



alfabeta2
anno V
numero 34
gennaio-febbraio
2014

alfaEST *Speciale*

a cura di Manuela Gandini
e Marco Scotini

Il Piedistallo Vuoto e le nuove politiche dell'ex Europa dell'Est

Conversazione tra Manuela Gandini e Marco Scotini

Arte Fiera Bologna 2014, diretta da Claudio Spadoni e Giorgio Verzotti, presenta quest'anno, tra le numerose iniziative, Il Piedistallo Vuoto / The Empty Pedestal, un'ampia rassegna sull'arte dell'Est Europa, curata da Marco Scotini. Le opere, tra video, foto, disegni, installazioni, provenienti dalle grandi collezioni italiane, restituiscono il panorama frastagliato e complesso delineatosi nella transizione dalla Russia comunista a quella del neoliberismo.

Prendendo spunto dalla mostra in corso dal 24 gennaio al 16 marzo al Museo Archeologico di Bologna, «alfabeta2» ha redatto uno speciale sull'Est Europa che include, oltre alla Russia, tutta l'area balcanica.

Manuela Gandini - Col crollo dell'Unione Sovietica sono precipitate idee, certezze, simboli e gli atlanti geografici sono andati al macero. Slavoy Žižek afferma che il comunismo del XX secolo è stato il più grosso flop etico-politico nella storia dell'umanità. D'un colpo la società precedente è scomparsa, cancellata, come se le forme degli ultimi settant'anni si fossero dissolte di colpo: nuovi confini, nuove lingue, nuove statue, nuovi sistemi di vita. La città socialista si è trasformata mantenendo però la desolazione di una differenza sociale insostenibile, quella che prima divideva la classe dirigente dal popolo e che ora divide il popolo dai grandi oligarchi. Con l'innestarsi del neoliberismo in una società già così provata, la voragine è diventata incolmabile e la repressione ancora più forte. Se prima le strutture sociali garantivano forme di welfare, oggi non vi sono più garanzie di alcun genere. E in questo momento di disorientamento assoluto che il piedistallo è rimasto vuoto e che i fantasmi, di ciò che è stato e di ciò che potrebbe essere, echeggiano minacciosi.

La mostra *Il Piedistallo Vuoto / The Empty Pedestal*, curata da te, fa il punto sull'attuale società postsovietica, con le degenerazioni, i pericoli e i fallimenti dei due regimi in transizione. Vuoi raccontare il concetto che ispira la mostra?

Marco Scotini - Quando le insurrezioni «democratiche» del 1989-90 ci hanno avvisato che il blocco sovietico stava crollando, abbiamo tutti pensato che si trattasse di un nuovo inizio e che la storia, tanto a Est che a Ovest, si sarebbe riaperta. È bastato poco invece per farci capire che la storia ci era stata definitivamente rubata e che il capitale ci aveva espropriato del futuro. Se c'era una cosa che il socialismo comunque aveva dimostrato, e che non si sarebbe potuto mettere in dubbio, era l'esistenza, possibile e non più utopica, di un paese fuori dal mercato. Per dirla con Boris Groys, quello che, di fatto, l'esperienza sovietica nel suo corso aveva dimostrato a tutti era come il mercato capitalistico non costituisse un presupposto indispensabile per l'effettivo funzionamento della società. Almeno quello era stato ampiamente provato e aveva sostenuto il costante desiderio d'emancipazione anche in Occidente. Ora, al contrario, ciò che avveniva a quella latitudine era lo sviluppo di un neoliberismo tanto illimitato quanto violento che si univa all'emersione di nuove oligarchie orientali fondate su ritorni nazionalistici, neointegralisti, neofeudali. La risposta della popolazione al profondo disorientamento che l'ha colpita con l'introduzione del regime proprietario liberista e la ricostituzione del dominio di classe è stata definita negli anni recenti come «nostalgia progressista» oppure «ostalgia», secondo il neologismo tedesco,

o come altro la si è voluta chiamare. Si è trattato sempre e comunque di uno stato di forte disillusione che adesso portava a rimpiangere la perdita del passato e a mettere in discussione le ragioni che conducevano fuori da quel passato stesso.

Molte mostre sulla scena artistica postsovietica che si sono tenute negli ultimi anni in Occidente si sono rifatte a questo concetto di nostalgia antagonista, non retrospettiva ma in-prospettiva, che aveva trovato in un libro di Svetlana Boym del 2001, *The Future of Nostalgia*, il proprio referente teorico più o meno diretto. Forse questo concetto è stato accolto favorevolmente in Occidente per la passione che quest'ultimo nutre da sempre per le rovine, per il passaggio e la vanità del tempo. Ma oggi, con l'inasprimento ovunque delle condizioni economico-politiche, anche l'Est non risponde più al cosiddetto capitalismo di Stato con una sorta di «sentimento» (o con qualcosa che si presume tale), ma con la ripresa delle lotte, delle proteste e dei movimenti organizzati. Il gruppo Voina, Rep, quello di San Pietroburgo Chto Delat?, le Pussy Riot, in forme anche molto differenti, rappresentano una denuncia. L'Est, a venticinque anni della caduta del Muro di Berlino, intende ridiscutere il nuovo contratto che lega società e potere. In questo senso il nostro tempo è quello in cui si ripresentano gli spettri. I fantasmi tornano ad aggirarsi sopra questa catastrofe del capitalismo (di Stato o meno) e sopra questa definitiva liquidazione della democrazia. In questo senso, se si guarda l'arte dell'Est Europa – tanto quella eversiva e non allineata degli anni Settanta quanto quella succeduta al crollo dell'ex blocco sovietico – siamo costretti a confrontarci con la questione del fantasma. C'è un lavoro al neon del giovane artista albanese Armando Lulaj del 2006 che, a intermittenza, lascia apparire le frasi «Enter the Ghost» e «Exit the Ghost» che si succedono di continuo. Si tratta di una citazione dall'*Amleto*, ma sta per altro. O, ancora, possiamo osservare come esempio un intero ciclo del lavoro dell'artista ceco Julius Koller degli anni Settanta che prende il nome di *UFO (Universal Philosophical Object)*, oppure *Universal Fantastic Question-Mark*, secondo le declinazioni più diverse. Gli esempi sono moltissimi e riportano continuamente alla questione dello spettro, senza mai uscire. Lo spettro è qualcosa che c'è senza esserci, qualcosa che vive allo stato di latenza: è il possibile e non l'attuale, che può però, apparendo, farsi attuale.

La mostra che ho pensato e che vuole rileggere alcuni tratti specifici di questa storia nasce da tale presupposto. Il passato non viene concepito come qualcosa di chiuso, di perduto, ma come qualcosa che è ancora vivente, come potenzialità. Il titolo stesso, *Il Piedistallo Vuoto / The Empty Pedestal*, allude piuttosto a un momento di attesa e di passaggio, ai fantasmi che lo popolano, a qualcosa che ritorna ma ancora non c'è stato. Come ha scritto Jacques Derrida, «un fantasma non muore mai ma resta sempre a venire e a rivenerci». In fondo, fin dall'origine il socialismo è apparso come uno spettro.

M.G. - Molti degli artisti invitati fanno riferimento ai monumenti, ad esempio il croato Grubić imbagliava le statue con fazzoletti rossi, mentre Deimantas Narkevičius riposizionava, rimettendola sul piedistallo, la statua di Lenin abbattuta a Vilnius attraverso un'operazione di *rewind*. In fondo il piedistallo vuoto è un luogo in attesa, un ready-made per qualcosa o qualcuno che forse non verrà...

M.S. - Hai perfettamente ragione. Questi artisti anche sotto l'Unione Sovietica mettevano in scena un tempo sospeso: il *revenant* che ritorna, l'attesa del compimento di una promessa. La figura del piedistallo vuoto rimanda a un'assenza temporanea o permanente del leader e del potere che l'accompagna. Ma rimanda anche a una possibilità, a un'apertura verso qualcosa non ancora contemplato. Vyacheslav Akhunov già nel 1978 ne ha fatto il migliore emblema: un archivio grafico di piedistalli da cui è stata rimossa un'unica statua priva di varianti: quella di Lenin. Elena Kovylyna, in una performance del 2008, dispone invece undici sgabelli di diversa altezza di fronte al Cremlino: al suono dell'*Internazionale comunista* una serie di persone ci salirà sopra raggiungendo la stessa altezza, in segno di uguaglianza e parità. Yerbosyn Meldibekov realizza un album fotografico che rappresenta alcune città del Kazakistan prima e dopo il crollo

del comunismo, in cui gruppi di persone posano sotto lo stesso piedistallo mentre le sculture o i busti posti al di sopra sono diversi. Si potrebbe continuare...

M.G. - Pensando a questa mostra e all'Europa dell'Est, alla simbologia e alla grafica comunista – che scompare e che torna in vita repentinamente e illusoriamente per dissolversi subito – mi viene in mente quel bel film di Wolfgang Becker, *Good Bye, Lenin!*, nel quale la madre di due ragazzi, militante del Partito comunista nella Ddr, entra in coma. Nel frattempo il regime crolla e quando la donna si risveglia i figli fanno di tutto per farle credere di essere ancora nella Repubblica Democratica Tedesca, occultando la caduta del Muro. Girano finti telegiornali in cui viene riproposta la retorica totalitarista, e poi cercano i prodotti di allora, come i cetriolini Spreewälder, unica marca allora esistente, che non sono più in produzione. Questa è una bella metafora sul voler tenere forzatamente in vita il cadavere del comunismo...

M.S. - Sì, il punto sta proprio qui. Non si tratta di tenere in vita il cadavere. Quello è giusto che si decomponga. Lo spettro è, al contrario, quello delle sue speranze, della creazione del possibile, delle sue aperture a un divenire, delle sue differenze continue. Qualcosa che ritorna, che si ripete ma non si estingue.

M.G. - Uno degli artisti più significativi del Centro Asia, dal quale si potrebbe dire che prende il titolo la mostra, è Vyacheslav Akhunov. Già dagli anni Settanta, nelle sue analisi filosofiche, nei suoi scritti di sfondo alle immagini, con frasi sul comunismo ripetute come mantra, Akhunov parla costantemente di un'assenza: di un'ideologia senza corpo, senza possibilità di realizzazione. Lenin è una sagoma vuota, ripetuta in ogni angolo della mente. E spesso è su uno sfondo rosso sangue, con le parole a lettere cubitali che si propagano in prospettiva. Lenin non è un uomo, è un concetto, un concetto pericoloso e irrealizzabile.

M.S. - Questo artista e teorico straordinario è un po' l'emblema del ruolo giocato dall'estrema periferia artistica e culturale sovietica in questo passaggio storico. Tra il 1976 e il 1978 egli concepisce un progetto in otto tavole che raccoglie trentadue piedistalli. Dai più classici a quelli in stile modernista, questi piedistalli (che datano dal 1925 in avanti e sono stati raccolti in diverse città, da Mosca a Tashkent) sono le uniche varianti di un'unica statua, sempre la stessa: quella di Lenin. Ma questa statua, stranamente, manca: è stata rimossa. Oggi tutti vediamo in questo lavoro una forte anticipazione della «leninoclastia» seguita all'89. Quel che è più interessante è la novità che esso propone e che, assieme ad altre sue opere, fa sì che già a quella data Akhunov leggesse il comunismo come un passato, come un'era del paleolitico verso cui lui stesso si poneva come un archeologo. Dunque non si tratta di nostalgia, ma piuttosto di archeologia! Se sotto il regime sovietico il lavoro di Akhunov era censurato, oggi, sotto la neo-oligarchia di Islom Karimov, è lui stesso a venire colpito: con il divieto di espatrio dall'Uzbekistan.



Julius Koller, Textshirt with Question Marks, 2007. Collezione Enea Right.



Boris Groys: Quel che rimane dell'opera d'arte totale

Conversazione con Silvia Franceschini e Vladislav Shapovalov

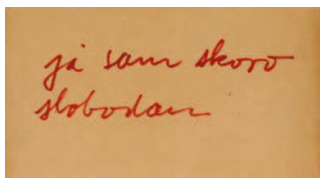
Noto per la sua incisiva riscrittura della storia dell'arte tardosovietica, Boris Groys è diventato uno dei teorici più influenti nel mondo dell'arte contemporanea dopo la caduta della cortina di ferro per aver portato uno sguardo critico e controverso al modo in cui immagini, tecnologia, politica e potere si intrecciano. Paradossale nel 1988 risultò l'uscita del suo libro *Gesamtkunstwerk Stalin* (trad. it. *Lo stalinismo, ovvero l'opera d'arte totale*, Garzanti, 1992) in cui Groys tracciava un legame di continuità tra le avanguardie russe e il realismo socialista staliniano.

Tra i maggiori interpreti della cultura postsovietica, Boris Groys è filosofo, critico d'arte, curatore e professore emerito di slavistica e cultura russa presso la New York University. Nel 1979 ha coniato il termine «concettualismo romantico moscovita» battezzando così il gruppo informale di artisti russi underground riuniti intorno alle figure di Ilya Kabakov, Andrei Monastirsky e al gruppo Collective Actions. Tra le sue numerose pubblicazioni: *Art Power* (2008), *The Communist Postscript* (2009), *History Becomes Form: Moscow Conceptualism* (2010) e *Going Public* (2011).

Da più di vent'anni i paesi membri dell'ex blocco sovietico si stanno sviluppando indipendentemente gli uni dagli altri, ma ancora gli artisti di ciascuna di queste aree sono presentati in Occidente in un contesto omogeneo. È possibile applicare automaticamente il concetto di Stato «postsovietico» a territori così diversi?

Tutti gli Stati europei contemporanei sono secolari. Ma ci sono ancora differenze tra le precedenti culture cattoliche e le precedenti culture protestanti. Allo stesso modo ci sono differenze tra le culture dei paesi ex socialisti e quelle dei paesi non socialisti. Così si possono riconoscere queste differenze anche nella produzione dell'arte contemporanea di questi stessi paesi. In molti casi gli artisti giocano consapevolmente con queste differenze culturali. Così, da un lato, l'artista polacco Pawel Althamer presenta, nel suo *Common Task*, il genere umano d'oro che sembra molto simile all'immagine di propaganda socialista/comunista. Da un altro lato l'artista croato Mladen Stilinovic è molto simile al russo Ilya Kabakov nel modo in cui gioca tra la tradizione suprematista di Malevič e il linguaggio ideologico della Jugoslavia di Tito.

Nel 2010, in un'intervista con Judy Ditner, affermavi che la condizione esistenziale postsovietica per gli artisti provenienti dalla Russia e dalle ex Repubbliche socialiste corrispondeva alla loro capacità radicata di immaginare alternative possibili del modo in cui stare all'interno del mondo dell'arte, essendo ciascuno ancora interessato a un'idea del fare arte al di là della proprietà, del mercato e della condizione capitalista. Diresti lo stesso oggi, considerando la nuova generazione di artisti emersa e consolidatis negli ultimi tre anni? La condizione dell'arte contemporanea assomiglia molto alla condizione dell'arte del XIX secolo: il mercato dell'arte, la



Vlado Martek, *Ja sam skoro slobodan (I Am Almost Free)*, 1980. Pennarello su carta, 21 x 29,8 cm. Collezione privata.



Elena Kovylina, *Egalité*, 2008. Video, colore, suono, 9'. Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino.

globalizzazione, le grandi mostre internazionali, la professionalizzazione, l'accademizzazione ecc. – e la critica delle fazioni conservatrici, la protesta contro tutto ciò che è fatto in nome dell'arte non commerciale, indipendente. L'unica differenza è: la situazione dell'arte nel XIX secolo era precomunista e la situazione contemporanea è invece postcomunista. Questa differenza è abbastanza evidente se guardi a entrambe le situazioni con più attenzione: l'arte contemporanea non sogna l'opera d'arte totale o la progettazione artistica totale della vita nello stesso modo in cui lo ha fatto l'arte del XIX secolo.



Said Atabekov, *Way to Rome_2*, 2007. C-print, 50 x 65 cm. Collezione Unicredit.

Se la precedente generazione di artisti russi agiva al di là del mercato e senza alcun sostegno istituzionale, oggi gli artisti stanno, a tutti gli effetti, progressivamente perdendo l'idea della possibilità di lavorare senza un mercato dell'arte o senza collegamenti con le principali istituzioni private, i cui proprietari sono molto vicini al potere politico e in qualche modo tendono a censurare l'espressione artistica più critica o politicamente impegnata. Quale tipo di arte pensi sia possibile sviluppare a partire da tali compromessi?

Da una parte, la possibilità di lavorare in modo indipendente non può andare perduta. Anche oggi gli artisti possono guadagnare denaro senza fare arte, praticando magari altre attività (design, pubblicità ecc.), e fare arte indipendentemente da eventuali considerazioni pratiche, come molti artisti hanno fatto negli anni Settanta (lavorare come illustratori, artisti di teatro e così via). D'altra parte l'emergenza di un'infrastruttura di arte contemporanea in Russia aiuta gli artisti russi a pensare in modo più pertinente a livello internazionale perché la loro situazione diventa più simile a quella standard.

Nel tuo libro *Gesamtkunstwerk Stalin* hai affermato che il tentativo utopico del modernismo può essere pienamente realizzato con l'aiuto – o in una forma – di politica

molto diversi e la loro soddisfazione è sempre differente. Ad esempio, alcuni artisti desiderano l'autodistruzione.

Cosa pensi del fatto che le teorie operaiste, dopo il loro «fallimento» in Occidente, stiano arrivando nel contesto intellettuale postsovietico quarant'anni dopo, diventando uno strumento rilevante per analizzare la realtà russa più di quanto non lo fossero nel contesto della loro origine?

No, certo che no. L'Unione Sovietica era una sorta di opera d'arte totale perché il potere sovietico aveva abolito la proprietà privata e gli interessi privati. La Russia contemporanea è un paese capitalista dominato da interessi privati. In tale società la politica dello Stato può essere, infatti, solo repressiva – e non creativa come era sotto il regime sovietico.

Come possiamo interpretare l'emergere di una certa sensibilità distopica nella cultura contemporanea?

Nella condizione postcomunista l'attesa di una catastrofe diventa l'unica possibile aspettativa utopica. Una catastrofe globale è in grado di creare uguaglianza, solidarietà, comprensione reciproca – tutti aspetti dell'esistenza umana che rimangono gli ideali dell'umanità, che sono assenti nel contesto della società capitalistica attuale, ma che non sono più neppure promesse di un radioso futuro comunista. Una catastrofe è l'unica vera utopia che rimane attuabile per noi: un'utopia scura, certo, ma non ancora una distopia.

Nei tuoi testi più recenti hai accennato alla contraddizione tra due tipi di pratiche artistiche «rivoluzionarie». La prima si concentra sul tentativo di produrre un cambiamento politico e sociale nel mondo reale; la seconda riguarda l'immagine «eterna» e quella di «rivoluzione permanente» (come ciò che riesci a individuare nell'opera di Malevič o El Lissitzky). Pensi che nelle circostanze attuali sia necessario per l'arte pretendere di impegnarsi in un cambiamento politico e sociale, o che sia ancora possibile trovare esempi contemporanei di «immagini eterne» che operino un cambiamento senza ricorrere a un «aldilà» della realtà?

Devo confessare che non colgo questo dilemma. Il vero cambiamento politico e sociale accade continuamente. Il cambiamento permanente è, di fatto, la nostra realtà. Gli artisti possono resistere a questo cambiamento o celebrarlo. Malevič celebra il cambiamento senza credere che esso possa essere fermato da un progetto di costruzione di un mondo utopico, perfetto e ideale. Per quanto riguarda El Lissitzky, non ne sarei così sicuro. Lissitzky crede piuttosto nella possibilità di una sorta di spazio utopico perfetto e stabile.



Petra Feriancova, *Collapsed Pillar* (dalla serie *An Order of Things II*), 2013. 51 fotografie incorniciate, struttura in ferro, dimensioni variabili. Collezione privata.

Nulla da completare, qualcosa da cominciare

Boris Buden

Nessuna rivoluzione può evitare la propria retoricità. Ma non tutte le rivoluzioni sono soffocate in una retoricità che non è nemmeno la loro. Questo è precisamente ciò che è accaduto alla rivoluzione che un tempo era generalmente chiamata «democratica» e che si credeva avesse posto fine all'epoca dei totalitarismi: la rivoluzione, anzi le rivoluzioni del 1989-90, meglio conosciute con il titolo più descrittivo di «caduta del comunismo». Si credeva che l'evento – così almeno credevano quelli che realizzarono il vero cambiamento sul terreno – avrebbe segnato un nuovo inizio. Eppure non c'era niente di nuovo negli scopi che voleva ottenere. Democrazia, diritti umani, libero mercato, uno spazio pubblico aperto, questi e altri valori simili erano già esistiti come parte di una realtà quotidiana – ma in un altro luogo, in quello che era chiamato «Ovest».

Divenire Est

Così la rivoluzione viene localizzata culturalmente. Non solo era accaduta nell'Est, ma era accaduta a causa dell'Est. E in tale specificità risiedeva l'intero significato storico di questo evento. Già nel 1990 il filosofo liberale tedesco Jürgen Habermas aveva definito questa sequenza storica come «rivoluzione recuperante». ¹ Secondo la sua linea di argomentazione il rovesciamento dei regimi comunisti nell'Europa dell'Est ha spianato la strada all'espansione della modernità in quell'area, un'espansione che era stata bloccata per decenni dai governi totalitari. Pertanto egli l'ha chiamata una «rivoluzione rewind» (riavvolgente), una metafora che chiaramente evoca una macchina del tempo e suggerisce che le rivoluzioni democratiche del 1989-90 hanno riportato indietro la storia recente al punto che ha preceduto l'ascesa del comunismo. In questo modo il «normale» sviluppo modernista, che era stato violentemente interrotto dalle dittature comuniste, avrebbe potuto ora riprendere il proprio corso. In sintesi, il significato di questo evento sarebbe stato da ricercare nella possibilità per l'Est di mettersi al pari col progetto dello sviluppo moderno. Ovviamente, la modernità in gioco è la modernità dell'Ovest che, in un modo abbastanza curioso, non la rende culturalmente specifica. Al contrario, il modo in cui la modernità occidentale comprende se stessa suggerisce ambizioni e risultati universali, in cui la «modernità» occidentale è concettualizzata come modernità in senso assoluto.

