

# ALIAS

DOMENICA

22 NOVEMBRE 2015  
ANNO V, NO° 46

LONDON • ROBINSON • WINTERSON • KELSEN •  
SCHOLEM/ADORNO • HEIDEGGER • STRAUSS •  
GIUDICI • CONTE • LEONE • DONINELLI • PALERMO

di TOMMASO PINCIO

●●● Il più grande romanzo di fantascienza, nell'opinione di Philip K. Dick, è il libro dei libri, la Bibbia, e molto di biblico ha, per mole e ispirazione, *l'Esegesi*, la sua opera definitiva o almeno testamentaria: ottomila fogli di appunti più o meno compiuti, scritti un po' a mano e un po' a macchina. Un guazzabuglio nel quale convivono filosofia e esoterismo, deliri onirici e romanzeschi, pubblicato per la prima volta negli Stati Uniti a decenni di distanza dalla morte del suo autore (e tradotto ora da Maurizio Nati, per Fanucci, pp. 1312, € 50,00). Questa sorta di «diario notturno» - come lo ha definito Jonathan Lethem, curatore dell'immenso corpus insieme a Pamela Jackson - tenne impegnato Dick dal 1974, anno in cui ebbe visioni trascendenti che lo turbarono profondamente: può essere considerato alla stregua di un testo sacro e, nella sua sconsiderata ambizione di ridefinire la verità del mondo, la bibbia ideale della fantascienza.

Uno stretto legame unisce infatti questo genere letterario alla religione, forse perfino più stretto del legame decisamente appariscente che lo vuole discendere dai lumi della ragione. Il nocciolo di molti classici, dal *Ciclo delle Fondazioni*, alla saga di *Dune*, a quella cinematografica di *Guerre stellari*, emana una tensione mistica più o meno voluta ma sempre molto for-

te, tanto che parlare di fantareligione sarebbe forse più aderente ai contenuti effettivi. Era dunque nell'ordine delle cose, se non esemplare, che dalla fantascienza nascesse una religione vera e propria, la famigerata Chiesa di Scientology cui Lawrence Wright ha dedicato un'ampia e illuminante indagine giornalisticistica.

Il titolo originale del libro, *Going Clear*, è anche quello di un discusso documentario di Alex Gibney fatalmente centrato sugli aspetti sensazionalisti di una realizzazione deviata del sogno americano, vale a dire le discusse vicende che hanno consentito a un'impresa miliardaria di crescere sulle bizzarre fantasie di un ex scrittore di fantascienza.

Del resto, non cedere al sensazionalismo nell'indagare un mondo come quello di Scientology è ai limiti dell'impossibile, poiché si-

gnifica entrare nella mente e nella torbida vita di un uomo, il suo fondatore, che ha investito gran parte della sua esistenza a falsificare la propria biografia.

È dunque a dir poco esilarante che la Chiesa di Scientology abbia lanciato strali, sostenendo che *Going Clear* non è un documentario bensì pura fiction perché tratto da un libro basato su rivelazioni mendaci di apostati, contenente «oltre 200 errori e travisamenti dei fatti». In realtà, **La prigione della fede** (Adelphi, traduzione di Milena Zemira Ciccimarra, pp. 529, €28,00) risponde alla migliore tradizione del giornalismo anglosassone: Wright si attiene strettamente ai fatti, astenendosi da qualunque giudizio. È una strategia di avvicinamento all'oggetto della indagine che ricorda quello del precedente libro dedicato all'attacco dell'11 settembre, *Le altissime torri*, grazie al quale Wright vinse il Pulitzer per la saggistica del 2007.

Tracciare un ritratto complessivo delle persone coinvolte, evitando qualunque ricostruzione speculativa e lasciar parlare i fatti affinché le persone rivelino la propria natura: in questo consistono, in sostanza, il metodo e il fine del libro. Nel caso di Scientology, malgrado le nebbie fittissime, un fatto è pacifico: il suo fondatore era mosso da brame di ricchezza. «Mi piacerebbe fondare una religione. È così che si fanno i soldi» disse in più di una circostanza, rivelando dunque una natura ben diversa da quella di Philip K. Dick, che non soltanto visse in condizioni molto precarie ma vide in Dio opportunità esclusivamente filosofiche. Esistono ovviamente altri elementi del carattere di Ron Hubbard che possiamo

dare per assodati e che emergono con chiarezza dal libro di Wright. Per esempio, è vero che la sua vocazione religiosa era del tutto strumentale ma, per giunta, Hubbard tutto aveva fuorché i tratti del santo. Era un despota per natura, un imbroglione seriale, un poligamo violento che rapì una delle figlie per poi dire alla madre che l'aveva tagliata a pezzettini e gettata in un fiume. Nella richiesta di divorzio, la seconda delle sue tre consorti dichiarò di essere stata picchiata, strangolata, sottoposta a torture sistematiche e sedicenti esperimenti scientifici. Hubbard era insomma un sibarita che adorava abusare delle donne, ed era convinto che ad affollare le prigioni e i manicomi degli Stati Uniti fossero i mancati aborti di madri inibite.

Altro fatto accertato è il numero dei titoli fornito dal *Guinness dei primati* nell'edizione del 2006: i suoi 1804 ne fanno l'autore con più libri pubblicati al mondo. La stessa Chiesa di Scientology stima che, tra il 1936 e il 1936, come scrittore di narrativa, abbia tenuto un ritmo di centomila parole al mese. Tale era la sua velocità che mise a punto una tecnica molto simile a quella usata in seguito da Jack Kerouac per scrivere *Sulla strada*: battere a macchina su rotoli di carta da macellaio. «Quando un racconto era finito, strappava il foglio con una riga a T e lo spediva all'editore».

Tanta prolificità obbligò Ron Hubbard all'adozione di vari pseudonimi. Ne collezionò una ventina, la gran parte dei quali in perfetta sintonia con il genere di letteratura che produceva: Mr. Spectator, Legionnaire 148, Joe Blitz, Winchester Remington

Colt. Quanto a ciò di cui scriveva, praticò un po' tutti i generi pulp popolari al tempo della Grande Depressione, ma è nella fantascienza che sfogò meglio la sua incontinenza di scrittore.

A questo proposito è interessante notare che, come altri autori della cosiddetta epoca d'ora della fantascienza, quella dominata da John W. Campbell, direttore della mitica *Astounding Stories*, Hubbard era molto influenzato dal pensiero di un filosofo polacco naturalizzato statunitense, Alfred Korzybski, ideatore della semantica generale: per lui le parole non sono le cose che descrivono, almeno non più di quanto una mappa non è il territorio che rappresenta. Questa separazione del linguaggio dalle cose nominate, unita all'impossibilità umana di fare tuttavia a meno delle parole, sarebbe - secondo Korzybski Korzybski - la vera fonte dei disturbi psichici e anche di altri problemi e malattie, incluse le carie dentali, che andrebbero perciò curate con un adeguato training semantico.

Tracce di questa audace teoria riaffiorano in *Dianetics*, conosciuto tra gli scientologi come il Libro Uno o anche la summa di «cinquantamila anni di pensatori» qualora si preferisca l'immodesta definizione del suo autore. Più concretamente, è un manuale di autoaiuto, il cui metodo dovrebbe produrre «quel tipo di stabilità e sanità mentale che gli uomini sognano da secoli». Malgrado il metodo sembrasse rivendicare una qualche scientificità, Hubbard concesse all'amico Campbell lo scoop di una anticipazione sulla sua rivista, dunque in mezzo a storie di navi spaziali, scienziati pazzi

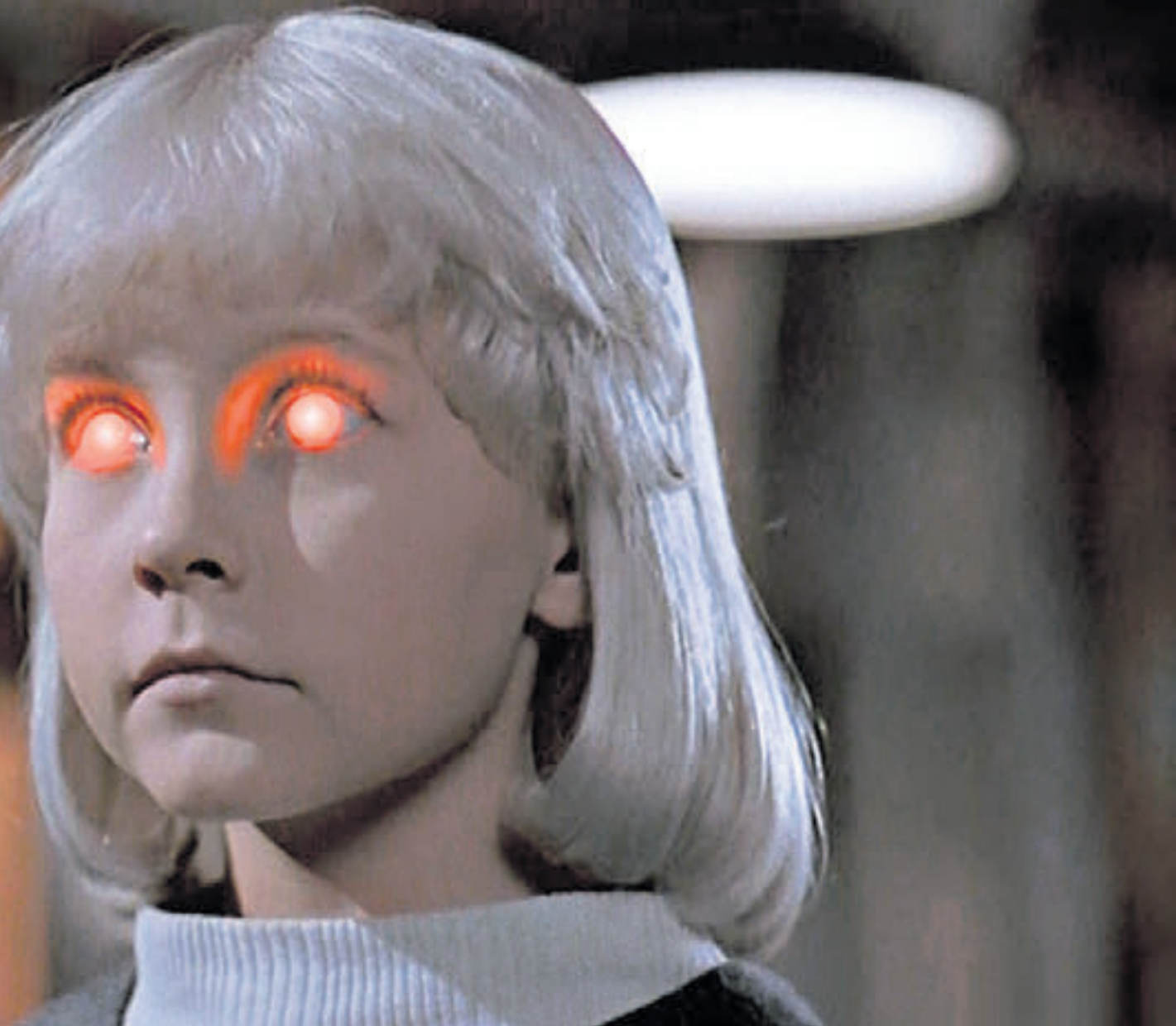
e donnine insidiate da mostri extraterrestri. Il che ha indubbiamente una sua coerenza, sebbene assurda, considerato che secondo la chiesa che ebbe origine da quel libro tutto sarebbe iniziato nella Conferedazione Galattica settantacinque milioni di anni or sono, quando un despota di nome Xenu spedì sulla Terra i thetan.

Infine, naturalmente, Hollywood: la chiesa fu fondata a Los Angeles nel 1954, sia perché la città offriva da sempre asilo alle fedi più strampalate, sia perché il mondo del grande schermo era una vecchia ossessione di Hubbard. Più di una volta aveva provato a entrarvi come sceneggiatore, proponendo romanzi e racconti con esiti miserevoli. «Non ho abbastanza fascino» si lamentava.

Una volta dotatosi di una chiesa tutta sua poté tornarsi in altre vesti, quelle del guru spirituale, e non è certamente un caso che la fama abbia finito col rappresentare per Scientology quel che per un cristiano è la grazia. Nella rivista ufficiale della chiesa si incitano i fedeli a fare proseliti tra le celebrità dello spettacolo. Veniva anche fornita una lista di candidati ideali: Marlene Dietrich, Walt Disney, John Ford. Come un simile fenomeno vanti ancora oggi credenti di spicco quali Tom Cruise e si tenga a galla nonostante gli scandali, le palesi assurdità, i lati oscurissimi e finanche la morte del suo messia, lo spiegano l'illuminazione di partenza, il miliardo di dollari in attività liquide, i centodieci ettari di proprietà sparsi per il mondo, l'eredità lasciata da Hubbard in diritti di autore. In una sola parola, i soldi. Con buona pace della fantascienza e delle bibbie.

