

SUPPLEMENTO SETTIMANALE  
DE "IL MANIFESTO"

# ALIAS

DOMENICA

28 DICEMBRE 2014  
ANNO LV N° 51

PELI • ROLIN • AGAMBEN • KRAUSS/DIDI-HUBERMAN •  
SERMONTI • MARZIALE • PICO • BETTINI E SHORT •  
CONROY • MURAKAMI • PACKER • MEMLING A ROMA

L'ODISSEA ISTERICA  
DI UNA SCULTRICE  
FALLITA E I DESIDERI  
DI RISCATTO DEL FIGLIO,  
ARRUOLATO IN EUROPA:  
TRADOTTO  
DA MINIMUM FAX  
IL SECONDO ROMANZO  
DELLO SCRITTORE  
AMERICANO, «SOTTO  
UNA BUONA STELLA»



## I TENERI PERDENTI DI RICHARD YATES

di FRANCESCA BORRELLI

●●● Ciò che rende Richard Yates uno scrittore così singolare benché non esibisca segni stilistici clamorosi, ha a che vedere con la sua ricorrente capacità di appassionarci a personaggi perdenti, ma non fino al punto di proporsi quali figure esemplari della miseria umana; come se una naturale discrezione tenesse le pagine dello scrittore americano lontane dagli eccessi, e il suo pudore si traducesse nella abilità di trovare la giusta misura del pathos. Per di più, Yates sa rendere attraenti le vicissitudini davvero poco eclatanti di personaggi senza particolari caratteri distintivi, non disegna scene memorabili, e le trame dei suoi romanzi si snodano in buona parte prevedibili, senza mai sbilanciarsi in brusche virate, mentre tutta la riserva di suspense si alimenta, in fondo, a niente altro se non le ricadute in quella autodistruttività che ciclicamente e indefettibilmente guida le gesta dei suoi personaggi. Certo, anche gli eventi esterni spesso infieriscono, ma ciò che determina il destino degli uomini e delle donne cari a Yates proviene dalla struttura della loro personalità, dalle loro organizzazioni difensive contro una vita che sembra avergli previsti con le spalle al muro.

Quasi tutto ciò che lo scrittore americano inventa ha solide radici nella sua biografia, sulla quale domina, come una costellazione sinistra, la figura della madre, che si chiamava Ruth e era una scultrice proprio come Alice Prentice, anima principale del secondo romanzo di Yates, *Sotto una buona stella*, scritto nel 1969 e tradotto solo ora da Andreina Lombardi Bom (minimum fax, introduzione di Francesco Longo, pp. 411, € 14,50). Otto anni prima, l'unico vero successo dello scrittore statunitense, *Revolutionary Road*, sembrò fissare la soglia delle aspettative troppo in alto per essere di nuovo raggiunta, e dunque agì retroattivamente a mo' di maledizione, oscurando la fama di altri romanzi che avrebbero meritato di venire valutati, se non altro, come una conferma. Il fatto è che nulla di quanto Yates avrebbe poi raccontato risultò tanto coinvolgente quanto i litigi e le frustrazioni dei giovani Wheeler, gli abitanti di Revolutio-

nary Road insoddisfatti e idiosincratichi rispetto allo stereotipo borghese anni '50, che loro malgrado si trovano a incarnare.

Quella che Yates interpretò con i suoi romanzi sarebbe passata alla storia come *l'età dell'ansia*. Tre anni dopo la sua nascita cominciò la Grande depressione, poi venne la guerra, possibile teatro di riscatto per uomini come quelli che lo scrittore americano mette in scena. Proprio uno di loro è il protagonista di *Sotto una buona stella*: si chiama Robert J. Prentice, viene arruolato a diciotto anni come fuciliere e destinato, subito dopo lo sfondamento nelle Ardenne belghe, a raggiungere la Normandia, poi l'Alsazia sotto il comando della Prima Armata francese. Sempre meno capace di captare il senso di ciò che gli succede intorno, Prentice avverte le scene che la guerra offre alla sua inesperienza come una sequenza di riprese montate a casaccio: le poche azioni belle in cui è coinvolto rivelano la sua goffaggine ma al tempo stesso il suo coraggio e il desiderio quasi disperato di farsi valere. Deve la propria insicurezza al fatto di essere cresciuto lontano dal padre, un brav'uomo che provvede al suo sostentamento e a quello della madre scialacquatrice, verbosa e maniacale nel suo ottimismo fuori luogo, il cui umore sale a misura delle illegittime fantasie di grandezza che le derivano dal suo lavoro di scultrice.

Da bambino Prentice posava nudo per lei, sfidando il sarcasmo dei compagni di scuola e la noia delle lunghe giornate passate immobile con il braccio piegato e un grappolo d'uva a sfiorargli la bocca. Da grande scrive alla madre lettere dal fronte, ma prima ancora – quando il romanzo prende avvio – sfrutta la breve licenza che lo separa dalla guerra che combatterà in Europa per andarla a trovare. Ed è ciò che il suo occhio registra a fornire al lettore il primo ritratto di Alice. A dispetto delle sue fantasie di grandeur, gli interni della casa che ora abita si presentano sciatti, arredati con mobili sbilenchi, imbrattati di cenere di sigaretta. E quando porta il figlio a mangiare fuori gli dice la stessa identica frase che ripeterà quattrocento pagine dopo alla amica di turno, ossia che tutti i ristoranti della zona sono orendi ma lei ne

ha trovato uno decente, anzi proprio simpatico e poco caro, come a significare che il suo fiuto e il suo indubbio buon gusto bastano a dissolvere lo squallore in cui le tocca vivere.

La carriera artistica di Alice è «una odissea isterica», resa sopportabile dalla convinzione di trovarsi comunque sotto quella *buona stella* che dà il titolo al libro, e soprattutto confortata dalla solidarietà incrollabile, sebbene non acritica, del suo bambino, che cresce sentendosi l'unico senza un padre, l'unico a avere statue nel garage invece di una macchina, il solo a essere alloggiato in una casa che sa di escrementi di gatto e rimasugli di plastica. Tutto ciò che Alice chiederà al figlio in partenza per la guerra è di convenire con lei su quanto ha bisogno di pensare: che la sua vita non è stata un fallimento.

Come molti altri personaggi di Yates, Alice Prentice deve elemosinare dallo sguardo dell'altro ciò che le serve per sentirsi una persona meritevole di esistere. Ha avuto un marito ma era per lei troppo modesto: litigavano e ha divorziato. Ha ceduto alle lusinghe passeggerie di altri uomini, e quando ormai le speranze sembravano perdute era arrivato l'incontro che avrebbe inaugurato la sua nuova vita. Fin dalla prima frase – «Ho saputo che lei è un'artista» – Sterling Nelson si era annunciato come l'uomo perfetto. Ma era scritto nel destino di Alice che se ne sarebbe andato, sebbene non avesse previsto l'onta di scoprirlo in fuga dai suoi debitori. Perciò, ancora una volta lei resterà sola con il figlio, disorientata nella grande casa vuota, fra oggetti preziosi la cui origine e il cui valore le sono inintelligibili, pronta a un nuovo trasloco.

Non era difficile per Yates, immedesimarsi in quella provvisorietà eletta e regola di vita, né descrivere i gesti rivelatori di una donna modellata su sua madre, anche lei una artista mancata al seguito della quale aveva fatto le valigie almeno una volta l'anno. Nel ricordo che Richard Price gli dedicò, l'autore di *Revolutionary Road* appare come un uomo indignato, pieno di amarezza e di rancori. Di sicuro lo era, ma l'esperienza di una vita tanto avvara di soddisfazioni – benché avesse guadagnato una notorietà sufficiente a fargli commissionare la ste-

sura dei discorsi di Robert Kennedy quando era ministro della difesa – rese al tempo stesso più spietato e più commosso il suo sguardo di scrittore. Tutta una serie di riverberi si aprono, infatti, a illuminare, ma anche a giustificare, la debolezza dei suoi personaggi, le piccole miserie, la bramosia di vene innalzate a una più nobile condizione sociale grazie alla frequentazione delle persone «giuste».

Alcune tra le pagine più belle di questo secondo romanzo di Yates colgono Alice Prentice nel salotto dei grandi possidenti terrieri dai quali vorrebbe ottenere un affitto, poi nella casa dei suoi nuovi spregiudicati vicini: in entrambe le situazioni, tremante di disagio o di ammirazione, contempla quelli che fino a un minuto prima le sarebbero sembrati difetti, e li converte in virtù. Il distacco, la sciattezza, l'incuranza della più rudimentale gentilezza, la casualità del vestire, tutto le appare come un segno di distinzione, di rilassata libertà dei costumi, a fronte della sua convenzionalità borghese.

Le pagine che Yates dedica a Alice si alternano a quelle dove è protagonista il giovane Robert, che dal fronte passa in ospedale per curarsi una polmonite, proprio mentre la prima Armata attraversa il Reno e nel Pacifico i marines sbarcano a Iwo Jima. L'uccisione dell'unico compagno d'armi al quale Prentice si era affezionato gli fa cercare una occasione per espiare la morte, ma per quanto si affanni quella occasione non gli verrà data.

Anche in *Cold Spring Harbor* Yates attinge alle sue personali esperienze di inviato sul fronte – prima in Francia, poi in Germania con le forze di occupazione – e proietta sul personaggio di Evan le lusinghe che la guerra fornisce alla formazione della personalità di un ragazzo; ma subito dopo ritira quella promessa di dignitosa virilità, e anche di Evan fa un candidato al fallimento. Qui, per la verità, il personaggio di Robert gode di qualche luce in più, ma proprio quando il lettore sembra legittimato a nutrire una speranza sulle sue sorti, proprio quando la guerra è ormai finita e il giovane Prentice è pronto a andare per il mondo, un finale brusco taglia il fiato del romanzo, come se Yates non avesse saputo risolvere altrimenti il suo imperativo a lasciare il lettore con l'amaro in bocca.

«STORIE DI GAP» DI SANTO PELI PER EINAUDI

# RESISTENZA

Gillo Pontecorvo, «La battaglia di Algeri», 1966; in basso, i «Dreamers» di Bernardo Bertolucci

di ADRIANO PROSPERI

●●● Un libro di storia che ha nel titolo la parola «terrorismo» è una occasione da non perdere. Viviamo immersi in un presente senza tempo: l'orizzonte è occupato da una specie di terza guerra mondiale contro il terrorismo. I «Guantanamo files» documentano quante e quali torture siano state praticate nel territorio extra-legal della concessione strappata a Cuba dall'imperialismo americano del primo '900 mentre giudici e governo degli Stati Uniti chiudevano gli occhi e la cultura giuridica del paese abituato a definirsi orgogliosamente «governato dalla legge» scivolava verso gli abissi della legittimazione di trattamenti degradanti in nome della guerra al terrorismo. E ora, ecco che lo storico Santo Peli propone di collegare la Resistenza col terrorismo in *Storie di Gap. Terrorismo urbano e Resistenza* (Einaudi, pp. VIII-280, € 30,00).

La Resistenza è un'epopea di montagna, non la si può immaginare senza paesaggi alpini. Lo dicono le sue canzoni: «Dalle belle città date al nemico/ fuggimmo un dì su per l'aride montagne»; ma se il partigiano fosse rimasto sulla montagna, magari sepolto «sotto l'ombra di un bel fiore», la storia dell'Italia sarebbe stata diversa. Nessuno si sarebbe accorto che c'era una guerra civile, così come nessuno seppe allora della deportazione degli ebrei del ghetto di Roma o della strage di Meina. Gli occupanti tedeschi avevano tutto l'interesse a tenere all'oscuro la popolazione e a presentarsi come i tutori dell'ordine che il regime repubblicano non era in grado di garantire. Così all'arrivo degli alleati gli italiani sarebbero usciti dai rifugi anti-aerei né più né meno come vi erano entrati. Fu pensando a come trasformare la guerra in rivoluzione sociale e politica che a fine settembre 1943 il Partito comunista dette vita, insieme al modello organizzativo delle nascenti brigate Garibaldi, ai Gap, gruppi d'azione patriottica: accanto al modello jugoslavo della guerra per bande i comunisti importavano così in Italia quello francese dei «Francs-tireurs et partisans».

Il colore italiano lo dava l'epopea risorgimentale: il nome di Garibaldi, l'evocazione del «patrioti», la Resistenza come secondo Risorgimento. In realtà quello che fu organizzato coi Gap fu un progetto di terrorismo urbano. Fu voluto e attuato «solo dal partito comunista», come scrisse Pietro Secchia: anche se non mancarono apporti significativi del Partito d'azione e del Partito socialista. Tema duro e difficile: finora nessuno lo aveva percorso in modo sistematico. Difficile per la mancanza o la dispersione delle fonti, che rendono impossibile una ricostruzione dettagliata capace di mostrare i fili che connettono tante storie di individui e di piccoli gruppi; ma difficile



**Tentativi e fallimenti nelle azioni di piccoli gruppi, dai Gap ai Sap, presto disintegrati da errori e tradimenti; ma si contarono anche gesti eroici, soprattutto fra le donne**

anche per ragioni inerenti il fenomeno del terrorismo. In questo libro appare straordinariamente interessante l'analisi di come fu creato il terrorista quale tipo umano. C'è un senti-

mento comune, una repulsione che scatta davanti al compito di uccidere a sangue freddo una persona che non si conosce. L'odio contro un fascista, come il colonnello Ingaramo,

una spia come il Pollastra (Bruno Landi) o Nello Nocentini, un torturatore come il maggiore Carità, era una spinta sufficiente all'azione: si poteva contare anche sulla approvazione del quartiere popolare antifascista. Ma perché uccidere a freddo un vecchio professore indifeso, come Giovanni Gentile? O un soldato tedesco, un giovane uomo ignaro e senza altra colpa che di essere un occupante straniero? Non ci fu certo il tempo di selezionare e addestrare i membri delle Gap. Da qui gli episodi di attentati falliti per l'invincibile difficoltà a diventare un assassino di persone sconosciute e indifese. Eppure non c'è dubbio che la ne-

cessità storica e politica della discesa della guerra civile nella città esce confermata dallo studio di Peli e le vicende individuali da lui ricostruite ci riportano il sapore aspro del risveglio a caro prezzo degli italiani dall'attendismo, dalla torpida quiete ventennale del regime.

