

Atlanti della contemporaneità*

Georges Didi-Huberman

(intervista a cura di Isabella Mattazzi)

*Considerando i temi che sono andati via via affacciandosi nell'arco della sua carriera di storico dell'arte, dalle sue prime riflessioni sulle "isteriche" di Charcot fino agli studi più recenti sulle immagini della Shoah, appare evidente che il suo lavoro sia stato determinato in gran parte da motivi di carattere politico. Da un punto di vista strettamente formale, però, il suo discorso critico non è mai andato al di là di una frontiera puramente estetica, quasi ci fosse una sorta di pudore in quella che lei chiama «l'inquietudine del contatto tra l'immagine e il reale». Che cosa è cambiato con la pubblicazione del suo ultimo libro *Survivance des lucioles*?¹ Che cosa l'ha spinto a entrare nel merito di alcune tra le questioni più problematiche della nostra attualità?*

Non posso che darle ragione quando definisce "ossessioni politiche" le tematiche del mio discorso: descrivere la situazione delle donne in un ospedale psichiatrico nel XIX secolo significa avere a che fare con un problema politico. La politica, del resto, fa parte della storia dell'arte come un dato impossibile da aggirare, e non soltanto da un punto di vista storico, di pura concatenazione degli eventi, ma anche e direttamente epistemologico (basti soltanto pensare a quel cambiamento epocale, nell'ambito della storia delle idee, innescato durante la Seconda guerra mondiale dalla migrazione forzata dell'intera comunità degli storici dell'arte ebreo-tedeschi nei paesi anglosassoni).

Devo dire però che soltanto recentemente sono riuscito a chiarire a me stesso quanto queste "ossessioni" abbiano avuto una parte fondamentale nel mio lavoro. Per anni una specie di pudore, o, meglio, di inquietudine verso l'oggetto politico in sé, mi ha impedito di rubricare la politica sotto la sfera delle mie competenze, quasi riconoscessi in me una sorta di incapacità a formulare una regola d'azione che fosse unilateralmente

* Questa intervista è stata pubblicata in forma ridotta sul quotidiano «il manifesto», 20.2.2010.

1 G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Minuit, Paris 2009; tr. it. *Come le lucciole. Una teoria della sopravvivenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.

buona. Personalmente ho sempre ritenuto estremamente difficile rispondere alla domanda “che fare?”. Nel momento in cui si “prende posizione”, non sembra possibile prescindere da quella perdita che ogni decisione, in quanto scelta tra due o più opzioni, porta necessariamente con sé: rispetto a ciò che guadagniamo andando in una direzione, esiste una parte equivalente di rinuncia per ciò che avremmo potuto guadagnare andando in direzione opposta. Fare lo storico dell’arte potrebbe sembrare allora una sorta di reazione a questa inquietudine di fronte alla perdita: la storia dell’arte non sarebbe che un rifugio, un rifugio in cui la bellezza o l’erotismo di certe immagini di Botticelli o di Beato Angelico esentano chiunque le guardi e commenti dalla necessità di una “scelta”, di una presa di posizione sul mondo. Se pensiamo però alla “migrazione forzata”, a cui accennavo prima, di Saxl e Panofski nel 1933, alle conseguenze così radicali di questo avvenimento, possiamo capire quanto questo discorso sia parziale. In realtà la mia più grande ossessione non sono le immagini in quanto tali, non mi interessa l’immagine *tout-court*, ma il suo rapporto con il dolore degli uomini, ovvero ciò che questa immagine *veicola* sulla sofferenza dell’umano. E questo è, senza mezzi termini, un problema di ordine politico.

Ancor prima che la *Survivance des lucioles*, direi che è stato il mio testo del 2004 sulle immagini di Auschwitz a rappresentare per me un punto di svolta:² la violentissima polemica seguita alla pubblicazione di quel libro ha cambiato la mia idea su che cosa significhi oggi essere uno storico dell’arte. Durante la stesura di *Images malgré tout* mi ero posto il problema di Auschwitz in termini storici o fenomenologici, mentre la reazione emotiva del pubblico, estremamente forte e del tutto inaspettata, mi ha fatto capire quanto, commentando quelle fotografie, avessi fatto invece un’operazione essenzialmente politica, prendendo posizione riguardo all’efficacia di quelle stesse immagini sulla comunità.

