di legge uguale per tutti, che è abominio, l'altro l'idea di eguaglianza di fronte alla legge, che è libertà.

Lo Stato di diritto pretende che il diritto posto da chi governa limiti chi governa, il che è un assurdo logico: se io sono fonte della legge che posso modificare, non sono vincolato dalla legge che posso modificare, dato che posso modificarla a piacere mio, sia pure nei limiti costituzionali; e tuttavia posso sempre modificare anche la costituzione, sicché è "Stato di diritto" anche quello che fa fuori la propria costituzione, sia pure nell'apparente rispetto di determinate procedure.

Apparente, dato che il governante, oltre a potere modificare la legge, la può impunemente violare in sede di arcana imperii, e quindi anche sotto tale profilo il diritto dello Stato di diritto non limita affatto il potere dello Stato di darsi il diritto che vuole e ritiene più opportuno in nome della ragion di Stato.

Non può esserci stato di diritto, questa volta, come Leoni, con la minuscola, se non ci sono contrappesi; si dirà che i contrappesi sono rappresentati dai poteri divisi della divisione dei poteri, e tuttavia tale impostazione denota la cattiva lettura di Montesquieu, o incompleta, del sistema inglese, che non prevedeva poteri divisi a tavolino, che in realtà sono un cartello, un'intesa orizzontale moltiplicatrice dei reciproci poteri, ma un equilibrio spontaneo tra giurisdizione e corona, che non era stabilita a tavolino attraverso una preventiva spartizione/moltiplicazione dei poteri, ma frutto della storia.

Se, quindi, per aversi "diritto" e non abuso di dominio, occorre contrappeso, occorre che il contrappeso sia fuori dallo Stato di diritto, ossia occorre calare lo Stato (di diritto o meno) all'interno della teoria della concorrenza, sicché lo Stato viene controbilanciato perché ammette competitors nelle proprie funzioni, e, in base alle funzioni, si determinerà la dimensione di scala ottimale dell'istituzione di riferimento.

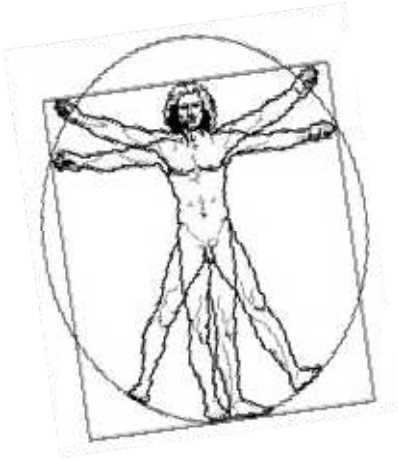
Finché lo Stato sarà monopolista della forza e delle qualificazioni di legittimità sul territorio, esso sarà poco distinguibile, proprio dal punto di vista tecnico, da una mafia riscossiva ed estorsiva vera e propria, solo molto più intrusiva e grande sul territorio, sul quale costruisce l'"omertà" dei cittadini che lo sostengono passivamente.

Se invece si entra nell'ordine di idee, conforme del resto al diritto comunitario europeo, che lo Stato deve essere impresa di servizi tra imprese di servizi, allora lo Stato cessa di essere tale, diviene solo sede di valorizzazione finanziaria del suo immane patrimonio a vantaggio dei cittadini, e allora avremo davvero concorrenza tra istituzioni (Laski), e lo Stato dovrà meritarsi il consenso proponendosi come soggetto compresente con gli altri, solo in grado di svolgere alcune funzioni che altri non hanno la dimensione di scala per potere svolgere: ma, a questo punto, ripetiamo, non si tratterebbe più di uno "Stato", ma di qualcosa di molto diverso, destinato ad essere riassorbito dal mercato e dalla comunità: solo in tal caso, allora, potremmo parlare di bilanciamento dei poteri, dato che i poteri, per bilanciarsi reciprocamente, devono appartenere a soggetti diversi – principio antitrust applicato allo Stato–, e non concentrarsi fittiziamente nello stesso soggetto, come avviene nella grande mistificazione della divisione dei poteri (che, come diceva Benjamin Constant, è moltiplicazione dei poteri), che in realtà è cartello stabilizzato dalla legge dei diversi poteri autoritari.