Quando i Gap cominciarono a uccidere non solo fascisti italiani ma anche soldati tedeschi si scatenò, come previsto, la reazione in forma di rappresaglie. E la popolazione italiana, duramente risvegliata dall'assuefazione al regime di occupazione tedesca apparentemente pacifica, pagò prezzi di sangue. Si aprirono da allora ferite difficili da rimarginare: sappiamo bene quale lunga scia di polemiche abbia lasciato l'episodio che portò alle Fosse Ardeatine e quanto inchostro continui a scorrere ancora intorno all'uccisione di Giovanni Gentile. Da qui emerge un problema generale attualissimo, di cui Santo Peli illumina la natura tragica: la difficoltà di creare il terrorista come tipo umano capace di uccidere a freddo, di mettere nel conto il prezzo di vite innocenti che sarà pagato.

Leggendo le sue pagine viene in mente una scena del film di Gillo Pontecorvo, *La battaglia di Algeri*: quella della donna che mette la

bomba in un mercato dove stanno entrando donne e bambini. Nella Resistenza italiana raccontata da Santo Peli incontriamo donne e uomini a cui si dovette insegnare a uccidere a tradimento persone sconosciute. Imparare ad ammazzare qualcuno senza l'impulso dell'offesa da risarcire o della necessità di difendersi voleva dire passare dal tipo del partigiano (il nemico assoluto, come l'ha definito Carl Schmitt) all'altro e ben diverso livello, quello del terrorista. E non fu facile creare questo nuovo tipo umano. Lo si vide ripetutamente nella storia delle azioni di quei mesi, quando i primi membri dei Gap non riuscivano a premere il grilletto; erano persone di indiscutibile valore e determinazione, ma nel momento decisivo li bloccava un istinto, un interdetto morale profondamente radicato.

Di fatto l'esperimento dei Gap fu breve, limitato a pochi gruppi o individui, minato da una incredibile povertà e precarietà di mezzi: si pensi che i gappisti che il 1° dicembre 1943 uccisero a Firenze Gino Gobbi, il comandante del distretto militare, avevano due biciclette in quattro e due pistole malandate di cui una si inceppò. Quelli che a Roma uccisero un militare tedesco dovettero servirsi di trincetti da calzolaio. La storia dei Gap ricostruita con una ricerca paziente e accurata da Santo Peli fu una successione di tentativi e di fallimenti, di piccoli gruppi presto disintegrati da errori e tradimenti; ma fu anche storia di eroismi straordinari, in cui brillarono specialmente le donne. E comunque la resistenza a uccidere i tedeschi rimase come un ostacolo difficile da superare anche quando la lotta dalle città si trasferì alle campagne. Il che avvenne nell'estate del '44. Fu a questo punto che, conclusa la stagione dei Gap, entrò in scena un nuovo progetto strategico, quello dei Sap.

Per dare vita all'insurrezione di popolo come vero momento di liberazione nazionale il terrorismo non bastava. Bisognava estendere la rivolta, coinvolgere la popolazione. Questa l'idea di Togliatti nell'appello lanciato da Napoli il 6 giugno 1944. Fu la svolta che portò alla costituzione dei Sap: squadre reclutate dal proletariato di fabbrica delle città del triangolo industriale, o dalle masse contadine dell'Emilia Romagna. Queste squadre svolsero un'azione di attacco contro nemici fascisti e occupanti tedeschi legandoli però a compiti di aiuto alla popolazione. A Torino, a Milano, vennero abbattuti alberi secolari per portare legname alle famiglie; e fu ancora a Torino che furono prelevati e distribuiti sei quintali di sale da parte dei sapsisti.

I protagonisti cambiano, non sono più i vecchi militanti (trenta-quarantenni in realtà): i membri della brigata genovese dei Balilla sono ragazzi di vent'anni e anche meno. Quando il terrorismo si muove nelle campagne non è più quello delle piccole unità isolate che si muovono nel buio delle notti tra i vicoli cittadini: quello che nasce e si sviluppa con le Sap è una guerra contadina contro il nemico di classe, un fenomeno di massa dove chi agisce può contare sulla solidarietà e sull'aiuto della popolazione. Queste pagine ci guidano nelle campagne emiliane, distinguono con mano sicura le differenze tra il modenese, il ferrarese e il reggiano.

CONTINUA A PAGINA 8

## L'invenzione di un tipo umano: il terrorista

OLIVIER ROLIN

«Tigre di carta», un Sessantotto post-ideologico: a prevalere è il senso dell'amicizia

di RICCARDO DE GENNARO

●●● I giovani di oggi *versus* quelli del Sessantotto, due generazioni lontane tra loro, non soltanto anagraficamente: i primi vivono la sola dimensione del presente, mentre negli anni della più importante rivolta studentesca il richiamo al passato era decisivo e, nello stesso tempo, c'era un senso condiviso del futuro. Nel suo romanzo *Tigre di carta*, pubblicato da Edizioni Clichy (trad. Ermanno Gurrieri, pp. 287, € 17,00), lo scrittore Olivier Rolin sceglie di raccontare il Maggio francese nel modo più diretto: un ex sessantottino, ovvero lui in persona, spiega quei «fatti» alla giovane Marie, la figlia di un suo compagno di lotta che non c'è più. Raccontare il Sessantotto a partire dal presente gli consente un bilancio (auto)critico e una riflessione su ciò che è stato e ciò che è rimasto. La tentazione è di ridimensionarne la portata, il rischio – per via della delusione che ne seguì e a fronte dello scetticismo della ragazza – di metterne in discussione i valori. C'è una sorta di presa di distanza di chi racconta,

che si rivolge con il «tu» a se stesso (come se l'io di un tempo fosse remotissimo) e dice «voi» agli ex compagni. Durante il suo lungo e spesso impetuoso monologo, la Parigi delle barricate si contrappone a quella delle insegne pubblicitarie e stradali che abbagliano il protagonista e la sua «compagna di viaggio» mentre, nella notte, percorrono i boulevard periferici della capitale a bordo – guarda caso – di una vecchia Citroën Ds.

*Tigre di carta* è popolato di personaggi.



Se nella sua lettura post-ideologica Rolin salva qualcosa di quel periodo è, in primo luogo, il senso dell'amicizia e della solidarietà. La sua storia personale è inevitabilmente intrecciata con quelle di Winter e Cosette, di Nessim, Angelo e Rolge, di Victoire e Laurent, di Jean e Clara, Foster, Jugu e di Gédéon, il capo, che diventerà rabbino. Non c'erano soltanto borghesi, non erano soltanto figli di papà, i protagonisti del Maggio. E non erano tutti uguali, sebbene – politicamente – non ci fosse spazio per la soggettività, per l'individualismo. Il solo «io» consentito era il grande io collettivo, che trascinava tutto con sé e che comportava anche una sorta di «sacralizzazione dell'infelicità». Ad esempio, «un militante non poteva avere per fidanzata una ragazza che faceva voltare la gente», racconta a un certo punto l'ex sessantottino, che ottiene da Marie questa breve risposta: «Eri idiota». Ciò che contava era la Causa. Ma per quanto tempo? Questo è il punto. Tigri di carta erano gli stati imperialisti per Mao, ma anche, oggi, secondo Rolin, che a quei tempi era un militante della Gauche

proletérienne, la stessa insurrezione del Quartiere Latino. Come dire, un fuoco di paglia, che tuttavia periodicamente, soprattutto in Francia, si riaccende.

L'ultimo romanzo di Olivier Rolin può essere letto anche come un memoir, il racconto delle disavventure e delle contraddizioni di un «contestatore» che oggi giudica folle il suo vecchio progetto di rapimento di un generale in pensione, o l'uso della dinamite, ma che – pur avendo rinunciato alla rivoluzione – non è diventato, «nemmeno di nascosto», un borghese. Alla fine «non credevate più a niente, non avevate nessuno scopo», ma perlomeno «eravate dei sopravvissuti all'ecatombe della fratellanza», dice Rolin, che sovrappone i piani temporali e riallaccia fili interrotti. In Francia hanno parlato di «romanzo nostalgico», ma non è così. Rolin non cade nell'errore. È forse da nostalgici sostenere che «la Rivoluzione è stata l'ultima epopea, dopo di che tutto il mondo è andato a letto»? È da nostalgici dire che «la Rivoluzione, adesso, è diventata un gadget, una pacottiglia borghese, un fronzolo»?

«L'USO DEI CORPI» DI GIORGIO AGAMBEN, PER NERI POZZA

# → AGAMBEN

## La vita è forma e si genera vivendo

di ANDREA CAVALLETTI

●●●Chiudendo nel 2011 *Altissima povertà* (il volume IV, 1 della grande opera *Homo sacer*), Giorgio Agamben evidenzia la grandezza e i limiti della regola francescana: una forma di esistenza che situandosi fuori dal diritto, rifiutando la proprietà in nome dell'uso, definiva tuttavia l'uso ancora rispetto al diritto, in maniera unicamente negativa. Era infatti mancata al francescanesimo «una definizione dell'uso in se stesso», che veniva infine concepito dai suoi difensori come una serie di atti di rinuncia. Agamben si congedava dunque dal lettore lasciando aperta la duplice domanda: «Come potrebbe davvero un uso tradursi in un ethos e in una forma di vita? E quale ontologia e quale etica corrispondono a una vita che, nell'uso, si costituisce come inseparabile dalla sua forma?».

L'altro libro del 2011, *Opus dei* (*Homo sacer*, II, 5), un'indagine archeologica del paradigma operativo, dell'ufficio e (nella loro intima connessione) della volontà e del comando - ossia di quell'apparato concettuale che da Aristotele a Kant ha informato l'intera cultura occidentale - accennava, nelle battute finali, al prossimo orizzonte di ricerca: «Il problema della filosofia che viene è quello di pensare un'ontologia al di là dell'operatività e del comando e un'etica e una politica del tutto liberate dai concetti di dovere e volontà». Le indicazioni dei due libri erano dunque rigorosamente convergenti: l'*ethos* finalmente afrancato dalla volontà e dal dovere coincide con la forma di vita, e questa non è che uso, può essere cioè concepita solo elaborando un'ontologia della non operatività. Già in *Homo sacer*, I (1995), d'altra parte, Agamben usava i trattini per scrivere *forma-di-vita*, nominando così un «essere che è solo la sua nuda esistenza, una vita che è la sua forma e resta inseparabile da essa», e che si potrebbe pensare al di là della distinzione aristotelica fra potenza e atto, della partizione classica fra *zoè* e *bios*, o del bando sovrano che separa e detiene la *nuda vita*. La ricerca ventennale poteva ora giungere a compimento, coincidere cioè con la «definizione dell'uso in se stesso».

**L'uso dei corpi.** *Homo sacer*, IV, 2 (Neri Pozza, pp. 366, € 18,00) risponde alle attese con la forza dirimente del capolavoro. È, questo nono e ultimo volume, un libro con cui sarà d'ora in poi necessario - anche se non facile - misurarsi, non solo perché, per ricchezza, erudizione e chiarezza speculativa si impone nel panorama filosofico di questo tempo, ma perché davvero dischiude una nuova dimensione del pensiero mentre restituisce - con buona pace della «potenza costituente», cioè delle istituzioni e del governo - tutta la serietà dell'anarchia (intesa in senso filosofico e politico insieme).

Quella vita che è solo la sua nuda esistenza, la vita che appunto il diritto esclude e cattura, la vita bandita e sacra (insacrificabile, spiegava già Agamben andando oltre Krényi, nel senso che può essere uccisa senza commettere omicidio), si presenta all'inizio del nuovo lavoro in una frase di Guy Debord: «cette clandestinité de la vie privée sur laquelle on ne possède jamais que des documents dérisoires». È la vita

**Da vent'anni l'autore di «Homo sacer» ha esibito, e poi sciolto, le relazioni fondamentali dell'ontologia politica.**

**Qui, dove vita e forma, zoè e bios, essere e modi d'essere sono tutt'uno, l'opera coincide con l'inoperosità**

corporea, separata da noi come lo è un clandestino e insieme inseparabile, proprio come non si separa da noi colui che «condivide nascentemente con noi l'esistenza». Certo, rispetto all'ultimo Foucault, che aveva pensato la sottrazione del corpo, in nome del piacere, ai meccanismi di potere della sessualità, Agamben aveva espresso le proprie riserve osservando che il corpo è per noi «già sempre preso in un dispositivo ... già sempre corpo biopolitico e nuda vita».