Images malgré tout non è stato però il mio primo intervento di carattere politico. Nel 1993 in Francia si è verificata una violenta offensiva contro l’arte contemporanea da parte di personalità pubbliche molto diverse tra loro – da Baudrillard a Le Pen, per intenderci. Inizialmente non sarei voluto intervenire nella polemica; leggendo gli interventi di queste persone, però, mi accorsi con orrore che gli attacchi presentavano le caratteristiche formali di una prosa razzista. Decisi perciò di scrivere un testo sul risentimento, in cui cercavo di evidenziare quanto il rimprovero concettuale rivolto a un’arte contemporanea «troppo intellettuale e disgustosa nello stesso tempo» non fosse altro che la riproposizione, sotto veste culturale,

2 G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, Paris 2004; tr. it. *Immagini malgrado tutto*, Cortina, Milano 2005.

di una vecchia argomentazione costruita sui codici di un discorso dichiaratamente xenofobo.³

Al di là di questi due esempi, è vero che i miei interventi di carattere “politico” sono sempre stati sporadici. La mia inquietudine nei confronti del contemporaneo non si è certo esaurita, e continua a costituire un filtro importante per quanto riguarda i miei rapporti con il mondo: continuo a credere di non avere la capacità di distanziamento necessaria per poter parlare correttamente della contemporaneità. O meglio, credo che le mie possibilità di intervento sull’oggi possano concretizzarsi in maniera diversa rispetto a un incontro frontale con il presente.

“Fare storia” (che sia storia dell’arte o della letteratura poco importa) non significa affatto parlare del passato. Quando parlo di Brecht oggi, quando mi occupo di un autore considerato dai più obsoleto (mi sento di dire che, teatro a parte, Brecht è un autore davvero molto poco considerato), in realtà sto facendo un intervento sullo stato attuale della critica, sullo stato della mia contemporaneità. Parlare di politica significa anche e soprattutto parlare dello spessore della temporalità (e in questo sono d’accordo con Giorgio Agamben, per il quale non c’è alcuna contraddizione tra discorso militante e studio degli spessori temporali). Per esempio, io non ho nulla da dire su Berlusconi; posso leggere con piacere e curiosità *Il corpo del capo* di Marco Belpoliti,⁴ ma Berlusconi in sé non mi interessa. Quello che trovo interessante è il fatto di poter rileggere Pier Paolo Pasolini dando un nuovo valore d’uso al suo pensiero, riattivando la sua voce *dall’interno* della società berlusconiana. E questo è un altro modo, né più né meno valido, di intervenire sul presente.

A una visione “umanistica” della storia dell’arte come disciplina che individua e ricostruisce i fenomeni sulla base delle loro fonti, lei ha da sempre contrapposto una concezione dell’immagine come sopravvivenza, come visione dialettica fatta di passato e presente in continua collisione, improvviso abbaglio degli occhi in cui cogliere la discontinuità lacerante del tempo. Il tema della survivance sembra la chiave di volta intorno alla quale costruire le strutture portanti di un nuovo ordine di pensiero critico. Ma di che “sopravvivenza” si tratta nel caso delle lucciole?

La sopravvivenza è una chiave di volta, e soprattutto costituisce un modello di tempo alternativo. Alternativo non soltanto al paradigma genealogico-familiare teorizzato da Vasari, ma anche a un modello di tempo (di fatto il più utilizzato oggi nell’ambito della storia dell’arte) organizzato sul paradigma dell’obsolescenza, della “cosa obsoleta”. Se prendiamo in mano il grosso manuale curato da Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh,

3 G. Didi-Huberman, *D’un ressentiment en mal d’esthétique*, in «Les Cahiers du Musée national d’art moderne», 43, printemps 1993, pp. 102-118.

