

Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Valeria Della Valle (“Sapienza Univ. di Roma”), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Univ. di Roma “Tor Vergata”), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Italo Pantani (“Sapienza Univ. di Roma”), Giorgio Patrizi (Univ. degli Studi del Molise), Paolo Procaccioli (Univ. della Tuscia), Giuseppe Traina (Univ. degli Studi di Catania-sede di Ragusa)

Rivista scientifica Area 10 ANVUR - Classe A Settore concorsuale 10/F4

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278

Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Editore e rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001

Sede legale e redazione testi: via Tembien, 15 - 00199 Roma (RM)

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)

Webmaster: Daniele Buscioni

Anno II, fasc. 3 (9), 25 giugno 2016

a cura di Maria Panetta

Indice

Editoriale

Bandiere blu per tutelare meglio il territorio e i viventi, di Domenico Panetta..... p. 7

Lecture critiche p. 11

Bassani con Croce attraverso l'America, di Rosalia Peluso..... p. 13

Abstract: *The essay was inspired by the publication of the book Lezioni americane di Giorgio Bassani, edited by Valerio Cappozzo, and focuses in particular on two aspects: the strong heritage of Benedetto Croce in Bassani (anti-fascism and the interpretation of reality as spirit); the relationship – with the help of Wim Wenders – between the so-called “European and Italian province” and the “American dream”.*

Il “problema Croce” e il vizio aristocratico: intervista a Fabio Vander, di Francesco Postorino p. 19

Abstract: *Fabio Vander recognizes the founding of the «relative» in Croce at the expense of Heidegger’s ontology and welcomes the idea that liberalism is inherently revolutionary. But he acknowledges the «Croce problem» – the aristocratic habit – and extends it to the whole tradition of the pre-fascist liberalism.*

La libertà come filosofia di vita: intervista a Corrado Ocone, di Francesco Postorino p. 26

Abstract: *Croce’s philosophical view, according to Corrado Ocone, is a thoughtful tribute to human creativity and freedom. In his opinion, it deals with a «philosophy of life» higher than both the Communist approach and the Liberal doctrine, and should be read carefully in a relation of fruitful tension with Oakeshott, Popper, Hayek, Berlin and Collingwood’s theories.*

Croce in Russia: intervista a Rosalia Peluso, di Francesco Postorino p. 32

Abstract: *According to Rosalia Peluso, the debate of crocean studies today is the comparison with different points of view. At a recent conference about Croce, occurred in Russia, the Italian scholar underlined that the new post-Soviet conditions have favoured an interesting penetration of this philosopher in the country. But Russian culture has yet to face Marxism. The liberal pages written and lived by Croce can be of great help.*

Indossando un cappello da cowboy: viaggio nelle apocalissi di Volodine, di Sebastiano Triulzi..... p. 39

Abstract: *This paper is an attempt to enter inside the narrative system of the French writer Antoine Volodine. Through an interview with Volodine and through a critical analysis of his fiction, few key points are face off: the apocalyptic setting, the main characters prisoners, the “umorism of disaster”, the controversial literary movement called “post-exoticism” and his four or five heteronyms.*

Storia dell’editoria..... p. 53

Carducci e Sommaruga, di Maria Panetta..... p. 55

Abstract: *This essay focuses on the relationship between the writer and poet Giosue Carducci and Angelo Sommaruga, owner of a famous and elegant Publishing House in Rome (from 1881 to 1885), who had started his activity in 1876 at Cagliari. It illustrates also the most important periodicals published and produced by Sommaruga in those nine years.*

Inediti e traduzione p. 61

Hablo por mi diferencia. Pedro Lemebel e il suo manifesto umano e politico, di Beatrice Borgato p. 63

Abstract: *This brief article introduces the life of the Chilean writer Pedro Lemebel, who died in Santiago on January the 23rd of 2015 and is still view as one of the most original and critical voices on the national cultural scene. The focus is here on one of his first text, the Manifesto, now considered the author political testament which is translated for the first time into Italian.*

Recensioni p. 75

LIBRI

Colei che sola a me par donna. Femminilità tra letteratura e vita quotidiana nell’Umanesimo, di Fabio Romanini..... p. 77

L’inondazione di Adrián N. Bravi, di Claudio Morandini..... p. 83

L’angelo esposto di Ade Zeno, di Claudio Morandini..... p. 85

Né in cielo né in terra di Paolo Morelli, di Fabrizio Scrivano..... p. 87

Strumenti p. 93

L'insegnamento della letteratura italiana nei corsi di laurea "non Lettere": qualche riflessione, di Marco Leone..... p. 95

PAROLE PER IL TERZO MILLENNIO

La morte di Dio e la fine della democrazia, di Francesco Postorino..... p. 103

Contatti p. 117

Gerenza p. 119

Editoriale

di Domenico Panetta

Bandiere blu per tutelare meglio il territorio e i viventi

La Bandiera blu, che ogni anno premia i comuni più virtuosi, non ha mancato anche nell'ultima edizione di generare delle polemiche fra quanti hanno partecipato alla gara, specie se perdenti. Aggiudicarsi l'ambito vessillo, assegnato a quei comuni che sono riusciti a dimostrarsi eccellenti, è importante per i riflessi positivi che possono derivare dalla conquista della bandiera sul piano dell'immagine e dalla promozione turistica e del territorio e per una serie di altre ricadute positive che non possono sfuggire agli osservatori e a quanti si dimostrano attenti alle tematiche ambientalistiche e promozionali.

In uno studio pubblicato recentemente sul «Sole 24ore» e scaturito da dati forniti da Legambiente per il 2016, nella XXX edizione del premio attribuito dalla Fondation for Environment Education (FEE), che tiene conto soprattutto della qualità delle acque di balneazione, ma anche del turismo sostenibile, sono ben 152 i comuni rivieraschi italiani (cinque in più di quelli che hanno ricevuto il riconoscimento nel 2015) che si sono dimostrati eccellenti, oltre che per la qualità delle acque, anche per la gestione dei rifiuti, per i servizi forniti ai bagnanti, per l'accessibilità alle spiagge, per i collegamenti con aree vicine e per una serie di altri indicatori capaci di attestare la qualità di alcune località, richiamando, così, l'attenzione dei potenziali visitatori. A dire il vero, non appare sempre evidente la piena comparabilità fra i dati forniti dalle diverse località e questo potrebbe generare incertezze e suscitare dubbi sull'autorevolezza di tutte le fonti d'informazione. Tali dubbi vanno eliminati per assicurare il turismo balneare, nelle innumerevoli forme in cui si sa esprimere, e

nuove certezze per il futuro, e per rendere sempre più attendibili i dati divulgati e i servizi promessi.

Quest'anno le bandiere blu sono state assegnate a numerosi paesi anche extraeuropei, suscitando forme nuove di competizione, attirando l'interesse per la manifestazione e accrescendo i fatturati delle aziende operanti nel settore.

Come accennato, a premiare i più meritevoli è intervenuta la classifica stilata dalla FEE: oltre alle sette perle del litorale pontino, per quanto riguarda l'Italia, sono state premiate, tra le altre, Anzio, la reggina Roccella Jonica nella Locride, Praia a Mare, Trebisacce, Cirò Marina, Melissa; Castagneto Carducci, Castiglione della Pescaia, le località dell'Argentario; Gardone Riviera; Comacchio, Cesenatico; Fano, Fermo; Grottammare e San Benedetto del Tronto; Silvi, Vasto, Termoli; Positano, Agropoli; Maratea; Polignano a Mare, Fasano, Ostuni, Otranto, Castro; Ragusa; Palau, La Maddalena, Sassari, Oristano e innumerevoli altre mete turistiche disseminate nel Mediterraneo e salite all'attenzione della cronaca e della notorietà balneare anche per i risultati positivi ottenuti in precedenti edizioni del premio.

Vanno, ormai, ipotizzati obiettivi sempre più ambiziosi. Prestare la dovuta attenzione alla manifestazione risulta sempre più importante, anche per i conseguenti riflessi di tutela ambientale e di promozione del territorio. In questo contesto, per ambiente deve intendersi il complesso delle condizioni sociali, culturali e morali che possono venire stimulate dalle gare di partecipazione.

Ogni organismo è adatto a vivere in un determinato ambiente, pur presentando una maggiore o minore adattabilità alle variazioni delle condizioni ambientali. Quanto più appare ampia l'adattabilità degli organismi viventi alla variazione delle condizioni ambientali tanto più gli stessi saranno in grado di resistere al mutare di queste condizioni e di sopravvivere anche ai possibili peggioramenti di tali condizioni.

Il complesso dei vari ambienti nei quali si svolge la vita degli esseri viventi costituisce, com'è noto, la biosfera. Vigilare affinché siano conservate le condizioni indispensabili alla vita animale e vegetale significa, certo, molto di più che superare

una selezione e meritarsi una bandiera blu; vuol dire aver contribuito a quel rispetto ambientale che richiede, sempre più, che vengano rivisitati, modificati e, se necessario, corretti comportamenti e stili di vita che, alla luce del nuovo che avanza, non appaiono più sostenibili e utili.

La società contadina e industriale e le consuetudini ad essa collegate si vanno allontanando, ma al loro posto non s'intravedono stili di vita nuovi pienamente sostenibili. Accorgersi di tali cambiamenti è indispensabile per creare condizioni e strumenti per fronteggiare il nuovo, ma anche per acquistare la consapevolezza che è in corso un ripensamento generazionale fortemente innovativo che richiede profondi interventi anche in termini culturali e strutturali: quindi, della politica. Ben vengano, dunque, le bandiere blu, sempre che allo sforzo di conquistarne un numero sempre maggiore corrisponda una convincente politica di promozione ambientale.

Letture critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarietà.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: **10/F**, 10/C, 11/C, 14/A

Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione
- L-ART/07: Musicologia e storia della musica

- M-FIL/04: Estetica
- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi
- M-FIL/06: Storia della filosofia

- SPS/01: Filosofia politica

Bassani: con Croce attraverso l'America

«All'origine della letteratura di Bassani c'è Benedetto Croce»: così Giorgio Bassani su se stesso, all'interno di un'intervista concessa a Stelio Cro nel 1977, apparsa per la prima volta nel «Canadian Journal of Italian Studies» e riedita nel volume curato da Valerio Cappozzo dal titolo *Lezioni americane di Giorgio Bassani* (Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2016, euro 15, ISBN 9788896117576: pp. 1-168), aperto da una *Premessa* di Paola Bassani, figlia dello scrittore. Perché, dovendo discutere del rapporto che ha legato Bassani all'America, parto da Croce? Per alcune ragioni specifiche.

Innanzitutto il 2016, per una strana coincidenza di date, vede la celebrazione della nascita di entrambi gli autori: i centocinquant'anni di Croce e i cento anni di Bassani. Per ricordare il primo secolo dello scrittore il Ministro dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Dario Franceschini, ha istituito un Comitato Nazionale che ha patrocinato il volume di cui discuto. Insolita coincidenza, questa degli anniversari, che costringe a far luce anche su alcuni giudizi critici non particolarmente benevoli che sull'opera di Bassani sono stati pronunciati, segno in qualche modo dell'eredità crociana che prepotentemente agiva in lui e di cui egli non faceva assolutamente mistero.

Il cosiddetto programma dell'Anti-Croce, ideato per primo da Antonio Gramsci e fattivamente messo in opera nella cultura italiana del secondo Novecento, ha condotto non soltanto a una “liquidazione” del pensiero crociano – anzi, della sua “egemonia”, come si preferiva dire – ma anche a un sostanziale fraintendimento del suo lavoro, spesso originato da una totale e imbarazzante mancanza di conoscenza (lo denuncia lo stesso Bassani nell'intervista sopra ricordata).

Da Croce Bassani viene, sia in senso ideal-spirituale sia in senso politico: dal filosofo antifascista lo scrittore apprende e pratica il suo antifascismo militante, su cui

agisce in maniera precipua anche la sua origine ebraica; dal filosofo dell'idealismo e dello storicismo apprende e pratica il principio secondo il quale la realtà è spirito e nient'altro che spirito, compresa quella "materia" che i materialisti (ma si legga volentieri soprattutto la cultura marxistica) elevano a principio supremo, tramutando la loro esigenza di concretezza in una rinnovata forma di metafisica. A Croce, ovvero all'indirizzo della sua filosofia che costituisce «la cuspide italiana di un grande pensiero europeo» – sono ancora sue parole –, Bassani si mantiene fedele per tutta la vita. Tra le eredità crociane maggiormente attive nello scrittore vorrei segnalare, in particolare, la distinzione tra "cronaca" e "storia" che, com'è noto agli studiosi di Croce, costituisce un caposaldo della sua teoria della conoscenza storica. La cronaca è la narrazione aneddótica, cronachistica appunto, espressione di un certo gusto per l'erudizione in cui lo stesso Croce era versato; una storia senz'altro, eppure "morta", "antiquaria", priva di "giudizio", ovverosia di interpretazione e di prospettive critiche: il mito della cruda e nuda descrizione dei fatti "così come si sono effettivamente svolti", stando alla celebre formulazione dello storicismo di Leopold von Ranke, da cui Croce prende le distanze e che l'ermeneutica filosofica metterà, poi, completamente al bando nella convinzione che "non esistono fatti ma soltanto interpretazioni". Quando un fatto viene narrato, non è già più il fatto, quanto appunto la sua interpretazione.

Dall'altro capo, opposta a questa inefficace pratica storiografica, c'è invece la storia "viva", quella sapientemente partorita dall'interesse dello storico che, nel descrivere e interpretare i fatti, mette con coraggio in gioco e in discussione se stesso. A questa storia Bassani si riferisce e si serve opportunamente della nozione crociana di "cronaca" per criticare l'ingenuo approccio del Neorealismo che, in ambito letterario e cinematografico, ha espresso principi non dissimili dal mitico oggettivismo dello storicismo rankiano.

Il recupero dell'eredità di pensiero di Croce è molto utile a intendere il rapporto di Bassani con l'America, perché induce il lettore a riflettere sulla categoria del "provincialismo" che ha a lungo agito, e spesso in negativo, su entrambi gli autori. La

provincia, dunque: la Ferrara di Bassani non è poi molto diversa da quell’“angolo della vecchia Napoli” da cui Croce guardava il mondo e che spesso è stato all’origine dell’accusa di “provincialismo” rivolta al suo pensiero.

Non è più tempo di rispondere a questi atavici pregiudizi che ancora gravano su un autentico recupero dell’opera crociana all’interno della nostra cultura – che spesso si è dimostrata più provinciale dei “provinciali” Croce e Bassani. Al centro della mia proposta di lettura delle *Lezioni americane di Giorgio Bassani* colloco, invece, il rapporto tra la cosiddetta “provincia” e l’esperienza di un mondo “eccentrico”, altro e lontano, che, soprattutto per la generazione di intellettuali cui Bassani appartiene – si pensi a Elio Vittorini e a Cesare Pavese –, ha un solo nome: America.

Tra gli anni Sessanta e i Settanta Bassani si reca diverse volte negli Stati Uniti, prima come presidente dell’Associazione Italia Nostra, poi in occasione della pubblicazione delle edizioni americane dei suoi libri, infine a tenere lezioni sulla letteratura italiana nelle università della California, dell’Illinois e dell’Indiana. L’invito a tenere queste lezioni venne da Edoardo Lèbano, che, nel volume curato da Cappozzo, è presente con il suo ricordo dell’incontro con Bassani in Italia e poi della sua esperienza all’Indiana University, dove lo scrittore fu *Visiting professor* nel 1976 (segnalo, tra l’altro, in appendice al volume la pubblicazione delle lettere di Bassani a Lèbano e la riedizione di un contributo di una delle studentesse americane dello scrittore, Linda Nemerow Ulman; sempre in appendice è riproposta la poesia *Dal Campus*, scritta da Bassani, in ricordo della sua esperienza americana, per Mario Soldati). Ma, com’è stato opportunamente notato dal curatore del libro, le “lezioni americane” in Bassani significano due cose: le lezioni da lui tenute in America, e la lezione che l’America ha esercitato su di lui.

Passo di seguito a discutere alcuni temi presenti nei saggi di Cappozzo, di Alessandro Giardino, di Sergio Parussa e Roberta Antognini, per introdurre i quali mi servo di una chiave di lettura che prendo in prestito dalla cinematografia e dalla riflessione cinematografica di Wim Wenders.

Niente, forse, più dell'occhio dell'europeo Wenders riesce con altrettanta esattezza a condensare in immagine il cosiddetto "sogno americano". È questo il titolo di alcune note del regista datate 1984, l'anno, per intenderci, di *Paris, Texas*, che nel titolo espone proprio, attraverso un equivoco, l'ambigua relazione tra l'Europa e l'America: la Paris del Texas è un luogo d'origine, lo spazio da cui si proviene, ma non è la Parigi cui, in un primo momento, siamo indotti a pensare. Chi dall'Europa si sposta in America compie, scrive Wenders, non soltanto un viaggio tra continenti diversi: compie anche un viaggio attraverso il tempo ed è, talvolta suo malgrado, costretto a mutare prospettiva. È proprio quel mutamento di visuale molto opportunamente messo in evidenza, con vigore cinematografico, da Valerio Capozzo nel suo contributo (*Il viaggio in America di Giorgio Bassani tra poesia e insegnamento*), come cambiamento di percezione del viaggiatore che prima guarda il mondo di fuori dal finestrino del regionale Ferrara-Bologna e poi all'oblò di un aereo intercontinentale. Qui, in alto, il mondo reale, potremmo chiamarlo "cronachistico", si dissolve e si rarefa in un'atmosfera in cui non soltanto la concretezza umana viene meno, ma il mondo stesso, offrendo allo spettatore del nuovo cielo un'esperienza di essenzializzazione che sola permette di osservare la storia. Capozzo immagina Bassani, e quanti dall'Europa si spostano in America, come il moderno Perseo descritto da Calvino nella prima delle sue "lezioni americane", non a caso ricordato in epigrafe al volume: il "giudice della storia" che ha bisogno di leggerezza, di un punto di vista dall'alto, nonché di protesi culturali (lo specchio, lo scudo del mito; la scrittura o l'obiettivo fotografico della realtà) per vincere la *facies hippocratica*, medusea, della storia, ricorda Parussa nel suo *L'odore della poesia. Giorgio Bassani e Henry James*.

La storia giace sempre di fronte a noi come "natura morta": cosa possiamo fare, allora, per farla rivivere? Scrivere, o meglio, scriverla, come fa Bassani, perché la scrittura è nel complesso una forma di reazione della vita contro la morte; o fotografarla, come fa l'artista israeliano Ori Gersht (ricordato proprio da Parussa all'inizio del suo contributo), che si reca sui luoghi di tragici eventi della storia e li

fotografa per verificare quanta memoria ancora di quel passato contengano. Inconsapevolmente, come ho già messo in evidenza in uno mio studio sulla “pratica pietrificante” del giudizio storico e della fotografia (ma nel senso attivo della “pietrificazione”: depositare su pietra, carta o lastra, una storia per custodirla e ricrearla), se Benjamin dovesse oggi dare una nuova immagine al suo “angelo della storia”, non esiterebbe a raffigurarlo con una macchina fotografica a tracolla (cfr. R. Peluso, *Medusa, o della pietrificazione del vivente*, 2015, ora anche disponibile su [Academia.edu](https://www.academia.edu)):

https://www.academia.edu/25853550/Medusa_o_della_pietrificazione_del_vivente).

E questo riferimento alla fotografia ci riporta nuovamente all’“esemplare europeo” Wenders, che intuisce da subito l’enorme potenziale visivo che risponde al nome America, il suo essere innanzitutto un’“immagine” (il sogno è immagine) e in secondo luogo un serbatoio inesauribile di immagini stesse, di fronte al quale il visitatore, lo straniero ha da fare due cose: tenere gli occhi bene aperti e mettersi subito dopo le mani sugli occhi per preservare la complessità di quella stessa immagine. L’America, il sogno americano, è, per chi viene da fuori, e per gli europei in particolare, la terra su cui le immagini vengono fornite su un piatto d’argento: il luogo appositamente creato per l’arte della visione. Per questa ragione, un personaggio di un altro film di Wenders, il protagonista di *Alice in den Städten* (1974), alla fine del suo viaggio in America, è scovato su una spiaggia a scattare polaroid: era stato mandato a raccontare una storia e, non avendola potuta raccontare, si è abbandonato all’ontologia del sogno americano facendo foto. Solo con questa consapevolezza può far ritorno nel vecchio continente e cominciare a narrare la “sua” storia. Non la scrittura alimenta l’America, ma l’immagine, ovverosia quanto di visivo c’è nello stesso atto di scrivere.

Credo che su tutta la generazione di scrittori cui appartiene Bassani l’America abbia agito in forme non dissimili da quelle descritte da Wenders: rispetto alle “provincie” da cui provenivano, e per sfuggire ai miasmi di un provincialismo sempre in agguato nel contesto in cui si nasce, l’America rappresenta per loro (e forse ancora

per noi, “ultimi europei”) il grande spazio, il luogo simbolico delle fughe possibili, l’ampliamento di prospettiva, ma pure la fuoriuscita da una sorta di stallo narcisistico, da una condizione “provinciale” che in termini psicoanalitici – registra Alessandro Giardino nel suo *Giorgio Bassani, Hermann Melville e Nathaniel Hawthorne* – corrisponde all’esigenza di emancipazione da un contesto “materno”, “intrauterino”, che a lungo andare costringe all’inazione.

L’America era, tuttavia, in Bassani ancora prima dei suoi viaggi. La letteratura americana agisce fortemente su di lui, come ricordano i già citati contributi critici, che fanno luce sul recupero, nella prosa e nella poesia di Bassani, di autori come Melville, Hawthorne, Henry James e non ultimo James Cain, del quale Bassani tradusse *Il postino suona sempre due volte* – lo ricorda Roberta Antognini in *Giorgio Bassani e James Cain. Storia e critica di una traduzione*. Un’ultima annotazione va fatta, dunque, rispetto a questo recupero “citazionistico” dell’America attraverso la scrittura. La citazione, ovvero quello che è la citazione all’interno di una specifica teoria della narrazione, è sempre luogo “eccentrico” – cosa che è geograficamente e metaforicamente l’America rispetto all’Europa: più che lavorare pacificamente alla costruzione dell’assenso, essa lo strappa con violenza, con la ferocia dei predoni – per dirla con Benjamin – che se ne stanno in agguato lungo le vie della testualità. Le citazioni sono il luogo in cui il Perseo-giudice della storia trova la porta di accesso a una comprensione altrimenti impossibile: disseminazioni di un *continuum* altrimenti inespriabile.

Rosalia Peluso

***Il «problema Croce» e il vizio aristocratico:
intervista a Fabio Vander***

In questa intervista, il parere dello storico Fabio Vander in merito all'«attualità» di Benedetto Croce. Laureatosi in Filosofia sotto la guida di Gennaro Sasso e poi in Scienze Politiche con Pietro Scoppola, Vander ha approfondito il pensiero teorico e politico di Croce. Tra le sue pubblicazioni recenti: *Relatività e fondamento. Filosofia di Aristotele* (Sesto San Giovanni, Mimesis Edizioni, 2011); *Il sistema-Leopardi. Teoria e critica della modernità* (Mimesis 2013); *Ontologia della contraddizione. Critica di Heidegger interprete di Aristotele* (Roma, Inschibboleth edizioni, 2015).

Salvatore Cingari, nell'intervista a me rilasciata ed edita nel numero precedente di «Diacritica», definisce Croce tendenzialmente «conservatore» e «liberista». È d'accordo?

Per la verità, Gaetano Salvemini scrisse una volta: «Croce non potrebbe essere classificato con certezza sotto nessuna categoria politica». Croce di suo spiegava (cito da un articolo dell'agosto 1943, ma gli esempi potrebbero essere innumerevoli): «già da una quindicina d'anni svincolai, nei miei lavori filosofici, il liberalismo (politico) dal liberismo (economico)». Una distinzione che a me sembra reggere, permettendo di tenere ferma la differenza fra “liberalismo come politica” (i due termini per Croce sono coestensivi) e “liberismo come economia”, cioè come specifico “programma” di governo. Dunque, il filosofo sul piano personale fu sicuramente un moderato (ancora nel secondo dopoguerra fu contrario alla concessione del suffragio universale, cioè del voto alle “cosiddette masse”), ma il suo concetto di politica mantenne un valore che può essere considerato autonomamente rispetto alle singole opzioni politiche o

economiche. Del resto, l'articolo proseguiva: «comunismo e liberismo e le altre tendenze hanno del pari diritto di lottare e riportare vittorie l'una sull'altra e di venire tra loro, come usano, a transazioni ed accordi; ma nessuna d'esse deve chiedere il soccorso della violenza». Che cosa c'è di non condivisibile in questo? A me sembra una corretta dottrina della democrazia, dove persino il comunismo è lecito come programma politico e di governo, purché rinunci certo alla “violenza”. Il che dovrebbe essere pacifico per tutti.

Più in generale, direi questo: vale per Croce quello che non vale per Heidegger. Croce teorizza, infatti, la distinzione (e autorizza noi a distinguere) fra filosofia e politica, fra teoria della politica e *politique politicienne*, tra liberalismo e liberismo; mentre in Heidegger il pensiero è indistricabilmente connesso con la “politica”. Politica fra virgolette perché il totalitarismo è, in verità, essenzialmente antipolitica, negazione del pluralismo; l'«Amico-Nemico» è categoria dell'impolitico, e il totalitarismo prevede l'annientamento del nemico, non semplicemente la sua sconfitta. L'ontologia di Heidegger come pensiero dell'Essere e dell'Assoluto è, perciò stesso, fondazione dell'antipolitica. L'adesione di Heidegger al nazismo fu una necessità. Di più: non fu Heidegger ad essere nazista, ma il nazismo ad essere heideggeriano. In questo senso, francamente preferisco l'“incoerenza” (per altro strutturale) di Croce (a cominciare proprio da quella fra liberalismo e liberismo) alla “coerenza” di Heidegger.

Non crede che la lettura dello «pseudoconcetto» sia un serio tentativo di non estromettere del tutto il ruolo dell'empiria dal quadro spirituale della vita? Oppure, nel discorso crociano, considera irrilevante il tema della «finzione concettuale» ai fini più marcatamente teorico-politici?

