

METRO' PARTY
martedì 21/2
ore 21,30
al **BEETHOVEN**
Casalecchio

B***A
BOLOGNA
MISC.
BB00
02393
(1984)
808838

Metro'

BIBLIOTECA
COMUNALE
ARCHIVIAZIONE

LA TROIA DI CAVALLO

«Vi racconterò del Morandi and Solomon Museum in District Fair BO/BO. Come dire uno sguardo nel nulla, nel vago, nell'amministrato».
di Pintori G.

a pag. 11

FESTEGGIAMENTI MALVAGI

Compiono gli anni Kriminal e Satanik. Conversazione con Magnus.

TEMPO REALE

Molte persone dopo un primo momento di curiosità sono passati «allo stadio febbre o insonnia». Il tempo non occupato dalle normali attività diventa il momento in cui si creano e si sperimentano programmi; cercheremo di chiederci chi e soprattutto come, sta usando il computer.

di Belletti F. e Leonelli M.R.

a pag. 4

NON SONO CALAMITÀ NATURALI

L'aumento delle malattie infettive a Bologna. Non sono certo esaurienti le motivazioni riportate dalla stampa ed attribuite al responsabile del servizio di Igiene dell'USL 29.

di Totire V.

a pag. 5

OPERAZIONE ZIO FEINIGHER

A Bologna una scuola di fumetto. Ne parla Igo: «Proviamo a trasmettere, insieme al piacere del fumetto, il metodo per crearlo»

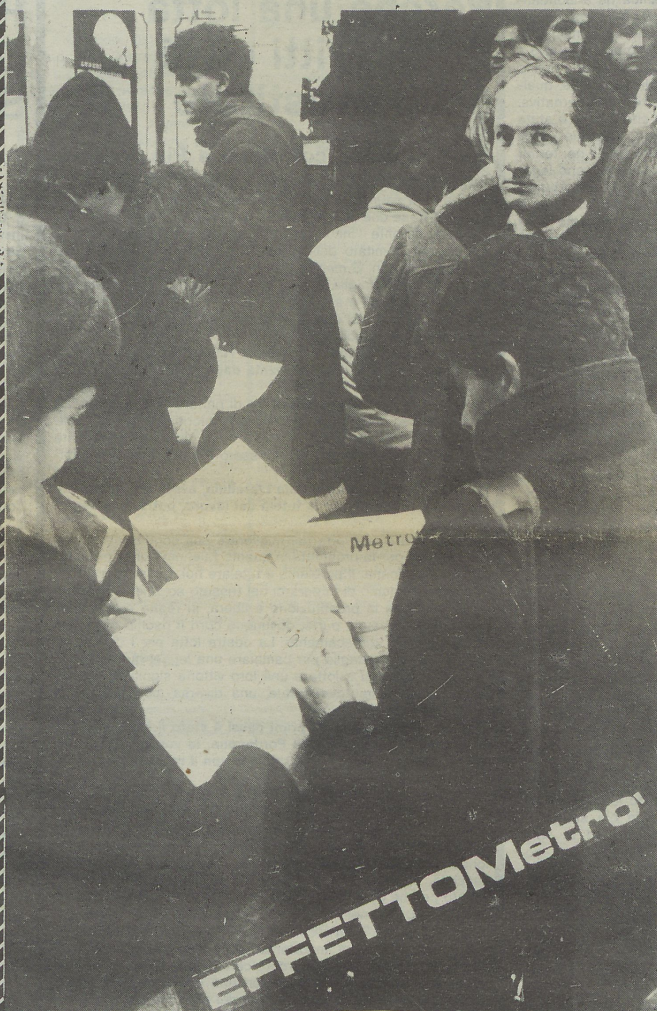
a pag. 12

DALLA FESTA SOCIALISTA ALL'ORGANIZZAZIONE DEL CARNEVALE IN CITTÀ

Intervista all'assessore Germinario. «C'è da rilevare che la città dal '77 in poi ha vissuto troppi rigurgiti censori, spesso chiudendosi se se stessa con paure fortemente esagerate».

a pag. 4

quindicinale di informazione e spettacolo. Anno 1 - Numero 2 - L. 1.000. Venerdì 17 febbraio 1984.
BOLOGNA E PROVINCIA. Direttore responsabile: STEFANO BENNI.