4 M. Belpoliti, *Il corpo del capo*, Guanda, Milano 2009.

Hal Foster e Yve-Alan Bois, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism Postmodernism*,⁵ non possiamo non accorgerci di quanto quel testo rappresenti, nel modo più triviale e scolastico possibile, l'idea di una strutturazione dell'arte novecentesca come somma di tensioni dialettiche in cui il Postmodernismo si trova a giocare alla fine un ruolo di sintesi. Il concetto di sopravvivenza ci porta in una direzione del tutto diversa: per me non c'è obsolescenza, mai, nel dominio della scienza della cultura – non si può mai dire “it's over”, è finita. La sopravvivenza non tratta di un mondo fatto di cose “finite”, ma di cose latenti, di “immagini dormienti”, per usare un termine caro a Jean-Christophe Bailly. Mi spiego meglio. A differenza della lingua italiana, in francese esistono due termini per indicare la sopravvivenza: *survivance* e *survie*. La *survie* è quando tutti sono morti intorno a noi, e noi invece siamo ancora e inaspettatamente vivi. Un chiarissimo esempio di *survie* è quello di Philip Müller, uno dei membri del *Sonderkommando* di Auschwitz: Müller *sarebbe dovuto* morire, ma per un caso fortuito è sopravvissuto – ovviamente, molto legato a questa precisa accezione del termine è il concetto di “testimonianza”: soltanto le persone che sono “sopravvissute” nel senso fisico della parola possono raccontarci quello che è successo; per raccontarci di una guerra, di un genocidio, bisogna necessariamente *survivre*.

Nel campo della storia delle immagini, la *survivance* come l'ha teorizzata Aby Warburg è invece la sopravvivenza alla *propria* scomparsa. La *survivance* riguarda tutto ciò che si credeva morto, obsoleto, finito e che invece, in altri luoghi, in altri momenti della Storia, torna nuovamente alla superficie del mondo. Per rispondere alla sua domanda, credo che nel caso specifico delle lucciole si possano trovare entrambi i termini mescolati. Le “mie” lucciole sono un'allegoria politica che unisce sia i sopravvissuti nel senso della *survie* (sopravvivere allo stato di fatto che ci viene imposto), sia quelle immagini dormienti che riaffiorano per effetto di una *survivance* nel corso del tempo.

Nel famoso “articolo delle lucciole”, scritto da Pasolini nel 1975 per il «Corriere della Sera», le “lucciole scomparse” hanno un'identità ben definita. Sono i sottoproletari del Centro-Sud degradati dal conformismo imposto da una società, come quella italiana degli anni '60-'70, ormai regolata sulle leggi di un mercato sempre più aggressivo. Nella Survivance des lucioles mi sembra che l'immagine metaforica della lucciola tenda invece a scivolare continuamente da una realtà concreta, sociologica, delle cose e delle persone, al piano delle immagini. Chi o che cosa sono le lucciole per lei?

5 *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, a cura di H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B.H.D. Buchloh, Thames & Hudson, New York 2004.



Non sono d'accordo con l'opposizione che lei prospetta nella sua domanda. Tutto ciò che pertiene a un ordine estetico non è per questo meno concreto, e tutto ciò che è concreto possiede anche una dimensione estetica. Ogni fenomeno, proprio in quanto fenomeno, è dotato di una dimensione estetica: fenomeno significa 'ciò che appare', e per essere in grado di ricevere "ciò che appare" occorre una percezione (l'*aisthesis* greca). Tutto ciò che è politico ha quindi, per forza di cose, a che fare con una certa idea di rappresentazione e di rappresentabilità. Walter Benjamin diceva che la grande crisi alla quale stava assistendo durante l'ascesa del nazismo (ma io direi che questo discorso vale anche per oggi) poteva essere ricondotta a una sorta di "torsione" della rappresentazione del politico. Un discorso simile si può rintracciare in libri come il *Corpo del capo* di Marco Belpoliti, ma anche nel *Corpo del Papa* di Agostino Paravicini Bagliani,⁶ o nei *Due corpi del re* di Ernst Kantorowicz,⁷ tutti studi antropologici sul tema dell'apparizione, della rappresentazione del politico.

Se Pasolini fosse ancora vivo, sicuramente identificherebbe le sue lucciole con gli extracomunitari, con i clandestini di Lampedusa. Le figure sociologiche cambiano, il fenomeno rimane. Io stesso ho affrontato questo argomento perché non sono un politico, ma un commentatore di immagini. Non sono stato attratto dal problema politico in sé, ma dalle immagini del film di Laura Weddington sui rifugiati di Sangatte di cui parlo nell'ultima parte del libro.