# SCIENTOLOGY LA GRAZIA DEL \$

FONDATA NEL 1954  
A LOS ANGELES,  
LA CHIESA VOLUTA  
DA RON HUBBARD,  
EX SCRITTORE  
DI FANTASCIENZA  
PATITO DI CINEMA,  
DIVENNE SUBITO  
UN'IMPRESA MILIARDARIA.  
LAWRENCE WRIGHT  
LA RACCONTA  
IN UN SAGGIO ADELPHI:  
«LA PRIGIONE DELLA FEDE»



«LE STRADE DELL'UOMO», FOTOGRAFIE E REPORTAGE DELL'AUTORE DI «MARTIN EDEN»

# → LONDON

## Documenti umani prima che le immagini scoprissero la retorica



### RITRADUZIONI

Jack London e «Il richiamo della foresta» versione Mari, sfumature antropomorfe

di STEFANO GALLERANI

●●● Scritto in un mese e pubblicato per la prima volta nel 1903 da un allora ventisettenne Jack London, *Il richiamo della foresta* è indubbiamente uno dei grandi libri della letteratura universale: in *Rebels and Ancestors*, del 1953 (da noi, *Ribelli e antenati*, per il Saggiatore, 1963), fondamentale saggio sulle origini del romanzo americano dal 1890 al 1915, il critico Maxwell Geismar sottolinea «l'acume dell'intuizione di London (a prescindere da qualsiasi sistema psicologico) nella sua analisi degli istinti animali che costituiscono sia la prima che l'ultima reazione biologica alla cieca ferocia dell'esistenza». Protagonista assoluto di questa storia ambientata nello Yukon ai tempi della *Gold Rush* (la «corsa all'oro» cui London partecipò, nel 1897, assieme al cognato, il Capitano Shepard), è infatti Buck, un cane forte e robusto, figlio di un San Bernardo e di un Collie scozzese, che, venduto ai cercatori d'oro del Klondike, viene salvato da John Thornton prima di unirsi ad un branco di lupi divenendone il capo. Il successo di *The Call of the Wild* (così in originale) fu tale al momento della sua apparizione (le diecimila copie della

prima tiratura andarono vendute immediatamente) che lo scrittore si mise subito all'opera per doppiarlo con un secondo romanzo (*Zanna bianca*) che avrebbe dovuto invertire il processo evolutivo del primo (e dunque illustrare il processo di civilizzazione di un cane selvatico). Nel corso del tempo, il *Richiamo* è stato tradotto in 47 lingue diverse e solo in italiano vanta, tra adattamenti ed edizioni integrali, quasi quaranta versioni, dalla prima, di Gian Dàuli, del 1924, all'ultima, appena licenziata da Bompiani e curata dallo scrittore Michele Mari – *Il richiamo della foresta* (pp. 138, € 10,00). Con l'occasione, Mari torna su Jack London e il suo Buck dopo essersene già occupato ne *I demoni e la pasta sfoglia* (Quiritta 2004, poi Cavallo di ferro 2010). Riprendendo quasi integralmente il contenuto di uno dei due saggi ivi contenuti e dedicati all'autore di *Martin Eden*, sulla soglia del testo Mari spiega innanzitutto la sua scelta di tenere fede al titolo così come canonizzato meno di un secolo fa da Gian Dàuli: di fronte alla intraducibilità letterale del sostantivo *wild*, «benché inadeguata», scrive nella prefazione, «la metafora della foresta non è però del tutto arbitraria. È vero che la locuzione 'call of the forest' non compare mai

nel testo: tuttavia nell'ultimo capitolo leggiamo che quel richiamo giungeva a Buck 'from the forest', e che egli lo seguiva 'into the forest'. La foresta è dunque il contesto, il cui senso profondo sono coloro che emettono quel richiamo: i lupi». Andando oltre, ovvero nel corpo del romanzo, colpisce da subito l'efficacia del risultato ottenuto dal traduttore rendendo omaggio al coraggio londoniano «di rappresentare la tautologica *naturalità* dell'animale dall'interno, da quello che il suo intuito gli suggerisce poter essere un plausibile interno»; risultato tanto più notevole in quanto la lingua di Mari restituisce, di quella di London, l'immediatezza non scevra di sfumature che conduce il lettore, man mano che questi si addentra nella *wilderness* del Klondike (sorta di verità geografica opposta alla menzognera California), a uno stranianate, progressivo processo di identificazione («spiazzamento», lo definisce Mari) che ha l'ulteriore merito – forse il maggiore – di replicare la sincera sovrapposizione tra lo stesso London e Buck: «il cane che si era chiamato Jack» e che «doveva essere un cane meraviglioso, ed è potuto esserlo perché Jack London era uno scrittore meraviglioso».

di GIORGIO MARIANI

●●● A dispetto di una fortuna critica altalenante, Jack London resta uno degli scrittori statunitensi più letti al mondo, soprattutto grazie a romanzi di avventura come *Zanna Bianca*, *Il richiamo della foresta*, o *Il lupo di mare*, spesso catalogati come «letteratura per ragazzi» (destino peraltro a lungo condiviso con capolavori della letteratura americana come *L'ultimo dei mohicani*, *Moby-Dick*, *Le avventure di Huckleberry Finn*) ma che si inseriscono a pieno titolo in quell'importante stagione letteraria che va sotto il nome di «età del naturalismo» e che (per semplificare) si distaccherebbe dal realismo che la precede per l'importanza assegnata alle forze, naturali e sociali, arbitre dei destini umani.

London è certamente uno dei protagonisti del naturalismo americano, ma negli Stati Uniti ha sofferto del confronto con scrittori a lui contemporanei – Theodore Dreiser, Frank Norris, Stephen Crane – tradizionalmente considerati in possesso di mezzi artistici superiori. A partire dal 2010, però, gli estimatori di London hanno un argomento in più per apprezzarne non solo i meriti artistici, ma il ruolo di precursore in quella che oggi chiamiamo «cultura visuale». Una selezione delle ben dodicimila foto scattate da London – perlopiù con una Kodak 3A, la macchina del formato cartolina – oggi conservate presso gli archivi della California State Parks Collection e della Huntington Library venne infatti pubblicata nel 2010, a cura di Jeanne Campbell Reesman, Sara S. Hodson e Philip Adam, nel volume *Jack London, Photographer* (University of Georgia Press): sebbene per la prima volta si trovasse a disposizione la prova di quanto fosse importante l'arte della fotografia per London, non si trattò di una «scoperta» straordinaria; che lo scrittore fosse un fotografo, autodidatta e tuttavia assai capace, era noto, infatti, perlomeno dal 1903.

La prima edizione del *Popolo dell'abisso*, il reportage sulle sconvolgenti condizioni di vita dei miserabili abitanti dell'East End londinese, comprendeva oltre cento scatti che contribuivano non poco al senso complessivo del testo; e anche *La crociera dello Snark*, del 1911, includeva foto scattate da London durante il viaggio che dalla California lo aveva portato sino ai Mari del Sud. Ora, un bel volume intitolato *Le strade dell'uomo Fotografie, diari e reportage* (Contrasto, pp. 195, € 19,90), ottimamente curato da Alessia Tagliaventi, con testi di London tradotti da Maria Baiocchi e Anna Tagliavini, e un'appassionata introduzione di Davide Speranza, offre una versione italiana del *Jack London, Photographer*, per quanto priva dei saggi critici dell'originale e delle due sezioni dedicate alla rivoluzione messicana del 1914 e al viaggio verso Capo Horn a bordo del *Dirigo*.

Le quattro sezioni comprendono immagini dell'East End londinese, della guerra russo-giapponese del 1904 (seguita dallo scrittore come reporter per il «San Francisco Examiner»), quelle del terrificante terremoto di San Francisco del 1906 (cui London dedicò un articolo sul «Collier's magazine»), e infi-

**Una selezione delle dodicimila foto scattate da Jack London, estranee sia alle fotografie etnografiche che al nascente turismo di massa**

ne foto dalla crociera dello *Snark*, in maggioranza ritratti di nativi delle isole dei Mari del Sud. Ogni sezione, inoltre, propone estratti dalle opere di London, facendo così proficuamente dialogare testi e immagini.

Al di là del loro non trascurabile valore documentario, le foto di London hanno diversi meriti: innanzi tutto si configurano – come ci ricorda Speranza nell'introduzione, riprendendo la definizione dello stesso London – alla stregua di intensi «documenti umani» che correggono significativamente l'idea di un London ipnotizzato dalla figura nietzscheana della «bestia bionda». Se la fotografia del tempo, fosse di «denuncia sociale» oppure al servizio delle nascenti discipline etnografiche, sembrava comunque esaltare la distanza tra l'osservatore e l'osservato, spettacolarizzando o esotizzando il povero o il selvaggio; al contrario, gli scatti di London mettono l'accento su una umanità condivisa. Che il soggetto sia una «serva dell'East End», i rifugiati coreani vittime della guerra, oppure un nativo di Guadalcanal, le foto di London non ne scalfiscono la dignità, che resta palpabile pur nella sofferenza che spesso attanaglia questi esseri umani. Persino nelle foto della devastazione di San Francisco, come nota la curatrice del volume, «London non cede alla sottile seduzione del fascino delle rovine, e si impegna piuttosto a comporre "uno stato

delle cose», esercitando su quei luoghi uno sguardo frontale e diretto». Aggiungerei un'ulteriore osservazione, particolarmente pertinente alle foto scattate da London in Manciuria e nei mari del Sud, ma forse anche a quelle dell'East End. Più o meno a quegli anni risalgono molte foto degli «ultimi» indiani d'America in costumi tradizionali: troppo spesso vi appaiono sì fieri ma distanti. Rispetto a quei volti stoici, congelati dai fotografi in un passato irrecuperabile, i coreani e i polinesiani, e persino molti *east enders* si distinguono per un tratto forse non sufficientemente sottolineato: *sorridono*, o quanto meno accennano a un sorriso (si veda la foto della serva dell'East End, o quella bellissima di una madre di Samoa col suo bambino, o le immagini degli anziani dei villaggi coreani). E sono soprattutto i loro sorrisi a stabilire un contatto con chi ha in mano la macchina fotografica, a creare un'intimità che, quali che fossero le idee di London in materia di «razze» umane (su questo argomento è assolutamente da leggere *Jack London's Racial Lives* di Jeanne Campbell) rompono in modo netto tanto con la tradizione della fotografia etnografica come classificazione di «tipi» umani, quanto con il suo appiattimento a strumento del nascente turismo di massa.

Splendida, sotto ogni punto di vista, è la foto che ritrae quattro nativi di Nuku Hiva con al centro un grammofono azionato da uno di loro: se London insiste nel testo sulla devastazione che il colonialismo ha portato nell'isola, qui ci dispensa un commento ironico sul rapporto tra i «primitivi» e la modernità intesa come tutt'altro che incompatibili. Molte tra le foto di London sono attentamente «costruite», ma la tesi che lo scrittore sia tra i pionieri del *photojournalism* novecentesco è vera solo in parte. Già nel *Popolo degli abissi*, come ha osservato Owen Clayton in una recensione apparsa nel 2011 su «Early Popular Visual Culture», molte foto sono «messe in scena»: non solo quella delle due ragazze ubriache che si picchiano, con le mani che invece di tirare i capelli sono poggiato sulle rispettive teste, ma certamente quella che ritrae un poliziotto che illumina la faccia di un vagabondo sdraiato a dormire, guarda caso, conto un muro dove ha sede il settimanale «Truth» (Verità).

Un recensore dell'epoca ipotizzò che il vagabondo fosse London stesso, e a guardar bene la foto non mi sentirei di escluderlo. Il fatto che gli scatti siano spesso meno «realistici» e più «sperimentali» di quanto è stato sin qui riconosciuto nulla toglie alla loro importanza e al loro valore; è vero semmai il contrario. Pur contribuendo senz'altro alla nascita e al consolidamento di una fotografia realista come strumento del giornalismo moderno, London intuisce al tempo stesso l'importanza che la retorica delle immagini andrà assumendo nella cultura visuale del suo e del nostro tempo. E anche questo è un importante merito del Jack London fotografo e narratore.

In alto, Jack London nel 1916; al centro una sua foto con ubriache, Londra 1902

CON «LILA» (EINAUDI) MARILYNNE ROBINSON RIPRENDE LA SAGA DI «GILEAD» E «CASA»

di CATERINA RICCIARDI

●●●Quando Lila entra in una chiesa della cittadina di Gilead, in Iowa, per ripararsi dalla pioggia, il vecchio pastore, John Ames, interrompe l'omelia, la guarda e, come riconoscendo il compimento di un disegno misterioso, benedice il nome del Signore. Dopo qualche tempo egli sposa quella donna giovane venuta dal nulla e da lei avrà un figlio. Questa è in breve la storia raccontata da Marilynne Robinson in *Gilead* (2004), premio Pulitzer per la narrativa, consistente di una lettera-testamento che, a pochi anni di distanza dal matrimonio, il reverendo, ormai giunto sulla soglia della morte, decide di destinare al figlio, affinché nella vita sia guidato alla comprensione e all'osservanza dei valori della fede cristiana. Tuttavia, quasi nulla ci viene detto di Lila, della quale si occultava persino il nome.

Nel ruolo di moglie e madre, taciturna ma apparentemente integrata nella comunità, essa riaffiora a sprazzi in *Casa*, il secondo romanzo di quella che nel 2008 si va costituendo come una trilogia sulla fede: e sulle opere che la fede può concretamente assumersi di compiere. Fanno da sfondo gli Stati Uniti degli anni cinquanta (anni molto simili ai nostri, dichiara Robinson in un'intervista), agitati in sordina da tensioni culturali (segregazionismo, matrimonio interraziale, crisi della famiglia, accettazione dell'altro: l'afroamericano, il diseredato), che sembrano sollecitare nuove risposte da un Cristianesimo (e da un Dio) da sempre chiamato a fianco della visionaria missione americana a sostegno della dignità dell'uomo. (Lo ricorda anche Obama in una recente conversazione con Robinson, quando le chiede del rapporto tra religione e democrazia).