Al contrario, la nozione di «Est» non implica valori universali. Di fatto non implica alcun valore se partiamo dal presupposto che il suo significato sia definito esclusivamente dalle sue relazioni con l'Ovest. Antonio Gramsci era pienamente consapevole che le nozioni sia di Est sia di Ovest fossero costruzioni storico-culturali totalmente arbitrarie, convenzionali, che avevano poco o nessun significato al di fuori della storia reale, «dove ciascun punto sulla terra è Est e Ovest allo stesso tempo». ² Ora, precisamente quando si arrivò alle trasformazioni sociali e politiche che diedero origine a questa storia reale, Gramsci era pronto, allo stesso modo, a invocare la semplice giustificazione che Habermas avrebbe usato più di cinquant'anni dopo, in cui l'Est veniva interpretato alla stregua di una controparte tardiva degli sviluppi storici dell'Ovest. In ogni caso, come ci potremmo aspettare, Gramsci non accusava il comunismo di tale ritardo. Piuttosto individuava la genealogia di questo problema nell'arretratezza della Russia zarista. Pertanto l'idea di «un normale sviluppo storico» – che avrebbe potuto essere interrotto, per esempio, dalla forza di volontà ideologica, e quindi posto in ibernazio-



Armando Lulaj, NEVER, 2012.
Film, colore, suono, 22'. Collezione AGI, Verona.

ne per decenni solo per essere riavvolto e risviluppato correttamente alcuni anni più tardi – gli era completamente estranea.

Nati per essere occidentalizzati

A prescindere dal modo in cui possiamo infine definire la differenza tra Est e Ovest come un divario tra modernità avanzata e la sua controparte storicamente «ritardata» o semplicemente come un effetto di uno sviluppo impari intrinseco alle modalità della produzione capitalistica (che riproduce costantemente la differenza tra centro e periferia), il materiale di cui questa differenza è fatto e i mezzi con cui sfidarla sembrano essere esclusivamente culturali. Stiamo parlando di una differenza culturale e dovremmo affrontare criticamente questo soggetto come tale. Questo è il punto su cui Gramsci e Habermas concordano. Inoltre la reale egemonia dell'Ovest, così come può essere ravvisata nei suoi diversi modi, sembra concorde nell'interpretare le «rivoluzioni democratiche del 1989-90» allo stesso tempo come il risultato di – e un rimedio per – il ritardo storico (che è ritardo culturale) nelle società ex comuniste. Questo è in particolare il caso del cosiddetto regime di «transizione verso la democrazia» che l'Ovest ha imposto all'Est «postcomunista» in modo da poter salvare l'Est da se stesso.

Curiosamente, la lente con cui l'Ovest egemonico ha interpretato la transizione postcomunista ha seguito un classico modello gramsciano. In larga parte l'Est è visto come la vittima storica sia di uno Stato eccessivamente forte o violento, sia di una società civile debole e sottosviluppata. Seguendo questa interpretazione la «transizione verso la democrazia» cerca la redenzione attraverso un ammorbidimento del primo – portando l'apparato statale sotto il controllo democratico, per esempio – e un rafforzamento della seconda. Infatti ciò replica il paradigma principale dell'anticomunismo nell'Ovest secondo cui l'intera realtà politica del comunismo storico era stata ridot-

ta al cliché semplicistico e riduttivo di uno Stato totalitario ideologicamente malvagio, in grado di terrorizzare il buon popolo amante della libertà. A questo punto le differenze con Gramsci diventano chiare. Nel suo pensiero, la società civile non è un soggetto storico-politico in senso proprio, specialmente non un soggetto di buona volontà che dà luogo necessariamente a una trasformazione progressista. La società civile è piuttosto un campo di battaglia su cui la lotta per il cambiamento emancipatorio ha luogo – ovviamente nell'Ovest dove si è sviluppata al meglio. In questo caso l'idea di un Est essenzialmente retrogrado, cronicamente ritardatario e sottosviluppato rimane invariata. Solo la retorica è nuova, una retorica in cui l'Est ora appare come popolato da soggetti politici e sociali immaturi. Questo diventa chiaro nel modo in cui il discorso della transizione postcomunista parla di democrazia nell'Est postcomunista: deve «prendere lezione», «muovere i primi passi», «crescere e svilupparsi», ma «potrebbe ancora stare in fasce o soffrire di una malattia infantile», e così via. ³ Soprattutto questa è una strategia retorica che si basa sulla perpetuazione senza fine di una supposta immaturità e di innocenza infantile dell'Est, che pertanto necessiterebbe del paternalismo dell'Ovest.

Sarebbe meglio dimenticare

Secondo il filosofo sloveno Rastko Močnik il divario della guerra fredda è sopravvissuto al collasso del comunismo innanzitutto per la sua funzione ideologica, ovvero derubare ciascuna parte, l'Est e l'Ovest, della propria storia. Oggi l'Ovest appare emancipato non solo dalla propria storia ma dalla storia in sé. Questo è il motivo per cui può essere imposto come «generale» e «canonico».

In un contrasto necessario l'Est funziona come un meccanismo di amnesia il cui scopo è sbarazzarsi della storia e diventare in questo modo un non-spazio storico, allo stesso modo dell'Ovest. Esso infatti ha una storia che, come

scrive Močnik, «sarebbe meglio dimenticare» o, usando le parole di Jürgen Habermas, una storia da «riavvolgere». Questo è precisamente ciò che si dovrebbe avere in mente quando si affronta l'idea della «musealizzazione dell'Est». Tale concetto presuppone come condizione stessa della sua possibilità un oblio storico in cui l'intera storia recente dell'Est è stata confinata. In questo senso l'Est può essere costruito come un museo solo dopo essere stato trasformato nella discarica della storia, dove le ideologie finite e i concetti politici del passato sono stati gettati via e privati di qualsiasi esperienza storica. Solo un passato da cui nessuna lezione è stata appresa può essere culturalmente fertilizzato in un museo. È per questa ragione che Močnik conclude che non solo il divario tra Est e Ovest depreda entrambe le parti della loro storia comune, ma impedisce loro anche di condividere una storia nel futuro.

Per proprio conto, come una linea tangente

Potrebbe anche darsi che la storia sia sfuggita al museo, che sia riuscita a evadere da quel confinamento identitario chiamato Est. Che i suoi guardiani, quei curatori, archivisti, esperti forensi, canonizzatori culturali, normatori dell'Ovest e comparatisti dell'Est si siano addormentati per un momento, o che l'esperienza storica stessa si sia inaspettatamente risvegliata da decenni di profonda amnesia e abbia mostrato la via d'uscita? Non abbiamo risposte, ma sappiamo per certo che la storia è di nuovo sui suoi binari, libera di seguire il proprio corso.

Tuttavia ciò non rende automaticamente la divisione tra Est e Ovest obsoleta. L'egemonia di cui abbiamo parlato è ancora intatta, un'egemonia dell'Ovest nell'indicare la direzione. Ciò che è mutato è il modo in cui noi ci rapportiamo a ciò. Imprigionato nello stallo della transizione, l'Est ha tradotto se stesso nell'idioma dell'Ovest, cercando disperatamente di ottenere l'impossibile – l'autenticità dell'originale. Ma questo non è ciò che definisce una traduzione. Lontano dall'essere una mera produzione secondaria di un originale, che necessariamente manca della propria autenticità, la traduzione può affermare una sua propria autenticità. Nelle traduzioni, come diceva Walter Benjamin, l'originale lotta per la propria sopravvivenza. Non è forse l'Ovest esistente oggi, dopo che l'edificio ideologico della transizione del postcomunismo è collassato, che sta disperatamente lottando per la propria sopravvivenza storica attraverso la sua traduzione nell'Est? O non è piuttosto la storia stessa che sta lottando in queste traduzioni per la propria sopravvivenza al di là della divisione tra Est e Ovest? Di nuovo non abbiamo risposte, ma ciò che sappiamo per certo è che questa lotta è una lotta per la libertà.

Sintetizzando la sua teoria sulla traduzione Benjamin ha usato la metafora della linea tangente. Le traduzioni si rapportano all'originale nello stesso modo in cui una tangente si rapporta a un cerchio. Lo tocca in un singolo punto, solo per seguire subito dopo la propria direzione. Oggi questo è probabilmente il modo in cui dovremmo immaginare l'Est tradurre l'Ovest o, per radicalizzare questa idea, il modo in cui dovremmo pensare che la storia lotti per la propria sopravvivenza.

Traduzione di Silvia Simoncelli

Il testo di Boris Buden e le immagini che accompagnano questo speciale sono tratti dal catalogo *ArteFiera Collezionismi. Il Predestallo Vuoto. Fantasmi dall'Est Europa*, Mousse Publishing, 2014.

1. Jürgen Habermas, *Die nachholende Revolution*, Suhrkamp, Francoforte sul Meno, 1990, p. 203 (trad. it. *La rivoluzione in corso*, Garzanti, Milano, 1980).

2. Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, Einaudi, Torino, prima edizione 1975.

3. Boris Buden, *Children of Postcommunism*, in «Radical Philosophy», n. 159, gennaio-febbraio 2010, pp. 18-26.

L'anello debole della democrazia

La natura delle nuove proteste contro Putin

Ilya Boudraiskis

Il nuovo movimento di protesta del 2011-12 ha profondamente ripositionato la politica russa, fino ad allora circoscritta e isolata, all'interno di un contesto internazionale, in sintonia con gli eventi della «Primavera araba» in Egitto e in Tunisia, del movimento americano di «Occupy» e delle manifestazioni contro l'economia di asfissia in Spagna e Grecia. Per la loro specificità ciascuno di questi movimenti ha evidenziato la crisi sempre più profonda – sia economica che politica – dell'ordine dominante. Tuttavia nell'Europa occidentale e negli Stati Uniti questi movimenti hanno messo in dubbio la democrazia rappresentativa come ideologia che determina forme di legge e partecipazione politica. In Russia, al contrario, molti dei gruppi sociali precedentemente passivi e depolitizzati, che hanno dato forma all'articolata composizione delle proteste di Mosca, si sono uniti attorno allo slogan della «giustizia», mentre la dubbia affermazione «la democrazia è una procedura» è diventata una delle espressioni più diffuse tra i leader e i giornalisti dell'opposizione. La gente richiedeva il ritorno del diritto reale alla politica, ma si rifiutava di pensare come quel diritto si sarebbe potuto realizzare significativamente.

Nonostante le speranze dei radicali di sinistra, la stabilizzazione del capitalismo russo nell'era di Putin non ha innescato i classici scontri tra precari e nuova borghesia. La nuova composizione di classe della società russa ha preso forma in relazione alle esperienze traumatiche della cosiddetta «terapia shock» e della massiccia deindustrializzazione degli anni Novanta, quando quasi la metà della classe operaia russa ha perso il posto di lavoro e, con questo, la sua precedente identità di classe (nel 1999 il numero degli operai dell'industria era calato del 38% rispetto al 1990). La crescita limitata dei nuovi sindacati indipendenti, che sorsero dopo alcuni scioperi di forte impatto e ben pilotati, a metà degli anni Duemila era quasi interamente legata a un settore specifico dell'economia russa: le piccole nuove imprese ricreate da zero da parte di corporazioni multinazionali. Queste iniziative tuttavia apparvero come eccessi per le masse passive degli operai delle vecchie grandi imprese sovietiche e del settore finanziario. Questo inoltre spiega il fatto che, nonostante la relativamente vasta risonanza su scala nazionale di eventi come lo sciopero di quattro settimane della fabbrica Ford nell'hinterland di San Pietroburgo alla fine del 2007, non ci sia stato nessuno sciopero di solidarietà durante l'intero decennio in tutta la Russia a causa della crescita economica che si era registrata.

Le manifestazioni contro la cosiddetta «monetizzazione dei benefici» nell'inverno del 2005 furono il solo esempio di un movimento sociale su scala nazionale nel periodo descritto. A causa dei violenti sforzi da parte del governo di accelerare la privatizzazione del settore pubblico e dei cosiddetti «monopoli naturali» (energia, trasporti ecc.), milioni di cittadini persero contemporaneamente il diritto a viaggi gratuiti e sussidi abitativi. L'élite al potere, la quale riteneva che la popolazione si sarebbe adattata a uno standard di vita in permanente decrescita negli anni della nuova economia di mercato, vide inaspettatamente che quasi tutte le grandi città della nazione erano assediate da proteste spontanee. La richiesta di abolire la nuova riforma unì una serie di gruppi disparati che erano stati colpiti dalla «monetizzazione», tra cui pensionati, famiglie numerose, invalidi, soldati e poche



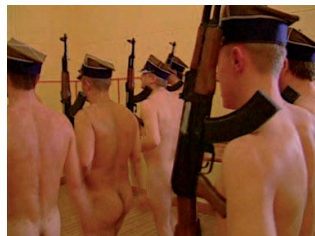
Artur Zmijewski, KR WP, 2000. Video, colore, suono, 7' 30". Collezione La Gaia, Busca (Cuneo).

categorie di impiegati statali. Tali manifestazioni diventarono così un catalizzatore del malcontento generale.

Si dice che i partiti parlamentari (incluso il Partito comunista della Federazione russa) e i sindacati «ufficiali» non fossero preparati all'avvento repentino del movimento e non avessero giocato un ruolo significativo sia nell'organizzazione delle proteste sia nelle rappresentanze politiche. Vladimir Putin, che aveva registrato un colpo alla propria popolarità personale, trovò rapidamente una soluzione: trasferì la responsabilità per l'insuccesso della riforma ad alcuni ministri e tagliò le loro retribuzioni. I profitti in eccesso delle esportazioni di petrolio, che era stati incanalati in conti bancari statali, resero possibile l'integrazione di fondi extra-budget e l'estinzione rapida di tutti i focolai di tensione sociale. I locali «Consigli coordinati dell'azione unita» che si erano formati sull'ondata delle proteste contro la monetizzazione non furono capaci di costruire una rete regolare su scala nazionale nel periodo successivo. Alcuni di questi Consigli si dispersero mentre altri si concentrarono sui conflitti locali e soprattutto nella sfera residenziale. Gli attivisti che cominciarono a farsi sentire nel 2000 costituivano una minoranza che avrebbe potuto agire a livello di imprese individuali, di quartieri, di piccole città. Un vero abisso si aprì tra l'insoddisfazione delle masse passive e le pratiche attiviste locali. I sondaggi sociologici hanno riscontrato in modo evidente che la maggior parte dei partecipanti era assolutamente pronta a prendere parte alle manifestazioni e alle azioni di sciopero. Così nel 2005, facendo seguito all'ondata di proteste contro la «monetizzazione dei benefici», il 57% degli intervistati dichiarò di voler partecipare, ma soltanto il 2% lo fece. Nel 2008 il 27% dei lavoratori interpellati nel sondaggio espressero il desiderio di prendere parte agli scioperi e il 55% si pronunciò a favore degli scioperanti, nonostante il fatto che in quel periodo si registrarono soltanto undici scioperi nell'intera nazione.

Il neoliberalismo è diventato non soltanto il credo che guida la politica dell'élite al potere, ma l'ideologia organica di una società in cui la competizione brutale e la spinta a capitalizzare la propria posizione sociale si sono trasformate in una «strategia di organizzazione», per usare un termine di Althusser. Il senso acuto di alienazione dal potere si mescolava con la volontà generale di accettare la privazione di diritti personali. L'esperienza dell'alienazione dal governo intanto trovò espressione in forme di attivismo sociale irregolare, a livello locale, tanto quanto in attività di volontariato solidale e di impotenti espressioni di malcontento in risposta ai sondaggi sociologici.

Alcuni ricercatori liberisti hanno descritto la condizione della società russa nel primo decennio degli anni Duemila come conseguenza della sindrome «posttotalitaria», una versione peculiare dell'«elusione della libertà», in quanto la maggioranza della popolazione si è trovata imprepa-



rata a prendere decisioni indipendenti nella nuova realtà dell'economia di mercato e della democrazia, pronta – ancora una volta – a delegare la responsabilità del proprio destino al governo. Quella contesa, che ci informa più sull'ottica liberista che sullo stato delle cose contemporaneo, era di solito unita a una fondamentale dicotomia tra due decenni, l'era di Eltsin e quella di Putin. La seconda era caratterizzata come la revanche della burocrazia del governo, che ancora una volta aspirava al dominio della vita economica e sociale. Tuttavia un'altra importante componente della democrazia controllata era anche quella di contrastare la nuova epoca, associata con la restaurazione del governo, contro il collasso e il degrado degli spericolati «incerti anni Novanta».

Allo stesso tempo esisteva un luogo per espandere realmente la logica della privatizzazione alla macchina del governo stesso e al suo ruolo nell'economia e nella società. L'accademico Vadim Volkov, nel suo importante lavoro *Violent Entrepreneurs* (Imprenditori violenti), definisce il periodo di transizione da Eltsin a Putin, iniziato nel 1999, come «il quarto grado della privatizzazione»: il governo, rimpiazzando la mafia nel mercato specifico dei servizi di protezione degli anni precedenti, ha cominciato attivamente a giocare il suo ruolo. Quel processo non ha restaurato la posizione di un'istituzione regolativa sulla società, ma ha invece trasformato il governo stesso, o più precisamente il suo apparato e le sue strutture di potere, in un soggetto attivo di mercato. Il governo non ha riguadagnato il controllo sulla società, ma, all'opposto, ne è divenuto rapidamente parte integrante.

Nella sfera economica ciò ha significato che il diritto pratico alla proprietà era adesso garantito non attraverso un accordo informale con fornitori privati di servizi di protezione, ma esclusivamente attraverso l'assistenza della polizia e di altre strutture di potere. Come risultato del sopracitato quarto grado della privatizzazione, decine di centinaia di conflitti, entro cui le strutture di governo erano attratte, finirono con la redistribuzione a favore dei proprietari che avevano i rapporti più stretti con la polizia, con le forze speciali e i tribunali (che in Russia hanno una loro propria struttura di potere). A livello di politica locale la Russia di Putin ha cominciato ad assomigliare sempre più a una variante peculiare di ciò che Harvey chiama lo Stato neoliberalista: che è la più totale riduzione dello Stato a strumento di redistribuzione di welfare, in favore del suo esclusivo rafforzamento come strumento che supporta il dominio di classe. La restaurazione del dominio di classe ha significato che lo Stato è cresciuto come macchina burocratica, consolidando continuamente il potere per praticare una politica che apertamente va contro gli interessi della maggioranza. Come spiega Harvey, questo genere di attacco frontale necessita di un nuovo tipo di egemonia fondata sul consolidamento di una classe governativa pronta per un conflitto aperto.

L'autoritarismo di Putin è stato fondato su un consenso stabile tra le élite al governo secondo le quali i metodi di privatizzazione non devono essere ripresi in considerazione, una posizione che ha accelerato la trasformazione nella tesi chiave del tacito accordo sociale sul regime politico.

Vale la pena di notare come alcuni russi di sinistra e occidentali abbiano definito in modo totalmente errato il regime di Putin come regime bonapartista, facendo riferimento alle sue azioni repressive contro taluni oligarchi (come Mikhail Khodorkovsky) e alla sua tendenza a una retorica populista. Invece il tipo di consenso neoliberalista che si stava consolidando sulle rovine della società non significava una classica autonomia governativa bonapartista rispetto agli interessi della classe dirigente, e neppure una strategia tra basso e alto, ma solo il ricorso al supporto delle masse attraverso il plebiscito. Al contrario, la versione russa dello «Stato neoliberalista» in misura maggiore dei modelli americani o europei occidentali era inestricabilmente intrecciata con la classe governativa, di cui la burocrazia al governo è diventata parte integrante.

Tale Stato, il cui potere repressivo cresce proporzionalmente alla deregolamentazione dell'economia, appare come un regime di avanzamento politico continuo. Il corpus delle leggi antiterroriste proliferate nel corso dell'ultima decade, il potenziamento delle forze speciali e dei reparti di polizia speciale, allo stesso modo che le operazioni antiterroristiche senza fine (e anche più strutturalmente necessarie) nel Nord del Caucaso, sono derivati dal fatto che uno stato di emergenza permanente è diventato il fondamento principale della sovranità delle élite governative.

La formazione e il consolidamento verticale del potere di Putin sono stati accompagnati ovunque dall'emergenza costante delle circostanze. Atti terroristici, improvvise esplosioni di violenza di massa, disastri naturali e incendi virulenti sono tutti segni caratteristici dell'ultimo decennio emersi non solo come effetto di una cospirazione cosciente intesa a usurpare il potere e a sommergere l'opposizione, ma anche come prodotti reali di un collasso sociale e governamentale. La macchina governativa e le strutture di polizia, in particolare, si sono comportate non come forze tese a bloccare il collasso, ma come gli attori più significativi in grado di agire effettivamente in quelle circostanze. Essi hanno potuto colpire ogni avversario seguendo le proprie regole e sul proprio terreno: comportarsi come il più brutale terrorista nella guerra contro il terrorismo; disciplinare la violenza di strada attraverso l'uso della peggiore violenza; abbattere la criminalità applicando i metodi criminali più drastici. Anche il reale termine «potere», che i partecipanti al movimento di opposizione degli anni Duemila hanno usato così spesso per definire i loro avversari, suggerisce in forma concisa l'indivisibile interconnessione tra classe aziendale economica, politica antisociale, violenza poliziesca e misure autoritarie che definiscono la composizione generale dell'ordine governativo postsovietico. Si può venire a patti con il potere e trovare un posto nei rapporti esistenti; si può tollerare un malcontento soffocato e politicamente inesperto; si può assumere una posizione attiva di resistenza. Ma la totalità del potere porta inevitabilmente il più piccolo conflitto al livello di un conflitto contro il sistema come tale.

Traduzione di Elvira Vannini

Ilya Boudraiskis è stato uno dei fondatori di Vperiod, sezione russa della Quarta Internazionale. Questo gruppo si è impegnato per fondare il Movimento socialista russo (Rsd), di cui Ilya è uno dei portavoce.



alfaEST

alfabeta2.34

Kiev 2013

In diretta con Maidan

Larissa Babij

Nei mesi scorsi i manifestanti hanno occupato Maidan Nezalezhnosti (Piazza dell'Indipendenza) nel centro di Kiev in un numero variabile da alcune centinaia a centinaia di migliaia di persone. Dal 21 novembre le loro rivendicazioni sono passate dalla richiesta di firmare un accordo di associazione con l'Unione Europea, di porre fine alla brutalità della polizia, fino alle dimissioni dell'attuale presidente ucraino Viktor Yanukovič: ciò che rimane costante è che accomuna queste richieste è la necessità di un nuovo governo che guidi l'Ucraina in direzione dell'Europa.