T OPLESS:

arte, musica, cinema e fumetto e il metronomo; il calendario per 15 gg. su tutto ciò che fa spettacolo.

a pag. 7

INIZIANO LE AVVENTURE DI SUPERBERTO

«L'anno in cui scrivo è il 2004, vent'anni dopo la nascita di Metro'. La città da cui scrivo è Bologna. Per finire io sono un topo».

di Stefano Benni

a pag. 3

DIRITTI CIVILI ALLE PROSTITUTE

Ne parliamo con Carla e Pia, le «luciole» invitate all'I.T.C. di Castelmaggiore.

a pag. 2

GLI STUDENTI DI CASTELMAGGIORE FRA SPETTACOLO, EQUILIBRISMI, VECCHIA POLITICA

di DIEGO BENECHCHI

Festeggiamenti malvagi

Compiono gli anni Kriminal e Satanik, pietre miliari del fumetto «nero».

Conversazione con «Magnus»

di CARLO BRANZAGLIA

1964, Agosto. Appare nelle edicole l'albo «Kriminal», Andrea Gorno Editore, soggetti di Bunker (alias Luciano Secchi), disegni di Magnus (alias Roberto Raviola). Prezzo L. 150, scadenza mensile (poi bisettimanale, poi settimanale, per via del successo ottenuto): protagonista un tipino piuttosto deciso accompagnato nelle sue efferate imprese da un costume da scheletro. 1964. Dicembre. Lo raggiunge «Satanik», dapprima concepito come numero unico; stessi autori, stesso editore, protagonista è però una brutta scienziata che subito si trasforma in una splendida fanciulla di inalterata crudeltà grazie a una diavoleria di sua invenzione. Non era la prima volta che si vedevano eroi non proprio amanti della legalità, nei fumetti del tempo: «Il primo fu Diabolik», ricorda Magnus, oggi uno degli autori italiani universalmente più amati e stimati (basti ricordare oltre ai popolarissimi Alan Ford, Max Magnus e Compagnia della Forza, le splendide saghe dei Briganti, Milady, Necron e Lo Sconosciuto) «che rispecchiava specie nei primi numeri la figura del ladro gentiluomo alla Fantômas. Però lo schema di Diabolik era molto romantico, è stato un prodotto varato per durare; Kriminal e Satanik invece, esagerando hanno bruciato più materiale e si sono orrendamente consumati, impigolandosi fra la loro psicologia e l'obbligo di «delinquere». La creatura delle sorelle Giussani, infatti, nata nel '62, continua ancor oggi a vivere le sue avventure in compagnia di Eva Kant e Ginko,

ridotti ormai a pure cifre simboliche in un orizzonte spersonalizzato e atemporale, fatto di crimine poco violento, di narrazioni ormai sclerotizzate che finiscono per essere tutta l'essenza del personaggio; mentre i due paladini della Corno vivevano le loro intense esistenze nell'ottica del male, quello vero, della crudeltà fine a se stessa, con i primi cauti tentativi di approfondimento psicologico e di inserimento sociale in una condizione emarginata.

«Il dichiararsi esplicitamente predoni è la componente principale del fumetto nero» continua Magnus, nell'intervista rilasciata da «e loro erano dei predoni, dei falchi. Il colpo di genio di Secchi fu di creare questa figura, Kriminal, dotata di caratteristiche spettrali - e lo scheletro viene ripreso più tardi anche da Killing (fotoromanzo nato nel '66 N.d.R.) - facendone innanzitutto il vendicatore del padre ucciso dai soci. Da quello schema velocemente, nel giro di una decina di numeri o poco più, si è svolto un certo processo di umanizzazione e di approfondimento psicologico. Però, ripeto, questo carattere è nato man mano, perché all'inizio era veramente un efferato delinquente, quasi un folle, molto più calco di Diabolik; e difatti feci comparire rasoi e altri oggetti pericolosi che prima non si erano mai visti». Kriminal come novità per il contenuto «denso», scabroso e violento; Kriminal come notevole indice di un'evoluzione della società in una direzione che oggi appare vecchia, ma che ovviamente ha fatto da base, anche se un po' lontana, del nostro presente.