A quanto mi è sembrato di capire leggendo la Survivance des lucioles, il problema non sta tanto nella effettiva scomparsa delle ultime lucciole, strenue forme di resistenza di fronte a un potere nel pieno del suo trionfo mediatico, quanto piuttosto nell'incapacità del pensiero critico contemporaneo di scorgerne ancora la sagoma evanescente. La sconfitta quindi non è nell'oggetto ma nel soggetto della visione e nella sua incapacità di uscire dal bagno di luce violento e massivo imposto dalle nuove società dello spettacolo. Nel saggio dedicato a Brecht Quand les images prennent position⁸ lei interpreta l'esilio del drammaturgo tedesco come una condizione privilegiata per poter guardare con occhio lucido la guerra. Soltanto "prendendo posizione", soltanto guardando le cose da una giusta distanza, è possibile arrivare a una reale comprensione del mondo. Dove dobbiamo "prendere posizione", oggi, per essere di nuovo in grado di vedere?

Per Aby Warburg ogni oggetto culturale è il risultato e il vettore di una migrazione. Prendiamo uno dei libri più warburghiani che esistano: la

6 A. Paravicini Bagliani, *Il corpo del Papa*, Einaudi, Torino 1994.

7 E.H. Kantorowicz, *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale* [1957], Einaudi, Torino 1989.

8 G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire, I*, Minuit, Paris 2009.

Storia del ritratto in cera di Julius von Schlosser.⁹ Questo libro è straordinario perché ci mostra che, se si vuole seguire una sopravvivenza, è necessario passare da un dominio sociale a un altro. Fino al XVIII secolo le effigi in cera erano prerogativa dei re; con la rivoluzione francese le teste reali cominciano a cadere una dopo l'altra, e l'artigiano incaricato di effigiare Luigi XVI al momento della sua morte cosa fa per salvare il suo lavoro? Va con il popolo, inizia a eseguire i calchi delle teste dei ghigliottinati, attuando con questa nuova collezione di ritratti quel cambio di registro di cui possiamo ritrovare traccia oggi nel Musée Grévin, museo delle cere a carattere espressamente popolare. Non ci può essere sopravvivenza senza spostamento temporale e sociale.

Cosa fanno gli artisti, gli scrittori, gli studiosi con il loro lavoro? Cosa fa Breton nel momento in cui decide di inserire dentro *Nadja* alcune fotografie che ha scattato al mercato delle pulci? Niente altro che mettere in atto la capacità critica dello sguardo attraverso questa concezione di continuo spostamento.

La cosa peggiore è credere che la storia del pensiero si svolga nel territorio di un unico ambito. Lo stesso Pasolini si è sempre spostato da un ambito all'altro: dalla poesia nazionale italiana alla poesia in dialetto friulano; dalla rappresentazione dell'eroe borghese in stile hollywoodiano all'eroe sottoproletario di *Accattone*. Probabilmente l'"articolo delle luciole" del 1975 coincide per Pasolini con un momento di stasi, di non-spostamento; ed ecco allora, ai suoi occhi, ogni cosa prendere necessariamente una sfumatura di morte.

La Survivance des lucioles si chiude con l'immagine di un rifugiato curdo colto di notte, nel campo francese di Sangatte, nell'atto folle e insieme pieno di grazia di danzare. La gioia dionisiaca prima del tentativo di fuga, lo sconsiderato attaccamento alla vita di un uomo sulla soglia del proprio destino serve a mostrare quanto Pasolini si sbagliasse, quanto il suo sguardo si fosse fatto cieco a ogni luce e a ogni possibilità di speranza. Questa immagine è però, direi, un'immagine assolutamente pasoliniana. La danza dell'innocente di fronte alla tragedia, l'abgjoia, l'amore per la vita malgrado tutto, è un tema fondamentale nel cinema di Pasolini.