Sebbene abbia trascorso gli ultimi otto anni a Kiev, lavorando con artisti contemporanei come curatore, scrittrice e collaboratrice, ho visto la rivoluzione svolgersi da lontano attraverso la diretta streaming di camere digitali e trasmissioni di notiziari online, Facebook, articoli e conversazioni con amici ucraini. Dagli Stati Uniti, Maidan Nezalezhnosti appare come una comunità autorganizzata su larga scala i cui membri possono avere punti di vista radicalmente diversi e spesso contraddittori sulla politica e l'ideologia. Tuttavia, uniti dalla comune esigenza di resistere alla manipolazione da parte dell'attuale governo e dall'urgenza di reagire a una situazione imprevedibile, gli occupanti di Maidan stanno cooperando: ciascuno dà il proprio contributo all'impegno comune senza ostacolare le attività degli altri. Insieme i manifestanti hanno costruito barricate con sbarre metalliche, filo spinato, panchine e rottami vari tenuti insieme dalla neve e dal ghiaccio; hanno occupato alcune sedi amministrative; hanno messo su una tendopoli e un palcoscenico, garantito pasti gratuiti, riparo e assistenza medica, soprattutto a coloro che sono arrivati da altre regioni dell'Ucraina. A Maidan c'è un livello relativamente basso di autorità e di regole, ma molta generosità e condivisione: bevande calde e indumenti pesanti, collaborazione per preservare condizioni di vita igieniche, mezzi di comunicazione comunitari per tenere informato il mondo su ciò che sta accadendo a Kiev, una università libera all'aperto con lezioni e proiezioni di film.

Le comunità, la cooperazione e l'autorganizzazione sono stati i temi e le pratiche principali nella critica d'arte contemporanea ucraina da quando ho incontrato per la prima volta gruppi come Rep (Revolutionary Experimental Space) e TanLaboratorium nel 2007. Le indagini sui modi di pensare, di essere e di creare insieme formano sia il processo sia talvolta il materiale stesso della loro arte. Più recentemente, in risposta ai conflitti nelle principali istituzioni culturali, gruppi piccoli e variabili di operatori culturali e cittadini interessati si sono organizzati per combattere la censura, l'appropriazione indebita delle risorse e l'ingerenza politica ingiustificata sulla produzione culturale. Ora, mentre passano i giorni e le settimane a Maidan, centinaia di migliaia di ucraini stanno trovando i loro propri modi di coesistenza in opposizione all'inaffidabile sistema politico.

Mentre a Maidan i leader dei partiti di opposizione e i loro sostenitori restano visibili e i diplomatici stranieri provenienti dall'Unione Europea e dagli Stati Uniti sono venuti qui espressamente per parlare con i manifestanti, con i leader dell'opposizione e con il presidente Yanukovič, vengono messi in atto continui tentativi di vietare slogan e simboli politici. In contrasto con la «rivoluzione arancione» del 2004, che aveva il chiaro obiettivo di ottenere elezioni democratiche ed eque e che è stata guidata da politici carismatici, questa di Maidan è caratterizzata dall'as-



senza di leader forti e di risultati specifici. Questa condizione permette e praticamente richiede un tipo di organizzazione orizzontale, che aumenta le responsabilità di tutti e di ogni singolo cittadino partecipante. Non si attendono istruzioni, accade tutto in una volta e ciascuno deve pensare e agire momento per momento.

Da un lato, non c'è il lusso temporale di tracciare una strategia, poi di raccogliere le risorse e infine attuarla. Dall'altro, il tempo – il tempo di sollevarsi, camminare e parlare, occupando Maidan – è divenuto improvvisamente abbondante per coloro che hanno abbandonato i loro ritmi quotidiani per il desiderio di esporre pubblicamente i loro corpi rendendoli così visibili come segno di protesta contro il governo in carica. Ho sentito dire che una delle più grandi risorse degli artisti underground sovietici era il tempo libero per leggere, pensare e discutere le loro idee con gli amici. Qui questo tempo è tornato, ma insieme all'urgenza e alla costante minaccia di un possibile attacco e di un possibile scontro che richiede di stare sempre allerta e pronti all'azione. Il mondo è stato a guardare gli ucraini protestare non solo per l'interesse geopolitico di ostacolare la crescente sfera d'influenza della Russia di Putin. Ho passato giorni inchiodata al computer sperimentando una serie di emozioni: ansia, depressione, pianto, amore, euforia. Seguiamo gli eventi quotidiani di Maidan con stupore e speriamo che ci sia ancora una possibilità per rapporti democratici fondati su interessi comuni, piuttosto che sull'individualismo materialista. E se, incanalando lo slancio dei movimenti di protesta internazionali degli ultimi anni, da Occupy Wall Street a Gezi Park in Turchia, la Maidan ucraina stesse praticamente trovando mezzi alternativi di autogoverno?

La notte dell'11 dicembre le squadre antisommossa della polizia sono tornate in forza per attaccare i manifestanti per la prima volta dopo la repressione violenta del 30 novembre, che aveva ricevuto dure critiche da parte di tanti leader internazionali e attirato masse di ucraini arrabbiati a Maidan. La polizia antisommossa ha cercato di allontanare i manifestanti usando i gas lacrimogeni, ma evitando di ricorrere alla violenza fisica; i manifestanti sono riusciti a tenere il campo e a respingere la polizia senza combattere. All'indomani mattina le forze dell'ordine si sono ritirate e da allora non sono più tornate.

Il presidente continua ad aggrapparsi ostinatamente al suo potere, ma i manifestanti si rifiutano di abbandonare le loro posizioni. Nessuno può prevedere cosa accadrà quando sopraggiungerà la stanchezza, quando l'attenzione internazionale verrà meno, le speranze si spengeranno come illusioni e danzatori e sbandieratori saranno troppo stanchi. Sto osservando con curiosità Maidan resistere, con la piena fiducia che una rivoluzione nella mente delle persone sia l'unica possibilità di guidare un cambiamento politico.

Traduzione di Duccio Scotini

Igor Grubić, *Angels with Dirty Faces*, 2006.
Stampa a getto d'inchiostro su carta archivistica,
120 x 80 cm cad.
Collezione privata, Padova – Collezione Together, Torino.



Vyacheslav Akhunov: La linea uzbeka del potere assoluto

Conversazione con Marco Scotini

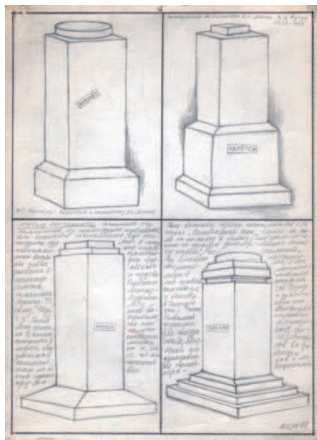
Tra gli artisti più carismatici del Centro Asia, Vyacheslav Akhunov (classe 1948), da anni non può uscire dai confini dell'Uzbekistan per motivi politici.

Marco Scotini - Tra il 1976 e il 1978 tu concepisci un progetto grafico in otto tavole che raccolgono trentadue piedistalli. Di stili e tempi diversi, questi piedistalli raccolti in alcune città sovietiche sono le sole varianti di un'unica statua, sempre la stessa: quella di Lenin. Ma questa statua, stranamente, manca: è rimossa. Oggi tutti vediamo nel *Piedistallo Vuoto* una forte anticipazione della leninoclastia seguita al 1989. Sembra che a quella data tu legga il comunismo come un passato remoto verso cui ti poni come un archeologo.

Vyacheslav Akhunov - Negli anni Cinquanta la mia famiglia aveva affittato una stanza in una baracca dove vivevano quattordici famiglie. La baracca si trovava all'indirizzo Ccpcp - Repubblica sovietica socialista kirghisa - nella città di Osh, in via Stalin al numero 382. Nella città c'erano due strade principali parallele: una si chiamava via Stalin e l'altra via Lenin. Due volte all'anno nella nostra strada, al suono della banda locale, passavano colonne di persone per manifestazioni festive in occasione dei maggiori eventi politici: in autunno per celebrare l'anniversario della Rivoluzione d'Ottobre e in primavera per celebrare la Festa internazionale della solidarietà dei lavoratori di tutto il mondo. In quei giorni gli abitanti delle baracche, compresi i miei genitori, imbandivano con diversi cibi i tavoli che portavano fuori nei cortili per festeggiare assieme ai manifestanti: bevevano vino e vodka, ballavano al ritmo di melodie e canzoni, usando il vecchio trofeo di un grammofono tedesco.

Non lontano dalla nostra baracca si trovava un monumento a Stalin. Ma, alla fine degli anni Cinquanta, la statua di Stalin - alla quale eravamo abituati - d'un tratto scomparve. Una mattina, mentre andavo a scuola, ho trovato il piedistallo vuoto. La figura di Stalin era scomparsa. Nell'area verde di fronte all'edificio del comitato locale del Partito comunista si trovava un altro monumento della città fatto di cemento: su una panchina stavano seduti Lenin e Stalin in conversazione. Il busto di Stalin era scomparso e ora Lenin stava seduto nella sua solitudine. Gli adulti scherzavano: «Stalin è andato al magazzino alimentare a comprare la vodka». Anche nella casa di riposo dei lavoratori era scomparsa dalla sua postazione la figura di Stalin con due pionieri, un bambino e una bambina che gli offrivano un mazzo di fiori. Erano scomparsi, poi, i numerosi busti di Stalin che si trovavano vicino alla scuola intitolata a Stalin, all'interno del parco urbano di cultura e riposo, pure intitolato a Stalin.

Dopo due mesi sul piedistallo vuoto hanno collocato una statua di Lenin. Quindi la città, da quel momento, ebbe due monumenti dedicati a Lenin: il nuovo monumento sulla via Stalin, che poco dopo è stata chiamata via Jakov Sverdlov, e il vecchio monumento in via Lenin. A quel tempo mio padre lavorava come artista per la spedizione archeologica dell'Accademia delle Scienze della Ccpcp kirghisa, sotto la guida dell'archeologo Yuri Baruzdin. Durante le vacanze scolastiche estive lui mi portava con sé nei luoghi degli scavi e più tardi, quando sono diventato adulto, anch'io ho lavorato per una spedizione archeologica in qualità di operaio. A quel tempo una cosa che aveva lasciato un forte impatto sulla mia fantasia infantile era anche il quadro del pittore russo Karl Brjullov *Gli ultimi giorni di Pompei* (1833), che raffigurava statue di dei che cadevano dai loro piedistalli sulle teste



Vyacheslav Akhunov, *Abandoned Pedestals (The Empty Pedestals Intended for Monuments for Leaders)*, 1978. Matita su carta, 41,5 x 30 cm cad. Collezione privata.

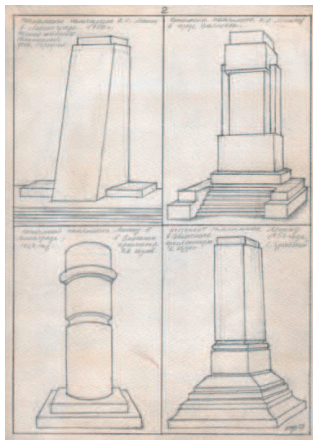
del popolo vittima della distruzione. Questa scena mi «perseguita» ancora oggi.

Il progetto *Il Piedistallo Vuoto* è in qualche modo anche la descrizione di una parte della mia vita, dei miei ricordi d'infanzia, che si sovrappongono a quelli della mia gioventù, sotto il segno della cultura musicale dell'epoca - il gruppo dei Beatles. All'epoca sognavamo che invece di Vladimir Lenin, come era già successo con alcune statue di Stalin, si potesse mettere sui piedistalli la figura di John Lennon. Pure i nomi si assomigliano in una maniera incredibile: Lennon-Lenin. Gran parte del progetto sta nell'ironia. Se Stalin era andato a comprare la vodka e non è più tornato, ora Lenin poteva essere andato a cercare Stalin, lasciando vuoto il proprio piedistallo (c'erano diverse varianti: «andato al congresso del partito», «alla sauna», «al magazzino» ecc.).

Nel tuo lavoro degli anni Settanta la figura del leader ha un ruolo centrale. Ossessivo, ritorna moltiplicato come uno slogan, come un oggetto d'affezione, un demone sarcastico. C'è tutto un carnevale di maschere che si nascondono e si mimetizzano dietro la linea del partito, la linea rossa dell'orizzonte...

Il nome del capo oscurava tutto nella vita del paese, la sua figura chiudeva tutte le prospettive. Il leader politico definiva le linee guida del partito e lo stile delle nostre vite. I leader morivano e con ogni nuovo capo comunista cambiava il nostro orizzonte sovietico. Ma ogni volta che ci sembrava di avvicinarci a questo orizzonte, esso si allontanava. Uno dei pilastri inamovibili della propaganda comunista rimaneva la figura di Lenin, finché la dottrina dogmatica del marxismo-leninismo ha raggiunto il suo completo svuotamento di senso, fino a quel punto in cui Marx avrebbe detto: «La storia si ripete sempre due volte: prima come tragedia, poi come farsa». È esattamente questa farsa che ho cercato di cogliere e di esprimere nel mio lavoro. Quando scompariva un leader politico, finalmente si capiva che si trattava di un essere mortale, di un essere umano: non di un demone o di un superuomo. All'epoca la tv trasmetteva i funerali dei dirigenti governativi giorno e notte (ora questo accade solo nella Corea del Nord). Il nostro approccio creativo si forma sostanzialmente a causa degli eventi vissuti e dei quali fai parte, diventando una descrizione della realtà che ti circonda e della tua contemporaneità.

Sappiamo che la nostalgia nazionalista e il ritorno ai clan di potere ha giocato un importante ruolo nelle periferie postsovietiche.



Tu stesso e il tuo lavoro ne portate addosso le stimmate, visto che ti è negata la possibilità di uscire dall'Uzbekistan. Ne vuoi parlare? I tempi di costruzione del capitalismo in Uzbekistan sono stati contraddistinti da riduzione della libertà, ascesa dell'economia simbolica e quasi totale insicurezza sociale. Islam Karimov, già dirigente comunista, non ha abbandonato la sua abituale concezione dei termini libertà e democrazia, il paternalismo governativo. Anno dopo anno replica il suo ruolo principale: il capo che «soffre per il popolo», per la giusta causa, nello Stato a lui affidato dal popolo. Non c'è nostalgia verso il passato comunista, nessun rimpianto - ora egli ha tutto: il potere e l'amore infinito del popolo senza più Soviet. E più il capo ha un potere incontrollato, più grande è il campo d'azione per affermare questo potere. Ciò significa reprimere e liquidare con ogni mezzo possibile ogni tentativo di cambiare la situazione attuale. Del resto, come si usa in ogni sistema autocratico di governo, per non recedere dal proprio mandato il leader manipola le elezioni, le leggi e per anni tiene le redini di un potere personale incontrollato. Al posto di qualcosa che potrebbe rimandare al passato comunista (oggi visto come «era dell'abbondanza e del benessere») il popolo è costretto ad avere una gerarchia, una simbologia e un'organizzazione completamente nuove, con alla sommità il capo. Il potere assoluto è doppiamente perverso. Il governo comincia ad assomigliare a una prigione, con il «pahan» alla guida (*pahan*, dalla parola *papa*, è il capo di una banda di ladri o criminali). E la base su cui poggia si fonda non sulla legge o la costituzione, ma sui termini prestabiliti da parte del capo. In questa atmosfera si formano due identità: sia quella del «pahan» che quella del popolo. Si creano regole interne da seguire, invece delle leggi, e ciascun cittadino può formare la propria identità a partire da queste condizioni imposte. La corruzione e mille altri crimini, che i cittadini non vedono più come tali, hanno distrutto la precedente identità nazionale e già da due generazioni danno forza vitale alla nuova. Chiaramente l'identità nuova non è tra le migliori. Ora, quando uno ha in mano il potere assoluto, può innalzarsi sopra l'ordine simbolico e sopra la legge, in quanto la legge coincide con la persona stessa che detiene quel potere. E qui c'è poco da moralizzare. Le porte del paradiso (che non è più per niente simbolico) sono aperte solo ai detentori del potere e ai loro servi. Tutti gli altri sono latitanti.

Non a caso ho chiamato l'Asia centrale Pac

o «Pahanato dell'Asia centrale», che come tipologia assomiglia agli Emirati Arabi. Nel Pac possiamo includere i «pahanati» di Kazakistan, Uzbekistan, Tagikistan e Turkmenistan. In questo modo io «scherzo», ma i miei «scherzi» non piacciono ai capi del Pahanato uzbeko. Ciò significa che i servizi di sicurezza nazionale controllano i miei rapporti privati: con chi sono in contatto, con chi ho rapporti d'amicizia, a chi scrivo, con chi scambio opinioni, con chi vado alla *chaikhana* o al mercato. Così vengono individuati i «nemici del regime» che potrei eventualmente incontrare quando mi reco all'estero per lavoro. Questo significa che le mie telefonate vengono automaticamente registrate, la mia posta attentamente esaminata, le lettere aperte e lette. Cercano di individuare e capire cosa mi abbia spinto a incontrare il principale avversario di Karimov, di cosa avrei potuto parlare con il mio vecchio amico e grande poeta Muhammad Salih. Perché ho accettato il suo invito a partecipare al congresso della Ndu a Praga in qualità di osservatore indipendente? Perché nei miei articoli parlo criticamente dell'architettura contemporanea uzbeka e la definisco brutta, ripetitiva e priva di idee? Perché non ho mai aderito a nessuna organizzazione politica dell'opposizione, non sono mai stato soggetto a cause giudiziarie, non ho mai chiesto prestiti in banca e non ho debiti. Non sono mai risultato un collaboratore di qualche impresa o fabbrica militare segreta, non ho mai detenuto segreti di Stato o informazioni riservate il cui svelamento potrebbe danneggiare il governo e lo Stato. Perché ironizzo sullo stile di vita e le vicende glamour di Gulya Karimova. Perché nelle mie azioni artistiche e nelle mie performance schernisco il potere, il governo e le persone che ora sono al potere... Tutto ciò, secondo gli agenti del servizio di sicurezza nazionale, è una blasfemia e inaccettabile forma di disobbedienza politica. Perciò le visite dell'artista Akhunov a Documenta 13, alla LV Biennale di Venezia, alla V Biennale di Mosca, alla IV Biennale di Singapore sono ritenute «non necessarie» dalle autorità dell'Uzbekistan. Non posso visitare neppure la mia mostra personale italiana. L'ennesimo rifiuto a Vyacheslav Akhunov di lasciare il paese è un'altra deriva del potere dell'Uzbekistan, una evidente reazione all'attività indipendente dell'artista!

Capisco. Cosa, allora, ci dobbiamo aspettare sopra quel piedistallo vuoto nel prossimo futuro? Un'enorme banconota in dollari - grande fino al cielo.

Traduzione dal russo di Andris Brinkmanis



Julius Koller, *UFO - Naut J.K. (UFO)*, 1981-82. Autoritratto con racchetta, fotografia su carta, vintage, 37 x 31 cm. Collezione Enea Rigbi, Bologna.

Nell'Ungheria di Orbán

Regime fascista e cultura

Endre Székely

Sul settimanale «Élet és Irodalom» (Vita e Letteratura) sono state pubblicate alcune parti della fondamentale analisi politica di Rudolf Ungváry sullo stato attuale dell'Ungheria. L'autore definisce il regime monolitico e quasi unipartitico del partito Fidesz al potere «una mutazione fascistoide», superficialmente non identificabile con regimi di tale stampo, ma che opera in modo nuovo per appropriarsi del potere in maniera assoluta e irreversibile.

Il primo ministro ungherese Viktor Orbán è anche il presidente del partito Fidesz che gli è disciplinatamente subordinato. Presidente del Parlamento è László Kövér che esercita le sue funzioni come un militare maestro di ginnastica scolastica. Il presidente della Repubblica, János Áder, completa il terzetto di compagni d'università che venticinque anni fa hanno fondato il partito Fidesz.

Una famiglia che concentra nelle sue mani il potere politico ed economico grazie a una maggioranza di due terzi nel Parlamento, con la possibilità di modificare la Costituzione secondo le proprie esigenze, ha occupato sistematicamente le principali istituzioni – Procura generale, Corte costituzionale, Corte dei conti, Ufficio nazionale dei tribunali, Autorità dei media e delle telecomunicazioni – mettendo fine alla tradizionale separazione dei poteri.

Secondo l'autorevole sociologo Bálint Magyar, ex deputato liberale ed ex ministro dell'Educazione, in Ungheria si è formato uno «Stato postcomunista mafioso» il cui obiettivo primario è concentrare nelle proprie mani le risorse econo-

miche e accumulare ingenti patrimoni personali valendosi di una restrizione brutale dei poteri di controllo, dei diritti collettivi e, sempre più, di quelli privati.

La nazionalizzazione delle strutture scolastiche ha portato anche alla restrizione dei diritti degli insegnanti e dei genitori degli allievi, alla riscrittura dei libri scolastici e alla graduale monopolizzazione dell'editoria scolastica a favore dell'ideologia del regime. Per quanto riguarda la cultura, la situazione appare sempre più minacciosa, dopo una ridistribuzione radicale delle risorse finanziarie destinate alle istituzioni culturali. Gli istituti di ricerca accademici, in funzione da più di mezzo secolo, sono stati «riorganizzati» (e in parte chiusi), mentre il governo ha creato una serie di nuovi istituti «scientifici», diretti da quadri «affidabili», che ricevono generose sovvenzioni, e in compenso il budget di quelli tradizionali è stato radicalmente ridotto.

Le grandi istituzioni di prestigio sono state poste nelle mani di quadri del partito. Un circolo privato, intitolato Accademia d'arte ungherese (Magyar Művészeti Akadémia - Mma), è stato elevato nella Costituzione a depositario morale e istituzionale dell'arte ungherese, a pari diritto con l'Accademia ungherese delle scienze (Magyar Tudományos Akadémia - Mta) fondata dal grande storico ungherese conte Széchenyi nel 1825. Ha ricevuto in dono un palazzo storico nel centro di Budapest (Vigadó). Una lussuosa villa sui colli di Buda (Hild-villa) e ha inglobato la prestigiosa istituzione di mostre contemporanee Műcsarnok, creata nel 1896 per promuovere i massimi valori dell'arte ungherese di ogni tempo: essendo aperta alle nuove ten-

denze artistiche, era infatti accusata di cosmopolitismo e ritenuta «priva dei veri valori nazionali e cristiani». E mentre nel 2013 la tradizionale Accademia letteraria e artistica Széchenyi (Szima), che raccoglie i maggiori scrittori, artisti, musicisti e cineasti del paese, ha ricevuto 12 milioni di fiorini di sovvenzione (40.000 euro), la Mma ha ottenuto 2,5 miliardi (8,3 milioni di euro).