Sono del tutto convinto che lo «pseudoconcetto» risponda all'esigenza, particolarmente urgente in Croce, di «non estromettere l'empiria dal quadro spirituale della vita». È quello che dicevo nella prima risposta: di contro all'assoluto ontologico, il problema di Croce pensatore dialettico è quello della mediazione, della

relatività, del rapporto fra “empiria” e “spirito”, fra teoria e prassi. Il punto è quello della fondazione del relativo, della teoria della relatività. Tanto è vero che, nella *Logica come scienza del concetto puro*, è detto che la “finzione concettuale”, la mediazione fra vero e finto, fra essere e non-essere è necessaria. Non errore o “opinione” personale, ma verità dell’essere. La verità dell’essere è l’opinione. Cioè, la non-verità. E questo già per la grande filosofia classica. Aristotele parlava, infatti, di “opinione vera”; non un ossimoro, ma l’individuazione dell’essere come verità/non-verità. La finitezza è un dato originario, appartiene alla struttura d’essere dell’ente (della qualsiasi cosa, del pensiero, del linguaggio). Questo per la tradizione che va appunto da Aristotele a Croce. “Finzione concettuale” o “pseudoconcetto”, allora, non significano un errore o un vizio da rimuovere, ma costituiscono un dato strutturale e “positivamente” fondativo. In questo senso non può esserci politica senza relatività e, di conseguenza, si può dire che la politica è l’arte del possibile. Non una banalità, ma la consapevolezza che appunto l’essere dell’ente è finito, per cui occorre riconoscere la negatività, la relatività, la reversibilità come dati costitutivi e intrascendibili, e pertanto assumersi la responsabilità della decisione tra opzioni diverse. La possibilità è la ragione del divenire, ciò che sottende a ogni decisione, conflitto o cambiamento. A tal proposito, quando Croce dice che «tutti i concetti della politica sono pseudoconcetti» non fa che confermare una profonda verità filosofica: che nel campo dell’ente (non solo, quindi, in quello politico) tutto è relativo, determinato, generale ma non universale, dunque anche criticabile e revocabile. Solo la dialettica fonda la rivoluzione (e, per la verità, anche la conservazione, la democrazia, il progresso e tutti gli altri infiniti “pseudoconcetti”). Fonda la politica. Che nessun concetto politico sia assoluto non è relativismo. Al contrario, presuppone una dottrina forte della relatività. La fondazione, *i. e.* la necessità, della relatività. La pseudoconcettualità della politica è fondata sul concetto di pseudoconcetto.

Lei ha affermato di recente che quello di Croce è un liberalismo «senza democrazia» e soprattutto «senza organizzazione». In Scritti e discorsi politici (1943-

1947) *Croce sembra, tuttavia, voler legare sul piano politico – di certo non gnoseologico – i principi liberali e il meccanismo democratico («simul stabunt, simul cadent»), tenendo conto del momento organizzativo e del ruolo pseudo-concettuale delle «strutture».*

Veramente anch'io nella prima risposta mi riferivo agli *Scritti e discorsi politici*, dove, in un articolo del gennaio 1943, è Croce a insistere proprio sul “contrasto” fra liberalismo e democrazia, il cui «rapporto sembra assai difficile a cogliere, assai sfuggente nei suoi aspetti, e ora d'identità e ora di contrarietà». Dove, però, la “contrarietà” è nel fatto che il liberalismo è «principio supremo della vita morale», mentre la democrazia è solo «demagogismo», «mistica del popolo», estremismo ecc. L'«identità» consiste, invece, nella convinzione che «il contrasto tra il liberalismo e il democraticismo non può altrimenti conciliarsi che con la risoluzione del secondo nel primo». Dunque, «*simul stabunt*» solo se la democrazia si annulla nel liberalismo.

Se, invece, si riferisce alla famosa polemica Croce-Parri proprio su democrazia e liberalismo, svoltasi alla Consulta nel settembre 1945, a mio avviso aveva assolutamente ragione Parri. Il leader azionista aveva sostenuto che nell'Italia prefascista c'era stato un regime liberale ma non democratico; Croce rispose piccato, impegnandosi in una difesa della democrazia inedita e poco credibile. Che l'Italia prefascista fosse liberale ma non democratica è un dato incontrovertibile. Basta vedere lo Statuto, l'accesso al diritto di voto, la diffusione delle libertà politiche e civili. Quando Croce scrive che nei decenni successivi al 1861 «sorsero partiti politici che formularono e propugnarono i diritti dei lavoratori», dimentica di dire che, al netto di repressioni, stragi, persecuzioni, i partiti politici erano vietati nell'Italia liberale. Il fascismo avrebbe solo abolito in via di fatto quello che era già “abolito” dal liberalismo. La democrazia si sviluppò nonostante il liberalismo. Di più: il liberalismo storico italiano fu un attivo agente antidemocratico. E Croce fu fra i primi. Personalmente non dimentico le ironie sul «Signor Socialismo e la Signora Democrazia» della polemica proprio contro i partiti sull'«Unità» di Salvemini nel

1912. Come non dimentico l'appoggio dato al fascismo allo *statu nascenti*. Fino all'appello al voto per Mussolini alle elezioni del 1924. Scrisse Gaetano Salvemini, riportando un giudizio di Edmondo Cione (all'epoca intimo del filosofo): in quei fatali *Jahre der Entscheidung* Croce «guardava al fascismo con simpatie così pronunciate che parlargliene in senso negativo significava farlo andare in bestia». Quando Giovanni Gentile dichiarò, certo acidamente, che Croce era «uno schietto fascista senza camicia nera», a mio avviso aveva perfettamente ragione. Il liberalismo storico italiano (e penso a Croce, a Gentile, a Mosca, a Missiroli, a Pareto, a Santi Romano, a Einaudi, a un'infinità di altri) ha una colpa inescusabile per la nascita del regime totalitario. Sicuramente maggiore rispetto a quella di movimenti “anti-sistema” come socialisti, comunisti, radicali, popolari, nazionalisti ecc. A mio parere, i meriti che Croce maturò in seguito come antifascista sono molto minori delle sue responsabilità. Confermo, quindi, il giudizio di elisione fra liberalismo (italiano) e democrazia.

Il difetto «idealistico» che gli riconosce è rinvenibile nella famiglia degli azionisti? Qual è la sua opinione sul liberalsocialismo italiano?

Intanto parlerei di un “filo rosso” che unisce Gobetti (anni Venti), Rosselli e “Giustizia e Libertà” (anni Trenta) e il Partito d'Azione (anni Quaranta). Riassumibile nel tentativo eroico quanto aporetico di definire qualcosa come un liberalismo “di sinistra”, addirittura una *Rivoluzione liberale* secondo l'ossimoro, tipicamente italiano, di Gobetti. Il riferimento a Croce, alle sue distinzioni fra liberalismo e liberismo, concetto e “pseudoconcetto”, universale e particolare, era tangibile. E, con la mediazione di Missiroli, arrivò direttamente alla nuova generazione cresciuta durante il fascismo. L'uso che tuttavia venne fatto dei “distinti” crociani fu a mio avviso non sufficientemente critico. Così, se per Missiroli «il movimento socialista è il concreto erede del liberalismo», Gobetti, come ha scritto Paolo Bagnoli, «fu un pensatore elitista che sviluppò in senso democratico la teoria della classe politica di Gaetano Mosca» e senz'altro anche di Benedetto Croce. Ma si

può democratizzare l'elitismo? Si può fare rivoluzionario (in senso politico) il liberalismo? Queste a mio modo di vedere sono le aporie del gobettismo e, senz'altro, della nuova generazione azionista post-gobettiana e post-rosselliana. D'altro canto il Guido Calogero degli anni Quaranta parlava di "*liberaler Sozialismus*", di cui ricostruiva la genesi addirittura dai tempi di Marx (passando per l'interessata attenzione alla "questione sociale" dei vari Stuart Mill, Russel, Dewey, Hobhouse ecc.). Qui aveva ragione Croce a stigmatizzare certe confusioni (appunto fra liberalismo e socialismo, fra politico ed economico, fra *élite* e masse ecc.), donde la sua severa polemica con i giovani azionisti del secondo dopoguerra. Ma certo lui per primo alimentò confusione ed equivoci: basti pensare alla sua accettazione della presidenza del Partito Liberale italiano nel 1947, proprio quando continuava a teorizzare un liberalismo senza partiti, come "metapartito", "partito non-partito" ecc. Non è dubbio che il Croce uomo stride con il Croce pensatore. Contraddizione fra biografia e filosofia, se si vuole. In ogni caso, ho un giudizio sul Croce "conservatore" non diverso da quello sugli azionisti "rivoluzionari".

In conclusione, cosa c'è di «attuale» nel filosofo di Pescasseroli?

Al netto della distinzione cui accennavo all'inizio, direi la concezione "aperta" della politica. Quando in *Libertà e rivoluzione (Discorsi di varia filosofia, 1941-1943)* scrive che «la libertà non solo non esclude le rivoluzioni, ma le contiene in sé, ed è in perpetuo rivoluzione», ovvero che «se le rivoluzioni sono lo svolgimento stesso e il perpetuo progresso della libertà, esse sono sempre sostanzialmente liberali», ciò è certamente interessante, originale e accettabile. Altrove scrisse che «il vero liberale è il rivoluzionario», perché aperto alla vita e al nuovo, di contro al vecchio liberale chiuso e conservatore (che Croce non voleva essere, ma era). Ma "attuale" (cioè intrascendibile) è soprattutto il "problema" Croce: intendo l'aporia di fondo, la diffidenza inestirpabile verso i partiti politici, la contrarietà alla sovranità popolare, al suffragio universale, la fede in un'"aristocrazia" sia pur "aperta", cioè disposta ad accogliere «nuovi elementi che vengono dalla cosiddetta massa». Ancora

una volta quell'elisione fra liberalismo e democrazia che rimane la ragione esaustiva della *maladie italienne*, della debolezza cronica della nostra democrazia, ma che è indice anche di un più generale vizio di origine della nostra identità moderna. “Attuale” in Italia è la crisi.

Francesco Postorino

***La libertà come filosofia di vita:
intervista a Corrado Ocone***

In occasione della pubblicazione del suo ultimo libro (*Il liberalismo nel Novecento. Da Croce a Berlin*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016, pp. 267, euro 18,00), abbiamo intervistato Corrado Ocone, studioso del pensiero liberale e del neoidealismo italiano. Saggista prolifico e collaboratore a vari organi di stampa nazionali, Ocone si riconosce nel pensiero di Benedetto Croce. Tra i suoi volumi: *Benedetto Croce. Il liberalismo come concezione della vita* (Rubbettino 2005); *La libertà e i suoi limiti. Antologia del pensiero liberale da Filangeri a Bobbio* (con Nadia Urbinati, Roma-Bari, Laterza, 2006); *Liberalismo senza teoria* (Rubbettino 2013).

Sia in un saggio contenuto nel numero di febbraio di «Diacritica» sia nella voce Liberalismo per il Lessico crociano (curato da Rosalia Peluso, con la supervisione di Renata Viti Cavaliere, Napoli, Scuola di Pitagora editrice, 2013-2016) sia nella sua ultima fatica definisce il «primo Croce» un filosofo liberale. La gran parte degli studiosi la pensa, però, diversamente.

Solitamente si dice che Croce sia diventato liberale in età avanzata, cioè allorquando il fascismo, negli anni fra il 1923 e il 1925, si è consolidato e si è presentato come un regime chiaramente autoritario. Non credo che le cose siano propriamente così, anche se è indubbio che è stato in quel momento che è sorto per Croce il problema di definire quello che prima, per sua stessa ammissione, era un liberalismo inconsapevole, vissuto in maniera quasi istintuale alla maniera dei vecchi patrioti napoletani. È così che Croce ha cominciato a parlare di liberalismo e a concepire il “sistema” di pensiero che era andato fino ad allora elaborando come una

liberale «concezione del mondo e della realtà». Ma mi chiedo: cos'è il “sistema” filosofico messo in piedi nei primi anni del nuovo secolo se non una teoria generale della creatività e della libertà umane? Quella di Croce può essere definita anche una “filosofia della vita”: lo è, in un certo senso. Basti pensare alla lotta contro le regole estetiche e grammaticali, contro la legge come norma da ridurre alla volontà, contro le ideologie pratiche della politica e dell'economia, contro ogni forma di morale eteronoma, contro la metafisica classica e la nuova positivista. E non è sintomatico che, dopo aver costruito il suo “sistema”, egli, nell'ultima pagina, ne certifichi la limitatezza e caducità, l'essere nulla più che una provvisoria “sistemazione”, che la Vita, che non è mai definitiva, provvederà prima o poi a mettere in crisi, rompendo gli argini e ridefinendo le forme in cui essa ogni volta si esprime? Anche se non c'è il termine di liberalismo, non si può negare che, nel “primo Croce”, ci sia la cosa stessa. Senza contare che la “filosofia dei distinti”, come ha sottolineato Nicola Matteucci, è una chiara affermazione di pluralismo liberale. Inoltre, già in questa prima fase del suo pensiero, sono da Croce sostenuti, fortemente espressi e argomentati, due principi fondamentali che si ritroveranno in tutti i grandi maestri liberali del secolo: la critica al Positivismo e al Determinismo (*Scientism*); la messa in scacco di ogni pretesa di “filosofia della storia” (*Historism*).

Il punto veramente originale del suo lavoro risiede, a mio avviso, nel tentativo di far interloquire il paradigma crociano con gli indirizzi «politici» (in senso lato) di alcuni fra i maggiori interpreti del liberalismo europeo (Karl Popper, Friedrich von Hayek e Isaiah Berlin).

Vorrei sgombrare subito un equivoco: Croce, Oakeshott, Popper, Hayek, Berlin, e anche Leoni e Collingwood, i maestri del pensiero liberale che sono i protagonisti del mio libro, sono autori che non è assolutamente possibile mettere a confronto senza tenere in debito conto il fatto che essi fanno riferimento a tradizioni, universi lessicali e concettuali, interessi molto diversi e spesso non raffrontabili. E, infatti, lungi da me istituire paragoni. Tutti questi autori non ho fatto altro che “metterli in tensione”,

diciamo così. O, meglio, ho messo in tensione il pensiero di Croce, che è sempre il mio riferimento di base, con quello di tutti gli altri. Ciò che ne è venuto fuori, al di là delle differenze specifiche, è proprio il doppio elemento che li accomuna, cioè, appunto, la critica a *Scietism* e *Historism* che, in diversi modi, essi compiono.

Un ulteriore elemento che accomuna, poi, Croce e Oakeshott (e in altri modi forse anche Collingwood) è la via “idealistica” con cui essi giungono a formulare la doppia critica. Questo, in concreto, significa che in loro la critica alla “filosofia della storia”, ad ogni forma di olismo o costruttivismo, poggia su basi filosofiche: non essendoci nel loro pensiero una distinzione ontologica fra io e mondo, non potendosi per loro dare nessun “presupposto oggettivante”, non è possibile concepire nemmeno un passaggio diretto dalla teoria alla prassi, dal pensiero all’azione. Ciò mette in scacco ogni filosofia particolare, ad esempio la filosofia pratica o quella politica. E, in conseguenza, mette in discussione anche il ruolo privilegiato che il filosofo e la filosofia si sono da sempre assegnati. Il mio libro vuole essere anche una critica del ruolo dell’intellettuale nella nostra società. Ripropone la distinzione humeana fra fatti e valori e anche, in qualche modo, il concetto weberiano-aroniano dell’avalutatività della scienza.

Fa riferimento ad una «solidarietà intellettuale» fra Popper e Hayek. Il primo, tuttavia, nella prefazione all’edizione italiana di Miseria dello storicismo, scrive che aderirebbe persino ad un modello di economia centralmente pianificata se solo riuscisse a promuovere una società più «giusta» e dunque più «umana». Siamo un po’ lontani dalle ricette di Hayek.

Proprio in virtù di quanto ho detto precedentemente, inviterei un po’ a depoliticizzare il nostro approccio a questi autori. Non credo che si possa prendere una frase di Popper scritta in tarda età, quando, per dirne solo una, era arrivato persino a teorizzare la censura sui prodotti televisivi (*sic!*), e giocarla contro il suo amico e sodale di una vita (che fra l’altro lo aveva chiamato alla *London School of*

Economics). Era probabilmente un ragionamento per assurdo, o semplicemente un errore, quello di Popper.

Lei accoglie ad oltranza l'ideologia del libero mercato e riconosce nel «non possiamo non dirci cristiani» – enunciato da Croce nel '42 – la linfa vitale del liberalismo moderno. L'orizzonte «metapolitico» non rischia, così, di sgretolarsi in favore di un unico linguaggio culturale, peraltro dai toni muscolari? Non è pericoloso, in un'epoca delicata come la nostra?

Sinceramente non ho capito la domanda. Affermare che il libero mercato sia un'ideologia mi sembra un soggiacere in modo irriflesso alla vulgata dominante, così come parlare di un “linguaggio unico” e “muscolare”. Quello che è certo è che gli autori di cui mi occupo, Hayek in testa, erano prima di tutto degli umanisti, credevano nei valori della nostra civiltà liberale e cristiana. E credo che sia proprio questo, nella sua semplicità, ciò che oggi ci manca. Guardi, io ho sempre detto e scritto, nel passato, che Croce era un autore noto ma non conosciuto: che perciò, prima di difendere o criticare le sue posizioni, è necessario studiarlo e conoscerlo. Ora, avendo letto e riletto con sistematicità Hayek per scrivere questo ultimo mio libro, mi son reso conto che anche Hayek ha subito la stessa sorte di Croce: è noto e facilmente criticato in base a stereotipi e luoghi comuni, ma non è adeguatamente conosciuto. Ovviamente, Hayek, come ogni altro autore, può anche essere criticato, come ho fatto io nel mio libro (non a caso su alcuni punti poco considerati, perché poco spendibili politicamente), ma va prima di tutto conosciuto e letto con l'onestà intellettuale dello studioso. Mi chiedo: quanti parlano del pensatore austriaco come di un dogmatico astratto, o come del fautore di un “pensiero unico” o di un'ideologia, lo hanno effettivamente letto?

Qual è la sua opinione su John Rawls, Carlo Rosselli, Ronald Dworkin, Norberto Bobbio e in generale, fatte le debite differenze storiche e teoretiche, sull'altro volto del liberalismo?

L'ho detto chiaramente nel mio libro: Rawls è un costruttivista e un difensore (per sua stessa ammissione) della metafisica classica, *ergo* non è un liberale. Così come liberale non può essere considerato il dirittismo normativistico di Dworkin. Su Rosselli e Bobbio il discorso è complesso: nel loro pensiero ci sono, a mio avviso, indubbi elementi liberali, ma anche elementi che non sono tali. In ogni caso, Bobbio è stato un grande studioso e chiarificatore di concetti, e per questo soprattutto rimane nelle nostre biblioteche e, a me che l'ho conosciuto e frequentato personalmente, nel cuore. Ripeto: depoliticizziamo un po' il dibattito culturale. E superiamo anche un po' i sentieri già tracciati. Parlare, come lei fa, dell'“altro versante” del liberalismo significa richiamare quella distinzione fra “liberalismo di destra” e “di sinistra” che a me non interessa né appassiona proprio più.

Nel suo volume La libertà e i suoi limiti del 2006, curato con Nadia Urbinati, scrive nella Premessa: «Gli autori che preferiamo sono quelli che ritengono che solo il principio dell'eguaglianza può garantire una effettiva e concreta libertà [...] L'esito di una società non egualitaria è nefasto per la libertà perché favorisce la nascita di privilegi [...] Sono necessarie misure politiche di regolamentazione della distribuzione della ricchezza che permettano di mantenere, almeno tendenzialmente, una condizione di equilibrio fra chi ha più e chi ha meno». Cosa le ha fatto cambiare idea?

La ringrazio della domanda, perché mi permette di chiarire il fatto che, indipendentemente dal libro scritto a quattro mani con la Urbinati, negli ultimi anni il mio pensiero, diciamo così, ha subito una svolta: avvicinandosi ancora di più a certe idee su cui Croce non si è stancato mai di insistere, soprattutto negli ultimi anni della sua vita, quando molti suoi allievi spirituali furono come ammaliati dalle sirene dell'azionismo e addirittura del comunismo. Un altro dei messaggi del mio ultimo libro è che bisogna prendere molto sul serio il Croce che insiste sulla non commistione del valore della libertà con i principi di giustizia e umanità (che fra l'altro hanno sempre suonato alle sue orecchie come ipocriti o “alcinescamente”

seducenti); il Croce che definisce il liberalsocialismo un inconsistente “ircocervo”; quello che arriva a definire il comunismo come l’Anticristo. Ciò che soprattutto ha contribuito al crollo di alcune mie certezze è stata la critica ragionata che a un certo punto ho fatto a quella sorta di meccanicismo che mi portava a vedere lo Stato anche come un riequilibratore di ultima istanza e un patrocinatore di “pari opportunità”. Un concetto, quello delle “pari opportunità”, che oggi reputo astratto. E che soprattutto non tiene conto di quell’altro fondamentale aspetto che connota il liberalismo di Croce e anche di Einaudi: l’insistenza sulla lotta, sul conflitto; l’idea del liberalismo come tensione continua e mai riducibile.

In Liberalismo senza teoria del 2013, e in modo più esplicito in certi suoi articoli, lascia intendere che la cultura immanentistica, legata ai principi del crocianesimo, può soffocare sia la «morte di Dio» (il postmoderno) sia l’ingenua esteriorizzazione del fatto (il nuovo realismo). Al di là della sua adesione alla tradizione storicistica europea, quali sono gli elementi di novità del suo liberalismo «senza teoria»?

“Liberalismo senza teoria” non è il liberalismo senza pensiero: è *without theory*, non *without thought*. È, in concreto, il liberalismo che non fa riferimento a quel modello “applicativo” della teoria alla prassi che è proprio, come abbiamo detto, della “filosofia della storia” e della metafisica classica. L’idea del titolo mi è venuta da un passo crociano: quando il filosofo dice, in *Contributo alla critica di me stesso*, che «la perfezione di un filosofare sta nell’aver superato la forma provvisoria dell’astratta ‘teoria’, e nel pensare la filosofia dei fatti particolari, narrando la storia, la ‘storia pensata’». Ma questo non diciamolo a Renzi, sennò dice che lo *storytelling* l’ha inventato il filosofo di Pescasseroli!

Francesco Postorino

Croce in Russia:
intervista a Rosalia Peluso

Rosalia Peluso, che collabora con l'Università di Napoli Federico II occupandosi soprattutto di Filosofia teoretica e morale, ha ideato e diretto il fortunato progetto *Lessico crociano* (2013-2016), coinvolgendo i maggiori attuali interpreti di Croce. Ha in attivo le seguenti monografie: *Logica dell'altro. Heidegger e Platone* (Napoli, Giannini Editore, 2008), *L'identico e i molteplici. Meditazioni michelstaedteriane* (Napoli, Loffredo, 2011), *Michelstaedter al futuro* (Napoli, La Scuola di Pitagora editrice, 2012). Di recente ha tradotto il volume di Hannah Arendt, *Humanitas mundi. Scritti su Karl Jaspers* (Milano, Mimesis Edizioni, 2015).

...E così Croce approda in Russia.

Croce approda in Russia. Certamente, ma un approdo favorito dall'Italia. Lo scorso 26 e 27 maggio si è svolta a Mosca una Conferenza internazionale dedicata a Croce, nella sede prestigiosa della Scuola Superiore di Economia, al cui interno è ospitata la Facoltà di Filosofia. Lo dico per inciso: questa idea che l'economia inglobi la cultura in generale sembra a prima vista un'anacronistica sopravvivenza marxistica; eppure, sono certa che una soluzione del genere, da noi spesso accusata con superficialità in chiave anti-liberistica e anti-capitalistica, di "privatizzazione" della cultura (come se l'economia fosse unicamente in mano ai privati), porterebbe benefici notevoli non solo alle sorti finanziarie, ma soprattutto alla dimensione disciplinare degli studi umanistici nel nostro Paese. Se le discipline umanistiche, e la filosofia in particolare, non tornano a dialogare con la concretezza del mondo reale – con l'economia in primo luogo – finiscono per chiudersi nell'*hortus conclusus* della specializzazione, sì, ma col rischio di uno specialismo sterile. Da questo punto di

vista mi sembra che l'eredità di Croce sia notevole. Il titolo dato alla Conferenza è stato proprio questo: *L'eredità di Benedetto Croce nel XXI secolo*. Come a voler dire: Croce oggi, ma soprattutto Croce domani. Quanto ancora resta di Croce e quanto ancora "utile" (l'espressione non è casuale) può essere il suo pensiero per interpretare e prevedere gli scenari futuri del nostro mondo. A mio giudizio non tutto può rimanere, ma certo molto.

L'invito a partecipare ai lavori ci è giunto dal vivace Istituto di Cultura a Mosca – e, com'è noto, gli Istituti di Cultura all'estero sono alle dirette dipendenze del Ministero degli Affari Esteri. Dunque, si può dire che è stato anche un merito della Farnesina far approdare Croce a Mosca. Dal momento, però, che le istituzioni hanno sempre un'anima e un corpo, voglio ricordare che il merito principale di questa esperienza, almeno per quel che riguarda la partecipazione di noi italiani – oltre a me, erano presenti Paolo Bonetti e Corrado Ocone – spetta a Olga Strada, che dirige con raffinata intelligenza e grande competenza il nostro Istituto nella capitale russa. E, tra i molti incontri fatti a Mosca, quello con la Strada è stato uno dei più importanti.

A cosa è dovuto questo improvviso interesse per il filosofo?

No, l'interesse è provvidenziale. Quello di Mosca è finora l'unico convegno in ambito internazionale che sia stato dedicato a Croce nell'anno in cui ricorrono i centocinquant'anni dalla sua nascita. Certo, ci sono state iniziative importanti, sebbene tutte confinate in Italia. A molte di queste ho partecipato anch'io, anche se spesso non si è andati oltre il piacevole rivedere vecchi amici con cui si condividono interessi di studio intorno a Croce. La vera sfida degli studi crociani oggi è il confronto con prospettive diverse: un confronto che può maturare, forse, soltanto in ambito internazionale.

L'esperienza moscovita può rientrare in questi incontri fecondi. Perché, pur avendo noi italiani una certa confidenza con gli interpreti di Croce nel mondo, ignoriamo il complesso panorama degli studi russi. La Russia, che è l'ultima appendice dell'Europa e una porta aperta sul continente asiatico, è uno di quei Paesi,

assieme alla Cina (che sta nutrendo una certa attenzione per Croce), in cui è più interessante osservare la penetrazione del nostro maggior pensatore del Novecento. Per quali ragioni? Innanzitutto per motivi politici.

Parlare di Croce nel mondo significa parlare essenzialmente di due cose: di estetica e di storia, e, all'interno della teoria storiografica, di politica e di liberalismo. Mentre noi italiani ancora ci ostiniamo a far tardi la sera, accapigliandoci intorno al suo "provincialismo", alla sua scarsa confidenza con l'epistemologia, alla sua insensibilità nei confronti delle più estreme manifestazioni dell'arte contemporanea, e ci logoriamo nel mostrarci "crociani, ma con moderazione", gli stranieri si prendono il meglio di Croce. Perché? Perché, a differenza di noi italiani, che accediamo a Croce attraverso una lunga serie di pregiudizi – attraverso il "blocco" dell'Anti-Croce – e spesso trascorriamo tutta la nostra vita di studiosi a resistere e a contrastare questi pregiudizi al solo scopo di legittimare il nostro indirizzo di ricerca, gli stranieri accedono a Croce direttamente. E si prendono, per sintetizzare, il Croce antitotalitario, il teorico del "metodo liberale", dell'arte come porta di accesso alla conoscenza, dell'antimetafisica, della vitalità.

Nel complesso non credo che in Russia esista una scuola di pensiero crociana. Mi limito a segnalare che soltanto le nuove condizioni politiche post-sovietiche hanno favorito una penetrazione di Croce nel Paese. Credo che la sua presenza in Russia sia stata favorita dal suo essere un pensatore liberale: in questa direzione si è mosso, ad esempio, il bell'intervento di Timofey Dmitriev sul "liberalismo etico" di Croce. Però, e mi permetto di registrare una contraddizione interna allo stesso liberalismo crociano, è singolare che proprio questa dottrina liberale, indifferente agli ordinamenti sociali e politici, possa godere di popolarità all'interno di regimi non propriamente liberali o imperfettamente liberali.