Nella sua riflessione su un Cristianesimo meno fondamentalista, Robinson procede per exempla tipologici, alla maniera dei Puritani delle origini della nazione. Se in *Gilead* il motivo centrale pare essere quello della tarda paternità di Abramo (la fede nel padre Dio di contro alla crisi del padre o della legge), in *Casa* ella pone il problema della salvezza di Jack Boughton, il figlio reprobato di un collega di John Ames, tornato a casa dopo anni di autoesilio, per ottenere - da «figliol prodigo» - il perdono che il padre, arroccato sui sistemi di una rigida etica veterotestamentaria, non riuscirà a concedere.

Cos'è per un ministro della Chiesa protestante l'amore paterno di contro all'inviolabilità del giudizio di un Dio severo? È possibile la redenzione di un'anima perduta? Come accettare il principio della predestinata santità o perversione dell'uomo? E come provvedere a chi resta escluso? Robinson scuote i cardini del Calvinismo ortodosso. Sulla scorta di una rilettura vi-



Marilynne Robinson in Iowa nel 2008, fotografia di Jean-Luc Bertini

# → ROBINSON

**GERENZA**

**Il manifesto**  
direttore responsabile:  
Norma Rangeri

inserito a cura di  
**Roberto Andreotti**  
**Francesca Borrelli**  
**Federico De Melis**

redazione:  
via A. Bargoni, 8  
00153 - Roma  
Info:  
tel. 0668719549  
0668719545

email:  
redazione@ilmanifesto.it  
web:  
<http://www.ilmanifesto.info>

impaginazione:  
il manifesto  
ricerca iconografica:  
il manifesto

concessionaria di  
pubblicità:  
Poster Pubblicità s.r.l.  
sede legale:  
via A. Bargoni, 8  
tel. 0668896911  
fax 0658179764  
e-mail:  
poster@poster-pr.it

sede Milano  
viale Gran Sasso 2  
20131 Milano  
tel. 02 4953339.2.3.4  
fax 02 49533395  
tariffe in euro delle  
inserzioni pubblicitarie:  
Pagina  
30.450,00 (320 x 455)  
Mezza pagina  
16.800,00 (319 x 198)  
Colonna  
11.085,00 (104 x 452)  
Piede di pagina  
7.058,00 (320 x 85)  
Quadrotto  
2.578,00 (104 x 85)  
posizioni speciali:  
Finestra prima pagina  
4.100,00 (65 x 88)  
IV copertina  
46.437,00 (320 x 455)

stampa:  
LITOSUD Srl  
via Carlo Pesenti 130,  
Roma  
LITOSUD Srl  
via Aldo Moro 4 20060  
Pessano con Bornago (Mi)

diffusione e contabilità,  
rivendite e abbonamenti:  
REDS Rete Europea  
distribuzione e servizi:  
viale Bastioni  
Michelangelo 5/a  
00192 Roma  
tel. 0639745482  
Fax. 0639762130

In copertina di «Alias-D»:  
una scena  
da John Carpenter,  
«Village of the Damned»,  
1995

«Il giorno che nascesti non fosti lavata e fasciata, ma gettata in aperta campagna...» Lila la peccatrice? L'opportunistica? la vagabonda? Si compie una trilogia «della fede» che ribalta gli anni cinquanta sull'oggi

sionista di Calvino (una novità coraggiosa in America), in questo suo progetto dottrinale ella si cimenta con le sfide poste oggi - in tempi di crisi e di movimenti di popoli - dalla e alla condizione di una vita cristiana in rapporto alle implicazioni teologiche relative alla salvezza dell'uomo, la grazia, il riconoscimento dello straniero, l'amore (l'agape necessaria al consorzio umano) e l'amore di Dio verso le sue creature, tutte le sue creature, inclusi i reietti, o la misteriosa Lila e Jack Boughton, l'unico che in *Gilead* ne sussurra una sola volta il nome.

Forse per dar corpo al muto enigma che ella rappresenta nei due precedenti romanzi e investirla di significato didascalico, Robinson ha pensato di dedicarle *Lila* (traduzione di Eva

Kampmann, Einaudi «Supercoralli», pp. 273, € 20,00), un'aggiunta alla saga, in cui si racconta la stessa storia di *Gilead* dal punto di vista non di John Ames ma di lei, la donna che diventerà sua moglie.

Chi è Lila? Una peccatrice, un'opportunistica, una vagabonda che riconosce solo la strada come sua vera casa? Sembra di sì. Ma ciò che essa rappresenta - ed è in effetti nella sua funzione dottrinale - viene svelato sin dalle prime pagine del romanzo, e per via analogica, tramite un'ardita parabola tratta da *Ezechiele* sulla caduta di Gerusalemme e il suo ritorno nel regno messianico per volontà della misericordia divina (16, 3-6). La retorica accesa del passo è ampia abbastanza per includere altre, e più umili, figure di

'caduta', o di esilio, di abbandono e sofferenza. La stessa Lila vi trova una versione convincente della propria storia: «Quanto alla tua nascita - dice Ezechiele -, il giorno che nascesti l'ombelico non ti fu tagliato, non fosti lavata con acqua per nettarti, non fosti sfregata con sale, né fosti fasciata. Nessuno ebbe sguardi di pietà per te, per farti una sola di queste cose, avendo compassione di te, ma fosti gettata nell'aperta campagna, il giorno che nascesti, per il disprezzo che si aveva di te. E io ti passai accanto, vidi che ti dibattevi nel tuo sangue, e ti dissi: 'Vivi, tu che sei nel tuo sangue'».

Il passo, che riecheggia contrappuntisticamente nel corso di tutto il romanzo, dischiude il miracolo di una vita salvata. La bambina che

# Romanzo che scuote l'America protestante

**WINTERSON**

«Lo spazio del tempo», cover version del «Racconto d'inverno» di Shakespeare

di VIOLA PAPETTI

●●●Il vento shakesperiano che già soffia in anticipo sul 23 aprile 2016, data fatidica in cui scatterà il quattrocentesimo anno dalla morte del Bardo, ci prepara un turbine di convegni, nuove edizioni (ahimé quanto necessarie!), traduzioni, rappresentazioni, riscritture drammatiche. Sono quattrocento anni che Shakespeare tiene spietatamente alto e fermo lo specchio davanti alle nostre brutte facce, e non c'è vizio che non abbia previsto, né pena e calamità che non abbiamo sofferto, né dolcezza di lieto fine che qualche volta generosamente concede, più per amore del botteghino che altro. Ormai a corto di idee, dopo lo Shakespeare nostro contemporaneo di Ian Kott, lo Shakespeare inventore del nuovo umanesimo secondo Harold Bloom e molti altri, non resta che tornare al passato, all'idea domestica ma geniale di Charles Lamb e sua sorella Mary, ossia di riscrivere la sua opera in

prosa, tanti nuovissimi *Tales from Shakespeare* i brevi, incantevoli racconti dei Lamb. L'industria culturale non vuole poetiche parafrasi dalla scena alla pagina, ma romanzi dall'intricato intreccio, poi rovesciabili in interminabili *fiction* televisive a opera di esperti sceneggiatori. Lo «Shakespeare riscritto da grandi autori» è un progetto della Hogarth Press rediviva che ha messo al lavoro Margaret Atwood (*La tempesta*), Tracy Chevalier (*Otello*), Howard Jacobson (*Il mercante di Venezia*), Jeannette Winterson (*Il racconto di inverno*) e diversi altri. Winterson, lei stessa una trovatella, una Perdita, creatura nata nell'inverno dell'abbandono, ha riscritto la commedia romanzesca in cui ha ritrovato la storia del suo stesso destino, e l'ha intitolata *The Gap of Time*, prontamente pubblicata Rizzoli, **Lo spazio del tempo** (tradotto da Chiara Spallino Rocca, pp. 315, € 10,50). L'impresa è rischiosa: si tratta di tradurre lo splendido artefatto tridimensionale di Shakespeare, al

proiettato simultaneamente nella profondità della scena e del senso, in una prosa unidimensionale, denotativa, appesantita dalla dilatazione del tempo, il doppio tempo della scena e della storia - circa due ore quello dello spettacolo e vent'anni quello della storia - passare quindi al tempo lineare della prosa, che sarà ovviamente molto lungo, imbottito di microstorie che fioriscono nelle sconessioni temporali della commedia, nelle fessure del *plot*. C'è poi l'esigenza di rendere attuale quella favola in realtà senza tempo. E il mito della figlia ritrovata è invaso da oggetti di modernariato: auto d'epoca, videogiochi, interni degni della casa dei Sopranos, *locations* e pittoresche usanze americane - almeno quelle garantite dal cinema e dalla televisione. I personaggi, quasi tutti, cambiano nome, professione, parlata, abitudini nell'esasperata urgenza di dimostrare quanto facilmente si adattano alla volgarità moderna, al

nostro immaginario intasato dal già visto, dal già inteso. Proprio nelle ultime pagine, Winterson non può fare a meno di appropriarsi del giudizio di Harold Bloom «"Nulla"» è la parola chiave del testo». Leontes, ossia Leo, ricco imprenditore truffaldino, si crede cornificato dalla tenera moglie Ermione, ossia MiMi, una cantante molto somigliante alla Piaf, ed espone in un feroce soliloquio di insolita violenza in Shakespeare. Leontes è un Otello accecato da quella parola «nothing», che ripete otto volte in nove versi, in un crescendo rabbioso. Ma qui non si tratta di un nulla filosofico, di un'alleanza tra misoginia e nichilismo, come scrive Bloom. Per l'ossessionato Leontes i «nothings» investono ogni cosa esistente; ma in questo contesto elisabettiano il «nothing» è il termine osceno per indicare la vulva, l'organo sessuale della donna, lo zero, il niente rispetto alla concretezza della controparte maschile.

# SCHOLEM / ADORNO

➔ **Avviato nel 1939, il carteggio tra lo studioso di mistica ebraica e l'autore della «Dialettica negativa» ebbe come argomento ricorrente la cura delle opere di Benjamin; ma vi compaiono anche Buber, Kracauer, Bloch, Arendt**



Hans Hartung, «T. 1947-12»; in foto, Theodor Adorno (sopra) e Gershom Scholem (sotto)



di ANNA RUCHAT

●●● Quando nell'aprile del 1938, dietro suggerimento del comune amico Walter Benjamin, Gershom Scholem e Theodor Wiesengrund Adorno s'incontrano per la prima volta a New York, è con franca diffidenza che si guardarono l'un l'altro: così, almeno, racconta Jürgen Habermas recensendo sulla «Zeit» il ricchissimo carteggio tra i due, uscito da poco in Germania a cura di Asaf Agermann: **Briefwechsel** (Corrispondenza), (Suhrkamp, pp. 560, € 41,10): «Adorno, che aveva conosciuto Benjamin negli anni venti tramite sua moglie Gretel, non era privo di una certa gelosia nei confronti di Scholem, più vecchio di lui e soprattutto amico più intimo e di più lunga data di Benjamin. Scholem invece, che non vedeva di buon occhio «la dipendenza economica di Benjamin dal ricco Istituto di Scienze sociali di New York, non voleva saperne di "quella gente"», che definiva «la setta».

Quando lo scambio epistolare ebbe inizio, nell'aprile del 1939, era trascorso un anno esatto da quel primo incontro e Adorno aveva appena ricevuto in dono da Scholem la sua traduzione tedesca dello Zohar, uno dei libri più importanti della mistica ebraica; i due studiosi si trovavano rispettivamente in esilio, l'uno a New York, l'altro a Gerusalemme, anche

## Dibattito a due voci sulle sorti del sacro dopo l'Illuminismo

se Scholem era emigrato in Palestina già dal 1923, dove rimase fino alla morte, evitando di mettere piede in Germania, fino al 1956.

Assai diffidenti, dunque, l'uno nei confronti dell'altro, l'esponente della scuola di Francoforte e il grande studioso di mistica ebraica, il teorico marxista e il sionista convinto, il materialista e il credente, si scambiarono solo tre lettere prima dell'appello che Adorno rivolse a Scholem, nel luglio del 1940, perché intervenisse con una raccomandazione capace di far ottenere a Benjamin un affidavit per gli Stati Uniti. Ma l'8 ottobre 1940 Adorno scrisse: «Walter Benjamin si è tolto la vita. Aveva ottenuto a Marsiglia il visto americano e la domiciliatura presso l'Istituto, era tut-

to a posto». Quando Scholem ricevette la lettera di Adorno (che impiegò quattro settimane ad arrivare in Israele) aveva appena saputo da Hannah Stern (in seguito Arendt) «la terribile notizia».

Negli anni immediatamente successivi, lo scambio epistolare andò avanti a fatica: c'era la guerra, le lettere arrivavano (quando arrivavano) con enorme ritardo. In un primo momento fu Adorno a prendere l'iniziativa: poiché voleva allestire un inventario degli scritti di Benjamin, e commemorare l'amico attraverso l'Istituto di scienze sociali, chiedeva consiglio a Scholem. Cosa pubblicare subito? E cosa in seconda battuta? Lo scritto del 1915 su Hölderlin, propose Scholem senza esitazioni, oppure

una lettera su Kafka che Benjamin gli aveva scritto, testi che possedeva in originale e che avrebbe potuto trascrivere; ma dal settembre del 1942 le lettere di Scholem - che contenevano appunto testi di Benjamin trascritti, liste di suoi manoscritti e altro materiale prezioso, rimasero senza risposta.