Zoltán Balog, un ex pastore, è a capo del Ministero delle risorse umane (che comprende l'educazione, la cultura, la salute, gli affari sociali, ecclesiastici e le pari opportunità), ha recentemente dichiarato che tutti gli artisti dovranno entrare nella Mma (non: «potranno!»). Il suo presidente György Fekete, un mediocre architetto, già membro del primo governo di destra degli anni Novanta, ha osservato a proposito dello scrittore György Konrád: «dobbiamo notare che all'estero viene considerato come uno scrittore ungherese» (allusione chiaramente antisemita). Ha annunciato che la vocazione della Mma è di determinare che cosa merita di essere considerata arte ungherese, che deve sempre rappresentare l'identità nazionale e la morale cristiana. Quanti non seguono questo indirizzo non possono essere considerati artisti ungheresi.

Si tratta solo di alcuni (anche se sostanziali) abusi di un potere sempre più monolitico nei confronti della cultura, che l'Ungheria ha dovuto subire accanto ad altre drastiche misure antidemocratiche, come il controllo quasi illimitato sui media, la restrizione dei diritti dei lavoratori, la repressione dei culti religiosi privi di riconoscimento ufficiale. Tutto ciò in un micidiale processo che mira a produrre in pochi anni il risul-

tato apertamente voluto e dichiarato da Orbán: la sostituzione completa della classe dirigente e delle élite del paese.

La società ungherese appare traumatizzata dall'inaspettata e aggressiva colonizzazione interna del paese, che ha rapidamente e inesorabilmente sottomesso una popolazione del tutto impreparata. Dopo la repressione sovietica del movimento rivoluzionario del 1956, il nuovo corso instaurato da Kádár aveva portato gradualmente l'Ungheria a essere il paese del blocco socialista con la miglior qualità di vita e con qualche apertura sul piano della democrazia.

Con il cambio di regime, nel 1989, una libertà inaspettata si univa a prospettive angosciose riguardo alla responsabilità individuale e ai problemi della sopravvivenza, e il paese era giunto economicamente sull'orlo del fallimento. Questo ha permesso a Orbán di arrivare al successo elettorale, offrendo anche a molti la speranza di potersi inserire nella nuova gerarchia feudalemafiosa.

Mentre i deboli partiti dell'opposizione non hanno sufficienti energie e risorse per opporsi al regime che controlla saldamente tutti i media, una forma di resistenza è esercitata solo da piccoli gruppi di opposizione civile, come HaHa (studenti universitari), Tasz (Società per i diritti della libertà), Humán Platform (che riunisce con qualche successo le piccole organizzazioni intellettuali). Alcuni gruppi di artisti militanti organizzano di tanto in tanto azioni dimostrative, che qualche volta arrivano a superare il muro dei media, sempre col rischio di ritorsioni. Ma la mancanza di una rete che possa organizzare queste situazioni impedisce di reagire efficacemente agli abusi del potere.



Yerbossyn Meldibekov, N. Oris, Dzhambul (dalla serie Family Album), 2008. Fotografie, 55 x 40 cm cad. Collezione privata.



Dal diluvio

Tommaso Ottoneieri

1. (ex ponto)

sul nero ghiaccio d'una spiaggia giacendo lava solida
 piaga o geysir nelle fini dei mondi
per l'attesa dell'onda di risacca posseduti
 in sepoltura l'acqua è il peso
 del fuoco perpetuo delle nevi
 di fango pietra è ululo e serpe
dal ventre i monti a spegnersi e scava
 ai campi senza frutto
del canale inaridito lo spacco dentro
di tuberi e radici terrea solca la ruga
 il suo incavo il nucleo vuoto il bagliore
 il bruciore estinto del raggio
fitto nella terra il carbone dei salici
 sugli argini che nulla più contengano
se non il vento, fermo
 il gelo scrosciato dalla zolla
senza suono la ferocia
 dei canti d'insepolti
schiumando a galla il nemico
che assedia senza corpo l'inertizia
 di tutto quello che vola da destra e
da sinistra e gli altri pesci
 nel nubifragio di scaglie
l'esplosione invisibile degli atomi:

4. (Pyrra)

le labbra al freddo al sasso
 la piaga il denso il pallido
peso passo il muschio grondare d'acqua il tempio
scarica ire divine nel brivido lento i gradini
da scalare il diluvio il gorgo d'alga senza limite le navate
 scavando il nucleo d'un mondo sommerso e noi,
noi contro le rapide scrosciate dei genomi il fragore noi
 del codice che annega di silice
la scheggia noi il sibilo che affonda nella pelle noi
labbra poggiando a striscio nella richiesta di grazia
le voci stillano sul grezzo della lapide perle inghiottite
dall'attrito di spasimo il vagito noi della specie che soffoca
 contorta giace nella melma del diluvio:
altro da spingerci dietro le spalle avemmo
una gran madre la cava da cui trarne le ossa madide
fritte pietre dal suo corpo di terra come ossa scariche di
selci a scheggia salite dal costato questo avemmo da scagliare
dietro noi e vive pietre fondono all'impatto
del grasso della terra del lievito del limo
 silicio liquido dalle argille alle arterie:
perché di fango elettrico si plasmi una progenie
d'uomini e mostri e dèi e anfibii e accoppiamenti
senza rete a perdersi
 d'ogni seme fecondo delle cose
per la gonfia palude delle forme
nell'onda dello specchio immaginale, i fili
tesi
del suo cuore
 di scintilla

2. (Dóris)

per la tempesta di squame luce esplosa di lame
 respiro breve per l'onda che si scheggia
sciolta la furia dei fluviali
città sommerge torri campanarie
e alti i gorgi ovunque ne volteggiano
si scagliano alle guglie ed ai crinali
e tumefatte dita sul nuovo fondo arpeggiano
nell'acqua occhi spalanchino Nereidi
a scorger tra vetrine lo scorrere di squali
 e infrante e il riacquattarsi sotto i più ampi rami
delle foreste congelate d'echi:

3. (apocalYptica)

Yll per sua coda è un'ypsilon
ira d'ilari incognite
preme di prora e pullula
latra di lampi liquidi
stella spume di spiriti
ovunque, e offusca, e ordina:
non conoscerai luce che non spenga –
non conoscerai porta che non chiuda:

5. (solarizzando)

se tutto il mondo accade, a scroscio, chissà sotto quale stella, qui divergendo segni, tra i cristalli del caffè Verbano
senza incrinarli, i cristalli, senza incarnare se stessi, fermi entro il muro di quella pioggia a vortice solarizzando noi che precipitanti nell'attesa
dentro la pioggia a scroscio recalcitrassero l'imminenza delle città, degli edifici appollaiati in attesa, nello strapiombo di un battito in sospensione tra due tuoni, lacera lo spazio intriso il rusucchio degli alberi, i verbi digitati il residuo tetro delle cose, gli alfabeti a scroscio nell'imbutto del telegrafo per il resto della vita a rimuginare su niente
il niente su cui rimuginare, esalando dai calici, e che l'idea di noi potesse separarsi da se stessa, a vivere fra due tuoni nello spazio d'una tregua, il vuoto aperto nell'interesse delle pupille, villaggi nella vastità cerchioni campane alberi a risucchio la voragine degli occhi rotolare via
occhi ringhiare ancora occhi all'ingioio del diluvio nero, e rōsa fino all'anima quest'imminenza di città sul fascio di accesso della stazione ferroviaria, pompasse il frantumarsi delle specificazioni tutto accadendo rovesciando altrove
(che il mondo qui fosse tutto ciò che accade)
(che l'insieme dei fatti, fosse, il mondo, e fosse non mai le cose)
versandosi, ecco, nel cupamente altrove, sul piano araldico della dislocazione, nella palude dell'omettere e mancarsi, nel fondo del bicchiere la giravolta dei nostri mancomenti, puntando a perpendicolo per il verso del lancio, solarizzati, ecco, e così pronti a fendere tutti i rovesci di materia nera
tra i grani a picco del rovescio più vasto, in rotta per una eternità d'inconclusioni, il fascio di accesso stretto d'assedio dai conglomerati di edifici, e il vapore ecco di città ci apparve, la zona morta d'ogni discrepanza, il fiato dell'inanimarsi che accade senza bave, il presente a zero l'assenza degli uccelli, sospesi i punti di riferimento, i condomini deserti il farfugliare dei rumori estinti che
intorno perché i rumori in negativo da quel fascio di binari, quel dissentire ovunque dalle cose, era il divergere dei segni l'obliquo d'apertura gli angoli ottusi dei rombi messi in verticale, solarizzando era il dissolvere dei tetti simultaneo sotto quale pioggia, quale sentita stella, che il puro accadere, era
il mondo ossia tutto ciò che accade, il mescolio dei liquidi gli alfabeti esalanti dai tralicci, la materia nera che in tempesta s'agita sulla città, se è l'insieme dei fatti senza traccia di nesso, l'elastico teso dalle sue rive frastagliate, se è tutto questo che per noi si accade, appiattiti nel fondo d'un bicchiere, dentro gli specchi del caffè Verbano, adesso il mondo, alcohol o lago, in un giorno di un inverno, si rovesci su noi
noi fra i rovesci che spezzando tra specchi, nel lembo interno della pioggia, senza più accadere, mai più altrove da qui, senza più muovere nulla, senza sapere di essere, fusi alla luce ferma, così violentemente felici

I testi nn. 1, 2, 4, sono riprese ovidiane, in parte occasionate da eventi museali a Napoli nel 2012 (in particolare dall'iniziativa *Alter Ego: poeti al Mann*, e dalla retrospettiva di Enrico Ruotolo in Castel Sant'Elmo). Il n. 3 nasce come omaggio a Edoardo Sanguineti, a due mesi dalla scomparsa, in quanto «lettera mancante» dall'*Alfabeta apocalittico*: venne scritto per invito di Nicola Straffellini per la prima della sua versione compositiva della sequenza sanguinietiana, e musicato da Mario Pagotto. Il n. 5 è una riscrittura di *In negativo* di Enrico Filippini, composta per il cinquantennale del Gruppo 63.



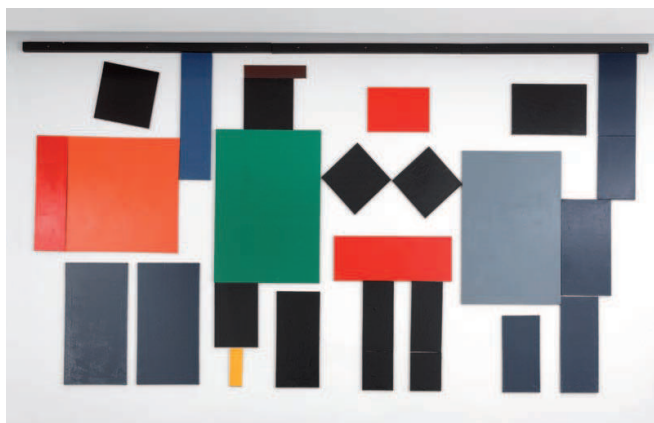
Torta pasqualina

Nanni Balestrini

Rullano già i tamburi nel quartier generale l'Italia balla sulla tolda ma sembra non rendersene conto e sono gli inconfondibili suoni della battaglia elettorale all'orizzonte il quarto di tono andante un po' su o un po' giù e ora che succede la domanda rimbalza fra gli stessi protagonisti incartati in una situazione senza precedenti la mobilitazione è partita e quindi avanti ancora sulla linea di sempre ma io eviterei di infiammare gli animi e cercherei di essere più costruttivo oggi i contorni dell'iniziativa diverranno più chiari e quando scende il sipario sulla caotica giornata delle consultazioni lampo pulite e quindi lessate la bieta in una pentola con il coperchio per 5 minuti in acqua salata c'è il mondo che guarda non si può abbandonare la barca che affonda non ci si può dimettere nel momento della difficoltà suprema per chiudere con Pasqua la via crucis e pensare che una resurrezione da questo calvario sia possibile sia questa l'unica manfrina possibile per quanto rischiosa siamo arrivati a un punto che negli scacchi cinesi si chiama zyang-zeng una sorta di scacco matto reciproco in cui nessun giocatore può spostare più un pezzo un impazzimento di voci e di ipotesi ma niente di certo nessuno che sappia davvero di cosa sta parlando nessuno che tenga conto del fatto che ci si continua pervicacemente a affidare come possibili salvatori della patria a quegli stessi ceti che hanno contribuito a affondarla a ciascuno la sua croce mentre il nuovo Papa porta quella millenaria lui porta la sua l'unica autorità istituzionale in questo momento in grado di guidare in porto la barca allo sbando le ore passano la croce pesa si cade ci si rialza ma a questo punto occorre scolare e strizzare la bieta molto bene lo farebbe solo se fosse l'unica via d'uscita se fosse convinto dati alla mano scenari certi all'orizzonte che è dolorosissima per condurre in porto la barca che affonda

nausea mal di stomaco gli effetti di una settimana vissuta sul filo di notti in bianco di muri di gomma gettando di fatto la spugna è davvero un venerdì di passione la Pasqua di resurrezione sembra molto lontana e del resto con la situazione generale che sta precipitando non è il primo dei problemi in verità la guerra dei numeri va avanti da un bel po' bisogna avere i nervi saldi in questo momento preparare il ripieno amalgamando bene la ricotta con un uovo il parmigiano e il pecorino lavorarlo bene aggiungendo sale e pepe sbaglia chi dipinge un quadro devastato e soprattutto immutato e questo non può permettersi chi come l'Italia attraversa difficili passaggi politici interni di guardare comunque con lucida fermezza al proprio ombelico con la consapevolezza di essere parte di un'area forte ha il dente avvelenato con chi da dentro ha ostacolato la sua corsa gli ha dato molto fastidio il sabotaggio lui correva e gli altri lo sgambettavano

il destino degli sconfitti è fatto di pugnalate e di voltafaccia improvvisi se li aspetta e possono definitivamente spezzare il filo sottilissimo che ancora lo lega alla speranza quando il composto sarà ben amalgamato unire la bieta lessata a foglie intere o tritate non è una colomba pasquale dice appena sorridendo prima di cominciare il resoconto di un vicolo cieco a cui però offre uno sbocco lo stallo in cui siamo immersi rimane tale ma lo sforzo compiuto è un messaggio di ottimismo da parte di chi non si arrende alla paralisi qualunque scelta faranno i nostri politici per il futuro di tutti noi rispondiamo prima alla sola domanda che conta se cioè che sto scegliendo è per il bene dei poveri la lotta alle disuguaglianze come primo indiscutibile dovere delle democrazie pare irrimediabilmente superata o quanto



David Ter-Oganyan & Alexandra Galkina, *Four People in Metro*, 2010. Smalto su tela e legno, 270 x 490 cm. Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino.



Tamás St. Turba, *Autonómia*, 2007. Inchiostro su carta e manici. Courtesy fotografica: IPUTNPU-Archive/Tamás St. Turba. Collezione privata. Courtesy art project, Bratislava.

meno dimenticata un messaggio che vale soprattutto per quello che sottintende del resto non dimentichiamo che la giornata era cominciata in un'atmosfera cupa

assurde reazioni di sospetto e dietrologie incomprensibili il traguardo delle larghe intese sembra lontano e così di consultazione in consultazione di colloquio in colloquio la crisi si è trascinata senza sbocchi fino a oggi sotto gli occhi sempre più perplessi dell'opinione pubblica internazionale e dei mercati prendete uno stampo circolare e foderatelo con la pasta sfoglia uno scenario catastrofico e catastrofista sintonizzato sullo sgomento con cui gli italiani assistono a questa che ormai si configura come crisi di sistema sembrano pensieri curiosi in un giorno di Pasqua ma proprio l'istituzione che oggi celebra la risurrezione del Cristo è quella che ha più lunga storia alle spalle ma quando si è capito dalle battute iniziali del comunicato letto in prima persona che il rischio era svanito tutti hanno tratto un sospiro di sollievo le ragazze dell'arena si alzano in piedi e tributano al sindaco rottamatore gridolini e applausi

le formule che in questi casi vengono immaginate per superare l'impasse si sono esaurite nel giro di pochi giorni i più critici parlano del chicken game il gioco del pollo si sta a guardare chi riesce a sfilarsi per ultimo dal dirupo significa avere davanti un problema colossale il dramma che tocca milioni di italiani le poche elites dominanti vanno stradicando i diritti dei cittadini aumentando la miseria con l'imposizione delle loro politiche di disuguaglianza e così unendo un'altra anomalia alla situazione di impazzimento generale fingendo anche a se stessi di non vederla magari per non doversi prendere la responsabilità di fare davvero qualcosa dateci una mano per dimostrare che credendo e investendo nei sogni uno ce la può fare foderate lo stampo riempiendolo con il ripieno di ricotta e bieta preparato

precedentemente non so se voi vincerete o perderete magari perderete la battaglia ma non perderete la faccia che è la cosa più importante

la casa brucia e non sono ammesse dilazioni e rinvii prima di chiedere fate tre piccoli incavi nel ripieno equidistanti l'uno dall'altro francamente mi sono stancato di continuare a dare consigli che non vengono mai ascoltati e che mi hanno solo reso antipatico a questa classe dirigente ormai il latte è versato ma sono stati commessi anche troppi errori non voglio fare il profeta ma non voglio nemmeno pensare a cosa potrebbe succedere nelle prossime settimane che dio ci salvi noi non siamo riformisti siamo rivoluzionari l'arte del compromesso non rientra nel nostro modo di concepire la politica incarniamo una proposta innovativa non si può tornare a fare i giochi ci sono delle cose da fare e hanno tutte un minimo comune denominatore il cambiamento radicale senza la grazia non possiamo nulla ha ripetuto due volte e con la grazia posso diventare strumento della misericordia di dio poi si è congedato augurando ai cronisti buona Pasqua e scherzando con loro

e così è comparso ieri davanti ai giornalisti energico e in vena di battute niente affatto sfinite di dolori e di stanchezza come assicurava ieri chi voleva le sue dimissioni ha riavvolto il nastro dall'inizio e ha ripreso il comando della nave agli amici di vecchia data ha confermato che si qualcosa di sicuro c'è l'antipatia come grammatica dell'eversione o del cambiamento ha assoluto bisogno dell'ironia così come la fede ha bisogno della tenerezza e siano tranquilli in Europa e nel mondo per i provvedimenti economici urgenti si va avanti il nostro compito è tirar fuori qualche buona idea aprite in ciascun incavo un uovo intero in modo che durante la cottura diventerà sodo al momento è tutto molto aleatorio non si può essere molto ottimisti sul risultato di questa

operazione ma siamo persone capaci di grande ironia e autoironia e sappiamo sorridere in primo luogo di noi stessi e ora buona Pasqua abbiamo guadagnato un po' di tempo

il divario fra uomini e donne rimane molto alto c'è una sottovalutazione del ruolo che possono svolgere soprattutto in un'economia basata sull'interazione chiudete la torta con un disco di pasta sfoglia sul quale ripiegare la sbordatura del disco di base e poi giù una sottile analisi sul fatto che le donne sono molto più predisposte al multitasking il populismo e la demagogia lasciano il tempo che trovano abbiamo paradossalmente il vantaggio di attraversare una crisi che è stata ormai perfettamente diagnosticata il paese si riprenderà quando la figura femminile sarà centrale voglio sfatare la leggenda che non rispetterei le donne hanno più coraggio di noi e un talento che gli uomini non hanno ai più larghi apprezzamenti si sono accompagnati non solo legittimi dubbi e scetticismi ma anche timori e sospetti artificiosi e del tutto infondati mentre scorre indietro il film dell'ultima convulsa drammatica notte di consultazioni

hanno vinto i falchi sulle colombe la linea è stata rovesciata per trovare la chiave di quel che si è scatenato bisogna tornare al tormentatissimo giro di colloqui di venerdì scorso ai suoi che chiamano per gli auguri pasquali confessa tutto lo scetticismo dopo l'iniziale apparente apertura abbiamo perso due settimane e chissà quante ne perderemo ancora nostro signore in una settimana ha fatto molto di più ma se ci lasciano lavorare un accordo lo troviamo in fretta non resta che una sola strada guadagnare tempo rispetto ai mercati per non continuare in questa immagine di stallo spennellate la superficie con uovo sbattuto e pungetela irregolarmente con la punta di una forchetta il problema è che siamo circondati da un'enorme mancanza di fiducia la democrazia è una scatola vuota la macchina da indottrinamento al servizio di potentissimi e occulti poteri finanziari è il vero Grande Fratello della società americana e occidentale

l'immagine è quella di un'Italia che diventa sempre più incomprensibile e ingestibile e che si lascia a poco a poco sprofondare nel Mediterraneo tra Cipro la Grecia e la Spagna l'idea di un Paese in cui uno dopo l'altro i pochi interlocutori credibili tendono a gettare la spugna di fronte alle insormontabili difficoltà di far fronte alle proprie responsabilità la stagione degli ossimori arriva quando la matematica si arrende e in Italia paesi di poeti santi navigatori e soprattutto di inventori nulla è più semplice che trovare una nuova insegna quando non si riescono a trovare soluzioni da Paese normale la politica debole genera neologismi tutto cominciò lo sappiamo con le convergenze parallele ma ora dopo lo scetticismo iniziale la torta sta prendendo forma e magari decoratela con un disegno o una scritta pasquale per rendere più carino quello che ne uscirà le vacanze pasquali si chiudono dunque all'insegna dell'ottimismo

la casa brucia ma è finita l'era delle ideologie quando ogni grande partito prometteva un futuro totalmente diverso e ugualmente radioso e l'operazione rischia di essere percepita soltanto come un modo per guadagnare tempo è chiaro che il fattore tempo è diventato prioritario poi muteranno anche i volti ci sarà un ringiovanimento non faccio nomi ma ci sarà un ricambio Inutile illudersi la bacchetta magica non esiste intendiamoci non che siano mancate le buone intenzioni a parole e allora come l'ha trovato sereno certo non felicissimo un po' meno allegro del solito certamente era un po' deluso ma lui riesce a mascherare bene dopotutto dice il buon compromesso fa parte della politica questo testo richiede una lettura lenta concederci il tempo è il primo requisito per progredire in qualcosa di importante informate dunque a 200 gradi per circa 50 minuti poi servite caldo e buona Pasqua è ideale per coloro che desiderano disintossicarsi dalla fretta che oggi rende banali letture e argomenti



ILIBRI

David Foster Wallace

Di carne e di nulla

traduzione di Giovanna Granato
Einaudi, 2013, 240 pp., € 18,00

David Foster Wallace

**Un antidoto contro la solitudine
Interviste e conversazioni**

a cura di Stephen J. Burn
traduzione di Sara Antonelli, Francesco Pacifico e Martina Testa
minimum fax, 2013, 292 pp., € 13,00

D.T. Max

**Ogni storia d'amore è una storia di fantasmi
Vita di David Foster Wallace**

traduzione di Alessandro Mari
Einaudi, 2013, 505 pp., € 19,50

A cinque anni dalla sua scomparsa arrivano prontamente in Italia le traduzioni di tre volumi di e su Wallace usciti in America nel 2012. La biografia di D.T. Max e la raccolta di pezzi non-fiction *Di carne e di nulla* per Einaudi; *Un antidoto contro la solitudine. Interviste e conversazioni* da minimum fax.