Gli studiosi russi hanno fatto i conti con le analisi crociane sul marxismo? E quali sono le principali linee di ricerca crociana in Russia?

Questa domanda si ricollega alla conclusione della mia risposta precedente. I russi leggono Croce perché hanno bisogno di fare i conti con il loro marxismo che, a differenza di quello crociano, non si è risolto soltanto sul piano teorico: ha preso corpo nel più longevo totalitarismo del XX secolo, con picchi di inaudita crudeltà. Ripeto: non si può dire che esista una vera e propria scuola crociana russa e al Convegno non ci sono stati interventi focalizzati sulla lettura del marxismo secondo Croce. In linea di massima, dai contributi ascoltati al Convegno, le principali linee della ricerca russa su Croce possono essere sintetizzati così: da un lato c'è la già evidenziata attenzione sulla sua idea di liberalismo – e, prefigurando scenari di ricerca futura, credo che presto emergerà anche un confronto col suo giudizio sul marxismo. Per correttezza scientifica sottolineo, però, che gli studi crociani su Marx vanno tenuti ben distinti dal giudizio politico sulla Russia, prima, e sull'URSS, dopo. È vero che ad un certo punto le prospettive si incontreranno, per cui, già all'indomani della Rivoluzione d'ottobre, la posizione crociana sul marxismo teorico sarà indistinguibile dalla critica alla sua realizzazione politica. È vero, d'altra parte, che il giovane Croce deve molto a Marx: per fare qualche esempio, anche dal diretto confronto coi testi marxiani, derivano le idee della concretezza e della totalità storica, la propensione al realismo politico (si ricordi la celebre definizione di Marx come “Machiavelli del proletariato”), le riflessioni sull'economico da cui Croce deriverà uno dei capisaldi del suo pensiero, vale a dire la categoria dell'“Utile”, sebbene in lui assuma la dimensione di forza spirituale per contrastare il riduzionismo economicistico proprio, ma non solo, del marxismo.

Un'altra feconda linea di ricerca su Croce è mediata dalla ricezione di Vico. A Mosca esiste una vivace scuola vichiana (faccio i nomi di Julia Ivanova, Pavel Sokolov e Aleksandr Dmitriev) che ha diretti contatti con il nostro Paese, e in particolare con Napoli, e che è ancora “costretta” a leggere Vico nel suo italiano, che crea non pochi imbarazzi persino a noi. L'unica traduzione tuttora disponibile in russo è, infatti, la seconda edizione della *Scienza Nuova* del 1730. Anche il panorama vichiano mi sembra straordinariamente dinamico.

Sempre nell'ambito delle eredità crociane nel pensiero russo, ho molto apprezzato il contributo di Aleksandr Dobrochotov sul neohegelismo russo perché ha messo in luce la presenza di Croce in alcuni autori della cosiddetta "riforma della dialettica hegeliana": ad esempio, in Ivan Aleksandrovič Il'in e Aleksej Losev, che si rifanno direttamente a Croce; oppure in altri, come Aleksandr Sukhovo-Kobylin, Boris Nikolaevič Čičerin, Lev Michajlovič Lopatin, Vladimir Sergeevič Solov'ëv e Nikolaj Onufrievič Losskij, che sembrano anticipare le letture hegeliane di Croce o procedere in parallelo con esse. Credo che anche questa dell'hegelismo, e in particolare della dialettica hegeliana, sia una strada che prima o poi condurrà ad aprire confronti col marxismo secondo Croce. Si consideri, tra l'altro, che questo neohegelismo russo ha un carattere spiccatamente religioso e possiede, in quasi tutti i suoi interpreti che hanno conosciuto il regime sovietico, un'intonazione sicuramente anti-comunista.

Il suo bilancio a seguito di questa iniziativa.

Il bilancio, per tutte le cose appena dette, è molto positivo. Per rispondere più nello specifico alla sua domanda e per meglio radicarla anche nel mio approccio a Croce e nelle attuali linee della mia ricerca, devo dire che di grande interesse, per i miei studi, è stato anche il contributo di Irina Lagutina sui rapporti Croce-Thomas Mann e l'umanesimo degli anni Trenta. È vero che questo è, a prima vista, più un capitolo del "Croce e la Germania" piuttosto che del "Croce e la Russia". Eppure, a ben guardare, scrutando attentamente nel fondo metaforico-letterario del Croce degli anni Venti e Trenta, in quella dedica a Mann della *Storia d'Europa*, il confronto apre squarci interessanti per l'attuale critica crociana.

Il quarto volume della tetralogia storica di Croce (i primi tre, ricordo, sono *Storia del Regno di Napoli*, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, *Storia dell'età barocca in Italia*) costituisce il corrispettivo storico e filosofico di un'intuizione che è a fondamento dello *Zauberberg (Montagna incantata, 1924)* di Thomas Mann. Lì, lo scrittore tedesco aveva descritto la lotta per il dominio di un'anima, uno scontro tra le

potenze della ragione astratta, del dogmatismo, infine dell'eros. L'affascinante e ambigua Madame Chauchat, che ha gli occhi chirghisi e si muove come un lupo delle steppe, è chiaramente la personificazione dell'elemento asiatico che, agli inizi del XX secolo, comincia a penetrare nella civiltà europea e inquieta le coscienze più legate alla civiltà liberale ormai in evidente declino: si tratta di un elemento destabilizzante, irrazionale, acherontico, tellurico, barbarico, potenza vitale che si esprime in primo luogo nella seduzione dell'eros. E questa forza, piuttosto che cedere alle lusinghe dell'umanesimo, dell'illuminismo, o delle teologie, secolari o meno, si accompagna con lo spirito dionisiaco che solo permette di dar sfogo alla pulsione di vita e di morte, polarità di creazione e distruzione in essa contenuta. Insomma, non si tarda a scorgere nel personaggio manniano le complesse riflessioni sul vitale che impegneranno l'ultimo Croce, proprio a partire dagli anni Trenta.

Ricordo, infine, che la *Storia d'Europa* del 1932 è costruita intorno al fecondo schema ermeneutico, per noi ancora attualissimo, delle "guerre di religione": il libro di Croce è una difesa dell'unica e autentica religione che sola meriti questo nome, quella laica della libertà, che si afferma nella resistenza o nello scontro diretto contro le forze illiberali che assurgono ad altrettante "fedi religiose". È vero che Croce applica questo paradigma ermeneutico all'Ottocento; ma è vero pure che, in quel libro per noi ancora fondamentale, egli è alla ricerca delle condizioni che hanno portato all'affermazione dei totalitarismi, e al fascismo in particolare. Gettando uno sguardo a volo d'uccello sul secolo scorso, cosa è stato, del resto, il Novecento se non il secolo delle guerre delle religioni secolarizzate (lo dice esplicitamente Eric Hobsbawm nel celebre *Il secolo breve*, pur senza mai citare Croce; lo sostengono, in forme più o meno dirette, autori come Raymond Aron e Claude Lefort)? Ed, infine, che cos'è il nostro tempo se non la sempre più ritornante dialettica tra opposte religioni?

Per chiudere, uno dei capitoli più interessanti di "Croce e la Russia" credo risieda proprio nel confronto con quello che egli percepiva come elemento asiatico, serbatoio di energie primitive, su cui costruì la meditazione filosofica e antropologica

intorno al Vitale. In simboli, la Russia per Croce è anche questo: Europa in odor d'Asia, porta sempre spalancata sull'inferno, ultimo avamposto della sua civiltà della ragione, sempre esposto ai sommovimenti tellurici dell'anti-ragione che è in noi. Quest'anti-ragione è fatta di istinti, credenze, miti ecc., che, nonostante il disperato tentativo dell'ultimo Croce, non possono essere ricondotti, in forme complete e definitive, mediante un processo di "spiritualizzazione", nell'alveo dell'elaborazione razionale. Ma di questo, ne sono certa, era perfettamente consapevole il filosofo, che non a caso ci lascia in eredità, e come una sfida, la sua incompiuta riflessione sulla Vitalità. Insomma, questa Russia "ideale", così descritta, può essere in Croce il simbolo della fragilità della vita umana.

Pensate di ricambiare l'ospitalità in futuro?

Nell'immediato so che qualche studioso russo da me ricordato sarà presto in Italia per partecipare all'importante Convegno internazionale su Croce, promosso dalla Fondazione Biblioteca Benedetto Croce, che si terrà a Napoli il prossimo settembre, presso la sede dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici. Si tratterà di un appuntamento di grande rilevanza perché offrirà il contributo italiano alla definizione dell'immagine di "Croce nel mondo". Sono coinvolti, infatti, per la maggior parte interpreti stranieri del filosofo. Sempre in tema di indagini intorno all'"elemento asiatico", sono molto curiosa di apprendere soprattutto le prospettive di ricerca su Croce in Giappone e in Cina, paesi coi quali non ho ancora rapporti diretti.

Nel mio piccolo, chiederò ad alcuni degli studiosi che ho conosciuto a Mosca di partecipare al "secondo tempo" del *Lessico crociano* da me diretto e che vedrà, a partire dal prossimo autunno, in occasione del lancio di un nuovo triennio (2017-2020), un sostanziale cambiamento: esaurita la fase dei concetti fondamentali della filosofia crociana, penso di chiamare gli interpreti di Croce a misurarsi con i suoi autori. E saranno senz'altro stimolanti i confronti con la cultura mondiale del Novecento, russa compresa.

Francesco Postorino

***Indossando un cappello da cowboy:
viaggio nelle apocalissi di Volodine***

Il divertimento, nell'intervistare Antoine Volodine, è che ti fa entrare nel suo sistema, nel suo gioco serio, letterario e meta-letterario, nel suo disegno messianico, nel suo strambo modo di concepire i suoi molti pseudonimi, nella moltitudine di voci (cioè i suoi personaggi, che definisce «emarginati, pazzi, morti che parlano in una solitudine totale») che formano i suoi libri, libri che ad un certo punto si sono arricchiti anche di altri seguaci, che non sai mai se sono suoi doppi o persone reali (lui stesso cita altri «scrittori», come «Lutz Bassmann e Manuela Draeger», che però sono suoi noti pseudonimi): tutti uniti a produrre quarantanove trame di romanzi («non di più, *Terminus radieux* che verrà edito da 66thand2nd, è il quarantunesimo»), sempre frazionati nella narrazione, polifonici, dialogici. «Storicamente, voglio dire nella storia del post-esotismo – sostiene Volodine - c'è sempre stato il desiderio di far intervenire in ogni volume molte voci e molte storie che si univano per dare vita ad una grande narrazione. Molte voci, ma in realtà non molti punti di vista, né propriamente diverse visioni del mondo: le voci non si contraddicono, la narrazione persegue una coerenza che non è compromessa dalla frammentazione del racconto. Come all'interno di un pezzo di musica barocca, è possibile sentire il suono di un basso continuo che garantisce il ritmo e la coesione di tutti gli sviluppi melodici».

Interagire con lui è un po' come quando si gioca con un bambino: se ci si vuole inserire nel suo mondo, sappiamo che bisogna accettare le sue fantasie, le sue regole, il suo *modus operandi*, fingendo che sia tutto incredibilmente vero: indossiamo il cappello e la cintura da cowboy, dunque, con lui, il che diverte in ogni caso, solo che, appena si risale in macchina, bisogna ricordarsi di togliersi tutto.

Sul concetto di post-esotismo si tornerà poi; il fatto è che Volodine dà per scontato che abbia veramente fondato una nuova corrente letteraria, che sia ormai

riconosciuta a livello mondiale e che rappresenti per tutti una svolta nella storia della letteratura (poi, che Wikipedia gli abbia dedicato una pagina importa relativamente): all'interno del post-esotismo, egli sostiene che ci siano alcuni scrittori che lo imitano, ed è come se certificasse l'avvenuta costituzione di un gruppo, di un'accollita di autori, per cui hai l'impressione, almeno all'inizio, che sia un po' un mitomane; è come se immaginassimo Verga che ci dice, a un certo punto: «Ecco: questi che vedi siamo noi, i veristi».

Il rapporto tra finzione e realtà che assumiamo come ovvio ogni volta che ci alziamo la mattina dal letto, con lui sembra un po' saltare: c'è un elemento spiritico in questo volersi accreditare come un inventore di un genere a cui assegna anche una morte, una fine appunto col numero di quarantanove oggetti; ne vuole essere in fondo il creatore e insieme colui che spegne l'interruttore. Per costruire che cosa? Forse un universo parallelo dove s'inscrive il dolore del mondo, e in cui i personaggi che raccontano e si raccontano vivono in una condizione di necessità, di prigionia, dichiarandosi a volte scrittori, pur non scrivendo libri (e, volendo proseguire nel gioco del valore esoterico dei numeri, il 49 potrebbe guardare al corrispettivo comandamento jodorewskiano, "sviluppa la tua immaginazione"; oppure potrebbe contenere un riferimento trascendentale, inteso come quadrato perfetto del 7, che per taluni è il simbolo del Paradiso stesso; ma, ovviamente, si può spaziare oltre con la numerologia e la simbologia, anche in una chiave di spassoso intrattenimento).

È forse in questo sogno iniziatico che risulta poco credibile Volodine, il quale insiste ogni volta a passare dall'io al noi all'interno della stessa risposta, in successione, poi, quasi pensandosi in quanto moltitudine: il concetto a cui rimanda è quello degli eteronimi, ma, non cambiando mai lo stile dei romanzi, in effetti pare sempre che non siano tanti che scrivono ma uno solo. L'idea stessa delle quarantanove trame, a cui altri starebbero contribuendo, come sostiene lui, più o meno inconsapevolmente, senza un disegno se non prestabilito da elementi occulti, ci dice che Volodine, disincantato e postmoderno, sta costruendo sui suoi libri un'ulteriore costruzione, una forma di meta-letteratura o di pubblicistica meta-

letteraria sulla letteratura. E una delle riserve principali che impedisce di seguirlo in questo suo disegno messianico riguarda proprio lo stile, perché, abituati all'eteronimia e alla moltitudine di Pessoa, è chiaro che facciamo fatica a immaginare qui una moltitudine: ciò che fa da sottofondo, l'impostazione generale dei romanzi, è infatti sempre la stessa. Con Pessoa, invece, non solo le biografie degli «altri» autori sono una differente dall'altra, ma con lui veramente diventiamo schizofrenici perché abbiamo sempre la certezza, sensibile e carnale, di vedere squadernate davanti a noi menti diverse, poeti diversi, stili diversi, e in tal senso fa veramente impressione Pessoa, che a ben ragione poteva usare questo “noi”.

Come sia, i libri di Volodine raffigurano perfettamente una certa atmosfera a cui i suoi lettori sono assai affezionati, e su questo ci sono pochi dubbi, su questo si basa la sua “forza”: «Per sentire, per comprendere questo basso continuo – prosegue Volodine - bisogna dire qualche parola sul cuore del post-esotismo, sul luogo immaginario da dove si propagano le voci, sull'origine delle voci e delle storie raccontate nei miei libri, nei nostri libri (quelli di Antoine Volodine, di Manuela Draeger, di Lutz Bassmann e di altri). Bisogna immaginare una letteratura collettiva, prodotta da uomini e donne che sono incarcerati, prodotta da ex guerriglieri politici che non portano più armi, che non si sono pentiti e che, da cellula a cellula, si scambiano racconti di sogni, poesie, denunce, allucinazioni, storie e frammenti di storie». Questo coro di voci che racconta nel deserto dell'esistenza le proprie desolazioni è figlio, com'è stato giustamente notato, delle tragedie del XX secolo, delle guerre e dei genocidi del *Secolo breve* e soprattutto condivide uno stesso impasto ideologico postmarxista, una stessa cultura politica che, però, ha vissuto solo di riflesso le grandi istanze dei movimenti di massa e che del comunismo ha raccolto solamente i lacerti lasciati tra le rovine: «Le voci prendono vita dentro i muri delle loro prigioni, sotto forma di libri, di romanzi che portano spesso l'impronta delle condizioni in cui sono stati creati e foggati: ritroveremo nei lavori post-esotici sia la diversità delle voci sia una certa brevità dei racconti, ed un impasto ideologico comune – questa ideologia è diventata poesia, ma resta quella di un rifiuto del

mondo, di un disgusto per la vita reale, e certamente, l'odio per il mondo capitalista e una profonda tristezza di fronte alle sconfitte della rivoluzione e dell'umanesimo da un secolo a questa parte. Eccolo qui, il basso continuo».

Il sogno, forse un po' ingenuo e un po' provinciale, è quello di fare una letteratura che abbia una risonanza mitica e misterica; allo stesso tempo, mi sembra si diverta - anche con i giornalisti, anche con se stesso o con il mondo intero delle Lettere - a giocare con questa visione, tanto che ad un certo punto la sensazione è che voglia immettere anche questa intervista all'interno dei suoi libri. In realtà, non esce fuori mai dall'impersonare un suo stesso personaggio: non fa la parte dello scrittore, ma al contrario, sorprendentemente, si bea di incarnare quella dei protagonisti della sua letteratura post-esotica, che sarebbe, dunque, la messa in scena di una specie di mondo parallelo, una sorta di religione a cui conta i giorni e predice la fine, dove tutti sono in profetica attesa di un'ulteriore Armageddon. Letta in questi termini, l'operazione del post-esotismo somiglia a quella di alcuni pittori minori del passato che s'inventavano delle nuove correnti artistiche: «Il mio progetto, il nostro progetto, è quello di costruire un'opera a parte, un oggetto di arte in prosa, collettivo, polifonico, che è chiuso su se stesso (con quarantanove titoli, non di più, e *Terminus radioux* è il quarantunesimo). Mi piace l'idea dell'oggetto d'arte che sostituisce quella della pura costruzione letteraria, perché questo aggiunge una dimensione fisica, architettonica e musicale, e ovviamente pittorica, dal momento che il principio fondamentale dei nostri libri è di trasmettere immagini più che testo». La sfiducia sul concetto di autorialità (che sia extradiegetico l'autore o intradiegetico) è totale, per cui la figura per così dire obbligata dell'«autore», all'interno di questo contesto, tende a cedere il passo, o a cancellarsi, di fronte a un'«affermazione collettiva che è all'inizio rivoluzionaria, violenta e carceraria, contrassegnata dalle false identità, dai “nomi di guerra” e dai comportamenti della clandestinità. E non mi sento poi personalmente – aggiunge Volodine - a mio agio nei panni dell'autore onnisciente, che vuole avere delle opinioni su tutti i temi dell'attualità e adora microfoni e

telecamere. Preferisco stare più vicino ai miei personaggi, ai nostri personaggi anonimi e spaventati dal mondo che li circonda».

Apprendiamo da un dettagliato post di Andrea Inglese su «Nazione indiana»¹, a cui rimandiamo per chi volesse approfondire il suo iter biografico o per un confronto tra analisi critiche, che questo scrittore francese è nato nel 1950 a Chalon-sur-Saône, nella regione della Borgogna, e che è cresciuto a Lione; anche il dittico “Antoine Volodine” è in realtà uno pseudonimo, scelto per amore della lingua russa, da lui insegnata e tradotta per lungo tempo. Dopo aver scritto alcuni romanzi senza trovare un editore, nel 1985 Denoël pubblica *Biographie comparée de Jorian Murgrave*² in una collana di fantascienza: e, proprio per non essere etichettato all’interno di un genere, dà vita nel 1991 al termine “post-esotismo”, pensando in questo modo di colmare un vuoto nel panorama della prassi letteraria, attraverso l’invenzione di un mondo di finzione costituito, appunto, da una pluralità di voci e di testi che originano da una comunità di scrittori incarcerati. Volodine ha poi scritto un libro, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*³, per spiegare i fondamenti e le ragioni della sua poetica, i cui punti cardine sono per l’appunto l’inverarsi di un universo senza speranza, ormai in rovina e straniato, *parlato, detto*, da una rete di voci, costituita da monologhi, interrogatori, memorie, che creano un’opera collettiva, militante, perché sono imprigionate dietro le sbarre e condividono sogni, storie, esperienze, speranze. Questa teoria letteraria ha le stigmate della finzione romanzesca, come ha sottolineato giustamente Antoine Mate, e la definizione «da nessuna parte, verso il nulla», per quanto nebulosa, ne delimita bene l’orizzonte, un orizzonte in cui dovrebbero convergere filosofie e impostazioni assai diverse fra loro, come «sciamanesimo, bolscevismo, realismo magico, e oniricismo». Al netto di ogni considerazione su questo *pot-pourri*, la battaglia politica la si attua, secondo Volodine, mediante uno sdegnoso rifiuto del linguaggio e dei meccanismi del potere, immaginando

¹ A. INGLESE, *Da “Degli angeli minori” (2)*, on line, disponibile su: www.nazioneindiana.com/2006/11/16/da-%E2%80%9Cdegli-angeli-minori%E2%80%9D-2/.

² A. VOLODINE, *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, Paris, Denoël, 1985 («Présence du Futur»).

³ A. VOLODINE, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998.

costantemente oniriche evasioni, perché ogni rivoluzione è ormai inutile e preclusa. Lo status di questo suo collettivismo antagonista è quello di sopravvissuti, di oppositori in gabbie (carcerarie o quelle più ampie di città alla deriva), che sognano una società più giusta, più onesta, ma sono ripagati con l'insussistenza, il disfacimento, la dimenticanza.

Se all'origine, dunque, ci sono degli autori imprigionati che rivelano storie e sogni, per cui la narrazione ha sempre un carattere orale e collettivo, alcuni personaggi-scrittori (ma non sono tutti scrittori) all'interno di ciascun romanzo compongono ulteriori romanzi, secondo una struttura meta-narrativa, dove appunto all'atto dello scrivere è demandata una funzione salvifica, memoriale, di fuga dal reale così come viene rappresentato dal potere e insieme, però, foriera di un'istanza politica, in quanto queste prose possono essere lette come messaggi affidati ad altri compagni di lotta, ad altri militanti, partigiani della dignità, dell'uguaglianza, delle libertà perdute e da riconquistare: «Dietro i personaggi ci sono dei narratori, dietro i narratori ci sono i “sopranarratori” incarcerati, che intervengono talvolta in modo molto netto, mentre altre volte si intravedono appena, ma sono lì. Si ha in questo modo naturalmente una struttura ad incastro, non del tutto formalista, completamente normale e leggibile. Le voci si sovrappongono e non ostacolano la lettura, né sono in contrasto con una lettura molto semplice. Inoltre, la figura dello scrittore, nei romanzi post-esotici, non ha nulla a che fare con la figura dello scrittore come viene rappresentata oggi dai media. Tra i nostri scrittori post-esotici ci sono degli emarginati, dei pazzi, degli agonizzanti, dei morti, dei detenuti nei campi di lavoro; parlano in una solitudine totale, senza un pubblico e spesso senza alcun collegamento con la letteratura: nel romanzo *Scrittori*⁴, alcuni creano il proprio mondo poetico, schizofrenico, ma non scrivono libri».

Proprio a causa dell'ambientazione post-nucleare, post-distruzione dell'umanità, dove per antonomasia tutto può accadere ed ogni assurdità è possibile, il meccanismo narrativo dei romanzi di Volodine appare reiterativo, automatico, e

⁴ A. VOLODINE, *Scrittori*, trad. di D. Contadini e F. di Lella, Firenze, Edizioni Clichy, 2013.

dopo un po', come tutte le ambientazioni di questa fattura, prevedibile: lo scrittore ha l'agio di creare situazioni allucinate, o piccole e grandi stranezze, che funzionano anche come metafora della nostra stessa esistenza. Come al solito, la fantascienza è una proiezione dell'oggi.

Il libro che possiamo considerare fondativo di questo sistema, *Angeli minori*⁵, è costituito da quarantanove brevi prose, che l'autore chiama *narrat*, ed è ambientato sul limitare di uno scenario post-apocalittico: come spiega in una nota introduttiva Volodine, i *narrat* sono «testi post-esotici al cento per cento», «istantanee romanzesche che fissano una situazione, delle emozioni, un conflitto vibrante fra memoria e realtà, fra immaginario e ricordo. È una sequenza poetica a partire dalla quale ogni fantasticheria è possibile, per gli interpreti dell'azione come per i lettori. [...] Chiamo qui *narrat* quarantanove immagini su cui si fermano, nella loro erranza, i miei mendicanti e i miei animali preferiti, nonché qualche vecchia immortale. Almeno una di loro è stata mia nonna». Ci sono, è ovvio, il vantaggio e il piacere della prosa breve, del racconto, dell'aneddoto, secondo uno dei tanti fili che riconducono a Kafka. Ogni micro-racconto è accattivante e avvincente perché costruito attorno a un'agnizione finale; spesso si svelano nelle ultime due righe: c'è, ad esempio, la grassa accudita dai figli che sta perennemente affacciata all'ultimo piano del suo appartamento, sempre più obesa, che con molta tranquillità alla fine rivela di essere messa all'ingrasso perché la devono mangiare, mentre in nessuna delle descrizioni precedenti si lasciava intendere qualcosa di simile; o ci sono i due uomini che si incontrano in uno scenario quasi desertico e si fanno in ultimo dei regali, come fossero rappresentanti di due tribù sconosciute.

Dal punto di vista dell'efficacia narrativa, Volodine è molto bravo a sorprendere il lettore attraverso un'organizzata, sistematica concretizzazione di strategie narrative di spostamento, isolamento, de-realizzazione dei personaggi: ci troviamo di fronte, allora, a prose di un paio di pagine, ciascuna detta come in un

⁵ A. VOLODINE, *Angeli minori*, trad. di A. Crovetto, Roma, L'Orma editore, 2016.

sogno o letta come in un proclama da tanti personaggi diversi (narratori-sciamani, sono stati definiti), che seguono le proprie storie, alcune legate altre staccate dalle altre, dove ogni pezzo, ogni frammento serve a darci un'idea di cosa sia diventato il nostro pianeta, dove il confine tra sogno e realtà viene spazzato via. Tutta la vicenda inizia dopo una catastrofe (si fa riferimento, ad esempio, a dei «vapori radioattivi» che impestano l'aria), e i sopravvissuti - viaggiatori, sciamani, musicisti, vagabondi, condannati - sono tornati alla magia, al baratto, talvolta al cannibalismo. Il protagonista principale, se così si può dire, è una sorta di automa vivente, di golem di pezza creato dalle amorevoli mani di alcune nonne con lo scopo di salvare la società e di farla finita col capitalismo, che però viene incatenato e accusato di tradimento. Will ha voluto reintrodurre il capitalismo, che pure ha ridotto in brandelli il mondo, e per questo viene condannato a morte: come un Prometeo all'incontrario, legato e incatenato racconta, sotto forma di *narrat*, la sua storia e il perché ha dato all'umanità solo avidità per il denaro e corruzione, mentre avrebbe dovuto ripristinare una sorta di egualitarismo: ma il mondo continuerà ad esistere in questa realtà di privazione, di perdita e mancanza ancora per centinaia di anni.