Fino al 1949 Adorno tacque ostinatamente, ma poi fu lui a riprendere il dialogo: «Innumerevoli volte sono stato sul punto di scriverle e ogni volta mi sono bloccato. È probabile che questa reazione vada in gran parte ricondotta allo shock per la morte di Benjamin: in questi anni, i miei rapporti con le poche persone a lui vicine erano come paralizzati». Chiese dunque aiuto a Scholem per la realizza-

zione di un'edizione delle opere di Benjamin, ciò che avrebbe costituito l'argomento principale di tutte le lettere successive, fino all'aprile del 1955, quando finalmente Suhrkamp accettò di pubblicare una scelta delle opere di Benjamin in due volumi così come l'aveva concepita Adorno. Poco più avanti si sarebbe concretizzato il progetto delle lettere di Benjamin che Adorno e Scholem curarono insieme e che sarebbero uscite nel 1967.

Ma anche altri personaggi vagano per il carteggio, figure cardine del Novecento che suscitano negli scrittori simpatia, ricordi, ma pure sentimenti di ostilità o rivalità: Martin Buber e Siegfried Kracauer, Ernst Bloch e Hannah Arendt, nei confronti della quale i rapporti erano particolarmente problematici. In un primo tempo, fu Adorno a mostrare maggiore insofferenza, mentre Scholem dichiarava per la filosofia la sua stima e simpatia. Ma l'uscita, nel 1963, della *Banalità del male* provocò l'indignazione di Scholem, che mandò a Adorno la replica di Hannah Arendt alle sue critiche. «Mille grazie per la lettera del primo novembre e la corrispondenza con la signora Arendt - rispose Adorno. Tutto ciò mi ha confermato nell'antica antipatia che provo nei confronti di questa signora fin dalla giovinezza; per la sua smisurata ambizione e per la sprovedutezza intellettuale».

Lo scambio epistolare tra Scholem e Adorno si fece più fitto e meno formale (anche se si diedero sempre del Lei) quando il progetto di pubblicazione delle lettere di Benjamin favorì un maggiore avvicinamento dell'uno agli interessi dell'altro. Nonostante la sua scarsa curiosità per la musica, che era al centro del lavoro di Adorno, Scholem si sforzò quanto meno di leggere in chiave filosofica i testi che l'altro gli mandava, e quando Adorno gli dedicò il suo saggio sul *Mosè e Aronne* di Schoenberg, Scholem gli scrisse: «Spero un giorno di poter sentire da qualche parte questo *Mosè e Aronne*, così da farmene un'idea»; ma poi spostò subito l'obiettivo su uno dei fuochi del loro scambio intellettuale: «Le sue osservazioni su quest'opera e sulla musica sacra nel nostro tempo, sono notevoli (...) Perché in effetti non è facile prevedere in quali forme si esprimerà nel nostro mondo la tradizione del sacro».

Fin da subito interessato agli studi di Scholem sulla mistica ebraica,

Adorno vi leggeva non solo una via di accesso al pensiero dello stesso Benjamin ma anche una chiave per comprendere quali sarebbero state le sorti del sacro dopo l'illuminismo, se e come esso avrebbe potuto migrare nel profano. «Ci sarebbe moltissimo da dire» scrisse Adorno già nella lettera del '49, quando riprese i contatti con Scholem «in particolare sul suo libro (*Le grandi correnti della mistica ebraica*) a proposito del quale non le ho mai scritto ma che ho letto e riletto (...) Mi ha colpito soprattutto il capitolo sulla cabbala lurianica, i cui concetti fondamentali mi sembrano estremamente produttivi. Quante cose avrei da chiederle, soprattutto in relazione agli orizzonti speculativi della sua teologia e al modo in cui hanno influito su Benjamin».

Dal sodalizio intellettuale tra i due studiosi, consolidatosi nella condivisa intenzione di far conoscere e rimettere in circolazione l'opera e le idee dell'amico comune, nacque dunque un dialogo rispettoso e vivace, fatto di stima reciproca e solidarietà sincera: lo dimostra, tra l'altro, il pacato ma fermo sostegno che Scholem assicurò a Adorno nel momento in cui, era il 1968, venne attaccato proprio per le edizioni delle opere e delle lettere e accusato di manipolazione del lascito di Benjamin.

Un dialogo rispettoso e vivace fatto di stima reciproca e solidarietà percorre questo carteggio, non soltanto intellettuale, tra due studiosi che non sembravano fatti per incontrarsi e che approdarono, invece, a una valorosa amicizia. E, forse, il punto di convergenza tra i due, ovvero la risposta alla questione centrale del sacro e della sua sopravvivenza in epoca moderna, è stretta nella citazione da Aby Warburg, che il curatore ha scelto come sottotitolo di questo splendido carteggio: «Il buon Dio abita nel dettaglio». Scholem la cita più volte nelle lettere, ma per entrambi i corrispondenti il sacro riveste una funzione eterodossa e anti-deologica. «Se mi permette di riassumere in un'unica frase la mia opinione» scrisse Scholem dopo aver letto la *Dialettica negativa* di Adorno, «questa è la frase: non ho mai letto una difesa più onesta e trattenuta della metafisica». Ma la lettera così si conclude: «Non si potrebbe essere più eretici nei confronti del materialismo storico, e proprio il momento eretico della Sua filosofia materialista, sarà probabilmente ciò che rimarrà nella mente del lettore».

### HANS KELSEN

«Che cos'è la giustizia?» Un ideale irrazionale. Ma l'attacco è contestabile

di STEFANO PETRUCCIANI

●●● In un denso volumetto dal titolo **Che cos'è la giustizia?** Quodlibet pubblica, a cura di Paolo Di Lucia e Lorenzo Passerini (pp. 240, €18,00) tre inediti di Hans Kelsen di grande interesse: due lezioni sulla teoria pura del diritto, tenute a Berkeley nel 1949, una conferenza su *Politica, etica, diritto e religione* del 1962 e la *farewell lecture* (lezione di congedo) sulla giustizia tenuta sempre a Berkeley nel 1952, quando il giurista praghese, che si era rifugiato negli Stati Uniti nel 1940, lasciò settantenne il suo insegnamento universitario. Nei tre testi si ritrovano, nella forma di un'esposizione piana e dialogica, alcuni dei temi principali della teoria kelseniana: la concezione formalista e positivista del diritto e la critica di quelle tesi giusnaturalistiche, da Kelsen avversate in sommo grado, che vorrebbero stabilire una connessione tra il diritto e la prospettiva della giustizia che invece, secondo colui che fu il massimo giurista del Novecento, dalla dottrina pura del diritto deve restare completamente fuori. Parte integrante della riflessione di Kelsen è perciò una critica assolutamente intransigente dell'idea di

giustizia; proprio quella idea che, a partire dagli anni settanta, il filosofo americano John Rawls, con la sua fortunatissima *Teoria della giustizia*, riportò al centro del dibattito teorico-politico. Per Kelsen, invece, la giustizia è «un ideale irrazionale». E non deve stupire, quindi, che proprio alla critica di questo concetto (caratteristico della filosofia occidentale a partire da Platone, o meglio addirittura da Anassimandro) Kelsen abbia dedicato la sua ultima lezione e altri importanti saggi (da ricordare soprattutto quello del 1960 sul *Problema della giustizia*, dove i temi della lezione del 1952 sono svolti in modo più ampio). I punti forti dell'attacco kelseniano all'idea di giustizia (e alle pretese di coloro che vorrebbero che il diritto vi facesse in qualche modo riferimento) sono fondamentalmente due. Secondo il primo, la giustizia non si lascia definire in modo univoco; mentre il secondo dice che, come ogni altro valore passibile di essere fatto proprio dagli uomini o dagli aggregati sociali, la giustizia può essere certamente oggetto di una scelta, magari anche appassionata, ma non di una argomentazione o dimostrazione razionale. La pluralità inconciliabile e la vanità dei

concetti di giustizia, sostiene Kelsen, è sotto gli occhi di tutti. Alcune definizioni di essa sono palesemente tautologiche, come quella classica secondo la quale la giustizia consiste nel «dare a ciascuno il suo»: un'affermazione vuota, perché presuppone che si sappia in che cosa consista il «suo» che deve essere reso a ogni individuo. Ci sono poi definizioni molto più interessanti, come ad esempio quella dell'utilitarismo secondo il quale la giustizia consiste nell'adoperarsi per la maggiore felicità possibile del maggior numero di persone. Ma - obietta Kelsen - cosa vuol dire felicità? Le leggi possono solo mirare alla felicità pubblica, cioè in pratica ad assicurare a tutti gli individui un certo numero di beni. Ma quali sono i beni che hanno valore? Quali i bisogni che meritano di essere soddisfatti? Con quale gerarchia? Per stabilirlo bisogna risalire a opzioni valoriali fondamentali. Ma queste sono necessariamente diverse e in conflitto: i socialisti, per esempio, pensano che si debba garantire a ciascuno la sicurezza economica; i liberali privilegiano la libertà individuali. E tra questi valori ultimi - secondo Kelsen - non c'è modo di decidere con argomenti razionali. La ragione,

weberianamente, può aiutarci a scegliere i mezzi appropriati per conseguire un certo fine, ma non ci dice niente circa quali siano i fini che meritano di essere perseguiti. Nell'orizzonte del relativismo dei valori, la ricerca di un'idea di giustizia alla quale ispirare gli ordinamenti sociali e giuridici si rivela perciò priva di senso. Nonostante il suo formidabile rigore logico, però, l'argomentazione di Kelsen non è affatto inattaccabile come sembra. Anzi, può essere contestata in entrambi i suoi aspetti. La eterogeneità delle concezioni della giustizia, sulla quale insiste molto, riguarda gli aspetti contenutistici del concetto, che in effetti sono molto variabili. Ma ciò non vuol dire che le diverse concezioni della giustizia non abbiano un certo nucleo comune, che si potrebbe individuare nell'idea di trattare gli individui in modo imparziale, senza discriminazioni ingiustificate. Per esempio: utilitaristi e kantiani la pensano in modo diversissimo, ma questo punto lo condividono; così come lo condivide la massima «tratta gli altri come vorresti essere trattato tu», che peraltro si ritrova in molte culture differenti. Quanto al relativismo dei valori, anch'esso porta con sé un bel grappolo di

IL PRIMO DI NOVE VOLUMI DEI «QUADERNI NERI», TRADOTTO DA BOMPIANI



# HEIDEGGER

di LUCIO CORTELLA

●●●Un diario filosofico durato oltre quarant'anni, dal 1930 fino ai primi anni settanta, migliaia di pagine dove considerazioni sull'attualità politica e sociale si intrecciano con riflessioni filosofiche sulla storia dell'essere, sull'essenza della tecnica o sull'attesa dell'«ultimo dio»: i «Quaderni Neri» di Heidegger (così chiamati da lui stesso per il colore della tela cerata con cui sono rilegati) custodiscono tutto questo e molto di più, perché ci offrono un contatto diretto, ravvicinato, quasi dall'interno, con i pensieri di uno dei più grandi (ma anche più controversi) filosofi del Novecento.

Complessivamente, i quaderni sono trentaquattro e verranno raccolti in nove volumi a conclusione delle *Opere complete*, pubblicate dall'editore Vittorio Klostermann di Francoforte. In Germania sono già usciti i primi quattro, quelli che coprono l'arco temporale che va dal 1931 al 1948, mentre da noi Bompiani ha appena tradotto il primo di questi nove volumi (il numero 94 della *Gesamtausgabe*) (**Quaderni neri 1931/1938** a cura di Peter Trawny, traduzione di Alessandra Iadico, pp. 701, € 28,00) che contiene i primi cinque quaderni e si riferisce a un periodo particolarmente significativo per l'evoluzione del rapporto di Heidegger con la politica del suo tempo. Sono gli anni, infatti, della adesione al nazismo, dell'assunzione del rettorato all'Università di Friburgo, datata 1933, cui seguiranno le dimissioni dopo appena un anno, e un progressivo ma mai definitivo distacco dal nazionalsocialismo.

Non c'è, in questi primi quaderni, alcun esplicito riferimento alla «questione ebraica», che invece farà irruzione (una rumorosa irruzione) nei quaderni degli anni quaranta: il lettore italiano dovrà perciò attendere la traduzione dei prossimi volumi per comprendere nei dettagli la natura dell'antisemitismo heideggeriano. Qui, invece, nei quaderni degli anni trenta, quella che balza in primo piano è una vecchia questione, molto dibattuta e fonte di innumerevoli controversie: l'adesione heideggeriana al nazismo.

Sono molti gli studiosi che, in passato, hanno sostenuto l'estraneità di questa decisione politica alla natura della filosofia heideggeriana e il nesso, più verosimile, con valutazioni di ordine contingente: la crisi della Repubblica di Weimar, il nazionalismo di un vecchio conservatore, o addirittura l'incapacità di comprendere ciò che era inscrito nel qui e ora della storia, in sintonia con la famosa battuta di Hannah Arendt secondo la quale i filosofi non avrebbero mai capito granché di politica; ma, oggi, proprio

un simile atteggiamento assoluto sembra far torto al pensiero del filosofo. In questi quaderni – come, del resto, nelle poche considerazioni sul nazismo apparse negli scritti di Heidegger pubblicati in vita – il nazionalsocialismo viene presentato come un evento ontologico, intimamente legato alla «storia dell'essere». Heidegger vi riconosce la possibilità epocale di produrre una «trasformazione dell'esserci», cioè un mutamento nella relazione fondamentale tra l'uomo e il suo mondo: trasformazione realizzabile proprio grazie alle capacità del nazionalsocialismo di restare «nella lotta» e di «potersi imporre e non semplicemente diffondere».