Se la biografia rappresenta un punto di arrivo importante e la raccolta di interviste un'operazione editoriale ben riuscita, il volume di saggi, apparso in America con il titolo *Both Flesh and Not*, sembrerebbe il più debole, con interventi decontestualizzati che rischiano di sembrare né carne né pesce: dall'introduzione all'antologia *The Best American Essays 2007* a un glossario d'autore per l'*Oxford American Writer's Thesaurus*, passando per saggi come *Futuri narrativi e i Vistosamente Giovani* (acuta riflessione su letteratura, intrattenimento, televisione: «Cioè che ci racchiude [...] sta uccidendo ciò che amiamo»; quanto è vero). Ancora più debole l'edizione italiana, che scompone la struttura originale già di per sé traballante ed elimina da questa «prima edizione» i due saggi già pubblicati nel volumetto *Il nennis come esperienza religiosa* (Einaudi, 2012), uscito poco prima di *Both Flesh and Not*. Non è nemmeno di conforto sapere che *Democrazia e commercio agli Us Open e Federer come esperienza religiosa*, i due saggi espunti, «sono stati sostituiti dalle tre interviste inedite» che chiudono il volume. La sostituzione non pare abbastanza convincente. Ma non è il caso di scandalizzarsi, sebbene il volume originale si aprisse con il saggio su Federer che è la chiave di lettura del titolo *Both Flesh and Not*. Potremmo magari incollare i due volumi: è una cosa divertente che abbiamo già dovuto fare, e che senz'altro rifaremo ancora, nell'intricata foresta editoriale di Wallace, di cui per diversi motivi ci interessa ogni brandello di scrittura. E ci interessa veramente, onestamente: *Di carne e di nulla*, pur nelle sue debolezze, rimane una raccolta preziosa che si può agilmente attraversare con i buoni strumenti forniti da D.T. Max.

In direzione contraria si risale alla biografia con un intervento che Wallace scrisse nel 2004 e che si legge nella raccolta saggistica: stroncando il volume *A Life*, biografia di Borges («sul lettino») scritta da Edwin Williamson, Wallace ci pone di fronte alla banale verità che «l'importanza di uno scrittore costituisce l'unico motivo di interesse nei confronti della sua vita», e già ci sentiamo presi in causa. «Pensateci - scrive - sentir raccontare la vita della maggior parte delle persone che passano quattordici ore al giorno sedute in solitudine, a leggere e scrivere, non è esattamente da brivido».

Effettivamente ogni biografia racchiude per sua natura un «infelice paradosso»: gli ammiratori (autore e lettore) finiscono insieme e spesso involontariamente in un perverso meccanismo che «deve far sembrare la vita personale e i travagli psicologici dello scrittore essenziali alla sua opera». Ma qui D.T. Max non fa speculazioni e il suo volume, pur non sfuggendo al paradosso, parte da un lavoro minuzioso e delicato di incroci tra testimonianze (amici, parenti, professori, scrittori) e tasselli di lettere e interviste. Nel complesso, tralasciando qualche piccolo cedimento strutturale (delle note a piè di pagina che si perdono nel labirinto dell'impresa, e non potrebbe essere altrimenti), D.T. Max ha il grande merito di non scivolare, almeno nei limiti del possibile, sul Grande Sapone di tutta la questione: il pianeta Trillafon. Nella biografia leggiamo che Wallace nel 1983 abbandonò per la seconda volta l'università, e si confessò in una lettera all'amico Corey Washington, accennando anche al compagno di stanza McLagan: «Ero a un passo dal compiere qualcosa di stupido e irrimediabile ad Amherst, ma alla fine, se con più senno o più debolezza dipende se adotti il punto di vista dei miei genitori o quello di Charlie M[McLagan], ho optato per fare del mio meglio per continuare a esistere». *Il Pianeta Trillafon in relazione alla Cosa Brutta* è il primo, struggente racconto

di Wallace, scritto in quell'anno e pubblicato nel 1987 sull'«Amherst Review» (in Italia edito in *Questa è l'acqua*, Einaudi, 2009), che richiamandosi alla campana di vetro di Sylvia Plath descrive la «grave depressione clinica» e quel pianeta lontano dalla Terra, Trillafon, il luogo sinistramente straordinario dove il farmaco a riparare dalla Cosa Brutta: «Provate a immaginare il momento in cui vi rendete conto, in cui improvvisamente capite che per voi non c'è superficie, che potete nuotare finché vi pare tanto lì dentro ci affogate».

Parlare della scrittura di Wallace significa immergersi nella Cosa Brutta, nei viaggi dal pianeta Terra al pianeta Trillafon e ritorno, in una costante partita (pensa?) per il lettore che cerca intelligentemente di stare lontano dal Grande Sapone. Così Wallace su Williamson: «Se pure quello che dice è vero, i racconti trascendono a tal punto il loro momento che i fatti biografici diventano, nel modo più profondo e letterale, irrilevanti». Ma Wallace aveva imparato presto che la sua vita era più che rilevante per i giornalisti. Dopo l'uscita di *Infinite Jest* ebbe la fortuna di incontrare David Streitfeld del «Washington Post»: «È diventato mio amico perché era la mia prima intervista e sono stato selvaggiamente indiscreto su cose tipo le mie esperienze con la droga [...] e lui mi ha interrotto e mi ha spiegato con pazienza una serie di regole su cosa dire e non dire ai giornalisti» (così si legge in una lettera a Don DeLillo). In *Un antidoto contro la solitudine* ritroviamo un'intervista in cui Wallace ricorda quella sua prima esperienza con Streitfeld, e spiega a Matthew Gilbert (siamo nel 1997) che rispondere alle domande di qualcuno non è certo uno scherzo. ««Questa roba», col dito fa avanti e indietro fra noi due, «è difficile», racconta Gilbert intento a raccogliere un catalogo di «sensazioni» dell'autore dopo il successo di *Infinite Jest*. Un anno prima Wallace dialogava con Anne Marie Donahue collegando l'irrelevanza del dato biografico, qui portato all'estremo («Se la gente vuole davvero sapere cosa ho mangiato per pranzo, va bene. Ma è una cosa un po' tossica»), alla necessità di spostare la messa a fuoco sugli altri: «Meno mi guardano, più posso guardare io, e più ci guadagniamo io e il mio lavoro».

Le interviste sono quella «roba difficile» che permette a Wallace di misurarsi proprio su questo terreno, nella costante esigenza di mantenere l'autenticità dello scrittore e proteggere il suo perimetro personale. Muovendo il dito avanti e indietro Wallace costruisce un congegno perfetto per rimettere in gioco chi intervista. Accade allora che il nostro punto di osservazione si sposta dalle parole di Wallace al suo occhio intento a scrutare l'intervistatore nell'atto di intervistarlo: l'autore trova il punto di fuga e si nasconde, e noi ci guadagniamo in Wallace e nel suo lavoro. Nascondersi non significa però evitare di esporci: al netto delle bugie protettive, che facilmente i più curiosi rintraccerebbero in D.T. Max, Wallace sa arrivare alla sincerità più profonda. «Capisci cosa intendo?», spiega con semplicità a Larry McCaffery (1993), «nel mondo reale tutti soffriamo da soli; la vera empatia è impossibile. Ma se un'opera letteraria ci permette, grazie all'immaginazione, di identificarci con il dolore dei personaggi, allora forse ci verrà più facile pensare che altri possano identificarsi con il nostro. Questo è un pensiero che nutre, che redime: ci fa sentire meno soli dentro». Sì, capiamo bene cosa intende Wallace, perché sia sul pianeta Trillafon che sulla nostra Terra, lontani o vicini dalla Cosa Brutta, tutti noi abbiamo bisogno di letteratura per questo.

Emmanuela Carbé

Roberto Bolaño

La letteratura nazista in America

traduzione di Maria Nicola
Adelphi, 2013, 250 pp., € 19,00

Come avvicinarsi a questo terzo libro in prosa (proprio non le fa senso di definirlo a cuor leggero romanzo) di Roberto Bolaño, uscito in originale nel 1996, pubblicato in Italia da Sellerio nel 1998 (primo titolo dello scrittore cilesto a sbarcare da noi) e ora riproposto in nuova traduzione? Questa galleria ragionata e operifica di scrittori (di ogni genere letterario) e poeti nazisti latino-americani, con tanto di bio-bibliografia finale ordinata alfabeticamente prima per autori e poi per titoli, in cui sfilano un corteo di personaggi miserabili, infelici, falliti, lunatici, disperati (se non mostrassero quella spiacevole quanto cocciuta e ineliminabile tendenza alle idee di estrema destra li definiremmo appunto scrittori, e basta), che a ogni passo incrocia l'ombra delle vittime, stavolta sia apocriefe che reali, provocate dalla follia autoritaria di destra così radicata nel Novecento sudamericano, pone al lettore molte domande: la si consideri come opera singola oppure la si guardi

inserita nel corpus completo, fittamente tramato, degli scritti di Bolaño. Dato che il gesto primario di tutta la sua scrittura è proprio il tramare un reticolato di relazioni, organizzato perché il lettore ben presto si smarrisca nei rapporti tra nomi, luoghi, oggetti, vicende, che a intervalli irregolari e in luoghi imprevedibili tornano a presentarsi come nodi di un labirinto; e che questo spazio testuale così «freddo» ospita, in stridente contrasto formale e miracoloso accordo di tono (è uno dei prodigi di Bolaño) insieme l'enorme carica empatica (persino per i suoi scrittori nazisti l'autore dichiarò, in una trasmissione televisiva cilena, di provare simpatia umana) e lo sguardo tragicamente doloroso sui fatti storici che lo scrittore vi dispiega, forse è il caso, per comprendere qualcosa del libro, osservarlo in principio da distanza non troppo ravvicinata.

Nel 1996 Bolaño pubblicò anche un'altra opera, intitolata *Stella distante* (anch'essa edita nel 2013 da Adelphi), che riscriveva, ampliandolo e modificandone l'assetto ideale, l'ultimo pezzo della *Letteratura nazista in America* ossia *Ramirez Hoffman, l'infame*: storia di un poeta-torturatore che fa culminare la sua carriera artistica con un'agghiacciante performance, pilotando un aereo e scrivendo in cielo oscuri e terrificanti messaggi. Nella presentazione di *Stella distante* Bolaño afferma due cose molto importanti. Per cominciare, che il racconto in chiusura della *Letteratura nazista*, in cui un «Roberto Bolaño» assume le vesti di narratore, «fungeva da contrappunto, forse da anticlimax al grottesco letterario che veniva prima»; e poi di aver lungamente discusso «col fantasma sempre più vivo di Pierre Menard il valore di molti paragrafi riprodotti». Questo consente di gettare qualche luce sul macroscopico ma non facilmente interpretabile debito borghesiano che si vede in quelle pagine, fin da subito oggetto di attenzione da parte della critica. Se per un verso il Borges di più gelido ed estremistico gusto farseco (quello delle *Cronache di Bustos Domecq* non meno di quello, spesso richiamato, della *Storia generale dell'infamia*) è distanziato, in nome di una sorta di basilare onestà, nel momento stesso in cui lo si riprende palesemente, d'altra parte rimettendo mano a *Ramirez Hoffman* Bolaño si dichiara più borghesiano di Borges proprio nel tentativo di smarcarsene, almeno se la seconda frase citata sopra può voler dire che l'autore di *Stella distante*, riscrivendo un'opera già sua, si sente non solo Pierre Menard ma anche Cervantes. Ci sarebbe così, in questi due piccoli (per dimensioni) libri bolafiani tanto legati genericamente, il massimo dell'astrazione formalistica e dello sprofondamento nel letterario utilizzati paradossalmente come autoantidoti: ossia quel che agisce ancora, pur se più diluito e di primo acchito meno percepibile, nei macroorganismi narrativi dell'ultimo periodo. Sia *I detectives selvaggi* che *2666* sono legati alla *Letteratura nazista* dalle ricorrenze a cui Bolaño ci ha abituati.

In quanti modi si diventa scrittori? In quanti modi si diventa nazisti? Forse la parte grottescamente iperletteraria della *Letteratura nazi* è una variegata e sofferente risposta a queste due domande, che nel libro confluiscono, in maniera inquietante, a formarne una terza: in quanti modi si può diventare infami? Gli scrittori, ha detto più volte Bolaño, sono persone che si dedicano con ardore e devozione a una causa che ritengono grandiosa, ma invece è miserabile. E quasi tutti i personaggi del suo libro incarnano le loro doppie figure, di scrittori e di nazisti, in questo stesso identico modo. Non sorprende, allora, trovare tra queste pagine consistenti tracce autobiografiche, per quanto decontestualizzate (quel tale che nacque «nel 1953, anno della morte di Stalin e di Dylan Thomas», proprio come Bolaño scrisse di sé in altra sede), e, sparse un po' ovunque ma particolarmente concentrate in certe zone, descrizioni di opere e di poetiche che potrebbero benissimo essere attribuite all'autore stesso, e in misura ancora maggiore agli anni successivi a quelli della *Letteratura nazista*.

Le storie di *2666*, per esempio, «accadono perché accadono, semplicemente, frutto di un caso libero di intervenire, sovrano, fuori dal tempo e dallo spazio umano, si direbbe agli albori di una nuova era in cui la gestione spazio-temporale cominciasse a mutare e persino ad annullarsi»; e «non è raro» che l'autore «a un personaggio dedichi venti pagine, al solo fine di presentarlo al lettore con le sue caratteristiche fisiche, morali, i suoi gusti gastronomici e sportivi [...] per poi farlo scomparire dal romanzo, mentre altri personaggi che menziona come di sfuggita, ricompaiono diverse volte, in luoghi geograficamente distanti e in occupazioni dissimili se non decisamente opposte e divergenti». Ma queste parole escono dalla penna del diligente antologista della *Letteratura nazista*, e si riferiscono allo scrittore di fantascienza Harry Sibelius, grande appassionato di Philip K. Dick, poi lungamente meditante su «un racconto di Borges».

Federico Francucci

Antonio Delfini
Poesie della fine del mondo,
del prima e del dopo

a cura di Irene Babbioni, prefazione di Marcello Fois
 Einaudi, 2013, XXIX-229 pp., € 15,50

Senza altro ci sono, nel Novecento italiano, autori di lui più «importanti» (Gadda, per esempio) e più «bravi» (Landolfi, certo). Ma non ci sono scrittori più necessari di Antonio Delfini. Perché Delfini non è semplicemente un «sottovalutato», ma uno scrittore costitutivamente irrealizzato; per molti versi, anzi, irreali. E, dunque, ogni volta tocca inventarselo. Quando qualche anno fa finalmente Einaudi riprese a proporre i suoi scritti, in una silloge che moralmente smembrava uno dei due unici libri in qualche modo riusciti a far capolino nel canone (i racconti del *Ricordo della Basca*), il bellissimo titolo fu preso da una delle affiche autopubblicitarie colle quali Delfini si baloccava: *Autore ignoto presenta. «Ignoto»*, in fondo, a se stesso per primo. Cosicché, come capita al nostro piccolo mondo letterario – che ogni tanto si risveglia, si stracchia, mormora *ab già, ci sarebbe pure Delfini*, poi subito ripiomba nel torpore –, tutti i suoi numerati lettori, ogni volta che lo rileggono, scoprono uno scrittore diverso: lui che in effetti ogni volta si reinventava, sorprendendo tutti e lui per primo.

Così avvenne, fra il 1958 e il '59, in conseguenza dell'ultima, della più atroce delle mille delusioni di questo virtuoso del *desengaño*: la breve storia d'amore con una «Luisa B.», giovane figlia di ricchi industriali di Parma, che per l'ultima volta lo fa illudere circa una vita possibile, effettiva, *reale*. Tale microscopico aneddoto sentimentale è il big bang che sprigiona una corrente di arabile esistenza e aggressività retorica senza pari, nella nostra letteratura (e che conclude col botto l'esistenza dell'autore, scomparso il 23 febbraio 1963): l'odio per la borghese di Parma dà vita al personaggio di Misa Bovetti, epitome di ogni infingardaggine del capitalismo italiano, in *Misa Bovetti e altre cronache* (Scheiwiller, 1960); e scatena la fantasmagoria geografico-erudita di *Modena 1831. Città della Chartreuse* (ivi, 1962). In forma di invettiva diretta, invece, sono le poesie che Delfini tambureggia sul «Caffè» di Giambattista Vicari, e che Giorgio Bassani lo convince a raccogliere in volume (presso Feltrinelli, nel '61): sicché le *Poesie della fine del mondo* diventano l'altro titolo cui per lo più si lega la memoria del suo nome.

Rappresenta una vera e propria scoperta, da parte di Delfini, quella della «mala poesia». Naturalmente si connette a un genere carsico, quello della satira e dell'invettiva, che da sempre scorre in parallelo a quello della poesia lirica; ma in Delfini da un lato si riscontra una precisa intenzione letteraria (definisce il suo «l'anticanzoniere» di un «Francesco Antipetrarca»), dall'altro il suo cattivo umore trascende a colorare di sé non un singolo oggetto d'avversione ma, appunto, un intero *mondo*. È davvero un'apocalisse quella che travolge, in questi versi, un tempo odiato nel quale Delfini si getta a corpo morto (a Porta San Paolo il 6 luglio del '60 – alla vigilia della strage di Reggio Emilia – protestando contro Tambroni viene ferito di striscio dalla scudiscia d'un carabiniere a cavallo: «È la seconda rivolta comunarda / È la prima italiana / È il secondo Settanta / È il secondo Diciasette / È l'industriale fatto a fette»), trascinando con sé tutto e tutti (un'invettiva contro l'allora segretario dell'odiatissima Dc, cautamente censurata da Vicari come *O Goro*, suonava in realtà: «Tu Moro moristi come un cane / eri un cane tra i lenoni / come un cane eri un servo fedele / avevi l'affetto più vero e sincero / per loro, i padroni»).

L'edizione approntata da Irene Babbioni nella «Bianca» riprende quella curata da Daniele Garbuglia (con introduzione di Giorgio Agamben) da Quodlibet nel 1995, che completava il libro del '61 con i componimenti del «Caffè» rimasti esclusi; aggiunge ulteriori poesie dell'ultimo periodo; ne omette il commento (utilissimo); ha il pregio però di rendere noti molti componimenti di tutt'altra stagione. E soprattutto dà corpo a un fantasma tra i più suggestivi dell'«anticanzoniere»: quello per cui, dichiarava Delfini a congedo del libro, «moltissimi versi (quasi un terzo dell'opera intera) sono titoletti di notizie di giornali, tolti così a piacere del poeta e immessi nel testo delle poesie».

Nel volume Einaudi è riprodotto fotograficamente l'anello mancante. Sono, alle pp. 49-57, i collage verbali del '39 materialmente ritagliati e incollati da titoli a stampa, quattro dei quali vennero pubblicati su una sterna modenese del '62 (davvero un anello mancante, se si pensa che proprio il collage verbale veniva allora praticato da Giuliani, Porta e Balestrini – che ne esposero nel '64, al secondo convegno del Gruppo 63 a Reggio Emilia – prima che tale pratica restasse operativa, com'è noto, solo in quest'ulti-

mo). E che oggi, gigantografati da Gianluigi Toccafondo, decorano la volta della Biblioteca Civica che ad Antonio Delfini è stata intitolata nel 1992: «un gesto – annota Babbioni – al Delfini attacchino, editore e promotore di se stesso sarebbe sicuramente piaciuto moltissimo». E davvero, volgendo gli occhi al cielo, a Delfini si guarda volentieri.

Andrea Cortellessa

Stefano Valenti
La fabbrica del panico
 Feltrinelli, 2013, 119 pp., € 11,00

Fabbrica di carta
I libri che raccontano l'Italia industriale
 a cura di Giorgio Bigatti e Giuseppe Lupo
 Laterza, 2013, XV-331 pp., € 20,00

Alessandro Leogrande
Fumo sulla città
 Fandango, 2013, 270 pp., € 17,50

Angelo Ferracuti
Il costo della vita
Storia di una tragedia operaia
 con le fotografie di Mario Dondero
 Einaudi, 2013, 212 pp., € 19,00

I lavoratori di Agile ex Eutelia e Massimo Cirri
Il tempo senza lavoro
 Feltrinelli, 2013, 156 pp., € 13,00

La dismissione è un crollo, l'assenza è tempo libero, i cicli di produzione diventano esperienza autobiografica slegata da ogni vincolo di classe all'interno del generale appiattimento determinato dal precariato. La classe operaia non esiste più, si sa; ma gli operai resistono tra una chiusura e l'altra, e raccontare le loro storie spesso significa attraversare un deserto di senso dentro cui non ha più alcun valore la razionalità alienante dell'organizzazione, del lavoro e di quella che una volta era la dura vita di fabbrica.

Oggi di duro è rimasta la vita tout court, al cui centro non domina la dignità del lavoro e della lotta sindacale, ma la malattia: ultimo e unico residuo di una cultura ormai tutta rinchiusa nel Novecento (almeno in Occidente) che prometteva emancipazione e benessere. Promesse in parte certamente mantenute, ma al prezzo in primis della vita stessa di chi oggi si ritrova reduce di una sterminata folla di compagni (così ci si chiama in fabbrica, al di là dei credo e delle tessere; i colleghi sono quelli con i colletti bianchi) uccisi sul lavoro e dal lavoro e al prezzo enorme della perdita di un'identità culturale oggi appiattita da un consumismo denunciato già nei primi anni Sessanta e oggi ampiamente accettato.