Tutti i personaggi di Volodine sembrano vivere come schiacciati dalla catastrofe, ormai sconfitti, e nonostante ciò non smettono di pianificare il loro futuro o di avere speranza, di riflettere o di raccontare a qualcun altro che cosa è accaduto loro nel passato. La meditazione sulla sconfitta non impedisce di mettere in scena personaggi che guardano avanti, sostiene Volodine, come se l'andare avanti costituisse per lui la condizione necessaria e sufficiente affinché possa nascere una storia interessante. In *Angeli minori* incontriamo, ad esempio, delle vecchie molto indebolite fisicamente e mentalmente, o solitari abitanti di rovine o ex detenuti dei campi di lavoro, o esseri folli o malati, che non possono uscire dal loro incubo. In *Scrittori*, tutti coloro che entrano in scena sono invece spesso già morti: «I miei personaggi, i nostri personaggi, tuttavia, non sono eroi ed eroine che appartengono a una tradizione fatta di ottimismo. La maggior parte di loro – spiega – ama definirsi come “sub-umani” (letteralmente “*Untermenschen*”, etichetta con la quale i nazisti

designavano ebrei, zingari e slavi), e spesso essi stessi non sanno veramente se sono ancora vivi. Su questa base, si costruiscono dei personaggi che sono caratterizzati dall'ottica della sopravvivenza e da un particolare umorismo messo in pratica da tutti gli autori post-esotici: l'umorismo del disastro. Così, anche nelle situazioni di oppressione, disfatta o agonia, i nostri personaggi guardano l'orribile mondo che li circonda con una certa tenerezza ed un certo distacco. Non credono all'assenza del dolore o al loro futuro, ma "giocano a fare finta di credere". Sono completamente isolati e sanno che nessuno li ascolta, ma si fingono degli oratori che tengono un discorso davanti ad un largo pubblico. Ciò che dicono può quindi essere considerato come una lezione sul passato, sul destino, sull'avvenire dell'umanità. L'umorismo può scaturire in differenti maniere, ma quasi sempre si comincia precisando come la situazione in sé sia umoristica. Un oratore senza pubblico parla del futuro dell'umanità, mentre, è il caso di *Angeli minori*, l'umanità si è già quasi totalmente estinta». Oscillanti tra realtà e distopica iperrealità, questi *narrat* ci appaiono fortemente legati tra loro: un personaggio evocato in uno diventa protagonista o io narrante nel successivo, e questo espediente fa sì che possiamo leggerli separatamente e allo stesso tempo guardare alla fine il puzzle di voci e storie che si ricompongono davanti ai nostri occhi.

Costruire i racconti con la veridicità dei sogni è un altro meccanismo tipicamente kafkiano di cui si avvale Volodine: l'escamotage letterario sta nel descrivere cose e avvenimenti con la precisione della realtà quando, invece, sono irreali; dunque, non si deve usare il linguaggio fantastico né è necessario affermare che è successo un evento straordinario, ma appunto è sufficiente scrivere - stiamo facendo un esempio - di aver visto, uscendo la mattina, un iguana darmi il buongiorno e chiedermi come va. Un Kafka per lettori che si vogliono divertire, senza allegoria, senza quell'irrequietezza dell'allegoria di cui abbiamo perso le chiavi, insomma che è tipica del fare narrativo di Kafka; al contrario, qui le chiavi ci sono tutte, per cui non sopravviene l'angoscia, e ciò che intravediamo è in realtà

fortemente rassicurante. Le storie di Volodine sono un gioco della fantasia, ed è questo che attrae il lettore, mentre in Kafka le allegorie sono sempre un gioco dell'anima, un gioco serissimo.

Lo scopo più probabile di questo sistema, inconscio o meno, è di far incontrare ex lettori di fumetti fantascientifici o di manga giapponesi con la letteratura che viene reputata alta; da un lato vengono riprodotti degli stilemi caratteristici di una certa filmografia o l'immaginario di certe *strisce illustrate* postatomiche e dall'altra si recuperano le tecniche del racconto fantastico. Tutto questo riporta il lettore indietro nel tempo, a quand'era un lettore adolescente, secondo un diagramma auto-produttivo, secondo una visione consolatoria, che legittimamente, facilmente, crea entusiasmi. La realtà postatomica raffigurata appare volutamente manierata, e da questo punto di vista Volodine si allinea alla tradizione del post-atomico, lo affronta voglio dire allo stesso modo in cui altri hanno fatto prima di lui, ad esempio presentando un'umanità ridotta in brandelli, allucinata, costituita da sopravvissuti, abitanti di un pianeta a-tecnologico, che è diventato una distesa desertica, o che si sta letteralmente spegnendo, dove le città, ridotte a discariche a cielo aperto, sono state via via abbandonate: questa fine dell'umanità è in *Angeli minori* una fine in bellezza, tuttavia, non in miseria.

Segue Volodine il canone delle narrazioni brevi, dell'apologo, del paradosso, per cui appunto ciascuna prosa deve sempre sortire un effetto sorpresa, dove la condizione di inferiorità che vivono i protagonisti li rende anche immuni per un certo verso, immuni per disperazione, fa sì che possano usare l'arma dell'ironia e dell'irriverenza nei confronti dello status quo, consente loro di essere un po' beffardi con coloro che li schiacciano. In più, com'è d'altronde consuetudine di questo genere, per rendere verosimile il futuro, Volodine lo fa diventare passato, cioè tradizione: non spiega mai cosa è accaduto alla Terra, dà per scontato che il lettore accetti la realtà evocata nel romanzo come dato di fatto; e, rendendo lo scenario catastrofico come qualcosa di accaduto realmente, ce lo fa sentire come una cosa necessaria, il che è un cliché che permette una grande narratività. Se immaginiamo una storia banale e la

immettiamo in uno scenario apocalittico, a livello narrativo è come avere un romanzo di cappa e spada; ha subito un elemento di fascinazione narrativa, e l'elemento postatomico gli garantisce una scenografia sempre efficace, un po' come Walter Scott con le sue scintigrafie dell'epoca medioevale, che riescono sempre, sono subito accattivanti - se si è bravi scrittori, certo. Per il lettore è allora piacevole rintracciare gli elementi consolidati di Kafka, rintracciare gli scenari dello *Stato delle cose* di Wim Wenders, l'atmosfera di caotica decadenza e sconfitta di *Blade Runner*, o anche una certa umanità di Celine, però ancora una volta ridotta a cliché hollywoodiano, rintracciare anche una serie di produzioni splatter o di genere popolare o di una tradizione detta impropriamente di "serie b", tanto che possiamo immaginare questi brevi brani come se fossero davvero accompagnati da illustrazioni a fumetto, ché d'altronde ben si presterebbero ad una veste tipografica illustrata e fumettistica. L'autore stesso ha chiamato questo suo tipo di produzione «letteratura da cassetto», una letteratura da bassifondi con una precisa declinazione politica anarchico-antagonista ed una certa nostalgia, da orfano, dell'Oulipo; il luogo dell'emarginazione, della spazzatura dell'umanità, da cui proviene questo coro di voci, questo gruppo insurrezionale, gli consente di dare vita ad una posizione minoritaria e insieme di fantasticare una soluzione alternativa. L'irrecuperabile condizione post-apocalittica dell'umanità diviene una grande metafora della perdita di noi stessi, del nostro stesso smarrimento, sembra dirci Volodine, forse anche un emblema - o meglio un'analisi, un'indagine attraverso il pop - del fatto che ci siamo trasformati in mostri, che abbiamo qualcosa di ferino nei comportamenti, negli apparati tecnologici, nei nostri rapporti con amici o familiari o quando comunichiamo con sconosciuti, e siamo diventati di nuovo degli animali stregati. Nel gran bazar della globalizzazione, anche la letteratura ha trovato una sua strada epistemologica, nel senso che, essendo globalizzati il cinema, il teatro, Youtube e i fumetti, si scrivono romanzi andando a comprare tanti diversi ingredienti che a quei mondi sono afferenti o che da quei contesti provengono. Non c'è nessun giudizio morale in questa constatazione: l'antologia o i classici a cui attingere a piene mani

rappresentano solo una delle tante opzioni possibili: è come se lo scrittore ogni volta si recasse in un grande supermercato dove ci sono le superofferte e i Kinder e i surgelati e il cibo bio ecc. La letteratura postmoderna si costruisce anche così, senza fare troppo gli schizzinosi, e quindi pure qui, come detto, abbiamo un po' di Kafka, un po' di Celine, un po' di Wim Wenders del primo periodo, i manga giapponesi e ovviamente la tradizione delle metamorfosi e dell'assurdo onirico surrealista. Per cucinare la propria torta, lo scrittore si avvale di tutti gli ingredienti comprati al supermercato, non butta via niente, impiega a piene mani i nostri cliché, e anche questo desiderio sa molto di avanguardia, che già voleva scrivere grande poesia usando i fumetti, facendo convergere o deragliare le forme, unendo sulla stessa tavola il vino costosissimo e la bevanda gasata: in *Angeli minori* c'è quasi un'applicazione empirica di questo principio, il mondo descritto è un mondo fatto di rifiuti, di avanzi, di relitti, dove tutto si tiene insieme, dalla busta di nylon al frammento del poema cinese. Dietro l'invenzione del post-esotico c'è insita già la necessità di creare una nuova zona franca dove poter immettere tutto questo materiale da supermercato, così eterogeneo.

Angeli minori è uscito nel 1999 e nel sistema «post-esotico anarco-fantastico» ciò che è cambiato, afferma Volodine, è da un lato la risposta del pubblico, dall'altro la realizzazione, la costituzione di un presunta *comunità*: «Da allora, la cosa più notevole è che le voci di autori immaginari, all'origine delle narrazioni post-esotiche, abbiano preso corpo veramente. Accanto a Volodine altri autori hanno portato avanti il post-esotismo e non sono solamente degli esseri fittizi. Lutz Bassmann (di cui il pubblico italiano potrà presto leggere *Les aigles puent*), Manuela Draeger (è stato già pubblicato in italiano *Undici sogni neri*) hanno concretizzato la loro esistenza e hanno in Francia un loro editore (che non è quello di Volodine), il loro universo letterario, le loro ossessioni, la loro lingua. Se prendiamo questi due autori, hanno pubblicato, in due, una ventina di titoli». C'è in Volodine un piacere molto postmoderno, che è quello di fare alta letteratura dalle zone di confine, di toccare il sublime, di andarlo a cercare in luoghi marginali, periferici della letteratura, di porsi

fuori dal tempio, così come lo sono i suoi personaggi. Al tempo stesso, la sua schizofrenia autoriale è irrefrenabile e ogni sforzo è teso per sostenerla ad oltranza: «Quello che era un progetto letterario è diventato una realtà – continua. Esiste una comunità di scrittori, esiste concretamente una letteratura collettiva; stiamo costruendo un edificio romanzesco a più voci, insieme aperto sul mondo e chiuso in se stesso; facciamo esistere in francese e in traduzione “una letteratura straniera scritta in francese” (questa formula è una delle migliori definizioni del post-esotismo)».

Bravo e attento portavoce dei propri pseudonimi, Volodine è anche il loro primo grande fan, un sorta di appassionato lettore di se stesso: come il costruttore che osserva i propri operai soddisfatto perché sta per concludersi il progetto iniziato molto tempo prima e vede avvicinarsi il momento del profitto, così è Volodine demiurgo dei propri avatar: «Ciò che è cambiato è che sempre più lettori e lettrici leggono i nostri libri. Sono passati quindici anni, ma soprattutto sono sorti più di venti libri. Ciò che è anche cambiato è che vediamo avvicinarsi il momento in cui verrà finito l’edificio post-esotico, che sarà costituito da 49 titoli. Quando *Angeli minori* è apparso in Francia, eravamo ancora molto lontani». Per tutto questo, dunque, ha ideato il nome di letteratura post-esotica, che, forse in un modo un po’ ingenuo e provinciale, o forse solo spinto dall’allegria presa in giro dei suoi interlocutori, immagina possa essere un movimento, una letteratura in grado di possedere una risonanza mitica. Bisogna trovare lo scarto giusto, però, per capire questa dimensione anche perché le risposte di Volodine sono piene di spie linguistiche: a lui piace immaginare che quelli che sono degli affezionati - gli pseudonimi e anche i suoi lettori - siano anche degli iniziati, un po’ come accade agli appassionati di *Guerre stellari* o di Tolkien che poi entrano in una mitologia e si ritrovano da qualche parte, ad un raduno, ad un festival, tutti vestiti come i protagonisti delle saghe. Il suo desiderio mi sembra sia quello di dare vita anche lui ad una mitologia letteraria in cui i personaggi, le situazioni, i luoghi formino una sorta di complicità tra seguaci, in cui gli stessi fan entrino nel suo labirinto, in questo

suo mondo parallelo, che lo percorrano in compagnia di queste voci, di questi suoni di prigionieri, secondo un input di tipo sacerdotale o quasi para-religioso. Siamo al gioco, appunto, in linea di principio, ma, appena risaliamo, usciamo dalla stanza e ci togliamo tutto, anche se ci siamo divertiti.

Sebastiano Triulzi

Storia dell'editoria

Questa sezione è dedicata all'approfondimento della storia dell'editoria, dall'invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell'intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all'iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d'archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 14/C, 10/F, 11/A

Settori scientifico-disciplinari:

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- M-STO/08: Archivistica, bibliografia e biblioteconomia

Carducci e Sommaruga

Angelo Sommaruga (detto “il dottor Pertica” a causa della sua figura alta e slanciata), milanese (1857-1941) di via Cerva, è noto, oltre che per essere stato un raffinato gallerista, soprattutto per aver pubblicato una serie di riviste come lo scapigliato periodico letterario «La Farfalla» (nato nel 1876 a Cagliari), la «Cronaca bizantina» (1881-1885), esemplare per la sua eleganza; le «Forche caudine», famose per l’approccio pungente e polemico alle questioni; gli originali periodici «Brougham» e «Nabab» etc. Inoltre, dai suoi tipi uscirono anche svariate edizioni, di fattura assai elegante, di autori allora molto noti come Capuana, Scarfoglio, la Contessa Lara, Edmondo De Amicis, Carducci, un giovanissimo d’Annunzio.

Numerosi collaboratori in comune col «Fanfulla della domenica» ebbe «La Domenica letteraria» (1882-1885), altro periodico di Sommaruga fondato e diretto inizialmente da Ferdinando Martini, che si proponeva di fare opera di divulgazione seria, quanto la «Cronaca bizantina» era, invece, frivola e spregiudicata. Luigi Lodi svolse, all’interno del periodico, un ruolo importante di coordinamento e la «Domenica» si propose di non farsi coinvolgere né dai dibattiti più accesi né dalle questioni politiche più scottanti dell’attualità: suoi collaboratori furono Giuseppe Chiarini, Enrico Nencioni, Enrico Panzacchi *etc.*, e vi scrissero Giulio Salvadori, Edoardo Scarfoglio e anche Carducci, Verga, Capuana e Nicola Misasi.

Il periodico più fortunato del giornalismo romano di fine secolo fu la «Cronaca bizantina» (1881-1885), che si contrappose nettamente a tutta la tradizione del giornalismo risorgimentale, non ponendosi alcun limite né alcuna remora di carattere moralistico; la rivista segnò un momento di preparazione dell’Estetismo, tramite la mediazione di certo Carducci, dai versi del quale («Impronta Italia domandava Roma / Bisanzio essi le han dato»)⁶ il titolo aveva preso spunto. La casa editrice, comunque,

⁶ G. CARDUCCI, *Giambi ed epodi*, libro II, 1906, *Per Vincenzo Caldesi*, vv. 27-28.

prestava, allora, molta attenzione alla narrativa di tipo sperimentale contemporanea: ad esempio, pubblicò opere di De Amicis, Dossi, Imbriani.

Nel 2009 è stato pubblicato il catalogo del fondo della casa editrice, che raccoglie numerose sue pubblicazioni, sia librarie sia periodiche (in particolare, le riviste «Cronaca bizantina» e «Forche caudine» al completo), e anche ciò che è rimasto dell'archivio personale dell'editore, tra cui missive e cartoline che gli inviarono alcuni suoi autori (tra gli altri, vari inediti di d'Annunzio, Carducci e De Amicis) e i famigliari, dei contratti e delle ricevute di pagamento, nonché ritagli di giornali che lo riguardano.

Come ha rilevato Pietro Paolo Trompeo,

Se ci fu un momento in cui il fiero Giosue si abbandonò a un certo diletterismo parnassiano, alla Théophile Gautier, fu proprio allora. Se la memoria non mi falla, il primo fascicolo della «Cronaca bizantina» recava in bella mostra la più preziosa, la più cesellata, la più gautieriana delle poesie del Carducci: quelle *Ragioni metriche*⁷, che sono un omaggio a una delle più floride muse del circolo sommarughiano, la romana Adele Bergamini. Lo spunto di quei distici vien forse da Chateaubriand (il perpetuarsi nelle donne romane della vigoria di Clelia) e il tema certo da Goethe (l'esametro scandito su le spalle della formosissima donna); ma le variazioni che seguono (l'offerta dei metri classici, uno per uno, come di altrettanti gioielli, alle particolareggiate grazie di lei) è oreficeria alla Gautier. Destinando quella poesia alla «Cronaca bizantina», il Carducci aveva capito di colpir nel segno, cioè che la poesia sarebbe piaciuta al Sommaruga e al suo pubblico. Ma dobbiamo per questo chiamare in causa il Sommaruga?⁸

Sempre Trompeo sottolinea come in quegli anni Carducci si fosse, in talune occasioni, allontanato, nei propri versi, dai toni aspri e dalle battaglie civili portate avanti tramite la raccolta dei *Giambi ed Epodi*, anelando a rifugiarsi nell'olimpica serenità dell'Ellade: specie la terza delle *Primavere elleniche*, infatti, «languida e voluttuosa in quel suo abbandonarsi all'amore nella presenza della morte, è una primavera “alessandrina”⁹; e Alessandria, «idealmente, è più vicina a Bisanzio che

⁷ Trattasi di un madrigale in distici.

⁸ Cfr. P. P. TROMPEO, *Presentazione* di G. SQUARCIAPINO, *Roma bizantina. Società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*, Torino, Einaudi, 1950, pp. 13-22: cit. alla p. 17.

⁹ Ivi, p. 18.

non ad Atene»¹⁰. Pertanto – sostiene Trompeo –, Sommaruga non fece che andare incontro alla vena “bizantina” che già allora serpeggiava in Carducci.

In una lettera di presentazione di Sommaruga a Ferdinando Martini, il poeta scriveva: «Il sig. Sommaruga, che è giovane intelligente, e di propositi arditi, non senza fondamento vuol fare l'editore. E facendo l'editore, vorrebbe metter fuori dei libri che piacesse»¹¹.

L'approvazione di Carducci per la politica editoriale di Sommaruga, però, non comportava una completa adesione a tutte le sue iniziative e a tutti i suoi metodi; quando, ad esempio, egli gli concesse i diritti del proprio *Eterno femminino regale*, pretese che nel relativo numero della «Cronaca bizantina» non comparissero «né donnine scollacciate né altri orpelli e amminicoli più o meno afrodisiaci. Ma l'eccezione conferma la regola. L'austero veto, nell'unico caso di quel numero regale, dice che per gli altri numeri il Carducci chiudeva un occhio»¹².

Per Sommaruga Carducci pubblicò una serie di opere. Nella collana «Opere varie», partecipò all'*Album Fracassa* edito nel 1882, con *Due terzine*¹³; pubblicò l'articolo *Eterno femminino regale*¹⁴ sempre nel 1882 e *Confessioni e battaglie* (1882; nel 1883 ne uscirono due, divise in *Serie prima* e *Serie seconda*; nel 1884, la *Serie terza*). Al riguardo, Carducci scriveva il 21 giugno 1881 all'editore:

Quanto alla forma tipografica del volume *Confessioni e battaglie*, non so che dirle. Non sono di quelli che gridano “Elzevir o morte”. Se un volume di circa trecento pagine di prosa può stare in un formato medio elzeviriano, vada. Se no, lo faccia pure in altro formato o inglese o francese o italo-bodoniano. In somma, di tutti questi segreti di tipografia io capisco pochissimo. Quando il libro o anche il foglio è stampato, mi piace o non mi piace. Ma, prima di ciò, mi rimetto al parere dei savi. Ci pensi un po' Lei e il proto¹⁵.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ La lettera viene riportata sempre da Trompeo: *ibidem*.

¹² Ivi, pp. 18-19.

¹³ Cfr. G. SQUARCIAPINO, *Roma bizantina. Società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*, op. cit., p. 309. Cfr. le pp. 309-310 al riguardo.

¹⁴ Editto in precedenza nel fascicolo del 1° gennaio 1882 della «Cronaca bizantina».

¹⁵ Cfr. G. SQUARCIAPINO, *Roma bizantina. Società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*, op. cit., p. 318.

Il 20 marzo 1882, poi, gli comunicava la propria soddisfazione per il lavoro: «Il *Confessioni e battaglie* è stampato benissimo, ed ha fregi superbi: peccato (dicono quasi tutti) che la carta non sia più solida! il libro avrebbe fatto anche per la dimensione miglior figura»¹⁶. Qualche mese più tardi aggiungeva ancora qualche velata lamentela: «L'edizione certo è bellissima, e, per fatta in tre mesi, meravigliosa. I nemici e gli emuli di Lei dicono che la copertina pare un po' carta da tappezzeria. Ciò per amareggiare il trionfo»¹⁷.

Contrariamente a quanto sarebbe accaduto nel rapporto tra Benedetto Croce e Laterza, Carducci non si intrometteva, dunque, nelle questioni tipografiche, affidandosi al buon gusto dell'editore, ma non mancava di criticarlo, a lavoro concluso, specie se solleticato e istigato dai commenti malevoli di concorrenti e invidiosi.

Del 1883 è anche la composizione (tra il febbraio e l'aprile) e l'edizione del *Ça ira. Settembre MDCCXCII*, "poemetto"¹⁸ di dodici sonetti uscito il 10 maggio per i tipi di Sommaruga in 24.000 copie; l'opera di argomento rivoluzionario (era ispirata alla Rivoluzione francese) fu recensita, tra gli altri, da Scarfoglio¹⁹; essa venne annunciata sulla «Cronaca bizantina» con le parole che seguono:

Bene lo Scarfoglio giudicò di questo nuovo volume nel *Fracassa*, dicendo che esso è il primo tentativo epico dell'autore. Mentre, infatti, sta compiendo *La canzone di Legnano*, che sarà fra poco pubblicata, l'illustre poeta ha dati a stampare questi sonetti, in cui descrive il momento più solenne, più veramente epico della civiltà moderna: il settembre 1792 in Francia. Il risollevarsi nuovo della gente così lungamente oppressa nell'amore della libertà, il congiurare in tutta l'Europa monarchica contro la rivoluzione minacciosa, le ansie, le sconfitte, gli eroismi, le stragi, i trionfi di quei giorni: Verdun Spalancante lieta al nemico le sue porte, l'Assemblea che proclama la patria in pericolo, l'eloquenza gladiatrice di Danton presso all'odio chiuso di Marat, la morte della Lamballe e la insurrezione di Avignone, tutte le trepidazioni di quei giorni coronate alla fine dalla vittoria di Valmy, da cui appare giudice e profeta solenne la figura di Wolfango Goethe, tutti questi quadri terribili e sublimi il Carducci disegnò e colorì con potenza michelangiotesca in questi sonetti che stanno fra i suoi più forti e più belli²⁰.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Presentando il progetto all'editore, il 6 marzo 1883 Carducci sottolineava la contiguità dei sonetti tra loro: cfr. G. CARDUCCI, *Lettere*, vol. XIV, Bologna, Zanichelli, 1952, p. 123.

¹⁹ Cfr. E. SCARFOGLIO, *Ça ira* di G. Carducci, in «La Domenica letteraria», n. 18, 5 maggio 1883.

²⁰ *Ivi*, p. 321.

Del 1884 il volume di *Conversazioni critiche* edito da Sommaruga, che nel frattempo aveva cambiato sede, spostandosi da via dei Due Macelli 3 a Palazzo Sciarra, in via dell'Umiltà. Da notare, dal punto di vista editoriale, la quasi certamente non casuale coincidenza di titolo tra quest'ultima opera carducciana e le raccolte allestite per Laterza dal maturo Croce, così come la preferenza accordata alla prassi di suddividere le opere miscellanee in "serie".

Nel settembre del 1883 venne pubblicato da Sommaruga un volumetto in onore delle nozze della sorella Giuseppina con Carlo Valentini, nel quale erano contenuti dei versi di Hölderlin liberamente tradotti da Carducci; in seguito, vide la luce anche un altro volume di autori vari intitolato *Il primo passo*, nel quale erano raccolte anche alcune note autobiografiche di Carducci, oltre a quelle di Alessandro D'Ancona, Adolfo Bartoli, Vittorio Bersezio, Giuseppe Chiarini, Giuseppe Costetti, Olindo Guerrini, Paolo Mantegazza, Enrico Nencioni, Enrico Panzacchi, Mario Rapisardi *etc.* In un annuncio della «Cronaca bizantina» si leggeva, al riguardo:

Uno dei volumi maggiormente curiosi e utili che si sieno pubblicati negli ultimi anni è per certo questo volume, che il Martini pensò e alla compilazione del quale amorosamente attese. In esso i più illustri ed amati fra gli scrittori italiani narrano come incominciarono la loro vita letteraria, come facessero, per la prima volta, *gemere i torchi*. Non abbiamo bisogno di fare speciali raccomandazioni, perché l'entusiasmo con cui il pubblico lo accolse dimostra come egli sia veramente riuscito un documento importante di storia contemporanea ed una lettura piacevole e gradita²¹.

Alla fine dell'Ottocento, dunque, Sommaruga aveva, ormai, ben recepito ed adottato proficuamente il sistema di reclamizzazione tipico del più importante editore ottocentesco italiano, Emilio Treves, che si serviva del circuito delle proprie riviste e dei propri giornali per fare pubblicità ai volumi stampati dalle proprie tipografie. Si noti anche il linguaggio adoperato, ormai spregiudicato (come nel caso dell'ammiccante «*gemere i torchi*»), e il contenuto del messaggio pubblicitario, facente leva sul binomio classico importanza documentaria e intrattenimento.

²¹ Ivi, p. 396.

Sembra opportuno chiudere con un ricordo di Trompeo sul rapporto di lunga fedeltà che legò a Sommaruga Carducci:

Il Sommaruga delle «Forche Caudine» per lui non fu mai un rèprobo, come per la maggioranza dei collaboratori della «Bizantina». A quella fedeltà il Sommaruga ci teneva giustamente: fu il suo più bel vanto fino all'estrema vecchiaia. E anche noi ci sentiamo commossi ripensando a quella nevosa notte di febbraio che il Sommaruga fuggiasco passa da Bologna diretto alla frontiera, e il Carducci, tutto imbacuccato e con un grosso ombrello in mano, lo cerca di vagone in vagone tra i viaggiatori e ha appena il tempo di gridargli mentre già il treno si muove: «Si ricordi che io le voglio sempre un po' di bene!». Se la Provvidenza mi chiamasse arbitro per tramandare ai posteri o quest'episodio o l'alcaica *Alla stazione in una mattina d'autunno*, credo che sceglierei quest'episodio²².