Ma l'accento batte qui sull'uso, che si tratta di isolare, strappandolo alla sua assimilazione all'atto, alla produzione, all'opera. Ora, un puro uso del corpo era stato concepito dalla cultura classica nella figura e nell'attività dello schiavo che, spiega Agamben, non è interpretabile secondo una nozione di lavoro tanto implicita e ovvia per noi quanto ignota ai Greci. L'operaio potrà anche essere schiavizzato, ma lo schiavo non è un operaio. Il suo corpo, diceva Aristotele, è uno strumento, ma non produce come il plettro o la spola un'opera separata dal suo uso; è piuttosto uno strumento pratico, simile cioè a una veste e a un letto, che soltanto si usano. Improduttivo, e pressoché privo di virtù, quest'uomo-suppletibile è così l'escluso dalla vita politica che rende possibile agli altri di essere liberi, interamentepolitici, veramente umani.

Si riconosce lo schema tipico dell'esclusione includente, o dell'«eccezione» - nel senso che Agamben ha dato a questo termine. Ma proprio per questo, secondo un gesto teorico anch'esso tipico e complementare, «lo schiavo rappresenta la cattura nel diritto di una figura dell'agire umano che ci resta ancora da delibare».

L'indagine si stringe dunque sul verbo *chresthai*: usare (che infatti non può reggere l'accusativo) indica nel suo significato più proprio (cioè mediale) non una relazione di un soggetto con un oggetto esterno ma la relazione che si ha con se stessi. La differenza da Foucault è ora segnata sottilmente: è vero infatti che in una lezione famosa del corso del 1982, *L'ermeneutica del soggetto*, la nozione platonica, ma anche stoica, di *chresis*, veniva restituita al suo senso più ampio e vario (comportamento, contegno, attitudine) e interpretata nel segno della «cura di sé» e del soggetto: chi ha cura di sé, insegnava Foucault, si occupa di se stesso come soggetto della *chresis*, cioè di comportamenti, attitudini e così via. Ma se già la *chresis*, secondo la distinzione acuta di Agamben, è un «rapporto con sé», essa comporta uno spostamento essenziale al di là della dimensione del soggetto.

Non c'è più un soggetto della *chresis* di cui occuparsi, ma solo uso, solo rapporto con sé e nessun sé come soggetto. Qui Agamben potrebbe sembrare vicino a Heidegger, secondo il quale l'espressione *Selbstsorge* (cura di sé) - che segna dall'antichità la comprensione pre-ontologica del soggetto - è solo una tautologia, poiché l'Esserci è già sempre alle prese con se stesso (*Essere e tempo*, § 40). Ma mai il suo confronto col maestro dei seminari di Le Thor è stato così critico e serrato come in questo libro. Proprio il modo in cui Heidegger privilegia la cura e descrive l'uso, assimilandolo all'*energeia*, dimostra secondo Agamben che egli non è uscito dalla cornice aristotelica. «Definire l'uso in sé stesso» significa invece pensare un uso della

potenza che non è semplice passaggio all'atto. Significa lavorare sulle nozioni di *hexis*, *habitus*, abitudini, distinguere, oltre la coppia potenza/atto, un «uso abituale»: se Glenn Gould è un pianista anche quando non suona, non lo è in quanto «titolare o padrone della potenza di suonare, che può mettere o non mettere in opera», ma perché non cessa mai di essere colui che ha l'uso del piano, «vive abitualmente l'uso di sé» come pianista. L'uso non è un'attività, ma una *forma-di-vita*.

Per questo la seconda, ricchissima parte del libro, muove nella direzione che Heidegger ha intravisto senza poter seguire: Agamben vi intraprende dapprima una accurata archeologia del «dispositivo aristotelico», ontologico e insieme linguistico, che ogni volta isola il soggetto scendendo essenza ed esistenza, per addentrarsi poi nel campo ancora inesplorato dell'«ontologia modale». Se una volta il pensiero moderno si è spinto fino a questo territorio, è stato nel carteggio tra Leibniz e Des Bosses e con quel concetto a cui Leibniz ha dato il nome («inattendu et énigmatique» dirà Charles Blondel) di *vinculum substantiale*. Caduto - con l'eccezione notevole di Maine de Biran - in un cono d'ombra per tutto l'Ottocento, il *vinculum*, che per Leibniz unisce la molteplicità brulicante delle monadi in una sola sostanza, è stato riscoperto nel 1930 appunto da Blondel (in chiave antikaniana), poi dallo storico Alfred Boehm e in tempi più vicini da Gilles Deleuze, che gli ha affidato un ruolo chiave nel passaggio dall'ontologia classica alla sua «filosofia dell'aver».

L'originale strategia di Agamben punta invece sul termine «esigenza»: se il vincolo, come diceva già Leibniz, esige le monadi, proprio l'esigenza dev'essere ora sostituita alla sostanza come concetto centrale dell'ontologia. L'essere non si appropria dei modi d'essere, ma li esige, ossia si dispiega in essi, non è altro che le sue modificazioni. La vita non è che la sua forma e la forma - secondo la bella espressione di Vittorino - si genera vivendo.

CONTINUA A PAGINA 8

In copertina di Alias-D: William Eggleston, «Untitled», 1965-74; a fianco, Antony Gormley, «The Brick Man (Model)», 1987

### GERENZA

**Il manifesto**  
direttore responsabile:  
Norma Rangeri

a cura di  
Roberto Andreotti  
Francesca Borrelli  
Federico De Melis

redazione:  
via A. Bargini, 8  
00153 - Roma  
Info:  
tel. 0668719549  
0668719545  
email:  
redazione@ilmanifesto.it  
web:  
http://www.ilmanifesto.info

impaginazione:  
il manifesto  
ricerca iconografica:  
il manifesto

concessionaria di  
pubblicità:  
Poster Pubblicità s.r.l.  
sede legale:  
via A. Bargini, 8  
tel. 0668896911  
fax 0658179764  
e-mail:  
poster@poster-pr.it  
sede Milano  
viale Gran Sasso 2  
10131 Milano  
tel. 02 49533392.3.4  
fax 02 49533395  
tariffe in euro delle  
inserzioni pubblicitarie:

Pagina  
30.450,00 (320 x 455)  
Mezza pagina  
16.800,00 (319 x 198)  
Colonna  
11.085,00 (104 x 452)  
Piede di pagina  
7.058,00 (320 x 85)  
Quadrato  
2.578,00 (104 x 85)  
posizioni speciali:  
Finestra prima pagina  
4.100,00 (65 x 88)  
IV copertina  
46.437,00 (320 x 455)

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

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

### ARTE NOVECENTO

Rosalind Krauss e Didi-Huberman sul crinale dell'«informe», fra distruzione e memoria

di GIACOMO DINI

●●●In *Lettere dell'informe* Rosalind Krauss e Georges Didi-Huberman (editore Lithos, pp. 368, € 19,50), Andrea D'Ammando e Matteo Spadoni mettono a verifica, innanzitutto, gli avanzamenti della Krauss rispetto alla metodologia critica formalista praticata dal suo maestro, Clement Greenberg. Sin dal 1972, con l'articolo *A View of Modernism* apparso su «Artforum», la storica dell'arte statunitense prendeva le distanze dal modernismo, il cui sforzo consisteva nell'individuare un *continuum* all'interno dell'arte novecentesca, di collegare così le avanguardie di inizio secolo - soprattutto Picasso - alle forme artistiche più avanzate apparse nella seconda metà del secolo, come l'Espressionismo astratto americano. Per Greenberg la cifra che lega questi fenomeni è il loro valore essenzialmente plastico, figurativo: pittura e scultura «si esauriscono nella sensazione visiva che producono». Esse, cioè, hanno compreso la specificità del proprio *medium* e attraverso di esso il loro autonomo statuto. È questo che salva le arti «alte» dalle derive del kitsch e della cultura *middlebrow*. In direzione opposta, la

Krauss ha invece compreso che nella categoria dell'informe si nasconde qualcosa di più e di altro. Il riferimento è alla celebre definizione di Georges Bataille, 1929: «informe non è soltanto un aggettivo dotato di un certo senso, ma una parola che serve a declassare. Quello che designa non ha diritto in alcun senso e si fa schiacciare ovunque, come un ragno o un lombrico». Soprattutto guardando alla fotografia surrealista, alle sculture di Giacometti o al dripping di Pollock, Krauss individua nella concezione modernista un certo carattere utopico, «una sorta di *cogito* della visione». Così per D'Ammando la teleologia sottesa al formalismo greenbergiano inevitabilmente finisce per scontrarsi con il sottosuolo delle relazioni inconse, animalesche e primitive emerso in tutta la sua virulenza nelle opere di quegli artisti. I nuovi fari della Krauss sono la psicanalisi dopo Lacan e il poststrutturalismo di Derrida. D'Ammando sottolinea la validità teorica della sua opzione e ripropone la centralità della contrapposizione fra la «trasparenza della visione» di Greenberg e la «densità e l'opacità del corpo» della Krauss, fra il puro vedere del primo e la visualità «carnale, e non concettuale» della seconda. In polemica con la Krauss, in particolare negli anni novanta, troviamo la figura di Didi-Huberman,

ricostruita da Spadoni. Per Didi l'informe è foriero di una dialettica negativa che egli definisce «sintomale». In questo caso la sintesi sarebbe costituita dal concetto di *sintoma*, il quale, pur conservando il carattere negativo dell'informe, continua a mantenere un «dialogo» con la forma. Seppure avverso a ogni tipo di sintesi conciliatoria, lo studioso francese ritiene, come fa notare Claudio Zambianchi nell'introduzione a *Lettere dell'informe*, che «nel processo di alterazione proprio dell'informe, l'oggetto è mantenuto e "non assolutamente distrutto". Benché attaccato, l'oggetto sopravvive sotto forma di traccia, e si fa "opera". In un carattere siffatto Didi-Huberman riconosce all'informe una qualità, negata invece da Krauss e Bois». Spadoni sembra dunque prediligere un'interpretazione più soft della categoria dell'informe, lasciando intendere che nell'opera non possa mai esprimersi pura negatività. Qui sembra manifestarsi la maggiore lontananza fra D'Ammando e Spadoni. Il primo vede la forza dell'informe proprio nella sua capacità di espellere dal campo dell'arte qualsiasi tipo di mediazione, nel radicalizzare la potenza declassatrice dell'opera; il secondo vi legge invece un meccanismo quasi di tipo mnemonico per il cui spettatore è sempre invitato a ricordarsi di ciò che per l'appunto è stato declassato.



A PROPOSITO DELLA TRADUZIONE DI VITTORIO SERMONTI USCITA DA RIZZOLI

# → OVIDIO

## Bravate lessicali nelle **Metamorfosi** per adolescenti

di GIOVANNI ZAGO

●●●Accompagnata da un coro pressoché unanime di lodi, oggetto di presentazioni televisive e letture radiofoniche, ha visto la luce lo scorso maggio, per i tipi di Rizzoli, una nuova versione italiana delle *Metamorfosi*, realizzata da Vittorio Sermonti (*Le Metamorfosi di Ovidio*, pp. 846, € 21,00). Gli ampi consensi riscossi dal libro, di cui ho per le mani la seconda edizione, pubblicata a giugno, impongono una valutazione non superficiale dei risultati ottenuti dallo sforzo (senza dubbio ingente) che il traduttore ha profuso.

Il corposo volume si apre con una brevissima introduzione scritta in uno stile fortemente disomogeneo, che mescola triti cliché espressivi («Ovidio ... è morto. W OVIDIO»), sintagmi banali («folle immaginazione», «legittimo orgoglio», «cavillosità avvocatescas», ecc.), gergo saggiistico («metafavola»), forme inconsuete nell'odierno italiano standard («mentisici»), involuzioni sintattiche (si pensi al segmento sui latinisti: terzo capoverso di p. 11). Si cercheranno invano informazioni sulla vita e le opere di Ovidio, sui modelli letterari, sullo stile e la metrica. Altra è la finalità di Sermonti: egli ha concepito l'introduzione come un proretroico alla lettura delle *Metamorfosi* ovidiane, proretroico che ha per destinatari tanto i vecchi quanto i giovani («Coraggio, amico mio ..., qualunque età ti succeda di avere! Provala»), ma che è indirizzato soprattutto agli adolescenti, in primis quelli incolti, ossia i ragazzi che, secondo la «sociologia più brillante e sbrigativa», non leggono «nemmeno il più stupido pornogiallo da Autogrill». Sermonti sceglie costoro come interlocutori privilegiati perché crede che possano essere i più sensibili al fascino delle *Metamorfosi*, dal bi bizzarramente definite, in un impeto semplificato, «un libro sull'adolescenza, un dizionario mitologico dell'adolescenza che canta il corpo dell'uomo in mutazione incarnandolo in figure letterarie».