E ora cosa resta? Il panico probabilmente, tema centrale di buona parte dell'ultima narrativa italiana, declinato in varie forme: da segnalare tra gli altri l'interessante ultimo romanzo di Christian Frascella, *Il panico quotidiano*, che libera con decisione l'autore dai cliché giovanilista dentro al quale sembrava relegato. Panico quale vero e proprio luogo dell'esistenza, dentro cui reprimere ambizioni e malinconie e i sensi di colpa di una generazione, quella dei trenta-quarantenni, tanto incapace di ottenere spazio e lavoro quanto priva della libertà necessaria per emanciparsi da quel mondo passato, quello dei padri, che torna prepotentemente sotto forma di ambizioni frustrate e di malattie terminali. Colpisce il libro di Stefano Valenti, *La fabbrica del panico*, esordio da Feltrinelli del giovane traduttore che racconta, attraverso l'agonia del padre, la sofferenza di un'epoca in cui dal lavoro alla vita tutto è più che a termine, terminale.

Diviso in due parti, il libro di Valenti racconta la fine di un'epoca industriale e l'arenarsi delle sue promesse progressive. Qui Milano è quella degli slum periferici che sfiniscono con la piattezza della pianura padana: luoghi informi in cui i lavoratori precari principalmente del terziario si contendono a cifre spesso folli stanze o più disgraziatamente posti letto. Nessuna prospettiva di miglioramento: nessun futuro roseo è previsto. Il lavoro è continuo, privo di orari. Nulla è garantito, tutto è necessario. Dall'alienazione si è passati all'estraniamento. Dalla società, a se stessi solamente. Un lavoro continuo, un lavoro che tiene occupata la mente e impedisce il desiderio. Quello che rimane è assenza: assenza panica.

Nella prima parte ripercorriamo con l'autore le passioni e i desideri del padre, operaio metalmeccanico (saldatore) morto per un tumore causato dalle esalazioni di amianto. Il racconto è tragico,

non c'è discesa agli inferi: ci siamo già. Tuttavia l'essenzialità della fabbrica non c'è, perché non c'è più nella realtà e quello che rimane è un anatro di follia e fatica descrivibile solo con i toni di un incubo carico di pathos. Qui l'autore sembra brancolare un poco ricorrendo a una lingua densa e a tratti retorica. Quasi fiancheggiando un'idea mitica di un tempo passato. E non a caso è il racconto intimo del padre, della sua passione per la pittura quale vero sbocco esistenziale, che dà forza al libro facendolo emergere letterariamente. L'autobiografia sembra diventare l'unica possibilità di racconto di un'epoca e di un luogo, la fabbrica, tanto terribile quanto ostinatamente reale e possibile da vivere giorno dopo giorno e per tutta la vita con costanza e ordinaria tensione. E così lo diventano le testimonianze degli operai al processo che occupano tutta la seconda parte del libro. L'autore si appoggia a loro sfinito da una storia che gli appartiene nelle vene, ma non più negli occhi: non c'è nulla da vedere e non c'è nulla da descrivere. Il tempo, che è stato rubato all'esistenza e alla sensibilità del padre come dei suoi compagni, è ormai perso per sempre.

Una lingua per raccontare la fabbrica oggi non c'è più, piano piano è svanita giorno dopo giorno, chiusa dopo chiusura, licenziamento dopo licenziamento. Prima si perdono le parole e prima ci si dimentica. Così fa meno male, così è forse per una generazione precaria l'unica soluzione per resistere.

Lo si capisce bene attraversando la bella antologia a cura di Giorgio Bigatti e Giuseppe Lupo, *Fabbrica di carta*, che raccoglie vari testi più o meno letterari attorno alla fabbrica, suddividendoli per temi. Una vera e propria lunga caduta, un passaggio previsto già da Luciano Bianciardi e poi da altri testimoniato. Una presa di coscienza del reale, come spiega bene Giorgio Bigatti in apertura del volume: quello che erano i dati statistici entusiasti degli anni Sessanta sembrano oggi raccontarci un'epoca aurea che stava solo sulla carta. Guardare in faccia la classe operaia è stato l'unico modo di raccontarla e di descrivere i cambiamenti che la fabbrica subiva negli anni. E così oggi l'unica voce credibile è quella soggettiva del testimone, più che del narratore.

Fa da contraltare naturale, a *Fabbrica di carta*, *Il tempo senza lavoro* a cura di Massimo Cirri che raccoglie le testimonianze dei lavoratori di Agile ex Eutelia. Racconti di lotta, di lavoro, di sindacato, di tradimenti e di amicizia. Racconti commoventi e duri, storie di chi è stato chiuso fuori, come si definisce Antonella Spinazzi in una delle testimonianze.

Chiusi fuori i lavoratori e chiusi fuori noi incapaci di pensare una trattativa che non sia al ribasso e una resistenza che sia anche prospettiva, e così anche la letteratura si trova impotente. Rimescolare le carte, riprendere il discorso è una delle strade indicate da Alessandro Leogrande con il suo *Fumo sulla città* che raccoglie vecchi e nuovi reportage su Taranto capaci di illuminare nella particolarità disgraziata di Taranto, la particolarità altrettanto nefasta della politica nazionale italiana e della sua immatura società. L'esperienza di Giancarlo Cito, politicante fascista di trama populista, s'intreccia con quella di una sinistra sclerotica divisa tra un sindacato impotente e un'inquietante politica a mano armata. Sullo sfondo rimane la tragedia di una fabbrica e di una città, dell'utopia che ha trasformato un intero territorio nella sua ombra senza possibilità di logica. Leogrande racconta gli ultimi vent'anni di Taranto con il distacco di chi vi è nato e di chi vi è sfuggito, conscio che la propria storia e le proprie contraddizioni vi s'intrecciano. La fabbrica non permette opzioni, fuori non c'è nulla e dentro c'è tutto: la città e tutta una nazione con i suoi desideri e le sue sciocche scelte disadorne.

Se *Mammuto* di Antonio Pennacchi e ancor più *La dismissione* di Ermanno Rea hanno raccontato la morte della fabbrica, *Il costo della vita* di Angelo Ferracuti racconta la morte spesso cancellata dalla retorica (anche di classe) degli operai. Nel 1987 tredici operai rimangono uccisi soffocati nelle stive della «Elisabetta Montanari» ai cantieri navali di Ravenna, e Angelo Ferracuti ricostruisce le loro vite restituendole al lettore con ruvida semplicità. L'autore compie un'indagine appassionata attorno alle vite di tredici uomini, oltre il semplice reportage e mettendo in gioco se stesso: qui, a differenza di Leogrande, lo fa con lo stacco dell'estraneo, con l'occhio a tratti ingenuo di chi arriva per passare, ma è costretto con le sue stesse parole a rimaner inchiodato a una storia e a un luogo. Vero indice e percorso parallelo al testo è l'elenco delle straordinarie fotografie di Mario Dondero.

La fabbrica intesa come possibilità di emancipazione è chiusa e dismessa, e al posto di un previsto benessere pare essersi piuttosto diffusa nella società una tragedia (nessuna visibile, ma a tratti subdola e impalpabile) che dai padri ricade sui figli con il suo portato di sofferenza, fatica e alienazione. Un deserto rosso.

Giacomo Giossi



Katerina Sedá, *Over and Over*, 2008.
Tecnica mista, dimensioni variabili.
Collezione La Gaia, Busca (Cuneo).

Roland Topor

Memorie di un vecchio cialtrone

a cura di Carlo Mazza Galanti

Voland, 2013, 160 pp., € 14,00

Esplosivo e spiazzante, un piccolo capolavoro riporta l'attenzione su Roland Topor. Illustratore, autore delle animazioni del *Pianeta selvaggio*, di pièce teatrali, adattamenti cinematografici e programmi televisivi di successo, nonché attore in *Nosferatu* di Herzog, Topor si è cimentato egregiamente anche nella narrativa. Polanski nel 1975 ha portato sullo schermo *Le locataire chimérique*, romanzo d'esordio del '64 (*L'inquilino del terzo piano*), ma l'opera letteraria è poi caduta nell'oblio.

Ora, con *Mémoires d'un vieux con*, Voland ha il merito di una straordinaria riscoperta. *Memorie di un vecchio cialtrone* non si limita infatti a ricostruire il Novecento artistico e letterario secondo un'ottica distorta dal delirio di onnipotenza del protagonista che si attribuisce la paternità di movimenti d'avanguardia, l'idea di capolavori e il suggerimento di motivi narrativi o titoli di romanzi. Da Picasso che avrebbe copiato le sue *Demoiselles d'Orange* e de Chirico, le cui tele sarebbero state dipinte da Morandi, a Klein e Piero Manzoni; da Lenin a Freud, Hitler e Mussolini, «molto accogliente, come sosteneva Ezra Pound», fino a d'Annunzio che lo illumina sul romanticismo del duce: il vecchio pittore ha conosciuto tutto e tutti. Avrebbe creato anche il *glissement*, ovvero uno *slittismo* o *scivolismo*. Attraverso calembour e manipolazioni di episodi reali il rimescolamento delle carte rende paradossale un racconto che fa pensare a Roussel e Duchamp oltre che al *cannibalismo* di Picabia. Vedi la ricerca dell'insalata *Mamma alle rose bianche*.

In queste *Memorie* c'è anche molto di più della brillante parodia di un genere praticato per vanagloria o necessità economiche dalle celebrità sulla via del tramonto, che ai resoconti megalomani e ai particolari inventati aggiungono qualche rivelazione scioccante per assicurarsi, con lo scoop, maggiori proventi. Anche l'autore delle *Memorie* vi ricorre. «Scagionando Siqueiros» confessa l'involontario assassinio di Trotsky: aiutandolo maldestramente nel giardino gli ha assestato un colpo di vanga in testa. (Manipolato in chiave umoristica l'incontro con Trotsky di Breton, sorpreso dall'amore per la natura del grand'uomo braccato a Coyoacán). Rivelatrici le affermazioni sull'amore per la donna e per la bellezza che «sarà convulsa o non sarà», o la conversazione con Breton cui avrebbe ispirato il primo *Manifesto* spingendolo ad avere più coraggio «sull'esempio di Tzara e Picabia».

Il Roland delle *Memorie* punta il dito contro il potere, la mercificazione dell'arte, l'arroganza dello star system. La sua poetica privilegia la spontaneità dell'ispirazione e l'immediatezza della creazione, la circolarità dell'arte nutrita di suggestioni e influenze, *campi magnetici* e *automatismo*, *immaginazione* come *massima libertà della mente* e pratica salutare del *gioco*. Al protagonista, cresciuto in una sorta di segregazione per sfuggire ai nazisti, approdato a Parigi con una borsa di studio per le Belle Arti e già collaboratore di «Hara-Kiri», bastò qualche incontro con Breton alla Promenade de Vénus per capire che le sue buffonesche provocazioni da *esprit dada* erano lontane dall'idea di *sublime* che il maestro aveva accordato allo humour noir sulle tracce di Hegel e di

Freud. Era il 1961. Per molti della sua generazione – da Alechinsky, Arrabal e Baj a Isou e Debord – confrontarsi con Breton fu inevitabile. Prendere le distanze, ridefinirsi in un nuovo movimento, significò il superamento del padre. «Né aderire né abborrire. Raccogliere, succhiare come un'ape il meglio», fa dire al Roland fittizio Topor (che con Arrabal e Jodorowsky l'anno dopo creò *Panique*, un movimento sotto il segno di Pan, dio dell'amore, dello humour e della confusione). Con l'affermazione della vita come contraddizione e festa, gioco e casualità, dismisura e sogno, alla *sublimazione* si opponevano la comicità buffonesca e la rappresentazione della materia nella sua crudezza, come testimonia l'opera grafica.

Un *cialtrone*, il protagonista delle *Memorie*, o piuttosto uno *stronzo*, un *con* (come recita il titolo originale, e come nel testo lo definisce Pirandello)? Togliendo l'accezione volgare al termine, si sarebbe potuto tradurre con *imbecille*, lasciando al lettore – come fa Topor fanatico di scatologia – la libertà di interpretare una pluralità di senso che in *cialtrone* non c'è. Roland, reale e fittizio, avrebbe potuto vivere un'altra vita?

Paola Dècina Lombardi

Ingo Schulze

Noi nella crisi. Chi paga il conto?

traduzione di Stefano Zangrando e Valentina di Rosa

ADV, 2013, 160 pp., € 12,00

Se il libello in due atti di Ingo Schulze *Noi nella crisi* (ben tradotto da Stefano Zangrando e Valentina di Rosa e providenzialmente edito dalla casa editrice di Lugano ADV) non avesse già per sottotitolo l'interrogativo retorico *Chi paga il conto?*, verrebbe da proporre in alternativa *Natasha Rostova alla Bce*. Perché Schulze in questo libretto (ora disponibile anche in versione ebook per Feltrinelli, benché «dimezzato») e ridotto al pur bellissimo pamphlet *I nostri bei vestiti nuovi* sembra voler riattualizzare – per il tramite di Bertolt Brecht – il concetto di straniamento elaborato da Viktor Sklovskij, invitando il lettore a guardare alle politiche neoliberali oggi imperanti con lo stesso sguardo sbigottito con cui la giovane Natasha Rostova in un episodio di *Guerra e pace* descriveva ciò che vedeva a teatro per quel che veramente era, senza aderire alla messinscena. Scorgendo nel palcoscenico solo un insieme di tavole di legno e fondali dipinti e nei protagonisti dell'opera tizi alquanto corpulenti che cantavano a turno qualcosa di incomprendibile, l'eroina di Tolstoj si poneva al di fuori della convenzione stabilita, riattivando quella percezione ingenua e disinteressata, quella «fiducia in ciò che ci dicono i nostri sensi» esemplificata dalla nota osservazione del bambino di Hans Christian Andersen. Ma adesso? Perché non ci fidiamo più dei nostri occhi? Perché nessuno o quasi si scandalizza quando Angela Merkel parla di quell'ossimoro che è una «democrazia conforme ai mercati»? Perché gli eredi dei partiti socialdemocratici europei non si oppongono alla privatizzazione, quindi alla mercificazione, dei beni e dei servizi di interesse comune, dall'acqua ai trasporti, dalla sanità all'istruzione? Perché il crollo del Muro di Berlino ha sepolto in Occidente l'idea stessa di contestazione, il sospetto che un altro ordine del mondo sia possibile?

Con *I nostri bei vestiti nuovi* e la prolusione pronunciata il 9 febbraio 2013 ad Augusta lo scrittore di Dresda riannoda i fili del suo impegno politico. E lo fa riprendendo i paradossi profetici di Brecht che già nel 1953, ispirandosi a un comunicato dell'Unione degli scrittori della Ddr, in cui si leggeva che, con la rivolta del 17 giugno, «il popolo si era giocato la fiducia del governo», invitava il governo stesso a sciogliere il popolo e a eleggerne un altro. Di fronte all'accettazione dilagante dell'idea che i mercati finanziari possano e debbano esercitare una funzione di controllo sulla politica, Schulze non può far altro che adottare una strategia di *Verfremdung* (straniamento), additando la necessità di recuperare distacco rispetto alla realtà esistente e, insieme, la percezione del suo carattere ingiusto. Perché si riattivi il senso di un'alternativa è necessario presentare ciò che è noto come qualcosa di estraneo e sconosciuto, meravigliarsi a ogni piè sospinto e non prendere nulla per scontato. Questo è il presupposto fondamentale per attaccare coloro che organizzano il mondo in base ai loro interessi, contrabbandandolo poi come immutabile. E per evitare quell'automatizzazione mortifera delle credenze che, come sintetizzava lo stesso Sklovskij in una frase geniale, «si mangia gli oggetti, i vestiti, i mobili, la moglie e la paura della guerra».

Valentina Parisi

Luca Ferrieri

Fra l'ultimo libro letto e il primo nuovo da aprire

Olschki, 2013, 334 pp., € 24,00

«La percezione è lettura», appuntava con soffuso ermetismo Walter Benjamin, volendo indicare il modo in cui ci si appropria di ciò che si mostra sulla superficie del linguaggio, sempre che non si resti inerti, lasciando ad accordare ritmo e oblio al nostro sguardo sia una sorta di intransitività nella quale la lettura si riduce a un puro referendum.

In realtà – come dimostra Luca Ferrieri attraverso un'esposizione che assume su di sé il rischio e la passione della *peripezia* e che si vale d'una prassi compositiva che satura lo spazio testuale percorrendolo oltre i suoi stessi margini – nel leggere un testo, nell'avvicinarlo, nell'abbordarlo, tanto l'«Oggettivo» quanto il «Soggettivo» appaiono ambiti astratti privi di significato. Secondo quanto già indicato da Barthes, nell'atto di leggere non si dovrebbe sottoporre il testo a un'operazione di predicazione e dunque di generalizzazione categoriale, rispetto alla quale l'Io occuperebbe un'assoluta anteriorità; occorrerebbe piuttosto compiere un lavoro topologico, per il quale il compito del lettore diviene quello di muovere, di «traslatore dei sistemi la cui ottica non si ferma né al testo» né al medesimo lettore. Ne deriva la necessità di intendere la lettura nel suo andamento sussultorio, che colpisce le giunture del testo prima che si richiudano, facendolo risuonare «di sonorità secondarie, di frange timbriche» che non tornano mai identiche a sé. Qui l'affinità fra lettura e musica si scopre non soltanto, come in altri precedenti lavori di Ferrieri, nell'atto di riconoscere che l'unità d'una composizione e della sua ricezione possono costituirsi non *malgrado* le fratture ma solo *attraverso* esse, ma pure nella veste tipografica, assai prossima a quella d'una partitura. Come *Glas* di Jacques Derrida, il saggio di Ferrieri appare luogo di rigore e di fuga totale: una polifonia che si snoda tanto nel silenzio pieno e creativo che costituisce una delle forme della cooperazione interpretativa del lettore, quanto in quello grave e inquietante che circonda il soffio sospeso di chi ogni volta, leggendo, transita fra miriadi di passaggi testuali. Nondimeno, a differenza del *Diario di un lettore* di Alberto Manguel, il sentimento che accompagna tale fenomenologia della lettura non cede mai all'angoscia. Percorrendo la biblioteca cui Ferrieri attinge con erudizione e *joissance* sembra semmai intravedersi l'ombra di Sylvestre Bonnard mentre passa in rassegna la propria collezione con malcelata nostalgia. Basta infatti un solo nome, ultimo sospiro che resta al fondo delle nostre letture, per essere punti dalla spina dell'irreversibile. Ecco perché ogni lettura vive in comunione profonda con l'esilio.

Il lettore è un essere che vorrebbe ridestare il ricordo, resuscitarlo. Ma esso spesso, quasi sempre, gli si nega. In effetti nessuna lettura sembra poter cancellare il tempo – solo rivelarlo. Leggere significa allora vivere in pura perdita, accettando la caducità che «quando la cosa letta cade» si lascia presagire. Forse si tratta di una semplice illusione ottica; o forse della «rivelazione degli accordi effimeri grazie ai quali viviamo e regoliamo la nostra vita» (Saul Bellow).

Luigi Azzariti-Fumaroli

Judith Butler

Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità

traduzione di Sergia Adamo

Laterza, 2013, XXXIV-220 pp., € 22,00

Judith Butler è un'autrice scomoda per il dibattito culturale italiano. Sebbene le sue opere siano fra le più studiate e citate nel panorama filosofico internazionale, nel nostro paese la sua influenza è marginale, soprattutto all'interno del mondo accademico. Nel movimento femminista italiano la sua influenza si è invece progressivamente consolidata. Butler è considerata l'espressione più autorevole della *Third Wave*, la terza fase dei *Gender Studies* europei e americani. Dopo una prima ondata liberale ed emancipazionista e una seconda, radicale, che ha agito sul piano simbolico piuttosto che sul cambiamento di opportunità socio-economiche delle donne, si assiste a un nuovo modo (influenzato a vari livelli dalla teoria psicoanalitica) di inquadrare il problema della differenza sessuale.

Nella prospettiva di Butler sono presenti tre diverse linee teoriche che hanno caratterizzato la costellazione dei nuovi femminismi europei e americani. In primo luogo, il tema del ruolo *performativo* del linguaggio: i suoi effetti in relazione alle esigenze di riconoscimento e di legittimazione sociale e politica. In secondo luogo, l'elaborazione di un nuovo concetto di *agency* che sappia ispirare forme di democrazia radicale capaci di superare i confini nazionali e le logiche identitarie. Infine, un progetto filosofico antinaturalistico. In contrasto con l'idea che nei nostri geni siano iscritte fatalmente le nostre vite, Butler difende la tesi della scelta libera e responsabile dell'omosessualità e delle relazioni «non naturali».

Il primo e l'ultimo di questi temi trovano una straordinaria elaborazione in *Gender Trouble*, pubblicato nel 1990, tradotto una prima volta da Sansoni nel 2004 e oggi riproposto in una nuova traduzione di Sergia Adamo (con un titolo più fedele all'originale rispetto al precedente *Scambi di genere*). Come accade sovente nei suoi libri, Butler discute con una serie eclettica di autori e autrici per mettere a nudo le inadeguatezze della riflessione del Novecento rispetto ad alcune questioni filosofiche fondamentali. Attraverso un'indagine sulla violenza prodotta dalle norme che stabiliscono i criteri coercitivi di normalità per i corpi e per la soggettività, Butler mette in crisi l'originarietà del duale maschio-femmina. Questo percorso genealogico prende avvio dalla critica alla presunta unità del genere maschile e femminile costituita attorno al-



ILIBRI

l'intreccio causale fra sesso, desiderio e genere. Attraverso la discussione delle posizioni di Beauvoir, Irigaray e Wittig si mostra come la sessualità non sia affatto qualcosa che possa emergere da un'analisi naturalista, ma sia invece il prodotto storico e sociale dell'applicazione di una norma eterosessuale e di una logica binaria che pretende che ogni individuo rientri nella categoria del maschile o del femminile. Nel secondo capitolo, la discussione con Lévi-Strauss, Freud e Lacan è lo sfondo a partire dal quale Butler indaga come lo strutturalismo e la psicoanalisi abbiano riformulato lo statuto e il potere dei divieti che istituiscono il genere. Ampio spazio è dedicato alla critica della reazione freudiana di «predisposizione» sessuale, che Butler rifiuta di considerare un fatto psichico primario e legge invece come effetto prodotto da una legge imposta dalla cultura. La natura performativa del genere viene infine esaminata a partire da Foucault e dall'indagine sulla costruzione del corpo materno da parte di Julia Kristeva. Butler inaugura qui la sua originale e fortunata decostruzione del concetto di genere che prefigura un nuovo scenario: al posto di comportamenti ripetuti e stereotipati con i quali si acquisirebbe un'identità sessuale, l'autrice immagina una pluralità di corpi, opachi a se stessi e agli altri, che costruiscono e disfano la propria narrazione di sé all'interno dei molteplici contesti relazionali che attraversano la loro esistenza.