Innanzitutto il successo che arrise a queste due testate e alle consimili nate



sulla loro onda (i vari Demoniak, Sadik, Genius etc.), e che provocò già nel '65 un intervento censorio della magistratura, denota una indovinata scelta di tempi. Il pubblico era ancora digiuno di questa serie di emozioni forti, che oggi ci vengono propinate tranquillamente dal telegiornale, e rispose con gioia (si parla di 100.000 copie di fumetti neri venduti settimanalmente); ma i prodotti della Corno introducono in nuce altri elementi: Kriminal risulta particolarmente sensibile in questioni amorose «... ma il lato sentimentale del nero era molto importante» ricorda ancora Magnus «Kriminal era un cavaliere nero e come tale poteva avere una dolce sposa che lo attendeva, non era insomma contrario alla regola: il predone esce, rinchiusa e la dolce moglie lo assiste; in più però è capace di uscire anche lei, e qui ha preso un po' da Eva Kant».

«Egli risulta anche un po' sofferente per quella condizione di diverso, di braccato cui è ormai costretto; da lontano si intravede anche una condizione sociale che con un volo di fantasia potrebbe essere messa alla base di certe sue efferatezze criminali. Satanik era invece più tosta «Presentava semplicemente un atteggiamento virile» messo nelle vesti di una fanciulla; si comportava anche fisicamente in maniera pesante, e aveva un comportamento di scelta immediata tipico di un protagonista maschile: non era costretta insomma a fare la fanciulla».

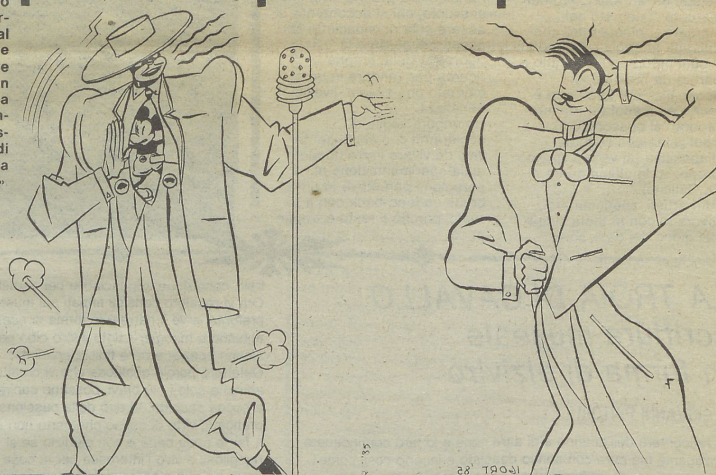
Al di là di ciò, va sottolineato che Satanik fu davvero il primo personaggio femminile non costretto ad essere protagonista di un fumetto, anzi, «... esplicitamente perduta, sicuramente non recuperabile» per dirla con Magnus stesso. Un personaggio che ancor più del suo compagno di scuderia si poneva al di fuori della norma, rappresentando essa stessa il limite massimo di trasgressione oltre il quale la fantasia dell'epoca difficilmente poteva andare. Libera, indipendente, fredda e cinica nella sua esistenza vissuta ai margini della società, sempre braccata ma senza che mai ciò incrinasse la sua crudele lucidità; intraprendente e indifferente alla figura maschile se non finalizzata ai suoi scopi, avida e sexy (con addobbi che più avanti saranno evoluti dal genere sado-maso) ella incomincia a introdurre elementi fortemente alieni alla mentalità allora corrente (e questo fu senz'altro uno dei motivi del suo successo), terribilmente esasperati come lo furono molte situazioni degli anni che seguirono. Non ebbe mai di fianco, fra l'altro, l'ormai tradizionale figura del partner maschile. «L'amore era secondario, e inoltre c'era, il

OMICIDIO AL RIFORMATORIO



fatto di non poter creare un uomo che di Satanik fosse all'altezza, perché data una figura femminile simile, non c'era nessun personaggio maschile che le potesse organizzare una vita normale» (è sempre Magnus che parla). «C'era un fidanzato, si chiamava Max, ma era un traditore e alla fine lei lo uccise. Poi Satanik era sì votata alla solitudine, ma di uomini ne ebbe molti». Satanik come paladina del male, allora? «In effetti Satanik era difficilmente superabile, come personaggio femminile,

però spostato nell'ottica del crimine». Ed è da rimarcare come sia ancora Magnus, questa volta in coppia con Ilaria Fiore, a darci un nuovo limite per gli anni '80: è la dottoressa Frieda Boher, creatrice di Necron, novello Frankenstein superdotato (titolare di una serie edita dall'Edilfiumetto nell'81 che si protrae ancora saltuariamente), eroina porno che può godere solo con i morti, e protagonista di una serie di avventure nelle quali la scabrosità del genere e la particolarità delle situazioni vengono filtrate da una deliziosa ironia.