I radicali che hanno tanta dimestichezza con la formula dello "stato di diritto", variamente declinato nelle maiuscole, non danno mostra di avere alcuna consapevolezza di tutto ciò, e quindi rischiano di annegare nel loro

vaniloquio: “Stato di diritto, stato di Diritto, Stato di Diritto”, e via cazzeggiando.

I problemi, invece, come si vede, sono molto più seri, che non il ripetere slogan a pappagallo...



I diritti umani come capitale umano

La materia dei diritti umani si presta spesso a discussioni di carattere mistificante, stante quella che pare la loro debolezza intrinseca, dovuta alla vaghezza della formulazione di norme di principio così alto in grado nella scala della gerarchia delle fonti.

La protezione dei diritti umani viene spesso invocata, del resto, a giustificazione di aggressioni militari, il che evidenzia il loro ingresso non di rado pretestuoso nel dibattito politico tra le

diverse culture del multiculturalismo che ci troviamo ad affrontare.

Per altro verso, l'invocazione della necessità di proteggere i diritti umani è facile preda dei giustificatori dello Stato, o addirittura dello Stato mondiale, una volta che il *public goods argument for the State* mostra la corda.

Siccome i diritti umani coprono lo scibile, le giustificazioni dello Stato mondiale rischiano di divenire infinite, dalla necessità di proteggere l'ambiente su adeguata giustificazione di scale, all'esigenza di regolare “equamente” commercio e imposizione fiscale: non v'è argomento che non possa essere portato a fondamento dell'interventismo della coercizione, e i “diritti umani” così intesi molto vi si prestano.

V'è però una via d'uscita, che consente di dare collocazione pregiata ai diritti umani nella teoria del diritto, ed è porre l'accento sull'esigenza della loro risarcibilità. Non ha senso un diritto soggettivo che non sia anche suscettibile di riparazione in caso di illecita lesione, e allora emerge la qualità dell'elaborazione dottrinarica in materia di risarcimento del danno, dal danno biologico a quello esistenziale, dal morale nelle più vaste accezioni, come il danno alla reputazione, alla personalità, alla vita di relazione e così via.

Ed ecco allora che anche il diritto umano è in grado di esprimere la propria piena valenza *economica*, di vero e proprio *asset* del capitale umano, che

viene attribuito dalle dichiarazioni internazionali dei diritti a ognuno, il quale si vede legittimato a invocare risarcimento ogni qualvolta un suo diritto umano risulti leso.

Si tratta di un approccio nuovo e non statalista alla tutela dei diritti umani, che non giustifica interventismi dall'alto, ma auto-selezioni dal basso, dato che ogni qualvolta uno si senta leso deve poter essere messo in condizione di adire le sedi giurisdizionali, ordinarie o internazionali, al fine di ottenere un congruo risarcimento, il quale conferisca valenza effettiva a diritti, diversamente destinati a rimanere *flatus vocis*.

Fuori dall'attribuzione patrimoniale e di capitale non v'è diritto, infatti, ma solo chiacchiera da salotto televisivo e da propagandisti a molto buon mercato: risarcire il danno con la grana, *medium universale*, è quindi, a nostro avviso, l'unico modo per venire incontro non mistificatoriamente alla domanda di tutela dei diritti umani, che appare crescente: occorre però non farsi ingannare.

Questi due testi sono stati pubblicati anche sul blog "radicalianarchici.it"



Wolf Bruno

L'arte cruda 6

Sul primo numero del 1927 de "i Libri del Giorno", una rivista di Treves che dal 1918 andò avanti fino al 1954, Guido Piovene, recensendo con scarso favore *La Piramide* di Aldo Palazzeschi, dopo aver affermato che lo scrittore "sfondava la solita porta aperta", concludeva (deplorando) che su tutta una generazione fiorentina "è passata la teoria germanica dell'arte-gioco". Sul numero di maggio della stessa rivista, un letterato di allora, Mario Buzzichini – per

qualche tempo direttore del "Guerin Meschino", classica testata italiana dell'umorismo – se la prendeva invece con un'antologia ridanciana di scrittori anglosassoni curata da Maurice Dekobra.