Alessio Vaccari

Paolo Virno

Saggio sulla negazione

Per una antropologia linguistica

Bollati Boringhieri, 2013, 203 pp., € 16,00

La nostra vita affettiva è generata da quella merce linguistica particolare che, come il denaro, è misura del valore e mezzo di scambio. La facoltà di linguaggio dell'animale umano, essendo indifferente al regime di verità di una o un'altra realtà, instaura tuttavia la differenza tra vero e falso. Un particolare elemento del linguaggio – la negazione – consente di trasformare pulsioni prelinguistiche in discorsi, cioè produrre la prassi umana.

È questo lo snodo cruciale del lavoro che Paolo Virno va conducendo da anni nella ricostruzione di una storia naturale della specie. In questo sforzo l'autore di *Parole con parole* e *Quando il verbo si fa carne* ci sveglia da quel sonno antropologico, già segnalato da Foucault all'acme della crisi della modernità, che consiste nell'identificare la natura umana con le scienze sociali e la natura come un che «fatto» per l'uomo.

In questo *Saggio sulla negazione* Virno individua nell'abiura mossa al trascendentale kantiano, a favore di un'indifferenziata immunità, la deriva della critica dalla costitutiva duplicità e ambivalenza dell'esperienza. D'altra parte, non riconoscere il «non» quale modalità etica eminente rivela l'errore in cui incorre il cognitivismo: considerare la mente separata dalla concreta corporeità, scrigno di una grammatica universale incondizionata, applicabile a qualsiasi sentire.

Se infatti Saussure scopri il linguaggio come insieme di fatti negativi (la vocale *a* è tale perché non-*e*, non-*i*, non-*o* e non-tutte le consonanti), l'essenza negativa del linguaggio – che rimane celata nel proferimento del singolo atto linguistico – emerge allorché pensiamo, pronunciamo, esperiamo il termine «non». Nel negativo il grande linguista scopre il commutatore di relazioni differenziali in risorse comunicative. La strategia paralettica «non» si rivela la chiave che apre il ripostiglio in cui sono ammassate le infinite risorse psicofisiche con cui sospendere il corso del mondo, disattivare i processi ricorsivi, delimitare gli spazi di libertà dall'affronto di regole e vincoli (fossero pure quelli di Bruxelles). Questa possibilità continua permette all'essere umano di trasformare la prassi, di resistere ai dispositivi di governo, di dislocare i saperi in svariati rapporti di potere. A condizione di produrre la verità di se stesso come verità «diversa», vera alterità, verità degli altri, cioè verità come «altra».

Esaminando *Il sofista* di Platone scopriamo – a dispetto del realismo – che il non essere è, e la sua consistenza traluce fino a farsi lampante nelle tappe dell'ontogenesi. L'infante accede al linguaggio e con dolore constata l'esistenza di fatti negativi che non disdicono la positività del mondo opponendosi, né permettono la sostituzione di un significato con un altro nell'aderenza a una realtà prelinguistica: semplicemente la sospendono per un'alterità, la collocano in una diversità, ne traducono in parole il luogo, ne segnano le coordinate, intendono esperirla trasferendovi l'intera esistenza.

Il doppio scacco del «non» è il trauma della separazione dal desiderio, scoperto da Freud nella coazione a ripetere (il «fort-da»), ed elaborato nel saggio del 1925 *La negazione* in cui è indagato l'insieme dei rapporti tra istinti ed enunciazione, pulsioni e atti verbali. Il «non» della rimozione fa segno verso l'inconscio strutturato come un linguaggio (Lacan), mentre indica una fenomenologia dell'affettività, «sintomo» della quale è l'incarnarsi del verbo nel desiderio. «Non ho sognato mia madre» è effetto della lingua sull'inconscio, *hétéron*, diversità radicale che veste l'interiorità dell'altro, spazio in cui la specie è istituita nel singolo. Ma la negazione è anche l'articolazione plurima dell'individualità, «tutti gli altri» rispetto alla specie: «non ho dolore», «non lo odio», «non mi interessa di lui/lei», è la singolarizzazione del significato, l'esodo dal senso

neutro dell'«avere dolore», «odiare», senza che esso sia abolirlo. Perché negare non è opporre, contrariare, polarizzare, bensì staccarsi dal «proprio ora», nominare la diversità, rendere reale il possibile. Con questa riflessione Virno coglie la linea di indistinzione in cui socialità primaria, istinti e realtà percettiva si muovono verso il linguaggio, sciogliendosi in esso per formare «l'intero regolo» delle possibilità di significazione.

Il solco antisociale tracciato ogniqualvolta proferiamo il «non», a differenza di una dialettica negativa che conduce alla miseria della filosofia, avendo proceduto a sintesi forzate nell'analogia tra organismo individuale e istituzioni collettive, assume tutto il risalto nel controcampo dei modi di dominio sulle forme di vita: l'essere in debito, vivere in uno stato illegale, in un presente indegno, in mancanza di futuro e di eredità. A fronte di tale situazione compromissoria l'alternativa del «non» emerge *naturaliter* dall'ambiente devastato dalle guerre per il possesso della società. E si mostra in primo piano nella domanda delle vite individuali: non essere in debito, non essere Stato, non essere lavoratore/trice; infine, non rispondere «presente» nel presente, fidando in quella negatività senza impiego che colloca nel tempo il contagio del divenire, assegnando a ciò che accadrà il limite di ciò che è stato.

Paolo B. Vernagione

Giacomo Marramao

Dopo il Leviatano. Individuo e comunità

Bollati Boringhieri, 2013, 480 pp., € 26,00

«The horror! The horror!» Le ultime parole pronunciate da Kurtz nello straordinario romanzo di Joseph Conrad svelano inequivocabilmente il «cuore di tenebra» della cultura occidentale che è al centro della ricerca filosofica e politica di Giacomo Marramao (come si dispiega in questo volume del 1995, ora ripensato e assai ampliato): la logica dell'identità e della *reductio ad unum*. Una logica intorno alla quale si è organizzata una Modernità che attraverso l'ordine Sovrano ha creato il Pubblico e il Privato, il Popolo e l'Individuo, lo Stato e l'Identità, maledicendo la moltitudine della «differenza».

Una ricerca tesa a restituire la profondità di campo del Moderno, a dispetto di tutte le retoriche postmoderne del dissolvimento e oltrepassamento della modernità. Distante dall'abbandono «debolista» alla deriva dell'esistente, ma anche da quelle posizioni che leggono la modernità come progetto incompiuto da rilanciare attraverso un paradigma comunicativo-consensuale, e sempre attenta a bypassare gli *idola* del postmoderno come quelli della modernità. Già, perché la condizione postmoderna si rivela ben poco radicale, soggiacendo in realtà alla condizione moderna, tanto che, avrebbe detto Michelstaedter, «non può uscire dal gancio, poiché quant'è peso pende e quanto pende dipende». Ecco quindi che il «futurismo» del Progetto moderno e il «presentismo» dell'Anti-progetto postmoderno si rivelano essere i due lati dello stesso processo moderno di temporalizzazione della «catena dell'Essere», e il multiculturalismo dei «ghetti contigui», delle differenze che rivendicano la loro specificità rapportandosi le une alle altre come «monadi senza porte né finestre», riproduce e moltiplica in sedicesimo la stessa logica identitaria moderna. Colonizzazione del futuro ed eternizzazione del presente, individuo e comunità, si rapportano l'un l'altro come in un gioco di specchi o *double bind*. Ecco perché, ora che siamo oltre la soglia dello Stato-Leviatano, e la Modernità si è trasformata in una Modernità-Mondo, risultano sterili e retorici i *superamenti* e i *rovesciamenti*. Bisogna invece lavorare a uno *spostamento laterale*, e dall'interno stesso della *ipermodernità* aprire la breccia all'*universalismo della differenza* (al singolare): una sintesi disgiuntiva demarcata «per un verso dall'universalismo dell'identità di stampo illuministico, per l'altro dall'antiuniversalismo delle differenze di stampo multiculturalista». Questa la proposta avanzata dopo una densa e poderosa analisi della patogenesi del Moderno che attraversa, tra gli altri, Schmitt e Foucault, Weber e la Scuola di Francoforte, gli austromarxisti e i politologi e giuristi weimariani, compresa una preziosa rilettura dell'opera di Borkenau, *La transizione dall'immagine feudale all'immagine borghese del mondo* (1934) e della polemica che oppose Borkenau e Grossmann intorno al problema dei rapporti fra struttura sociale e sovrastrutture filosofiche. Tanto più affascinante oggi quando ci troviamo ad attraversare un'altra transizione.

Per chiudere, un'ultima osservazione: Marramao giustamente sottolinea come a differenza delle rivoluzioni moderne, che ponevano al primo posto il cambiamento delle strutture, ora è invece necessario spostare l'attenzione sulla costituzione dei soggetti. E in questo senso risulterebbe particolarmente produttivo indagare la natura paradossale di quella *jouissance* (Lacan) che assoggetta il corpo immettendolo in un movimento interminabile di ricerca del godimento. Si tratta della strategia giocata dalla controrivoluzione neoliberista degli anni Ottanta, che puntava a colonizzare il cuore e l'anima, sintetizzata dalla famosa ingiunzione di Margaret Thatcher: «Arricchitevi!». Dunque la trasformazione non potrà che prodursi nella capacità dei soggetti di sottrarsi a una enigmatica *servitù volontaria*, per cui si combatte ormai per la propria servitù come se si trattasse della propria libertà. Lo spazio di questa scommessa potrebbe essere proprio l'Europa, se questa si costruirà come spazio comune di «costituzione dei soggetti collettivi del

cambiamento» e, aggiungiamo, come spazio poststatale attraversato, rigenerando la lezione di Machiavelli, dai *tumulti* del comune. Proprio alla questione dello spazio, e del suo rapporto con il tempo, o meglio allo *spatial turn*, è dedicato l'ultimo, importante, capitolo del libro.

Nicolas Martino

Wendy Brown

Stati murati, sovranità in declino

a cura di Federica Giardini

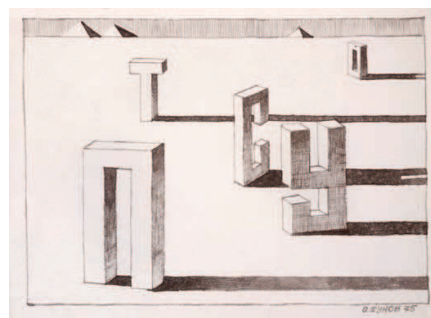
Laterza, 2013, 169 pp., € 16,00

Stati murati, sovranità in declino si presenta, *prima facie*, come una cartografia geo-politologica delle fortificazioni, dei muri, delle barriere che conferiscono oggi alla spazialità del mondo globale la sua caratteristica «strutturata». Dal «muro» israeliano in Cisgiordania alla barriera che separa Stati Uniti e Messico, sino alle *gated communities* che fortificano un sé autocentrato. Attraverso la lente dei nuovi «muri» Brown propone una lettura non-lineare dei processi che stravolgono la contemporaneità politica: dal rapporto ambivalente e paradossale tra Stato e «sovranità declinante» a quello tra il dominio economico-finanziario e l'attuale revival teologico-politico, dallo statuto dei soggetti alla contraddizione che ab origine abiterebbe il «progetto democratico». E ciò a partire da un'ottica temporalmente spiazzante che ravvisa una persistenza dell'arcaico nell'ipermoderno. Un'ottica che, congedando l'idea lineare del «superamento», riconosce la condizione aporetica di un *passato non superato* e, per converso, di un presente catturato e strutturato dal proprio stesso passato. La stolidità, ottusa fisicità dei muri, infatti, rimanda sì all'universo della premodernità: con le sue dighe, le sue fortificazioni, le sue barriere di autodifesa identitaria (prima ancora che strategica). Ma lo fa ribaltando la logica della contraddizione nei termini di un'interdipendenza paradossale con un mondo tardomoderno in cui il potere si è fatto virtuale, reticolare, liquido.

Ed è proprio questa sopravvivenza paradossale dell'arcaico nell'ipermoderno a fornire la chiave delle odierne vicende della sovranità. Brown discute la coestensività tra il soggetto presuntivamente sovrano del «contratto sociale» e la sovranità dello Stato-nazione, mettendo in luce il paradosso che lo scivolamento costante tra sovranità dello Stato e sovranità del popolo ha indotto e continua a indurre in ogni discussione attorno alla democrazia. Allo stesso tempo registra modi e forme dell'attuale, inesorabile disgiunzione di Stato e sovranità. Al punto che gli Stati sono oggi ridotti ad attori non sovrani, mentre la sovranità stessa è migrata nei due ambiti che lo Stato-nazione avrebbe dovuto limitare e subordinare: l'economia e la religione. A fronte dei flussi transnazionali del capitale (inedita forma di «sovranità senza soggetto») e della crescente mobilità di persone, culture e lavoro, i muri appaiono allora nella loro funzione «teatrale», letteralmente iconografica: icone di una sovranità in erosione e resto teologico dello Stato-nazione, detentori – nel declinante retaggio del Leviatano hobbesiano – di un potere meramente residuale di indurre «timore». Ridotti a icone e residui, i muri cristallizzano l'ansia di un soggetto (individuale e collettivo) reso vulnerabile dalla caduta delle frontiere tradizionali. Le «democrazie murate» si modellano così secondo un doppio movimento che «mura dentro» spazi di cui si vuole preservare la purezza e «mura fuori» la disperazione economica e l'alterità.

Ha dunque buon gioco Wendy Brown ad avvalersi di uno strumento psicoanalitico, individuando nei muri stessi i luoghi di articolazione tra lo Stato e i soggetti: Stato e soggetti che, resi vulnerabili dai nuovi flussi transnazionali, sono catturati in un *double bind* in cui si materializzano fantasie di purificazione e contenimento. Ed è da assumere in tutta la sua portata la conclusione del libro, che individua nella passione per la costruzione di muri il desiderio di essere sollevati da una condizione di femminilizzazione del soggetto nazionale e di eviscerazione del potere statale. Da una condizione di vulnerabilità (e di interdipendenza), cioè, che forse occorrerebbe assumere da altre prospettive e rilanciare secondo altre traiettorie: rigenerando il progetto democratico, ribaltando il declino in opportunità, facendo leva proprio sull'erosione delle forme tradizionali di sovranità.

Emanuela Fornari



Vyacheslav Akhunov, *Desert*, 1975. Inchiostro su carta, 20,8 x 28,2 cm. Collezione privata.



Letizia Paolozzi
Prenditi cura
 et al, 2013, 80 pp., € 9,00

Non c'è amore, non c'è relazione così come non c'è socialità senza un *prendersi cura* dell'altro (o dell'altra o degli altri come *insieme*); senza una coscienza/conoscenza di sé (*sii te stesso/a*) quale premessa necessaria per una responsabilità *per gli altri* e per ciò che è *altro da noi*.

Ma come *prendersi cura* di qualcuno/qualcosa se la società di oggi è dominata da egoismo, solipsismo/egotismo, competizione, scontro, mala-educazione, tutti vivendo solo nell'immediatezza e nell'istantaneità del *qui e ora* (perdendo quindi il senso del futuro) e non *con gli altri* ma *contro* gli altri?

Questa è una società egemonizzata dal *discorso del tecno-capitalismo*: ieri (nel *neoliberalismo del godimento*) indotto dalla diffusione del principio di piacere, del narcisismo, dell'edonismo; oggi, dalla crisi del 2007, indotto dal *neoliberalismo della colpa e della penitenza* e quindi obbligata a impoverirsi per salvare quello stesso capitalismo che la sta uccidendo. È una società fatta di persone abbandonate a se stesse, senza più le tutele del vecchio welfare, quando c'era anche lo Stato a *prendersi cura* di chi era in difficoltà; ed è una società transita in pochi anni dal femminismo al bunga bunga e dove l'eroticizzazione è massima e minima è invece la sensualità. Una società come questa può ascoltare chi propone il passaggio a un virtuoso *prendersi cura* come pratica quotidiana di vita, come quotidiano esercizio di responsabilità?

Ovviamente, per noi la risposta è: sì, dovrebbe, se vuole continuare a definirsi *società*. E ad aiutare la riflessione, ecco l'ultimo lavoro di Letizia Paolozzi, *Prenditi cura* (et al edizioni). Un libro che è «il viaggio di una parola-chiave, sgomitata con tonalità, colorazioni, vocaboli diversi dialogando con tante donne (e alcuni uomini) in un percorso e in molti spostamenti che mi hanno fatto muovere la mente», un viaggio che vuole evitare «le interpretazioni di parte, i dogmi, le teorie coese. Le donne (e i pochi uomini) sono partite da sé, nella loro differenza, andando verso l'altro (o l'altra), con la curiosità di sporgersi oltre gli impedimenti. Tenere in conto il proprio "io" per una lettura della società è utile soprattutto in un tempo nel quale le culture della sinistra ci sono state sfilate come un tappeto da sotto i piedi».

Ma cos'è la *cura*? In primo luogo non è una *questione di donne*, anche se è rimasta per secoli solo nelle loro mani, mentre dovrebbe riguardare anche (o soprattutto) gli uomini, che invece hanno lavorato poco o niente in questo senso. E avere come *altro* di cui *prendersi cura* non solo gli altri, ma anche l'ambiente, le prossime generazioni e il futuro – ed ecco l'incontro con il *principio di responsabilità* di Hans Jonas. L'attenzione alla *cura* non dovrebbe essere poi neppure solo *cosa da femministe*, perché si impone con urgenza come *dovere di tutti* per salvare almeno quel poco di *società* e di *socialità* rimasto in piedi dopo la loro quasi-demolizione da parte dell'economia e della tecnica, apparati che riducono gli uomini e le donne da *persone a merci* o a *nodi* di una rete (e Letizia Paolozzi giustamente ricorda che nel femminismo «viene preferita una felice disomogeneità dei pensieri alla mitizzazione della Rete»). La *cura*, dunque, per tornare a costruire una *trama di relazioni tra persone* e non invece, come oggi sembra accadere, con un aggeglio tecnologico che traduce il *prendersi cura* in un misero *mi piace*.

Tutto nella convinzione che la *cura* possa recuperare l'idea di un *buon vivere*. Che sconfigga il *mal vivere* di oggi. Ma per farlo occorre «cambiare il modello sociale ed economico del nostro quotidiano, prestando attenzione alla qualità dello sviluppo, alla messa in sicurezza del territorio, delle scuole, delle case», ovvero «significa immaginare un ordine simbolico diverso da quello del dominio, della competizione, dello sfruttamento».

Ma il capitalismo e la tecnica sono *strutturalmente maschili*; e per di più i maschi «insistono nel disegnare cattedrali astratte piuttosto che partire dalla materialità della vita. E la materialità della vita comprende l'aver cura». Vero. Ma *forse* – è una osservazione da maschio, costruttore instancabile di cattedrali, di utopie, di astrazioni – è *anche vero* che non basta partire dalla materialità che è o sarebbe pratica *femminile*; che senza grandi narrazioni o senza immaginazione progettuale *efo* senza utopia, anche il *prendersi cura* degli altri e della terra *faticherà* a diventare un sapere sociale condiviso e capace di spezzare finalmente l'egemonia del modello tecno-capitalista, della sua *volontà di potenza*, della sua incapacità di cura perché *intrinsecamente nichilista*. D'altra parte, come ricorda Letizia Paolozzi, «l'esperienza della cura si aggrappa a una narrazione appena tentata, ancora insufficiente». Eppure necessaria, per re-imparare a essere e a vivere *in-comune*. *In-comune*, appunto: pratica virtuosa oggi sopraffatta da quelle logiche di *comunità* (territoriali o di rete) che ci fanno dimenticare che il passaggio dalla *comunità/comunitarismo* all'*essere-in-comune* (ma ce lo ricorda Laura Pennacchi) è fondamentale «per alimentare la ricchezza e la molteplicità, superando la dicotomia individualismo-comunitarismo».

Letizia Paolozzi è comunque ottimista. E, per fortuna, almeno le donne lo sono ancora: legate alla materialità (pur con i limiti, per noi, detti sopra), non si lasciano sopraffare dal crollo continuo e disperante – per noi maschi – delle nostre *astrazioni* e delle nostre *grandi narrazioni* che pure (e per una fortuna speculare) continuano a cercare. Oggi infatti, molte gerarchie si sono sfinite,

il mondo è pieno di fatti nuovi, dunque «non lasciamo le cose come sono. La *cura del vivere* rappresenta, comunque, una condizione di conoscenza». Da sottoscrivere.

Helio Demichelis

Friedrich Kittler
Preparare la venuta degli dei
Wagner e i media senza dimenticare
i Pink Floyd

traduzione di Elisabetta Mengaldo
 prefazione di Hans Ulrich Gumbrecht
 L'orma, 2013, 107 pp., € 11,00

Finalmente si può ascoltare anche in italiano il sound di Friedrich Kittler (1943-2011): forse il più originale teorico dei media dopo McLuhan. Come lui letterato d'origine ma cantore della fine della letteratura e persino della scrittura nell'era del computer. I libri erano per lui macchine mediali che informano sullo stato della tecnologia dell'informazione della loro epoca. Nel 1980 cura un volume con un titolo che è tutto un programma: *La cacciata dello spirito dalle scienze dello spirito*. Niente più *Geist*, niente più ermeneutica, solo macchine che producono informazioni. Tanto più dopo l'avvento dei mass media, perché questi, a differenza delle arti che istituiscono con i sensi un rapporto puramente simbolico, sui sensi agiscono direttamente attraverso la loro materialità tecnologica. È il trionfo del reale sul simbolico. Al quale – secondo Kittler – si assiste per la prima volta sulla scena wagneriana: il suo *Musikdrama* è il primo mass medium in senso moderno, perché in esso la tecnica mediale comunica direttamente con la fisiologia, i nervi e i corpi del pubblico. Non contano più riflessioni, immaginazione, cultura, alfabetizzazione. Wagner «fa saltare in aria seicento anni di dominio della lettera», mette il «sound (nel preciso senso di Jimi Hendrix) al posto del significato delle parole», mette i sensi eccitati al posto del significato. È l'atto di nascita della musica rock, coi suoi amplificatori che sostituiscono i valori musicali con il sound, gli effetti simbolici con la pura dinamica acustica. Il messaggio diventa il medium stesso. La metafisica del significato si trasforma nella fisica dei corpi e dei sensi che risuonano. Ed «è la stessa musica, da Wagner a Hendrix, da Hendrix ai Pink Floyd».