Beethoven
VIDEO
DISCOTECA
COMPUTER

È DI GRIDO

Bologna - Casalecchio di R. - via Bazzanesi, 95/3 - Tel. (051) 570223 - chiuso Lunedì/Martedì

OPERAZIONE ZIO FEININGERHER

Conversazione con Brolli, Igort, Iori

a cura di MARIA GRAZIA PEREGO, TONINO TADIOTTO

È stata aperta a Bologna una scuola di fumetto, Iori, Igort, Carpinieri, Mattotti, Brolli, Pazienza provano a trasmettere insieme al piacere del fumetto il metodo per crearlo.

Insegnamenti: Contaminazione multimediale (Igort), Teoria del colore (Iori), Soggetto, Sceneggiatura, Rapporti ideologici (Brolli), Composizione della tavola (Mattotti), Analisi dello stile (Carpinieri), Movimento e Caratterizzazione dei personaggi (Pazienza).

Il Centro di applicazione Zio Feiningher non è la scuola di Valvolino e non è una scuola di tendenza. L'unica tendenza è il rifiuto dei metodi tradizionali. L'operazione scolastica è dedicata a Feiningher per evidenziare una posizione anticlassica all'interno dell'insegnamento e del fumetto. La scuola, infatti, come Feiningher, vuole utilizzare differenti esperienze con una sensibilità che va ben al di là delle regole codificabili per ogni genere.

Perché una scuola di fumetto? Allora fumettisti si diventa?

La scuola nasce come esigenza di divulgazione dei codici del fumetto, ma il fumetto non possiede delle regole statiche e dei codici universali. La cosa più difficile è spiegare che lavorare sul fumetto è una questione di metodo. Noi stessi per alcuni materiali abbiamo imparato comprando una rivista che uscì una decina d'anni fa, era l'ABC del fumetto. La tecnica si impara, la sensibilità si sviluppa, ma questo dipende dal lavoro che fai su te stesso.

Che cos'è la contaminazione multimediale?

La contaminazione multimediale è attinente a un metodo valvolino. È la possibilità di usare tutto, dalla letteratura al

cinema, dal design alla pittura, dalla fotografia alla grafica e alla fotocomposizione: è la dimostrazione che per fare fumetti non bisogna solo leggere fumetti. Per esempio due grandi temi indispensabili per un prodotto che funzioni come la morte e l'eros, possono essere contaminati con la struttura della narrazione cinematografica. Un'altra possibilità sono dei trait d'union tra l'architettura e Disney, due cose che apparentemente non hanno nulla a che vedere. Tutto nel fumetto può diventare oggettuale, il protagonista stesso può essere oggetto di design.

Nei vostri fumetti si colgono atmosfere e indizi letterari, che rapporto c'è tra il fumetto e la letteratura?

Esiste già nella letteratura una contaminazione di generi che può essere riportata nel fumetto. La contaminazione anni '80 dice che non esiste un genere privilegiato, ma ogni modo di fare una storia è un modo giusto per farla. Ad esempio si può usare Batman, ma decontestualizzato rispetto al personaggio originario (Brolli).

Io (Igort) i generi li rifiuto, Brolli invece prende i generi e li scardina dall'interno. Il suo lavoro è più insidioso del mio perché un certo tipo di pubblico il mio fumetto non lo legge, invece nel suo ci cade perché crede di avere a che fare con un giallo invece è pieno di elementi che non hanno nulla a che vedere con esso. Da questa seduta sembra che l'operazione che noi facciamo sia cerebrale. Niente di tutto questo. Ci tengo a sottolineare che nel fumetto una caratteristica molto importante è il «fan», l'intrattenimento, il divertimento. La sensibilità dell'autore di fumetti non è quella dell'intellettuale. Fare l'intellettuale nel fumetto è un controsenso. Confesso che l'autore di fumetti che amo di più in questo momento è Walt Disney, e più fans di così è impossibile.

L'ultimo film di Godard presentato alla rassegna del cinema di Porretta è stato giudicato il film più elettronico eppure era girato con mezzi tradizionali. L'uso degli strumenti elettronici,

corrisponde all'immagine elettronica? E qual'è il rapporto tra tecnologia e fumetto?