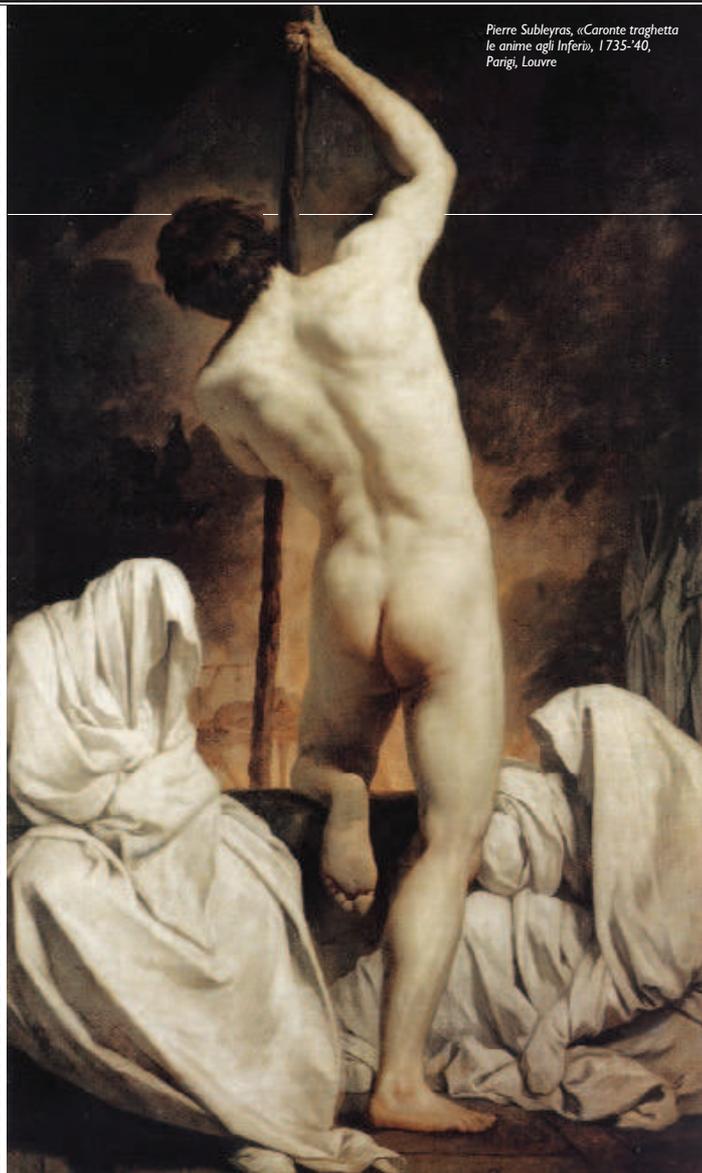
Il principale eroe metamorfo per Sermonti è Narciso, evocato anche dall'elaborazione grafica in copertina (uno sdoppiamento della michelangiolesca *Testa con orecchino*, alterata al computer). Sermonti - si noti - legge l'episodio ovidiano di Narciso in chiave «narcisistica» («un ragazzo bellissimo ... diventa una

sindrome che diventa un fiore...»); una lettura senza dubbio funzionale all'interpretazione delle *Metamorfosi* come «poema dell'adolescenza» (p. 16), ma in realtà distorta e deformante. Al centro della storia di Eco e Narciso, come Ovidio la racconta (3, 339 sgg.), non c'è tanto, infatti, il tema dell'amore («narcisistico») di sé, quanto il motivo dell'apparenza ingannevole e dell'illusione. E questa una tra le non poche deformazioni d'Ovidio che caratterizzano il volume sermontiano.

Le pagine introduttive rivelano scarsa considerazione, direi anzi malcelato disprezzo per la filologia latina, per la quale Sermonti, con ironica condiscendenza, esorta il lettore a nutrire «tutto il rispetto e tutta la gratitudine che merita qualsiasi abnegazione». Nelle sue parole, l'attività dei latinisti, e in particolar modo degli specialisti di Ovidio, sembra ridursi a un'indagine, meticolosa ma di fatto sterile, sull'impianto compositivo delle *Metamorfosi*. Ora, i latinisti svolgono effettivamente - non v'è dubbio - analisi di questo tipo, ma fanno anche altro, molto altro, e prima di tutto cercano di interpretare rettamente il testo dell'opera oggetto delle loro cure. Dei risultati raggiunti dalla plurisecolare tradizione di studi critico-testuali ed esegetici sulle *Metamorfosi* Sermonti si sarebbe senz'altro potuto giovare, se li avesse valutati con maggior equilibrio, e ciò non avrebbe affatto peggiorato il suo libro. A causa dell'ostentato disinteresse per la filologia, invece, egli priva i lettori di nozioni essenziali, cosa tanto più grave in quanto si rivolge, come abbiamo osservato, soprattutto ai semicolti e agli incolti. Sermonti non dice, ad esempio, che delle *Metamorfosi* (così come di ogni altra opera classica) non ci è pervenuto l'originale, e che ne conosciamo il testo solo grazie a una pluralità di manoscritti che sono copie di copie, manoscritti i quali spesso tramandano lezioni inaccettabili, che devono essere emendate dal filologo, o lezioni divergenti l'una dall'altra (tecnicamente «varianti»), tra le quali deve essere effettuata una scelta. Non solo, ma Sermonti non specifica neppure da quale edizione scientifica ha desunto il testo latino che la sua traduzione presuppone, testo che, per giunta, non sempre collima con il testo ovidiano stampato a fronte, privo di apparato critico così come la versione

italiana è priva di note esplicative. Ecco, ad apertura di libro, alcune tra tali incongruenze: *met.* 1, 91-92: Sermonti scrive «leggevano», che presuppone *legebantur*, ma nel testo a fronte troviamo *ligabantur*; 1, 728: S. traduce «atterrita», che presuppone *terrūtū*, ma il testo a fronte reca *exercūtū*; 2, 324: S. rende «che fuma» (*fumantiaque*), ma nel testo latino è stampato *flagrantiaque*; 7, 792: S. rende «latrì» (*latrare*), ma il testo a fronte ha *caplare*; 11, 523: S. traduce «(per quanto) le onde lampeggino», avendo quindi sotto gli occhi *ardescunt ... undae*, ma nel testo a fronte è presente *ardescunt ... ignes*. Ed ecco alcuni refusi, che rendono inintelligibile il latino ovidiano: *conclamato per conclamat.* (7, 844); *imitat per inirrat* (8, 418); *adisse per odisse* (10, 314).

Veniamo ora alla traduzione, metricamente disomogenea, in quanto alterna «esametri neoclassici» riusciti piuttosto bene, ossia versi quali 11, 516 («ecco le nubi sguagliarsi in immani rovesci di pioggia»), assimilabili al pascoliano («tuffano il bronzo: rimbomba d'un suon d'ancudine l'Etna» (si ricordino le *Regole di metrica neoclassica* del Pascoli), a «esametri neoclassici» imperfetti e segmenti di pura prosa, in cui l'«a capo» appare determinato solo dal desiderio di riprodurre il contenuto dei singoli esametri ovidiani. Prescindendo dalla metrica (il fatto che un'opera di poesia venga tradotta in versi disomogenei o anche in prosa non è, ovviamente, censurabile in sé), si deve purtroppo constatare che la qualità della versione sermontiana è davvero deludente: una conoscenza forse non adeguata della lingua latina e lo scarso interesse, già sottolineato, per l'acribia filologica, hanno causato, infatti, una lunga serie di imprecisioni, fraintendimenti, travisamenti. Così, ad esempio, *uinctae cortice uirgæ* (1, 122), ossia «verghe legate da corteccia» (con riferi-



Pierre Subleyras, «Caronte traghetta le anime agli Inferi», 1735-'40, Parigi, Louvre

mento alla costruzione di rudimentali capanne), diventa nella resa sermontiana «frasche ammucciate l'una sull'altra» (giacigli?); *index ... lingua ... refert audita susurra* (7, 825-6), cioè «il delatore ... riferisce le cose udite con lingua sussurrante», diviene «il delatore quanto ha ascoltato le risusurra» (perché «risusur-

ra»? Da dove si desumerebbe che il delatore ha udito bisbigli?; poco dopo (7, 834), *indicioque fidem negat* («ne nega fede alla delazione») si tramuta in «ricusa le prove»; in 8, 528, *planguntur*, ovvero «si battono il petto», diventa «urlando da (sic) disperate».

In moltissimi altri luoghi, Sermonti sembra aver colto il senso del testo, ma, nella traduzione, deforma Ovidio (per dare alla resa un ritmo più accattivante? Per stupire con bravate lessicali un po' kitsch?). Così, per esempio, *siluasque tenent delphines* (1, 302), ossia «e i delfini occupano le selve», diventa «i delfini parrebbero (sic) nelle foreste»; *iuuenali ... pugno* (3, 626) diviene «col suo manone di ferro»; e *uario ... uulnera* (10, 375) «da tante mazzate». La raffinatissima espressione di 4, 777,

caratterizzata da duplice enallage, *siluis horrentia saxa fragosis* («rocce irte di selve scoscese»), diviene, in lingua sermontiana, «rupi scapigliate (sic) d'aspre boscaglie». Per l'irresistibile influsso di un sintagma nazionale popolare *iuuentus* (10, 316) si trasforma in «la meglio gioventù». Nel tradurre 15, 141, Sermonti scrive «nel mettere sotto i denti costate di manzo». E perché non controllifletti o trippa? Ovidio ha evocato genericamente *boium ... caesorum membra* («le membra di buoi ammazzati»). Meglio interrompere qui la disamina, da cui risulterà - temo - che chi cercasse una traduzione affidabile delle *Metamorfosi* dovrebbe tenersi alla larga da questo libro, il quale forse piacerà agli estimatori della scrittura di Sermonti, ma smentita a restituire barlumi del vero Ovidio.

**Un giovane latinista ha letto questa versione espressamente rivolta «ai ragazzi incolti», e spiega, con una serie di esempi, perché Ovidio è stato travisato nel tono e nel lessico**

### MARZIALE

Gli epigrammi erotici, «esecuzioni» verbali che aderiscono alla vita

di MARIA PELLEGRINO

●●●Era un uomo pieno d'ingegno, acuto, pungente. Quando scriveva era di un'arguzia e di una malizia non minore della sua sincerità», così Plinio il Giovane in una epistola rievoca la figura del poeta Marziale che, nell'età dei Flavi, dalla nativa Spagna era giunto a Roma dove restò lunghi anni cercando inutilmente fortuna, adulando i potenti per trovare un protettore disposto ad allentare i cordoni della borsa, beffando chiunque gli fosse ostile. I suoi epigrammi sono spesso delle vere e proprie «esecuzioni», realizzate attraverso un'aggressione verbale caustica e mordace. Dall'ampia e caleidoscopica epigrammatica di Marziale il recente *Epigrammi erotici*, a cura di Angelo Pellegrino (La vita felice, pp. 265, € 13,50), propone ora l'intero accattivante corpus erotico di questo poeta che si compiace di attingere dalle attività sessuali copiosa materia per i suoi versi ostentatamente osceni. Per difendersi dalle accuse di turpiloquio erotico Marziale confessa: *lasciva est nobis pagina, vita proba*, «la mia pagina è lasciva, la mia vita è proba». La sua «pagina lasciva» registra una ricca serie di variazioni sul tema del sesso, spesso omosessuale, ma non c'è morbosità o compiacimento. Marziale è genio della perfidia e insieme della capacità di riscattare l'oscenità

dell'argomento con l'inattesa e fulminea trovata stilistica che fa di un breve componimento un piccolo capolavoro di penetrazione psicologica. In lui non c'è lo sdegno del moralista perché ritrae una realtà di per sé lasciva, l'occhio del poeta la documenta ma non vuole correggere o deplorare il vizio. La sua lama geniale colpisce e tratteggia con realismo graffiante e scanzonato e con impietosa ironia tutta una galleria di tipi umani e le loro «prestazioni», senza valutazioni etiche, ma con il gusto dell'irrisione. *Hominem pagina nostra sapit* «la mia pagina ha sapore d'uomo»: con queste parole egli rivendica alla propria poesia il merito di aderire alla vita. Uno dei tratti che caratterizzano la sua poesia comico-realista è l'uso di un linguaggio dai modi colloquiali e l'introduzione di una quantità di termini volgari od osceni rimasti per lo più esclusi dalla lingua letteraria. Tutta Roma leggeva i suoi epigrammi, che a differenza di quanto supponeva Plinio gli dettero fama imperitura. Lascio alla curiosità del lettore scoprire la terribile icasticità e scurrilità dei suoi componimenti, per lo più brevi, ad esempio quello in cui un uomo dialoga con la sua *mentula* personificata (1, 58). Ma se concediamo a Marziale più spazio, il suo genio linguistico ci gratificherà del breve racconto in versi di una contesa fra un marito esigente e una moglie pudica con la sapida aggettiva della dissacrazione di

donne illustri della tradizione romana: la dolce Andromaca è ritratta mentre «cavalca» Ettore, e le mani di Penelope dedite ad altra attività notturna e non alla tela di omerica memoria (XI, 104). Ma non possiamo accomiatarci da questo poeta d'indiscutibile genialità, senza concedergli l'ammirazione per qualche suo gioiello di rara finezza e tenerezza elegiaca dove il profumo dei baci di un *puer delicatus* è paragonato a raffinate fragranze: «Profumo di mela morsa da tenera fanciulla, / aura di zafferano corico / fragranza di primi pampini fioriti, / d'era appena bruciata, di mirto, / ... / d'ambra appena pestata, d'incenso d'oriente / bruciato da pallido fuoco; / il lieve profumo di terra / bagnata da pioggia d'estate, ...: tale l'aroma dei baci tuoi, Diadumeno, fanciullo crudele...» (III, 65). La traduzione di Pellegrino ha il pregio di rendere al meglio la potenza espressiva, la genialità disinibita e corrosa di questo modernissimo poeta e di superare con perizia la difficoltà, non da poco, di trovare il corrispettivo italiano di un turpiloquio sessuale aggressivo, sboccato e irriverente, che susciterà un sorriso malizioso nella maggior parte dei lettori, e qualche imbarazzo negli austeri moralisti pronti ad arricciare il naso: ma - come scrive lo stesso Pellegrino - «l'eros in Marziale non ha niente a che vedere con quello moderno pieno di Viagra, sesso virtuale, hot line e solitudine».