Ormai la tecnologia musicale permette il trionfo del sound, vale a dire di «ciò che in musica non si può mettere per iscritto ed è dunque la manifestazione immediata della sua tecnologia». Una nuova lirica degli strumenti si sostituisce alla lirica come espressione di un soggetto: «Solo istituzioni ataviche come il diritto d'autore [...] costringono ancora a nominare i parolieri e i compositori (come se esistesse qualcosa di simile nello spazio del sound). Bisognerebbe piuttosto indicare gli schemi elettrici degli impianti stereo e (come sulla copertina di *Dark Side*) i numeri di modello dei sintetizzatori utilizzati». È il determinismo tecnologico di Kittler. Ma non è la sua ultima parola.

Per decenni Kittler ha descritto il feedback tra tecnica bellica e tecnica dei media, aveva inteso persino la musica come «abuso» di strumenti tecnici pensati originariamente per scopi bellici. Ma poi, come un movimento intimo di ribellione, supera la propria ossessione per la guerra con un'erotica del canto e dell'ascolto. Amava citare quella frase di Borges secondo il quale nel momento del coito siamo tutti la stessa persona, per aggiungere che è di quella persona che dobbiamo cercare di ricordarci. Questo facevano, secondo lui, il pop e il rock, i suoi amati Jimi Hendrix e i Pink Floyd. Con loro tornava la follia acustica del dio Pan, l'alienazione dei sensi che fa danzare le identità. Ma essa registrava la verità mediale dell'epoca: il trionfo del reale sul simbolico e sull'immaginario stesso. Il mitografo Kittler vede in questo l'annuncio di un nuovo paganesimo: quella musica prepara la venuta degli dei, donati agli antichi greci dai loro poeti. Fantasie escatologiche che rivelano in Kittler un pensatore tedesco. Dietro di lui sentiamo parlare non più tanto Lacan e Foucault, come ai suoi inizi, quanto Heidegger e Hölderlin. Ma con una voce nuova che non ha più paura della tecnica.

Francesco Fiorentino

Donatello Fumarola - Alberto Momo
Atlante sentimentale del cinema
per il XXI secolo
Incontri con cinquanta registi contemporanei
 DeInferi, 2013, 475 pp., € 25,00

Cos'è il cinema? È morto il cinema? Perché filmi? Sei nostalgico della pellicola e della sua trasparenza analogica o attratto dall'immagine opaca e digitale? Il cinema può o non può mostrare come stanno veramente le cose? E il video? È come un microscopio fatto per le cose piccole? Quali sono i cineasti preferiti? Quando giri lasci una finestra aperta alla vita e al caso? Rossellini non ha forse insegnato a diffidare dei professionisti del cinema, di chi riempie di parole d'ordine o di immagini preconfezionate o di sceneggiatura di ferro un budget che ministeri e mercanti hanno già artatamente rigonfiato?

Se le risposte vi interessano, queste sono le domande chiave, le os-

sessioni principali che Donatello Fumarola (giornalista e autore tv) e Alberto Momo (architetto/cineasta) e la loro band di amici e colleghi mai settaria (nonostante il gran guru adorato di riferimento, Enrico Ghezzi) pongono a 50 registi contemporanei oggetti d'affezione, che provengono da ogni angolo del pianeta e insieme compongono questo «talismano della felicità cinefila». «Faccio cinema per necessità. Per scoprire, trasformare, pensare contro me stesso», sintetizza per tutti il *marginalista* carioquio Julio Bressane, e continua: «Il cinema *attraversa*, è un organismo intellettuale con una sensibilità eccessiva che trapassa tutte le arti, le scienze e la vita».

Ora che il cinema entra nei musei e nelle gallerie d'arte e che sono i filosofi (Rancière, Nancy, Badiou...) a prendere il posto dei critici, vediamo qual è il Pantheon di questi «strangolatori di mondo». Geni intesi alla Carmelo Bene, che fanno quel che possono: il contrario dei registi di talento, «che fanno quel che vogliono». Si mettono insieme Corman e Bela Tarr, Tarantino e Straub, Hellman e Naomi Kawase, Lav Diaz e Tsukamoto, Naderi e Sokurov... Ma aspettiamo i prossimi volumi (sono 200 le interviste realizzate), o magari che Cameron, Carpenter, Eastwood, Elia Suleiman e Kim Ki-duk si rendano disponibili.

Interfaccia tra il pubblico ribelle e non riconciliato e il cineasta *amateur* che crea mondi o è il dissolutore di questo, Fumarola e Momo, appassionati e affiatati, attivi e vagabondi, vanno a cercare «dove ribolle ancora qualcosa di incandescente», nei generi codificati o postmodernizzati o al di là. Inseguono, esplorano, ibridano, raggruppano, collezionano così gli autori senza A maiuscola (chi per lo più scrive, dirige e monta il suo film) che lavorano tra ciò che sanno e ciò che ignorano, tra la leggerezza dell'equilibrista e l'inesorabile legge di *Gravity*. Cadere nel sovrumano e librarsi nel subumano. La mappa non registra le foreste della semplificazione sociologica e le valli dell'ineffabilità artistica. E a chi rimprovera la noia insopportabile di molto cinema di ricerca (Bela Tarr, Alonso, Sokurov) ricordano che, «se il cinema vuole mostrare le cose, deve suggerirle. E la cosa viene dopo, come un regalo del caso. Una montagna non si vede, ma dopo mesi, anni di osservazione, si scopre» (J.M. Straub). Se no, ve li meritate i blockbuster. Costruiti da affaristi che non sanno niente di piacere schermico. Anzi che, come diceva Bob Aldrich, «sanno esattamente tutto quello che vuole il pubblico. E non glielo danno mai».

Sono circa 37 i tesori da scoprire in questo libro-mappa. «I cineasti che reggono sulle loro spalle il cinema», di peso. Se volete catturarli, nell'ultimo capitolo del libro Enrico Ghezzi vi condurrà alla meta con l'abilità e la velocità di un campione di videogame. Un programma tv, *Fuori orario*, è infatti spesso il mandante esplicito di queste interviste. Ma anche *L'amour fou*, la cinefilia, dotata di logica cinefilia. Da tutte le capitali del cinema *altro* arrivano, telepatici come zombie, questi scienziati di ciò che accade nell'aria, occhi che vedono ciò che gli altri non avvertono e invece di approfittarne sadicamente sanno come rivitalizzare le nostre intossicate *papille* ottiche.

Sconosciuti ai più, «leggende viventi» come Ujjica, Wiseman, Alonso, Raya Martin, Zilnik, Wai Ka-Fai, vivi in un mondo morente, amano la camera digitale hd che li immortalerà. Eccoli nelle hall degli alberghi di lusso dove sono ospiti dei festival del cinema, di ricerca o meno, complici di quel «crimine» che è l'intervista (come diceva Fuller), così simile all'interrogatorio di polizia. Il metodo è quello di Warhol, inebriarsi di star. Imprinting non sempre possibile: Victor Erice («non siete all'altezza») o Michael Cimino (schifato dalla contiguità con Lynch, Ferrara, Tarantino, Brakhage) si negano.

Militante è la copertina del libro: con il cineocchio di Vertov a scrutarci, come se fosse l'occhio della Luna liberato dal missile di Méliès, apertura ambiziosa a un fantascientifico campo/controcampo cosmico. Militante anche l'anima segreta di questa grande *carte du tendre*, geografia emozionale dell'immaginario che mira alla costituzione clandestina di un partito internazionalista, ma immateriale, di «cineasti amatori» (un tempo li si definiva liberi, underground, solitari, indipendenti, autonomi...). Evoluzione new global delle «Brigate Rossellini» che non aspira, come Glenda Jackson o Beppe Grillo, ai seggi in Parlamento. Ognuno potrà scegliere l'itinerario che vuole viaggiando tra aneddoti e rivelazioni, massime filosofiche o segreti professionali svelati dai cineasti e delle cineaste (poche) di tutto il mondo (Africa no) preferiti.

Questi *total filmmaker* sperimentali o hollywoodiani, entrati nell'industria o programmaticamente «fuori», quasi tutti *autori*, nessun attore, sono delle superstar estremamente speciali. Per sapere cosa succede in Iran o nelle Filippine meglio parlare con Makhmalbaf o Lav Diaz che con i leader politici. Parafrasando il drammaturgo e regista teatrale Andrew Gregory, «businessmen e politici dovrebbero ascoltare con molta attenzione i cineasti, non usarli». E se avvenisse, finalmente, il contrario?

Roberto Silvestri

Gli artisti di alfabeta2

La sbandata controllata Luigi Ontani a Modena

Angela Madesani

Si è accolti nella Galleria Mazzoli da un serrato manipolo di grilli – in tutto 33 – con le sembianze di Dante Alighieri che danno di spalle a chi entra. Piccole sculture di bronzo con patine e dorature che marciano compatte. Il ricordo va alla tradizione dei grilli medievali di cui tanto ha parlato lo storico dell'arte lituano Jurgis Baltrušaitis. Quelle figurine bitorzolute che popolano il mondo gotico, il cui nome viene direttamente dal Vecchio Plinio. I grilli qui tornano più volte, come una sorta di sberleffo irriverente all'arte, alla poesia, alla letteratura a cui la rassegna modenese è densa di rimandi.

E dunque un'opera che Luigi Ontani ha dedicato a Modena. È una delle erme bifronte, di ceramica faentina, della Bottega Gatti, in cui sono personaggi e luoghi della città. Da una parte è Alessandro Tassoni, l'autore, vissuto a cavallo tra Cinque e Seicento, del poema eroicomico *La scabbia rapita*. La tradizione narra che da ragazzo il poeta si sarebbe recato sulla Ghirlandina, la torre simbolo di Modena, che svetta sulla scultura, e che dà lì avrebbe visto la scabbia conquistata dai modenesi nella battaglia contro i bolognesi. Sarà un fatto casuale che Ontani sia nato a Montovolo di Grizzana Morandi, un paesello sull'Appennino in provincia di Bologna? Faccende di campanile. Poi c'è la mitra di San Geminiano, vissuto nel IV secolo, patrono della città. A Geminiano, nativo di Cognento, che fu vescovo di Modena, fecero infatti riferimento i modenesi quando il «Flagello di Dio» scese dal Veneto verso sud e si preparava a mettere a ferro e fuoco la loro città. Era il 452 e, secondo una storia di fede, Geminiano fece scendere la nebbia sulla città, Atrila non vide più nulla e decise di proseguire verso paesi più assolati. L'altra faccia dell'erme è dedicata a una interessante quanto dimenticata figura della cultura italiana del Novecento, Antonio Delfini, che nacque a Modena nel 1907 e morì nel 1963. Alla sua città, che gli ha dedicato la biblioteca civica, Delfini a sua volta ha dedicato il suo libro più noto, *Il ricordo della basca*. Un volume di racconti, uscito in due edizioni nel 1938 e quindi nel 1956, in cui si racconta con libertà di stile di un'Italia grezza e provinciale, popolata da tristi quanto ridicoli personaggi.

La mostra da Emilio Mazzoli è un intenso viaggio nella poetica di Ontani. Oltre agli spazi principali il visitatore è chiamato a addentrarsi all'interno di più piccole sale dove sono maschere di soggetto e titolo giocosi, tele, disegni e molte fotografie. Una visione panoramica dell'artista oggi settantenne, che ha sul groppone cinque Biennali di Venezia, numerose mostre in America e nel resto del mondo, che vive tra l'Italia e l'India, dove a partire dalla metà degli anni Settanta ha viaggiato, studiato e lavorato con alacrità.

La ricca rassegna modenese, di taglio museale, ci conduce all'interno dell'immaginario di Ontani in cui i riferimenti non si contano: dalla tradizione iconografica occidentale, quella della pittura dei maestri bolognesi del Seicento, a quella indiana e orientale.

Tra le opere in mostra *ErmEstetica: NuVolarPilotazio* degli anni Novanta. Il Nuvola, Tazio Nuvolari, era un pilota straordinario, che con la sua Alfa Romeo ha battuto strade e circuiti di tutta Italia e talvolta d'oltrecortina. Anche qui il riferimento a Modena non manca. Al Mantovano volante Enzo Ferrari, che gli aveva fatto da copilota, attribuiva, infatti, l'invenzione della sbandata controllata.

La mostra è una sorta di lungo quanto complesso racconto in cui i molteplici riferimenti ci introducono in una dimensione dove realtà, fantasia, storia e memoria si incastrano perfettamente.

Una trattazione a parte meritano le molte fotografie, datate lungo l'ultimo quarantennio, in cui Ontani è protagonista assoluto, performer narciso, attore statuario di storie che vanno dalla mitologia alla religione. Molte di esse sono virate in seppia e dunque acquerellate, alla maniera orientale, per situarle in un'atmosfera che va ben oltre il reale. Il suo è un viaggio infinito



di identità e alterità a celibe memoria aleatoria.

«Nel mio linguaggio – ha dichiarato Ontani a chi scrive oltre dieci anni fa – c'è sempre una dimensione dichiarata di autodidatta e una curiosità che mi porta a esprimere sinonimi del luogo con una consapevolezza che non è, tendendo al lirismo artistico, né pedessequa né noiosa; citando ed eccitando». E qui la noia non si avverte mai, ogni opera ci spinge ad andare oltre, a cercare di comprendere i riferimenti, penetrare in una dimensione più profonda dalla quale saremo spinti ancora più in là. Le sue sono pose viventi, ermafroditi, narcisi, santi, personaggi delle mitologia e della storia. Così il dichiarato e spesso ostentato utilizzo del nudo che rimanda chi guarda a una dimensione di atemporalità, ben oltre l'utilizzo di un costume carico di rimandi. Così si muove attraverso tempi e luoghi, dando vita di volta in volta a una sorta di voluto quanto ricercato sincretismo.

Ontani è un artista fuori dai luoghi comuni, dalle facili mode, dai condizionamenti, che da oltre quarant'anni è impossibile costringere nella coercitiva gabbia di qualsivoglia tendenza o movimento. È un uomo libero, imprevedibile, lui stesso opera, con il suo elegante frac di seta rossa che ci riporta alle atmosfere surreali dell'amato Savinio, di Aldo Palazzeschi, ma anche al mondo più reale di Sandro Penna, che Ontani vedeva a piazza Navona tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta. Era il tempo in cui il poeta compariva in *Umano non umano* di Mario Schifano.

Luigi Ontani

Modena, Galleria Emilio Mazzoli
12 ottobre - 12 novembre 2013

Spettri d'argento The dark side di Giosetta Fioroni

Andrea Cortellesa

L'ultra ego, il titolo dell'ultima mostra di Giosetta Fioroni – prima delle tre ora in corso a Roma, delle quali il bellissimo libro d'artista *My Story* fa da a-catalogo splendidamente disordinato –, era fatto per mettere in guardia i suoi ammiratori. Come una body artist (o una tela vivente) Giosetta vi incarnava una serie di archetipi tali da «alienare» una personalità, la propria, dalla quale le «altre identità» così indossate le permettevano piccole o grandi «vacanze». In *Faïence* – che alla Gnam di Roma raccoglie i suoi ultimi lavori in ceramica – sono accolti i *Teatrini* che traducono l'atmosfera «magica» dell'infanzia di Giosetta nel suo linguaggio artistico di oggi. Ma la parte più sorprendente (che si trova pure nella più piccola antologica *Il teatro della vita*) sono i magnifici *Vestiti* dalla smaltata oltranza «iperpittorica» che, ulteriormente personalizzata e sottilmente crudele, mostrano la stessa esigenza dell'*Altra ego*: le figure, anche qui intitolate ad archetipi femminili della storia della letteratura, sono torci acefali e privi di braccia.

Siamo molto lontani dallo stereotipo in cui s'è irrigidito il personaggio di Giosetta bambola affettuosa e sognante, vagheggiata tutta buoni sentimenti. Goffredo Parise parlò addirittura di una sua «ideologia figurativa», quella di «vedere e soprattutto ricordare la vita rosa». Era il 1975 e tre anni prima un grande cuore di Giosetta aveva brillato sulla copertina del libro «rosa» di Parise, *Sillabario n. 1*. Trasgressione provocatoria,

si capisce, nel tempo di «ideologie» di tutt'altro colore. Ma che col tempo ha finito per cristallizzarsi appunto in stereotipo: un luogo comune ripetuto sino alla noia dalla cerchia dei sempre più rosei, e sempre meno trasgressivi, ammiratori di Giosetta. La cui svolta «rosa» anni Settanta non reagiva però a un'ideologia politica bensì stilistica: quella della sua ricerca nel decennio precedente. E che ora è documentata dalla mostra allestita con successo la scorsa primavera da Claire Gilman al Drawing Center di New York, ora trasportata alla Gnam. Negli anni Sessanta la figurazione di Giosetta era raggelata dalla costante cromatica (o a-cromatica) di una pittura argentata "alluminio: la cui spettrale fissità congelava figure umane e paesaggi in «un'atmosfera funerea» (così in una dichiarazione dell'artista del '61), una sorta di semicancellazione dalla quale di continuo si tenta di emergere. Se non ci fossero i titoli a identificare un *Palazzo sul Canal Grande* o un *Ponte di barche sul Piave*, sarebbe impossibile riconoscere quei luoghi in questi diagrammi semiastratti. Come nei film di Antonioni di quegli anni, annota Romy Golan, ci si aggira alla ricerca di persone e luoghi «comparsi». Quello dell'argento – come la luce nel finale dell'*Eclisse* appunto – è un raggio extraterrestre, disumanizzante e metafisico.

Ma c'è un altro riferimento inaggrabile, secondo me, nella scena di quegli anni (che tra l'altro Giosetta frequentava allora anche di persona, nel periodo a Parigi al fianco di Germano Lombardi): Samuel Beckett. Non è solo nello spazio, infatti, che il mondo si è perduto; l'argento è il segno di una malcerta e sospesa collocazione degli enti, piuttosto, nel tempo: cioè nel palinsesto della memoria. Una tela del 1963-64, già nota come *Bambini*, ha in mostra il titolo *Malone e i suoi amici*. Raffigura appunto bambini come proiettati su uno schermo: i volti appena accennati proiettano ombre incerte; quello in primo piano ha il corpo e il volto semicancellati. Nel romanzo beckettiano del '51, *Malone muore*, il personaggio del titolo attende immobile la fine, soffuso da «una specie di luce plumbea che non getta ombre» («io stesso sono grigio, qualche volta ho addirittura l'impressione di diffondere del grigio»). L'infanzia cui sempre resterà devota Giosetta nasce come l'altra faccia, il simmetrico perfetto dell'agonia di Beckett.

È in questo clima apocalittico e «penultimo», per dirla con Deleuze, che Parise intercetta Giosetta. È la fine del '64. Nel febbraio dell'anno seguente scrive della sua mostra alla Tartaruga, da cui si congeda con un esplicito «suggerimento all'artista». Colto in un unico quadro, fra quelli in mostra, uno «smalto rosso arancio», conclude Parise: «ci piacerebbe vedere [...] altre superfici di quei toni smalto per le unghie». Di lì a qualche anno Giosetta accoglierà quel suggerimento, riempirà di colori le sue tele – e la sua vita. Ma è come se lo smalto luccicante di quei colori serbasse in sé, sempre, l'eco mentale della «luce plumbea» di Malone.

Che le due facce dell'astro di Giosetta non siano consecutive ma in lei alternative, sempre, lo dimostra il fatto che nel '74 – nel pieno della Grande Vacanza nel rosa, dunque – abbia prodotto le sue immagini in assoluto più «negative» e perturbanti, le fotografie *Da un atlante di medicina legale* messe in mostra da Alberto Boatto, a Bologna, in *Ghenos Eros Thanatos* – e presenti anche in *My Story*. È un po' come in quel vecchio numero che una volta ha evocato Luigi Baldacci per spiegare un autore «rosa», ma segretamente «nero», come Palazzeschi: «quel classico numero di varietà in cui il mimo è per metà vestito da donna e per metà da uomo e, volteggiando rapidamente, riesce a ballare con se stesso». Gli spettrali *Vestiti* acefali di Giosetta paiono usciti da un *bal masqué* splendidamente mondano, ancorché funebre: danzano a una musica inudibile – ma di sicuro bellissima.

Giosetta Fioroni

My Story - La mia storia
Corraini, 2013, 304 pp., € 30,00

L'Argento, 1956-1976

a cura di Claire Gilman
Faïence, 1999-2013
a cura di Angelandreina Rorro
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
26 ottobre 2013 - 26 gennaio 2014

Il teatro della vita

a cura di Eva Bellini
Roma, Galleria La Nuvola
12 dicembre 2013 - 14 febbraio 2014

a cura di *Manuela Gandini e Marco Scotini*

Sommario

1. **Il Piedistallo Vuoto e le nuove politiche dell'ex Europa dell'Est**
Conversazione tra Manuela Gandini e Marco Scotini

2. **Boris Groys: Quel che rimane dell'opera d'arte totale**
Conversazione con Silvia Franceschini e Vladislav Shapovalov

3. *Boris Buden*

Nulla da completare, qualcosa da cominciare
4. *Ilya Boudraiskis*

L'anello debole della democrazia

La natura delle nuove proteste contro Putin
5. *Larissa Babij*

Kiev 2013

In diretta con Maidan

6. **Vyacheslav Akhunov: La linea uzbeka del potere assoluto**

Conversazione con Marco Scotini

7. *Endre Székely*

Nell'Ungheria di Orbán
Regime fascista e cultura

laPOESIA

8. *Tommaso Ottomieri*

Dal diluvio

ilRACCONTO

9. *Nanni Balestrini*

Torta pasqualina



ILIBRI

10. *Emmanuela Carbè*
su David Foster Wallace

10. *Federico Francucci*

su Roberto Bolaño

11. *Andrea Cortellessa*

su Antonio Delfino

11. *Giacomo Giosi*

sugli scrittori in fabbrica

12. *Paola Decina Lombardi*

su Roland Topor

12. *Valentina Parisi*

su Ingo Schulze

12. *Luigi Azzariti-Fumaroli*

su Luca Ferrieri

12. *Alessio Vaccari*

su Judith Butler

13. *Paolo B. Vernagione*

su Paolo Virno

13. *Nicolas Martinò*

su Giacomo Marramao

13. *Emmanuela Fornari*

su Wendy Brown

14. *Lelio Demichelis*

su Letizia Paolozzi

14. *Francesco Fiorentino*

su Friedrich Kittler

14. *Roberto Silvestri*

su Donatello Fumarola e Alberto Momo

GLI ARTISTI DI ALFABETA2

15. *Angela Madecani*

La sbandata controllata

Luigi Ontani a Modena

15. *Andrea Cortellessa*

Spettri d'argento

The dark side di Giosetta Fioroni

Adrian Paci, *Home to Go*, 2001.
Tecnica mista, 165 x 90 x 120 cm.
Collezione AGI, Verona.