Il fumetto ha delle grosse componenti di artigianato. A livello popolare si crede che per fare un fumetto moderno occorra usare strumenti moderni. L'utilizzo di strumenti senza una conoscenza precisa sulle loro possibilità fa in modo che la tecnologia usi chi ne fa uso, e finisci per piegare il tuo stile. La tecnologia usata in certi campi può essere in se stessa il segno di ciò che si fa. Nel fumetto invece la qualità della tecnologia non è messa in discussione rispetto al prodotto. L'immagine tecnologica che si produce in certi fumetti non ha niente a che vedere con gli strumenti utilizzati.

Il fumetto ha il passo più lungo rispetto all'arte?

Il fumetto ha in più l'autoironia che deriva dal fatto di sapere che esso non è un'arte nobile. L'artista transavanguardista, quello che va in discoteca, il fumetto ce l'ha per statuto. Ciò che per altri media può essere la colonizzazione delle menti, da parte del fumetto esiste un po' meno. Tutto è preso meno sul serio.

Mi sembra che le vostre tavole formino da sé un immaginario fondato sul riconoscimento estetico di un personaggio o di un ambiente. Per esempio Ranxerox è stato amatissimo perché offriva una realtà già strutturata che evocava il proprio immaginario.

Direi che tutto questo è nato da una rivoluzione che hanno fatto gli Umanoidi Associati in Francia, da allora sono successe diverse cose. Questo che tu dici esiste nei primissimi fumetti che avevano una capacità di evocazione enorme, Little Nemo e Feiningher. La nascita di un personaggio come Ranxerox coglie un immaginario che c'è già e poi ovviamente da parte del lettore c'è un nuovo rimando. Però rispetto ad una lettura di massa ci sono alcune regole che noi non vogliamo rispettare perché la personalità dell'autore è quella più importante.

21 febbraio 1984 ore 21.30 Video-computer/events/actions/dance-movement/live

METRO' PARTY GIOVEDÌ 8/3 ore 21.30 al BEETHOVEN

Via Bazzanese 95
CASALECCHIO

B***A
BOLOGNA

MISC.
BB00
02393
(1984)
808838

Metro'

BIBLIOTECA
COMUNALE
ARCHIVIO

numero 3

SUPERBERTO

Sono Norberto Norvegicus, il topo più tosto della città. E ora che ci conosciamo meglio» di Benni S.

a pag. 4

HARLEM, CHINA-TOWN, CASBAH?

Africani, Asiatici, Arabi a Bologna «Su una cosa mi sento di scommettere: cresceranno» di Comellini P.

pag. 5

IL CORPO E IL COLTELLO

«Un corpo può servire per dare e provare piacere, il coltello per dividere una torta. Ma Stefano li percepiva diversamente: strumenti di potere» di Ramina B.

pag. 3

MA SE MERCE È, CHE GUSTO C'È?

Per un'estetica metropolitana. di Mascalchi V.

a pag. 11

TENZONE SENZA TENSIONE

«Quando la cultura diventa notizia?», gli intellettuali intervistano i giornalisti. Sembravano prometterci un match graffiante, ci hanno servito una camomilla e fin troppo edulcorata. di A.r.a.besque

a pag. 4

«I fatti di marzo non sono stati un'invenzione di gruppi embrionali del partito combattente»

Colloquio con Alessandro Gambellini, avvocato di parte civile della famiglia Lorusso. a cura di Fornasari A.

a pag. 2

quindicinale di informazione e spettacolo. Anno 1 - Numero 3 del 1984
BOLOGNA E PROVINCIA. Direttore responsabile: STEFANO BENNI



DECRETO CRAXI

Intervista a Giorgio Ghezzi, docente di Diritto del Lavoro alla Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Bologna. a cura di Monteventi V.

a pag. 15

IL PROSSIMO
NUMERO SARÀ
IN EDICOLA
VENERDÌ 16 MARZO

11 marzo:
OLTRE
L'IDEOLOGIA
È POSSIBILE
INCONTRARSI

di DIEGO BENECHCI

«Quegli avvenimenti condizionano ancora oggi il nostro modo di rapportarci al mondo, costituendo un legame più profondo e più intimo di qualsiasi altro.

RIPARTONO I MOTORCOMICS

La seconda avventura di Valvoline

di CARLO BRANZAGLIA

IL FATTO

A marzo '84 riappare sulle pagine del mensile di fumetti Alter Alter l'inserto Valvoline, a cura di Daniele Brolli, Giorgio Carpinieri, Igor Igot, Marcello Iori e Lorenzo Mattotti. Rispetto all'anno scorso questa nuova serie è stata concepita in modo tale da risultare staccabile, e presenta per ogni numero la partecipazione di un solo autore, e non più di tutti, con episodi indipendenti. Mancherà inoltre all'appello Jerry Kramsky, autore dei testi per la storia disegnata lo scorso anno da Lorenzo Mattotti.