IL «PICO DELLA MIRANDOLA» DI GIULIO BUSI E RAPHAEL EBGI, EINAUDI

→ PICO

di MASSIMO NATALE

●●● Il 15 giugno 1576, un Torquato Tasso poco più che trentenne inviava queste righe a Scipione Gonzaga, sottoponendo al signore mantovano la questione dell'impiego dell'allegoria nel poema che andava scrivendo, la *Gerusalemme liberata*. «Signore, se al Pico della Mirandola et a tanti altri è stato lecito d'accordare Platone con Aristotele nelle cose nelle quali manifestamente discordano, perché, in virtù di Vostra Signoria, non potrebbe ardire un suo servitor di congiunger con la bocca e con la lingua di lei, piena d'autorità, i principii poetici d'Aristotele e di Platone, massimamente non dicendo l'uno cosa contraria all'altro, se non di piccolissimo rilievo?». La lettera a Gonzaga gronda cultura e nomi fondamentali per la formazione del giovane Tasso, da Platone a Marsilio Ficino. Ma anche al Conte di Mirandola è riservato un ruolo ben importante, per quel suo cucire insieme platonismo e aristotelismo, un po' come imparerà a fare, di lì a pochi anni, proprio il monumentale Tasso dei *Dialoghi* (si pensi, quanto alla lettera a Gonzaga, soprattutto al Pico del *De Ente et Uno*, ultimato nel 1491, il cui dedicatario è un altro faro del nostro Rinascimento come Angelo Poliziano). Dunque, già per Tasso, la parabola picchiana è legata anzitutto all'impulso intellettuale al fare i conti con gli opposti, con la loro mediazione impossibile, con la rielaborazione e la riscrittura di dottrine e favole altrui.

Questo carattere polimorfo e insieme mercuriale di Pico è senz'altro la radice primaria del volume approntato da Giulio Busi e Raphael Ebgi, **Giovanni Pico della Mirandola Mito, Magia, Qabbalah** (Einaudi «I Millenni», pp. CVI-454, € 80,00). Siamo davanti a un ritratto eterogeneo e, diciamo, non troppo 'istituzionale' di Pico: il che ne rende più vitalmente mossa l'immagine. Perché Pico non è solo – o non anzitutto – l'autore del *Discorso sulla dignità dell'uomo*, che potrebbe far pensare, al lettore poco armato, a un educato e semplice cantore della centralità della creatura umana in un ordinatissimo cosmo. Basterebbero invece, a complicare suggestivamente le cose, sentenze come quella che si legge nella prima pagina del volume, dal *Compendio sopra una canzone d'amore di Girolamo Benivieni*: «Niuna cosa semplice può essere bella. Di che segue che in Dio non sia bellezza perché la bellezza include in sé qualche imperfe-

Antonio Susini, da Giambologna, «Mercurio», Gran Bretagna, collezione privata

zione...Dopo Lui comincia la bellezza, perché comincia la contrarietà». Non nel Sommo Artefice, ma in un orizzonte compiutamente umano riposa insomma – e rivoluzionariamente – l'idea del Bello. E per ritrovare Pico nei dintorni di nuovi asseriti altrettanto enigmatici e seduttivi basterà lasciarsi guidare dalle pagine introduttive, che accompagnano il lettore in una vera – scrive Busi – «caccia filologica», inseguendo un pensiero picchiano che «si giova delle contraddizioni», e non manca di «far buon uso anche dei fraintendimenti».

Si potrebbe concentrare sul solo Pico quello che Eugenio Garin scriveva del mondo rinascimentale *tout court*: è più enigmatico e inquieto che limpido e armonioso. E in effetti l'identikit proposto dallo stesso Busi non è certo quello del dotto esegeta di testi classici o del fine dicitore: piuttosto, questo Pico è un *dandy ante litteram*; non di rado irraguardoso con quello che almeno per un tratto è il suo maestro, Marsilio Ficino; è sfrontato con il gentil sesso, sul quale esercita comunque un forte fascino. Decide addirittura di rapire una donna – Margherita, sposa di un Medici gabelliere ad Arezzo – mettendo a rischio tutta la sua crescente reputazione di uomo di cultura, e infine riesce a cavarsela anche grazie all'intervento di Lorenzo il Magnifico. «Pico è uomo di mondo, rubacuori, elegante, presuntuoso. E, allo stesso tempo, asceta e mistico: l'ossimoro è insomma il suo naturale emblema.

Composito, si è detto, è il ritratto del Conte di Mirandola, così come composito – e molto originalmente – è il volume einaudiano. Siamo di fronte a una sorta di antologia-mosaico, che Busi e Ebgi hanno costruito strutturandolo come un lemmario fondamentale: trentuno parole-chiave per la cultura ermetica quattro-cinquecentesca ('Bacio', 'Vino', 'Saturno') o aree tematiche che possono assommare anche più di una figura o di un termine (vedi le triadi composte da Orfeo, Euridice, Alceste, o dall'ombra di Achille, Tiresia, Omero). Per ciascun capitolo tematico il lettore avrà sotto gli occhi i passi interessanti delle relative opere di Pico (le *Conclusiones*, o l'*Heptaplus*, ecc.); segue, di volta in volta, un vero e proprio micro-saggio che delucida il testo

e ne indaga fonti e contesto. Spiccano, dentro il volume, due sentieri che continuamente si incrociano e ritornano: quello che conduce alla cultura orfica del mirandolese; e, soprattutto, la trama cabalistica su cui Pico intensifica il lavoro dall'estate del 1486, quando incontra Elia Del Medigo, un ebreo di Creta che avrà una parte insostituibile nell'avviare alla scoperta della filosofia e della mistica giudaica.

Quanto all'orfismo di Pico, per esempio, si vada alla voce 'Caos', compilata da Ebgi: qui, nel tentativo di esegesi di un breve passaggio del *Compendio* alla canzone di Benivieni, si riparte dalla *Teogonia* esiodea, e si rintraccia poi nel Ficino traduttore delle *Argonautiche orfiche* e commentatore del Simposio platonico un termine fondamentale per il racconto picchiano del mito della nascita di Eros; il quale è poi accostato – con un gesto sincretistico del quale non è difficile rintracciare altri esempi del volume – al racconto delle origini offerto da Mosè nel libro della *Genesis*. Oppure si faccia attenzione, per stare a questo stesso capitolo della cultura di Pico, a uno dei lemmi più densi del volume, la voce 'Proteo' (cui sono accostati 'Camaleonte' e 'Pan'): quel doppio ambiguo e marino che, grazie agli *Imni orfici*, Pico impara a leggere soprattutto come divinità primigenia, capace di serbare i principii stessi delle realtà, e dunque in tensione più radicalmente filosofica. E si veda come la sonda filologica di Ebgi riesca a identificare in Gregorio di Nazianzo la probabile fonte dell'accostamento fra lo stesso essere marino e la figura del camaleonte, che in Pico si fanno entrambi simbolo della multiforme essenza dell'uomo, della sua «natura eccezionale e meravigliosa».

L'antologia è impreziosita da un saggio di Busi dedicato al «Pico visivo», ovvero agli intrecci fra opere picchiane e cultura figurativa dell'ultimo Quattro e del primo Cinquecento, all'insegna quasi esclusiva – di elementi cabalistici, o più in generale di elementi tolti alla cultura ebraica del Conte. Il saggio si spinge, per la verità, ben oltre Pico, inseguendo anche il suo influsso su figure vicine a lui o di poco successive come Francesco Zorzi, teologo commentatore delle stesse *Conclusiones* picchiane. Si va da Cosimo Rosselli – che in un affresco della chiesa di Sant'Ambrogio, a Firenze, ritrae forse il bel sembiante dello stesso Pico – al Mantegna della Pallade impegnata a scacciare i vizi dal giardino delle virtù, oggi al Louvre; fino al Ghirlandaio, a Botticelli, al Perugino (tutti riprodotti nel volume). E Pico diventa, insomma, anche un'occasione di decifrazione di immagini per via di cultura (come nella bellissima «rilettura» del Carpaccio della *Natività della Vergine* di Bergamo, in debito con una pagina dello stesso Zorzi cabbalista). Chi sfoglia queste pagine potrà così, fra l'altro, giocare seriamente al gioco dell'interpretazione: «la cartella con le figure la diamo noi, le forbici le mette il Conte, e colla le porti il lettore».



**Bacio, vino, Saturno: un lemmario della cultura ermetica tra Quattro e Cinquecento, e delle sue implicazioni visive**

# 31 parole-chiave per l'ermetismo

**ANTROPOLOGIA**

di PAOLO LAGO

Dalla topografia al sogno, Bettini, Short e altri indagano la cultura antica dall'interno

●●● L'antropologo, quando studia le culture, può adottare due livelli di indagine: «etico» ed «emico». Il primo si nutre di concetti considerati «universali» e introdotti nell'analisi dall'esterno; il secondo, invece, mira a conoscere una determinata cultura attraverso l'occhio di chi ne fa parte, prediligendo quindi un'analisi dall'interno. Nel campo specifico della cultura romana, per quanto riguarda ad esempio il settore della traduzione, lo studioso può prediligere un punto di vista «etico» dando maggior rilevanza ai dettami dei *translation studies*, avvicinandosi quindi dall'esterno – munito di un bagaglio interpretativo moderno – a alle traduzioni che i Romani ci hanno lasciato. Può, invece, prediligere un punto di vista «emico» guardando con occhio «romano» alla pratica della

traduzione e rilevando, per esempio, la complessità del *transfert* culturale che, nell'*Odissea* di Livio Andronico, versione in latino dell'*Odissea*, sta dietro alla resa di «Musa» con «Camena», divinità italica delle fonti. Per un Romano, la Musa non può che trasformarsi in Camena: si tratta di guardare, «emicamente», la cultura greca con occhio romano (si può ricordare che sulla pratica della traduzione come «sommovimento» di culture, già Walter Benjamin aveva scritto pagine eccelse).

Il punto di vista «emico» è la rampa di lancio che, criticamente, adotta un recente e illuminante volume che raccoglie le ricerche del gruppo internazionale di studiosi riuniti attorno al Centro «Antropologia del mondo antico» (AMA) dell'Università di Siena: **Con i Romani. Un'antropologia della cultura antica**, a cura di Maurizio Bettini e William

M. Short (Il Mulino, pp. 459, € 30,00). Fermo restando che anche il livello «etico» riveste una sua propria importanza, come scrive Bettini nell'introduzione, «riteniamo però che lo sforzo dell'antropologo del mondo antico debba comunque indirizzarsi prima di tutto nella direzione «emica», cercando di allontanare risposte e interpretazioni che nascono dalla sua propria esperienza intellettuale, per conquistarsi, spesso con fatica, punti di vista «vicini all'esperienza» dei Romani. Il lavoro degli studiosi dell'Università di Siena, che si pongono nel solco dei grandi antropologi della Scuola francese, si concretizza in un volume diviso in quindici capitoli dal taglio scientifico e rigoroso, ciascuno dei quali, per mezzo di agili parole-chiave, è volto a sondare universi tematici diversi della cultura romana. Ad esempio, il

capitolo dedicato al politeismo, di Gabriella Pironi e Micol Perfigli, ci spiega che gli dèi, per i Romani, erano concepiti a immagine dei cittadini; anche il loro sistema di assemblee e la loro gerarchia, quindi, rispecchiavano strutture politiche e gerarchie sociali tipicamente romane. Maurizio Bettini, nel capitolo dedicato al Mito, rileva che ogni mito era legato profondamente allo spazio: la stessa topografia della Città, per un romano, assumeva un senso pregnante proprio in virtù degli antichi racconti mitici. Simone Beta ci parla di enigmi e delle loro forme, dall'oracolo al sogno, evidenziando che «il prezioso strumento del linguaggio poteva essere utilizzato per rendere le cose deliberatamente oscure». Cristiana Franco, invece, nel suo saggio dedicato agli animali, pone l'accento sulle pratiche di addomesticazione e sfruttamento

animale nella cultura romana con l'intento, fra gli altri, di «comprendere meglio forme di marginalizzazione e sfruttamento condotte dall'uomo su altri esseri umani nella medesima cultura». William M. Short, nel capitolo intitolato «Metafora», si concentra sull'importanza della «cena» come modello metaforico: è l'universo tematico della cucina e del banchetto a fornire immagini metaforiche utilizzate per indicare la trasmissione del sapere. Al *convivium* (importante meccanismo di trasmissione culturale) «ascoltare era mangiare»; del resto, già il ricchissimo liberto Trimalchione, nel *Satyricon* di Petronio, all'interno dell'universo materiale e «degradato» della sua cena imbevuta di cultura posticcia, diceva – manovrato dalla sottile ironia dell'autore – che *oportet etiam intercanandum philologiam nosse*, «anche a tavola bisogna far cultura».

«STOP TIME» DI FRANK CONROY PER FANDANGO

# → CONROY

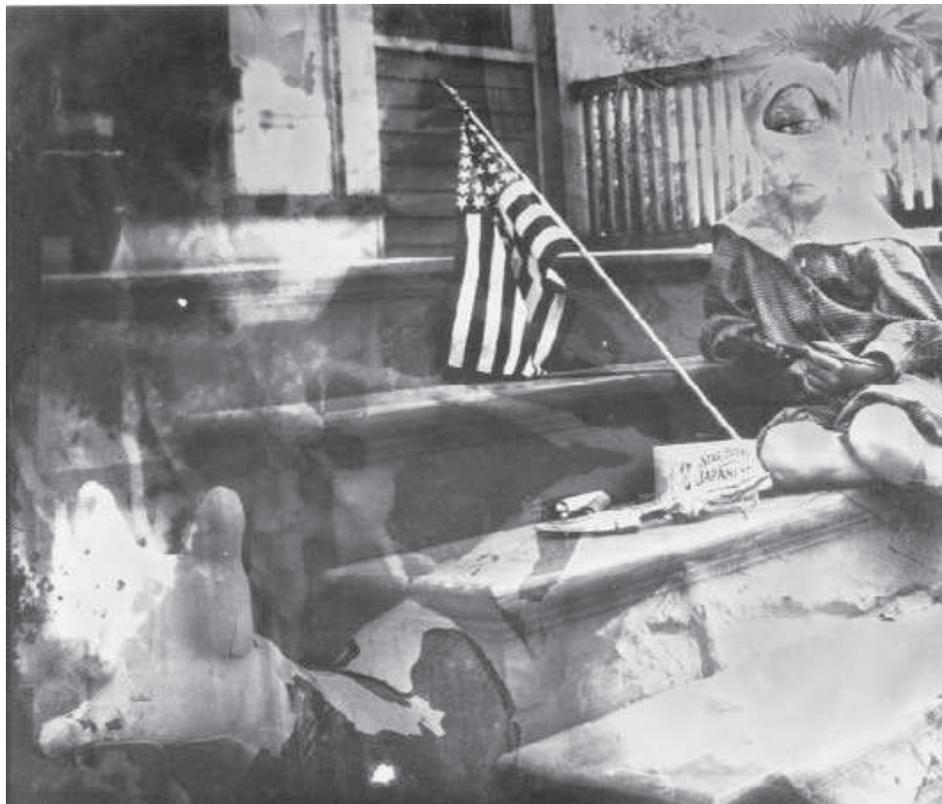
**Violenza, amicizia, paura, seduzione, l'incontro decisivo con l'alfabeto della vita. Una autobiografia in forma di romanzo, che si arresta all'adolescenza**

di TOMMASO GIARTOSIO

Comunque la si voglia definire, l'autofiction che domina l'attuale panorama letterario presuppone una relazione di secondo grado con il patto autobiografico. L'impegno di veridicità non viene semplicemente professato (per rispettarlo o magari per tradirlo), come nell'autobiografia classica; non viene neanche respinto a priori come accade in un romanzo, sia pure il più strettamente ispirato a fatti realmente accaduti. È invece messo in gioco per i suoi effetti di scrittura: la riflessione sul nostro status ontologico in tempi di mediatizzazione trionfante, la modulazione della distanza con un lettore ora fiducioso ora diffidente, la regia dell'empatia e del disgusto. Quando oggi leggiamo *Gomorra* o *Altri paradisi* ci troviamo di fronte a quello che Daniele Ghiglioli ha definito «nodo borromeo tra autentico e inautentico», che è il luogo - scomodo, o troppo confortevole - in cui abitiamo oggi.

L'autobiografia come forma letteraria è quasi scomparsa. Il patto che la rendeva possibile fonda oggi un altro genere, il memoir, che non conserva le ambizioni di esemplarità ma si offre come il reportage di un vissuto episodico e in sé concluso (un incontro, un apprendistato, una detenzione): un lacerato di esperienza intensamente personale. Il memoir sta all'autobiografia come la memoria sta alla storia - e oggi trionfano appunto le politiche della memoria, con il loro appello a un'autenticità che forse supplisce al disinteresse per interrogazioni più ampie e ambiziose del passato.

Da questo passato ci giunge ora, tradotto per la prima volta in italiano, *Stop-Time* di Frank Conroy (Fandango, traduzione di Matteo Colombo, pp. 350, € 19,50), che pur avendo limiti temporali ben precisi (dai primi ricordi d'infanzia alla partenza per il college) costituisce un progetto autobiografico pienamente compiuto per un autore che quando iniziò a scriverlo non aveva trent'anni. Conroy è stato una figura di spicco nel mondo letterario angloamericano: per diciott'anni



## Per cogliere l'attimo in cui sembra che la vita si impunti

ha diretto lo Iowa Writers' Workshop, la scuola di scrittura dove si sono formati talenti come Flannery O'Connor e Raymond Carver. Doveva essere un bravo insegnante, di quelli che dicono molto con poche parole, perché ha lasciato che la sua fama letteraria fosse affidata a pochissimi libri: in primis questo esordito del 1967.

È la storia di Frank, col suo padre lontano, malato, fantasmatico, la sua madre danese spicciativa e di stratta, il suo patrigno inetto, rampollato dall'aristocrazia di New Or-

leans. La famiglia perennemente squattrinata si sposta al seguito di lavori occasionali: sorvegliare i malati mentali di una clinica psichiatrica, costruire case in un'isolata comunità della Florida, guidare un taxi a New York. Ci sono anche una sorella maggiore geniale e autonoma, che riserverà una sorpresa finale, e una sorellina in arrivo. Quanto a Frank stesso, dà una mano come può, sopporta le continue liti, e tra furtarelli e fughe si fabbrica un discreto curriculum di sbandato.

Tutto questo compone così per-

fettamente lo stereotipo della *dura e necessaria maturazione dello scrittore yankee* da farci dimenticare che quella descritta da Conroy è una vita infernale. Risparmio di spazio, spreco di tempo, sfregarsi di anime. O meglio: finché la vivi, è solo vita. E se sai raccontarla, il lettore vi si immerge. Gode il racconto delle estati a piedi nudi e delle traversate *cross-country* con il minimo di benzina. Sprofonda nell'epica della paradossale libertà di chi è oppresso dall'indigenza economica e emotiva. E accanto-

na la coscienza della coriacea invivibilità di una vita simile. Finché un giorno quelle montagne di libri che Frank ha letto di nascosto, mentre anno dopo anno si faceva bocciare, gli guadagnano l'ammissione all'università. «Significava poter distruggere il mio passato. Sembrava quasi l'ordine di distruggere il mio passato, un passato che non capivo, che temevo, e che mi ero convinto mi sarebbe gravato addosso per sempre.»

Qui il libro si ferma. Ma un topos della narrazione di sé è che la conclusione contenga l'inizio. Anche il finale del libro di Conroy, con un catastrofico incidente d'auto sventato per un pelo, gli chiude lo stratagemma imperioso che può restituirgli il senso profondo della giovinezza che ha dovuto liquidare. Come le intermissioni del cuore proustiano, si tratta di un espediente formale: lo *stop-time*, la pausa muta in un brano sincopato.

Conroy è un raro esempio di scrittore musicista, e non degli ultimi: ha suonato con Mingus e Wyman, ha vinto un Grammy, e alla Bildung musicale ha dedicato il

suo unico romanzo, *Body and Soul*. Il tempo sospeso che si alterna al passato autobiografico è il presente. Il flusso del ricordo si impiglia di continuo nei rami bassi di un «ora» che resiste alla messa in prospettiva, al giudizio moralizzare. Eppure, proprio in questo *Kairòs* torna ad agire, oggettivata, l'istanza morale. Nel bellissimo secondo capitolo l'autore ricorda come a scuola, in un pomeriggio di pioggia, tutta la classe processò «un ragazzo grasso di nome Ligget» e lo punì ferocemente: tutti in fila, un pugno dritto in faccia per ciascuno. Il racconto è condotto con una freddezza resa addirittura intollerabile per sacro terrore del didascalismo, e il rifiuto della violenza si esprime solo per ellissi, come il gesso di un arto spezzato. Salvo poi recuperare, nel finale in contropunto, il presente storico di una presa di coscienza: io sono Ligget.

*Stop-Time* scorre come un ciclo pittorico mettendo in scena il primo, decisivo incontro con l'alfabeto della vita: la violenza, appunto, e poi l'amicizia, la paura, il tradimento, l'odio, la seduzione. Ogni faccia a faccia un capitolo, ogni capitolo un racconto che spesso si appunta su un momento icastico: *stop-time*. Il fondale è un mondo in cui montagne di tempo navigano via in una routine di frasi fatte, viaggi a vuoto, giochi meccanici, lezioni in cui non s'impara nulla. Per questo Conroy, da etnologo e da musicista, si interessa soprattutto agli attimi in cui il disco s'impunta: i momenti di astrazione sognante del bambino, oppure gli impulsi improvvisi dell'adolescenza, come quando Frank quindicenne di botto esce di casa diretto in Florida - e dopo qualche giorno di autostop, mentre attraversa un parcheggio del Maryland, è folgorato dalla certezza di dover tornare a New York. L'istante non ha alcun contenuto oltre se stesso - è una performance, un assolo. Il corrispettivo stilistico di questo passo narrativo è la ricerca quasi nabokoviana della definizione concisa e della metafora perfetta (a cui rende un ottimo servizio la traduzione di Matteo Colombo). Due ragazzini a una fiera: «Io e Toby fendemmo la folla come aghi in un arazzo.»

A qualcuno *Stop-Time* ricorderà lo straordinario esperimento cinematografico di *Boyhood*, il film di Richard Linklater. Un'altra giovinezza americana qualsiasi, tra viaggi inattesi e padri inaffidabili, e la crescita di un ragazzo: non il dipanarsi del filo della sua vita ma lo sbocciare, con i petali esterni che si staccano e muoiono mentre quelli interni si aprono e si allargano. E quella battuta finale - «*It's always right now*», «Siamo sempre nel presente» - che sembra davvero un commento al libro di Conroy. Solo che Linklater, per ottenere questo risultato nell'epoca dei reality e dei video da una foto al giorno, ha scelto di seguire il suo giovane attore per dodici anni. Lo *stop-time* è diventato un *time-lapse*. Conroy ci parla di un'altra cultura, un altro tempo, meno letteralistica e autenticista, più fieramente artista. Ma il processo che racconta è lo stesso.

Van Deren Coke, «Untitled», 1976, © The Estate of Van Deren Coke

### MURAKAMI HARUKI

Il «Sonno» negato, una dilatazione della coscienza, con illustrazioni di Kat Menschik

di CECILIA BELLO MINCIACCHI

●●● Ci sono punti in cui la dedizione di uno scrittore ai propri lettori e il marketing si toccano così perfettamente da apparire virtuosi. Le strategie editoriali che accompagnano le uscite di Murakami Haruki non sono soltanto accorte, ma anche orientate subito alla globalità del mercato, ovvero ad offrire ai lettori di lingue e culture diverse, prodotti simili se non identici. Che sia la tattica della rigorosa discrezione prima di una nuova uscita (con ovvio potenziamento dell'alone di mistero e dunque delle aspettative, come in Giappone per la trilogia *1Q84*, Einaudi 2011 e 2012), o che siano attraenti confezioni editoriali, la linea prescelta è quella che mira all'allusività e all'eleganza. E non si smentisce - almeno nei presupposti e nelle ambizioni - l'ultimo libro di Murakami apparso di recente in Italia, *Sonno*, illustrato da Kat Menschik (traduzione di Antonietta

Pastore, Einaudi, pp. 77, € 15,00). La veste italiana del libro, in questo caso, è del tutto identica a quella delle edizioni europee che l'hanno preceduta, a cominciare da quella tedesca: monocromia blu-notte - non nera, si badi - per la copertina, opaca, densa e fortemente allusiva a quel singolare «notturno» che è il racconto. Notturno singolare perché in realtà parte del testo è ambientata alla luce del sole, ma senza dubbio notturno metaforico, sia per le plaghe che sonda e per l'intrusione onirica, sia per l'*explicit*. Basti guardare fronte e retro della copertina: sul piatto anteriore un volto con occhi dilatati e fissi, spaventati, e sul posteriore una medusa con i suoi leggiadri e tossici filamenti, creatura di trasparenza, fascinosa nel moto e spesso invisibile, quanto mai fusa nel suo habitat. Entrambe le immagini, di piccole dimensioni, in bianco e argento sull'omogeneità vischiosa del blu-inchiostro, hanno tratti fluttuanti: in un

caso i capelli, nell'altro i sottili tentacoli. E potrebbe essere naturale, nella cultura occidentale, rivedere in questo fronte-retro l'eco etimologica di Medusa, sebbene qui la trama narrativa, benché perniciosa, sia in realtà tutt'altra, legata più all'abissamento solitario della protagonista in acque interiori che non alla pietrificazione dell'altro da sé. Nel caso di *Sonno* la ragione per dare

**L'ingresso di elementi non razionalmente spiegabili interrompono il flusso affettuoso e cadenzato della storia**

uniformità internazionale alla confezione del libro fonda sulle immagini che lo accompagnano, ancora in blu-notte e argento, intercalate a pagina piena agli specchi testuali. Nel 2009 l'illustratrice tedesca Kat Menschik aveva proposto questa suggestiva e misurata descrizione/interpretazione grafica del racconto scritto da Murakami all'inizio dei Novanta per l'occasione berlinese *Schlaf*. Il racconto scelto per quella calligrafica edizione non era il migliore, in verità, dell'*Elefante scomparso* (traduzione di Antonietta Pastore, Einaudi 2009), raccolta nel suo complesso piuttosto bella in cui spiccava per nitore e profondità il racconto eponimo, ma era senz'altro adatto alla classicità della composizione e degli stili delle illustrazioni, ai loro segno pulito e levigato, seduttivo. I due trattamenti del tema, se così si può dire, si riverberano reciprocamente equibale e patinata: in entrambi i codici, verbale e figurativo, la

«I FRANTUMI DELL'AMERICA» DI GEORGE PACKER DEL «NEW YORKER»

# → PACKER

## L'incubo che covava sotto quel sogno

di TOMMASO PINCIO

●●● Si racconta che prima di diventare famosa Oprah Winfrey avesse una citazione attaccata allo specchio, una frase da lei attribuita a Jesse Jackson: «Se posso pensarlo, e se il mio cuore ci crede, significa che posso farlo». A cosa pensasse il reverendo Jackson è storia nota. Pensava di correre per la Casa Bianca e dovette crederci con tutto il cuore, ma non riuscì mai nell'intento malgrado abbia partecipato per ben due volte alle primarie del partito democratico. Il suo fallimento è stato però compensato dal successo della conduttrice televisiva. Il jet privato di Oprah, il suo patrimonio miliardario, l'impero d'immagine che questa donna del Mississippi ha costruito con la sola forza della personalità, dimostrano che il principio di concepire un obiettivo e crederci fino in fondo è valido. Validò nella misura in cui può essere valido per un americano, ovvio. Il che è come dire: valido come può esserlo un sogno o una bella favola. In effetti, è anche qualcosa di più.

Nella versione ovviamente agiografica e poco attendibile che Oprah dà della sua infanzia, in principio c'era una bambina dalla pelle nerissima e così povera che nessuno dei suoi vestiti era comprato in un negozio. Per animali domestici aveva un paio di scarafaggi alloggiati in un barattolo. Illuminata dalla lugubre luce di inizi tanto infelici e scoraggianti, la storia di Oprah non è più soltanto la bella favola. Matrice indiscussa della televisione. Ambasciatrice della lettura presso il grande pubblico. La donna che dà del tu a chiunque, Presidente incluso, è la dimostrazione che ascendere dalle stalle alle stelle è ancora possibile.

La parabola straordinaria di Oprah è inoltre un dito puntato contro le persone che usano i prodotti scadenti che lei reclamizza ma che mai si sognerebbe di acquistare. Fa sentire in colpa le persone che non possono chiamare «amico» John Travolta. Quale opinione potrà mai avere di sé la persona che non possiede nemmeno una casa, quando Oprah, la bambina che giocava con gli scarafaggi, ne ha addirittura nove? Insomma, l'esistenza di Oprah non soltanto dimostra che il sogno americano esiste; priva di ogni scusante coloro che non ci hanno creduto, che non ce l'hanno fatta. L'assunto che restare un perdente è dovuto soprattutto a una mancanza di fiducia in sé stessi, a una scarsa determinazione nel conquista del-

la propria felicità, è da sempre un tratto distintivo del pensiero americano, se non il tratto per eccellenza, quello dal quale tutti gli altri discendono.

Per quanto possa apparire falsa o retorica agli occhi di noi europei, questa convinzione ha costituito il punto di forza della nazione, una risorsa morale cui attingere nei momenti decisivi. Non per nulla l'espressione «Sogno Americano» divenne popolare durante la Grande Depressione, a partire dal 1931, grazie allo storico James Truslow Adams che la usò non lesinando sull'enfasi, in un libro dal titolo che era tutto un programma, *Epic of America*. Peccato però che da qualche decennio a questa parte il mito

evidenzi crepe importanti. I *Frantumi dell'America*, vincitore del National Book Award per la saggistica (Mondadori, traduzione di Silvia Rota Sperti, pp. 489, € 25,00), racconta questo declino ormai trentennale intrecciando i percorsi di varie persone.

Alcune di esse non sono che brevi ritratti, medaglioni di celebrità, quali appunto Oprah Winfrey, stelle che fanno da fondale a cinque storie più oscure o perfino non illuminate dai riflettori. Il figlio imprenditore di un coltivatore di tabacco caduto in disgrazia. La figlia di un eroinomane afroamericano cresciuta nella desolazione della Rust Belt deindustrializzata. Un collaboratore di John Biden che

smarrisce presto i suoi begli ideali. Il ricco fondatore di PayPal. Per finire, non una persona ma un luogo della Florida: Tampa, centro nodale di una furiosa speculazione immobiliare e di quanto scaturiti dal quel furore ovvero il fenomeno del Tea Party.

È un arazzo del disfacimento quello ordito da George Packer, firma di punta del «New Yorker» che nel 2005 aveva dato alle stampe *The Assassins' Gate*, inchiesta ad ampio spettro sulla disastrosa occupazione dell'Iraq da parte dall'amministrazione Bush. Per certi versi questo nuovo libro può definirsi un *prequel*, una risalita alle origini del declino. Packer premette che nessuno può individua-

re con certezza il momento iniziale, perché «come ogni grande cambiamento, anche questo iniziò innumerevoli volte, in innumerevoli modi, finché a un certo punto il paese - sempre lo stesso paese - varcò una determinata soglia storica e diventò irrimediabilmente diverso». A questa considerazione dell'autore va aggiunto che l'eventualità di una grave crisi, di una minaccia catastrofica se non apocalittica è sempre stata parte integrante del racconto nazionale. La potremmo definire la forza oscura di cui il paese ha bisogno per dimostrare a se stesso di cosa è capace, quale aversità è pronto ad affrontare per la realizzazione e la difesa del suo Sogno. Del resto, non fosse per l'abisso delle stalle, che senso avrebbe la scalata alle stelle?

Molte di queste minacce sono state soprattutto immaginarie, spettri da sbandierare in nome dell'unità nazionale, ma non sono mancati i momenti di autentica drammaticità. Tra questi il più funesto del Novecento è stato certamente la Grande Depressione ed è proprio un testo fondamentale di quell'epoca che Packer ha scelto quale modello narrativo per il suo racconto: *U.S.A.* di John Dos Passos. Da quella trilogia scritta nei difficili '30 *I frantumi dell'America* mutano il continuo alternare di campi lunghi e sguardi ravvicinati, l'incessante sovrapposizione di piani e tempi diversi, il frenetico e apparentemente sconsiderato susseguirsi di frammenti di storie, frammenti che a tratti diventano semplici frasi, immagini icastiche nelle quali si intravede un ordito di qualche tipo, un livello sotterraneo dal quale è possibile estrarre un filo rosso.

Nel mezzo del suo viaggio, Packer mostra in termini inequivocabili

Robert Rauschenberg  
«Untitled», ca. 1954

**Nella sua rassegna della recente storia americana, il giornalista dimostra come all'origine del dissesto ci siano soldi facili e una vorticosa sparizione di ogni idealismo politico**

li che all'origine del dissesto americano ci sono i soldi facili e la conseguente e vorticosa sparizione di ogni idealismo politico. Lo fa attraverso le parole di Jeff Connaughton, consigliere dell'amministrazione Clinton vendutosi alle ragioni del lobbismo. E non senza profitto: «Quando piovvero vantaggi su Wall Street così come su Washington, quando diventò possibile fare milioni di dollari sul bottino aziendale - io ne sono un esempio vivente, nessuno ha mai sentito parlare di me eppure sono uscito da Washington con milioni di dollari in tasca -, quando il prezzo di certi comportamenti diminuì, quando cominciarono a erodersi e a scomparire le norme che se non altro frenavano le persone dall'essere sfrontate nel loro modo di guadagnare, la cultura cambiò».

È quella che Connaughton chiama la «teoria universale», teoria che dovrebbe spiegare cosa è diventato il denaro nella vita americana a partire dagli anni '80: il segno di un'intera epoca, di un declino. Allo sgretolarsi delle regole che facevano funzionare le vecchie istituzioni, la nazione di un tempo è andata in frantumi, lasciando un vuoto riempito dal capitale organizzato, «la forza di default della vita americana». Il mito vuole che crolli di tale specie non portino soltanto disastri. I disastri rinnovano. Non si dice forse che bisogna vivere i momenti di crisi come occasioni da cogliere al volo?

L'America è il paese della libertà e pertanto Packer non manca di osservare che l'occasione offerta dal crollo è stata per l'appunto «una libertà che non si era mai vista prima»; ma in un mondo troppo libero, nel gioco tipicamente americano del vincere o perdere, «i vincitori vincono come non mai, levandosi in alto come enormi dirigibili, mentre i perdenti precipitano a lungo prima di toccare terra, e a volte non la toccano mai». Il vero prezzo da pagare non è tuttavia il fallimento in sé bensì la solitudine nella quale ognuno gioca le proprie carte. E poco importa allora che la partenza sia uno scalino di privilegio o uno scarafaggio chiuso in un barattolo. Nell'era della libertà srenata soprattutto una cosa va tenuta a mente: che nessuno si preoccuperà mai di te all'infuori di te.



superficie è tersa, per lo più bidimensionale, e la mano fine; il rapporto con l'acqua è profondo e simbolico (nelle immagini compaiono anche i suoi abitanti, pesci e meduse), la relazione uomo-natura esplicitata nei cibi, nelle catene chimiche disegnate, nelle porzioni di scheletri, nelle chiocciole-casa, e nei disegni di cellule che aggiungono degli zoom di contorno alla narrazione; gli elementi di ansia a volte dosati con perizia di calcolo, a volte troppo esibiti. Il risultato dell'interazione è decorativo, estetizzante: in tutto e per tutto una strenna, con pregi e difetti tipici del suo genere. Un esercizio di bon ton che incontra il gusto di un pubblico cui sia noto il citato (invero celeberrimo) attacco di *Anna Karenina*, esplicitivo del nucleo tematico del racconto, e tanto tanto consolatore; il gusto di un pubblico educato a letteratura e musica, che ami confezione e misura, con calibrata dose di inquietudine. Al di là di questi tratti

merceologici, *Somno* ha comunque tenuta narrativa ed enigmaticità - doti in Murakami sempre riconoscibili - è fluido ed essenziale, impostato su una situazione di partenza di cui si sospende l'epilogo, prima del precipizio, per raccontare in annessi qualche brano d'adolescenza e soprattutto lo stile di vita di una giovane moglie e madre, la routine quotidiana e la sua improvvisa rottura con successiva consapevolezza di un'altra vita possibile, in veglia perfetta, durante il sonno degli altri: «la mia vita si ampliava! Dalle dieci di sera alle sei del mattino, le ore erano tutte mie». Il punto di vista è quello della protagonista di cui sono registrati i pensieri e gli stati d'animo che attraversa. L'incidere è, come sempre, nitido; e classico è, come sempre nella narrativa di Murakami, l'ingresso di un elemento non razionalmente spiegabile, che interrompe il flusso grigio, corretto, affettuoso, cadenzato e reiterato, della *storia* quotidiana.

L'impedimento del sonno finisce per negare, di fatto, ogni possibilità di significazione storica dell'esistenza individuale: «Cucinare, andare a fare la spesa, fare il bucato, allevare mio figlio, tutte quelle occupazioni non erano altro che meccanismi. Avrei potuto svolgerle ad occhi chiusi. Si spingevano dei bottoni, si tiravano delle leve. Cos'era allora la mia vita? Venire consumata dai miei meccanismi e dormire per sanare il danno». Ristoro come prova di morte: per noi potrebbe essere Leopardi, per la protagonista di Murakami forse no, visto che mira altrove: «Fino a questo momento, ho sempre considerato il sonno come un abbozzo della morte. Invece può darsi che non sia così. Che la morte sia una condizione del tutto diversa dal sonno...». Il punto in cui questa elegante strenna non consola - e per fortuna - è dove l'anomalia biologica di un'insonnia protratta lascia ipotizzare un'acuità: «La donna che non dorme. Una dilatazione della coscienza».

## A ROMA, SCUDERIE DEL QUIRINALE



**Limpida, borghese, la pittura di Hans Memling addomesticò la tradizione fiamminga: oggi diventa oggetto di una mostra piena di spunti**

di CLAUDIO GULLI

●●●Prima di trovarsi davanti alle opere di Hans Memling, vengono in mente volti tutti con la stessa espressione: bocca chiusa, occhi sereni, fronte ampia. Una tipologia umana che sembra rispondere a una scelta più ideologica che estetica: c'è un cosmo i cui valori non sono in discussione, dove limpidezza e chiarori bagnano paesaggi e uomini in misura paritaria. Il pittore, che è documentato a Bruges dal 1465, in gioventù dovette confrontarsi con i primi giganti delle Fiandre: ma tanto i traguardi di Jan van Eyck, con la sua poesia del particolare, quanto i modi di Rogier van der Weyden, maestro del monumentale e della pietà, dovettero risultargli estranei. La via percorsa da Memling è quella di chi scopre presto una formula che garantisce un successo e a quella si attiene per il resto dei suoi giorni. Una fortuna che si consolida con il genere per antonomasia della pittura fiamminga, il ritratto. Se a Memling si concede la possibilità del riscatto, è questo il tassello della sua produzione che può non lasciare indifferenti. Qui si palesa il suo genio tutto fotografico, attento a psicologie fragili, capaci di individuare la for-

ma di un occhio o di un naso, non più ridotto in termini astratti, come capita in santi e madonne. Ma ancora: quanta distanza rispetto al van Eyck pittore di luce, che sa riassumere il senso di un'esistenza in una smorfia o in un sorriso (è la linea che porta a Petrus Christus e Antonello da Messina). Eppure, la soluzione memlinghiana, giocata sul registro di una riconoscibilità immediata, doveva mandare in soluchero gli esponenti della borghesia commerciale delle varie nazioni italiane che a fine Quattrocento erano di stanza nelle Fiandre. Perciò questa pittura, pensata per una classe sociale che non ha tempo e voglia di perdersi in intellettualismi, non ha mai cessato di piacere: e nelle stagioni in cui la borghesia, ora internazionale, guadagnava potere d'acquisto in ambito artistico - nel pieno Ottocento - le quotazioni del pittore non a caso salivano. Ma almeno dall'inizio del Novecento, la critica ha iniziato a ridimensionare la sua figura e forse Panofsky ha ragione quando paragona il pittore a Felix Mendelssohn-Bartholdy, che «a volte incanta, non urta mai e non travolge mai». Semmai è ingeneroso nei confronti del compositore.

Da spettatori moderni, abituati come siamo a ben altri tassi di variazione, è di per sé rischiosa la scelta di dedicare al pittore una monografica. Ma nonostante queste e altre criticità, a mettere a bilancio la mostra su **Memling Rinascimento fiammingo** (a cura di Till-Holger Borchert, fino al 18 gennaio, catalogo Skira, pp. 247, € 38,00), ci sentiamo in diritto di festeggiare il passo avanti, e non di deplorare i due indietro. Intanto perché la notizia c'è, e il fatto è serio: l'infesta saga sulla pittura veneziana che ha avuto spazio negli ultimi anni alle Scuderie del Quirinale, da Antonello da Messina (2008) a Tiziano (2013), ha esaurito il suo corso. Ora sembra maturo il momento di ripensare una sede espositiva che ha buona potenzialità di cambiare rotta.

In primo luogo, la mostra ha pagato a caro prezzo il rifiuto di un prestito eccellente, ritirato all'ultimo momento, e sul quale era stata strutturata la sezione iniziale. Si tratta del *Trittico del Giudizio Universale*, opera con una storia che è già romanzo: commissionato a Memling prima del 1471, a Bruges, da Angelo Tani, che è direttore del Banco mediceo nella città fiamminga, è previsto per una cappella del-



Hans Memling: «Ritratto di donna» (frammento), Stati Uniti, collezione ambasciatore J. William Middendorf II; in basso, «San Giovanni Battista e San Giorgio» (verso), dal «Trittico Moreel», Bruges, Groeningemuseum

la Badia firolana, ma durante il trasporto, nel 1473, il vascello di Tommaso Portinari viene sequestrato da una nave anseatica e il bottino spartito: il trittico è donato ai marinai di Danzica e il borgomastro della cittadina subito lo colloca nella Basilica mariana. L'opera, ora nel Museo Nazionale, non è mai stata esposta in Italia e si voleva tentare l'impresa, ma i conservatori polacchi l'hanno negata. Avrebbe avuto un senso ammirare questo capolavoro giovanile e forse insuperato del pittore: dove Dio Padre e San Michele si dividono il compito di ripartire dannati e salvati, dove la porta del paradiso è una sorta di torrione gotico fiorito, affollato di rilievi e angeli musicanti, e gli inferi una sarabanda di cor-

pi nudi gettati qua e là, nel buio e nelle fiamme. Se per un breve tratto Memling si è lasciato sedurre da Van der Weyden, lo si vede nel *Trittico di Jan Cabre*, rimontato in mostra: il pannello centrale è ai Musei Civici di Venezia, i laterali interni alla Morgan Library di New York, gli esterni al Groeninge di Bruges. Ma non si tratta di un'assimilazione reale: le istruzioni spaziali e cromatiche del maestro che lavora a Bruxelles, che ha una carriera tutta diversa, da tipico pittore di corte, rimangono estremistiche e troppo colte rispetto alla maniera, dolce e compromissoria, del nostro Hans. Vale la pena ricordare la deriva che può prendere il discorso recente sui fiamminghi, come si capiva alla grande mostra di Lovanio su *Rogier Van der Weyden, Master of Passion 1400-1464*: del 2009, basta rivedere il sontuoso catalogo a cura di Lorne Campbell e Jan van der Stock (però con fotografie di particolari dei dipinti molto istruttive) o

# MEMLING

simultanea e nota dipendenza: da Hugo van der Goes. È trascurato invece il versante veneziano, cruciale per intendere la fortuna italiana del pittore: ce lo dicono Marcantonio Michiel e il ditico diviso fra Monaco e Washington (non in mostra), su cui era stata costruita con intelligenza la prima sala della mostra padovana su Pietro Bembo, che tanto ci era piaciuta due anni fa. Non si tratta della situazione napoletana, che però, a leggere Bartolomeo Facio, è ricollocata di van Eyck e van der Weyden. A ragion veduta, ma in modo troppo sfilacciato, il grosso delle energie della mostra si è concentrato su Firenze. È invece una sorpresa piacevole - a dimostrazione delle giuste intenzioni per cui questa mostra va considerata - trovare opere provenienti da contesti italiani periferici ugualmente egemonizzati dalla pittura fiamminga, come la Sardegna e la Liguria. Getta luce su un pezzo di storia figurativa, come in pochi altri casi, il *Trittico di Sant'Andrea* commissionato nel 1499 da Andrea della Costa a un pittore di Bruges, per la chiesa di San Lorenzo alla Costa, a Santa Margherita Ligure, dove ancora oggi si trova: prestito azzeccatissimo. Intanto perché il suo anonimo autore non è uno sprovveduto: le sue impaginazioni spaziali, di interni o di paesaggio, sono diligenti; i suoi personaggi, che prendono timidamente pose trite, sono rianimati da un virtuosismo della materia, che ha nelle stoffe, nei panneggi e nei broccati, i suoi punti di forza (ancora: un linguaggio per mercanti). Con i classici espedienti naturalistici appresi in bottega, da Memling o da uno vicino: una donna si tappa il naso, una testa sbucca da dietro il pilastro della chiesa. Sono opere di rara visibilità, che il grande pubblico impara a conoscere, e - ci viene di suggerire - a un compito del genere, quasi costituzionale, sono chiamate le Scuderie. Così come non guasta avere esplorato, seppure con qualche esagerazione, il rapporto originale-copia o l'esistenza di una corrente memlinghiana a Bruges, i cui esponenti - come il Maestro dei Ritratti Barocelli o il Maestro della Leggenda di Sant'Orsola - sono ugualmente in contatto con l'Italia.

ricordare l'allestimento minimalista: come se fosse necessario, al giorno d'oggi, per riavvicinare il pubblico ai primitivi, ricorrere ai *coups de théâtre*...

È di altra specie la mostra di Roma, e tuttavia si poteva forse esplorare con più convinzione un tema centrale, che pure è trattato: il rapporto di Memling con la pittura italiana, tanto che meriterebbe di essere dipanato in altra occasione espositiva. Soprattutto perché negli studi è divenuto un luogo comune: ogni volta che si propone un confronto fra un ritratto di Antonello o di Leonardo e uno di Memling, l'asino casca e ci si accorge che non c'è alcun dialogo di stile. In altri casi (Bellini, Perugino, Raffaello e Fra Bartolomeo giovani), le idee passano al netto di una rielaborazione quasi snaturante. Fa eccezione, e in mostra lo si capisce bene dal confronto fra due *Ecce Homo*, solo Domenico Ghirlandaio: a lui va la palma di memlinghiano straniero, contemperata da un'altra



# Luminosamente: ritratto come status

PROSPERI DA PAGINA 2

**Identità discutibile degli innocenti ammazzati per rappresaglia**

Tante storie quelle scoperte e raccontate da Santo Peli: che dichiara non ancora a portata di mano l'obiettivo di ricomporre in un disegno unico che ne faccia emergere nessi e legami. Ma intanto qui si leggono puntuali messe a punto di vicende celebri nell'epopea partigiana, come la battaglia di Porta Lame. E c'è anche una precisa ricostruzione della parte oscura della storia: quella dei nemici, che non restano fermi ma adeguano le risposte alla minaccia; da

vera pratica della tortura e la sistematica espansione del controllo del territorio. Bisogna rendere impossibile il nascondersi in case ospitali, l'organizzare basi sicure in città. Nell'ultimo inverno i gappisti sono ridotti a nascondersi in appartamenti abbandonati o a dormire all'addiaccio, non possono fare capo alle loro famiglie, non hanno mezzi di sussistenza. Bisognò organizzare un «salario» del gappista, ma si trattò di un tentativo non adeguato alla serietà del problema. Di fatto si ricorse anche alle rapine, magari scegliendo vittime nel campo fascista. Storie oscure, meno note delle battaglie vinte e degli squallidi coinvolgimenti delle masse nelle terre emiliane; ma che fanno parte necessaria di questa ricognizione seria e concreta di una importante pagina di storia. Nella parte finale del libro Santo Peli affronta la questione sempre ricorrente delle rappresaglie nemiche come «stragi di innocenti». Fu

veramente così? In realtà gli innocenti ammazzati per rappresaglia furono spesso prelevati dalle carceri: e qui erano rinchiusi per lo più antifascisti, partigiani, collaboratori o dirigenti della Resistenza. Alle Ardeatine, come ricordato da Rosario Bentivegna, furono uccisi e sepolti «cinque generale, undici ufficiali inferiori e sei sottufficiali delle nostre forze armate». E comunque resta il fatto indiscutibile che accettere il ricatto delle rappresaglie «voleva dire rinunciare in partenza alla lotta», come ebbe a sottolineare Giorgio Amendola. Quella lotta aveva come posta il coinvolgimento della popolazione italiana nel processo di riscatto e di costruzione di un'Italia diversa. Non fu per caso se la divaricazione tra le due Italie registrata fin dalle prime consultazioni elettorali dopo la Liberazione fu immediatamente leggibile in base ai confini geografici della lotta partigiana e delle azioni gappiste.

CAVALLETTI DA PAGINA 3

**Condizioni ideali per nominare, finalmente, la vera anarchia**

Tutte le opposizioni (esistenza/essenza; potenza/atto...) su cui si era costruita la tradizione metafisica vengono così revocate, e con esse anche tutte le partizioni su cui, con un progetto corrispondente, la filosofia politica ha nei secoli innescato e nutrito il dispositivo della sovranità (nuda vita/ potere; oikos/ polis; violenza/ ordine; moltitudine/ popolo). Nella forma-di-vita, nella vita che si forma o genera vivendo, zoè e bios non sono più in una relazione oppostiva, ma «si contraggono l'una sull'al-

tra», entrano in contatto. Agamben riprende questa parola da Giorgio Colli, e nel suo significato tecnico: il contatto è «un vuoto di rappresentazione» (dove rappresentazione significa a sua volta, per Colli, «una semplice relazione»). Ora, Homo sacer, l'insegnava che la forma pura del rapporto è il bando sovrano. Giungere, nell'uso o nel contatto, ad di là della relazione, vuol dire perciò oltrepassare davvero una soglia ontologico-politica, pensare insieme l'essere e la politica non più come rapporto o rappresentanza. Coerentemente, quindi, l'ultima parte della ricerca - che è anche una ricapitolazione dell'intero disegno di Homo sacer - propone una «Teoria della potenza destituita». Che cos'è infatti l'uso come potenza non più subordinata all'atto, ormai sciolta dall'energia? Senz'opera, senza produzione, non lavoro né paresse, è la costante disattivazione della macchina ontologica, è la potenza che svela, espone e neutralizza tutte opposizioni collaboranti. E se la filosofia, secon-

do il motto di Kojève che Agamben ama ricordare, è quel discorso che parlando di qualcosa parla anche del fatto che sta parlando, destituito è proprio questa ventennale ricerca. Con l'acribia del filologo e l'acume del teorico, l'autore di Homo sacer non ha fatto che esibire e sciogliere, da vent'anni a questa parte, le relazioni fondamentali dell'ontologia politica. E qui, dove vita e forma, zoè e bios, essere e modi d'essere non si distinguono più, l'opera chiamata *Homo sacer* coincide con l'imperosità. Al di là del soggetto, e dei principi del dovere, della volontà, o di là del comando, del bando sovrano o del vincolo tra potere costituente e potere costituito, lì dove non vi sono più istituzioni né governi, oltre la bio-politica, si può finalmente nominare la vera anarchia. Modo o forma-di-vita, questa soltanto «si libera come contatto»: disattivando il dispositivo che la trattiene, cioè «con la lucida esposizione» della stessa anomia o «anarchia interna al potere».