Ancorché non si peritasse di citare i classici libri di Bergson e Pirandello – almeno quelli - Buzzichini tentava di legare il discorso ai "caratteri" nazionali per cui gli americani (Mark Twain, figuriamoci!) sarebbero troppo affaccendati per riuscire a capire "lo spirito" dei francesi e questi pro-

babilmente troppo arroganti per tenere nella giusta considerazione l'umorismo britannico. Che poi quest'ultimo lo attraesse, anzi lo conquistasse col "Punch", non ne faceva mistero, tanto che le sue conclusioni, dopo vario ameno divagare, erano in sostanza le stesse di George Bernard Shaw, vale a dire che l'umorismo è indefinibile.

Se questo mistero - e tutti i tentativi per risolverlo - conta per la letteratura, a maggior ragione conta per le arti plastiche e visuali, costrette in un linguaggio che può essere sì penetrante ma anche arduo, con un'articolazione di simboli non sempre decifrabili che solo nel genere della caricatura appaiono con dichiarata evidenza. Come nella caricatura, del resto, l'estensione che si raggiunge plasticamente è limitata dal motto di spirito, "l'idea che annienta", come direbbe Jean Paul (doverosamente presente, benché riversato in Gianpaolo, com'era d'uso, nell'articolo di Buzzichini).

L'arte, in specie negli ultimi due secoli, non è stata avara in questo senso, vuoi per saturazione e insofferenza, vuoi per ispirazione, vuoi per mettersi in gioco in un contesto di esclusione. Uморismo, ironia, sarcasmo e tanto "gioco" - come nella "teoria germanica" evocata da Piovene con riferimento, suppongo, a Friedrich Schiller - hanno scortato nobili e meno nobili inclinazioni che vanno dalla soavità al risentimento. Spesso è proprio quest'ultimo a far da rinforzo, malgrado non sempre dia gli auspicati risultati. Può succedere inoltre che si scelga il motto di spirito perché lo si considera cinicamente uno spazio disponibile o vi si vedono poche alternative. Questo mi sembra essere ciò che è successo a tanta arte degli ultimi decenni (quella cosiddetta "maggior", regolamentata dalle gazzette e dalle gallerie "che contano") con approdi tanto più lividi quanto più volevano essere gioiosamente provocatori.

Ma è bene che mi fermi. In fin dei conti mica so dove mi porterebbe questo impegnativo discorso. Se l'ho ahimé iniziato è solo, lo ammetto, per far bella figura: cose da vecchio provinciale vanitoso quale sono. A essere franco, era sufficiente il buon familiare incontro casuale di un ombrello e di un ferro da stiro sul tavolo anatomico per dire il dicibile e anche di più. Le viscere del surrealismo mi pare riescano ancora a far parlare gli aruspici, così sfacciatamente fatti passar di moda da nuovi e già logori culti. Se poi nel terzetto che mi spinse ai suddetti sforzi - di cui dirò fra poco - c'era chi si adoperava con la pittura e chi con gli assemblaggi, non ho nessuna intenzione di passare a ulteriori sfoggi, di cui non so bene se sarei capace. Malgrado la nota formula che il medium è il messaggio (ma pure il "massaggio", vaticinava Mc Luhan) non vedo ragioni di approfondimento, a meno di non volere aggiungere agli incontri casuali anche una cipolla per piangere. Faccio notare che si tratterebbe in ogni caso di un pianto arti-

ficiale, per quanto sia noto che le lacrime giovino agli occhi (e si trattava per l'appunto di “guardare”).

Un alcunché di illustrativo sentivo tuttavia di doverglielo al disgraziato terzetto che si spinse coraggiosamente a cercare le mie maldestre attenzioni:

Il primo era l'unico dei tre ad avere una vera storia espositiva – si muoveva su tavoli differenti dialogando con l'arte e i suoi commentatori ora (nei lavori più antichi) adoperando allusioni “concettuali” ora sposando fragorosamente un gusto “pompiere” magico-realista che trasmetteva in modo assai strambo ciò che potrei definire un “rappel au desordre”.