L'ANTEFATTO

Valvoline apparve sulle pagine di Alter da gennaio a luglio 1983, scatenando un dibattito senz'altro fra i più vigorosi sviluppatasi nel settore negli ultimi anni. Neanche la nascita di Corto Maltese (ultimo arrivo in casa Milano Libri), che usufruì di un enorme battage pubblicitario e di un'estenuante attesa alle edicole, fu accompagnata da tante polemiche, discussioni,

critiche ed elogi, riportati su varie riviste così come nello spazio posta di Alter stesso, che ad un certo punto dovette essere equamente diviso tra lettere «viva» e lettere «abbasso». Nonostante gli autori e le loro linee di azione fossero già noti al pubblico da diverso tempo, evidentemente la loro presentazione in blocco dovette sconvolgere il lettore più sprovveduto, «classica» a tutt'oggi fortemente presente a diversi livelli qualitativi; senz'altro però colpi chiunque la compattezza della proposta, la precisa identità dell'inserto nettamente isolantesi dal resto della rivista. Secondo una legge fisica trasferibile ad altri ambiti, il tutto non è semplicemente la somma delle sue singole parti, così come Valvoline non è solo l'accostamento dei suoi singoli autori, ma un'entità ben definita, di cui si è avuta fra l'altro espressione in attività «collaterali» (party, scuola, cartoline etc.). L'inserto risulta dunque essere non tanto una struttura portante per singole narrazioni, un raccoglitore ove esse si affiancano, quanto un contenitore intrinsecamente legato al suo contenuto, impastandolo e fondendolo in un unico

magma suggestivo, traendone forza dirompente senza alterarne le peculiarità, ma anzi esaltandole. Il contenuto si organizza nel contenitore, ovvero la forma si equalizza con la sostanza: come affermazione teorica non è originalissima (ricordate il medium che si fa messaggio?), tuttavia a parte l'entourage fumettistico tutto ciò dovette apparire sconcertante. Così come probabilmente appariranno sconcertanti le ricerche operate dai vari autori, già portate avanti in anni di attività, nonostante esse siano collegate alla più stretta contemporaneità, con i concetti di citazione, appropriazione, trasversalizzazione basata sull'utilizzo e sulla fusione di diversi schemi comunicativi. Dunque perché meravigliarsi se un comic si fa cinegiornale, se si impossessa ironicamente di un manuale di belta femminile, se gioca con patinate hollywoodiane o con surrealtà paperinesche, portando in scena Dio o alludendo a una marca di carburanti? Anche perché in queste operazioni pressoché spontanee si lavora con la conoscenza e la consapevolezza di quelle che sono le caratteristiche strutturali, e le possibilità, del medium fumetto: si ragiona allora in termini di bidimensionalità, di staticità della vignetta, di sequenza narrativa alternata sulla doppia pagina, e di cadenza, ambientazione e sua funzionalità, ritmo, finzione. Indagando infine su come si siano sviluppati gli stretti rapporti forma-sostanza in certe produzioni degli ultimi anni, si può osservare come Valvoline non sia un fulmine a ciel sereno, ma, naturalmente, il frutto maturo di una situazione a cui germi sono rintracciabili nel passato. Bisogna allora rifarsi all'ormai lontano '77, anno in

cui appare «Il Cannibale», col superamento del classico underground ad opera di Tamburini, Liberatore, Pazienza, Scozzari e Mattioli, che assieme a Sparagna daranno vita nell'80 a quella complicata equazione organica di grafica ed informazione che è Frigidaire (che spesso ospita autori di Valvoline). Intanto a Bologna, nel '79, compare l'unico numero de «Il Pennino d'Acciaio» ove interviene Massimo Iosa Ghini, che ritroveremo più avanti su Alter e Frigidaire; e nell'80, in 3 numeri, «Il Pinguino» ove operano fra gli altri Baldazzini (ora all'attivo di Orient Express), Brolli, Igot, Carpinieri e Mattotti (segnaliamo in particolare «Il Pinguino Studios», ove appaiono solo gli ultimi tre autori ricordati). E non si può non citare la rivista americana Raw, nata nell'82 ad opera di Art Spiegelmann (premiato al salone dei comics a Lucca nello stesso '82), cui collabora fra i vari artisti europei anche Giorgio Carpinieri; qui, nella grandiosità dell'impostazione grafica, nell'accuratissimo lavoro di montaggio, l'interazione fra forma e sostanza si fa suggestivamente evidente.