Maria Panetta

²² Cfr. P. P. TROMPEO, *Presentazione* cit., pp. 20-21. Per approfondire, si vedano almeno: D. FERRARI, *Commento storico letterario del Ca ira di Giosue Carducci: dall'edizione di a. Sommaruga del 1883*, Cremona, Fezzi, 1911; P. P. TROMPEO, *Presentazione* di G. SQUARCIAPINO, *Roma bizantina. Società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*, Torino, Einaudi, 1950, pp. 13-22; L. JANNATTONI, *Angelo Sommaruga*, Roma, Palombi, 1959; N. VIAN, *Sommaruga, ruga, ruga... ruga*, Roma, Staderini, 1951; *Incisioni di Renzo Sommaruga*, a cura di D. Porzio, Verona, Edizioni d'Arte Ghelfi, 1972; A. CHEMELLO, *La Farfalla di Angelo Sommaruga: storia e indici*, Roma, Bulzoni, 1977; *Renzo Sommaruga stampatore illustratore*, a cura di V. Scheiwiller, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1978; G. SQUARCIAPINO, *Roma bizantina. Società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*, presentazione di P. P. Trompeo, Torino, Einaudi, 1950; *La Scapigliatura e Angelo Sommaruga: dalla bohème milanese alla Roma bizantina*, Catalogo del Fondo Angelo Sommaruga della Biblioteca di via Senato, a cura di A.-P. Quinsac, G. Farinelli, M. Noja, Milano, Biblioteca di via Senato, 2009; C. A. MADRIGNANI, "La domenica letteraria" di F. Martini e di A. Sommaruga: introduzione e indici, Roma, Bulzoni, 1978; M. G. BALDUCCI, *Estetismo ribelle: la Farfalla di Angelo Sommaruga*, Pisa, Giardini editori e stampatori, 1991.

Inediti e traduzione

In questa sezione si intende raccogliere, diffondere e commentare contributi inediti più o meno recenti della produzione e riflessione letteraria contemporanea, in particolare (ma non solo) nella loro dimensione interlinguistica e traduttologica. Vi troveranno spazio sia contributi teorici in materia di traduzione sia testi inediti di autori stranieri, accompagnati da versioni italiane e note introduttive realizzate da esperti della disciplina.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 10/F, 10/I, 10/H, 10/L e 10/M

Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-LIN-05: Letteratura spagnola
- L-LIN-06: Lingue e letterature ispano-americane
- L-LIN/07: Lingua e traduzione – Lingua spagnola

- L-LIN/04: Lingua e traduzione – Lingua francese

- L-LIN/12: Lingua e traduzione – Lingua inglese

- L-LIN/14: Lingua e traduzione – Lingua tedesca

Hablo por mi diferencia.

Pedro Lemebel e il suo manifesto umano e politico

Ancora non troppo conosciuto anche tra gli ispanoamericanisti del nostro paese, Pedro Lemebel è stato definito lo scrittore cileno della post-dittatura, quello che più degli altri ha risposto alle aspirazioni di libertà e giustizia, quello che ha continuato a scuotere le coscienze perché non si ripettesse l'incubo vissuto dai cileni per più di tre lustri, che ha fatto della propria originalità un marchio di fabbrica immediatamente riconoscibile anche fuori dai confini nazionali. Le sue opere, tradotte ormai in molte lingue e anche in italiano dalla casa editrice Marcos y Marcos di Milano, si occupano di storie di vita ai margini della società, delle rivendicazioni dei diritti degli omosessuali, delle proteste contro il regime dittatoriale di Pinochet, della lotta per la libertà di espressione. Lemebel, infatti, è uno di quegli intellettuali che hanno deciso di rimanere in patria tra gli anni Settanta e Ottanta, di combattere la dittatura dall'interno, di far sentire la propria voce usando la provocazione per portare a segno rivendicazioni politiche e sociali. È un personaggio stravagante, contestatario, coraggioso e indipendente, ostile ai pregiudizi e contrario ai luoghi comuni, che ama il ricorso alla caricatura estrema alla maniera del ben più noto Almodóvar, che ha sempre coltivato un grande sogno di libertà e mantenuto le distanze dalla "cattedrale letteraria" assieme ai suoi rituali e obblighi.

Lemebel, che si è sempre definito senza mezzi termini «povero e frocio», racconta l'emarginazione e per farlo utilizza riferimenti quotidiani e autobiografici. La capacità di osservare ciò che lo circonda conferisce ai suoi scritti una densità poco comune; la strada è il suo palcoscenico e i protagonisti delle sue cronache appartengono alle classi sociali più vicine alla miseria e alla marginalità. La sua prosa è auto-denigratoria e irriverente; lo stile è quello di un barocco in versione postmoderna ed è caratterizzato dall'abbondanza e dalla libertà di forme e contenuti,

dall'iperrealismo al kitsch. Ha il gusto per la farsa, l'iperbole e la metafora, ha uno straordinario senso dell'umorismo, coniuga il ridicolo col drammatico, definendo in costante divenire i tratti di una scrittura estremamente personale che costituisce un prezioso apporto all'evoluzione della letteratura cilena. Ama mischiare la realtà con la finzione, che definisce la parte "siliconata" della sua opera. I suoi testi sono tragicomici e combattivi in una lotta costante contro la destra conservatrice e la borghesia cilena, fatua e tradizionalista. I suoi strumenti non sono solo le parole; le sue denunce si sono da sempre manifestate anche attraverso diverse forme di *performances*, dall'arte di strada improvvisata alle apparizioni lampo al modo dadaista, il tutto ideato con l'obiettivo di provocare l'establishment e contrastare l'omogeneizzazione culturale imposta dalla dittatura. Pedro Lemebel negli anni è diventato una figura di culto della controcultura, e oggi è grazie ai suoi scritti che tantissimi giovani cileni hanno il coraggio di "uscire fuori", di accettare la propria omosessualità, di parlarne liberamente e pubblicamente, di esserne orgogliosi. È un intellettuale, ma anche un personaggio, ironico, brillante e pungente, una personalità eccentrica che ha fatto della diversità la propria forza, una prospettiva da cui guardare il mondo; ed è uno scrittore ormai invidiato negli ambienti culturali di quei paesi che negli anni hanno fatto della tolleranza e della garanzia dei diritti la propria bandiera, Italia compresa.

L'autore nasce negli anni '50 in un quartiere povero e periferico di Santiago e, date le ristrettezze economiche della famiglia, la sua carriera inizia al liceo industriale maschile, dove si insegna a lavorare il legno e il metallo. Da ragazzo viene costantemente deriso dai compagni per il suo aspetto femminile, ma continua gli studi iscrivendosi poi all'Università del Cile, dove nel '79 si laurea in Belle Arti. Comincia a insegnare in due istituti della periferia della capitale, dai quali tuttavia viene presto licenziato a causa del suo aspetto palesemente omosessuale. Da quel momento in poi si dedica esclusivamente all'arte e alla letteratura e partecipa così ai primi laboratori di scrittura. Inizia la propria carriera scrivendo racconti e nel 1983 vince il primo premio a un concorso letterario con il suo *Porque el tiempo està cerca*, racconto

intimamente legato alla storia delle sue origini, in cui Lemebel narra delle difficoltà vissute dai gay appartenenti alle classi più umili, una tematica che ritornerà costantemente nella sua opera. Grazie ai *talleres* letterari che frequenta conosce in particolare alcune autrici femministe, legate in modo viscerale alle idee della sinistra clandestina: tra queste, Pía Barros, che lo avvicina agli ambienti del nuovo socialismo cileno all'interno dei quali, tuttavia, la sua militanza politica si vedrà nuovamente ostacolata dal pregiudizio provocato dalla sua omosessualità.

Il manifesto *Hablo por mi diferencia* risale alla metà degli anni '80, quando Lemebel fonda, assieme all'amico artista e poeta Francisco Casas, il duo performativo "Las Yeguas del Apocalipsis" ("Le cavalle dell'Apocalisse"). I due si dedicano a sabotare presentazioni di libri, incontri pubblici o comizi apparendo a sorpresa con azioni provocatorie, improvvisando *performances* teatrali e usando il più delle volte un travestimento bizzarro o palesemente equivoco, fino a diventare un fenomeno riconosciuto della controcultura santiagueña. I temi cari all'autore sono centrali nelle azioni delle "Yeguas": il richiamo alla memoria dei *desaparecidos*, la questione dei diritti umani, della libertà sessuale e della dignità omosessuale, così come le richieste di uno spazio di dialogo pubblico sulla democrazia. In questo contesto intessuto di impegno artistico e sociale si inserisce, come diremo anche più avanti, la redazione e la lettura pubblica, durante un incontro della sinistra organizzata cilena, dello scritto che qui proponiamo e che rappresenta un esempio ideale di *performative reading* ispirato alla ribellione e alla provocazione. *Hablo por mi diferencia* è un manifesto politico e insieme una rivendicazione personale, un testo scritto sotto forma di poesia, ma ostentatamente libero dalle "ingessature" istituzionali e dai codici convenzionali, che si fa forte di un linguaggio antilirico e attinge a piene mani dal registro colloquiale e anche dall'argot omosessuale e *callejero*. È un testo volutamente immediato, a volte "sciatto", concepito e letto a perdifiato, carico delle istanze di cui si fa portavoce, ma mai curvo sotto il loro peso. Si rivolge, come vedremo, ai "compagni" di pensiero e di partito per contestare dall'interno l'ipocrisia della militanza comunista, o almeno di una buona parte di

essa, sempre pronta alla lotta ideologica e socio-culturale, ma indifferente, se non ostile, nei confronti della diversità sessuale, forma anch'essa di un'emancipazione frenata e icona di una condizione storicamente "irredenta". È anche per questa ragione che in questi anni lo scrittore abbandona il cognome paterno, Mardones, optando per l'uso esclusivo di quello materno, Lemebel, decisione che spiegherà in un'intervista come un gesto di alleanza con il popolo femminile e di amore profondo per la madre. L'urgenza di comunicare da una prospettiva "alternativa" a qualsiasi ortodossia porta l'autore a fare sempre un percorso a parte, ed è quanto si apprezza anche nel momento in cui egli si dedica in modo prevalentemente alla scrittura narrativa. Da qui la scelta di privilegiare quasi esclusivamente il genere «bastardo» della cronaca rispetto a quello più consacrato e "atemporale" del romanzo e del racconto: egli si accampa in una terra di mezzo, in una sorta di "zona franca" della Letteratura (con la "L" maiuscola), che accoglie, mescolandoli, diversi mondi e modi della scrittura, dalla narrazione pura, alla poesia, all'autobiografia ecc. Le sue sono cronache urbane, storie ambientate nella metropoli, storie personali ma che toccano tutti, tutto e subito: le sue «neocronache», come le definirà lo stesso autore, «non sono fatte per durare ma per essere consumate all'istante».

Gli anni '90 sono gli anni della popolarità. Lemebel inizia a viaggiare, partecipa a festival letterari e viene invitato dalle istituzioni culturali di diversi paesi e continenti. Comincia a pubblicare cronache sui mezzi di comunicazione nazionali e stranieri, come i periodici «Página Abierta», «La Nación», le riviste «Punto Final» e «The Clinic»; conduce programmi radiofonici, dirige laboratori di scrittura e tiene conferenze in alcune università importanti come Harvard e Stanford. Nel 1995 esce il suo primo libro di cronache intitolato *La esquina es mi corazón*, con il quale si aggiudica un posto nella storia della letteratura cilena. Nel 2001 pubblica il suo primo romanzo, *Tengo miedo torero (Ho paura torero*, Milano, Marcos y Marcos, 2004), una difficile storia d'amore ambientata all'epoca dell'attentato a Pinochet dell'86, un testo in cui lo scrittore mette in scena il ricco e colorito socioletto della comunità omosessuale e che rimane per più di un anno il libro più venduto in patria. La fama lo

ha ormai raggiunto, e uno dei suoi maggiori ammiratori, Roberto Bolaño, presenta Lemebel alla nota casa editrice Anagrama di Barcellona, che pubblicherà per la prima volta le cronache di Pedro in Spagna, passo fondamentale per la diffusione del suo lavoro in Europa e anche negli USA. I premi letterari non tardano ad arrivare: a Berlino nel 2006 si aggiudica il Premio Anna Seghers; nel 2013 a Santiago vince l'ambito Premio José Donoso. L'anno seguente verrà addirittura nominato tra i finalisti del Premio Nacional de Literatura. Dopo averci lasciato una ricchissima produzione letteraria composta da scritti e racconti sparsi, da ben sette libri di cronache e un romanzo, Pedro Lemebel scompare per un cancro alla laringe il 26 gennaio 2015.

Il suo ultimo libro di cronache, intitolato *Háblame de amores (Parlami d'amore, Marcos y Marcos 2016)*, è uscito a marzo di quest'anno in Italia nell'ambito di un laboratorio di traduzione organizzato dalla stessa casa editrice milanese che ha coinvolto più voci e interessi e ha dato vita a una serie di incontri liberi e fruttuosi nel più coerente spirito lemebeliano. È proprio grazie a questa esperienza formativa che chi scrive ha conosciuto l'autore cileno: inutile dire che è stata una sorta di folgorazione. La sua capacità di giocare con la lingua, di stimolare la riflessione, di coinvolgere e divertire e, allo stesso tempo, di confondere il lettore e il traduttore stesso ha stimolato la mia ricerca sulla sua personalità, sul suo linguaggio e sulle sue esibizioni pubbliche. Lemebel appassiona, è uno scrittore che gode della sua stessa poesia, che si diverte e ride mentre crea, che usa la musica e l'universo melodico con una funzione intertestuale, allo scopo di creare quella polifonia che permette al testo di far parlare voci diverse. La sua scrittura narrativa, sia pur diretta e legata alla realtà, non è sempre di facile comprensione: al di là dell'istrionismo per il quale più si fa notare, egli è uno scrittore colto e impegnato, e la sua è una vocazione umanistica in cui le parole stimolano e inquietano, attirano l'attenzione su questioni scomode, fanno riflettere, provocano.

Hablo por mi diferencia, che di seguito offriamo in versione integrale e in una traduzione inedita, è uno dei testi più rilevanti della produzione politica di Lemebel.

Come accennato in precedenza, originariamente fu letto nel settembre del 1986 durante una storica riunione della sinistra militante cilena tenutasi nella capitale Santiago. L'incontro, celebrato in nome del socialismo e delle sue più diverse ramificazioni, era una sfida nei confronti di un regime – quello di Pinochet – che si avviava lentamente al tramonto, e allo stesso modo la lettura di quello scritto così acceso e provocatorio da parte di un Lemebel presentatosi alla platea con scarpe col tacco e la falce e il martello dipinti sul volto era una sfida nei confronti delle posizioni tradizionaliste e stantie che ancora circolavano in seno al comunismo cileno (e non solo). Qui l'autore dà voce all'impellente esigenza di essere accettato in quanto omosessuale all'interno di una parte politica che, al netto del progressismo sbandierato ai quattro venti, restava ancora settaria e maschilista. Ne emerge un quadro fosco che palesa le resistenze della sinistra latino-americana rispetto alle sessualità periferiche. Proprio per questo Lemebel decide di leggere pubblicamente il suo manifesto davanti all'ampia platea di militanti, denunciando per la prima volta senza remore e senza freni la propria diversità e non nascondendo il risentimento nei confronti dei “compagni” che continuavano a emarginarlo a causa della sua *diferencia*.

Il manifesto è oggi una sorta di memoria storica e politica delle battaglie sostenute dalle classi basse, dai diversi, dagli sconfitti, che in quel momento tramite la sua voce chiedevano risposte alla sinistra nazionale e alla proposta socialista che essa diceva di rappresentare. Vi troviamo tutti i temi cari all'autore, i temi che rappresentano la sua storia e l'epoca in cui ha vissuto e lottato: sessualità e politica, discriminazione e diritti, amore e povertà, dovere del ricordo e diritto ad un futuro migliore, per tutti. Questo è un testo che ha dato dignità e direzione a tutta la sua opera successiva ed è per questo che va ritenuto essenziale, quasi propedeutico al resto della sua produzione. La sua traduzione in italiano nasce dal desiderio di far conoscere l'essenza dell'autore, che trapela appieno nei potenti versi di questo inno alla diversità. Qui la scrittura si fa urgenza, e l'autore annuncia pubblicamente la sua vocazione: la lotta per la libertà e l'uguaglianza, per i diritti degli omosessuali, per

una società inclusiva e tollerante, l'impegno a rendere pubbliche e popolari le istanze degli individui ai confini della società.

Il testo a seguire, al netto di occasionali versioni di parti e stralci nelle sedi più disparate (e spesso meno appropriate), è la prima traduzione integrale del manifesto di Lemebel che si pubblica su una rivista letteraria. È un progetto organico e, in questo senso, inedito. La struttura del manifesto è completamente diversa da quella delle cronache, e proprio per questo l'autore riduce al minimo gli elementi descrittivi e narrativi, centrando il testo su due poli dell'enunciazione: un io/noi corale, rappresentato da Lemebel, che rinvia all'universo omosessuale; e un tu/voi, che rimanda invece alla società "regolare" ed etero. Inoltre, viene privilegiata la funzione emotiva, ricorrendo a forme allocutive che intendono convincere gli interlocutori: apostrofi, suggerimenti, domande. Il tutto senza maschere né generalizzazioni, senza eufemismi né interlocutori indefiniti o intenzioni occulte. L'autore si svela e si mette a nudo: «Non sono un frocio travestito da poeta / Non ho bisogno di un travestimento / Ecco la mia faccia / Parlo per mia diversità / Difendo ciò che sono». È l'io e l'essere, cioè l'identità in ogni enunciato, di fronte al tu che viene interpellato, l'altro che giudica, si interroga, a cui si rinfresca la memoria, a cui si chiede conto di ciò che è stato. È l'altro che viene provocato («Io non porgo l'altra guancia / Porgo il culo compagno / E questa è la mia vendetta»), l'altro che questa volta non è necessariamente il cittadino convenzionale né il borghese né il fascista, ma una presunta "avanguardia": una sinistra discriminatoria, il marxismo coi paraocchi, il compagno saturo di pregiudizi che, nonostante tutto, l'autore non rinnega, regalandogli un messaggio fraterno: «Ci sono tanti bambini che nasceranno / Con un'ala spezzata / E io voglio che volino compagno / Che la vostra rivoluzione / Gli dia un pezzo di cielo rosso / Perché possano volare».

Hablo por mi diferencia

*No soy Pasolini pidiendo explicaciones
No soy Ginsberg expulsado de Cuba
No soy un marica disfrazado de poeta
No necesito disfraz
Aquí está mi cara
Hablo por mi diferencia
Defiendo lo que soy
Y no soy tan raro
Me apesta la injusticia
Y sospecho de esta cueca democrática
Pero no me hable del proletariado
Porque ser pobre y maricón es peor
Hay que ser ácido para soportarlo
Es darle un rodeo a los machitos de la esquina
Es un padre que te odia
Porque al hijo se le dobla la patita
Es tener una madre de manos tajeadas por el cloro
Envejecidas de limpieza
Acunándote de enfermo
Por malas costumbres
Por mala suerte
Como la dictadura
Peor que la dictadura
Porque la dictadura pasa
Y viene la democracia
Y detrasito el socialismo
¿Y entonces?
¿Qué harán con nosotros, compañero?
¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos con
[destino a un sidario cubano?
Nos meterán en algún tren de ninguna parte
Como en el barco del general Ibáñez
Donde aprendimos a nadar
Pero ninguno llegó a la costa
Por eso Valparaiso apagó sus luces rojas
Por eso las casas de caramba
Le brindaron una lágrima negra
A los colizas comidos por las jaibas
Ese año que la Comisión de Derechos Humanos
[no recuerda
Por eso compañero le pregunto
¿Existe aún el tren siberiano
De la propaganda reaccionaria?
Ese tren que pasa por sus pupilas
Cuando mi voz se pone demasiado dulce
¿Y usted?*

Parlo per la mia diversità*

Non sono Pasolini che chiede spiegazioni
Non sono Ginsberg espulso da Cuba
Non sono un frocio travestito da poeta
Non ho bisogno di un travestimento
Ecco la mia faccia
Parlo per la mia diversità
Difendo ciò che sono
E non sono così strano
Mi fa schifo l'ingiustizia
E diffido di questo balletto democratico
Ma non mi parlate del proletariato
Perché essere povero e frocio è peggio
Bisogna essere tosti per sopportarlo
È girare alla larga dai maschietti all'angolo
È un padre che ti odia
Perché il figlio è di un'altra parrocchia
È avere una madre con le mani spaccate dal cloro
Invecchiate di pulizie
Che ti cullano ammalato
Per brutte abitudini
Per cattiva sorte
Come la dittatura
Peggio della dittatura
Perché la dittatura passa
E arriva la democrazia
E appresso il socialismo
E poi?
Cosa ci farete con noi, compagni?
Ci legherete per le trecce come pacchi indirizzati
[a un centro per sieropositivi cubano?
Ci metterete in qualche treno per nessuna parte
Come nella barca del generale Ibáñez
Dove imparammo a nuotare
Ma nessuno raggiunse la costa
Per questo Valparaiso spense le sue luci rosse
Per questo le case chiuse
Offrirono una lacrima nera
Alle checche mangiate dai granchi
Quell'anno che la Commissione per i Diritti Umani
[non ricorda
Perciò compagni vi chiedo
Esiste ancora il treno siberiano
della propaganda reazionaria?
Quel treno che vi attraversa le pupille
Quando la mia voce si fa troppo dolce
E Voi?

* La decisione di tradurre la preposizione spagnola *por* con quella italiana 'per' si spiega col fatto che in entrambe le lingue queste particelle mantengono quella multifunzionalità voluta dall'autore. Seguono il verbo *hablo* ('parlo' in italiano) e introducono il mezzo, la causa, il fine per i quali l'autore parla. Lemebel fa della diversità la sua bandiera: egli prende la parola attraverso la diversità, in nome della sua diversità, per spiegare la sua diversità, a causa della sua diversità.

*¿Qué hará con ese recuerdo de niños
Pajeándonos y otras cosas
En las vacaciones de Cartagena?
¿El futuro será en blanco y negro?
¿El tiempo en noche y día laboral
Sin ambigüedades?
¿No habrá un maricón en alguna esquina
Desequilibrando el futuro de su hombre nuevo?
¿Van a dejarnos bordar de pájaros
Las banderas de la patria libre?
El fusil se lo dejo a usted
Que tiene la sangre fría
Y no es miedo
El miedo se me fue pasando
De atajar cuchillos
En los sótanos sexuales donde anduve
y no se sienta agredido
Si le hablo de estas cosas
Y le miro el bulto
No soy hipócrita
¿Acaso las tetas de una mujer
No lo hacen bajar la vista?
¿No cree usted
Que solos en la sierra
Algo se nos iba a ocurrir?
Aunque después me odie
Por corromper su moral revolucionaria
¿Tiene miedo que se homosexualice la vida?
Y no hablo de meterlo y sacarlo
Y sacarlo y meterlo solamente
Hablo de ternura, compañero
Usted no sabe
Cómo cuesta encontrar el amor
En estas condiciones
Usted no sabe
Qué es cargar con esta lepra
La gente guarda las distancias
La gente comprende y dice:
Es marica pero escribe bien
Es marica pero es buen amigo
Super-buena-onda
Yo no soy buena onda
Yo acepto al mundo
Sin pedirle esa buena onda
Pero igual se rien
Tengo cicatrices de risas en la espalda
Usted cree que pienso con el poto
y que al primer parrillazo de la CNI
Lo iba a soltar todo
No sabe que la hombría
Nunca la aprendí en los cuarteles
Mi hombría me la enseñó la noche
Detrás de un poste*

Cosa ci farete con quel ricordo di noi bambini
Che ci masturbavamo e tutto il resto
Durante le vacanze a Cartagena?
Il futuro sarà in bianco e nero?
Il tempo diviso in notti e giorni lavorativi
senza ambiguità?
Non ci sarà un frocio in qualche angolo
a destabilizzare il futuro del vostro uomo nuovo?
Ci lascerete ricamare di uccelli
le bandiere della patria libera?
Il fucile lo lascio a voi
che avete il sangue freddo
E non è paura
La paura mi è passata
A forza di schivare coltelli
Negli scantinati sessuali che ho frequentato
E non vi sentite aggrediti
Se vi parlo di queste cose
E vi guardo il pacco
Non sono ipocrita
Per caso le tette di una donna
non vi fanno abbassare lo sguardo?
Non credete
che da soli in montagna
qualcosa l'avremmo combinata?
Anche se dopo mi odiate
Per aver corrotto la vostra morale rivoluzionaria
Avete paura che si omosessualizzi la vita?
E non parlo di metterlo e toglierlo
E toglierlo e metterlo soltanto
Parlo di tenerezza, compagni
Voi non sapete
Com'è difficile trovare l'amore
In queste condizioni
Voi non sapete
Che significa portarsi addosso questa lebbra
La gente mantiene le distanze
La gente capisce e dice:
È frocio ma scrive bene
È frocio ma è un buon amico
Super-stra-fico
Io non sono strafico
Io accetto il mondo
Senza chiedergli questa straficaggine
Ma ridono lo stesso
Ho cicatrici di risate alle spalle
Voi credete che penso con il pisello
E che alla prima scarica del CNI¹
Avrei vuotato il sacco
Non sapete che la virilità
Non l'ho imparata nelle caserme
La mia virilità me l'ha insegnata la notte
Dietro a un palo

¹ Centro Nazionale Informazioni, la polizia segreta cilena.

*Esa hombría de la que usted se jacta
 Se la metieron en el regimiento
 Un milico asesino
 De esos que aún están en el poder
 Mi hombría no la recibí del partido
 Porque me rechazaron con risitas
 Muchas veces
 Mi hombría la aprendí participando
 En la dura de esos años
 Y se rieron de mi voz amariconada
 Gritando: y va a caer, y va a caer
 Y aunque usted grita como hombre
 No ha conseguido que se vaya
 Mi hombría fue la mordaza
 No fue ir al estadio
 y agarrarme a combos por el Colo Colo
 El fútbol es otra homosexualidad tapada
 Como el box, la política y el vino
 Mi hombría fue morderme las burlas
 Comer rabia para no matar a todo el mundo
 Mi hombría es aceptarme diferente
 Ser cobarde es mucho más duro
 Yo no pongo la otra mejilla
 Pongo el culo, compañero
 Y ésa es mi venganza
 Mi hombría espera paciente
 que los machos se hagan viejos
 Porque a esta altura del partido
 La izquierda tranza su culo lacio
 En el parlamento
 Mi hombría fue difícil
 Por eso a este tren no me subo
 Sin saber dónde va
 Yo no voy a cambiar por el marxismo
 Que me rechazó tantas veces
 No necesito cambiar
 Soy más subversivo que usted
 No voy a cambiar solamente
 Porque los pobres y los ricos
 A otro perro con ese hueso
 Tampoco porque el capitalismo es injusto
 En Nueva York los maricas se besan en la calle
 Pero esa parte se la dejo a usted
 Que tanto le interesa
 Que la revolución no se pudra del todo
 A usted le doy este mensaje
 Y no es por mí
 Yo estoy viejo
 Y su utopía es para las generaciones futuras
 Hay tantos niños que van a nacer
 Con una alíta rota
 Y yo quiero que vuelen, compañero
 Que su revolución*

Questa virilità di cui voi vi vantate
 Ve l'hanno inculcata nel reggimento
 Un militare assassino
 Di quelli che ancora stanno al potere
 La mia virilità non l'ho ricevuta dal partito
 Perché mi hanno rifiutato con delle risatine
 Molte volte
 La mia virilità l'ho imparata partecipando
 Alla lotta di quegli anni
 E ridevano della mia voce frociosa
 Che gridava: e cadrà, e cadrà
 E nonostante le vostre grida da maschi
 Non siete riusciti a mandarlo via
 La mia virilità è stato il bavaglio
 Non è stato andare allo stadio
 E fare a cazzotti per il Colo Colo²
 Il calcio è un'altra omosessualità camuffata
 Come la boxe, la politica e il vino
 La mia virilità è stata sopportare gli scherzi
 Ingoiare rabbia per non ammazzare tutti quanti
 La mia virilità è accettarmi diverso
 Essere codardi è molto più duro
 Io non porgo l'altra guancia
 Porgo il culo, compagno
 E questa è la mia vendetta
 La mia virilità aspetta paziente
 Che i maschi diventino vecchi
 Perché in questa fase del partito
 La sinistra svende il suo culo flaccido
 In parlamento
 La mia virilità è stata difficile
 Perciò su questo treno non salgo
 Senza sapere dove va
 Io non cambierò per il marxismo
 Che mi ha rifiutato tante volte
 Non ho bisogno di cambiare
 Sono più sovversivo di voi
 Non cambierò soltanto
 Perché i poveri e i ricchi
 Ci caschi qualcun altro
 Nemmeno perché il capitalismo è ingiusto
 A New York i froci si baciano per strada
 Ma questa parte la lascio a voi
 Che tanto vi importa
 Che la rivoluzione non marcisca del tutto
 A voi do questo messaggio
 E non è per me
 Io sono vecchio
 E la vostra utopia è per le generazioni future
 Ci sono tanti bambini che nasceranno
 Con un'ala spezzata
 E io voglio che volino, compagno
 Che la vostra rivoluzione

² Il Club social y Deportivo Colo Colo.