Le sono molto grato per questa osservazione, perché mi permette di chiarire quanto il mio libro non rappresenti affatto, come è stato detto in Francia, una presa di distanza nei confronti di Pier Paolo Pasolini e di Giorgio Agamben, due autori per i quali nutro la massima stima e ammirazione. Anzi, direi che è proprio grazie al Pasolini di *Accattone* che oggi sono in grado di osservare questo rifugiato curdo in maniera così intensa

9 J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera. Un saggio* [1911], Officina Libraria, Milano 2011.



e di cogliere nella sua danza una sorta di *gioia malgrado tutto*. Quella stessa gioia malgrado la fame, la stanchezza, la paura, che Pasolini definisce *abgioia*, mescolanza di dolore e gioco, espressione fisica dell'irrinunciabilità della vita pur nella tragicità dell'esistenza. Quando Benjamin parla di «organizzare il pessimismo attraverso uno spazio di immagine» non posso fare a meno di pensare a Pasolini (o a Kafka). Ogni personalità creativa si accompagna sempre a una sinusoide di stati psichici al cui limite estremo si trova la psicosi maniaco-depressiva di cui soffriva Warburg. “Organizzare il pessimismo” significa vivere all'interno di questa sinusoide, adattarsi all'alternanza creativa di gioia e disperazione. Nel momento in cui Pasolini non riesce più a vedere le lucciole, la linea di questa sinusoide è arrivata per lui a toccare il suo punto più basso, ma ciò non significa che attraverso il proprio lavoro Pasolini non sia riuscito in altri momenti a “organizzare il suo pessimismo”.

Atlanti della
contemporaneità

Pasolini definisce “abgioia” anche la sua maniera di fare cinema. O meglio, il montaggio cinematografico è per Pasolini una modalità essenziale per far emergere questo sentimento sul volto dei suoi personaggi. Anche Brecht nel suo Diario di lavoro sembra considerare essenziale la questione di come smontare e rimontare insieme le immagini del mondo per “organizzare il pessimismo”. Lei crede che il montaggio, inteso come precisa modalità di linguaggio creativo, possa essere una delle forme privilegiate di resistenza e di schermo contro la luce accecante dei totalitarismi?

La questione è un po' più complessa. Negli anni '20-'30 i due grandi maestri del montaggio sono Eisenstein da un lato, dall'altro Leni Riefenstahl con il *Trionfo della volontà*, il suo film su Hitler. Il montaggio non ha in sé alcuno statuto speciale, tutto dipende dal valore d'uso che gli si dà; il montaggio può essere immondo, la pubblicità è tutta costruita sul montaggio. Riprendendo Warburg, direi che il montaggio è la forma obbligata per sfuggire a una genealogia lineare del racconto. Di fronte al modello di una temporalità che si presenta non più come una serie di “tradizioni”, ma di “sopravvivenze”, siamo obbligati ai tagli e agli spostamenti del montaggio perché solo così possiamo rendere conto dei necessari “vuoti”, della necessaria sparizione di alcuni elementi del nostro insieme.

Quando si fa lo studio di una sopravvivenza e non di una tradizione, ci mancano sempre delle cose, cose che sono scomparse. Per esempio, in questo periodo sto lavorando sulle figure del presepe napoletano. Al mercato che si tiene a Roma il giorno della Befana in Piazza Navona, mi sono imbattuto, su una bancarella, in un piccolo oggetto tradizionale del presepe napoletano: la trippa. Questo oggetto è per forma, colore, tecnica e materiale (l'unica differenza è la grandezza), lo stesso identico oggetto che la cultura etrusca del V° secolo a.C. utilizzava come ex voto all'interno delle sue pratiche religiose. Si tratta naturalmente di una sopravvivenza,

ovvero della riapparizione di un'immagine di cui è pressoché impossibile ricostruire la filiazione. Che cosa mi permette allora il montaggio? Di ricreare un rapporto tra queste due immagini, quella di Piazza Navona e quella etrusca, riformulandone le genealogie. Non si tratta più di muoversi secondo un modello di linearità discendente padre-figlio, come poteva essere quello vasariano, ma di costituire un nuovo tipo di legame producendo così una conoscenza non-standard.

Nel mondo dell'arte contemporanea, chi le sembra oggi in grado di fare questo tipo di "montaggio"?