MILO MANARA IN H.P. E GIUSEPPE BERGMAN

Ovvero alla ricerca della metavventura

di B.T.

«Bisogna convincersi che non c'è più posto per l'Avventura, che i tempi sono cambiati, che il mondo stesso è cambiato: altrimenti dovremmo ammettere che in realtà siamo cambiati noi». Così Milo Manara, nella prefazione di «H.P. e Giuseppe Bergman», giudica la produzione dell'industria culturale d'evasione. I media simulano il reale, quindi l'immagine che producono dell'Avventura è senza carne né sangue. Non rimane, allora, che buttare via ciò che si sta leggendo e gettarsi nella vita. Non esiste, per Manara, alcuna trasversalità fra la immagine mediatica e quella reale. Il proprio immaginario non trova corrispondenza con l'immaginario prodotto dal media. «Se questa è l'Avventura ...» ripete frequentemente Giuseppe

Bergman avvilto dalle sue disavventure. «Voglio una vita spericolata, voglio una vita come quelle dei film, voglio una vita come Steve McQueen». I media, allora, hanno un potere

«suggestivo» per la formazione del proprio immaginario? Per Vasco il Per Milo anche, ma è un potere negativo. È che l'avventura trasmessa dal media rappresenta la crisi, quella «vissuta» la ricostituzione della identità.

Ma qual è il segreto terapeutico dell'avventura? Giuseppe Bergman chiede la soluzione a Hugo Pratt: ma questi non è che una «nge che risponde attraverso enigmi. Se solo Bergman avesse capito che il segreto è gioco strategico in cui si deve far intravedere che non si sa nulla se non so che già si sa, probabilmente avrebbe lasciato Pratt a Corto Maltese. La terapia che l'avventura fornisce per la crisi è basata su iniezioni di libertà del tipo «ideologia dell'autodeterminazione», della scelta. Infatti si è sempre pensato che sia l'individuo nella singolarità della sua volontà l'elemento imprevedibile della costituzione della realtà. Attraverso l'avventura il soggetto mette alla prova la sua identità, il suo onore, attraverso il rischio della morte, mettendo a confronto e conciliando l'entusiasmo per l'azione con l'indifferenza al pericolo. Qualcuno definiva l'entusiasmo come una passione a cui è connaturata il sentimento del bene. L'avventura allora diventa la prova con cui l'individuo supera la sua criticità accettando la bontà del suo essere. Ma allora l'avventura è così pervasa dalla moralità? Devo ammettere che dopo Epicuro è stato Franz Tunda a suggestionare il mio immaginario. «Io so soltanto che non è stato come si dice, l'inquietudine a spingermi, ma al contrario una assoluta quiete. Non ho nulla da perdere. Non sono né coraggioso né curioso di avventure. Un vento mi spinge e non temo di andare a fondo» (Joseph Roth: Fuga senza fine).

Nota: «H.P. e Giuseppe Bergman» è uscito su Totem 1-7 del 1980. È stato successivamente raccolto in volume in Biblioteca Totem n. 1 del Maggio 1982.



CENTRO PALESTRA SOLARIS

VIA FARINI, 24 - BOLOGNA

STAGE DANZA MODERNA

tenuti da **R.E. Garrison** dal 19 al 28/3

corsi per principianti ed avanzati

per informazioni tel 27.92.92 ore 15-20

Nietzsche

Jean Granier, Feltrinelli, Milano, 1984 (Recensione)

di Rudy Leonelli

Nietzsche scrive per chi, come lui, ha «orecchie piccole». Incede «con passo di colomba», con l'esplicita intenzione di scoraggiare, irritare, sfidare, chi è abituato a leggere in fretta. Chiede di essere decifrato, invita ripetutamente a «ruminare» i suoi scritti. Esige dal suo lettore l'abitudine - e l'attitudine - alle grandi altezze, alle atmosfere rarefatte, un fiuto raffinato, una tenace, leggiadra, implacabile predisposizione al sospetto, un'attenzione alle piccole differenze, e - di nuovo - un orecchio sottile, diffidente verso i gesti plateali e le grida del «mercato». Richiede, infine, «un'arte dell'interpretazione». E, dai suoi stessi testi, apprendiamo quanto poco interpretare sia un innocuo e trasparente esercizio di svelamento; quanta decisione, rischio, ingiustizia, sia conaturata al gesto - ad ogni gesto - di interpretazione. In particolare Foucault - difficilmente sospettabile di «autoritarismo» - ha esplicitato l'inestricabile nesso tra violenza ed elucidazione che costituisce la trama stessa dell'interpretazione, sottolineando che la genealogia «non teme d'essere un sapere prospettico», che «non rifiuta il sistema della propria ingiustizia».