*Les dé un pedazo de cielo rojo
Para que puedan volar.*

*Gli dia un pezzo di cielo rosso
Perché possano volare.*

Beatrice Borgato

Riferimenti bibliografici:

Studi consultati:

- S. BENADAVA C., *Pedro Lemebel. Apunte para un estudio*, in «Mapocho. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales», L, II, 2001, pp. 41-74;
- D. MARTÍNEZ, V. RIVERA, H. MELGAREJO, *Pedro Lemebel: el legado de un escritor “pobre, comunista y maricón”*, in «El Dínamo», 23 gennaio 2015: <http://www.eldinamo.cl/cultpop/2015/01/23/pedro-lemebel-el-legado-de-un-escritor-pobre-comunista-y-maricon/> (ultima consultazione: 23/5/2016);
- A. CIURANS, *La rabia è l'inchiostro della mia scrittura*, intervista a Pedro Lemebel in «Blow Up - Collateral», 1° febbraio 2010, p. 124: http://www.marcosymarcos.com/wp-content/uploads/2014/11/Blowup_Lemebel_Ciurans0210.pdf (ultima consultazione: 31/5/2016).

Testi Originali:

- P. LEMEBEL, *Manifiesto (Hablo por mi diferencia)*, in «Revista Anales», VII serie, II, 2011, pp. 218-21;
- ID., *Los incontables*, Santiago de Chile, Ergo Sum, 1986;
- ID., *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1995;
- ID., *Loco afán. Crónicas de sidario*, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 1996;
- ID., *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 1998;
- ID., *Tengo miedo torero*, Santiago de Chile, Planeta Chilena, 2001;
- ID., *Zanjón de la Aguada*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2003;
- ID., *Adiós mariquita linda*, Santiago de Chile, Sudamericana, 2004;
- ID., *Serenata cafiola*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2008;
- ID., *Háblame de amores*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2012;
- ID., *Poco hombre*, Santiago de Chile, Ediciones UDP, 2013.

Traduzioni in italiano:

- P. LEMEBEL, *Ho paura torero*, Milano, Marcos y Marcos, 2004 (con varie ristampe successive);
- ID., *Baciarmi ancora, forestiero*, Milano, Marcos y Marcos, 2008;
- ID., *Parlami d'amore*, Milano, Marcos y Marcos, 2016.

Sitografia:

- «Biblioteca Nacional de Chile»: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3651.html> (ultima consultazione: 23/5/2016);
- «Letras.s5.com», Proyecto Patrimonio: <http://www.lettras.s5.com/lemebel1.htm> e <http://www.lettras.s5.com/archivolemebel.htm> (ultima consultazione: 27/5/2016);
- «Casa de las Americas», Semana de Autor: <http://www.casadelasamericas.org/semanautor/lemebel/inicio.htm> (ultima consultazione: 27/5/2016).

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche e nel sesto quelle relative a eventi, mostre e manifestazioni varie.

Colei che sola a me par donna.

Femminilità tra letteratura e vita quotidiana nell'Umanesimo

Catalogo della Mostra tenuta a Trieste nel 2012-2013

a cura di Cristina Fenu e Alessandra Sirugo

con la collaborazione scientifica di Michela Messina

Trieste, Comune di Trieste, 2015, pp. 265, eu 27

ISBN 978-88-903958-2-6

Dal vasto fondo petrarchesco della Biblioteca civica triestina intitolata ad Attilio Hortis trae origine un originale percorso di esplorazione della vita quotidiana femminile dal Trecento al Cinquecento. Le curatrici, responsabili dei fondi antichi dell'istituzione, hanno organizzato in una mostra, esposta tra l'agosto 2012 e il gennaio 2013, molti materiali a stampa e oggetti che ricostruiscono le condizioni culturali di vita delle donne durante l'Umanesimo. Ora la mostra vive in modo permanente in un libro che è assai più di un catalogo, poiché aggiunge a quanto esposto alcuni materiali, conservati in altre biblioteche, che completano il quadro di insieme. I pezzi esposti sono diventati illustrazioni dei saggi, e sono così inseriti esplicitamente nel percorso intellettuale che li giustifica, come avviene ad esempio per una copia del *De re uxoria* di Francesco Barbaro³.

³ Di una delle curatrici, Cristina Fenu, va ricordato, tra vari contributi sul testo di Barbaro, almeno *Oculis uxorem capere: matrimonio «a vista» e ruoli di genere nel «De re uxoria» di Francesco Barbaro*, in «Metodi e Ricerche», n. s., XXXI, 2 (luglio-dicembre 2012), pp. 21-80. Il trattato, di cui Claudio Griggio sta curando l'edizione critica, ebbe una fortuna straordinaria e se ne conoscono oltre 150 testimoni: il manoscritto conservato alla Biblioteca civica "Attilio Hortis" (con segnatura R.P. ms 3-6) è un miscellaneo cartaceo, databile alla seconda metà del XV secolo.

Punto di partenza ineludibile è lo sguardo: lo sguardo del poeta, che esalta la bellezza di Laura, ma anche lo sguardo di Laura nei quadri che la ritraggono. La bellezza, però, è da un lato artificioso, ricetta preziosa e segreta, da un altro onestà e *prudencia*, e rinuncia all'ornamento, pena la scomunica da parte dei predicatori. Di documento in documento, la prima sezione della prima parte del libro conduce il lettore attraverso le differenti concezioni del corpo della donna, collegando con efficacia il rendiconto letterario, e la spiccata preferenza dei poeti per le bionde, con le ricette per preservare i capelli e assicurarsi una tinta efficace. Vengono in aiuto le immagini delle dame quattro- e cinquecentesche riprodotte nelle xilografie di incunaboli e cinquecentine. Anche un breve inquadramento della moda rinascimentale aiuta a particolareggiare la figura femminile. Ma l'elemento dello specchio ritorna allorché le autrici si diffondono più nel dettaglio sulla figura della donna come immagine giudicata dall'uomo, sulla subordinazione della donna giustificata attraverso le scienze mediche e la fisiologia.

Particolarmente interessanti sono le notazioni linguistiche: la donna è certamente *vasum*, anche nella forma rotonda dei ritratti disegnati sulle stoviglie, ma può essere anche *scortum*, prostituta considerata poco più che un involucro di pelle. Tuttavia, nella maggior parte degli usi lessicali e dei settori della parola, la sessualità femminile è piuttosto rimossa; la celebrazione artistica del corpo femminile è, invece, una sublimazione della purezza cristiana. Eppure, gli oggetti di artigianato, di uso quotidiano, come i cassoni nuziali, celebrano una sensualità più profana, la fertilità legata al matrimonio, nei palazzi dei nobili; mentre nelle case popolari la maternità è fatta di oggetti quotidiani, di figure professionali come la levatrice, di preparati medicinali utili a garantire la salute del feto e della puerpera e trasmessi attraverso le generazioni come ritrovati eterni della saggezza popolare (anche perché, assai spesso, le donne non sanno leggere). Passando attraverso la teoria degli umori, si ricompone la teoria dello sguardo della donna come fonte di tentazione, e si elencano i ritrovati naturali che consentono di non cedere all'occhio femminile.

Lo sguardo, naturalmente, può essere anche quello sociale, pronto a condannare o viceversa a decretare l'onore e la rispettabilità della donna (e dell'uomo, se la donna è onorabile); e i vizi e le virtù possono essere simboleggiati anche dallo sguardo riflesso, dallo specchio affidato all'iconografia di Lussuria e Invidia. Un paragrafo è dedicato alla mensa, e alle pratiche legate al cibo che possono favorire l'attività sessuale oppure rivelarsi medicamentose. La distinzione di genere è ovviamente sempre netta; e anche nel matrimonio i ruoli sono rigorosamente segnati dagli oggetti, ma anche uniti dai *signa affectuum*. Il saggio di Cristina Fenu, informato e lessicalmente puntualissimo, si rivela ben studiato soprattutto sul piano della sintassi: il testo riesce a dipingere l'esposizione degli oggetti in modo impressionistico, con frasi e periodi non necessariamente brevi, ma molto rapidi nelle transizioni.

La seconda sezione della monografia si sofferma sulla condizione femminile, e prende le mosse dalle pratiche educative delle giovani donne del Medioevo, esemplificate nelle *Regole del governo di cura familiare* di Giovanni Dominici. Un numero crescente di donne, agli albori dell'Età Moderna, è in grado di leggere; di molto inferiore è, invece, il numero di chi sa scrivere, dato che la grammatica è esercizio non previsto al di fuori della formazione classica: e *Trivium* e *Quadrivium* vengono impartiti alle donne solo in pochissimi casi, da parte di precettori privati. Francesco da Barberino, nei *Documenti d'Amore* e nel *Reggimento e costumi di donna*, ritiene opportuno che alla propria istruzione si dedichino soltanto le figlie di uomini di stato, che potrebbero avere necessità di amministrazione di proprietà terriere, e di controllo dell'operato dei vassalli. Simili donne sono peraltro considerate una preziosa risorsa di avvedutezza e strategia per i propri mariti; ma il resto del genere femminile è escluso anche dalle scuole commerciali, e i predicatori si rivolgono al proprio pubblico accomunando nell'identificazione del destinatario le donne e i rustici. La stampa consente la diffusione di nuovi strumenti pedagogici, come il libro d'ore (la biblioteca civica triestina ne conserva un paio di francesi, due cinquecentine di Hardouyn), oggetto fondamentale della dote e strumento familiare

che passava in eredità alle discendenti. Argomento dei trattati umanistici è la scelta della moglie, una riflessione che deve tenere in considerazione alcuni parametri fondamentali (età, ruolo nell'educazione dei figli, ma anche aspetto e doti quali obbedienza, devozione, moderazione, abbigliamento, frugalità); conta anche la ricchezza, ma si confida che la donna virtuosa sia comunque un investimento anche patrimoniale.

Al di fuori della famiglia, il ruolo della donna non gode di diffuse occasioni di riconoscimento: una di queste è l'arte del merletto ad ago, un'attività professionale riconosciuta a Venezia nel Quattrocento che, ad esempio, consente alle ragazze orfane di guadagnare un gruzzolo sufficiente a costituire una dote. Ma l'intermediazione di un commerciante è comunque indispensabile, e dunque buona parte del lavoro femminile è oggetto dell'avidità degli imprenditori. All'interno delle case (come attestano anche le commedie goldoniane) l'attività femminile funziona a cottimo, e riguarda operazioni elementari di filatura e sartoria. Nel Friuli i documenti restituiscono alcune situazioni di grande interesse sociale, come la presenza di fornaie (la *pancogola* triestina) e naturalmente di balie, censite con tanto di salario corrisposto. Viene regolato perfino il comportamento delle prostitute, alle quali è fatto divieto di indossare gioielli o begli abiti, e a volte perfino di lavarsi nei canali con le altre donne. I lasciti delle donne vedono spesso come beneficiari le confraternite o i sacerdoti, da cui in vita erano state aiutate e ai quali chiedono sostegno per la salvezza dell'anima. Il valore della donna di buona famiglia è però, soprattutto, quello di un investimento da tutelare, se è vero che a Firenze il Monte delle Doti raccoglie gli investimenti di migliaia di padri, impegnati a cercare una rendita per le future spose. Fuori di Toscana, anche gli statuti triestini prevedono una normativa sulle doti che tutela il patrimonio femminile. Oltre al matrimonio, anche la nascita del primogenito è un momento di pubblico riconoscimento per la donna, per il resto confinata entro la casa fino alla morte del coniuge. Tale evento era per la verità assai frequente, data la differenza di età tra gli sposi: e in tali casi i nomi delle donne comparivano nei contratti, nelle scritture private, perfino in attività commerciali.

Vedove e nubili vivono abitualmente nei conventi e nelle comunità religiose femminili, che in epoca pretridentina sono spesso aperte ai contatti con il resto della società; e le badesse possono diventare personaggi dal discreto potere, in grado di gestire compravendite di terreni e di tenere testa ai signori locali.

In letteratura, i *Trionfi* petrarcheschi e il *De claris mulieribus* boccacciano ritraggono personaggi femminili esemplari: donne virtuose che dominano le passioni e garantiscono la salvezza all'uomo; ma altre biografie descrivono donne non corrispondenti al ritratto ideale, e così si modifica anche il genere letterario della narrazione. Dall'*exemplum* il genere muove verso la novella, la parte narrativa finisce per prevalere su quella moraleggiante: e così il Trecento, da Cecco Angiolieri a Rustico Filippi al *Decameron* e al *Corbaccio*, vede presentarsi sulla scena letteraria volgare la voce della misoginia, vivace soprattutto contro le vedove mature e contro le donne di potere, il cui ruolo è inteso come un'eccezione perturbante, un *monstruum* incomprensibile. Ma non mancano anche i trattati apologetici, e perfino constatazioni della parità dei generi, al netto delle differenze fisiche e della consuetudine pedagogica. Lo stile di Alessandra Sirugo è garbato ed espositivo, al servizio dei documenti ma ordinato in *climax*, per proporre un ideale percorso di emancipazione del genere femminile già entro i confini del XV secolo.

La bibliografia molto ricca è un fondamento sicuro per il catalogo delle opere, la sezione che occupa tutta la seconda metà del libro e che illustra, con schede informate e ricche, compilate dalle due curatrici, la ricchezza delle biblioteche triestine e udinesi. Affiorano, così, manoscritti e antiche stampe della biblioteca civica "Attilio Hortis" o conservate presso il Museo Petrarcesco piccolomineo – di argomento letterario ma anche pratico, come i ricettari e gli erbari, e alcune pagine di statuto –, ma anche tessuti e oggetti raccolti dai Civici Musei di Storia e Arte, così come gli oggetti quotidiani o familiari (i cassoni nuziali, i cofanetti, i piatti e le ampolle ecc.). Qualche libro antico proviene, invece, dalla civica udinese, e le cose di maggiore interesse sono in particolare statuti e documenti come scritture private,

donazioni e testamenti. Completano il repertorio degli oggetti alcuni prestiti e un paio di riproduzioni, provenienti da musei e biblioteche di Venezia e Firenze.

Colei che sola a me par donna è, insomma, un oggetto insolito: catalogo informato e prezioso, con belle fotografie e illustrazioni, ma con una dominante saggistica forte, che occupa metà delle pagine e soprattutto costituisce un forte elemento coesivo tra le teche, idealmente ancora allestite di fronte agli occhi del lettore, e rievocate da belle riproduzioni a colori: il testo ricostruisce le vicende storiche suggerite dagli oggetti, offre una chiave di lettura forte ma mai invadente, colloca con estrema precisione la condizione della donna nella sua storia sociale e privata, nella dimensione pubblica e in quella familiare.

Fabio Romanini

Adrián N. Bravi, *L'inondazione*

Roma, Nottetempo, 2015, pp. 184, eu 13

ISBN 978-88-7452-561-4

Adrián N. Bravi racconta, con *L'inondazione*, gli ultimi anni di vita di un vecchio, Ilario Morales, che con la testardaggine dei vecchi decide di non abbandonare la casa durante un'alluvione, unico di tutto il villaggio di Río Sauce, e si adatta a vivere all'ultimo piano. Isolato, abbandonato, sì, ma non del tutto: con la barca, remando di buona lena, si può raggiungere il cimitero, dove riposano la moglie e la figlia, con le quali Morales ha un dialogo fitto e confidente; e il paese più a monte, dove stanno l'osteria, i negozi, l'ufficio postale in cui ogni mese va a ritirare la pensione. A un certo punto gli si affianca un cane, e dalle acque lutulente gli entra in casa un caimano. Può sempre capitare di incontrare gente in barca che viene a vedere i danni dell'alluvione sulla propria abitazione, o misteriosi orientali che, nella visione ossessiva di Morales, sono lì per speculare sui terreni e le case e acquistare tutto il paese a prezzi stracciati. Insomma, le occasioni di confronto sono tante, eppure Morales resta un solitario, più a suo agio nel silenzio delle giornate e delle notti, in cui i suoi pensieri assillanti possono alimentarsi e crescere.

L'alluvione ha smosso la topografia, ha ribaltato le certezze: e, se tutti gli altri preferiscono trovare rifugio altrove, in abitazioni ancora più alienanti di quelle semisommerse da cui sono fuggiti, Morales accetta la sfida e insegue percorsi familiari tra le vie allagate e i tratti di fiume, si reinventa una geografia, la abita con naturalezza, adatta le nuove abitudini alle vecchie. Diventato animale di fiume, al pari degli uccelli e dei caimani, non si raccapezzerà più quando le acque si ritireranno pian piano, riscoprendo i profili anneriti delle case, non ritroverà l'orientamento in un mondo che non gli sarà più familiare.

L'autore sa raccontare questa insolita e forse emblematica vicenda di solitudine con invidiabile senso della misura: il suo racconto è attento ai dettagli minimi, che in realtà sono i più importanti, ed è limpido (limpido, sì, nonostante la fangosità dell'acqua che ha invaso tutto), lieve, umoristico, anche commovente quando il declino del vecchio Morales si fa irreversibile al punto da convincerlo a ritirarsi, per così dire, dalla battaglia, in dignitoso esilio in una casa di cura.

Claudio Morandini

Ade Zeno, *L'angelo esposto*
Nuoro, Il Maestrale, 2015, pp. 208, eu 16
ISBN 978-88-6429-156-7

Romanzo di cadute e vertigini, *L'angelo esposto* di Ade Zeno ci porta in una fiaba ambientata in uno Stato che pare la summa, nel bene e nel male, di tutti gli Stati del Novecento. Gli ingredienti (un funambolo in caduta libera, un fiume che tutto travolge, bambini in precario equilibrio sul nulla, burocrati e funzionari che invecchiano portandosi dietro segreti, una dolce moglie cieca e malata, rapaci in un sogno e angeli caduti che rimangono “esposti” sul terrazzo di casa, clownerie e giocolerie varie, morti misteriose) sono governati con abilità dall'autore, che crea isole di assorta contemplazione là dove l'accumulo di una materia così eterogenea rischierebbe di ingolfare.

Quello di *L'angelo esposto* è un mondo che invecchia, sempre più stanco, e fatica a reggere il peso dei segreti in cui ha sguazzato; ed è un mondo attratto dal vuoto, oscillante sul vuoto, pervaso da un sottile senso di morte, abitato da volatili neanche tanto nascostamente psicopompi, in cui, per quanto tu voglia diventare adulto, la meraviglia e l'angoscia sono sempre quelle di quando eri bambino, e la paura del buio non è mai stata vinta.

L'io narrante è proprio quel bambino che abbiamo incontrato nelle prime pagine; fattosi adulto, accanto a una moglie dolcemente malata, si porta dietro (noi con lui) il ricordo sopito di quel primo episodio in cui ha sfidato in grande funambolo Repulsky, lavora in un ministero dove ascolta registrazioni di telefonate, incappa un po' alla volta nelle morti enigmatiche di vecchi conoscenti e colleghi del padre – ma è bene non dire altro, perché questo romanzo vive di sospensioni e attese, di sorprese e ricordi improvvisi, in una combinazione delicata, che basta un niente a contaminare.

Sembra, per queste vertigini, per il senso di modernariato, per le penombre, di trovarsi in un film di Franju, ma ingentilito da una persistente malinconia e privo di efferatezze (che so, *Judex*, così popolato di rimandi ai volatili e forzature della legge di gravità); o in quei sogni in cui si vola, o si plana, o si compiono lunghi balzi senza sapere come si atterrerà.

Claudio Morandini

Paolo Morelli, *Né in cielo né in terra*
Roma, Exorma, 2016, pp. 234, eu 14,50
ISBN 978-88-98848-26-3

I morti parlano. Parlano e raccontano. Anche da morti. Non stanno mai zitti. O forse bisognerebbe dire: *non si stanno mai zitti*. Sarebbe più rispettoso, essendo i morti a cui mi riferisco tutti romani. Hanno deciso questa volta di andare a tormentare uno scrittore. Lui era un po' giù in quel momento. E ha creduto che i fantasmi avrebbero potuto dargli aiuto. Come tante volte era successo nella storia letteraria. Con le loro storie, con la loro strana prospettiva, con lo sguardo di chi non ha nulla da perdere, con gli atteggiamenti un po' cinici e un po' stoici dovuti alle circostanze confuse, di esserci e non esserci.

Sarebbe giusto riferire le loro storie, certo tutte un po' strampalate. Non si capisce se sono loro che tendono a renderle più buffe di quanto siano, come se un sorriso sardonico, non proprio il sorriso della morte, un "ridacchio interiore" li scuotesse; oppure è questo *medium* improvvisato, lo scrittore intendo, che confonde l'azzurino del suo schermo per lumicini soprannaturali. E gli viene da ridere. E noi giù con lui, e con loro.

Paolo Morelli nel suo ultimo romanzo, *Né in cielo né in terra* (Roma, Exorma, 2016), si fa chiamare Augusto, perché diamo per scontato che sotto lo scrittore che dà voce ai morti ci sia lo scrittore che vuole dare voce a sé stesso. La prima persona lo vorrebbe far credere. Magari non è così, ma in fondo non interessa.

Interessa di più sapere che abbiano da raccontare questi morti. Vogliono conservare il palazzo in cui hanno vissuto da vivi. Vorremmo anche sapere perché sono ancora lì. Sono andati da Augusto perché sanno che fa il *ghost writer*, noi diremmo *il negro*. E sperano che li aiuti a scrivere quel libro che non sono capaci di

scrivere, con il quale fare tanti soldi da poter comprare il palazzo, per preservarlo dagli sconvolgimenti di una nuova proprietà. Augusto gira per il palazzo e li ascolta, e, mentre ascolta, scrive i loro racconti. Li abbellisce, li rende più lisci, più comprensibili. Sono tanti e tutti bellissimi. Qui non se ne riassume neppure uno, certi che, se lo si facesse, si tradirebbe l'autore. Sono, infatti, i racconti tutto un miscuglio di lingua e pensieri che non si possono tradurre, neppure riassumere (che poi è un modo di tradurre). Vanno letti e basta.

E allora di che parlare? Meglio parlare intanto del modo di fare dello scrittore preso in affitto. Il quale, coinvolto dall'incarico e rispettoso della clientela, fa il suo mestiere fino in fondo. Però, nell'occasione gli affiorano in mente tante domande, ma due sembrano ossessive. Che senso ha scrivere e che senso ha fare i mestieri che gli corrispondono, oggi e in una circostanza così strana, di dover prendere la voce dei morti? E, poi, c'è uno stile per loro? Sempre che esista ancora una cosa come lo stile? Già è difficile concentrarsi su questi problemi; in più i fantasmi gli complicano la decisione, perché pretendono da lui qualcosa di poco chiaro: ora vorrebbero questo ora quello. L'autobiografia? No, è un genere superato. Un racconto corale? L'idea piace, ma funzionerà? Una favola? E chi ci crede più alle favole... però, però, non è una brutta idea. Viene in mente lo slogan di un complesso musicale africano, di quelli che intrattengono la gente che passa ore ad aspettare un treno o un bus: *Orchestra Baobab, specialist in All styles!*

Non so se Augusto è Morelli. Sinceramente non ho capito bene neppure se Augusto è vivo o pensa di esserlo. Si può dire, comunque, che Augusto è un sornione. Guarda, osserva, non si intromette, cerca di capire. Ha pure un qualche piccolo tic verbale significativo, un certo suo modo per marcare la distanza, la reticenza. Fa parte della scena ma non fa parte della scena. Così, sembrerebbe uno di quegli scrittori un po' attratti dal realismo. Sì, e parla coi fantasmi! Che fanno dei racconti sempre un po' al limite del verosimile. Che c'entra? Augusto rimane aderente a ciò che ascolta, è un osservatore, e non fa altro che rappresentare (si potrebbe dire quasi registrare, se nello scrivere non ci mettesse del suo) quel che vede e sente.

Allora, si può dire che Augusto è un naturalista, anche se la natura è un po' fantastica. Ma Morelli no, Morelli inventa di certo. Meglio parlare di lui. Potrebbe essere un surrealista? Un realista magico? Non convincono queste definizioni. Non perché siano tendenze estranee alla nostra letteratura. Intendendo quella italiana. O quella romana? Ormai, anche la parola *nostra* ha un che di inappropriato, di esotico addirittura. Eppure questa narrazione ha un'aria familiare.

Fantasiosa. Comica. Ci sono i morti. Ci sono i dialoghi. C'è un po' di filosofia. C'è l'idea di raccontare certe fragilità umane. Ma certo! Fa pensare alle *Operette morali* di Giacomo Leopardi. Quello è il suo genere. Morelli è un moralista, un neo moralista, ma anche un po' all'antica, quando l'etica si faceva con la satira. Luciano insegna! Leopardi con le *Operette* voleva riformare il linguaggio comico. Un'impresa non tanto facile.

Intanto, il modello insuperato di stile comico era e restava la *Divina commedia*, che notoriamente non fa ridere. È teatrale, ma non fa ridere. Da lì in poi, gli sembrava, non è che si fossero fatti grandi passi avanti. Parodia, satira, bolomachia, urbanità, sì, tutte cose riconoscibili. Ma qualcosa che riuscisse a miscelare il serio con il leggero, qualcosa che facesse sorridere ma non sganasciare. Qualcosa che evitasse la cretineria, la pantomima. Che pur tuttavia riuscisse a tenere le persone in bilico se credere o non credere, lasciasse il dubbio del "c'è o ci fa", qualcosa che li mettesse davanti a una cosa strana ma non incredibile. Leopardi pensava che quei brevi componimenti, dialoghi soprattutto, ma anche racconti e parodie in stile saggistico o autobiografico, favole e piccoli apologhi, risolvessero quell'ambizione a far brillare l'intelligenza senza annoiare, far captare la verità senza saccenteria, e mordere ogni amor proprio senza far male, ma un pochino sì.

Se oggi ci si guarda attorno e ci si chiede cosa sia comico, subito vengono in mente cose da ridere. Formiche che si incazzano, monologhi scurrili, scenette da cabaret. I più vecchi, magari, ricordano le freddure, i giochi di parola, le situazioni sghembe di Campanile. Sembra essere cambiato poco. Che Morelli provi a fare la stessa scommessa di Leopardi o almeno simile? No, no, non è credibile.