Sicuramente Chris Marker, che io trovo geniale. Poi direi Pascal Convert in ambito francese e Tacita Dean, davvero bravissima. Per quanto riguarda il cinema, citerei il regista tedesco Harun Farocki e Alfredo Jaar, artista e *film-maker* cileno (che nel 2009 ha fatto un film proprio su Pasolini).

Attualmente sto organizzando una mostra su Warburg al museo Reina Sofía di Madrid, programmata per novembre, dal titolo *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras? [Atlanti. Come rimontare il mondo]*.¹⁰ In questa mostra ho deciso di esporre gli archivi di Brecht, di Benjamin, e di presentare tutta una serie di artisti contemporanei che hanno lavorato sul tema warburghiano dell'atlante e sul problema del montaggio.

Il pubblico si aspetta sempre che l'arte ci fornisca un capolavoro. Ma che cosa è un capolavoro? Generalmente per capolavoro si intende un'opera chiusa in se stessa e appesa a un muro sotto forma di quadro. Con questa mostra voglio opporre a questo concetto, a mio avviso molto discutibile, di prodotto artistico l'idea di un capolavoro come forma aperta, come il prodotto in divenire di un operare incessante. Gli artisti e i pensatori presentati in *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* non si interessano tanto all'opera come quadro, come "tavola appesa a una parete", quanto all'opera come "tavolo di lavoro", un tavolo su cui organizzare (su cui montare) un insieme di elementi nell'ambito di un procedimento senza fine di scambio e spostamento.

Lei sostiene con Benjamin che tutte le immagini che ci impongono un commento, un discorso immediato, sono immagini abusate, stereotipi visivi che attirano stereotipi del linguaggio. Un'immagine, per essere significativa, deve creare un improvviso silenzio intorno a sé, un vuoto di parola che permetta di costruire, su questo stesso silenzio, una parola "nuova" che comporti una reale rinascita di senso. Non trova che questa dicotomia tra rumore assordante e silenzio delle immagini, possa trovare un corrispettivo nella contrapposizione luce/buio per quanto riguarda il discorso sulle lucciole?

10 *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, a cura di G. Didi-Huberman, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 26.11.2010-28.3.2011.

Non avevo ancora pensato a questo possibile legame, ma sono assolutamente d'accordo. La grande luce insopportabile è proprio questo: è la televisione, sono gli stereotipi che ci aggrediscono, che ci soffocano ogni giorno, mentre le tenebre non sono altro che la rarefazione del silenzio, il luogo di formulazione e attesa di una nuova luminosità, di una nuova parola.

Il linguaggio più significativo che si possa formulare non può formarsi che a partire da un momento di buio, di impossibilità di parola. Anche il linguaggio, in quanto linguaggio-lucciola, è un linguaggio *malgrado tutto*. La tesi della *Survivance des lucioles* credo si possa riassumere nell'esortazione ad accompagnare ogni nostro "no" concettuale con un "sì" rispetto a quello che stiamo rivendicando in quel momento. È questo, in un certo senso, ciò che ho rimproverato ad Agamben attraverso il mio libro: l'incapacità di dire "sì", di ridere, superando il pessimismo attraverso la gioia. La sua decisione di chiudere *Il regno e la gloria*¹¹ su Carl Schmitt è a mio avviso molto preoccupante: la fine di un libro è un luogo strategico per uno scrittore. Se si chiude un testo sulla visione di un "no" apocalittico, non si dà al mondo alcuna possibilità di speranza, di gioia malgrado tutto. Io ho deciso di terminare la *Survivance des lucioles* sull'immagine del danzatore curdo proprio per scongiurare questo pericolo. I due filosofi che oggi sollecitano maggiormente il mio interesse, Deleuze e Foucault, sono due persone che hanno anche saputo ridere, gioire nella forma più intensa concessa a un essere umano. Nel momento in cui mi rivolgo a loro, non provo soltanto stima per la loro coscienza critica, per la loro lucida capacità di dire "no", ma anche perché sono stati in grado di ridere *malgrado tutto*, perché hanno saputo, malgrado tutto, dire ancora una volta "sì".

11 G. Agamben, *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*, Neri Pozza, Vicenza 2007.