Leggere Nietzsche, o dopo Nietzsche, significa riportarci in prossimità dell'etimologia: leg ere, scegliere e, anche, rubare. Non capiamo altrimenti l'invito ad allontanarsi da Zarathustra, a trovare la propria strada - poiché non ne esiste una - se non nel contesto di questa sollecitazione, di questo auspicio, di una lettura forte, capace di camminare finalmente sulle proprie gambe. Capace, diremo, di riattivare, spostare, appropriarsi dei dispositivi e dei procedimenti nietzschiani e di quella «prospettiva nuova» che la genealogia si propone di spalancarci. Al di là di ogni generica affermazione di una lettura (la Lettura), nel «caso Nietzsche», ci troviamo di fronte ad una scrittura che si prende preventivamente gioco di ogni «mansuetudine» filologica. Un gioco non certo equivocabile con un elogio del pressapochismo, ma comunque proteso verso un rigore di tutt'altro ordine, non solo compatibile, ma addirittura costitutivamente e consapevolmente definito dall'assunzione di prospettiva.

Del Nietzsche di Jean Granier, da poco tradotto da Feltrinelli, un testo che riesce ad essere comprensibile anche al lettore non erudito, evitando il banale - cosa estremamente difficile e di grande pregio - vorrei segnalare alcuni luoghi. Primo tra tutti l'individuazione del problema dell'interpretazione come nucleo strategico del pensiero nietzschiano, e la felice insistenza (in particolare nei Principi per una corretta lettura, pp. 21-25), sull'arte della moltiplicazione delle prospettive, sulle stratificazioni dell'interpretazione, sul procedimento «a spirale» attorno ad una interrogazione non priva di «coerenza soggiacente». E, ancora, la notevole capacità di Granier - in questo del tutto fedele all'intento programmatico di «applicare ai testi di Nietzsche il metodo che egli stesso professava nella sua teoria della Conoscenza» (p. 23) - di mantenere compresenti il «carattere indefinito del movimento dell'interpretazione» (p.66) e quello «imperativo» della stessa (p. 71). Di questo leggero e denso libro vorrei sottolineare un punto d'urto, bello, salutare, stimolante, con la cultura della ragione debole: «Nietzsche ha sconfessato in anticipo e in modo categorico i suoi presunti emuli che invocano oggi la sua autorità per giustificare quello che potremmo definire un anarchismo della differenza fiacca» (p. 126). Questo «spigolo» del testo potrebbe probabilmente giovare ad un approccio critico verso alcune delle letture - interessanti per altri versi, ma poco convincenti nel loro nucleo «debole» - in voga oggi in Italia. Infine una perplessità: un limite probabilmente connesso al carattere divulgativo - ma comunque certo non povero - di questo libro: che cosa può darci, ancora la pretesa, che Granier ci sembra avanzare, di restituirci «intatta» la politica nietzschiana? E' forse questo il motivo di una certa «caduta» di tensione del testo proprio in quelle parti che potrebbero dischiuderci all'attualità di Nietzsche, ad un confronto forte, con i problemi del presente: il Nietzsche «utopista» delle ultime pagine lascia delusi. Sappiamo che i «se» non rendono conto di nulla, e servono a ben poco. Ma ho voglia di scrivere che se Granier non avesse, in qualche modo, abdicato - la sua forza interpretativa su questo punto, il lettore avrebbe forse potuto cogliere in piena evidenza la rilevanza dell'approccio nietzschiano nell'attuale riflessione sullo Stato, sulla proliferazione e la dislocazione di quei «centri» (non solo ermeneutici) che ne hanno inesorabilmente compromesso la presunta «centralità». E su un'epoca che vede nella realizzazione - democratica, rivoluzionaria, totalitaria - dei valori la puntuale verifica del loro nulla.