Com'è noto, la diagnosi heideggeriana della storia dell'Occidente racconta un percorso in cui progressivamente si realizza la dimenticanza dell'essere a favore dell'ente, un oblio che accomuna la metafisica greca, il cristianesimo e la modernità. L'affermazione della tecnica nel

mondo moderno sarebbe l'ultimo episodio di questa storia, in cui l'uomo pensa di poter controllare e manipolare la totalità dell'esistente. Nei quaderni degli anni trenta, proprio una simile diagnosi viene confermata e rafforzata: la «tirannia della tecnica» e dell'«organizzazione», la civiltà della «macchinazione» e del «calcolo», sembrano condurre la nostra storia all'abisso finale, al totale «sradicamento», alla «distruzione del villaggio», a un mondo in cui la cultura viene degradata a «mezzo di intrattenimento e di divertimento del popolo», a «una faccenda di commercio».

Sebbene con accenti diversi, questa stessa diagnosi ricorre negli scritti di molti intellettuali, non solo del tempo; ma per Heidegger, la condizione della modernità rimane sottratta a qualunque intervento «umano» di cambiamento, perché ha a che fare con la «storia dell'essere», cioè con un evento oggettivo su cui noi non abbiamo alcun potere.

Al tempo in cui scrive i *Diari* ora tradotti, questa storia gli sembra entrata nel momento decisivo, in quella «lotta» dalla quale l'ente può uscire «aperto» o «sottomesoso», «onorato o scartato». Il nazionalsocialismo gli sembra offrire questa opportunità: vi vede convergere, da un lato, il destino di grandezza dell'«esserci tedesco», e, dall'altro, l'opposizione ai tratti fondamentali della modernità e della metafisica. Contro lo sradicamento e la macchinazione, contro lo «spirito della borghesia» e le sue prediche per «ciò che è vero, buono e bello», Heidegger guarda con favore alla «grandezza» del «principio barbarico» del nazismo. E benché «un mondo spirituale» non possa di sicuro sorgere «su ordinazione», tuttavia – scrive – «non dobbiamo lasciarci sfuggire l'occasione di collaborare alla sua venuta, contribuendo a creare il passaggio».

Una profonda coerenza lega

dunque queste considerazioni alla struttura di fondo del pensiero heideggeriano, alla sua idea della nostra subordinazione alla storia dell'essere, rispetto al quale possiamo solo stare in ascolto, e in cui l'ascoltare è al tempo stesso un «obbedire». Del resto, fin dai tempi di *Essere e tempo* Heidegger aveva mostrato la sua radicale sfiducia nei confronti delle relazioni intersoggettive e sociali, ritenute fonte di assoggettamento invece che di emancipazione, così come la «sfera pubblica» veniva considerata produttrice di livellamento e deresponsabilizzazione invece che di maturazione.

Certo, *Essere e tempo*, rispetto alle opere successive alla «svolta» degli anni trenta, valorizzava il lato pratico e libero dell'esserci, il suo carattere progettuale, la sua capacità di disporsi verso un'esistenza autentica. Ma la «prassi» di *Essere e tempo* era una prassi tutta individuale, chiusa nella «decisione» esi-

**Nel nazismo l'autore di «Essere e tempo» vide convergere il destino di grandezza del popolo tedesco e l'opposizione ai tratti esecrati della modernità e della metafisica**

stenziale, strutturalmente sottratta a qualunque progetto di trasformazione storica e sociale.

Con gli anni trenta, quella responsabilità esistenziale, che in *Essere e tempo* ancora veniva riconosciuta all'esserci, è abbandonata come un residuo di soggettivismo, sostituito dal protagonismo solitario della storia dell'essere. Non più la «decisione» ma il «destino» diventa adesso il punto di vista privilegiato a cui lo stesso esserci deve piegarsi. Come la Tecnica è momento estremo di quella storia destinale, così il nazionalsocialismo appare a Heidegger la risposta adeguata all'altezza di quella sfida, un vero e proprio contromovimento inscritto nella storia dell'essere. Non dunque una risposta soggettivistica e volontaristica ma un evento oggettivo che non possiamo che assecondare. I caratteri fondamentali di quel movimento sono infatti «il condurre (*Führen*) e il seguire»: esattamente gli atteggiamenti che ci è possibile tenere nei confronti del nostro destino. Così, l'accettazione del rettorato, nell'aprile del 1933, significò per Heidegger una assunzione di responsabilità nei confronti della storia, l'opportunità di trovare «nuovo coraggio per il destino».

Ma dopo un anno non poté che constatare la disfatta: «Io sono alla fine di un anno fallito», scrisse nei *Quaderni*. Il nazionalsocialismo non si era rivelato per come era apparso ai suoi desideri: non «spirituale» come lo avrebbe voluto, bensì «volgare», di un «biologismo grossolano». Non fu che una battuta d'arresto provvisoria: si trattava, comunque, di «preparare ciò che è in arrivo». Heidegger non avrebbe abbandonato mai l'idea di un destino intrinseco al popolo tedesco, né la sfiducia nelle capacità della democrazia di dare una risposta al problema della tecnica. Non a caso, secondo le sue volontà, i *Quaderni Neri* sarebbero dovuti uscire solo dopo la pubblicazione di tutta la sua opera, quando la storia dell'essere avrebbe forse potuto offrire l'opportunità di vedere realizzato quel nuovo inizio intravisto negli anni trenta.

Berlino 20 aprile 1939 in uno scatto di Hugo Jaeger, fotografo ufficiale di Hitler dal 1936 al 1945

## Con la barbarie, dove porta il destino

problemi irrisolti. La tesi di Kelsen è che il relativismo non è immorale o antimorale perché da esso consegue il valore della tolleranza, costitutivo per la scienza (che per progredire esige la discussione aperta di tutte le opinioni) e che fa tutt'uno con la pratica politica della democrazia, dove si richiede il libero confronto delle idee e non si ammette intolleranza e dispotismo. Ma il ragionamento non funziona perché, se la premessa è il relativismo, allora si può scegliere tanto la tolleranza quanto il suo contrario, e non c'è motivo di preferire la prima. In realtà, il percorso del ragionamento di Kelsen andrebbe, su questo punto, rovesciato: nel momento in cui si fa ricerca scientifica o si esprime un punto di vista teorico (o si tiene una lezione sulla giustizia come fa Kelsen) si è già da sempre accettato il valore della tolleranza e del confronto critico delle idee. Ma ciò vuol dire che il relativismo dei valori, che poteva sembrare insuperabile, ce lo siamo già lasciato alle spalle, lo abbiamo già escluso dando vita a pratiche che implicano valori. Ne consegue che possiamo serenamente ricominciare a discutere di giustizia, e magari anche di giustizia sociale, senza cadere sotto l'interdetto di Kelsen.

BOTH STRAUSS ■ «L'ORIGINE», DAL SAGGIATORE

## Infanzia kaiseriana nel segno del padre

di MASSIMILIANO DE VILLA

●●●«Il padre siede alla scrivania, guarda in basso il fume»: si apre così, con un concentrato d'atmosfera, la rievocazione delicata di Botho Strauss che, alla soglia dei settant'anni, torna all'origine. *Origine* è, infatti, il titolo dell'ultimo romanzo, da poco apparso in traduzione italiana (traduzione di Agnese Grieco, Il Saggiatore, pp. 86, € 19,00). Novanta pagine in retrospettiva, incorniciate dalla nudità dell'oggi, con la dissoluzione della casa natale e il trasferimento della vecchia madre in un ricovero per anziani.

Muovendo da questo presente sfiorito, Strauss torna alla casella di partenza e delinea i contorni della propria origine a Bad Ems, la famosa stazione termale che aveva incrociato la grande storia fornendo il *casus belli* della guerra franco-prussiana. Più in piccolo e più da vicino, lo stesso luogo è teatro d'infanzia e di giovinezza. Un mondo intatto, distillato dal ricordo dell'autore in una sequenza di lampi che, nella loro brevità, disegnano una topografia sentimentale. Vediamo così, nei riquadri che si susseguono, il ragazzo Botho precipitarsi in strada a giocare con gli amici,

riprodurre scene *western* con Diana, la bimba figlia di gelatai italiani. Vediamo la madre – presenza rada ma ben stagliata – preparare l'occorrente per la passeggiata al fiume del figlio. Vediamo soprattutto il padre: classe 1890, farmacista, invalido di guerra, pubblicista frustrato nelle aspettative, borghese in cerca di riscatto e aristocratico dello spirito, Eduard Strauss è il centro totemico della composizione romanzesca. I più ampi tratti del testo sono dedicati all'evocazione di quest'uomo inattuale, del suo passato, del suo arco professionale, del suo modo di stare al mondo. Uomo di stile e di buone maniere, fedele al Kaiser, «spregiatore del popolo», ostinato custode di un'idea antimodernista formata sulle pagine del primo Thomas Mann e di Ortega y Gasset, il padre è, tra tutte le figure, quella più a fuoco: la disciplina lavorativa, le liturgie quotidiane, i vestiti, le mani, la morte. I ricordi risalgono alla coscienza per barlumi, in un processo di avvicinamento che riduce la distanza tra le due generazioni e richiama in vita chi ne è uscito: «così ora sono io il suo sentiero», formula Strauss, «attraverso di me lui

viene da questa parte, torna indietro». Su Botho Strauss, la critica non ha mai parlato a una voce: il suo tradizionalismo, la visione staccata ed elitaria, il fondamentalismo estetico sono stati guardati con noncuranza e riserva oppure investiti dalla lode. Oltre i giudizi alterni – questo è certo – Strauss può essere contato tra gli autori più rappresentativi nella Germania federale degli anni settanta e ottanta, la sua scrittura di prosa e di drammi una voce riconoscibile anche dopo l'unificazione. Tra tutte le opere, *Origine* è sicuramente la più privata, la più intima, forse la più commossa, portata al lettore in una scrittura ondivaga eppure sorvegliata, nitida e tumultuosa insieme. Una scrittura che assottiglia il contenuto e lo addossa alla vita di chi scrive, raccontata nei luoghi del suo sorgere perché «perde la sua grandezza ciò che non sono gli occhi dell'origine a vedere». Nella propria storia, o in quella di ognuno, percorso a ritroso verso l'inizio, riposano – sembra dire Strauss – l'essenziale e il vero. «Dove siete diretti?», era la domanda posta ai viandanti nell'*Enrico di Ofterdingen* di Novalis. «Sempre verso casa», la risposta.

LE POESIE DI GIUSEPPE CONTE NEGLI OSCAR MONDADORI

RIVISTE «ISTMI»