Eppure, se si guarda alle figure che corrono nel libro (e per *figure* intendo le immagini e i luoghi sui, e coi, quali si fanno i racconti), ce ne sono talmente tante, come se fosse passata in rassegna una piccola enciclopedia letteraria. Prestito o citazione, parodia o omaggio da tanti libri vecchi e nuovi: ciascuno ci riconoscerà le proprie letture. Sarà divertente farlo.

Ma l'elemento più decisivo è il linguaggio. Un po' di discorso indiretto libero assicura, anche lì dove il suono non si faccia esplicito, una cantilena romanesca. Ma non bisogna farsi ingannare. L'opera sulla lingua non si ferma lì. Anzi, non c'è naturalismo linguistico. Più accurato è il *cursus* del linguaggio comune, dell'italiano comune. In parte parlato, con frequenti deissi lessicali e ripetizioni, così come ellissi e anacoluti. In parte scritto, cioè grammaticalmente sorvegliato e attento alle cacofonie, che sono naturali nel parlato. I due registri si alternano, ma si può dire che prevalga per quantità e qualità il secondo, la scrittura. Intanto, perché ad essa è affidata la parte narrativa. La mano di Augusto guida nel fitto dei racconti e nel condominio. Poi, perché sul piano del lessico è lì che si sente un maggior lavoro: come una volontà di piantare parole forti, stridenti, inaspettate, provocatorie al posto di quelle che uno si aspetterebbe. Infine, è lo scritto che media le voci dei morti o dei fantasmi. Alle loro voci viene anche dato uno spazio parlato, ma poi, quando raccontano quel che leggiamo, è la scrittura di Augusto.

Non si è di fronte a un'operazione estetizzante, qualcosa che volesse giocare con l'intera gamma dei toni che i suoni e le parole possono prendere. I toni scherzosi e le stiracchiature sono sempre un segnale ambiguo, se si abbia voglia di "cincischiare" oppure di ragionare. Questo giocare con le parole, nel caos di Morelli, sembra voler conquistare la logica, il circuito mentale, i motivi profondi per cui certe persone dicono certe parole.

La prova di questo sta in una perla che il lettore troverà più o meno all'inizio del libro. Dodici righe di parole senza significato, che vorrebbero essere un racconto che non si può capire. A sproloquiare è uno dei fantasmi: e quanto assomiglia al farfugliare del povero Pinocchio che cerca di raccontare le *Avventure* a suo modo.

Dodici righe imperdibili. L'impressione è che si strizzino le parole per cavarne il pensiero, e che il vero obiettivo sia raggiungere la mente di chi vive e di chi visse. Senza troppa teoria, senza fare troppa filosofia.

Fabrizio Scrivano

Strumenti

In questa sezione sono raccolti contributi di carattere informativo e taglio perlopiù didattico.

Col quarto fascicolo della rivista, inauguriamo una nuova rubrica, “Profili”, riservata a dei ritratti di personalità di spicco del mondo della cultura e dell’editoria: il titolo è un omaggio all’ecllettismo e all’ironia del grande editore modenese Angelo Fortunato Formigini, ebreo suicida durante il periodo delle leggi razziali, e in particolare alla sua fortunata collana così denominata.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 10/F, 10/G, SPS/08, 11/C e 14/A

Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-LIN/02: Didattica delle lingue moderne

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi

- SPS/01: Filosofia politica

L'insegnamento della letteratura italiana nei Corsi di Laurea "non Lettere": qualche riflessione

Riguardo al tema dell'insegnamento della letteratura italiana nei Corsi di Laurea "non Lettere", la riflessione si è sviluppata per la prima volta in alcuni seminari organizzati dall'Associazione degli Italianisti, sempre intorno a problematiche in qualche modo ricorrenti: la possibile utilità di una prova scritta, la definizione di un *syllabus* comune e di un canone condiviso, lo sforzo di calibrare programmi quanto più possibile adatti a corsi di studio che presentano specificità proprie, l'intersezione fra ricerca e didattica, l'instaurazione di "buone pratiche" di insegnamento. In verità, molte di queste questioni sono comuni anche ai tradizionali Corsi di Laurea in Lettere; semmai nei Corsi di Laurea "non Lettere" si segnalano alcune tipicità che le rendono casi in un certo senso peculiari, come la diversa provenienza scolastica degli studenti, il differente peso dell'insegnamento di "Letteratura italiana" in termini di CFU, l'isolamento della disciplina nel quadro di un'offerta formativa priva spesso di altre materie dell'ambito dell'italianistica. Si aggiunga il fatto, poi, che in alcuni di questi percorsi formativi l'insegnamento di "Letteratura italiana", pur essendo previsto espressamente come obbligatorio dalle tabelle ministeriali, può essere fungibile con discipline affini, come la linguistica o la letteratura contemporanea, e che il suo spazio nell'offerta formativa può essere, dunque, messo a rischio da situazioni contingenti (come la presenza di settori disciplinari più forti).

Tutti questi fattori comportano spesso l'esigenza di curvare l'insegnamento della letteratura secondo prospettive funzionali o didatticamente spendibili: è ovvio che in simili prassi operative non possono e non debbono esistere indicazioni vincolanti o cogenti, ma si verifica, anzi, in molte circostanze l'intervento autonomo

e individuale del singolo docente che, come è giusto che sia, organizza i contenuti del corso secondo le personali sensibilità e preparazione.

Credo che sia utile qualche considerazione rispetto allo studio della letteratura italiana nei trienni universitari di “non Lettere”, non tanto per ricercare protocolli necessariamente condivisi o proposte concrete di attuazione, quanto per fornire qualche empirico spunto aggiuntivo di approfondimento. Importanti pareri sull’argomento sono stati, infatti, già offerti da Andrea Battistini in alcuni suoi interventi tenuti in occasione di due seminari ADI (Associazione Degli Italianisti) del 2014, in cui si affrontava anche il tema dei programmi didattici per la laurea triennale e nei quali si faceva, però, riferimento soprattutto ai corsi di Lettere.

Preliminarmente va precisato che la fenomenologia della presenza dell’insegnamento di “Letteratura italiana” nei corsi di studio “non Lettere” è alquanto mutevole e per essa non è possibile una *reductio ad unum*. Differente, in questi corsi di studio, è il numero di crediti della disciplina, che varia da Lingue a Beni Culturali, da Filosofia a Scienze della Formazione, ma si diversifica anche, da caso a caso, il suo inserimento nel quadro generale. Molto spesso in questi corsi di studio quello di “Letteratura italiana” è considerato, infatti, dagli studenti e dai colleghi non italianisti, un esame di base utile al più alla preparazione generale dello studente, senza reale interazione con la restante offerta didattica: dunque, qualcosa di esterno e secondario rispetto ad essa, come dimostra il fatto che “Letteratura italiana” non si accompagna talora, come si diceva, ad altre discipline dell’area dell’italianistica, ma si presenta quasi, nonostante la sua obbligatorietà, come una tappa episodica e marginale del percorso formativo.

Stando così le cose, mi sembra che i temi più urgenti e delicati in questo campo, pur dinanzi a una casistica così ampia e articolata, riguardino il rapporto fra parte istituzionale e parte monografica, la loro possibile coesistenza e la loro composizione, con il conseguente corredo di problemi connessi (uso del manuale, della selezione antologica o, al contrario, lettura integrale dei classici, prova scritta ecc.). A causa del differente grado di alfabetizzazione linguistica e letteraria degli

studenti che frequentano i corsi di studio “non Lettere” (di solito di livello inferiore a quelli di Lettere, ma con una progressiva tendenza omologante verso il basso fra i due ambiti) e della loro diversa formazione scolastica (pochi gli studenti liceali, molti quelli provenienti da altre scuole), non è pensabile in questi casi uno studio sistematico e integrale della letteratura italiana, che oltretutto non troverebbe spazio neppure nel numero di crediti concessi allo specifico insegnamento, abitualmente ridotto rispetto agli analoghi insegnamenti dei corsi di Lettere. Vale anche per questi corsi del triennio, inoltre, l'impossibilità pratica di riversare nella prassi didattica (come è noto), se non in piccola misura, i risultati della propria attività di ricerca (strada più praticabile, invece, nel biennio della specialistica, dove però, spesso, non si ritrovano insegnamenti dell'area dell'italianistica).

La progressiva contrazione degli spazi della disciplina all'interno dell'offerta formativa dei corsi di studio “non Lettere”, a vantaggio di altre materie caratterizzanti o professionalizzanti, la specificità dell'uditorio e il fatto che in questi corsi lo studio della letteratura italiana è limitata spesso al solo ambito del triennio, senza avere prosecuzioni nel segmento superiore della laurea specialistica, suggerirebbero piuttosto strade alternative, anche per evitare nocive e subalterne riduzioni dell'insegnamento della letteratura italiana in tali contesti, come pure da alcune parti si vorrebbe, *sub specie* linguistica: vale a dire, come mero laboratorio per l'apprendimento di conoscenze grammaticali e sintattiche. Anche se il binomio lingua-letteratura non deve essere mai perso di vista neppure in questi contesti d'insegnamento, ciò che più deve contare è, però, lo specifico letterario, anche alla luce del fatto che il programma di “Letteratura italiana” costituisce quasi sempre l'unica occasione per un approfondimento su autori e testi sui quali altrimenti gli studenti dei Corsi “non Lettere” non tornerebbero mai più. D'altra parte, se pare improponibile una trattazione capillare e dettagliata per quanto riguarda la parte istituzionale, si può, però, pensare a un percorso di tipo diacronico e lineare, che più realisticamente intercetti un nucleo di scrittori e di opere maggiori intorno, per esempio, a un certo tema o a un certo genere letterario, studiati nella loro evoluzione

storica e accompagnati magari da letture critiche che servano da guida e da orientamento. In questo modo, parte istituzionale e parte monografica, lezione in aula e studio domestico verrebbero sostanzialmente a coincidere nella prassi didattica e i confini fra le due fasi sfumerebbero, soddisfacendo criteri di economia e di praticità. Una simile impostazione garantirebbe, inoltre, un'opportuna calibratura fra diacronia e modularità e, nello stesso tempo, fra storicità e testualità, con la salvaguardia simultanea dell'elemento temporale e cronologico e di quello testuale, evitando così il rischio di omologazioni schematiche e di visioni bloccate della disciplina. Va da sé che questo percorso dovrebbe riguardare gli autori maggiori, in una forma quanto più possibile inclusiva e generalista, lungo un tracciato storico che punti a non lasciare troppe zone scoperte, proprio per offrire una sponda alla preparazione della parte istituzionale, e dovrebbe raggiungere anche gli autori più importanti del Novecento, qualora l'esame di letteratura generale non sia affiancato da quello di letteratura contemporanea (caso non infrequente).

Il lavoro in aula dovrebbe, poi, configurarsi come una lezione di metodo da applicare e da ripetere in seguito, autonomamente, nello studio domestico da parte dello studente; e le lezioni costituirebbero anche l'occasione per fornire nozioni di metrica, di retorica, di stilistica, essendo improbabile pensare di inserire nei programmi dei Corsi di Laurea "non Lettere" approfondimenti appositamente dedicati a tali argomenti, rispetto ai quali, tuttavia, va detto che gli studenti di questi corsi di studio risultano quasi sempre privi di ogni forma di conoscenza. Sarebbe, poi, opportuno costruire questi percorsi secondo tagli specifici che abbiano una qualche attinenza o contiguità con il piano disciplinare complessivo del corso di studi: un dato che può apparire scontato, ma che, anche per questo, forse si tende a trascurare. Tralasciando argomenti, autori e testi ultrasettoriali, per un indirizzo di studi come quello di Beni Culturali, ad esempio, si potrebbe pensare a un *excursus* sul genere della letteratura di viaggio, che permetterebbe di inglobare classici e opere di primo livello e che risulterebbe in sintonia con gli interessi e con le competenze storico-artistiche e archeologiche di questa tipologia di studenti; oppure a una serie di lezioni

su temi come il rapporto fra letteratura e arti figurative o musicali (la storia dell'arte è materia fondamentale a Beni Culturali, in tutte le sue branche), da articolare ancora una volta in senso diacronico oppure focalizzando l'attenzione su periodi particolarmente significativi per questo tema (come l'età barocca).

Ritengo, però, che in un triennio in cui lo studio della letteratura italiana si limita alla preparazione di un solo esame, spesso senza la possibilità di approfondimenti ulteriori demandati ad altri esami affini o integrativi, sia più conveniente aprire quanto più possibile il ventaglio della storia letteraria, privilegiando così la forma dell'*excursus* modulare, pur se incardinato su di una salda base storica, rispetto alla focalizzazione monografica, da praticare invece preferibilmente nel segmento successivo della formazione (quello della laurea specialistica). Si ripropone in questi casi l'antico dilemma: per l'attraversamento della nostra storia letteraria, meglio concentrarsi su pochi testi e autori in maniera dettagliata e analitica o fornire una carrellata a volo d'uccello più ampia ma magari più superficiale? Meglio la lettura integrale di uno o due classici oppure una scelta antologica più varia e più vasta? Meglio la storia letteraria o l'antologia e, dunque, meglio la storia o i testi? Una soluzione modulare, già peraltro impiegata diffusamente nella prassi della didattica scolastica, ma evidentemente da adattare alla dimensione universitaria, che avesse al contempo un profilo di disamina monografica intorno a un tema o a un genere letterario e una dilatata proiezione spazio-temporale sino agli autori del primo Novecento, favorirebbe forse il contemperamento di queste diverse e opposte esigenze, rispetto a un pubblico di studenti che ha inclinazioni, interessi culturali, formazione generalmente differenti dal tipo medio dell'iscritto a Lettere. Solitamente a questi studenti non si richiede di diventare filologi, storici della letteratura e talora neppure insegnanti (benché talora le classi concorsuali siano le medesime degli studenti di Lettere) e, per evitare che la disciplina sia percepita come una presenza ancillare e accessoria nel loro percorso di studi, sarebbe opportuno agganciare il suo insegnamento al tronco principale del loro itinerario formativo, che prevede sbocchi lavorativi differenti: di qui la convenienza di una didattica

interdisciplinare, comparativa, complementare e trasversale, impartita in senso innovativo e dinamico e tesa a riassegnare centralità alla materia, rovesciando per questa via la condizione di obiettiva marginalizzazione a cui essa è spesso costretta dai piani di studio e dai contesti di riferimento. Nel panorama dell'editoria universitaria, l'offerta di manuali e antologie per la didattica della letteratura italiana è stata, negli ultimi anni, molto ricca: come accade nella parallela dimensione dell'editoria scolastica, nella quale esistono strumenti per le scuole non liceali, analogamente si potrebbe pensare, per esempio, all'allestimento di strumenti bibliografici destinati ai corsi di "non Lettere".

Non si tratta di arrendersi all'idea di un gioco al ribasso, né di ricercare facili scorciatoie nel senso di un insegnamento dei classici in una forma "liceizzata" o più o meno scolastica e divulgativa, magari con l'innesto corroborante di qualche nozione in più (che pure è una tendenza inevitabile e di cui occorre prendere atto, come suggerisce Battistini, a fronte della scarsa preparazione linguistico-letteraria con cui oramai gli studenti arrivano a iscriversi all'università), ma di assumere una prassi didattica inclusiva e in grado di coniugare rigore e attrattività nei confronti di discenti che spesso hanno altre forme di inclinazione e altri obiettivi di formazione culturale.

Nel caso delle Facoltà e dei Dipartimenti di Beni Culturali, che sono gli ambiti sui quali ho maggiore competenza diretta, spesso poi ci si trova di fronte a offerte formative che comprendono saperi allotrii, trattandosi di Facoltà e Dipartimenti ibridi, che uniscono materie umanistiche e "scienze dure". Nel Dipartimento di Beni Culturali dell'Università del Salento l'esame di "Letteratura italiana" è previsto al triennio, ad esempio, anche in un indirizzo di "Tecnologie per i Beni Culturali" nel quale gli studenti preparano esami di fisica, chimica, archeobotanica ecc. Si tratta evidentemente di studenti che si caratterizzano per una spiccata vocazione scientifica, sia pure applicata al campo dei beni culturali. Come proporre a questi studenti lo studio di Dante, Boccaccio, Petrarca e degli altri classici? In casi come questi, un approccio interdisciplinare sembra più che mai consono, magari rinforzato da un uso sapiente e attrattivo delle risorse tecnologiche e dell'informatica umanistica, con

l'obiettivo di far percepire loro che anche i nostri classici, i nostri testi, i nostri grandi autori sono "beni culturali" da valorizzare, tutelare, salvaguardare, studiare non meno dei manufatti artistici o dei reperti archeologici: non solo come autori in sé ricchi di valori simbolici, spirituali, artistici, identitari, ma anche dal punto di vista del complesso dei supporti materiali che concretamente ne hanno tramandato l'opera (manoscritti, codici, stampe ecc.). Allargando con qualche forzatura la definizione scientifica e giuridica di bene culturale alla letteratura e alla sua storia, l'insegnamento della disciplina non dovrebbe rappresentare soltanto, dunque, un semplice orpello aggiuntivo da fornire agli scienziati dei beni culturali nel senso di una vaga e indeterminata "cultura generale", ma qualcosa di meno esterno e di più intrinseco: e in questa prospettiva, la didattica interdisciplinare dovrebbe riguardare non solo le materie tradizionali, spesso d'area affine, con le quali la letteratura entra normalmente in dialogo, ma anche materie epistemologicamente più lontane (come le discipline scientifiche, per esempio).

Per quanto riguarda la prova scritta di italiano, da più parti, nella recente riflessione sulla didattica universitaria della letteratura italiana, si è avvertita l'opportunità di ripristinare, laddove non sia già esistente, la prova scritta d'italiano (preliminare o *in itinere*) come strumento di valutazione parallelo o alternativo alla prova orale, anche per rafforzare le capacità di organizzazione del pensiero e di verificare negli studenti la padronanza dell'ortografia e delle regole grammaticali, oltre alle competenze storico-letterarie. Questa riflessione coinvolge naturalmente anche i Corsi di Laurea "non Lettere", nei quali la prova d'italiano, quale che sia la sua modalità di svolgimento (tema libero o test a risposta aperta e multipla), potrebbe strutturarsi come analisi di un testo letterario che, nel caso di Beni Culturali, richiamerebbe analoghe tipologie di prove scritte in cui gli studenti si cimentano in quell'indirizzo di studi (come schede e rilevamenti di oggetti artistici e di reperti archeologici).

Pur trattandosi di un'esperienza-limite e in qualche modo particolare, che non può valere di certo come *standard* generale, questo caso può offrire, tuttavia,

indicazioni utili sul modo di assicurare anche nel triennio, con modalità sincrona, alfabetizzazione linguistico-letteraria e una qualche forma di approfondimento e di specializzazione. È un esempio che dimostra, inoltre, come in questi corsi di studio “non Lettere” (non solo Beni Culturali, ma anche Scienze della Formazione o Lingue) la disciplina della “Letteratura italiana” possa rivestire una sua dignità formativa e culturale e che anzi, proprio in questi contesti apparentemente eccentrici, sia in grado di stimolare il docente a praticare strade inedite ma virtuose di insegnamento e di apprendimento, oltre la tradizionale visuale storiografica e a vantaggio di suggestivi itinerari didattici di tipo interdisciplinare e flessibile, nei quali anche lo studio dei nostri classici ha la possibilità di acquisire una rinnovata e originale prospettiva di senso¹.

Marco Leone

¹ Sul tema non esiste ancora una vera e propria bibliografia specifica, ad eccezione dei materiali prodotti fra il marzo 2014 e il maggio 2016 dal Gruppo di lavoro dell’Associazione degli italianisti (Gian Carlo Alfano, Simona Morando, Emilio Russo, Franco Tomasi) sulla Didattica della letteratura, in occasione dei seminari di Napoli, Bologna, Padova, Milano, Roma, Foggia (dove questo intervento è stato letto) e Genova, che hanno affrontato anche la riflessione sull’insegnamento della letteratura italiana nei Corsi di Laurea “non Lettere”. Gli interventi di Andrea Battistini cui si fa riferimento nel testo sono stati presentati nei seminari di Bologna e Padova, rispettivamente del maggio e del settembre 2014. Ringrazio il Prof. Battistini per avermene consentito la lettura. Informazioni e materiali al riguardo si possono trovare ai seguenti link:
<http://www.italianisti.it/didatticanotizie>
http://www.italianisti.it/News?pg=cms&ext=p&cms_codsec=3&cms_codcms=725&year=2016 (in relazione all’ultimo seminario genovese del 10 e dell’11 maggio 2016).

La morte di Dio e la fine della democrazia

Gli antichi

È opinione comune cogliere nell'«età di Pericle», quella che va dal 460 al 429 a.C., il punto focale dei primi esperimenti democratici. L'atmosfera ateniese, prima di cedere ad altre volontà di potenza, enuncia l'eguale possibilità di tutti i cittadini di esercitare i diritti politici, un principio di maggioranza che si applica tramite alzata di mano, un'assemblea popolare che possa ospitare il regolare svolgimento dell'attività politica e altri requisiti che consentano di preservare la democrazia.

Già Solone realizza un primo abbozzo di eguaglianza istituzionale, recepito con novità significative dai successori Clistene e Efialte, nonché perfezionato dallo stesso Pericle. Lo scopo è di garantire la pace e la convivenza fra classi e singoli aggrappati ad una concezione «politica» e non ancora strettamente «filosofica» incentrata sulla proposta dell'isonomia (eguaglianza davanti alla legge) e dell'isegoria o della futura *parrhesia* (eguale libertà di espressione in assemblea). «Non troppi ricchi e non troppi poveri» è il *leitmotiv* di un'opera di conciliazione interrotta bruscamente e ripresa con altre vedute solo duemila anni più tardi in «limitatissimi spazi del pianeta»².

² Lorenza Carlassare è dell'avviso che la democrazia «non solo è intermittente, ma unisce ai limiti di ordine temporale imponenti limiti territoriali. La sua estensione oltre l'Europa e il Nord America è lenta, faticosa, improbabile e carica di sangue come ben dimostrano i drammatici e insinceri tentativi recenti di “esportarla” con la violenza delle armi. Limitata nel tempo, limitata nello spazio e forse destinata nuovamente a sparire», L. CARLASSARE, *Democrazia: alterazioni di un concetto*, in *Il costituzionalista riluttante. Scritti per Gustavo Zagrebelsky*, a cura di A. Giorgis, E. Grosso e J. Luther, Torino, Einaudi, 2016, p. 128.

La democrazia è il «potere del popolo». Ma chi è il popolo per i greci? I «tutti» (*plethos*), i «molti» (*hoi polloi*), i «più» (*hoi pleiones*) o addirittura la «folla» (*ochlos*)?³ Il punto ineccepibile, almeno per Giovanni Sartori, è che «la prima discussione pubblica istituzionalizzata come deliberazione fondante della città politica avviene nell'Atene del quinto-terzo secolo a. C.»⁴.

La democrazia, seguendo questa tesi, è il prodotto della scuola europea, dove il modello paradigmatico di Atene, scrive di recente Luciano Pellicani, inaugura la stagione della «società aperta», lottando contro la «società chiusa» simboleggiata dalla rivale Sparta⁵.

Amartya Sen fa, tuttavia, notare che l'ideale democratico non andrebbe confinato nell'esperienza occidentale. La discussione pubblica e la pratica delle elezioni avrebbero alle spalle una lunga e variegata storia⁶. Il Consiglio ateniese dei 500, il cui compito è soprattutto quello di redigere progetti e affidarli all'assemblea popolare, non divergerebbe sul piano sostanziale dalle iniziative «democratiche» realizzate dall'Impero indiano del III secolo a. C., grazie a «concili buddisti» che includono forti controversie religiose, e dal Giappone del VII secolo d. C., con un testo normativo – la «Costituzione dei diciassette articoli» – fondato su un serio convincimento democratico⁷. L'ideale della democrazia, se diamo ascolto a questa interpretazione, non si fossilizza in un'unica tradizione e, per dirla con il politologo Robert Dahl, si identifica nel suo gesto inconfondibile con la «logica dell'uguaglianza»⁸.

Per Luciano Canfora, invece, non vi sarebbe traccia della promessa democratica né in tempi antichi né in età più recente:

³ Cfr. G. SARTORI, *La democrazia in trenta lezioni*, a cura di L. Foschini, Milano, Mondadori, 2008, pp. 5-6.

⁴ Ivi, p. 73.

⁵ L. PELLICANI, *L'Occidente e i suoi nemici*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2015, p. 8.

⁶ A. SEN, *L'idea di giustizia*, Milano, Mondadori, 2009, p. 336.

⁷ Ivi, p. 337.

⁸ R. DAHL, *Sulla democrazia*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 12.

Quel Pericle infatti adopera con molto disagio la parola democrazia e punta tutto sul valore della libertà [...] Ha vinto la libertà – nel mondo ricco – con tutte le terribili conseguenze che ciò comporta e comporterà per gli altri. La democrazia è rinviata ad altre epoche⁹.

Protagora, forse collaboratore di Pericle, risulterebbe il primo teorico ad aver esposto le linee guida del pensiero democratico:

il diritto di tutti alla partecipazione politica in base al presupposto che questa viene legittimata ed esaltata dalla capacità anche dell'uomo comune educato di esserne un fondamento insieme necessario e positivo¹⁰.

Il sofista, raccontato da Platone, premia filosoficamente la «doxa» e la politicizza. La sua concezione democratica parte cioè dal presupposto che la virtù è di *tutti*. Fuori dalle competenze di ognuno per quel che riguarda le arti e le scienze, nello spazio pubblico il *chiunque* deve poter esprimere la sua decisione ed essere rispettato, giacché la verità non è appannaggio, per l'appunto, di pochi eletti.

Pericle, dichiara Tucidide, è fra gli ateniesi «il più capace nel parlare e nell'agire»¹¹; ma nel sentiero sofista un discorso vale l'altro. L'opinione («doxa») e la retorica signoreggiano sul senso socratico e sull'inquietudine della ricerca. La democrazia, per la propaganda sofista, è il campo naturale entro cui seminare capriole dialettiche spogliate di pathos. La giustizia, per Trasimaco, è infatti l'«utile di chi è superiore»¹². Nell'universo dei relativismi la democrazia diviene il luogo ideale che livella ogni cosa. Muoiono i riferimenti e predominano le passioni.

Platone, con più enfasi rispetto al «Vecchio Oligarca» (Pseudo Senofonte), manda in soffitta ogni ipotesi democratica. L'atto di emancipazione dalla «caverna» degli ignoranti e la purezza del filosofo, per l'allievo di Socrate, permettono di fronteggiare l'ideologia democratica e difendere una società pianificata dalle Idee.

⁹ L. CANFORA, *La democrazia. Storia di un'ideologia*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 367.

¹⁰ M. SALVADORI, *Democrazia. Storia di un'idea tra mito e realtà*, Roma, Donzelli Ed., 2015, pp. 26-27.

¹¹ TUCIDIDE, *Le storie*, a cura di G. Donini, Torino, Utet, 2005, p. 271.

¹² PLATONE, *La Repubblica*, Milano, Rizzoli, 2004, p. 49.

Aristotele, molto più cauto, offre un'apertura di credito al difficile incontro tra la libertà meritocratica e l'eguaglianza, tra il rispetto dell'abito individuale e il bisogno di inclusione. Il padre della logica chiama *politia* la conquista democratica dello spazio collettivo che tiene conto degli interessi di tutti e non soltanto della «massa», quei poveri che sono «molti di numero»¹³.