Il secondo - attivo soprattutto in teatro – produceva da quasi mezzo secolo degli oggetti (palesamente affini ai giocattoli) che illuminavano – almeno quanto sarebbero riusciti a fare altri e celebri molto più tardi – un fresco rapporto col gioco, il caso e il gusto: li conoscevano solo gli amici, non avendoli mai radunati in una mostra.

Infine, il terzo, adottava uno strumento classico (nonché “domenicale”) degli assemblaggi di “objets trouvés” (quello della raccolta di frammenti sulle spiagge) per ordinare ironicamente delle composizioni efficaci ed esteticamente ineccepibili. Anch'egli, per quanto provenisse da studi artistici, non aveva mai esposto pubblicamente i suoi lavori, salvo che in un'occasione piuttosto effimera (la quale, in ogni caso, aveva permesso a me, che pure lo conoscevo dagli anni giovanili, di prenderne per la prima volta visione).

Dove e come collocare i tre in fin dei conti non mi interessava. Penso non interessasse nemmeno a loro. Ciò che li riguardava – e riguardava me che scrivo – era prima di tutto un rapporto d'amicizia. Dicendo questo, potrebbe sembrare che voglia prendere le distanze dai loro lavori, ma non è così. Nell'amicizia (come nell'amore) trova posto, è ovvio, anche la malinconia, ma è col gioco, con l'umorismo e con tutti gli arnesi “da bar” che l'amicizia esplose nel modo migliore. L'amicizia era ciò che in quella mostra avrebbe tenuto insieme lavori assai diversi fra loro e l'amicizia (ma sarebbe bastata quel poco di empatia in chi li osservava) favoriva l'impressione che singolarmente volevano trasmettere di ironico. E proprio se quella mostra fosse riuscita a imprimere in chi la visitava, estraneo, quel senso “da bar” che è fatto di chiasso, risa, sfottò e superficialità, avrei pensato a un ottimo esito.

Quello che ho detto dei bar suonerà, temo, in larga misura anacronistico, soprattutto pensando a certi orientamenti minimalistici che allora avevano cominciato a riempire i locali più di architettonica freddezza che di chiasso. Il gioco tuttavia era già da tempo finito col panino di mezzogiorno o l'aperitivo dei giovani professionisti urbani troppo urbani. Avevo solo da sperare, a questo punto, che ai tre l'idea di un'estetica anacronistica non

dispiacesse. Ma cos'è poi un'estetica anacronistica, idee fuori moda sul bello e sul brutto? Fosse così, e fossi stato in loro, mi sarei rallegrato. Fra le più vecchie idee estetiche (nulla di allusivo, per carità) c'è quella del mostruoso-sublime, ciò che li avrebbe esentati dall'obbligo del "bello" e, per proprietà transitive, da quello del "buono". Ci sarebbe stato da tirare un sospiro di sollievo, ma quel che mi toccava, in fondo, era un compito assai ingrato i cui sbocchi, seguendo una certa logica, non avrebbero avuto nulla di rassicurante. Tanto è vero che il mio testo di presentazione, così amichevolmente disposto, fu non troppo amichevolmente rifiutato. Tentare un'estetica dell'amicizia non è d'altra parte cosa facile in generale, quando probabilmente l'elemento meno problematico sarebbe l'omertà. Nei fatti ci si espone a rischi quali la gelosia, casomai l'intenzione fosse quella di ripartire l'eventuale giudizio in modo difforme fra i vari soggetti implicati. Rassicurante era comunque la mia intenzione di non voler tentare nulla del genere. Rimasi prudentemente sull'Arte e il gioco. Uffa, mi venne tuttavia da pensare, "il poeta si diverte", lo si sa da un pezzo, farafararafa, tarataratarata paraparaparapa lalaralarala! Arte e umorismo? Sì, ma se le barzellette fanno ridere per quanto sempre uguali a se stesse, parlarne finisce per non far ridere affatto. Dunque fu tutto inutile, e l'inutile fu facilmente ciò che di persuasivo – e me ne persuasi - rimase alla fine. *Les jeux sont faits.*



materiali d'archivio

Daniel Aranjó: *Paul-Jean Toulet*

Viaggiatore, adepto delle droghe e alcolista, poeta e romanziere vicino ai *Fantaisistes* Francis Carco e Tristan Derème che lo ritenevano loro maestro, "negro" di Willy al pari di Colette e di una vasta quanto oscura truppa, amico di Debussy, traduttore in francese di *The Great God Pan* di Arthur Machen, largamente apprezzato da poeti e scrittori diversi come Bernanos e Aragon, Paul-Jean Toulet (1867-1920) è poco conosciuto in

Italia. Gesualdo Bufalino curò per Sellerio nel 1981 un'edizione delle sue *Contrerimes* senza tuttavia lasciare tracce apprezzabili (lo stesso successe negli anni Sessanta all'antologia approntata da Einaudi nella celebre "collana bianca"). Due anni prima, in Francia, Gallimard aveva pubblicato la stessa opera restituendo al suo autore quell'attenzione in patria che, se non

venuta mai meno del tutto (Seghers l'aveva incluso nella prestigiosa collana dei "Poètes d'aujourd'hui"), era perlomeno rimasta appannata dagli sviluppi successivi della poesia francese. La grande occasione affinché Toulet riprendesse il posto che gli spettava la diedero nel 1980 i due grossi volumi che gli dedicò Daniel Aranjó, professore all'università di Toulon, interessato specialmente alla letteratura del meridione francese ed europeo in genere (è un ottimo conoscitore dell'Italia e in particolare della Liguria).

I volumi ripercorrevano il percorso biografico di Toulet (*Paul-Jean Toulet (1867-1920). La vie, l'œuvre*, il primo) e i nodi estetici implicati nella sua opera (*L'Esthétique*, il secondo). I volumi furono pubblicati da Marrimpouey, una libreria editrice di Pau (dove nacque Toulet) con un'antica tradizione di stampa che risale al XVII secolo. Fu poi Eugene Marrimpouey (1884-1949) ad alzare l'autonomo profilo editoriale collegandosi alla rinascita del "Pireneismo". Suo figlio Jean creò nel 1970 la Société des Editions Marrimpouey jeune et Cie chiusa nel 1982 dopo aver pubblicato un centinaio di libri (ma ripresa in seguito da Jean-François Sagat).

Contraddistinti da un vero profluvio di notizie, lettere, giudizi, i due tomi di Aranjó riportavano in appendice una conversazione dell'autore con L.S. Senghor, il primo presidente del Senegal che negli anni Trenta fu con Aimé Césaire il grande partigiano della *négritude* e che di Toulet fu un grande ammiratore in quanto sensibile alla lingua classica francese e forse anche per certi spunti di *Creolité* (Toulet crebbe nell'isola Mauritius).

A cura di Carlo Romano



fondazione de ferrari

Novità De Ferrari editore

I racconti brevi di Ennio Contini

Ennio Contini, nato a Oristano il 31 maggio 1914 e deceduto a Ferrania il 14 novembre 2006, dal 1917 ha abitato in Liguria. Giramondo, cosmopolita, «incuriosito turista di mille letterature», ha molto viaggiato.

In stretto rapporto con personaggi – stranieri e italiani – della letteratura e della cultura (Ezra Pound, Douglas Paige, Armand Godoy, Ferenc Kormendi, Alan Neame, Salvatore Quasimodo, Bonaventura Tecchi, Renzo Laurano, Giovanni Titta Rosa, Gherardo del Colle, Mario Novaro, Angelo Barile, Camillo Sbarbaro, Farfa, Adriano Grande, Aldo Capasso, Gaetano Salvemini, Alfredo De Palchi) con cui è stato per lungo tempo in contatto, non solo epistolare, non ha mai smesso di assaporare «i sottili profumi» dell'Arte.

In giro per il mondo, ha seguito corsi di filologia romanza presso il

Trinity College di Cambridge e presso l'École Normale di Grenoble.
Ha combattuto in Albania durante l'ultimo conflitto mondiale.

La sua militanza fascista (condannato a morte nel Dopoguerra e poi graziato, scontò nove anni di carcere) lo ha reso una figura controversa, e sottostimata rispetto al reale valore letterario e artistico.

Ennio Contini scrittore, pittore e critico; poeta sconosciuto ai più e intorno al quale ancora aleggia – a distanza di dieci anni dalla morte – un silenzio pesante rotto solamente da sporadici interventi dei suoi amici più cari quali Bonaventura Tecchi, Alfredo De Palchi, Germano Beringheli e Adriano Grande solo per citarne alcuni.

Scoperto da Aldo Capasso che lo aveva definito 'ungarettiano' Contini è un poeta che ha scritto poco ma facendo emergere con forza la propria individuale originalità. Le raccolte date alle stampe sono quattro e vanno da *Magnolia*, del 1939, passando per *L'Alleluja* con Ezra Pound nel 1952 e *Schegge d'anima*, del 1962, a *Viaggio nel buio*, del 1969. A metà degli anni '90 pubblica il suo unico romanzo, *No haya cuarte!*, eccezionale prova narrativa dallo stile celiniano e sperimentale.

Leggere Ennio Contini significa intraprendere un viaggio attraverso la vita di questo sfortunato e dimenticato poeta, che ha conosciuto poca fama e molto dolore, e comprendere la storia di un uomo che non ha smesso mai, fino alla fine, di avere fiducia nell'alto valore della letteratura che permette di «credere e sperare nonostante tutto».

Oggi per la prima volta, raccolti in un unico volume a cura di Francesca Bergadano, possiamo leggere alcuni dei racconti che Contini aveva scritto negli anni '50 e che erano stati pubblicati sulla terza pagina di diversi quotidiani italiani.

Si tratta di racconti brevi, alle volte amari, sospesi tra l'invenzione e il racconto autobiografico celato dietro veli di fantasia. Contini dà prova di una grande capacità narrativa prendendo spunto, alle volte, da fatti apparentemente privi di significato riuscendo a trasformarli in metafore di vita.

In un caleidoscopio di rimandi e richiami letterari i racconti di Contini colpiscono per la loro originale capacità di coinvolgere il lettore e di trascinarlo nell'interiorità di chi scrive, senza falsificazioni né maschere.

La raccolta si chiude con un racconto più lungo, l'unico, in cui Contini narra della sua esperienza di condannato a morte e che richiede un notevole livello di empatia. Giunto alla fine il lettore non potrà che sottoscrivere ciò che Contini mormora: «Che però, non è facile dimenticare, anche se si sarà costretti a vivere... ».

- Attività** Lunedì 24 Ottobre 2016, in sede
Posidonio: un etnografo dell'antichità e i liguri
 Incontro con Miska Ruggeri
- Lunedì 6 Giugno 2016, in sede
L'eschecabile superstizione. Daniel Massé e gli enigmi del cristianesimo.
 Incontro con Claudio Papini
- Lunedì 9 Maggio 2016, in sede
Quando Genova vinceva Festival di Cannes e Oscar.
 Incontro con Piero Pruzzo
- Lunedì 11 Aprile 2016, in sede
Henry Furst. Dall'impresa di Fiume alla Torre di Recco.
 Incontro con Stefano Chemelli
- Venerdì 4 Marzo 201, in sede
AUTOPRODUZIONE.
 Incontro con Alessandro Prusso e le sue edizioni di poesia



*Park avenue – Ligotti - Medio Oriente – Talmud – rituali quotidiani
 – Céline – Crevel - Science Fiction – Bertoldo – letteratura –
 graffiti – Francesconi – Spaggiari – Zoè – Adorno – Berg – Nico –
 musica nera – rock – serie TV – Nicosia – Arango - Toulet*



n.21, novembre 2016
 quadrimestrale 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
 Sede: Fondazione De Ferrari, Piazza Dante 9/18, 16121 Genova.
 fondazione@deferrari.it – wolfburno@libero.it