Scartafacci e taccuini di Giudici, con sorprese

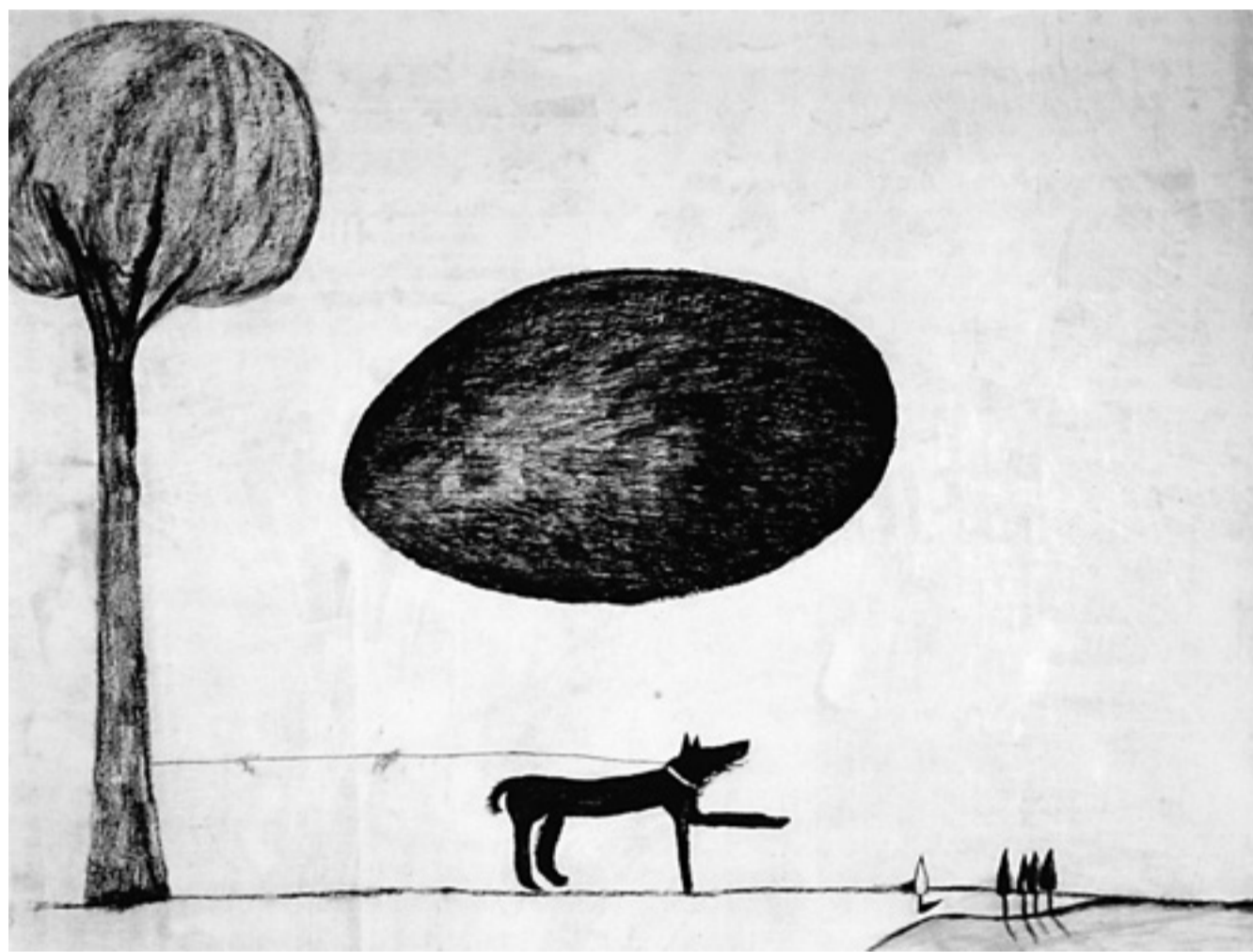
di MASSIMO NATALE

●●●I frammenti di un'educazione intellettuale ricchissima. Questo incontro il lettore sfogliando il numero 35-36 della rivista «istmi» dedicato a Giovanni Giudici ovvero le fondamenta dell'opera (pp. 507, € 30,00), a cura di Carlo Londero. Il volume chiude una sorta di trilogia - avviata con la pubblicazione dell'Agenda 1960 (2009) e di Prove di vita in versi ('12) - portando così a compimento un denso lavoro di trascrizione e di prima sistemazione degli «scartafacci» di Giudici, dei suoi appunti, abbozzi di scrittura e tracce di lettura. Un vero e proprio zibaldone, in cui si affastellano i materiali più diversi, divisi in poco più di una dozzina di taccuini, a coprire un raggio di anni che va dal '49 al '61. Il tutto affidato a una équipe di giovani studiosi (Teresa Franco, Linn Settini, Marta Gas, Stefania Siddu, Claudia Murre e Stefano Marangoni, oltre al già citato Londero) che si è spartita il lavoro, affiancando alla trascrizione di ciascun taccuino un prezioso cappello introduttivo e un apparato di note, sotto la generale supervisione di un lettore doc della poesia di Giudici come Rodolfo Zucco (alle cui cure si deve il Meridiano del poeta spezzino, uscito nel 2000). L'insieme risulterà indispensabile, d'ora in poi, a chi voglia osservare la parabola di Giudici al microscopio o, al contrario, in campo lungo. Basti guardare, quanto al primo aspetto, alle numerose pagine che rimandano alla prima incubazione di un verso, o di un intero brano, non senza che, qua e là, appaia qualche *trouvailla* decisiva anche nel determinare una diversa datazione, mettiamo, per l'inizio di un certo testo o di una certa esperienza di scrittura. Ecco per esempio Giudici citare a memoria qualche verso del Puškin più suo - quello dell'Evgenij Onegin, nella versione di Ettore Lo Gatto - e appuntarlo all'altezza dell'agosto 1956, permettendoci così di riconoscere l'inizio del suo amore per il poeta russo con un anticipo di circa vent'anni sul concreto esercizio della (sua, e splendida) traduzione. Oppure, per tornare al poeta in proprio, vedi certe annotazioni che contribuiscono a fissare all'58 l'avvio dell'elaborazione de *L'educazione cattolica*; o l'attenzione, iterata, al ritmo e persino alla quantità delle sillabe all'atto della scrittura in versi (una pratica su cui ha probabilmente influito anche la passione del Giudici studente universitario per la poesia - e la metrica - greca, sotto il magistero di Gennaro Perrotta, a Roma: un aspetto ben indagato da Caterina Paoli in un saggio sul Giudici traduttore di Eschilo, che sigilla il volume). Ma anche la trama della cultura di Giudici finisce col rendersi qui ancora più trasparente. In risalto, fra il resto, il suo sguardo interessato al *côté* anglosassone (Pound, ma poi soprattutto Eliot, del quale non sfugge l'asserto secondo cui ogni poeta si costruisce una propria tradizione: e vedi allora l'inaspettato «contatto di motivi fra Leopardi e Eliot», in un rapido appunto dell'aprile '49); o la costante interrogazione su due poli centrali del suo pensiero, ovvero quello cristiano (ricorre spesso il nome di San Paolo, o si potrebbe ricordare di nuovo l'Eliot di *The Idea of a Christian Society*) e quello marxista, fra lo stesso Marx dei *Manoscritti economico-filosofici* e Lucács. In filigrana, gli incontri reali, testimoniati talora dagli indirizzi registrati nei taccuini (quello londinese scritto di proprio pugno da Auden...). E poi gli incontri coi luoghi, come Londra, cui approda nel '57. O ancora, nello stesso anno, una Parigi osservata con un occhio già velato di malinconia: «Grande passeggiata a piedi. Dal Boulevard St. Michel passo lungo la Senna fino al ponte Carrousel. Il cielo è sereno, l'aria fredda e tesa. Ho comunque una impressione di spazio e di grande respiro, di una dolcezza che accoglie».

→ CONTE

Enzo Cucchi, «A terra d'uomo», 1980

Potenza del mito tra le ribellioni degli anni settanta



di ENZO DI MAURO

●●●Nonostante e anzi a dispetto delle innumerevoli ritinte postume e posticce approntate dalla gran parte della pubblicistica italiana (le rumorose «regine del "tua culpa"», secondo la felicissima definizione di Fabrizio De André) allo scopo di deformarne e dannarne per sempre la memoria, il decennio degli anni settanta persiste ad apparire come l'ultimo animato da grandi passioni e nei fatti (ossia nei risultati) come quello le cui radici hanno raggiunto nel corso del tempo profondità e consistenze non proprio facilmente estirpabili. La vitalità prodigiosa che si esprime in ogni ambito - dalle nuove forme dell'agire politico al teatro di sperimentazione - non risparmiò la poesia, e qui basterà rammentare i soli titoli dei libri che più segnarono quella stagione di esordi e di battesimi, chiusa simbolicamente tra la rassegna underground del Beat 72 e i tempestosi giorni di Castelporziano, e storicizzata e testimoniata da almeno due antologie, *Il pubblico della poesia* (1975, a cura di Franco Cordelli e Alfonso Berardinelli) e *Poesia degli anni settanta* (1979, a cura di Antonio Porta e con prefazione di Enzo Siciliano): *Invettive e licenze* (1971) e *Morte segreta* (1976) di Dario Bellezza, *What's Hecuba to him or be to Hecuba* (1976) di Nanni Cagnone, *Il disperso* (1976) di Maurizio Cucchi, *Somiglianze* (1976) di Milo De Angelis, *Il guanto del sicario* (1976) di Tomaso Kemeny, *Visas* (1976) di Vittorio Reta, *Cosa bella cosa* (1977) di Angelo Lumelli e *Ricreazione* (1979, e non dimenticando *Area di rigore* del 1974) di Valentino Zeichen. A questi libri, che furono decisivi nel delineare e nel nutrire un clima, va senza alcun dubbio aggiunto *L'ultimo aprile bianco* di Giuseppe Conte (classe 1945, Porto Maurizio, Imperia), prova certo più significativa del precedente *Il processo di comunicazione secondo Sade* (1975). La raccolta di versi, datata 1979, poi confluita in *L'Oceano e il Ragazzo* (1983), ora apre **Poesie**

1983-2015 (Oscar Mondadori, pp. 385, € 22,00), volume accompagnato da una fraterna e non convenzionale introduzione di Giorgio Ficara e da una nota bio-bibliografica a cura di Giulia Ricca. Esso comprende *Le stagioni* (1988), *Dialogo del poeta e del messaggero* (1992), *Canti d'Oriente e d'Occidente* (1997) e *Ferite e rifioriture* (2006), oltre a un piccolo gruppo di testi inediti - insomma, quarant'anni di lavoro, di esperienze, di viaggi, di incontri, di visioni, di vagabondaggi, di inaugurali scoperte e di riscoperte, di dediche, di invocazioni e (appuntamento) di *dialoghi*. A riattraversare per intero l'opera di questo poeta antimoderno e antinovocentese, libro dopo libro, poesia dopo poesia, si comprendono meglio le ragioni del fascino che essa ha esercitato e continua a esercitare su molti lettori e in specie su alcuni (non pochi) poeti, di quasi coeve o di più fresche generazioni. La forza oggettiva di questa poesia, in primo luogo, risiede nell'essere fortemente e apertamente ad alta temperatura ideologica in un'epoca nella quale si preferisce fingere, in maniera spesso stolta o vacua (e comunque, in entrambi i casi, ipocrita), di non esserlo. Che non vi siano più battaglie da combattere, idee forti per cui valga la pena di schierarsi e barricate da difendere, ecco, la poesia di Conte lo nega in modo deciso, addirittura furente e infuocato. Lo nega, per intanto, mediante un indiscutibile movimento di restaurazione comunicativa, mostrandosi i suoi miti e le sue divinità come chiamati in causa alla lettera, scrostati come sono di mediazioni e soprattutto di sostanza simbolica. Essi, gli dèi di Conte, non sono metafore quanto semmai metonimie della vita stessa, una vita che si vuole e si vede in rivolta, selvaggia, libera, avventurosa, nomade, anarchica, escrescenza luminosa e numinosa della natura e delle forze paniche. Conte accoglie a braccia aperte quella che chiama la «potenza del mito», e che siano miti etruschi, aztechi, greci, celtici o pellerossa poco importa, in una sferzata

sarabanda del più estremo sincretismo. Da qui, come egli scrive nella nota all'edizione del 2002 di *L'Oceano e il Ragazzo*, la poesia come «energia spirituale», come «incantamento». «Mi ribellavo», ricorda poi, «a un'Europa isterilita, sbiadita, avvelenata, a una cultura analitica (sociologismo, freudismo, strutturalismo, semiotica) che strozzava ogni slancio creativo e rendeva impossibili nuovi scenari di canto». Ma, visto che la poetica dello scrittore ligure coincide coraggiosamente con la sua ideologia, non è illecito chiedersi se essa sia di «destra» o di «sinistra». Mentre scrivo questo articolo mi soccorre un'intervista rilasciata da Conte a Paolo Di Stefano

**Rileggere insieme le raccolte del poeta ligure, in tutta la loro erranza anarchica e selvaggia, porta a riconsiderare lo statuto della cultura di destra all'interno dell'antagonismo di una fiorente stagione**

(«La Lettura» del *Corriere della sera*), nella quale egli afferma che forse il suo amore «per la tradizione e per il mito potrebbe farmi sembrare di destra, ma io ami i miti irlandesi come quelli degli indiani d'America. Non credo nei valori della destra tradizione, Dio Patria e Famiglia». Immagino che Conte pensi, quando la rifiuta, all'Italietta piccolo-borghese delle vecchie zie o di Giovannino Guareschi, un mondo che non esiste più, un'archeologia sentimentale e trascurabile. E difatti la genealogia da cui origina la poesia di Conte è ben altra. Ci sono Whitman e D. H. Lawrence («Lo sai che in odio a tutti i canoni / del Novecento, a tutti i suoi must / darei tutto Joyce, Kafka, Proust / per una pagina di Lawrence»). Ci sono Spengler, Jünger, Eliade, Guénon, Evola, Hillman. E c'è *Alce Nero parla* che, pubblicato negli anni settanta da Rusconi, fu un must della cultura di destra, contribuendo a nutrire ulteriormente e non senza ragioni il già acceso antiamericanismo. D'altronde, nell'intervista, Conte tocca il punto cruciale: «I miei valori sono il senso del Sacro, la Madre Terra e la Persona». Nell'opera di questo poeta di pagana irruenza una maiuscola tira l'altra - ed è su tale dato che occorre fermarsi a riflettere per cercare di trovare una risposta alla domanda e innanzitutto per meglio capire le ragioni dell'indubbio fascino di cui prima si diceva. L'antagonismo di Giuseppe Conte, pare di intuire, abita una precisa e ben nota trincea.

DIEGO GABUTTI ■ «C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA...»

Leone, il demiurgo della stilizzazione

di MASSIMO RAFFAELI

●●●Una scrittrice che forse non conosceva e certamente non gli somigliava, Marguerite Yourcenar, aveva scritto in un saggio di trent'anni prima, *Il Tempo, grande scultore*: «Dal giorno in cui una statua è stata terminata, comincia, in un certo senso, la sua vita». Yourcenar calcolava, nella sua stratigrafia sentimentale travestita da archeologia, un differenziale, cioè qualcosa tra una calamità chimica e un sottile morbo della percezione. In senso perfettamente contrario operava il maestro che in quel 1984 dava alla luce, dopo decenni di incubazione e impedimenti, *C'era una volta in America*, il film che ne totalizzava il percorso nei modi dell'epica dispiegata. La prima e l'ultima sequenza, nel teatro d'ombre cinesi, il fermo-immagine in clausola con Bob De Niro che sorride ambiguamente alla somma delle immagini trascorse, testimoniavano del fatto che Sergio Leone era lui uno scultore del tempo, un demiurgo metafisico, capace non soltanto di filmare gli elementi basali della vita (amore, amicizia, tenerezza, violenza, fedeltà, tradimento) ma di portarli nel montaggio a un punto di stilizzazione estrema, tale che essi arrivassero allo spettatore come la realtà, *quella* realtà, e

nel frattempo come un sogno o un'utopia. Del resto è stato detto tante volte che il film è un esempio (tra gli ultimi, forse l'ultimo nella sua compiutezza) di un cinema che sappia attingere la ferma tridimensionalità dell'epica e, insieme, sconfinare nella più erratica fluidità dell'immaginazione. Non che mancassero studi specifici o opere d'insieme (su tutte la monumentale monografia di Christopher Frayling, *Sergio Leone. Danzando con la morte*, Il Castoro 2002), oggi torna ed è tuttora degno di attenzione un volume che uscì in contemporanea con il film, a firma di Diego Gabutti, **C'era una volta in America** *Un'avventura al saloon con Sergio Leone* (Le Milieu, pp. 220, € 15,90). È una presa diretta dal set, un diario di incontri intermittenzi, e vale specialmente per la testimonianza a viva voce di Leone, in un auto-commento ininterrotto che va dagli anni della sua formazione (alla scuola del padre, il regista pioniere Roberto Roberti, come a quella di Vittorio De Sica), agli esordi, fra la *troupe* periferica di *Ben Hur* e la regia di un *peplum* specialissimo quale *Il colosso di Rodi*, per approdare finalmente alla produzione matura e d'autore, la *Trilogia del dollaro* cui segue quella che potrebbe definirsi la *Trilogia della frontiera*, conclusasi proprio con *C'era*

«LE COSE SEMPLICI» DELLO SCRITTORE LOMBARDO, DA BOMPIANI

## → DONINELLI

Ritorno alle stelle  
dal Disfacimento

una volta in America. Memorie, dichiarazioni di poetica, riflessioni sull'arte cinematografica vi si susseguono secondo una cronologia semplicemente autobiografica, dette alla spiccia, persino alla buona ma sempre alla maniera penetrante che era tipica del maestro romano, un uomo laconico, imbronciato, malinconico se tenuto distante dal luogo elettivo che spaziava fra il set e la moviola. Di particolare interesse, nel volume, è ciò che Leone dichiara circa il retroterra letterario del film, non tanto sul completo fallimento della sceneggiatura all'inizio affidata a Norman Mailer («Mailer si barricò nella stanza di un albergo romano con qualche bottiglia di whisky, la macchina da scrivere e dieci scatole di sigari cubani. Passava i fogli della sceneggiatura sotto la porta a un fattorino sempre di guardia (...) Mailer è in gamba, forse leggermente pazzo, però molto bravo. Sono un suo ammiratore fin dalla sua giovinezza. Solo che non sa scrivere per il cinema») quanto sul rapporto con il testo di partenza, *The hoods*, scritto a Sing Sing da un piccolo gangster ebreo del Lower East Side, da molto tempo in stato di quiescenza, un certo Harri Gray in arte Noodles. Costui vive ancora a New York ma si nega, sfugge, infine cede alle insistenze di Leone e, dopo averlo incontrato come si trattasse di un appuntamento tra malavitosi, finisce col cedergli i diritti cinematografici del giallo che in realtà è un memoriale autobiografico appena risistemato: Gray morirà prima di poter vedere il film. Proprio qui si evidenzia un paradosso che in effetti è il sigillo dell'arte di Leone. Scrivendo il suo libro (nella versione italiana di Longanesi il titolo è divenuto *Mano armata*) Grey non va d'accordo a fatti di una vita dopo tutto molto avventurosa, fra gli anni ruggenti e il proibizionismo, come invece ci si aspetterebbe, ma introietta

in automatico stereotipi e cascami dei romanzi polizieschi e dei *pulp* che ha letto in prigione unitamente a una memoria cinematografica che lo induce a proiettarsi di continuo in Edward G. Robinson e nei figuranti di *b-movies* di cui già si compiaceva negli anni del Lower. Dichiara, al riguardo, il regista: «Quel che scriveva era un vero e proprio inno a Hollywood. La sua vita, nei sottoscala d'America, dove nessuno s'era accorto di lui, dove si viveva con fatica e si crepava facilmente, era la copia carbone dei vecchi copioni cinematografici. Voleva ristabilire la verità, ma la sua era una verità e mezza». Leone, del romanzo di partenza, mantiene il *décor*, riprodotto con maniacale precisione, e però destruttura *Mano armata* riducendo il libro ai suoi dati nucleari. Di Noodles, di Max, della donna contesa, della *gang* giovanile, pedine di una vicenda che si vuole avventurosa, rimangono in copione appena le sagome, dei contorni stilizzati. È viceversa l'occhio di Leone a lievitare i profili e a intrecciarne di continuo le parabole dentro una strategia che muove da un ben altro esempio, se è vero che nel film a un certo punto l'adolescente Noodles è sorpreso per un attimo (l'immagine mette a fuoco il frontespizio) mentre legge nel gabinetto del condominio *Martin Eden* di Jack London, il romanzo del sogno americano irredento, l'epopea impossibile di un *self made man*. Ma la metafora della parabola, come appunto in *Martin Eden* e in qualunque romanzo dell'apprendistato che si voglia tale, di per sé necessita di una ascesa, di un bilico e nel qual caso di una caduta rovinosa. Tuttavia *C'era una volta in America* è il *Bildungsroman* di Noodles e/o del corrispettivo Max ma non è soltanto questo, così come non può dirsi in esclusiva un giallo o una *gangster story* o un affresco d'epoca o, se proprio



vogliamo, una grande storia d'amore e morte. Questi sono dei percorsi interni, sono note della scala diatonica ma non sono ancora il film e, tanto meno, la risoluzione della sua struttura. Che, al contrario, sta nel moto intellettuale/affettivo/oculare di chi lo sta girando e, in contemporanea, di chi lo sta guardando. Quel moto non può dirsi esattamente circolare in quanto non è vero che il prima e il dopo, l'inizio e la fine, si equivalgono ma può dirsi un moto eternamente elicoidale. Il sorriso terminale di Noodles (la sua ambigua fissità da Gioconda fumata) non è più il sorriso inaugurale di chi si sta inoltrando nella storia che peraltro ha già vissuto. Perché il cerchio in questo caso è un possente giro di vite, qualcosa che ritorna ma sempre in un punto più alto o più basso, mai lo stesso. Perché, se non si limita a ormeggiare London, tanto meno Leone intende rievocare Proust o una poetica della memoria. Che cosa sta fissando Noodles? Che cosa sta davvero accettando ovvero smaltendo in un oblio, nel momento esiziale del film? È il peso enorme della realtà, l'epica della totalità dispiegata, la vita (tutta la vita) che a un uomo capita di attraversare. La sua musa è il tempo oramai, nient'altro che il tempo, il grande scultore.

di GRAZIELLA PULCE

●●● Anno 2039. Sul pianeta regnano il disordine e il disfacimento. Tutto è già accaduto e i pochi sopravvissuti se ne stanno rintanati in tuguri ridotti alla primordietà e del tutto immemori del passato. Questo lo scenario del romanzo *Le cose semplici* di Luca Doninelli (Bompiani, pp. 838, € 23,00), uno scenario che comprende Milano, Firenze, Roma, Parigi, New York, ridotte in macerie su cui dominano bande feroci. I personaggi di maggior rilievo sono Dodò (il protagonista), Chantal ('Cha', sua moglie e genio precocissimo della matematica), Steve (il loro figlio), Belinda Kellerman (una top model che impazzisce) e suo figlio Mark. Sarà lui a ereditare e organizzare i quaderni, scritti in tempi diversi e relativi a momenti e a storie diverse e autonome. Lui che nell'appendice fornirà una sinossi a chiarimento dell'intrecciata vicenda.

Dunque, anche qui «naturalmente un manoscritto», affollato da un gran numero di personaggi, dei quali abbiamo ben tratteggiati caratteri e peripezie, con frequenti excursus e flashback che costringono chi legge ad allontanarsi temporaneamente dal presente e dalla storia principale. Numerose, infatti, le storie secondarie e di minore interesse per il cuore della questione che occupano centinaia di pagine ma disorientano e fanno ogni volta perdere di vista la rotta. Solo nella parte finale si comprende quanto sia funzionale che il lettore si perda nei rivoli delle narrazioni secondarie e con esercizio di pazienza sappia procedere fino alla conclusione del percorso. In *Cattedrali* (2011) l'autore era stato esplicito: in una grande città esiste sempre un punto nel quale la pluralità che compone la città si raccoglie e prende la parola per raccontare una storia capace di comprendere i particolari, anche minimi: quel punto viene definito *cattedrale*. Nella società degradata e imbarbarita del 2039, sono cattedrali tutti quei luoghi nei quali il pensiero si trasforma in azione costruttrice: ospedali, università, opifici, luoghi che raccontano una storia che guarda al passato per costruire il futuro. Con *Le cose semplici* Doninelli porta a piena espressione un discorso profetico, cristiano quanto illuministico, ed erige a sua volta un edificio, un romanzo-cattedrale che è anche un monito sulla necessità di coltivare la memoria dell'essere e del fare per poter ritrovare i saperi su cui rifondare una regolata comunità.

Il primo quaderno è dedicato alla presentazione dell'orrore cui è ridotta la città di Milano, la cui desolazione trova culmine nella cattedrale divenuta deposito di cadaveri in putrefazione, allegoria evidente della corruzione in cui è immersa la città. Poi c'è – un passo indietro – l'innamoramento del protagonista per la francese Chantal, giovanissima e già illustre matematica. La catastrofe che si abbatte sul mondo 'civilizzato' li divide e li tiene lontani per un ventennio. Lei torna in Europa per ritrovarlo, ma ormai la scienza dei numeri è alle spalle, e Cha è una madre che ha messo in atto un progetto salvifico, l'unico che può far arretrare l'orrore dell'ignoranza e della barbarie: ha fondato un'università dove si insegna e si mette in pratica ciò che si sa fare e dove si reimparano i saperi che avevano fatto del mondo selvatico e ferino un luogo abitabile e civile. Solo in quel luogo strutturato, obbediente alla quiete e tenace figura di questa donna, si dà nuovamente la possibilità di convivenza e di pacifica coabitazione tra gli individui, ed è ovviamente quello il luogo nel quale il cielo torna a brillare e la via Lattea riprende a illuminare la terra e l'oceano. E ciò non accade solo per via del cessato inquinamento luminoso, quanto perché in quel riaffiorare della luce che scende dall'alto si attua quel ritorno alle stelle, perdute con l'avanzare del disastro (appunto, dis-astro), di dantesca memoria.

Il complesso della narrazione si configura come un prossimo venturo medioevo (*Dissipatio H.G.* di Morselli è evocata in chiaro), anzi un vero ritorno all'età della pietra: l'umanità deve darsi di nuovo delle regole e tornare a imparare le tecniche più utili alla sopravvivenza. L'università fondata da Chantal è una specie di monastero benedettino che applica non l'*ora et labora* ma il duplice precetto di imparare a conoscere e a costruire con le proprie mani. Ma questa è in primo luogo una storia dantesca, formulata dapprima nel registro stilnovistico e poi sviluppata come come-

Giovanni Frangi, dalla serie «La règle du jeu», esposta al Teatro India di Roma nel 2010

**Cristiano apocalittico e illuminista: in un mondo imbarbarito del 2039, Luca Doninelli fa sorgere, secondo il modello dantesco, lo spirito di luce della conoscenza, che sola può salvare**

dia, generata dunque dal più cupo sentimento della desolazione e della corruzione, e protratta via via fino al compimento della salvezza, appunto la contemplazione di quel cielo stellato che segna l'effettiva rinascita. «Per rinascere – aveva scritto Doninelli in *Salviamo Firenze* – è necessario andare fino in fondo alla propria morte». Chantal, come la Beatrice dantesca, passa dal ruolo di ispiratrice dell'amore a quello di donna-madre, che rigenera la fiducia nell'umanità smarrita e incerta.

Il romanzo è impiantato su una solida e complessa struttura che parte da uno scacco e da un'invettiva. Il narratore è molto chiaro nell'attribuire la responsabilità della fine della civiltà alle stesse città: «anziché essere conquistate da questo o quell'invasore, esse cominciarono a perdere interesse, imbarbarendosi al proprio interno, spopolandosi e diventando sempre più povere». Ma il primo apparire dell'annientamento è indicato nella condotta criminale di «quelli che detenevano il vero potere sul mondo», i quali hanno usato il mondo «come teatro di un gioco molto privato», l'informazione come strumento di guerra, il sospetto come arma di distruzione del nemico. Quanto al potere della finanza e delle banche vengono ricordati *bond* e *subprime*, che scioltesi come neve al sole avevano avviato alla rovina una miriade di incauti investitori. Il disastro semplicemente è stato creato dai «cretini che governano» e il disfacimento è il risultato di un processo di distruzione consapevole orchestrato da bande di delinquenti che operano per i propri vantaggi personali. In sostanza il romanzo rappresenta una evidente requisitoria di natura civile e politica. Qualcosa di analogo, ma ben più ampio ed elaborato, alla testimonianza condotta dallo stesso autore nei confronti di Firenze, in *Salviamo Firenze*, del 2012, nel quale peraltro già compariva l'elemento decisivo della matematica. È la passione matematica per la grandezza e la compiutezza del Finito a spingere Brunelleschi all'edificazione della celebre cupola. Anche nel romanzo *La polvere di Allah*, del 2007, Doninelli scriveva: «L'universo stesso è una mirabile edificazione, e il linguaggio di Dio è vagamente rispecchiato da quello della matematica, che è infinitamente più sottile degli altri linguaggi umani». E dunque fare qui della donna amata un raro talento matematico, che a quindici anni insegna all'università, ha un valore simbolico non equivocabile. La matematica è il linguaggio più alto, quello più vicino a Dio, ma non è sufficiente perché Dio – gli rimprovera Dodò – ha messo in moto l'universo e poi l'ha abbandonato a se stesso. Pertanto il fatto che Chantal, famosa in tutto il mondo per i suoi teoremi, abbandoni la matematica e si dedichi agli esseri umani perché li sa bisognosi della sua pazienza e della sua tenacia è segno che qui la donna è portatrice di valori femminili in definitiva superiori a quelli espressi dalla stessa divinità. Perché Chantal *non si disinteressa* delle umane creature, ma si muove e si adopera in ogni modo per portarle in salvo impedendo così che la distruzione sia totale. Se la matematica è fuori dal tempo, la donna sceglie di entrare nel tempo umano e nel dolore che ne segna il ritmo. E l'università da lei fondata, il luogo del desiderio di sapere, è il centro propulsore di nuova vita su un pianeta che si era ridotto all'abiezione, di fatto una cattedrale, dedicata a una umanissima *notre-dame*, scesa dall'intemporalità dei numeri per farsi carico del destino di figli suoi e non suoi.

RICOGNIZIONE D'AUTUNNO TRA FESTIVAL, PALAZZI NOBILIARI, CHIESE, AFFRESCHI



# PALESTERMO

di CLAUDIO GULLI  
PALERMO

●●●Una volta Cesare Brandi disse che a Palermo era meglio arrivare «per mare», perché «questa città non vi si presenta come un qualsiasi porto di mare, ma come l'arrivo alla fata morgana e che debba dissolversi quando state per mettere piede su quella riva, e invece della terra, di quei monti, di quei campanili e di quelle cupole, farvi trovare di fronte a un deserto» (*Sicilia mia*, 1989).

Quest'anno il deserto è stato popolato da una fiumana umana. Ma quanta differenza rispetto alle orde cruche o texane che intasano Firenze o Venezia, alla Roma giubilare, alla Milano afflitta da Expo! Chi viene a Palermo spesso non corrisponde in pieno allo stereotipo del turista: non si viene per affari, e magari c'è da convincere la nonna che non è il caso di star lì a preoccuparsi. Se si vuole mantenere il sorriso, non va storto il naso per l'immondizia per strada o per i cani randagi. Convieni invece approfittarne per prendere qualche chilo in più. Solo ora le strade principali - Corso Vittorio Emanuele e Via Maqueda, incrociate nei seicenteschi Quattro Canti - sono state pedonalizzate e sembra vogliono rifarsi il *maquillage*. C'è una libreria davvero seria e attenta, quasi una mini-biblioteca a scaffale, per la storia dell'arte locale (la Libreria del Corso), abbondano ancora i negozi di paccottiglia, ma iniziano anche a spuntare donne continentali che vendono succhi di pomodoro biologico. La chiesa del Santissimo Salvatore può piacere per l'architettura (dal 1682), a opera di Paolo Amato, un piccolo Bernini panormita e clericale che amava ordine e maestosità ben più dei virtuosismi. O per gli affreschi nella cupola di Vito d'Anna (1763-'65): doveva splendere di volti che ti guardano da sopra. Dopo le bombe e i massacrati dei restauri, ora si può anche salire sulla cupola: ecco i tetti scoperti e i campanili dimenticati. Fuori, per strada, i palermitani non cambiano mai: c'è chi vive senza una lira e legge tutto il giorno, tanto un piatto di pasta può sempre costare tre euro e cinquanta. Ma quanto rimane ancora da fare: nella chiesa di San Giovanni dell'Origlione, a due passi dal mercato di Ballarò, nel 2011 l'architetto della Soprintendenza Giovanni Errera ha ritrovato il brano di un affresco di Pietro Novelli sotto uno strato di intonaco. Si credeva perduto, e invece questo «Trionfo di David» (1635 circa) è tutto lì, ma mancano i soldi per recuperarlo - un'associazione, Italia Nostra, si sta occupando del *crowdfunding*. L'assurdo è che l'affresco era stato coperto negli anni Cinquanta. La chiesa era chiusa da tempo immemorabile e quando si è riaperto il portone, la si è trovata piena di piume e di feci di piccione.

Anche con le dimore nobiliari il pubblico inizia a avere familiarità. Da pochi anni è aperto Palazzo Alliata di Villafranca, e anche per la sua posizione privilegiata, nella centrale piazza Bologni, è già tappa fissa di chi visita la città. C'è una *Crocifissione*, che alcuni attribuiscono a Van Dyck: non

**Un Pietro Novelli che riaffiora; restauratori continentali e storici berlinesi; gli Stomer di piazza Bologni... Ma molto resta ancora da fare**



## Città riaperta, torpore addio?



sembra affatto tale; meritano invece i loro splendidi Stomer. E all'apertura di un nuovo palazzo storico, i palermitani si mettono in coda: è accaduto con Palazzo Costantino, altra meraviglia settecentesca (architetto Venanzio Marvuglia, un neoclassico che fa sempre scena, anche sul genere titanico; frescante il lezioso Gioacchino Martorana): solo per una settimana si poteva salire nel piano nobile, tutto sfasciato, ma con affaccio sui Quattro Canti. C'era una mostra di artisti di oggi (*In Hoc Signo*, 10-17 ottobre) e il palazzo seduceva chi è sensibile alla decadenza: stucchi caduti, decorazioni a parete scrostate, cumuli di mattonelle in maiolica.

Meglio tornare per strada: piccole realtà lavorano bene, come il circolo Arci 'Porcorosso', che rivitalizza la piazza della chiesa del Gesù, sempre a Ballarò, con eventi e mostre allestite dagli architetti di 'Zisalab'. Se si entra in chiesa, nota a tutti come 'Casa Professa', è per vedere uno dei Novelli più belli fra quelli in città: tutti quei vecchi santi eremiti vestiti di nero, con le facce da avanzi di galera, somigliano molto ai tipi che incontri nel quartiere. Pazienza se uno di loro all'uscita intima a una ragazza di voler *muzzicari* le sue «*minuzzelle cavure cavure*» (neanche fossero cassette): tanto vale farsi un'altra risata. Questa era e rimane la città di Scaldati: è un anno e mezzo che se n'è andato, ma ancora i suoi attori riescono a restituire vive atmosfere siculo-becchettiane (al Teatro Garibaldi: altro luogo recuperato da poco, ma senza calendario fisso). Il realismo, per lui come per Novelli, era tutt'altro che una prigione: anzi, era l'unica maniera possibile di elevarsi da un reale di miseria, fino alla poesia.

Agli antipodi stilistici dovremmo



collocare quel gran genio che fu Giacomo Serpotta (1656-1732), che nacque poco dopo la morte di Novelli (1603-'47). Lui, da naturalista attento alle mille sfumature dell'animo umano, piano piano tradusse in stucco ogni vortice possibile gli sprizzasse dalla mente: lezione estrema di libertà. Ci voleva uno storico dell'arte americano, Donald Garstang, perché i palermitani imparassero a riscoprirlo, e ad alzare il collo, negli oratori che altre generazioni avevano abbandonato: naturalmente, a tradurre la sua monografia ci pensò Sellerio (1991). Questa è infatti una città che ha tremendo bisogno di energie che vengano o che tornino da fuori: e se Parigi attira i romantici, qui si stanziano tendenzialmente gli arditi: siano essi giovani restauratori romani, artisti comaschi o artisti polacchi, storici berlinesi. Dicono di trovare qui un'infinità di macerie, pane per i loro denti, e per rimettere a posto i pezzi, servono le loro competenze; preferiscono questo deserto alla monotonia del nord - seducente di certo, ma per altri versi. Pochi investono tutto: per esempio, lo fanno Andrea Inzerillo e l'associazione Sudtitles: sono fra i principali animatori di un cinema, il De Seta, ai Cantieri Culturali della Zisa, che ha organizzato una rassegna su Ozzi a ottobre. Solamente che il Comune, proprietario della sala, i soldi non li mette, neanche per pagare il proiezionista. Peccato, il regista è straordinario: sembra Piero della Francesca, di quanto è attento a spazi e volti. Per fortuna che i palermitani parteci-

pano, e ridono se sentono un personaggio dire 'capisco': in giapponese suona 'souka'.

Insomma, sembra che la città si stia svegliando dal suo torpore novecentesco, e se non si tratta di un fuoco di paglia, potrebbe anche trattarsi di un'esplosione poco premeditata. Quasi tutti i monumenti raccontati sono stati aperti nei fine settimana di ottobre grazie a una manifestazione intelligente, Le Vie dei Tesori, un festival che ormai da otto anni si è imposto all'attenzione della cittadinanza. Una serie di luoghi normalmente poco accessibili - oratori, cripte, cupole, musei, palazzi privati, e compagnia - vengono fruiti con visite guidate, condotte da giovani studenti universitari o da semplici volontari. Il pubblico, locale o di passaggio, spesso chiede ulteriori aperture, anche in altre stagioni: quest'anno i visitatori sono stati 130 mila. Sono numeri da 'grande mostra', ma la cifra va intesa in modo diverso, perché premia un'altra forma di fruizione del patrimonio: non conta tanto il capolavoro esposto per l'occasione, quanto il monumento che è sempre rimasto invisibile e sotto il naso. Il festival ha enormi potenzialità: con poco sforzo, potrebbe costituire un sistema di salvaguardia permanente del patrimonio palermitano - incentrato sui ciceroni, che da contenitori di informazioni dovrebbero trasformarsi in ricerca - tori. Ma per ora, rinnoviamo l'invito: al prossimo ottobre.



Stauede, «Ragazza con chitarra», 1929

ci storici d'arte italiani e stranieri hanno discusso del rapporto di Stauede con l'arte di Casorati, Donghi, Soffici, Carrà, Funi; del complesso crocevia che egli ha testimoniato con la sua opera, tra l'influenza della Neue Sachlichkeit tedesca, le esperienze precedenti di Hildebrand, von Marées e Böcklin, e la Metafisica e i Valori Plastici italiani; del suo difficile rapporto con le tendenze dell'ar-

te contemporanea; delle dinamiche cromatiche e formali che intercorrono tra il pittore e il paesaggio urbano; dei suoi scritti teorici sull'arte ancora inediti; e dell'importante retrospettiva del 1996, al museo Palazzo Pitti di Firenze, e della sua collezione. Un confronto come questo rappresenta un momento importante del e nel «contemporaneo». Ritornare a riflettere su un pittore che non ha ceduto alla furia modernista dei vari «ismi» del Novecento, significa reimparare a guardarlo, e in generale ad ammettere con lui «che il vero contenuto di ogni arte è il vivo. Perché è questo il grandioso, il meraviglioso, quello di cui non comprendiamo la provenienza, a cui non possiamo dare inizio secondo la nostra volontà». E l'opera di Hans Joachim Stauede testimonia di questa vitalità.

### A VENEZIA, CINI

## Hans Stauede, un tedesco cézanniano nell'Italia della moderna classicità

di DAVIDE RACCA  
VENEZIA

●●●Il filosofo francese Merleau-Ponty, nel suo noto saggio *Il dubbio di Cézanne*, scrive che l'arte non è imitazione, bensì «un'operazione d'espressione» con cui «il pittore riprende e converte in oggetto visibile ciò che senza di lui resta rinchiuso nella vita separata da ogni coscienza: la vibrazione delle apparenze che è la genesi delle cose». Ed è certamente Cézanne, il grande solitario di Aix-en-Provence, un punto di riferimento stabile nelle varie stagioni creative di Hans Joachim Stauede (Haiti, 1904-Firenze 1973). Nato nell'isola caraibica da genitori tedeschi, e trasferitosi molto giovane ad Amburgo per motivi di studio, nel 1918 Stauede assi-

ste alla prima grande mostra di Munich. L'Espressionismo tedesco della Brücke costituisce per lui, allora dedito a studi musicali, il primo forte stimolo verso le arti visive. La sua indole introspettiva e riflessiva, e soprattutto di osservatore, lo portano poi nel 1920 a dedicarsi interamente alla pittura. Precede nei suoi studi a Monaco di Baviera, con soggiorni in Italia e in Francia, dove, a Parigi, incontra l'esperienza impressionista. Come Stauede scrive in una lettera del '72 indirizzata al Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura ad Amburgo che vuole il ritorno dell'artista allo Hamburg Haus, è a Firenze che «accade» l'*Erkenntnis*, il riconoscimento, «questa fiducia di aver trovato quello che avevo cercato». Le atmosfere fiorentine, Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, la «moderna classicità»

dell'arte italiana sono le motivazioni definitive del suo trasferimento nella città toscana, nel 1929. Ma Firenze, nonostante le frequentazioni con Colacicchi, Cavalli, Carena, Soffici, De Pisis, resta città «amante», più che città «madre», che lo tiene in conto, professionalmente, solo in quanto «forestiero». È da questo che si è voluto partire per approfondire le ricerche e la personalità di Stauede nell'arte italiana ed europea del secolo scorso, con una piccola mostra e un convegno curati da Francesco Poli ed Elena Pontiggia e ospitati dalla Fondazione Giorgio Cini di Venezia: *Hans-Joachim Stauede. Pittore europeo nella Firenze del Novecento* (per info: [www.stauede.it](http://www.stauede.it), [www.cini.it](http://www.cini.it)). L'antologica presenta ventisette dipinti (ritratti, paesaggi e nature morte) realizzati tra 1929 e 1973, mentre nel convegno undi-

del resto...