Nonostante le miopie e i tanti difetti che caratterizzano questi ultimi approcci – in particolar modo quello tendenzialmente totalitario in Platone –, vi è un proficuo segnale di sfiducia verso il lato oscuro della democrazia: l'exasperazione di un mito che il più delle volte sfocia nella volgarità, nella «tirannia della maggioranza», dirà con eloquenza il grande studioso della democrazia in America Alexis de Tocqueville.

Il Medioevo, fra monarchie divine, teocrazie e *ancien régime*, la ripudia. Bisogna attendere Jean-Jacques Rousseau per un rilancio della proposta democratica dialetticamente contrapposta a quella difesa dal «*grand architecte humaniste de la démocratie libérale*» Benjamin Constant¹⁴. Le originali teorie del primo, fondate sul disegno consapevolmente utopico della «volontà generale», anticipano di qualche decennio gli effetti della Rivoluzione francese, i cui progetti costituzionali del 1793 – uno giacobino e l'altro girondino – intendono dare sfogo proprio al suo *Contratto sociale*. La visione del secondo, invece,

*réfute avec une clarté exemplaire les leçon liberticides de Rousseau et des Jacobins et [...] il définit clairement ce qu'est le «régime représentatif», et ce que doit être une représentation fidèle des collectivités locales et nationales. Il discute des avantages respectifs des divers modes de scrutiny, du suffrage censitaire*¹⁵.

¹³ ARISTOTELE, *Politica*, a cura di R. Lauro, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 85.

¹⁴ P. NEMO, *Benjamin Constant, le grand architecte humaniste de la démocratie libérale*, in *Histoire du libéralisme en Europe*, a cura di P. Nemo e J. Petitot, Parigi, Puf, 2006, pp. 419-28.

¹⁵ Ivi, p. 420.

Rousseau, «lo scopritore del problema della libertà egualitaria»¹⁶, combatte la trasmissione rappresentativa del potere che caratterizza il costituzionalismo anglosassone con l'intento di

trovare una forma di associazione che con tutta la forza comune difenda e protegga le persone e i beni di ogni associato, e mediante la quale ciascuno, unendosi a tutti, obbedisca tuttavia soltanto a se stesso, e resti non meno libero di prima¹⁷.

Constant, sensibile ai diritti individuali, al liberalismo «negativo» e al momento pluralistico delle società moderne, teorizza al contrario una democrazia indiretta che possa garantire la dimensione qualitativa del singolo. Entrambi gli autori sono comunque distanti dal modello ateniese.

I greci vivono per la *polis*. La loro idea si basa sulla stretta reciprocità tra i singoli e la città, tra il cittadino e l'*idem sentire*. I trentacinquemila abitanti di Atene sono «liberi» in un senso e con sfumature differenti rispetto al cittadino moderno e contemporaneo delle grandi metropoli. Il voto degli antichi incarna lo spirito comunitario, la logica di un insieme algebrico che ignora l'apparato statale – elaborato per la prima volta nel *Principe* di Machiavelli – e conferma la natura di un pensiero non interrogato fino in fondo, figlio della contingenza e puntualmente notificato dal linguaggio assembleare. La democrazia degli antichi, che manda a morte l'autenticità di Socrate¹⁸, scivola in un sicuro dispotismo. Non sembra, dunque, condivisibile la celebre tesi di Gustave Glotz, secondo cui la libertà individuale si rivela «assoluta» all'epoca di Pericle, dato il perfetto equilibrio tra i diritti individuali e la «pubblica potestà»¹⁹.

Lo spazio dell'indifferenziato viene monopolizzato dall'indirizzo politico «di chi è superiore», di colui che in buona o in cattiva fede esteriorizza gli usi e i costumi

¹⁶ G. DELLA VOLPE, *Rousseau e Marx*, pref. di N. Merker, Roma, Ed. Riuniti, p. 54.

¹⁷ J. J. ROUSSEAU, *Il contratto sociale*, in ID., *Scritti politici* a cura di P. Alatri, Torino, Utet, 1979, p. 730-31.

¹⁸ Cfr. R. GUARDINI, *La morte di Socrate*, Brescia, Morcelliana, 1998; cfr. G. FIGAL, *Socrate*, Bologna, Il Mulino, 2000.

¹⁹ G. GLOTZ, *La città greca*, Torino, Einaudi, 1948, p. 157.

della *polis*. Questa democrazia difetta dell'intrinseco e appare più come una stanza buia che ospita la medesima sceneggiatura. L'uomo può anche entrarci, ma soffre di anonimato. Da un lato entra in politica, dall'altro subisce il frastuono della tradizione e della retorica sofisticata. Le consultazioni periodiche ripropongono l'impersonale, il vuoto, la quantità e la «cattiva qualità»²⁰. I greci hanno il grande merito di inventare l'arte della politica che, tuttavia, rifiutando con tragica coerenza il messaggio socratico, non conosce «l'idea di valore espressa dal rispetto dell'individuo-persona»²¹. Il privato viene interpretato «all'insegna della mancanza e non della realizzazione di sé»²². La democrazia parla ai greci e non viceversa.

I moderni

Gli Stati Uniti, sul finire del diciottesimo secolo, offrono un primo e chiaro esempio di democrazia moderna; qui, secondo Tocqueville, viene applicato il principio della sovranità popolare e alcuni caratteri fondamentali dell'ordine politico garantiscono il nuovo modello repubblicano e democratico. Lo storico francese, distante dai liberali «puri» dell'epoca della Restaurazione e della Monarchia di Luglio, nonché dai sostenitori, come François Guizot, di un suffragio universale ristretto a base censitaria²³, aggiunge nel suo capolavoro *La Democrazia in America* che la trama egualitaria «avanza a piccoli passi verso il potere anche in Europa»²⁴, dove si può scorgere una democrazia anglosassone e una di tipo continentale.

La prima è per lo più il frutto di una lunga esperienza consuetudinaria, osannata dal teorico conservatore Edmund Burke e sempre attenta ad ammorbidire le pulsioni totalitarie che possono emergere da uno sbilanciamento dei poteri. Agli inglesi, d'altra parte, manca il concetto della libertà e i loro diritti individuali

²⁰ G. de RUGGIERO, *Storia del liberalismo europeo*, pref. di R. Romeo, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 398.

²¹ G. SARTORI, *Democrazia e definizioni*, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 166.

²² *Manuale di storia del pensiero politico*, a cura di C. Galli, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 22.

²³ Cfr. A. de TOCQUEVILLE, *L'antico regime e la rivoluzione*, introd. e cura di G. Candeloro, Milano, Rizzoli, 2004, p. 10.

²⁴ A. de TOCQUEVILLE, *La democrazia in America*, a cura di G. Candeloro, Milano, Rizzoli, 2007, p. 19.

rischiano di trasformarsi in privilegi. Il liberalismo democratico anglosassone pare troppo a suo agio nel terreno della storia, cioè della *sua* storia, e diffida dell'universalità.

La democrazia francese, di ascendenza cartesiana, madre dei nobili principi dell'89, non è esente dall'incubo giacobino. Tocqueville ricorda che la rivoluzione scoppia in Francia perché in questo Paese le condizioni sociali e politiche si rivelano più progredite che altrove e gli uomini si rivelano «più simili tra di loro»²⁵.

La costruzione moderna della democrazia non nasce d'un tratto. Lo sviluppo del cristianesimo, dell'umanesimo, della riforma, dello Stato moderno e del liberalismo seicentesco ha trasformato la mentalità dell'uomo occidentale. La democrazia moderna sarà chiamata

a fungere da garanzia e da presidio di una libertà dell'individuo-persona che non intende per nulla risolversi, come diceva Constant, nella «soggezione dell'individuo al potere dell'insieme»²⁶.

La libertà degli antichi cede il primato ai moderni. Secoli di storia sono serviti a distogliere lo sguardo acritico dalla *polis* e a concentrarsi sull'«io». Un «io» mondano, empirico, trascendentale, idealista, persino socialista ma pur sempre un «io».

Se «io» esisto, subentra un nuovo anelito di libertà. Ho bisogno di trovare filosoficamente me stesso, perciò l'orizzonte giuridico deve occuparsi anzitutto della mia nuova soggettività. Il liberalismo è, in primo luogo, la religiosa consapevolezza che il «se stesso» si situa nel mondo con la propria voce. Dalla democrazia di *tutti* e di *nessuno* si passa a un primo e ancora farraginoso tentativo liberaldemocratico.

Senza dubbio – come illustra Guido de Ruggiero nella sua *Storia del liberalismo europeo* – intorno alla metà del diciannovesimo secolo la democrazia riacquisterà la sua naturale inclinazione collettiva, sorretta originalmente dalla

²⁵ A. de TOCQUEVILLE, *L'antico regime e la rivoluzione*, op. cit., pp. 18-19.

²⁶ G. SARTORI, *Democrazia e definizioni*, op. cit., p. 170.

rivoluzione industriale, dall'organicismo sociale, dagli indirizzi positivistici²⁷, e in seguito progredirà col potenziamento del suffragio grazie alle novità introdotte dalla Nuova Zelanda – primo paese a riconoscere, nel 1893, il diritto di voto alle donne – fino ai giorni nostri. Ma questa crescita esponenziale della democrazia, la rivisitazione del suo rito collettivo, con i suoi tratti vividi e oscuri, non andrebbe intrinsecamente riallacciata al tessuto democratico manovrato dai seguaci di Pericle. Non è un semplicistico eterno ritorno della democrazia, in altre parole, ciò che fuoriesce dalle moderne conquiste del voto, del sociale, del «tutti condiviso».

La «volontà generale», teorizzata dallo scrittore ginevrino, s'iscrive generalmente nel contesto borghese e moderno. Se, come aggiunge Dahl, «in ogni tempo e in ogni luogo, la logica dell'eguaglianza va a scontrarsi con la brutale realtà della disuguaglianza»²⁸, occorre precisare che la suddetta logica, nei tempi moderni, scaturisce da un impulso individualistico mai radicalmente eccepito, per quanto spesso sbeffeggiato dai vecchi e nuovi cultori dell'«olismo»²⁹.

L'«io» dei moderni inizialmente si isola, chiede protezione a un Leviatano e stipula un contratto di minima garanzia al fine di ottenere il più possibile entro le condizioni storicamente date (condizioni che a tutt'oggi sorridono ai beneficiari del capitale).

La democrazia dei moderni apre in ogni caso le porte al «tu» e al «noi» attraverso la suggestiva ed emblematica lezione volterriana della tolleranza, secondo cui «bisogna considerare tutti gli uomini come nostri fratelli»³⁰; oppure, come si è visto, mediante le precarie conquiste sociali e i suffragi universali sbocciati nel corso del Novecento. Un liberalismo dai toni muscolari si mette formalmente da parte e una concezione molto più inclusiva della democrazia, governata da una nuova *Weltanschauung*, comincia a prender piede.

Il «noi» è, tuttavia, ristretto: la democratica sociale fa paura. Si pensi alla fallimentare Comune di Parigi del 1848 che fa «tremare» Tocqueville, l'aristocratico

²⁷ G. de RUGGIERO, *Storia del liberalismo europeo*, op. cit., p. 394.

²⁸ R. DAHL, *Sulla democrazia*, op. cit., p. 25.

²⁹ Cfr. K. POPPER, *Miseria dello storicismo*, introd. di S. Veca, Milano, Feltrinelli, 2008.

³⁰ VOLTAIRE, *Trattato sulla tolleranza*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 101.

Nietzsche e, come osserva lo storico Jacob Burckhardt, mette in scena l'esplosione della «grande questione sociale»³¹.

In sintesi, lo spazio greco è guidato dall'impersonale (natura, *physis*) e dalla «pienezza del pubblico»³² («non-io»). Il linguaggio dei moderni, al contrario, prova ad introdurre una stagione democratica dal respiro individualistico («io *in fieri*»), accompagnata dall'occhio vigile del soggetto storicamente vittorioso: il borghese.

I contemporanei e il ruolo di Nietzsche

Il Novecento è il «secolo più sanguinoso della Storia»³³. Il voto popolare serve a giustificare le prepotenze del *princeps* e si affacciano teorie giuridiche e filosofiche che rispondono al paradigma della volontà di potenza. Su tutte quella di Carl Schmitt, le cui opere sono da annoverare tra le più significative del XX secolo, anche se *Il Führer protegge il diritto*, pubblicato nel '34, la dice lunga sul suo approccio non democratico, dove peraltro si pretende di «giustificare su un piano *giuridico* l'eliminazione fisica dei capi delle SA avvenuta durante la Notte dei lunghi coltelli»³⁴.

Le architetture istituzionali del secondo dopoguerra contengono i principi a tutela della dignità individuale. La dichiarazione universale dei diritti dell'uomo del 1948 e le nuove carte costituzionali si uniscono alle politiche economiche di stampo keynesiano, alla fine ufficiale del colonialismo, ai motivi di pace e in un certo senso alle lotte studentesche degli anni Sessanta. Solo che la tecnica, anche quella giuridica, prende il sopravvento. La kelseniana dottrina pura del diritto e la democrazia nel suo tratto *minimale* – considerata da Norberto Bobbio, nel suo *Il futuro della democrazia*, «un insieme di regole (primarie o fondamentali) che stabiliscono *chi* è autorizzato a

³¹ D. LOSURDO, *Nietzsche, il ribelle aristocratico. Biografia intellettuale e bilancio critico*, vol. 1, Torino, Bollati Boringhieri, 2014, p. 13.

³² *Manuale di storia del pensiero politico*, a cura di C. Galli, op. cit., p. 22.

³³ M. PALLANTE, *Destra e sinistra addio. Per una declinazione dell'uguaglianza*, Torino, Lindau, 2016, p. 11.

³⁴ J. F. KERVÉGAN, *Che fare di Carl Schmitt*, a cura di F. Mancuso, Roma-Bari, Laterza, 2016, pp. X-XII.

prendere le decisioni collettive e con quali *procedure*»³⁵ – intendono mettere «tutti d'accordo»³⁶, ma rendono insipida «la logica dell'uguaglianza».

La filosofia del diritto si inginocchia alla faziosità esegetica del giurista e i nuovi attori del positivismo giuridico, con i loro precetti e regolamenti, archiviano la domanda sul «prima» degli ordinamenti³⁷. La scienza dai mille volti contribuisce, così, a raffreddare il sentimento di giustizia.

La democrazia, soffocata dagli «ingegneri» delle istituzioni e ricattata dai sacerdoti del profitto, si rivela, pertanto, lettera morta e le sue urne, sempre più disabitate, non rappresentano la sede naturale della libertà interiore. Gli effetti della globalizzazione finanziaria si alleano in modo confuso, direbbe Ralf Dahrendorf, con il fenomeno della «glocalizzazione»: un «romanticismo regionalista»³⁸ che intende replicare ai flussi migratori con pericolose forme di omogeneità culturale. La beatificazione della «volontà generale» continua a premiare il ladro Barabba e offende l'integrità di Gesù. Il suffragio universale non diviene l'approdo coerente della democraticità, quanto un meccanismo «innocente» che ignora i fini, la pazienza, l'ascolto, la domanda. Le demagogie al potere insultano lo spirito repubblicano formalmente presente e così la democrazia *dei moderni*, con tutte le sue imperfezioni, consegna il trono alla democrazia *dei post-moderni*. Non a caso si parla di «post-democrazia». Colin Crouch descrive in questi termini la triste stagione del *demos* contemporaneo:

L'idea di postdemocrazia ci aiuta a descrivere situazioni in cui una condizione di noia, frustrazione e disillusione fa seguito a una fase democratica; quando gli interessi di una minoranza potente sono divenuti ben più attivi della massa comune nel piegare il sistema politico ai loro scopi; quando le élite politiche hanno appreso a manipolare e guidare i bisogni della gente; quando gli elettori devono essere convinti ad andare a votare da campagne pubblicitarie gestite dall'alto. Non è una situazione di non-democrazia ma la descrizione di una fase in cui ci siamo ritrovati, per così dire, sulla parabola discendente della democrazia. Molti sintomi

³⁵ N. BOBBIO, *Il futuro della democrazia*, Torino, Einaudi, 1995, p. 4.

³⁶ A. MASTROPAOLO, *La trappola democratica*, in «Il Ponte», 19 aprile 2016.

³⁷ Ci permettiamo di rinviare a F. POSTORINO, *Zagrebel'sky, verso un diritto senza fazioni*, in «Il Manifesto», anno XLVI, n. 114, 2016, p. 11.

³⁸ A. POLITO, *Dahrendorf. Dopo la democrazia. Intervista a cura di Antonio Polito*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 27.

segnalano che questo sta accadendo nelle società contemporanee avanzate, dimostrando che ci stiamo dunque allontanando dall'ideale più elevato di democrazia per andare verso un modello postdemocratico³⁹.

Secondo Crouch non dovremmo abbassare l'alto valore democratico al vissuto e al «buon senso», ma tenere ben saldo il punto di riferimento e nel contempo provare a migliorare i nostri comportamenti. L'ideale, ad esempio, non può essere imprigionato nei sistemi rappresentativi della democrazia liberale, i quali si identificano con una forma storica contingente, non con «un concetto normativo stabilito una volta per tutte»⁴⁰. I marxisti Gilles Dauvé e Karl Nesic si spingono oltre e, nel loro volume *Oltre la democrazia*, condannano l'ipocrisia dei gesti istituzionali, le cerimonie e i riti della cultura borghese, proponendo di travalicare la cornice democratica al fine di approdare a un vero orizzonte di libertà. Il «contratto democratico» è divenuto, dal loro punto di vista, «una giustizia innegabilmente capitalista»⁴¹.

La dignità dell'uomo è la lezione *in fieri* della modernità. La storia che si colloca al confine tra il Medioevo e l'epoca che «si spinge al di là del bene e del male»⁴² lancia un segnale indelebile in quanto rinnova, con afflato immanentistico, la domanda socratica «messa a morte» dai greci stessi e derisa dai contemporanei post-moderni. La domanda *dell'uomo* e *sull'uomo*. La domanda di Kant, delle prime azioni liberali e del conseguente fremito socialista. La domanda che Nietzsche evita di formulare sprofondando in un «azzurro oblio»⁴³. Si tratta dell'interrogativo laico che non fugge dal nesso di reciprocità che lega l'«io» e il «tu» e qualifica «la *gratuità dello spirito*, luogo del riconoscimento dei diritti incondizionati dell'io di tutte le donne e di tutti gli uomini»⁴⁴.

³⁹ C. CROUCH, *Postdemocrazia*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 25-26.

⁴⁰ Ivi, p. 5.

⁴¹ G. DAUVÉ, K. NESIC, *Oltre la democrazia*, Napoli, Immanenza Ed., 2016, p. 74.

⁴² F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, Cuneo, Rusconi, 2004, p. 11.

⁴³ Cfr. K. JASPERS, *Nietzsche. Introduzione alla comprensione del suo filosofare*, a cura di L. Rustichelli, Milano, Mursia, 1996, p. 118.

⁴⁴ B. ROMANO, *Dono del senso e commercio dell'utile. Diritti dell'io e leggi dei mercanti*, Torino, Giappichelli, 2011, p. 150.

Oggi, invece, con la scomparsa di Dio, viene meno il «tu». L'assenza del «tu» annuncia uno stadio angoscioso che divora il significato valoriale delle conquiste storiche maturate negli ultimi secoli. Senza il «tu», le lotte in favore dell'umanità alimentano la «menzogna» e il gioco impazzito delle «maschere». L'uguaglianza di tutti gli uomini (nessuno escluso), lungi dal costituire il senso della democraticità, si rivela, nell'epoca buia del nichilismo assoluto, una frase stanca da aggiungere ai «paragrafi» della fede rimproverati da Voltaire. Il processo inarrestabile della democrazia si traduce, così, in un contraddittorio movimento che oscura il brivido dell'empatia e si abbandona ai ritmi del numero, della quantificazione, del risaputo. La replica agli schiamazzi populistici non spetta più al *fine in sé*, colui che distrugge per definizione l'ombra del privilegio e sente il peso della responsabilità morale di fronte al *chiunque*, ma al nuovo uomo etico, quello che, parafrasando Carl Schmitt, decide nello stato d'eccezione.

Nietzsche, che si scaglia contro le virtù della pietà e dell'umiltà, interpretandole come una «glorificazione della debolezza»⁴⁵, è consapevole di chiudere culturalmente un millennio e aprirne un altro. La crescita vertiginosa della democrazia è, a suo parere, il sogno socialista di livellare l'universo della mediocrità. Le forme, l'ufficializzazione del vero contro il falso, il dialogo dipinto da Socrate e dalla sua «corruzione», l'insegnamento cristiano contro la forza muscolare, per Nietzsche contribuiscono al festival della «menzogna».

Il suo obiettivo consiste nel togliere di mezzo una volta per tutte «non solo i valori tradizionali, quindi la visione morale del mondo e lo stesso valore di verità, ma anche il luogo soprasensibile che tali valori occupavano»⁴⁶. Il suo nichilismo estremo vuole la distruzione della «cosa in sé»; poiché la democrazia, nel suo tratto nevralgico come respiro di uguaglianza, è una forma che andrebbe riempita di un sincero contenuto, l'invenzione greca, per Nietzsche, è una «maschera» fra le tante che non dice nulla sul senso della vita. Il senso dell'uomo è il suo perenne

⁴⁵ M. LUTHER KING, «I have a dream». *L'Autobiografia del profeta dell'uguaglianza*, a cura di C. Carson, Milano, Mondadori, 2010, p. 25.

⁴⁶ F. VOLPI, *Il nichilismo*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 59-60.

superamento e costui deve guardare all'*Übermensch*. È finito il tempo dell'uomo socratico o cristiano, ovvero di quel «cavo teso tra la bestia e il superuomo»⁴⁷.

Zarathustra non vuole seguaci, ama l'eccezione, la diversità colta nelle sue radici. Solo una *nuova spiegazione* che denunci la lunga tradizione platonico-cristiana può inverare la potenza della vita e coltivare con rispetto le sue sfumature.

Il superuomo di Nietzsche è diverso dall'uomo di Socrate: il primo *ha* la verità e la spende con infantile «innocenza» nelle regioni del nulla; il secondo la insegue nell'incontro infaticabile con il «tu». Il superuomo radicalizza la sua vocazione esistenzialistica perché vuole fuggire da ogni trappola metafisica, anche e soprattutto dalla presunta minaccia dell'altruità. Il «tu» può persuadere e ingentilire un'atmosfera che l'*Übermensch*, votato al post-umanesimo, intende governare a oltranza. L'uomo di Socrate rientra consapevolmente tra la bestia e la divinità. È una tensione che non può sopportare l'istinto dell'*esserci* né auspicare l'avvento di un'altra specie umana. Socrate non istituzionalizza la mediocrità, ma quel particolare elemento di intrinseca moderazione che tiene in vita il dialogo e, perciò, il senso democratico. Il dialogo accende il desiderio di parità. Socrate si tuffa nella profondità altrui, avvalorando l'impulso egualitario nella certezza di non sapere, e il «tu» lo salva da un'inguaribile solitudine. Nietzsche, per converso, soffre il disagio di chi non può essere capito e non rischia fino in fondo la relazione dialogica. Abbandona o è abbandonato dai suoi amici quali Erwin Rohde e il tanto ammirato Richard Wagner. In una lettera fa notare alla sorella Elisabeth che non incontrerà nessuno della sua stessa natura e teme che «la differenza di rango pregiudichi ogni possibilità di comunicazione»⁴⁸.

Egli, inoltre, condanna ogni morale «non già per togliere agli uomini le loro catene, ma per costringerli a salire, con un carico più pesante, ad un rango più elevato»⁴⁹. Tolta di mezzo l'immagine del «tu», permane un «io» elevato all'ennesima potenza che tradisce il viaggio *in fieri* del pensiero moderno e riattiva i monologhi unidirezionali. L'altro, nella direzione nichilistica, diviene un potenziale

⁴⁷ F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Milano, Adelphi, 2005, p. 8.

⁴⁸ K. JASPERS, *Nietzsche. Introduzione alla comprensione del suo filosofare*, cit., pp. 92-93.

⁴⁹ Ivi, p. 136.

superuomo che compete con me in un circuito «eternamente uguale» dove il giusto e l'ingiusto, il vero e il falso, l'amore e l'odio sono superflui punti di vista, costruzioni arbitrarie prive di senso, prive di vita. La vita polemizza contro tutte le maschere e, dunque, contro la democrazia. Sia nel suo istituto sia nel suo principio, quest'ultima è un ostacolo al movimento fluido della volontà di potenza. Socrate, che vuole correggere l'esistenza⁵⁰, è per Nietzsche un pericoloso nemico della vita.

Gli uomini tramontano e subentrano superuomini che si affrontano nell'arena delle solitudini. Anche se, come scrive de Ruggiero, «non è dato all'uomo di porsi al di sopra dell'umanità, senza correre il rischio di scendere al di sotto di essa» e così «il sovrumano diventava inumano»⁵¹. Tra le zone brute e il Dio dei valori si colloca la tensione laica dell'uomo. Se l'individuo ferisce Dio, rinforza parimenti l'apparato disumano che intende rimuovere.

L'autenticità ricercata da Nietzsche, che gioca al confine tra l'io superiore e l'«io minimo» ripudiato da Christopher Lasch, richiama a modello «l'esperienza remota e irrecuperabile della tragedia greca»⁵², anche se non andrebbe confusa con il racconto sofista introdotto da quel Gorgia «esperto di molte discussioni»⁵³. L'ambiguità nietzscheana del vero, infatti, «non ha nulla a che vedere con la slealtà che nasconde o intenzionalmente mantiene un'ambiguità, avvertita come tale»⁵⁴.

In ogni modo, la sepoltura del *fine in sé*, nel suo riscontro sovrasensibile, stringe in un unico rapporto gregge e superuomo e nega la dimensione individuale ambientata nel tessuto dialogico. La morte di Dio, profetizzata da Nietzsche e confermata dall'«innocente» virtualità dell'uomo contemporaneo, spegne l'ideale democratico, ma non ancora le sue strutture, e apre le porte al vangelo di Zarathustra.

Francesco Postorino

⁵⁰ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 2007, p. 91.

⁵¹ G. de RUGGIERO, *Il ritorno alla ragione*, Bari, Laterza, 1946, pp. 87-88.

⁵² G. COLLI, *Scritti su Nietzsche*, Milano, Adelphi, 2008, p. 81.

⁵³ PLATONE, *Gorgia*, in ID., *Opere Complete*, Bari, Laterza, 1975, p. 164.

⁵⁴ K. JASPERS, *Nietzsche. Introduzione alla comprensione del suo filosofare*, cit., p. 39.

Contatti

Per autori e opere fino al '500: quintiliani@diacritica.it o panetta@diacritica.it

Redazione: via della Farnesina, 52-54 – 00135 Roma (RM)

Per autori e opere dal '600 ai giorni nostri: panetta@diacritica.it

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: info@diacritica.it

Gerenza

Direttore responsabile: Prof. Domenico Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso “Angelicum” – Pontificia Università San Tommaso d’Aquino di Roma)

Editore: Prof.ssa Anna Oppido, via Tembien n. 15 - 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 P. I. 13834691001

Redazione: via Tembien n. 15 - 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Mail: info@diacritica.it (o panetta@diacritica.it)

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni