

L'INDICE

DEI LIBRI DEL MESE

MARZO 1999

ANNO XVI - N. 3

LIRE 9.500

Tullio Pericoli: Isaac B. Singer



Racconti DI ISAAC B. SINGER
recensito da Claudio Magris

Dossier n. 1 **Musei. Progetti della memoria**

Paolo Bertinetti

Watt di Samuel Beckett

Vittorio Marchis

La cultura dell'artificiale di Roberto Cordeschi

Giorgio Bertone

Profili di Pier Vincenzo Mengaldo

Alberto Ventura

Il libro del coppiere di Hâfez

Fateci gli auguri

Con questo numero, "L'Indice" imbocca una nuova strada, nella sua storia, che dura ormai da quindici anni. Al centro della rivista, i lettori troveranno infatti il primo di una serie di dossier, che speriamo diventino un contributo costante di informazione e discussione offerto ai lettori. Questa scelta nasce dalla convinzione di avere potenzialità, nella nostra redazione, che non sono esaurite delle recensioni librarie, e che ci sono consumi culturali, tipici del nostro pubblico, che sono trascurati dalla grande informazione, o trattati superficialmente. Il primo dossier è dedicato ai musei: ideato e curato da Enrico Castelnovo, Michela di Macco e Aldo Fasolo, è ricco di firme, invitate a collaborare secondo un criterio di autorevolezza della competenza, che appartiene alla rivista fino dalla fondazione.

Naturalmente ciò significa che c'è meno spazio a disposizione delle recensioni. Ma i dossier non saranno, nella migliore delle ipotesi, più di tre all'anno, obiettivo già ambizioso in rapporto alla struttura editoriale e all'impianto redazionale dell'"Indice", testata che continua a difendere la propria autonomia e indipendenza, materializzando l'utopia della rivista fatta da un gruppo di amici e capace tuttavia di occupare un posto riconosciuto nel campo dell'informazione culturale. In ogni caso, per non sacrificare troppo gli articoli recensori, con il rischio di impoverire la funzione originaria per cui la no-

stra rivista è nata, abbiamo deciso, in occasione dei dossier, un aumento delle pagine, per quanto impegnativo possa essere nell'economia d'un bilancio stretto all'osso.

La scelta dei musei, come argomento del primo dossier, è nata nel corso del tradizionale seminario che il comitato di redazione tiene annualmente, per valutare lo stato di salute della rivista e studiare progetti che possano rinnovarla. Perché i

musei? Perché sono il simbolo di un passaggio chiave che attraversa l'organizzazione della cultura alla fine del secolo dell'industrializzazione della cultura. Concepiuti come deposito e custodia dei saperi certificati, sono diventati invece un luogo di consumi culturali, in cui verificare i percorsi delle attività artistiche e scientifiche.

Abbiamo già in cantiere, ovviamente, una serie di altri dossier, af-

fidati alla cura degli studiosi che secondo le varie discipline fanno parte del comitato di redazione. I temi su cui stiamo lavorando appartengono di fatto a due filoni. In primo luogo un piccolo nucleo di argomenti specifici, strettamente legati alla produzione editoriale, all'oggetto libro e alle pratiche della lettura (in parte i dossier di questo filone potrebbero essere un allargamento e un approfondimento della tradizionale rubrica "La fabbrica del libro"). In secondo luogo, un ampio spettro di argomenti che dilatano i classici interventi recensori, nel senso che dietro gli articoli che ospitiamo, anzi dietro la presentazione d'un libro ai nostri lettori, ci sono sempre concezioni intellettuali e disciplinari più o meno definite.

Per fare degli esempi, da una parte pensiamo a un dossier che si occupi dell'enorme e trascurato problema delle biblioteche, come punto privilegiato d'incontro tra libri e lettori; dall'altra un dossier sullo sviluppo della città sarebbe una esplicitazione delle idee e dei criteri che ispirano gli urbanisti e i sociologi che collaborano alla nostra rivista. Ma sulla scelta dei temi per i dossier attendiamo anche suggerimenti degli stessi lettori (così come sono preziosi i loro suggerimenti per i percorsi della rubrica "Mente locale"). E soprattutto, vista la dimensione dell'impegno, in rapporto alle forze redazionali, fateci gli auguri.

Alberto Papuzzi



Lettere

Per "Terza Pagina". Abbiamo ricevuto molte risposte all'appello per "Terza Pagina". Ne pubblichiamo alcune.

Le seguenti persone hanno segnalato la loro adesione: Corrado Agnes, Graziella Bonansea, Giovanni Borreani, Marco Brunazzi, Hens Fischer, Fausto Galuzzi, Stefan Kater, Riccardo Morello, Maria Luisa La Ferla, Paola Lagossi, Barbara Lanati, Claudio Magris, Piero Marengo, Magda Olivetti, Luisa Passerini, Donatella Ponti, Giacinto Rolfo, Chiara Sandrin, Carla Vaglio, Consolina Vigliero, Robi Weigman.

Raccoglio l'invito dell'"Indice" in merito all'appello in favore di "Terza Pagina" e di Radiotre di cui ascolto quotidianamente tutto, dove per tutto intendo dal primo all'ultimo programma che va in onda alle ore 23,25 e si chiama "Storie al-

la radio" (altro non è che l'ultima pagina del bel "contenitore" serale "Radiotre suite") e per ottenere il quale è stato necessario compiere una vera e propria "crociata" (capitanata da Alessandro Baricco) a suon di cartoline. Ora: io non ho nulla contro l'invio della "cartolina", ma trovo scandaloso che in un Paese democratico si debba ricorrere a questo genere di "imprese eroiche" per mendicare un po' di attenzione da parte di quelli che gestiscono un servizio pubblico come la Radio (per la televisione non nutro più alcuna speranza!) e che puntualmente ignorano l'esistenza di un certo numero di persone classificate come "minoranza" (forse in via di estinzione, ma attualmente non ancora estinta), che paga regolarmente il canone e che vorrebbe godersi in santa pace i programmi che ama, senza doverli implorare o continuamente difendere, per altro armati di sole "cartoline". Ma tant'è, ben sapendo che questa è una battaglia impari e già persa su molti altri fronti, affido ancora una volta alla avvilente "cartolina" il

compito immane (decisamente al di sopra delle sue possibilità!), non solo di difendere un mio diritto; ma di dire, ahimè con flebile voce che io esisto e con me altra gente come me che non ha tempo o non è capace di mettersi a scrivere lettere (di cui non sapremo mai la fortuna) e che quindi rimarrà del tutto senza voce. Incoraggiata dalla risonanza che l'"Indice" sta dando a questo ennesimo sopruso, invio il mio piccolo contributo animata da qualche speranza in più.

Adriana Torelli, Sulmona (Aq)

Sono d'accordo con chi chiede il ritorno di "Terza Pagina" su Radiotre e ne condivido le motivazioni, alle quali vorrei aggiungere un'osservazione. L'appuntamento quotidiano con le pagine culturali occupava, con misura e discrezione, uno spazio limitato, perfino esiguo. Quindici minuti: un momento per molti atteso, utile, prezioso, che meritava rispetto, e che, almeno perché poco ingombrante, poteva essere sopportato senza trop-

po fastidio da chi non lo apprezzava. Ma, come si sa, l'ottusità e la prepotenza non si fermano facilmente davanti ai piccoli ostacoli.

F. Moscariello

Sándor Márai. Sono un assiduo lettore del vostro giornale, le cui recensioni mi guidano nella scelta dei libri che acquisto e danno conferma o smentita ai miei giudizi. Da tempo attendo la presentazione de *Le braci* di Sándor Márai, pubblicato da Adelphi nell'aprile 1998. È un romanzo che mi ha colpito per la peculiarità della scrittura piuttosto che per il contenuto. I protagonisti vengono delineati psicologicamente in modo indiretto non per quel che dicono o fanno, ma per quel che rimane - incontaminato o impregnato delle loro azioni - nell'ambiente che li circonda e che "assorbe" dalla loro vita e dal comportamento, per dirci le loro motivazioni cosce e inconscie ("le maniglie delle porte conservavano il tremore di una mano"). Dopo la lettura rimane il fascino del

dubbio di aver giustamente compreso il "meccanismo" di quello scrivere così perfetto sintatticamente e architettonicamente nel giustapporre le frasi, ma che risulta alla fine piuttosto indefinito semanticamente. Le azioni, infatti, sono poche; tanto è quel che vi resta. Ma sappiamo che l'indefinitezza dell'opera umana è proporzionale al desiderio di trascendenza. Questa estemporanea esternazione critica mira ad indurvi a dedicare a questo originale ed affascinante romanzo qualche colonna del vostro inimitabile giornale.

Domenico Vinicio Magris, Maniágo (Pn)

Errata corrige. A pagina 15 del numero di febbraio il curatore di *Giacomo Leopardi e la letteratura italiana* di Giulio Bollati è Giorgio (e non Giulio) Panizza. Ce ne scusiamo con l'interessato e con i lettori.

LIBRI DEL MESE

- 4** *Racconti* di Isaac B. Singer recensito da Claudio Magris
- 5** *Watt* di Samuel Beckett recensito da Paolo Bertinetti
- 9** *Il Libro del Coppiere* di Hâfez recensito da Alberto Ventura
- 12** *Profili di critici del Novecento* di Pier Vincenzo Mengaldo recensito da Giorgio Bertone
- 18** *Gramsci a Roma, Togliatti a Mosca. Il carteggio del 1926* a cura di Chiara Daniele recensito da Marco Scavino
- 22** *Etnografia di un'economia clandestina. Immigrati algerini a Milano* di Asher Colombo recensito da Francesco Cifaloni
- 23** *Frontiere dell'identità e della memoria. Etnopsichiatria e migrazioni in un mondo creolo* di Roberto Beneduce recensito da Delia Frigessi
- 26** *La cultura dell'artificiale. Psicologia, filosofia e macchine intorno alla cibernetica* di Roberto Cordeschi recensito da Vittorio Marchis

LETTERATURE

- 6** Francesco Rognoni, *Shakespeare. Il teatro dell'invidia* di René Girard
Massimo Bacigalupo, Tre raccolte di Ezra Pound
Michele Prandi, *Il mondo come meditazione* di Wallace Stevens
- 7** Celestina Fanella, *Ottobre ore otto* di Norman Manea
Amelia Valtolina, *Le mie confessioni* di Wanda Sacher-Masoch
Anna Chiarloni, *Il piccolo Adolf non aveva le ciglia* di Helga Schneider
- 8** Francesca Rocci, *Napoléon* di Max Gallo
Schede di Antonella Cilento, Daniele Rocca, Sylvie Accornero

POESIA

- 10** Giorgio Luzzi, *La cattura dello splendore* di Emilio Jona
Gio Ferri e Giorgio Luzzi, *L'annata dei poeti morti* di Giuliano Gramigna

SAGGISTICA LETTERARIA

- 13** Daniela Marcheschi, *Ricordi della scuola italiana* di Carlo Dionisotti
Rossella Bo, *L'esemplarità imperfetta. Le "Confessioni" di Ippolito Nievo* di Bruno Falchetto

A PROPOSITO DI MORESCO

- 14** Rino Genovese, Scrittore e descrittore
- 15** Vittorio Coletti, Le ragioni dei non entusiasti

NARRATORI ITALIANI

- 16** Filippo La Porta, *Paesaggio italiano con zombi* di Alberto Arbasino
Andrea Cortellessa, *Eroina* di Lello Voce
Sara Marconi, *L'Impresa senza fine* di Paolo Barbaro
- 17** Enrico Cerasi, *In tutti i sensi come l'amore* di Simona Vinci
Alberto Cavaglion, *L'amore quotidiano* di Dora Bassi
Questo mese di Lidia De Federicis

STORIA

- 18** Marco Gervasoni, *Il prigioniero. Vita di Antonio Gramsci* di Aldo Lepre
- 19** Giovanni Carpinelli, *La Grande Guerra degli italiani* di Antonio Gibelli e *Il lutto e la memoria* di Jay Winter
Bruno Bongiovanni, *Il popolo italiano nella grande guerra* di Gioacchino Volpe

ARTE

- 20** Marco Voza, *Sentieri verso l'arte e Arte e illusione* di Ernst Gombrich

ARCHITETTURA

- 21** Francesco Dal Co, *Dimitris Pikionis* di Alberto Ferlenga, Cristina Bianchetti, *Skyline. La città narciso* di Hubert Damisch

SOCIETÀ

- 24** Schede di Arnaldo Bagnasco, Chiara Bertone, Giovanna Fullin e Sonia Bertolini

FILOSOFIA

- 25** Maurizio Ferraris, *Introduzione all'ermeneutica* di Franco Bianco e *Ermeneutica antica e moderna* di Gerald L. Bruns
- 26** Alfredo Paternoster, *Il mistero della coscienza* di John Searle

SCIENZE

- 27** Paolo Vineis, *Beffe, scienziati e stregoni* di Gabriele Lolli, Alfredo Paternoster, *Linguaggio e problemi della conoscenza* di Noam Chomsky
- 28** Elena Gagliasso, *La scienza in azione* di Bruno Latour
- 29** Bice Fubini, *Marie Curie. Una vita* di Susan Quinn
Emanuele Vinassa de Regny, *La fine della scienza* di John Horgan

PSICOANALISI

- 30** Mauro Mancina, *La psicoanalisi contemporanea* di Anthony Bateman e Jeremy Holmes
Schede di Daniela Frau, Pierluigi Politi e Raffaella Morelli

ISLAM

- 31** Biancamaria Scarcia Amoretti, *Il mondo islamico nel XX secolo* di Reinhard Schulze

RUBRICHE

11 MARTIN EDEN

Ermanno Paccagnini, La perdita del centro
Alberto Casadei, Un'idea di tradizione

24 BABELE

Mario Dogliani e Fiorenzo Martini, *Flessibilità*

32 MONDO

Madeline Merlini, *Lord Byron's Jackal. The Life of Edward John Trelawny* di David Crane
Bernard Simeone, *Le Vœu d'écriture* di Patrick Drevet

33 EFFETTO FILM

Alessandra Curti, *Idioti* di Lars von Trier
Alberto Corsani, Tre libri su Bresson
Marco Pistoia, *Carissimo Simenon. Mon cher Fellini*
Giuseppe Gariazzo, Storie del cinema spagnolo
Massimo Quaglia, *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*
Schede di Dario Tomasi e Michele Marangi

36 IL CHIOSCO

37 AGENDA

LE IMMAGINI DI QUESTO NUMERO



Le immagini sono tratte da *Tête à tête. Portraits by Henri Cartier-Bresson*, introduzione di Ernst Gombrich, Thames and Hudson, London 1998, 134 ill. in b.-n., £ 32.00.

A pagina 4, Kishna Roy tra Rita e Tara Pandit.

A pagina 12, Catherine Erhardy (1987).

A pagina 21, Joe il trombetta e May (1935).

A pagina 22, Ezra Pound (1971).

A pagina 23, Mary Meerson e Krishna Riboud (1967).

A pagina 26, Kashmir (1947).

A pagina 27, Iran (1950).

A pagina 28, Cordoba, Spagna (1933).

A pagina 29, Martine Franck (1975).

A pagina 31, Carson McCullers e George Davis (1946).

A pagina 32, Carson McCullers (1946).

Qui sopra, William Faulkner (1947).

Scrivere con la mano più che con la testa

Nelle parabole di Singer, l'epico risuonare di ogni corda della vita

CLAUDIO MAGRIS

ISAAC B. SINGER

Racconti

a cura di Alberto Cavaglion
prefaz. di Giuseppe Pontiggia
pp. 1645, Lit 85.000

Mondadori, Milano 1998

molti anni fa, passeggiando con Singer fra i prati che circondano Wengen – il paese delle Alpi svizzere dove d'estate trascorrevano sempre le vacanze, insieme ad Alma, sua moglie – gli chiesi, con la libertà e l'irruente franchezza che solo la passione e l'ammirazione totale rendono possibili, perché, dopo aver scritto alcune parabole e racconti fra i più alti e originali della letteratura universale, scrivesse dei romanzi non certo privi di grandi pagine ma, tutto sommato, robustamente stagionati ed epigonali. Giuste o sbagliate che siano, cose simili si possono dire solo a uno scrittore che si ama incondizionatamente e che si considera un grande o un grandissimo; a Omero si potrebbe dire tranquillamente in faccia che in alcuni passi, secondo il detto famo-

Steiner

Dopo aver pubblicato molte delle opere cruciali di George Steiner – tra le altre *La morte della tragedia*, *Le Antigoni* e l'ampio studio sulla traduzione *Dopo Babele* –, Garzanti presenta ora la sua autobiografia intellettuale: *Errata. Una vita sotto esame* (trad. di Claude Béguin, pp. 214, Lit 32.000). Tra paesaggi europei e università americane, esperienze letterarie e musicali, letture e discussioni filosofiche, spiccano per il loro fascino le pagine sull'infanzia: struggente rievocazione di una famiglia di esuli geniali, innamorati della poesia omerica, della grande musica tedesca e dell'ideale sionista vissuto come splendida e dolorosa utopia.

so, anch'egli sonnecchia, proprio perché è Omero e, se potesse ascoltarci, saprebbe e sentirebbe bene che lo consideriamo la poesia stessa. È invece difficile dire una brusca verità a uno scrittore decoroso ma mediocre, al quale ci si affanna a fare premurosi e rassicuranti complimenti.

Singer infatti non si risentì minimamente di quella mia osservazione; ci conosceva già da molti anni e anche le nostre lettere non avevano mai avuto bisogno di cautele diplomatiche. Non capì le ragioni critiche di quel mio giudizio, così come non aveva capito bene, poco prima, perché amassi tanto *Il non veduto* (titolo che preferisco a *Colui che non era visto*, col quale compare sui "Meridiani"), un suo capolavoro che ricordava solo vagamente. Non poteva comprendere quell'osservazione, perché non era un intellettuale, non aveva al-

cun interesse reale per la problematica del romanzo; anche nella sua conversazione, concreta e imprevedibile, un'osservazione geniale su Flaubert poteva essere seguita da una banalità su Stendhal o su Joyce. Wittgenstein avrebbe detto che egli scriveva con la mano più che con la testa, e nella mano

del *Non veduto*, la sua testa aveva pensato soltanto ai ricordi della sua giovinezza in Polonia, alla *mezuzàb*, la pergamena rituale con i versetti biblici appesa sulla porta delle case, all'odore dei cibi *kasber*; non aveva pensato a che cosa tutto ciò, unito e fuso in una parabola stupenda, potesse significare per tutti gli altri, per

Novecento senza fare i conti con essi. I racconti e le parabole costituiscono (molti e non tutti, ovviamente, perché, specialmente negli ultimi anni, lo scrittore indulgeva a un'autostilizzazione e a troppe variazioni ripetibili a piacere) una creazione irripetibile, di straordinaria intensità e audace concentra-

pio *Colui che non era visto*, *L'ultimo demone*, *Lo specchio*, *La rovina di Kreshev* –, sono narrati in prima persona dal demone, dal serpente primevo o dall'ultimo dei persuasori, ormai inutile perché l'uomo è già persuaso al male e non ha più bisogno di tentatori; altri racconti si sdipanano da proverbi popolari e detti sapienziali, da aforismi la cui "semplicità ingannevole" scrive Giuseppe Pontiggia nella prefazione – collega l'evento singolo a una legge universale; altri nascono da confidenze di vagabondi afferrate a volo sul ciglio della strada o da chiacchiere mormorate nel tempio e nella bottega.

In Singer c'è posto per ogni corda della vita, dai dettagli fisiologici alle cose ultime; parla dal punto di vista della gioia e della disperazione, della fede e della negazione, con un'apertura totale sulla realtà che solo la grande epica conosce e nella quale il giudizio sulla vita ritorna a immergersi di continuo nella vita, in un gioco di ambiguità (ambiguità morale che diviene metafora di quella della letteratura moderna) e di assolutezza. La letteratura è insieme parabola della legge e veicolo della desacralizzazione moderna e della dissoluzione d'ogni fondamento e valore; il messianismo, con la sua accelerazione del trionfo del male voluta per affrettare il successivo avvento della redenzione, è anche figura della mistica apocalittica della rivoluzione totale; la malinconia, raffigurata con straordinaria potenza, è pure simbolo di una caduta infera.

Così intensa nell'evocare la malinconia, la scrittura di Singer coglie dovunque, con una vitalità inscindibile dalla *pietas*, una pienezza di senso, cifrata in un'inesauribile presenza di Eros in tutta la sua gamma, dalla tenerezza alla brutalità, dall'incanto alla perversione; egli si pone dalla parte della legge ma anche della vita brada che sembra ignorarla. Ogni gesto dell'individuo, come le nozze del dottor Fischelson nello *Spinoza di via del Mercato*, è collocato nel processo cosmico, da cui può derivare serena armonia come annihilante vanità; l'occhio di Singer è amoroso e spietato, ritrae l'intera realtà senza titubanze, con quella familiarità con l'Eros, la morte e il nulla che deriva spesso da una fede vissuta col proprio corpo e conferisce una confidenza piena con la fisicità e la materia, "l'abbandono di coloro che non temono più nulla per il loro corpo". Il suo artiglio visionario diviene, forse senza precisa consapevolezza, fulminea e geniale invenzione linguistica e narrativa, capacità di scolpire la realtà e di sfumarla nell'irreale, come in *Un matrimonio a Brownsville*, di incidere sul viso degli uomini un disinganno totale, come in *Caricatura*, o un'ineffabile felicità, come in *Breve venerdì*; soprattutto capacità di creare una struttura narrativa nuova, unica e irripetibile, che è insieme racconto, parabola ed epitaffio e qualcosa d'altro che neanche l'autore ben sa, e nemmeno i suoi lettori e critici, i quali, nonostante quella mia illusoria affermazione quel giorno a Wengen, non la sanno certo più lunga di lui.



che scarabocchia parole o il profilo di una persona – come in un gesto o in un'inflessione di voce – ci può essere una verità di cui non sempre la testa è chiaramente consapevole.

Per questo i grandi poeti possono talora apparire demoniaci e inconsapevoli come divinità impersonali, ignare di ciò che creano come le leggi ottiche e la trasparenza dell'aria non si rendono conto dello splendore di un tramonto. Nelle loro pagine troviamo le figure della nostra felicità o della nostra morte, della nostra fedeltà o del nostro disordine, ma se abbiamo occasione di ringraziarli, spesso il loro stupore e la loro perplessità ricordano l'incertezza di Goethe quando Solger gli parlava del personaggio dell'architetto nelle *Affinità elettive* ed egli si accorgeva di non aver notato le caratteristiche che l'altro celebrava. Così Singer.

Quando la sua mano aveva disegnato i lineamenti di Nathan Jozefover e di Roise Temerl, i due protagonisti

coloro che non avevano ricordi di borghi ebraici polacchi, di filatterie né di *taled*, i mantelli di preghiera.

A quella mia domanda egli, continuando a infilzare le foglie cadute a terra con la punta del suo bastone, rispose, esitando, che semplicemente lui scriveva le cose che, in quel momento, gli piacevano. Insomma, era come se qualcuno mi avesse chiesto perché faccio il bagno di mare a Barcola, a Trieste, e non sulla più pregiata Costa Azzurra. E allora gli dissi: "Vede, io sono più intelligente di Lei, ma Lei, ahimè, è un genio".

Continuo a credere che la grandezza di Singer risieda nei racconti. I romanzi sono pieni di suggestione, rivelano straordinaria perizia narrativa e si aprono su momenti indimenticabili, ma nel complesso si tratta di opere epigonali del grande romanzo ottocentesco e si può tranquillamente scrivere la storia della letteratura del

zione, un'opera fondamentale. La scelta di presentare, nell'ampio volume dei "Meridiani", Singer attraverso i racconti e non i romanzi appare quindi quanto mai felice.

In molti di questi racconti, Singer riesce a esprimere con indelebile forza l'assoluto di ogni momento della vita – amore, sofferenza, seduzione, orrore, gioia – tagliato contro lo sfondo dell'eterno e del nulla. Nel suo jiddisch – lingua viva di un mondo che non esiste più, una lingua che egli ha definito "morta", perché la usa come pura, fantomatica anche se corposa e sanguigna lingua poetica, diversa da quella colorita e vernacola delle comunità ebraiche cui invece ricorre quando si sdoppia, come osserva Alberto Cavaglion nell'introduzione, nello scrittore folclorico Warshawsky – Singer ritrae una pienezza di vita che rimane tale anche quando viene aggredita dalla morte. Alcuni racconti, e fra i più grandi – ad esem-

Schizofrenico di guerra

Nuova traduzione italiana del terzo, difficile romanzo beckettiano

PAOLO BERTINETTI

SAMUEL BECKETT

Watt

ed. orig. 1953

a cura di Gabriele Frasca

pp. LVII-248, Lit 44.000

Einaudi, Torino 1998

Nell'ottobre del 1942 Samuel Beckett giunse insieme alla sua compagna Suzanne a Roussillon, un paese a cinquanta chilometri da Avignone, in una zona della Francia relativamente libera dall'occupazione tedesca. Erano fuggiti da Parigi alcune settimane prima, dopo che la Gestapo aveva arrestato alcuni membri della cellula della Resistenza di cui Beckett faceva parte, Gloria SMH, e, in particolare, l'amico Alfred Péron, che Beckett conosceva dai tempi dell'università. Fu la moglie di Péron ad avvertirli: la Gestapo piombò a casa loro poche ore dopo che avevano lasciato l'appartamento.

Nel febbraio del 1941 Beckett aveva incominciato a lavorare sul suo terzo romanzo - dopo il *Dream of Fair to Middling Women*, pubblicato postumo, e *Murphy* (1938; Einaudi, 1980) -, quell'impervio *Watt* che Einaudi ha da poco dato alle stampe per la cura e traduzione di Gabriele Frasca. Durante la fuga da Parigi a Roussillon, Beckett aveva proseguito nella stesura del romanzo, scrivendone un nuovo capitolo; e si era rimesso al lavoro, ma senza successo (scrise solo due righe), una volta giunto nella zona "libera". Fu soltanto in seguito, dopo essersi sistemato nella casa affittata nella zona di La Croix, che Beckett, afflitto da uno stato di depressione profonda, riuscì a tornare nuovamente sul romanzo: per esercizio stilistico, ma soprattutto, come disse lui stesso, "per restare sano di mente". Vi lavorò prevalentemente la sera e la notte, dopo il lavoro diurno da contadino, dal 1° marzo 1943 alla fine di dicembre del 1944, quando terminò la prima stesura del libro.

Queste circostanze, che stanno alla base della valutazione da parte di Gabriele Frasca di *Watt* come libro nato nella guerra (e da cui prende le mosse la sua definizione di *Watt* come *uomo della guerra*), costituiscono comunque un punto di partenza obbligato per l'interpretazione del romanzo. Per mettere ordine nella confusione della sua mente, Beckett ricorre allo scrivere e scrive dell'esperienza mentale di uno schizofrenico, ponendo al centro della narrazione le fantasie irrazionali e il disordine mentale del protagonista. E al tempo stesso, di fronte all'orrore della guerra, ci narra una vicenda in cui il protagonista cerca senza riuscirci di razionalizzare la realtà.

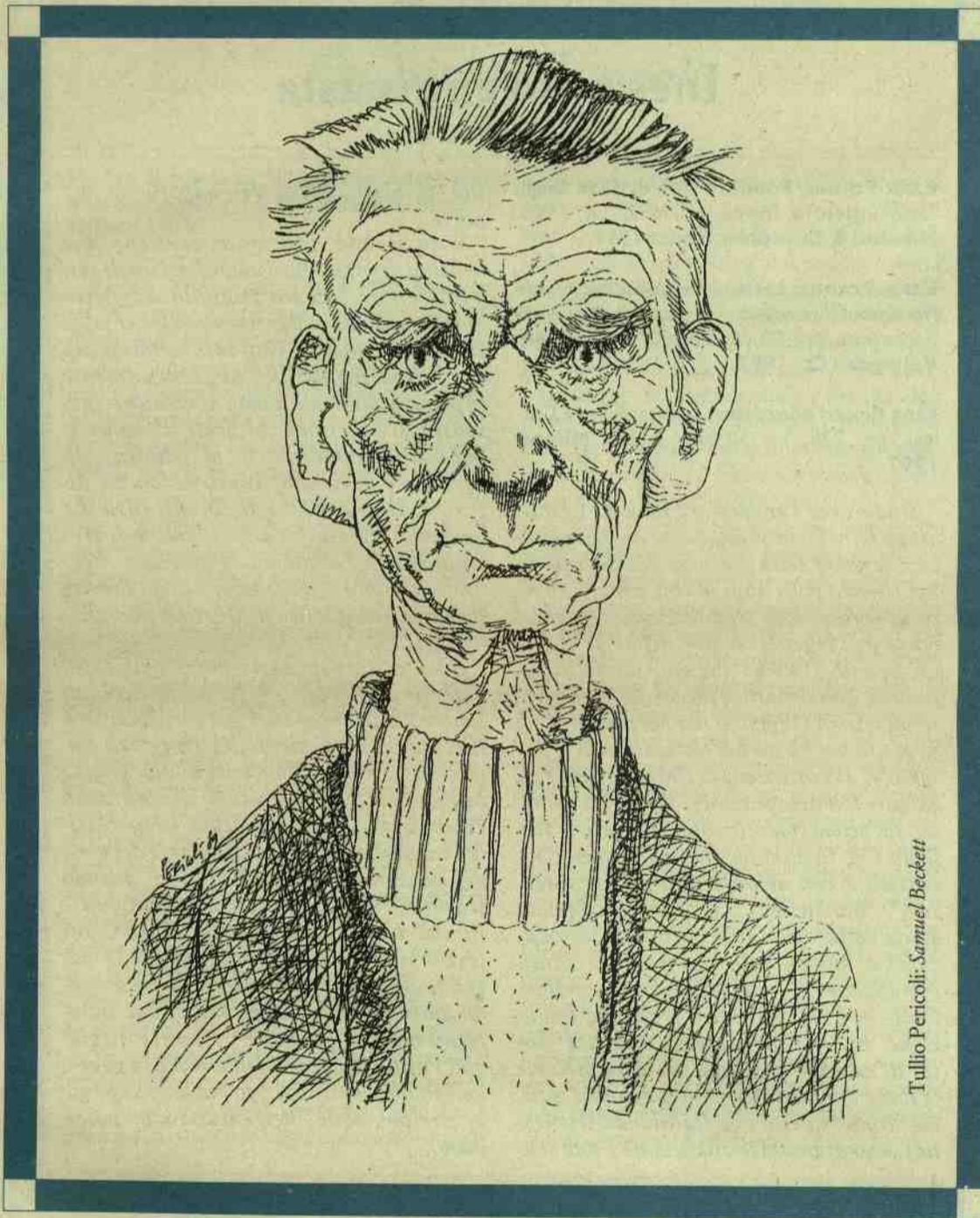
Nella prima parte del romanzo conosciamo Watt, una "figura solitaria" dal buffo aspetto, che va a servire nella casa di un certo signor

Knott. Nella seconda parte viene descritta l'attività di Watt al pianterreno della casa e nella terza parte quella al primo piano. Nella quarta assistiamo infine alla sua partenza dalla casa di Knott. All'interno di ciascuna delle tre parti viene inserito un lungo racconto nel racconto, che interrom-

la terza parte, il narratore si scopre, e ci dice che tutto ciò che sa gli è stato raccontato da Watt: egli ha annotato scrupolosamente le sue parole, anche se alcuni fatti possono essere stati deformati o dimenticati da Watt, e si rammarica del fatto che certi particolari restino "sconosciuti". Quindi non è un

scrittore del racconto di Watt: le parole o le intere righe mancanti e sostituite da un punto interrogativo, l'introduzione di righe musicali, le interruzioni giustificate dall'espressione "Ms. illeggibile" sembrano essere, ad esempio, un riflesso di autenticità, ma in realtà rimandano a un repertorio di trovate

elementi attraverso tutti i possibili incroci non si limita a essere soltanto una manifestazione di schizofrenia, ma diventa una caratteristica fondamentale della scrittura del romanzo. In secondo luogo per la frammentazione di lunghi periodi in segmenti brevissimi, separati da un astronomico numero di virgole. La prosa di *Watt* è caratterizzata, attraverso la frammentazione, da sospensioni, incisi, riprese, che vorrebbero eliminare ogni possibile dubbio e tenere conto di ogni alternativa allo scopo di raggiungere la massima chiarezza sul



Tullio Pericoli: Samuel Beckett

pe il corso delle avventure (si fa per dire) del protagonista; mentre alla fine della quarta parte troviamo un'appendice contenente "prezioso e illuminante materiale" che per "stanchezza e disgusto" non è stato incorporato nel romanzo.

L'appendice sottolinea la presenza autoriale; ma di un autore che più lontano non potrebbe essere da quello tradizionale. Come dice Frasca, il lettore si trova di fronte a un'altalena pronomiale fra la prima e la terza persona: "scritto in una terza persona apparentemente trasparente, il romanzo risulta essere il flusso memoriale che Watt (...) affida tra mille difficoltà all'amico, o compagno di segregazione, Sam". Infatti nelle prime due parti si ha l'impressione di trovarsi di fronte a un narratore onnisciente, che interviene apertamente con note a piè di pagina e annuncia che certi argomenti saranno trattati più oltre. Poi, all'inizio del

narratore onnisciente, ma una specie di conradiano "primo narratore", che tuttavia riferisce anche ciò che palesemente non può essergli stato detto.

In realtà la presenza dell'autore è fortissima, anche se si nasconde dietro la finzione della fedele tra-

grafiche di ascendenza sterniana denunciando quindi la loro natura di espediente letterario.

Watt segna un deciso stacco stilistico rispetto alle opere precedenti. In primo luogo per il suo linguaggio "combinatorio": la mania di Watt per la combinazione di più

concetto, o la sensazione, o l'informazione espressi nel periodo. Con l'inevitabile conseguenza che il fitto intreccio delle tessere che formano la frase diventa motivo di confusione o di smarrimento proprio là dove si presenta come strumento di chiarezza: infatti la frammentazione, e qui il cerchio si chiude, è il corrispettivo nella prosa della logica ossessiva che domina nella mente di Watt.

Watt non è un libro facile. Per anni non trovò un editore; e quando finalmente lo trovò, nel 1953, dopo il successo di *Aspettando Godot* e la pubblicazione dei primi due romanzi della Trilogia, a stamparlo fu l'Olympia Press, casa editrice specializzata in libri erotici. E tuttavia *Watt* è un romanzo che vanta pagine di grande bellezza formale (come hanno sottolineato alcuni dei maggiori critici beckettiani) e che riserva al lettore capace di immergersi nella sua sottile e formidabile ironia momenti di finissimo godimento intellettuale.

Per approfittarne il lettore italiano aveva finora a disposizione soltanto la vecchia traduzione di Cesare Cristofolini (nell'ormai introvabile edizione SugarCo). Una traduzione assai migliore di buona parte delle vecchie traduzioni beckettiane tuttora in circolazione. Ma ha fatto benissimo la casa editrice Einaudi ad affidare a Gabriele Frasca la possibilità di ritornare su un romanzo di Beckett e di darci così una versione italiana capace di "consonare" con l'originale.

Dante Lattes
L'idea d'Israele
Un classico sempre attuale

Elie Wiesel
Il Golem 3^a edizione
Illustrazioni di Mark Podwal

Editrice La Giuntina - Via Ricasoli 26, Firenze
www.giuntina.it

Volpe e porcospino

FRANCESCO ROGNONI

RENÉ GIRARD

Shakespeare.
Il teatro dell'invidia

ed. orig. 1990

trad. dall'inglese
di Giovanni Luciani

pp. 578, Lit 70.000

Adelphi, Milano 1998

Mentre il suo primo saggio, *Menzogna romantica e verità romanzesca* (1961; Bompiani, 1981), è stato ancora recentemente definito "il miglior libro che abbia letto sull'arte del romanzo" niente meno che da Milan Kundera (nei *Testamenti traditi*, del 1993; Adelphi, 1995), le riflessioni di René Girard (classe 1923) sul sacrificio nella cultura occidentale, elaborate a partire da *La violenza e il sacro* (1972; Adelphi, 1992), stanno lasciando traccia in una quantità di discipline, dall'antropologia alla psicoanalisi, alla storia delle religioni, agli studi biblici, alla critica letteraria. E intanto una legione di lettori non addetti ai lavori gli sarà perennemente grata per aver ispirato il personaggio del signor Malaussène a Daniel Pennac, il cui *Paradiso degli orchi* (Feltrinelli, 1991) porta due eserghi tratti appunto dal suo *Capro espiatorio* (1982; Adelphi, 1987) (il terzo, sempre in perfetto spirito girardiano, è di Woody Allen: "Senza dubbio i cattivi hanno compreso qualcosa che i buoni ignorano").

Ora, si direbbe privilegio degli

scrittori veramente grandi (né mi risulta che Girard si sia mai occupato di un "minore") comprendere anche le cose – "nascoste sin dalla fondazione del mondo" – che di solito sono retaggio solo dei cattivi: la dinamica del "desiderio mimetico" (la "menzogna romantica") e i meccanismi dell'assassinio fondatore, del capro espiatorio e dei cicli sacrificali, teorizzati da Girard nei suoi libri degli anni settanta-ottanta, di cui questo massiccio *Shakespeare. Il teatro dell'invidia* rappresenta un po' il culmine – oltre a costituire un ritorno all'esegesi del testo letterario e teatrale moderno (un capitolo

luce una delle debolezze – o piuttosto un disinteresse – del sistema di Girard, che è fondamentalmente astorico. Con l'eccezione dell'*Otello*, sono quasi ignorate anche le grandi tragedie, *Macbeth* e *Re Lear*, mentre all'*Amleto* è dedicato il capitolo forse più farraginoso e prevedibile del libro (che *Amleto* metta in discussione la nozione stessa di vendetta mi sembra idea molto meno nuova di quanto qui si pretende).

Altri sono i testi privilegiati. La commedia giovanile *I due gentiluomini di Verona*, e soprattutto il *Sogno di una notte di mezza estate*,

l'unica opera in cui "il trionfo dell'Essere è autentico, e non più legato a una morte sacrificale" (ma verrebbe da chiedere a Girard, che dedica le più belle pagine che conosca alla "resurrezione" di Ermione: come disporre, però, della morte del figlioletto Mamillio?).

Dice bene Roberto Calasso, nella *Rovina di Kasch* (Bompiani, 1989; Adelphi, 1994), che "Girard è uno degli ultimi 'porcospini' oggi sopravvissuti, secondo la tipologia che Isaiah Berlin ha sottilmente derivato dal verso di Archiloco: 'La volpe sa molte cose, ma il porcospino sa una sola grande cosa'.

WALLACE STEVENS

Il mondo come meditazione

ed. orig. 1954-57

a cura di

Massimo Bacigalupo

testo inglese a fronte

pp. 223, Lit 28.000

Guanda, Parma 1998

Nell'ultimo Wallace Stevens c'è una diffusa poetica della luce che "Brilla sulla mera oggettività delle cose". La luce del poeta è la lingua, ma la lingua non è, come la luce, una pura apertura di sipario sulle cose. La lingua è poetica, crea, e l'uso creativo della lingua porta inevitabilmente con sé un residuo di idealismo, il tentativo di sostituire alle "cose" i suoi simulacri. In questa tensione tra poetica e svelamento c'è una delle possibili chiavi di lettura dell'ultimo Stevens. In Stevens la luce diventa un modello per la lingua. Come la luce, la sua lingua non cerca di sostituirsi alle cose, ma le coglie nella loro estraneità "senza senso umano". In Stevens le cose, e in particolare i paesaggi, non sono uno spazio sentimentale pronto a rinviare al poeta, come uno specchio tautologico, le sue stesse emozioni. La natura rifiuta la personificazione, la riduzione a stereotipo espressivo. Come in uno sguardo fenomenologico, la parola è una luce che scava dalla nebbia delle routine cognitive il "senso ordinario delle cose". Ma la luce rivela le cose perché non ha corpo – è trasparente. La lingua invece non è trasparente, e non lo è certamente la lingua di Stevens (sulla cui presunta oscurità molto si è discusso). Eppure si capisce in che senso Massimo Bacigalupo possa scrivere che "Stevens usa una lingua di regola elementare, spoglia, trasparente". Da un lato, l'impalcatura sintattica delle frasi e dei periodi è sempre riconoscibile; l'oscurità, quando c'è, è circoscritta. Dall'altro, la sensazione di una lingua umile, quasi veicolare, viene dallo sforzo di mimare nel fraseggio una scoperta faticosa, fatta per tentativi e ripensamenti. C'è spesso in Stevens una sorta di trasfigurazione poetica di un tratto del parlare spontaneo che lo scritto tende a espungere: invece di seguire il suo flusso, la frase si dissolve in un accumulo di approssimazioni e tentativi. Invece di sostituirsi, le varianti si susseguono – si trasferiscono dall'asse paradigmatico all'asse sintagmatico, direbbe Jakobson – lasciando in sospenso il tema. Come dice il titolo di uno di questi testi indimenticabili, *La realtà è un'attività dell'immaginazione più augusta*.

MICHELE PRANDI



Inesausto entusiasta

MASSIMO BACIGALUPO

EZRA POUND, Poesie, a cura di Ghan Singh, testo inglese a fronte, pp. 192, Lit 3.900, Newton & Compton, Roma 1997.

EZRA POUND, Lettere dalla Sicilia e due frammenti ritrovati, a cura di Mary de Rachewiltz, pp. 60, Lit 20.000, Il Girasole, Valverde (Ct) 1997.

Ezra Pound educatore, a cura di Luca Gallesi, pp. 325, Lit 50.000, Asefi, Milano 1997.

Studio di Leopardi e Frank R. Leavis, Singh offre benemeritamente un'agile e accurata scelta delle poesie di Pound, con un bel ritratto poco noto in copertina. La raccolta permette di seguire l'evoluzione del poeta dall'ingenuo decadentismo di A. Lume Spento (1908) ("Invano ho lottato per indurre il mio cuore a piegarsi") al rarefatto imagismo ("Persino nei miei sogni ti sei negata a me / e mi hai mandato solo le tue serve"), al vorticismo del Mauberley, e di Mœurs Contemporaines, poemetto satirico mai prima tradotto integralmente in italiano ("A 16 anni lei era una celebrità potenziale / con un'avversione per le carezze..."). Mauberley, si sa, è una raccorciata storia della poesia inglese, ottima introduzione al mondo letterario fra i due secoli: preraffaelliti, Lionel Johnson, Beerbohm, Ford – un piccolo roman à clef. La traduzione ha qualche asperità, dovuta forse all'extraterritorialità del curatore, ma fa il suo dovere, e del resto con Pound intrichi come questo (India-Irlanda-Usa-Italia) sono di casa. L'introduzione è una sen-

tita e lucida difesa dell'importanza del poeta.

Ezra Pound educatore contiene una ventina di interventi, alcuni dei quali tesi a mettere in luce un presunto magistero morale di Pound. Per fortuna alcuni saggi (Kemeny, Sanavio, Buffoni) sottolineano che Pound si giustifica ed eventualmente insegna solo come poeta e creatore inesausto di occasioni culturali. Il volume, per quanto pubblicato da un editore politicamente schierato, contiene anche diversi dotti contributi di docenti inglesi e americani su aspetti diversi dell'universo poundiano (l'economia, l'eroticismo, l'individualismo), e dunque può fornire un'utile panoramica degli studi poundiani oggi.

Intanto Mary de Rachewiltz, figlia e traduttrice di Pound, ci offre un fascicolo di lettere del padre ai suoi genitori dalla Sicilia (1925), con facsimili degli originali manoscritti a fronte. Sono testi di non grande interesse se non in quanto documentano l'incontro con Yeats a Siracusa, narrato dieci anni dopo ("Mi chiese di recitare dei versi nel vecchio anfiteatro, e si seccò quando strepitai 'Poikilothron' athanàt' Apròdita' e rifiutai di dire versi inglesi"). E nei Canti pisani ricorda suggestivamente che "i bugiardi sulla banchina di Siracusa / gareggiano ancora con Odisseo". Fra i "due frammenti inediti", alcuni versi, scritti il 10 giugno 1940, a poche ore dall'entrata in guerra dell'Italia, rivelano il lato più preoccupante e irresponsabile dell'entusiasmo poundiano.

è dedicato anche allo "Shakespeare di Joyce", dopo incursioni varie nell'antropologia, nella tragedia greca e nelle Scritture. E questo (il ritorno al testo letterario) con notevoli implicazioni teoriche: prime fra tutte, una debita considerazione delle intenzioni dell'autore, che certa critica moderna avrebbe ignorato, con risultati "disastrosi ai fini della percezione dell'ironia".

È molto difficile, e probabilmente inutile, stabilire se la teoria "mimetica" girardiana sia davvero una via privilegiata per comprendere Shakespeare, o l'opera shakespeariana così poliedrica da valorizzare qualsiasi approccio teorico, quindi a maggior ragione uno di tale forza e intelligenza (e intransigenza). Per sua stessa ammissione, Girard ha ben poco da dire sui "drammi storici", le cosiddette *Histories*, che pure costituiscono un buon terzo della produzione di Shakespeare: il che forse mette in

che – nell'affascinante interpretazione girardiana – arriva a mostrare "una visione coerente della genesi del mito". Quindi, attraverso le commedie della maturità, *Come vi piace*, *Molto rumore per nulla* e la *Dodicesima notte*, Girard approda ai "drammi dialettici", fra i quali viene studiato in particolare il *Troilo e Cressida*, con quel suo personaggio "prototipo del moderno uomo d'affari" che è Pandaro. E poi la volta del *Giulio Cesare*, che con Bruto porta sulla scena la figura più consapevole dalla pericolosa contiguità fra "sacrificio" e "teatro". La tragedia romana permette di evidenziare la risoluzione sacrificale anche di altri drammi (incluso lo stesso *Sogno*). Mentre fra i *romances* dell'ultimo periodo, il posto d'onore non è riservato alla *Tempesta* – dove Shakespeare "distilla una delicata parodia di se stesso sotto forma di scenette squisite" –, quanto al *Racconto d'inver-*

La 'sola grande cosa' che Girard sa ha un nome: capro espiatorio". Shakespeare, dal canto suo, naturalmente è volpe e porcospino, cioè sa molte "grandi cose", e qualsiasi interpretazione totalizzante, per quanto autorevole – penso, ad esempio, alla "equazione tragica" proposta da Ted Hughes nel visionario *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* (1992) – è destinata a rivelarsi impari al proprio oggetto. Il che, comunque, è lungi dall'invalidarla. Nel caso di Girard in particolare, che teorizza la indifferenza del desiderio, il contagio dell'uguale: in cui, insomma, una ripetitività ai limiti dell'ossessivo è – si potrebbe dire – consustanziale all'argomento, con effetti a lungo andare quasi ipnotici, e offrendo, nel suo complesso, quel genere di gratificazione non esclusivamente intellettuale che di solito è provincia dell'opera letteraria originale, non della critica.

NOVITÀ

Claudio Moreschini
Enrico Norelli

Antologia della letteratura cristiana antica greca e latina

2 tomi inseparabili,
pp. 1000, L. 100.000

Giovanni Antonazzi
(a cura di)

**Luigi Sturzo
Alcide De Gasperi**

Carteggio (1920-1953)
pp. 274, L. 35.000

Silvano Zucal

Ali dell'invisibile

L'Angelo in Guardini e nel '900
pp. 552, L. 50.000

Humanitas 1/99

Sergio Quinzio

Le domande della fede
pp. 160, L. 20.000

MORCELLIANA

Via G. Rosa 71 - 25121 Brescia
tel. 0303757522 - fax 0302400605

Un ponte sul passato Apocalittiche fiabe romene

CELESTINA FANELLA

NORMAN MANEA

Ottobre ore otto

ed. orig. 1981

trad. dal romeno
di Marco Cugno

pp. 216, Lit 28.000

il Saggiatore, Milano 1998

Nasce dall'esilio la scrittura di Norman Manea. Un esilio che l'autore definisce "simmetrico": nato in Romania nel 1936, all'età di cinque anni è deportato in un lager dell'Ucraina; nel 1986, all'età di cinquant'anni, è la dittatura comunista che lo costringe a emigrare negli Stati Uniti. Un esilio interiore progressivo che sceglie come via di comunicazione il ricordo e il dubbio. Il volume presenta una raccolta di racconti ampliata rispetto all'edizione originale del 1981.

Succede nella fiaba del moldavo Ion Creanga che, in un soffio, dalla catapecchia dove abita il porco fino alla reggia dell'Imperatore, si stenda un ponte tempestato di pietre preziose dove, tra file d'alberi di ogni genere, cantano uccelli che non hanno pari al mondo. Succede nella *Fiaba del Porco*, raccontata

da Manea, che il ritorno "nell'altro mondo", al di qua del campo di concentramento, non avvenga su un tappeto fatato. L'incontro con la città che "abitava in una nuvola", con le sue estati, case, famiglie e soprattutto parole, provoca solitudine e stupore nel bambino che per "cinque o cinquant'anni" ave-

tesimi e di torture il ponte che unisce l'apocalisse alla farsa è sanguinante come la membrana della giovinezza, come la solidarietà di un amore silenzioso e paziente che assomiglia a un programma di guarigione (*Marina con uccelli*).

Come nel libro di Paolo Maurensig, *L'ombra e la meridiana* (Mondadori, 1998), dove il soggiorno del protagonista alla locanda del Cigno si tramuta in uno strano esilio, per Manea, lo spazio dell'infanzia e della vita diventa un vortice di immagini inestricabili. L'obiettivo inquadra in modo ossessivo feste, passeggiate, discorsi esaltanti, cantieri di

Lo spasso della frusta e il gioco degli inganni

AMELIA VALTOLINA

WANDA SACHER-MASOCH

Le mie confessioni

ed. orig. 1906

trad. dal tedesco
di Gisèle Bartoli

pp. 410, Lit 18.000

Adelphi, Milano 1998

Fra le ragioni che attraggono verso un libro, talora ignote perfino al lettore, ha spesso un ruolo decisivo l'equivoco. Accade allora che l'inganno vive della lettura e la lettura avvinca nell'inganno, sicché vien quasi da dire che, nel caso di alcuni libri, il racconto e la sua lettura - equivoca, equivocabile,

del rapporto fra uomo e donna che come mere proiezioni di turpi fantasie dell'autore austriaco.

Rivalutazioni a parte, Sacher-Masoch rimane comunque scrittore conturbante, capace ancora di destare curiosità sui retroscena biografici delle sue storie di gioie morbide o sofferenze perverse, e probabilmente sarà questa curiosità a richiamare l'attenzione sulle *Confessioni* della moglie, il desiderio di scoprire fino a che punto la finzione narrativa si rispecchiasse nella vita dello scrittore e viceversa. E proprio qui sta quell'equivoco di cui si diceva all'inizio, equivoco che non mancherà di rendere appassionante la lettura - e che, d'altronde, l'autrice per prima aspira a suscitare, firmandosi con quel nome che il marito le destinò in onore dell'eroina del suo romanzo forse più famoso, *Venere in pelliccia*.

Letto nella luce di questo inganno, il libro riserverà molte sorprese e rivelazioni. Che a volte rasentano lo spassoso, là dove raccontano di cameriere assunte per frustare lo scrittore con il rassegnato beneplacito della moglie quando quest'ultima proprio non ce la faceva più ad amarlo a colpi di knut, come egli voleva. Oppure là dove ricostruiscono le ossessioni di Sacher-Masoch, il suo piacere nell'istigare la consorte al tradimento, i suoi deliri fra crudeltà e masochismo.

E può succedere, fra tante pagine sconcertanti, che l'iniziale inganno del lettore, adescato con la curiosità, ceda a una più smaliziata consapevolezza. Allora ci si accorgerà di leggere un romanzo abilmente costruito secondo i canoni della letteratura di fine secolo, una classica storia di amore e morte stilizzata con grande sapienza - Wanda von Sacher-Masoch, d'altronde, non era una novizia della scrittura e, all'inizio del matrimonio, aiutò spesso il marito a sbarcare il lunario pubblicando racconti su riviste letterarie. Non solo, ci si accorgerà della forte componente di finzione nascosta dietro la veridicità di un'autobiografia che, se da un lato continua a colpevolizzare Sacher-Masoch per aver sempre confuso realtà e letteratura, dall'altro riproduce questa medesima confusione e ne fa suo segreto stratagemma.

Certamente, le vicende raccontate hanno un innegabile risvolto drammatico, e forse queste *Confessioni* furono, per l'autrice, una specie di vendetta, una rivalsa su tanta sofferenza ingiustamente subita. Una rivalsa molto astuta, comunque. Perché raccontando il proprio dramma di donna offesa in ogni suo sentimento, Wanda von Sacher-Masoch erige in questo libro un monumento a se stessa.

"In luogo idoneo"

ANNA CHIARLONI

HELGA SCHNEIDER, *Il piccolo Adolf non aveva le ciglia*, pp. 232, Lit 26.000, Rizzoli, Milano 1998.

Ricordi di vecchi amici, sul lago di Wann, in un tramonto di primavera. Si festeggiano gli ottant'anni di Grete. È lei che racconta, ma solo la data iniziale - Berlino, maggio 1997 - ancora il lettore a un placido presente. L'affondo della memoria nella violenza del passato tedesco è repentino. Calci e sangue, l'arresto nel 1944, l'aborto in un carcere nazista. Procede così, per bruschi blocchi anamnestic, questo libro - il terzo di Helga Schneider - arretrando progressivamente fino agli anni venti. È la Germania del Rogo a Berlino (Adelphi, 1995; cfr. "L'Indice", 1995, n. 10) ma rivisitata da una prospettiva diversa, quella della generazione precedente.

Un'infanzia monacense allegra e generosa, dall'album di famiglia affiorano interni piccolo-borghesi, i nonni, le fiabe, l'orologio della Foresta Nera. Poi, con l'avvento del nazismo, le prime crepe domestiche, mentre il padre - "forte di tessera" - si trasferisce a Berlino. È la fine dell'innocenza. Impiegata della Gestapo e munita di un "certificato d'idoneità razziale e biologica alla procreazione", Grete entra, grazie alle nozze con Gregor von Wittig, nelle alte sfere dell'aristocrazia hitleriana, assaporandone lusso e privilegi. Helga Schneider introduce qui un diario che raccoglie in presa diretta i palpiti della giovane sposa. Adolf si chiamerà il piccolo erede, in onore del Führer. Ma il bambino è mongoloide e, sottratto alla madre, viene trasferito "in luogo idoneo". Siamo nel 1940, il programma di eutanasia ha già collaudato in Polo-

nia la sua macelleria fisica e psichica. Mezzi di trasporto con i vetri oscurati avviano allo sterminio esseri che una circolare ministeriale definisce "i pesi morti della nazione tedesca". Inizia qui la rivolta di Grete, e la sua redenzione.

Schneider predilige le tinte cariche e talora la scrittura scade nello stereotipo. Troppo spesso gli stilemi sono quelli del romanzo d'appendice. Un esempio: braccata in casa dal marito, ecco, immancabili, sesso e violenza per ridurre Grete alla ragione nazista. L'alcova si sporca di "grandi macchie rosse" e l'azione si conclude col maschio sonno "sotto il ritratto di Hitler", mentre le ferite di Grete "restano aperte, soprattutto quelle dell'anima". Immagini di maniera che un buon editing avrebbe forse potuto sfolgire.

E tuttavia l'odissea alla ricerca del figlio, la descrizione dei reparti pediatrici destinati all'eutanasia infantile, e ancora l'effetezza del manicomio in cui la stessa Grete verrà rinchiusa, costituiscono il nucleo forte del romanzo. Se la ricerca storica sul Terzo Reich ha nel frattempo scandagliato i meccanismi ideologici che hanno condotto alla soppressione di oltre settantamila "soggetti con problemi psichici", la letteratura aveva finora esitato a farne tema di narrazione. Nella Fine di Horn (e/o, 1989) Christoph Hein aveva rievocato l'eutanasia praticata dai nazisti, ma nel contesto di un'analisi del rimosso tedesco, filtrando la sciagura attraverso le garze dell'oblio. Perché la messa in scena dell'orrore è un'arma a doppio taglio che distilla altri veleni: il rischio è quello dell'indiscrezione morbosa, del voyeurismo a buon mercato. Non che questo romanzo ne sia del tutto esente, ma a Helga Schneider va il merito di aver affrontato il problema.

va vissuto, rognoso e incimurrito, in una catapecchia. Il desiderio di ripulire ogni cosa, di ritrovare la normalità collettiva e rassicurante, talvolta lo soffoca, come il fetore di cotenna bruciata. Attraversare il ponte che separa i due mondi dà le vertigini. Ogni fiaba è una trappola: può succedere che il porcellino si sbarazzi della sua pelle e diventi un Principe Azzurro, ma può anche succedere che il principe sia esiliato per sempre nel Convento dell'Incenso, che il ponte sia portato via da una bufera violentissima, che il bambino non si trovi più davanti il muro nero della lavagna ma il muro dell'"altra scuola", senza professori e senza Pitagora. Nel tugurio dove si dorme fra patate, barbabietole e pidocchi, dove la vita e la morte si intrecciano come fili di lana lavorati a maglia (*Il maglione*), ogni magia è una minaccia poiché "ogni cosa può diventare ogni cosa". Tempestato di incan-

lavoro volontario, villaggi di vacanza, evasioni inquietanti. Al bambino tenero e fragile, portato ai banchetti come un amuleto esotico, il cugino-professore insegna, dopo lunghe e severissime prove, l'ipocrisia dei discorsi su guerra e pace, su vendetta, giustizia, lavoro, discorsi serviti dopo la torta nuziale tra applausi scroscianti (*Le nozze*). C'è sempre un "maestro-regista" (*Il maestro*) che guida il piccolo ribelle verso la maturità e la conoscenza. Conoscenza di Dio e di Marx. Cerimonia di iniziazione tra candelabri antichi e profumi di piante sconosciute o in un campo estivo dei pionieri comandanti. La pellicola può cambiare ma il film è sempre a colori. Ovunque, nei racconti di Manea, il ritmo metallico dei tacchi su una pista da ballo, mentre il lodolo della fiaba ammonisce: "non rallegrarti così alle prime, ché tutto qui ti è ancora straniero e ancora non sei fuori dai pericoli".

equivocante - si intrecciano a creare una nuova trama, a beneficio del lettore e del suo inganno.

E questo anche il caso delle *Confessioni* di Wanda von Sacher-Masoch, ristampato da Adelphi dopo molti anni dalla prima pubblicazione, forse in risposta alla fortuna che, soprattutto in Francia, ha di recente conosciuto l'opera di Leopold von Sacher-Masoch. A lungo coartato, insieme con i suoi romanzi, nel cliché della psicopatologia sessuale da quando Richard von Krafft-Ebing ne fece l'esempio della perversione sadomasochista, Sacher-Masoch viene ora riscoperto come scrittore del proprio tempo che seppe trasfondere nei suoi romanzi tematiche urgenti della cultura contemporanea, dal nichilismo alla questione ebraica. Sicché anche le sue eroine sempre armate di frusta appaiono ora, in una lettura moderna, più come epifania del patto di violenza all'origine

edizioni
QuattroVenti

NOVITÀ

GIOVANNI LUCARELLI
L'ARTE DI ESSERE
CREATIVI

pp. 156, L. 28.000

È possibile imparare ad essere creativi? Il nostro gruppo di lavoro può diventare dinamico, efficace, innovativo? Questo testo è rivolto a tutti coloro che desiderano far emergere il loro potenziale creativo ed imparare ad affrontare e risolvere, in modo brillante, i problemi quotidiani. Vengono qui presentati gli aspetti scientifici e psicologici della creatività, con particolare attenzione alle maggiori tecniche e metodologie che illustrano come elaborare nuove idee e soluzioni innovative in ogni situazione.

FRANCO NANETTI
L'ARTE
DI DIALOGARE

pp. 320, L. 42.000

Molte forme di disagio esistenziale e difficoltà in ambito familiare, scolastico e professionale sono l'effetto di una comunicazione problematica, ambigua e contraddittoria. Da tale presupposto s'impone la necessità di individuare percorsi che consentano a chiunque lo voglia, di "imparare" i molteplici segreti della comunicazione interpersonale. "Imparare a comunicare", però, non solo attraverso l'apprendimento di tecniche e strategie, ma soprattutto mediante un'attenta riflessione sul proprio modo di "esserci" e di relazionarsi.

Via Dini 16, 61029 URBINO
FAX 0722/320998
E-mail: quattroventi@info-net.it

MAZARINE PINGEOT
Primo romanzo
ed. orig. 1998
trad. dal francese
di Marianna Basile
pp. 269, Lit 25.000
Rizzoli, Milano 1998

Primo romanzo, racconto d'esordio di Mazarine Pingeot, balzato agli onori della cronaca anche a causa della parentela fra l'autrice e François Mitterrand, di cui è figlia naturale, racconta attraverso lo sguardo di Agathe, la protagonista, storie parigine di studenti della Sorbona, di amori e tradimenti, di amicizie e di letture. *Primo romanzo* assume sicuramente un interesse sociologico per la descrizione di una generazione tra i venti e i venticinque anni, che ancora poco si è raccontata. La fauna studentesca tranquilla e ragionevole che ne viene fuori è composta di personaggi più maturi e tolleranti di quanto ci si aspetterebbe data la giovane età: niente maledettismi, misura anche negli eccessi, uno sguardo appena inquieto solo nell'intimità. "Il '68 era ormai lontano", dice infatti Agathe raccontando le posizioni politiche dei suoi conoscenti. Sessualità, droghe e multicultura sembrano in questo libro essere parte integrata di una vita aperta ai sentimenti, che, in effetti, la fanno da padrone nelle vicende e nei triangoli che coinvolgono Agathe, Victor, Hadrien, Suzanna: ma anche nelle tempeste emotive la ragionevolezza, la maturità dei personaggi, e di Agathe in particolare, vince. Quel che, invece, non convince è la scrittura della Pingeot, che passa da un andamento scolastico del periodo, tutto aggettivazioni e nomi propri, a descrizioni fin troppo prevedibili, alternate a momenti, invece, piuttosto lirici. Che l'autrice parli di Parigi o della Provenza, delle feste o degli ambienti universitari la narrazione sembra non avere guizzi e la lingua si appiattisce alla ricerca di un clima minimalista solo a tratti conquistato.

ANTONELLA CILENTO

PIERRE DRIEU LA ROCHELLE
Diario di un delicato
ed. orig. 1944
trad. dal francese
di Milo De Angelis
pp. 103, Lit 28.000
Se, Milano 1998

Corredato da una breve ma incisiva nota di Milo De Angelis e da un'intervista rilasciata nel 1962 a Frédéric Grover da Louis Aragon, è da poco apparso nella versione italiana uno degli ultimi e meno noti lavori dell'autore di *Fuoco fatuo* (1931, pubblicato in Italia da Se). Il testo era già apparso nel 1987 presso un editore di estrema destra (All'Insegna del Veltro). Si tratta di un'opera la cui stesura procedette parallelamente a quella del diario personale – pubblicato in Italia dal Mulino quattro anni fa (*Diario 1939-1975*; cfr. "L'Indice", 1995, n. 4). Del diario essa riprende, oltre alla struttura, anche il timbro inconfondibilmente amaro e disincantato dell'ultimo Drieu, stretto fra le passioni – soprattutto politiche – di tutta una vita e una crescente necessità d'isolamento e asceti. Il tema centrale è quello della *solitudine*: "il centro della mia vita è la vertigine della solitudine", scrive il "delicato". Il resto si compone di ombre inafferrabili, per Drieu stesso manifestazioni di quella caduta dello spirito nella materia illustrata anche dalla nozio-

ne biblica di *peccato originale*: quest'ultima viene così a porsi, per il "delicato", come la "spiegazione di tutta questa storia", una sorta di simbolo dell'avventura cosmica e metafisica vissuta dallo spirito nel suo farsi entità terrena. Il risultato del processo è un inestinguibile malessere che determina lo iato fra l'uomo visto nella sua individualità – un "Robinson" – e il mondo, tanto da far sì che ogni aspetto della vita, dalla bellezza della compagna Jeanne a quella del Partenone, dalle riflessioni sull'arte a quelle sulle religioni e sulle loro ascendenze razziali, dal disgusto per la subordi-

sua dimensione culturale – Drieu in questi anni è vicino al nazismo – e alla ripulsa sistematica delle convenzioni, nel contesto d'una *radicalizzazione aristocraticista* che genera un dandysmo del resto mai, come rileva De Angelis, ortodosso, ma sempre parziale e manierato, come a copertura di più profonde evoluzioni: nel solipsismo del diario viene così a galla il retro della scena, la parte oscura del Drieu che sta ancora scrivendo sui giornali collaborazionisti per proclamarsi *fascista europeo* sulle rovine della guerra mondiale.

DANIELE ROCCA

gliesi. Mi commuovo vedendo che i miei libri piacciono sia a gente della terza età sia ai ragazzini". Marsiglia è molto più di uno sfondo all'indagine di Fabio Montale, poliziotto disilluso, antirazzista e profondamente epicureo, costretto da un'intima necessità a ripercorrere la propria adolescenza quando un amico muore in un agguato. Per la straripante carica di umanità che si sprigiona dalle righe di questo *noir* viene da accostarlo ai romanzi di Penac, con un tocco cupo, più sociologico, alla Daeninckx: "Più la disoccupazione aumentava, più si notava che c'erano gli immigrati. E

FRÉDÉRIC VITOUX
La Commedia di Terracina
ed. orig. 1994
a cura di Stefano Masi
pp. 251, Lit 25.000
Book, Castel Maggiore (Bo) 1998

"Tra Formia e Itri la strada – sempre l'antica via Appia! – si fa stretta e tortuosa. Essa costeggia un corso d'acqua e sale a zig zag fra montagne sempre più scoscese. Intorno non un segno di vita. Rupi, arbusti intisichiti, cespugli di cisto lungo i declivi, qualche boschetto di lecci qua e là – qui tutto sembra assumere il colore delle pietre". Ecco la descrizione di uno dei percorsi compiuti dai protagonisti di questo romanzo del cronista, saggista e narratore Frédéric Vitoux, alla volta di Terracina, ultimo avamposto dello Stato Pontificio al confine con il Regno di Napoli, luogo prescelto dall'autore per ambientarvi un romanzo balzachiano, secondo la definizione del traduttore e curatore Stefano Masi, ma anche rossiniano, per tempi e partitura da opera buffa. *La Commedia di Terracina* racconta, infatti, di un ipotetico incontro fra Stendhal e Rossini sullo sfondo di una fin troppo sonnolenta Terracina, al termine dell'epopea napoleonica, fra il 1816 e il 1817. Nel clima asfittico seguito alla Restaurazione, una sorta di occhio del ciclone epocale, alcuni personaggi, l'esiliato conte Nencini, la contessa Gabriella, sua cugina Giuseppina, Beyle, ospite inglese, vivono sentimenti anestetizzati dalla delusione e dalla stanchezza del mutamento storico. L'arrivo imprevisto di due grandi protagonisti, niente di meno che Stendhal e Rossini, ne movimenterà le vite, altrimenti intente a replicare consunti cliché. Ma in questa *Commedia*, che avrebbe potuto essere un grande affresco di costumi, i personaggi sono per lo più caratteri, che vivono nel loro piccolo mondo fatto di schermaglie smagatamente esistenziali. Compagno, qua e là, personaggi della realtà storica già altrimenti trasfusi in opera letteraria da illustri predecessori, come l'imprenditore del San Carlo Domenico Barbaja, narrato da Dumas padre. Il pregio del libro è di essere sciolto e lineare, il difetto nell'eccesso di riflessione e nell'andamento dichiarante: raramente si ha il bene di "vedere" l'azione, pedantemente rinviata, fosse anche una banale baruffa d'alcova. I paralleli musicali e pittorici esibiti nelle pagine della *Commedia di Terracina* riflettono un gioco borghese e, a tratti, *savant*. Rischia questo romanzo di Vitoux, terzo dopo *Serenissima* nel 1990 e *Charles e Camille* del 1993 (Rizzoli, 1993), di operare una ricostruzione virtuale di un'epoca senza che l'anima dei tempi si trasfonda nel presente narrato. Capita ad esempio, al lettore come ai personaggi, di non vedere affatto il luogo che, pure, dà nome al romanzo: Terracina, benché inoperoso villaggio di frontiera, svanisce dietro la descrizione di alcune portate nei pranzi o nelle cene, dietro giochi di parole e timidissime *gaffes*. Manca, in definitiva, un'autentica suggestione romanzesca, ma non stupisce troppo che da questa *Commedia* si sia tratta una sceneggiatura per un film di prossima uscita, intitolato *Dolce far niente*: le qualità di Vitoux narratore sono infatti più connesse all'intreccio che alla scrittura o all'analisi dei personaggi. (A.C.)

Con slancio bonapartista

FRANCESCA ROCCI

MAX GALLO, Napoléon. La voce del destino, ed. orig. 1997, trad. dal francese di Maria Pia Tosti Croce, pp. 417, Lit 19.900, **Mondadori, Milano 1999**.

Sarà nuova gloria? Dopo la spettacolare operazione Ramses, e la successiva saga di Alessandro, arriva, da un passato ben più prossimo, Napoleone, anzi Napoléon, con il primo di quattro volumi, che abbraccia l'arco cronologico tra l'infanzia e il 18 Brumaio 1799. Autore ne è Max Gallo, poliedrico intellettuale francese, storico, docente alla Sorbona, editorialista e politico, già amico del presidente Mitterrand.

A differenza che per le saghe precedenti, in questo caso la storia è piuttosto nota, almeno nelle linee essenziali, ogni possibile incertezza è poi bandita dall'inizio, dato che Napoléon incomincia con un episodio retrospettivo, in cui l'imperatore dei Francesi è già tale.

La ricostruzione dei singoli fatti storici è assai dettagliata, al limite della pedanteria, ma, al contrario, sono pressoché assenti gli eventi, il piano generale della storia, per non dire delle sue ragioni. Si sa, ad esempio, il giorno (a volte l'ora) in cui una nave salpa, mentre poche righe bastano a un passaggio occasionale per raccontare tutto sull'Assemblea legislativa. L'intento non sembra qui soltanto quello di non tediare con i talvolta inestricabili meandri degli avvenimenti di quell'epoca, ma anche di concentrarsi soltanto sui fatti che riguardano direttamente il protagonista. Allo stesso modo le battaglie si risolvono in poche righe, senza

dettagli di strategia o spostamenti di truppe, in un sommario frastuono di armi e agitarsi di masse.

"Protagonista" è la parola chiave del romanzo. All'inizio egli è soltanto Bonaparte, ma da quando incomincia a prendere coscienza di sé, con i primi slanci rivoluzionari, si trasforma definitivamente in Napoleone, appellativo che non abbandonerà neppure con gli avanzamenti di carriera. Napoleone è l'unico personaggio dell'intero volume, non affiancato da altre figure, nemmeno da comprimari. Egli è presente in ogni periodo, i fatti esistono quasi esclusivamente attraverso i suoi occhi. È, addirittura, il soggetto della stragrande maggioranza delle frasi.

La narrazione inizia facendo uso del passato (pure affrontando un episodio cronologicamente posteriore a quelli delle pagine successive), ma sin dal primo capitolo il lettore è condotto nel XIX secolo dal graduale sovrapporsi del presente storico, conservato fino alla fine. Lo stile, infine, è tutt'altro che pianamente referenziale. La figura dell'eroe è plasmata attraverso frasi brevi, terminologia icastica, ripetizioni enfatiche e un peculiare uso degli "a capo", che isola giudizi fulminanti ("Un capo non è mai lodato abbastanza"; "Così agiscono i re") o la stessa conclusione dei periodi ("Con lui"; "Ma è così"; "Nessun altro").

Alla costruzione del mito ha dato l'ultimo tocco Mondadori con le onde color fiamma della copertina che, più della spedizione in Egitto, evocano le acque del Mar Rosso separate da Mosè.

JEAN-CLAUDE IZZO
Casino totale
ed. orig. 1995
trad. dal francese
di Barbara Ferri
pp. 252, Lit 25.000
e/o, Roma 1998

Padre italiano e madre spagnola, Jean-Claude Izzo è un marsigliese verace, convinto che "occorre trasmettere alle future generazioni l'eredità degli immigrati, che da 2.600 anni hanno fatto questa città". Si stupisce però del successo riscosso da *Casino totale* in Francia, dove in soli due anni ha venduto 66.000 copie; un'intervista rilasciata al "Nouvel Observateur", nell'aprile del 1997, tentava una spiegazione: "Penso soprattutto che mi si sia stati grati per aver reso la bellezza di questa città, il gusto della vita, l'innato dono di saperne approfittare, e questo è una costante della natura profonda dei marsi-

gli arabi sembravano aumentare insieme alla disoccupazione. I francesi, il pane fresco, se l'erano mangiato tutto negli anni settanta. E il pane secco volevano mangiarlo da soli. Non volevano che gliene venisse rubata neppure una briciola. Gli arabi, ecco cosa facevano, rubavano la miseria dai nostri piatti". Sia detto fra parentesi, vanno provate le prelibatezze che l'anziana vicina e amica Honorine prepara per Montale. *Dulcis in fundo*, il ritmo non sbiadisce affatto nell'ottima traduzione, e al ghiotto lettore non rimane altro che aspettare di poter leggere *Chourmo*, *Solea* e *Les Mairins perdus*.

SYLVIE ACCORNERO



Mistico e libertino

Il canzoniere del maggiore poeta persiano del XIV secolo, in bilico tra Sensibile e Sovrasensibile

ALBERTO VENTURA

HÂFEZ

Il Libro del Coppiere

a cura di Carlo Saccone

pp. 508, Lit. 28.000

Luni, Milano-Trento 1998

La parola poetica di Hâfez – scriveva nel 1894 Italo Pizzi nella sua pionieristica *Storia della poesia persiana* – è come una sfinge, che più s'interroga e più difficili e ambigue rende le risposte sue". A più di un secolo di distanza, l'enigma sembra non essersi del tutto sciolto e continua a tormentare chiunque si accosti ai versi di quello che è forse il più grande poeta lirico di Persia, Shamsoddin Mohammad Shirâzi, detto Hâfez. Le donne, il vino, le taverne, la miseria morale, appartengono alla vita vissuta di questo poeta o sono piuttosto cifre simboliche di un linguaggio che esprime un'esperienza intensamente religiosa? L'eroticismo che pervade questa poesia è indirizzato a una o più donne reali, o forse a un efebo imberbe, oppure a Dio? L'ubriachezza che travolge i sensi del poeta è dovuta al vino peccaminoso o a quell'ancor più inebriante liquore che è la Sapienza divina?

In Occidente, poeti, critici e orientalisti non hanno fornito risposte univoche, anche se la tendenza prevalente nella lettura di Hâfez è stata quella di negare o almeno di limitare il più possibile ogni valore spirituale e religioso. Non sembrava credibile alla mentalità europea del secolo passato che una così sofisticata *imagerie* si risolvesse tutta nell'amore divino; e che gli accenti di volta in volta scettici, miscredenti, insistentemente sensuali, scandalosamente irriverenti di Hâfez non fossero da interpretare alla lettera, quasi a farne un singolare prototipo del poeta maledetto o del libero pensatore libertino. Ma anche nel nostro secolo, pur se con toni certamente più sfumati, l'interminabile *querelle* su Hâfez poeta del Sensibile o del Sovrasensibile ha visto in genere la critica nettamente più favorevole alla prima che non alla seconda lettura.

La tradizione, in Oriente, ha seguito tutt'altro indirizzo. Da sempre e per tutti Hâfez è un poeta mistico, e anche gli interpreti persiani contemporanei, più sensibili alle metodologie critiche dell'Occidente, continuano a sottolineare il ruolo primario che nella sua poesia ha la prospettiva spirituale. Basta possedere la chiave di un simbolismo poetico come quello persiano ed ecco che tutto appare sotto una luce diversa: la taverna e il tempio degli idoli, il convento diroccato e il giardino fiorito, la rosa e l'usignolo, il ricciolo e il neo dell'amato/a, sono le scene e gli oggetti in mezzo ai quali si compie una fulminante esperienza contemplativa. Ma l'originalità di queste immagini sta nel fatto che esse non sono mere allegorie sensibili del sovrasensibile, ma rappresentano delle teofanie, delle vere e proprie discese del trascendente nel mon-

do di quaggiù. Il neo su una guancia candida, ad esempio, è un vero neo su un volto reale, ma è *al tempo stesso* uno dei modi in cui il "punto" dell'unità divina si manifesta in modo percettibile agli occhi degli uomini. L'alternativa sensibile/sovrasensibile perde così ogni senso, giacché sia l'uno sia

l'altro, grazie all'entusiastica rivisitazione hâfeziana di Goethe), il poeta persiano era conosciuto nel nostro paese solo a pochissimi, e non di rado in versioni antiquate e piuttosto fuorvianti. Questa versione italiana può essere considerata a tutti gli effetti come una primizia, in quanto l'opera di Hâfez

rituale e la cui formazione ha seguito i canoni della tradizione. È indubbio che la sua visione contrasta con quella letteralista di una religiosità puramente formale, ma ciò non significa che egli sia stato avversario della religione. Il continuo riferimento a una sapienza che inebria, contrapposta al sapere tut-

pura e incontaminata intelligenza del Bello. La religione non è combattuta, ma sublimata in quell'"intelletto d'amore" che solo può darle tutto il suo valore metafisico e soteriologico.

Il lettore si rende conto a questo punto quanto siamo vicini all'atmosfera del nostro Stilnovo. Uno degli aspetti più stimolanti delle pagine introduttive di Saccone sta proprio nel continuo richiamo a certe affinità, come pure a qualche differenza, fra il mondo poetico persiano e quello delle letterature romanze. Si può capire molto di più di un Hâfez se si è ben compreso quanto di profondamente spirituale vi è nei versi di Cavalcanti, di Cino da Pistoia o del Dante delle *Rime* e del *Convivio*. Si apre qui un immenso capitolo di ricerca comparativa che è stato sinora solo abbozzato dagli studiosi, ma che sembra promettere sviluppi illimitati. Le affinità, già forti sul piano formale, divengono ancora più strette quando ci spostiamo nell'ambito dei contenuti. Ed è qui che le figure venute "da cielo in terra a miracol mostrare", gli spiriti della vista che nella contemplazione escono "fuori da li strumenti loro", l'"excessus mentis" che incenerisce le umane facoltà mentali, e tutte le altre più significative immagini dello Stilnovo trovano impressionanti analogie con quello che altrove e in precedenza altri poeti avevano cantato. I trovatori, le corti d'amore, i siciliani e gli stilnovisti sono già tutti nei cantori arabi e persiani dell'amor platonico, e lo "spirito cortese in Oriente" – come titolava un grande libro di Jean-Claude Vadet – ha preceduto di alcuni secoli quello d'Occidente.

Verrebbe voglia, a questo punto, di compiere un'inversione di tendenza: invece di aiutare gli Orientali a capire la loro letteratura, potremmo provare a farci aiutare da loro a capire la nostra. Forse, applicando questo criterio, getteremo un po' di luce su alcuni significati reconditi mai sondati veramente a fondo, e forse riusciremo a trovare quel filo sotterraneo ma coerente che lega fra loro tanti episodi, personaggi e immagini della storia letteraria medievale. Dismettere gli occhiali critici dell'Occidente è un atto a un tempo di umiltà e di arditezza. Carlo Saccone vi è riuscito, e il risultato è stato eccellente. Ci auguriamo solo che tentativi del genere non restino fatti episodici e isolati.

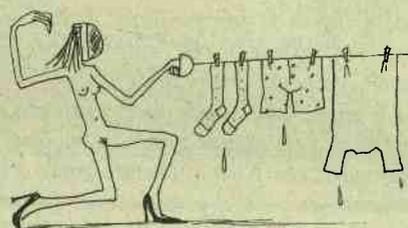
Lirici persiani in italiano

Piuttosto abbondante è il panorama librario per i lettori italiani che vogliono approfondire il tema della letteratura persiana. Tralasciando le opere più datate, come quelle del benemerito Italo Pizzi, che sono ormai patrimonio di bibliofili, le due presentazioni complessive di maggiore utilità sono la *Letteratura persiana di Antonino Pagliaro e Alessandro Bausani* (Sansoni-Accademia, 1968) e l'omonima opera in due volumi di Angelo M. Piemontese (Fabbri, 1970). Un'eccellente introduzione al mondo religioso dell'Iran, con ampie digressioni anche sui motivi e le forme del simbolismo letterario, è *Persia religiosa di Alessandro Bausani, a lungo introvabile ma finalmente riproposto in una nuova edizione* (Giordano, 1998).

Fra i massimi poeti di Persia, possiamo leggere le celeberrime *Quartine di Omar Khayyâm in due versioni, quella di Francesco Gabrieli* (Newton & Compton, 1973) e quella di Alessandro Bausani (Einaudi, 1969). Sempre all'infaticabile Bausani dobbiamo l'unica traduzione antologica del più grande poeta mistico persiano, *Rûmî* (Poesie mistiche, Rizzoli, 1980), mentre l'opera in prosa dello stesso Rûmî è disponibile in una riveduta dal francese (*Il Libro delle profondità interiori*, Luni, 1996) e anche nella traduzione italiana originale di Sergio Foti (col titolo *L'Essenza del Reale, Psiche*, 1995). Di un altro grande classico, *'Attâr*, abbiamo sia *Il Poema Celeste* (tradotto da Maria Teresa Granata, Rizzoli, 1990), sia *Il verbo degli uccelli* (tradotto da Carlo Saccone, Se, 1997). Tre le versioni italiane di un altro capolavoro della poesia persiana, *Il Roseto di Sa'dî: quella di Rita Bargigli* (Istituto per l'oriente,

1979), quella di Pio Filippini Ronconi (*Bolati Boringhieri*, 1991) e quella di Cherubino Maria Guzzetti (*San Paolo*, 1991). Fra i romanzi in versi di Nezâmî ve ne sono accessibili due in eccellenti edizioni: *Le sette principesse* (a cura di Alessandro Bausani, Rizzoli, 1982) e *Leylâ e Majnûn* (a cura di Giovanna Calasso, Adelphi, 1985). Infine, per rimanere nell'ambito dei classici più rinomati, è da ricordare un'opera minore di Sanâ'î, *il Viaggio nel Regno del Ritorno* (curato da Carlo Saccone, Pratiche, 1993), che con la sua visione dell'oltretomba è utile per i possibili confronti con la *Commedia dantesca*.

Le analogie fra le letterature islamiche e quelle romanze sono oggetto di studi per lo più specialistici, difficilmente accessibili al grosso pubblico. Fortunatamente, a più di settant'anni dalla sua pubblicazione in spagnolo, è stato tradotto in italiano quello che possiamo considerare il capostipite di questo filone di ricerca, *il Dante e l'Islam di Miguel Asin Palacios, ora anche in versione economica* (Est - Nuova Pratiche, 1997). Ampio materiale di studio si può trovare infine nei due densi volumi che raccolgono le ricerche di Enrico Cerulli sul *Libro della Scala* (*Biblioteca Apostolica Vaticana*, 1949 e 1972), considerata una delle possibili fonti arabe di Dante. (A.V.)



l'altro sono modalità diverse di una stessa realtà. Semmai è da notare che, per un poeta persiano come per la cultura islamica in genere, la realtà più vera è sempre quella invisibile, mentre ciò che noi vediamo non ne è che un'approssimazione più o meno sbiadita, una metafora.

La funzione del poeta è dunque quella di farsi guida in questo passaggio dal metaforico, che tutti vediamo, al reale, che non a tutti è dato cogliere. E non è certo un caso che Hâfez venga celebrato dai suoi conterranei col titolo di *lisân al-ghayb*, "la lingua dell'Invisibile". Ma altrettanto cruciale, per chi non appartenga a quella cultura, è la funzione dell'interprete. Carlo Saccone si è fatto lingua della lingua dell'Invisibile, donandoci questa prima consistente antologia italiana della lirica di Hâfez. Popolarissimo in altri paesi europei (soprattutto in Germa-

nia, non era mai stata da noi presentata in modo consistente e organico.

La fatica di Saccone, tuttavia, non si esaurisce in questa già meritevole impresa di traduttore. È infatti nella presentazione e nel commento che *Il Libro del Coppiere* ha in serbo le maggiori novità. Il nostro interprete ci ridà un Hâfez finalmente restituito alla sua tradizione, letto e decifrato come i persiani hanno fatto per secoli, senza la minima traccia di quella supponenza con la quale gli Occidentali sono soliti spiegare agli Orientali le loro stesse cose. Saccone fa giustizia, con misura, delle ingenue interpretazioni del secolo passato, ma ci mette anche in guardia contro le più recenti ricostruzioni critiche europee, senz'altro meno rozze di quelle ottocentesche, ma altrettanto e forse ancor più fuorvianti. Il poeta che leggiamo in queste pagine è un Hâfez cresciuto in un ambiente di forte tessuto spi-

rituale e della cui formazione ha seguito i canoni della tradizione. È indubbio che la sua visione contrasta con quella letteralista di una religiosità puramente formale, ma ciò non significa che egli sia stato avversario della religione. Il continuo riferimento a una sapienza che inebria, contrapposta al sapere tut-

GIORGIO SGARGI (A CURA)

GIOELE AMOS
ABDIA

Biblia. AT/32-34

«Testi e commenti» pp. 384 - L. 62.000

EDB
EDIZIONI
DEHONIANE
BOLOGNAVIA NOSADELLA 6
40123 - BOLOGNATEL. 051/306811
FAX 051/341706

Ragione emozioni

GIORGIO LUZZI

EMILIO JONA

**La cattura dello splendore
(Poesie 1948-1995)**

prefaz. di
Gian Luigi Beccaria
pp. 276, Lit 30.000

**All'Insegna del
Pesce d'Oro - Scheiwiller,
Milano 1998**

A quale linea del Novecento appartiene questo attesissimo nuovo libro di versi di Emilio Jona? Se lo chiede anche Gian Luigi Beccaria, che firma l'importante prefazione. E l'ipotesi è per la difficoltà nello stabilire elementi di "consanguineità ideologica con qualche scuola novecentesca". Occorre anzitutto osservare che Jona ha vissuto la temporalità che gli è stata data in sorte rimanendo deliberatamente lontano dalla pubblicistica editoriale. Evidentemente il libro non può che portare tracce sensibili di questa anomalia (ma sarebbe più corretto parlare di atipicità), a partire dal fatto che il percorso rivela uno spostarsi dei pesi d'attenzione piuttosto sulle sorti generali della storia di questo dopoguerra che non sulle battaglie, più o meno spettacolari e fittizie, per il primato degli stili e delle tendenze in letteratura.

Eppure Jona è stato un esordiente particolarmente precoce, un pupillo accarezzato da una editoria di prima forza la quale, tra gli anni quaranta e cinquanta, andava investigando ragioni per uscire da molte cose. E perciò ha fatto bene l'autore a decidere di riproporci l'intero percorso, comprendendovi il primo, antichissimo (1955) libro: fresco, ingenuo esemplare d'epoca, tra esistenzialismo e populismo, tra *vague* americanista e nuovo cinema italiano (più Antonioni che Fellini peraltro).

Ma via via il libro rivela tutta la propria sostanza nel denotare la situazione organizzativa che lo sostiene, anzi che ne sostiene propriamente il senso: da un lato la storia, con le molte cose accadute e messe in pratica nei decenni - Jona è musicologo, narratore, etnografo anche rivolto alla scena creativa delle culture materiali -; dall'altro la consapevolezza, essa sì molto novecentesca, che il libro imponga inevitabilmente di virare in una zona per così dire morta al tempo. Egli ha saputo trarre da questa contraddizione un profitto cocente, a partire dal piano di reciprocità del nesso ragione/emozioni: non è facile trovare oggi un poeta che abbia accompagnato, e forse precorso, con tanta energia la questione bioniana di quella duplicità unificante, vivendo l'euforia della dissipazione emotiva come luogo di verifica dello sbandare della storia e la Medusa del determinismo per tornare a seguire le tracce di una ragione errabonda e improvvisatrice. In questo senso dovrà essere letto il rapporto tra l'istanza te-

stimoniale discretamente trabocante e il suo freno strutturale, cioè l'imbrigliamento del corpo del testo dentro vigorose maglie nominalistiche.

Organizzando un lavoro di decenni, sfolgendolo e sacrificando, Jona ha in un certo senso vissuto retrospettivamente una vicenda di libri e di epoche, ma si è visto indotto a varcare la temporalità facendo uso di segnali fissi che non sono altro che i richiami del codice. Può sembrare curioso, ma questo è probabilmente il libro meno "datato" che si trovi in circolazione oggi: il meno ansioso, certa-

Dialettica del profondo

GIO FERRI

GIULIANO GRAMIGNA

L'annata dei poeti morti

pp. 115, Lit 24.000

Marsilio, Venezia 1998

Quando, per sfuggire allo squalido mercato (senza acquirenti) del

spazio mi rivolgo ai *miei* punti cardinali (che sono anche i quattro cardinali di una porta che apre sull'alterità): la genetica matria di Zanzotto, il pragma dialettico di Sanguineti, l'astrazione tesa di Cacciatore, la dialettica del profondo di Gramigna.

E sulla colonna è ora salito proprio Giuliano Gramigna con questa sua decima raccolta (perché non diciassettesima, visto che i suoi sette romanzi di fatto sono poemi?), scritta guardando lontano, come sempre in un sogno vigile, oltre l'orizzonte delle dune ("Qui non si sente / più nulla Non

pensi banalmente a una chiusa di fine millennio - questa fine di ciò che mai è cominciato, ma comincia momento per momento, in ogni sorgente momento della poesia: "Già si falsa quanto vi dico / Non fuoco né microapocalissi / per il finale d'epoca / fondali neutri un po' freddi / dove il gabbiano glissando / s'inscrive". Ed è questa ancora, in poche parole, la lezione antica di Gramigna: che dà alla memoria il suo giusto spazio di *presenza*, come lui stesso dice, "indicibile" e "in-finibile". In cui l'"in" sta anche per "dentro", quel dentro dell'essere che è l'altrove della verità, non istituzionale, mai detta e sempre incombente. Come verità della materia di Parola. Così il colloquio muto con i suoi, con i nostri, *poeti morti* (non più fatti di burocratici, antologici nomi anagrafici, bensì di vive e in-finibili *forme*, le forme della *Forma*, le manifestazioni energetiche del Verbo) ci dà atto che nulla è "dissipato" (come qualcuno presumeva), bensì tutto è "disseminato", e non invano - come già mi è capitato di osservare altrove. Gramigna, qui, nella sua sapiente umiltà, ci avverte: "Non posso darvi / ciò che mi chiedete o carissimi...". Ed è perciò che ci arricchisce, donandoci ciò che non possiamo - perché non sappiamo, perché è "impossibile" - chiedere. Agosti parlò, per la poesia di Gramigna, di un valore assoluto - al di là delle mondanità dell'utilitarismo prammatico: il "minimo di senso". Quel minimo di senso che sa essere la totalità dell'essere, inspiegato, inspiegabile, ma tangibilmente vivo. Tanto che la memoria si fa, ancora una volta, storia autentica, nel sogno (ma lo sappiamo che "la vita è sogno"), in quel triangolo autobiografico che, nel poeta, diviene infine geometria cosmica: la Bologna della nascita, la Milano officinale, la Parigi di Stéphane, di Marcel, la toponimia della giovinezza. Ed è per questa necessità di testimonianza perenne che in *L'annata dei poeti morti* l'autore riprende parti di altre due raccolte esemplari: *Annales* (Campanotto, 1989), e *Coro* (All'Insegna del Pesce d'Oro, 1985). Poemi del fluire e delle acque. Dell'andare per essere, per "stare", vibrando.

Ma poiché, innanzitutto, il metabolismo fisiologico del poeta è nel fluire della sua "scrittura", la "scrittura" e la sua evoluzione metamorfica rimangono, in Gramigna, il tema di fondo della sua poetica e della sua etica. La sua è sempre una ritrosa lezione sulla "scrittura", sul segnarsi della "traccia" che lasciano i *poeti morti* - che, se vogliono vivere, o almeno sopravvivere, devono attentamente percorrere, là, nel deserto, *i vivi*: "il verme inconfindibile s'infila, ruota / fra riga e riga. Disteso sul ventre / occhio cieco mandibola sapiente morsica / il verbale a piena bocca destruttura / la grammatica; muscolo estraneo e coibente / stacca i viaggi i passaggi / della peste emozionale: reinventa / un poco più in là ciò che pareva al suo posto. Dove lo scritto era compatto / un manto di gatto allarga chiazze / bruciacchiate di correzione in convulsione / semina scarti divaricazioni alopecie. / Per graffi e rature un'escrecenza / matura dentro l'involucro. / Un altro senso dissesta il senso". Ma la "scrittura", allora, non è la vita che vive, la vita che muore?

Spremitura sostanziosa della temporalità

Questo di Giuliano Gramigna è anzitutto un libro provvidenzialmente difficile: i referenti sono in gran parte distanti, secondo una forte pressione analitica sul testo che è protesa a dirigersi sui margini del reale o sugli stadi lontani del processo logico. L'orizzonte onirico, spesso denotato esplicitamente oppure fatto virare dentro elementi di visività o situazioni di filmicità (forte e perturbante, a questo proposito, The shy porno-photographer), è il dato sintomatico mediante il quale viene fatto posto ai frammenti o alle periferie del reale. Gli oggetti, frutti a propria volta di uno splendido inventario di tendenza da quarta generazione lombarda, sono le evidenze smaglianti, anche se frantumate, di queste periferie verso le quali il referente tende a dirigersi: "l'occhio di bue rosso / sulla cancellata tramviaria la moneta da venti / centesimi che s'è arroventata per tutto il pomeriggio / in terrazza il fumo profumo delle scaglie di ruggine". Si avverte, in questi primi piani posati su domestiche e miti tracce di tecnologie d'uso (e, supremo: "Si ascolta il rumore del gas / calmo nelle tubature"), il bisogno da parte del soggetto di situarsi, di selezionare i frammenti della propria certezza, secondo quell'impasto che connette tra loro energie della memoria proustiana e procedure del prediletto Lacan (la prima sezione del libro, Annales, forse la più perfetta, è un chiaro omaggio al "maestro" che "sotto la lavagna / in mutità gioca con i suoi nodi").

Ma è anche una poesia molto interna alle modalità di una quarta generazione lombarda (categoria che personalmente tendo a usare soltanto quando il prescindere possa risultare limitativo rispetto alle qualità del te-

sto) per un'altra serie di aspetti che promana da questo libro stratificato, espertissimo, emotivamente e stilisticamente aperto. E ne sono un esempio le delizie paragrammatiche dell'incipit di Picchiano all'alba gli stradini. Penso all'uso finalizzato dell'intertestualità, che un po' viene da Montale - Gramigna si accomuna qui a Sereni, a Risi, a Erba, allo stesso Finzi - ma che poi, addentrandosi nel quadro iconico complessivo del testo, si tinge di una quotidianità antimetafisica e pragmatica, talvolta ironica e comunque costantemente dialettica. Penso anche al peso che la storia ha avuto sugli esiti di questa generazione di poeti: un mito e una tragedia, la guerra e l'Europa. Si tratta di un travaglio generazionale vissuto come situazione collettiva di natura anche solidaristica, morte e resurrezione. Culminante, quest'ultima, con una vocazione al viaggio europeo; come per altri suoi coetanei, Parigi diventerà per Gramigna una patria culturale (si pensi anche a uno tra i suoi più ammirati romanzi, Marcel ritrovato).

È per queste ragioni, in definitiva, che non sembra il caso di insistere sulla leggibilità (peraltro cautamente possibile) in senso millenaristico-epocale di questo libro. Se è vero che il motivo di un bilancio e di una svolta è molto esplicito, è però altrettanto evidente che esso non pone davanti a sé la tela di uno spettacolo di cui rivelare l'attesa, ma si prefigge l'obiettivo opposto della circolazione delle tradizioni. Non registra ma testimone, Gramigna ha un gusto troppo alto, un'esperienza troppo complessa per lasciarsi sedurre da qualcosa che non sia la spremitura sostanziosa della temporalità.
(G.L.)

mente; quello sul quale la pazienza come categoria esistenziale ha agito con una pressione non deliberata ma nemmeno totalmente spontanea.

Ed ecco alcune delle marche della nominalità, o temi riflessi in se stessi attraverso la fisiologia del testo: il gelo, le cose, le mani, i versi e la traccia, le madri. Attorno a questi segnali serpeggiano incubi ed enigmi (qui giustamente Beccaria fa il nome di Sereni, certo il più consanguineo per il motivo dei morti), luoghi e spazi della memoria. Non esibito, sottile e costante, il piano della coscienza ebraica funziona come un ingente supporto per la decodificazione del testo: ed è questo, in definitiva, il luogo principale da visitare se vogliamo capire di quale natura siano le tracce che il testo porta su di sé a testimonianza di quel conflitto con il mondo che è la sua avventura genetica.

"sentimento poetico (?) contemporaneo" (per dirla con Gilberto Finzi), mi apparto nel deserto vivo della *poesia*, sulla colonna dello Stilita, pochi Poeti - perché pochi sono i Poeti - e molti Amici, mi accompagnano con simpatia. E per orientarmi, con loro, in quel silente

si deve sentire!), a trovare i *poeti morti*, a discorrere in silenzio con loro, che "avevano fatto poemi del resto / coi piedi nudi nell'erba durante le soste / le fasce intorno alla fronte come paraclito / o immaginari lawrence d'arabia 'che non vedrete la fine del secolo". Non si

nel numero di gennaio-febbraio

-A chi sostiene che la cooperazione sociale è solo sottosalario e flessibilità selvaggia, risponde **Simone Mattioli**, cooperatore marchigiano.
-Perché in Italia il consumo della morfina per lottare contro il dolore è fra i più bassi del mondo? A rispondere è il medico **Franco Toscani**.
-Perché il pensiero anarchico resta vitale malgrado quel movimento politico sia finito con la guerra di Spagna? A parlarne è **Giampietro Berti**.
-Gran parte del Nuovo Testamento fu scritta per confermare le profezie del Vecchio? L'intervista è a **Carlo Ginzburg**.

**RICHIEDETE COPIE SAGGIO tel. 0543-21422
fax 0543-30421 e-mail: unacitta@unacitta.it**

Martin Eden

La perdita del centro

Ma la pluralità può aprire alla compresenza delle tipologie narrative

ERMANNÒ PACCAGNINI

Chissà perché, la lettura dei vari interventi al dibattito sulla narrativa organizzato dal Premio Calvino mi suggerisce l'impressione, più che di uno sguardo distaccato al problema, quasi di una difesa di personali categorie. Che possono ben essere categorie di disappartenenza, come nel caso di Berardinelli, che con la brillantezza del paradosso gioca un po' al ruolo di chi si chiama fuori e adotta lo sguardo prospettico che si deposita per tipologie: con personaggi per certi versi sì comunque identificabili, ma senza che per questo si sottraggano alla genericità categoriale. Oppure si tratta di categorie di appartenenza: esplicite e peraltro piuttosto discutibili nel caso della Covito – il discorso del mistlinguismo, anche nelle esemplificazioni da lei adottate, evidenzia un difetto piuttosto comune ai tanti che operano per tali vie: ossia quello dell'accattonaggio linguistico, piuttosto che di una lingua che sa farsi espressività totale, che si fa spessore del racconto sostanziandolo e sostanziandosi; altrettanto esplicite ma con la *excusatio non petita* di una visione più per via intuitiva che critica da parte di Voltolini, che parla di una produzione letteraria buona in salute e in progresso. Che sono però tutti – a ben vedere – problemi reali e concreti perché la sempre più montante mole produttiva “senza orario e senza bandiera” non può che indurre alla resa anche il recensore più stakanovista, impossibilitato a reggere un ritmo che propone questi dati: 3688 case editrici attive sul mercato; 1350 titoli di 530 autori esordienti o affermatosi tra il 1975 e l'agosto 1996 da parte di 180 case editrici (cifre in costante aumento). Il dato chiede di essere tenuto presente in ogni valutazione: che va intesa comunque sempre come parziale, pervasa dal dubbio di una mancata avvertenza di titoli interessanti sommersi da un più debordante inutile.

C'è poi il problema del parametro. A chi ci si riferisce per parlare di meglio o peggio? All'ieri? All'altrieri? Alla storia della letteratura (indicazione, quest'ultima, che mi par di cogliere nella conclusione di Berardinelli in risposta al lettore Silvestri; indicazione giustissima, se però assunta non tanto a parametro del nuovo, quanto piuttosto come ancoraggio a valori culturali, prima che letterari, “aperti”)? Solo se l'Ieri & C. è fossilizzato (e in loro ci si fossilizza)

ci si può chiudere in paragoni di questo tipo. Se invece Ieri & C. è soprattutto acquisizione culturale, e quindi sollecitazione a comprendere anche il coevo, allora è sull'oggi stesso che mi pare debba essere calibrato il giudizio critico. Beninteso: all'interno di coordinate di lettura, di sensibilità, di valori stilistici, di equilibri ecc. ecc., e comunque ricordando (senza che ciò significhi acritica accettazione) che la grande forza della letteratura è sempre stata la capacità di metabolizzare, arricchendosi, quanto a prima vista sembrava gettarla fuori gioco (cinema, televisione, fumetti, linguaggi settoriali e così via).

Ecco perché discorsi del tipo “oggi è niente rispetto al prolifico 1963”, o “questo decennio ha tutto da invidiare ai magici primi anni ottanta” rischiano la sterilità della chiusura in se stessi.

Anche perché, ancora, ieri come oggi, e come sempre nella storia letteraria (nella storia dell'editoria letteraria) si tratta soprattutto di imparare a convivere anche col lato cimiteriale della letteratura: ossia di una produzione che da sempre ha un altissimo tasso di caducità, un certo tasso di produzione variabile dal buono all'ottimo e un tasso di capolavori bassissimo e in certi lustri addirittura nullo. Una realtà, questa cimiteriale (al pari comunque d'una più elevata percentuale produzione media), tanto più pressante oggi, in cui le (s)cadenze imposte dall'industria culturale sottraggono alla potenziale creatività i tempi di lavorazione e approfondimento e gettano sul mercato anche semplici ipotesi di scrittori o narratori e in cui spesso a decidere è l'ufficio commerciale delle case editrici. Ecco allora le cadute ravvicinate e paurose di molti di quei giovani che, avendo destato

attenzione e interesse in anni scorsi, sono passati alla successiva prova (Brizzi, Nove, Mazzucato, Santacroce, Ballestra). E mi limito a questo 1998. Se poi dovessi scorrere un indice delle recensioni di questi ultimi cinque o sei anni, non sarebbero poi molte le opere globalmente o interamente positive; per correttezza e responsabilità, il Cardillo della Ortese, *Le stagioni di Giacomo* di Rigoni Stern, il Pontiggia di *Vite non illustri*, il Magris di *Microcosmi*, Biamonti; quanto a delusioni, involuzioni e stanchezze (Vassalli, Malerba, Romano, Consolo), la generazione dei cinquantenni con alcune conferme sempre ad alti livelli (Del Giudice, Ramondino), graduale crescita (Piersanti, Affinati, Maggiani), ma anche deludenti scelte di campo ammiccanti alle vendite (De Carlo), ultime leve che di libro in libro si confermano sul piano di scelte stilistiche (Pariani, Picca, Canobbio).

Il tutto mi pare favorito da una generale situazione di spaesamento – peraltro condiviso da altre realtà artistiche – che si caratterizza come dispersione e frammentazione, come compresenza di tipologie creative in cui gli estremi giungono a convivere anche in uno stesso prodotto (penso all'assai praticato regno dello “spurio”, dell'ibrido, della commistione di generi e stili), una realtà da “perdita del centro”, – anche quanto a linguaggi – che rende più faticoso e pericoloso l'agire narrativo, costringendo alla ricerca di autoperimetri non sempre facilmente identificabili –, anche perché non va dimenticato il processo di forte deculturizzazione in atto, che si coglie in molte scritture giovanili. Una perdita del centro che non è però necessariamente un male: perché “pluralità produttiva” può anche significare “polifonia di percorsi”, ossia maggiori possibilità di incontrare sor-

prese, magari anche solo allo stato intenzionale, ma comunque tale da interessare.

Ma qui i discorsi porterebbero lontano. Vale allora forse far mente locale – almeno a livello di semplice appunto – su ciò che questo aspetto può significare. Ossia la più ampia compresenza di tipologie narrative: romanzo psicologico e romanzo saggio (una presenza in ascesa), quello giovanilistico di formazione e di rivisitazione memoriale del passato in chiave romanzesca, narrazioni più o meno dichiaratamente autobiografiche e romanzo storico-archeologico (ove anche gli storici si reinventano narratori), romanzo che allo storico s'appoggia per interrogazioni interiori o sul presente e romanzo d'avventura modello sudafricano-americano; racconto epico e favola apocalittico-fantascientifica, struttura “giallo” o quantomeno calcata sull'intrigo e racconto del presente pubblico, magari dopo aver esperito il romanzo reportage, o di private sofferte quotidianità colte in una singola figura; e si potrebbe continuare. Senza dimenticare la pluralità di scritture, da quelle di estrema eleganza ad altre di nitida classicità capace di mescolare tendenza saggistica e sempre più pressante vocazione lirica; ricerche lessicali esibite sino al manierismo e proposte da vocabolaristi narratori; passando per la cosiddetta metà linguistica in tutta la sua vasta gamma da “stile semplice” o provandosi in lingue settoriali, giovanilistiche, pseudomimetiche per semplice incapacità o per volontà falsificante e altro ancora.

Dovendo allora indicare, pur nei limiti d'un ridotto spazio classificatorio, una delle novità più evidenti di questi ultimi anni, la individuerei nello spazio che aprendosi, entro la realtà quasi da Fort Alamo di una concezione narrativa poggiante sulla tradizione e caratterizzata da un ritorno alla narritività: quel “raccontare storie” da sempre elemento centrale della nostra tradizione narrativa e che nelle ultime generazioni s'era un po' perso, sacrificato alle “scritture”. Un ritorno anomalo, se si vuole, dato che si apre uno spazio ancorandosi alla letteratura “di genere”, da sempre considerata di serie B. Ma è indubbio che forse mai come oggi fantascienza, giallo e noir si danno come i luoghi tra i più idonei alla lettura della magmatica ed enigmatica realtà odierna.



Rubrica a cura di Dario Voltolini

Un'idea di tradizione

ALBERTO CASADEI

Quando si parla di stanchezza della narrativa (o critica) italiana contemporanea, colpisce innanzitutto il fatto che quasi mai si rendono espliciti i criteri di giudizio, come già ha notato Dario Voltolini. Io credo, per cominciare, che il buon gusto del recensore non basti a garantire una discussione seria, e che le autointerpretazioni degli scrittori non dovrebbero costituire la base per la vulgata critica. Occorre tendere a un tipo di analisi che, nell'ambito della contemporaneità, tenga a metro di giudizio il rapporto con la tradizione: è da questo che, in positivo o in negativo, deriva ai testi la possibilità di durare.

Com'è ovvio, si pone il proble-

ma di individuare un'idea di tradizione che non consista in una passiva ripetizione. Le istanze delle avanguardie, che rispondevano all'esigenza (nietzschiana) di riappropriazione del presente contro un passato paralizzante, sono ormai diventate anch'esse tradizionali, e quindi nessun autore si sente più coatto al “make it new”. Ma in contrasto con alcune tendenze postmoderne al recupero ironico-parodico delle grandi forme artistiche del passato, è opportuno o addirittura necessario puntare a una loro riappropriazione, cioè a farle interagire con una visione della realtà attuale proposta come autentica, benché, inevitabilmente, parziale. Così avviene, per fare

un esempio celebre, nella reinterpretazione che Fenoglio dà della sua esperienza della seconda guerra mondiale: siamo sicuri della grandezza del *Partigiano Johnny* in primo luogo perché in esso si colgono aspetti della guerra non puramente cronachistici ma originali, e tuttavia confrontabili con quelli posti in luce dalla grande tradizione epica.

Se ci si fosse attenuti ai criteri sin qui indicati, non si sarebbe giunti nel recente passato ad avallare mode editoriali che mostravano gravi limiti di tenuta culturale (e che, detto per inciso, non hanno garantito nemmeno buone vendite). Sarebbe stato assai serio esaminare in che senso i cannibali proseguivano la poetica dei neoavanguardisti, e in che termini gli uni e gli altri si collocano rispetto alla tendenza al riciclaggio ironico, pulp e, ovviamente, postmoderno. Ma eccettuato qualche valido contributo

(come quello di Luperini, pubblicato su questa rivista nel marzo 1997), un esame che tentasse di discriminare il meglio dal peggio quando la marea montava non poteva essere fatto, perché non in linea con il genere recensione come ora viene concepito dai più (stroncatura o elogio, che a volte paiono interscambiabili).

Insomma: evitando di proporre una ricostruzione di linee di tendenza significative, è facile arrivare a dire che la narrativa e/o la critica sono stanche e/o in buona salute, senza spiegare nulla. Fra il buon libro e il libro-davendere non si stabilisce una differenza motivata attraverso un'idea di letteratura, e in questo i critici hanno le loro colpe. Ma le colpe sono anche dei lettori, che per il *divertissement* magari intellettualistico sono disposti a dar credito a evidenti montature.

Come sempre, il buono nella narrativa e nella critica c'è, ma

bisogna estrarlo e ora anche difenderlo dalla massa. Potrei dire che *Vite di uomini non illustri*, *Scuola di nudo* e *Campo del sangue* sono tre libri significativi, e spiegare perché in un articolo specifico. Ma mi preme sottolineare un ultimo punto, e cioè che bisognerebbe affrontare il problema della letteratura contemporanea nella scuola, che purtroppo in vari casi impedisce un confronto aperto con i testi moderni e contribuisce a far odiare i classici. (Qualcosa però si può fare. A un convegno sul romanzo contemporaneo, che l'Università di Bologna e il Comune di Forlì organizzano per il marzo 1999, parteciperà attivamente anche una decina di scuole superiori: già ora gli studenti rispondono con impegno; giudicheranno loro se valeva la pena leggere molti scrittori italiani e stranieri, e poi discuterli, per capire cosa conta di quello che hanno letto).

Maestri d'una civilissima battaglia di idee

Una storia della critica per aforismi, e insieme un'antologia per tagli e scorci

GIORGIO BERTONE

PIER VINCENZO MENGALDO

Profili di critici del
Novecento

pp. 160, Lit 18.000

Bollati Boringhieri,
Torino 1998

dico subito che, a dispetto del sommovimento e del tam tam non sempre propizio suscitati dall'ultimo libro di Mengaldo, considero questo iperconcentrato libriccino - nel senso della mole (ingannatrice: a sciogliere, com'è necessario, rinvii e sigle s'ottiene un volume di almeno cinquecento pagine) - e libello (nel senso altamente polemico del *génére*) un disegno strategico fondamentale, per quanto e in quanto - vedremo - giocato su un reagente personale privilegiato, dell'attività letteraria e culturale forse più robusta che l'Italia abbia saputo offrire: la critica letteraria e in particolare il saggio critico. E lo dico, con le specificazioni che seguiranno, proprio dal punto di vista di quella rinnovata interrogazione sul carattere e le peculiarità nazionali che, non a caso, ora torna a visitarci, inquietante non poco. Se ricorderò che la nazione non fu mai "una d'arme", non sarà allora per ripetere la gremiade sull'assenza di un'epica, ma per accreditare la surrogazione della forza etica dell'epica da parte della battaglia delle idee, incarnate in domine o in opere di scrittura. Ciò valga sia sul versante morale: la natura, insomma, "civile" e "formativa" della critica, di una "civiltà" trepida, inquieta anche angosciata; sia dal versante agonistico: una civilissima battaglia d'idee. Il che significa anche accogliere la sua definizione di critica militante, nel senso ampio del termine: 1) "contemporaneistica ma non neutrale"; 2) non novecentista ma truardata con occhio non accademico. Con salda fede, dunque, nella possibilità di ulteriore depressione della barriera fra critica "accademica" e critica "militante", definitivamente sconvolta da Contini, e che regala all'Italia uno dei suoi vantaggi sulle altre nazioni, per esempio sulla critica francese.

Dei due pilastri su cui poggia la concezione critica di Mengaldo diremo allora che il primo ("Pas de critique sans une critique de la critique", mutuato da Thibaudet) ci pare adeguato all'esigenza di fondamento anche teoretico della militanza, mentre il secondo ("ogni critica è critica dell'opera e di se stessa", ripreso da Fortini che lo assunse dal sempre pericoloso Barthes), se rivela benissimo la drastica esigenza di un tipo di selezione (non gli scrittori che non sappiano slontanarsi dal primo mestiere, perciò solo scrittori e critici), sarà piuttosto un'ottima intenzione e un auspicio da verificare di volta in volta.

Solo a questo punto e solo tenendo conto dell'atteggiamento assunto, prende significanza l'indice del libro, le inclusioni e le esclusioni. Solo, cioè, considerando i singoli chiamati in causa quali per-

sonaggi convocati in un'aula e incontrati in un corpo a corpo, ora abbraccio ora avvinghiamento, a volte non sai se erotico o di lotta e duello. A volte indistinguibili, più volte chiarissime, le due pulsioni in campo, contrarie e identiche, s'individuano anche nella terminologia; la quale, quando invoca la

già che portante è il primo, quello su Croce. Su di lui, il "maggior [prosatore] che l'Italia abbia prodotto in questo secolo" (addirittura "di gran lunga") si sperimenta subito il metodo: l'analisi stilistica del critico per inferirne (o interferire con) le linee teoriche o persino, attraverso l'analisi delle movenze

grande portata e dei limiti (individuati, per esempio, nella predilezione per la linea espressionistica e, in particolare, per l'"elezione" di un Pizzuto). Solo che il proferito è tanto rapido, fulmineo e quasi per cenni come in un'oralità esoterica, che al lettore converrà subito integrare col più dilatato Prelimi-

del saggio?); infine pure lui, con Fortini, teso all'incontro tra critica e "spirito" della saggistica. E Garboli - letto come il proprio antitetico - un "diagnostico che coagula le sue diagnosi in formule perentorie, quasi aggressive" e nello stesso tempo un "critico avvolgente, digressivo e narrativo, talora un moralista per grandi categorie". Ma se una delle conclusioni poggia su un Garboli "più leale verso l'autore che verso l'opera" a noi resta, al solito, il compito di continuare a integrare. Un esempio non marginale: che ne è di Garboli sensibile interprete della scrittura femminile?

Tra i "diversi" sarà, ovviamente, da registrare anche Pier Paolo Pasolini, in un ritratto che tutto sommato appare più negativo rispetto a *Pasolini critico* (LTDN, II), ma forse solo per il taglio molto più scoriato. Là, tra l'altro, era detto ciò che qui rimane sottinteso o da indovinare: "il nostro attuale interesse per la poesia dialettale moderna in Italia (...) dev[e] allo scavo erudito e critico di Pasolini quanto a nessun altro", con quel che segue. Perché? Ma perché sempre, sfruttando la regola autoimposta dei colpi concisi e secchi, Mengaldo sacrifica la discussione dei temi alla cattura delle movenze e dei gesti, movenze e gesti di stile e di mente: per lui tutt'uno. Non indugerò allora, perché non diventi un gioco di società in parte vano, sulla questione delle inclusioni e delle esclusioni. Esse si spiegano via via e poi nel finale con la risposta "personale" del critico dei critici. Certo andrà almeno rilevato, in generale, l'arruolamento di poeti e scrittori che anche sono buoni o semplicemente suggestivi critici. Buoni o suggestivi, non pare di più. È difficile svincolare, per esempio, Montale, dalla "secondarietà" del suo mestiere di recensore. E non basta un "forse", un "se" o un verbo d'ignoranza o di dubbio nelle sue prose critiche per denunciare una congruenza profonda, nella diversità dei mestieri, con il poeta di "Forse un mattino andando". Quanto alle esclusioni (le principali: Emilio Cecchi, Mario Praz, Renato Serra), quella di un Cecchi - recuperato però *passim* - risulta ben più argomentata che non quella di un Renato Serra, che si appella *simpliciter* al giudizio non benevolo di Baldacci e all'antipatia per le "anime belle" che si "appendono" all'autore.

Ciò che importa, in ultima analisi, non sono i sommersi e i salvati, ma l'arma. E l'arma è quella linguistica. Ma: lo stile di un critico può essere anatomizzato come quello di un autore-narratore, con pari metodologia e utilità? Il rapporto tra linguaggio e "concetto" nelle pagine critiche è lo stesso che nella "letteratura creativa"? Baldacci dubita. Mengaldo no. Vediamo.

Dello stesso Baldacci vengono rubricati i seguenti movimenti discorsivi (avversativi): "ma", "invece", "in realtà", "al contrario" e simili che sono poi gli individui linguistici prediletti da Mengaldo in quanto rinviano al "rovesciamento



"lealtà" è per delegarle l'intera direzione di un agone in cui dominano: l'"intrecciarsi all'autore"; il "pedinamento"; lo "iato"; l'"affondare il coltello con la necessaria crudeltà"; il "torcere il collo"; l'"atlet[ismo] della cultura"; il discorso critico (fortiniano) "stretto a pugno e percussivo"; il "contro-piede"; l'"oscillazione fra il duello e l'abbraccio simpatetico" (i prelievi non inficiano quanto si dirà sul metodo). Tutte le mosse di un combattente che, mentre lotta, plasma l'altro; e che a sua volta si svela al lettore. Ecco allora i maestri invitati sui tatami e i coetanei *sparing partners*. *Parte I*: Benedetto Croce. Giuseppe Antonio Borgese. Eugenio Montale. Sergio Solmi. Giacomo Debenedetti. Gianfranco Contini. *Parte II*: Franco Fortini. Cesare Cases. Andrea Zanzotto. Pier Paolo Pasolini. Italo Calvino. *Parte III*: critica militante, accademica e "formale". Cesare Segre. Cesare Garboli. Luigi Baldacci. Giovanni Raboni. Claudio Magris. Scherzo e finale.

Dalla lista dei profili s'intende

formali e lessicali, rimettere in gioco i consolidati schemi. Così la forcella poesia / non poesia risulterebbe, letture alla mano (ma appena appena accennate) meno onnivadente di quanto, per lunga inerzia, non si creda. "I periodi sono strofe", disse "un po' desantisianamente Croce di Boccaccio": e Mengaldo qui e altrove tende a torcere sul critico di turno le sue definizioni di altri autori, ovvero a costruire medaglioni psicostilistici, dove la psicologia andrà intesa nel senso non ottocentesco, ma tutto moderno di sistema di interventi sul corpo del reale (innanzi tutto il testo), mappa di forze psichiche, fisiognomica di tratti culturali.

Nella mappa delle mappe il profilo più importante si rivela certo quello di Gianfranco Contini, non solo alle pagine deputate ma da rincorrere e ricostruire un po' dappertutto là dove si accenna o definisce, appunto, la "funzione Contini". E son pagine, passi, "emistichi" illuminanti a flash, nella loro capacità di omaggio e insieme di ponderazione di una eredità di

nari al dopo Contini (*La Tradizione del Novecento*, Einaudi, 1991, III) dove l'osservazione che l'aurea forbice continiana (monolinguismo e plurilinguismo) non tiene poi conto della diversità dei generi, si dipana più chiara e tanto più efficace. È che Mengaldo è critico che "pretende" dal lettore. Pretende che conosca i suoi saggi almeno a memoria. E paganinamente non concede bis.

Tra i più belli, oltre a quello di Croce, i profili degli affini: Franco Fortini, innanzitutto, il riconosciuto maestro di una dialettica che non conosce sorta d'arte di mediazione, il critico mai simpatetico, il teorico dell'idea più adorniana o benjaminiana di un'arte che non rinvii la sua socialità a un contesto o a gruppi intellettuali (più o meno marxianamente), ina che la introietti direttamente, in un colpo solo. E i "diversi" quali Cases, l'"altro maggior critico marxista dei decenni postbellici in Italia", ma tutto "cautela e attenuazione", dotato per di più di uno strumento tutto suo come l'ironia (propria

Saggistica letteraria - Libro del mese

to" del discorso. Ebbene, tanto grande è la diffusione di "stilemi" del genere - presi in sé e per sé, persino stereotipi -, che non è affatto imprevedibile di ritrovarne di analoghi, se non identici, in altri critici (ad esempio in Cases o Borgese). Discorso a parte va riservato all'ossimoro, la figura di gran lunga privilegiata da Mengaldo, autentico cacciatore di ossimori fin quasi all'autoritratto - in questo libro - del critico quale cacciatore - non raccogliatore! - di tali fiori. Nei paraggi dell'ossimoro vien collocato persino Croce e poi Borgese, Zanzotto, Pasolini, finanche Raboni e naturalmente il più ossimorico di tutti, Fortini. Anche il Mengaldo critico di poesia e narrativa fu ed è cacciatore della stessa specie retorico-linguistica. Così nella lingua di Calvino (LTDN, I) in quella di Primo Levi (LTDN, III) come in Pasolini (LTDN, II). Cioè in tre autori diversissimi. Là, la figura retorica si precisava però a poco a poco in sé e riceveva il suo specifico statuto di volta in volta dalla costellazione di altri elementi lessicali e sintattici; e, non per ultimo, dal *saltus* tra prosa e poesia. Invece, come qui, la scarsità di prede diversificate o la loro debole reattività in un contesto non creativo, non rischia di - poco o tanto - appiattirla? In conclusione mi pare legittimo il dubbio di Baldacci - del resto segnalato apertamente dallo stesso Mengaldo -, che scioglie così: sul corpo di una lingua per forza di cose più denotativa, la chiave linguistico-stilistica forse mostra la corda. In teoria. Perché in pratica Mengaldo, agilissimo a saltare e carambolare tridimensionalmente dal recupero lessicale microscopico al quadro o nodo concettuale, riesce nel miracolo di acciuffare ben altro che esemplari da collezionista. Lui, le sue vittime o interlocutori, non le infilza con l'ago dell'entomologo, ma li inchioda alla parete. Il che depone a favore - salvo eccezioni - della necessità di un'avvertenza agli allievi, in raduno atletico federale, di inimitabilità.

Ovvio poi che tale accanimento da segugio nei confronti degli ossimori indichi un target. O il target: nientemeno che la natura ossimorica della poesia (e, meno spiccatamente, della letteratura tutta quanta), la sua natura intimamente "antitetica", dialettica, fondamentalmente contraddittoria.

A ogni pagina, in ogni piega alberga dunque una scelta "filosofica". Dovendo scegliere tra filologia e filosofia Mengaldo non ha dubbi: "si può e si deve filosofare giudicando e criticando". Anche se lui per sé, la filosofia, preferisce sfiorarla o coinvolgerla per interposta persona (Fortini, sempre) e mai prenderla di petto. Alla bisogna Mengaldo sfodera un'arma micidiale atta a dribblare, senza rifiutarla, la sistematicità dei problemi filosofici ed estetici. È la sua uscita dall'imbuto del discorso comunque complesso: l'aforisma, lo staffile epigrammatico, il colpo di fioretto (anzi di spada: per regolamento il bersaglio consentito è più ampio) o, come lo chiama lui, l'apoftegma. Definito addirittura "il sottomultiplo del saggio". Numero tutelare - e inarrivabile - Karl Kraus. E con gusto dell'incrocio: Borgese di Pirandello "grandiosa alterigia". "Un romanzo è sempre

una parabola del destino" (Debenedetti; ma non è un po' ovvio, quasi una petizione di principio?). Solmi sul metro di Sbarbaro: "endecasillabo umiliato" E significativo che un grande analista di lingua si getti intero e scommetta poi tutto sulla sinteticità della formula più raddensata e *witty*. Alla fine ci accorgiamo che ciò che ci resta in mano non è meno di una storia (e antologia) della critica per aforismi e pure, a ben leggere e schedare, una antologia (e storia per tagli e scorci) della letteratura. Con tanto di canone: personalissimo, ma presente. E rifiuti quasi feroci: il

ma anche armate da guerriero come già in antico. Al più si potrebbe notare l'intreccio tutto interno dei rimandi del critico dei critici, dentro un universo che a un lettore straniero non potrà che apparire chiuso; insomma, l'inesportabilità del prodotto più per come è costruito che per i temi coltivati, sempre alti.

Il finale del libro invoca lo "scherzo". A Mengaldo non si addice lo scherzo. E neppure l'ironia. A meno che non si voglia riannodarlo alla tradizione italiana che vuole lo scherzo una forma di *understatement* o di svicolamento dal

Spunti vitali

DANIELA MARCHESCHI

CARLO DIONISOTTI

Ricordi della scuola italiana

pp. 620, Lit 130.000

Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1998

BRUNO FALCETTO, L'esemplarità imperfetta. Le "Confessioni" di Ippolito Nievo, pp. 261, Lit 42.000, Marsilio, Venezia 1998.

Più che delle doti di romanziere di Ippolito Nievo si esce dalla lettura di queste pagine persuasi delle straordinarie qualità di Carlo Altoviti, che del romanzo in questione è il protagonista assoluto: Falcetto sembra essere riuscito nell'ardua impresa di restituire la parola al celebre ottuagenario, regalandogli in questa circostanza una voce metanarrativa, capace di attraversare il ponderoso testo nieviano, arricchendolo di notizie, interpretazioni, suggestioni. Impresa di interesse non trascurabile, specie in ambito saggistico e ancor più relativamente a un narratore già frequentemente esplorato, in cui l'autore, studioso di Calvino, di narrativa neorealista e di numerosi scrittori nostri connazionali, ha successo in virtù di una sorta di corrispondenza e di comprensione che non esiterei a definire affettuosa o, almeno, elettiva, con le pagine esplorate. Carlo emerge come il portatore di un'esemplarità imperfetta, di un'umanità tanto umana, verrebbe da dire, che chiunque prova il desiderio di assomigliargli in qualche tratto, se non altro nella sua capacità di riconoscere schiettamente le proprie virtù e le proprie miserie, in quel suo saper vivere contemporaneamente il mito della gioventù e la pazienza di una lunga e disincantata vecchiaia, in quel suo incontrare amori e amicizie senza venir meno a una sua serena moralità. Falcetto, riconoscendo nelle vicende esistenziali di Carlino questa "geometria irregolare", traccia un itinerario ideale di lettura che associa pesonaggi, intreccio e cronotopi,

delineando infine un percorso ermeneutico che evidenzia nettamente tale discontinuità e il frequente ricorso a situazioni di repentino e radicale mutamento. Ne risulta un elogio dell'imperfezione, della duttilità che unisce in una relazione di stretto omeomorfismo storia e racconto e i loro rispettivi modi e tempi narrativi, appunto in virtù del fatto che il romanzo è modellato a immagine e somiglianza del protagonista, o perlomeno a immagine e somiglianza del "reliquiario" della sua memoria, il solo in grado di conservare l'esperienza vitale e quindi di proporsi come modello imitabile per un'umanità media. Il presente volume si colloca dunque a pieno diritto sulla linea dei più recenti studi sul capolavoro di Ippolito Nievo, che, a dispetto del pregiudizio crociano e di quanti come lui - Cecchi, Russo - criticarono il carattere composito e il "cattivo disegno" del romanzo, ne rivalutano la particolare densità e la riuscita coesistenza al suo interno di stili - esistenziali e narrativi - persino antitetici. L'attenzione alla disarmonia diviene dunque la cifra di lettura più attuale delle Confessioni, il modo per intendere la vibrante e multiforme polifonia della sua fluvialità, ma anche il modo in cui il testo costruisce il suo destinatario, lo seduce, con un atteggiamento ovviamente complesso, basculante tra ironia e tentazione apologetica, menzogna e assertività. È dunque "vero testo di confine", afferma Falcetto, "come dimostra la capacità di delineare con un linguaggio psicologico e una problematica morale ottocenteschi (la centralità dalla coscienza e dei doveri) una rappresentazione dell'individuo ricca di suggestioni moderne".

ROSSELLA BO

(neo)avanguardismo e, in sott'ordine, l'ermetismo. Un titolo meno tradizionalmente accademico e manualistico e più "personale" - nel senso dell'*Antologia personale* del 1995 (Bollati Boringhieri) - avrebbe giovato parecchio al libro. Anche perché, oltre al canone, è facile rinvenire una tendenza a dare i voti. L'accettazione di questo che in altri può mostrarsi solo come tic accademico compensatorio e irritante dipenderà invece, almeno per me, non solo dall'affetto e dal pronto discernimento - sportivo, perciò etico - dell'uno che può permetterselo e dei tanti che no. Ma - cosa infinitamente più importante - dall'esistenza e volontà di resistenza di una comunità letteraria, quella stessa che Mengaldo contribuisce a convocare davanti a noi, in modi ora dolci ora bruschi, e che leopordianamente non si finirà di sentire come necessaria a una vita che si occupi di valori ben al di sopra della chiacchiera. Letteratura e Retorica, per Mengaldo, non sono solo vestite di fiori (come nell'ex-Primavera botticelliana)

tragico. Chiabrera di se stesso: "Scherzava sul poetare suo in questa forma, diceva che egli seguiva Cristoforo Colombo suo cittadino, ch'egli voleva trovare nuovo mondo o affogare". E invece no. La concezione della critica di Mengaldo è davvero "tragica". In tutti i sensi. E, per favore, nessuno prenda il riferimento a un Croce supposto "democratico" ("Egemone e conservatore, Croce come prosatore era democratico") come autoreferenziale. Sull'altare del tragico - anche formale - Mengaldo sacrifica, invece, anche la prudenza e, strutturalmente, la forma del "saggio". Rinuncia, cioè, con volontà ostinata e perentoria a tutte e due le accezioni di "saggio". Anche a quella saggezza che è il lato epico della verità, forse perché la sa, Benjamin sempre alla mano, irraggiungibile per noi moderni. E perciò che, definizione per definizione, soccorre infine il titolo dell'opera di un autore, qui rubricato come critico; titolo da intendersi calzante solo con le più o meno precise istruzioni di cui sopra: Un

In una pagina particolarmente felice del suo *Primato morale e civile degli Italiani*, il torinese Vincenzo Gioberti auspicava l'avvento di "qualcuno dei nostri grandi intellettuali", che fosse finalmente capace di delineare una "Geografia morale d'Italia", intendendo con ciò una geografia e una storia non soltanto delle culture delle diverse "province italiane", ma anche e soprattutto delle loro letterature.

Ebbene, è stato con l'altro piemontese Carlo Dionisotti (1908-1998) che, un secolo dopo, l'augurio di quel classico a torto dimenticato si è potuto tradurre in un'opera in tutto laica e di alto valore storico e critico, che rappresenta per il Novecento una delle più radicali e argomentate critiche all'idealismo e ai suoi residui persistenti magari anche sotto la maschera di modelli teoretici diversi. Proprio per un simile ritardo culturale, una parte della nostra italianistica ha fraposto nel passato ostacoli a che Dionisotti ricevesse uno spazio pari alla sua grandezza nell'ambito dell'università italiana (lo studioso

ha a lungo insegnato in Inghilterra). D'altro canto, oggi tanta contemporanea e critica letteraria, troppo fidando in artificiose specializzazioni di cattedra o di genere, resiste ancora ampiamente a una piena assimilazione del magistero di Dionisotti: che invita nei fatti a considerare sempre criticamente le categorie del nostro pensare, e la letteratura, tutta la letteratura, come un insieme reso dinamico dal fecondo movimento dell'intertemporalità, in cui diacronia e sincronia, passato e presente dell'urgenza interpretativa si intrecciano e interagiscono di continuo.

L'eccellenza di Carlo Dionisotti scaturisce dal vitale modo di ricollegarsi idealmente a uno degli aspetti forti, magistrali, dell'attività di Croce, ossia lo scavo storico ed erudito, ma per attraversarlo. Oltre alla cospicua messe di dati e di sapere, le conquiste teoriche che Dionisotti consegna nelle mani di chi vuol fare oggi letteratura sono infatti l'aver messo in concreta e definitiva evidenza che quanto comunemente e monoliticamente intendiamo per Tradizione è, in realtà, le *tradizioni* letterarie, strette in una serie di molteplici interconnessioni.

La fertilità operativa di simili presupposti si ritrova ora intatta nella raccolta postuma di saggi *Ricordi della scuola italiana* che Dionisotti stesso, con l'aiuto della figlia Anna Carlotta, ha allestito e consegnato all'editore nel settembre 1997, poco prima di morire. Il volume, che spicca per la ricchezza della documentazione storica, l'acume dell'interpretazione critica e la libertà di giudizio, riunisce scritti "occasionalmente", ma tali, nel loro nuovo insieme, da delineare una storia della nostra scuola e da costituire un ulteriore, coerente contributo all'originale storia della letteratura italiana tracciata dagli altri studi dionisottiani. Così, da Quadrio a Panizzi, da Taverna ad Ascoli, da D'Ancona a Santorre Debenedetti, da Fortunato Pintor ad Augusto Campana, da Cantimori ad Arnaldo Momigliano, per non dire di tanti altri, una fitta schiera di protagonisti delle nostre lettere viene seguita nella varia articolazione storico-critica delle esperienze e delle opere. Nel consueto stile asciutto e, nello stesso tempo, animato di quello straordinario pathos umano e civile che gli è stato del resto abituale, Dionisotti arricchisce le sue pagine di osservazioni su osservazioni, capaci di suggerire prontamente spunti per ricerche nuove e di stimolare in chi legge illuminanti meditazioni.

Nel ricostruire - in *Per un tacquino di Pavese* - la tempe in cui si collocano gli appunti pavesiani del 1942-43 (a cura di Lorenzo Mondo, "La Stampa", 8 agosto 1990), Dionisotti individua la "fragilità ideologica" dell'autore, e nota che questa è la stessa "fino a oggi, delle generazioni successive". Lo stesso vale nelle pagine in cui Dionisotti rievoca con minuzia le idee e le personalità attive nell'ambiente dove esordì la Romano. In particolare, è notevole il modo in cui egli sottolinea, pur riconoscendone i meriti, la debolezza teorica di Giacomo Debenedetti, identificata in una perigliosa tessitura d'irrazionalismo francese e idealismo italiano, che ne alimentò poi una certa cifra stilistica e interpretativa. E per Dionisotti il fondo di quell'"evasività" che egli imputa sia al Debenedetti posteriore sia a tanta cultura italiana.

A proposito di Moresco

Scrittore e descrittore

RINO GENOVESE

Con ammirevole coraggio Tiziano Scarpa (nel numero 10 di "Effe", la rivista delle librerie Feltrinelli) definisce Antonio Moresco "il più grande scrittore italiano vivente". Io condivido questo giudizio, e cercherò di spiegare perché. Anche tenendo conto di recenti interventi stroncatori (vedi Vittorio Coletti sull'"Indice" del dicembre 1998 e Giovanni Pacchiano sul "Corriere" del 12 dicembre, con la successiva polemica intorno al significato delle stroncature innestata da Carla Benedetti, ancora sul "Corriere" del 22 dicembre), che mi hanno confermato nella mia antica opinione: che cioè la critica letteraria sia cosa troppo seria per lasciarla ai critici letterari.

Nei giudizi di gusto ne va gran parte della nostra vita. Noi non possiamo leggere tutto, dobbiamo scegliere. E non possiamo farci abbindolare da negromanti votati al successo e al denaro. Così se in libreria apro *Oceano mare* di Baricco e alla prima pagina trovo un capoverso del genere: "La spiaggia. Il mare", punto e a capo, e se per giunta mi figuro lo showman ripetere con aria ispirata: "La spiaggia... il mare", allora io lo so che questo autore punta all'effetto pseudoprofondo per vendere, e quindi non compro il libro. E ancora: se m'imbatto nella ossessiva ricerca, come quella di Del Giudice in *Atlante occidentale*, di termini tecnologici presi dal vocabolario, io chiudo subito il libro, perché quest'autore, sebbene pensoso e appartato, non si dedica ad altro che a spargere una bella cortina fumogena intorno al mondo in cui viviamo, ma in realtà non ha niente da dire.

In generale se uno mi vuole raccontare una storia, io entro in allarme. "Perché vuoi raccontarmi questa storia?", gli domando. Non mi fido di quelli che trascorrono il loro tempo a reperire mirabilia e a preparare favolosi intrugli. La mia aggressività deriva dal fatto che sono questi furbi e incoscienti incantatori che hanno portato la letteratura al punto in cui è: o semplice intrattenimento o ripetizione, attraverso abili dosaggi, del già noto, o tutt'e due le cose insieme. Nessuno che tenti una strada sua, nessuno che rischi qualcosa.

Moresco invece è uno che rischia. La strada che tenta di percorrere si riallaccia alla tradizione del Novecento, o a una sua parte, per andare oltre. E questo lo fa anzitutto cercando di rimuovere il macigno che grava sull'esperienza: ossia la difficoltà, diagnosticata da Benjamin, di fare esperienze e di trasmetterle nelle condizioni di vita contemporanee, che è poi alla base del progressivo estenuarsi della narrativa novecentesca fino all'odierna cessione delle armi. Moresco in questo senso non è un rivoluzionario, è un restauratore. È uno che ha vissuto delle cose e cerca di comunicarle trasfigurandole nell'arte. Il suo primo movimento, dunque, è quello del *riallacciarsi*: gli universi chiusi e sadomasochistici del primo libro di racconti (*Clandestinità*, Bollati Boringhieri, 1993) sono di ascendenza kafkiana anche per la trasparenza del lessico e la classica compostezza della sintassi. Chi ha detto che bisogna essere per forza plurilinguisti, gaddeggiare a oltranza, fare i tardosurrealisti o i neoavanguardisti? E se uno non ne potesse più di siffatti giochi? Moresco in questo senso non è affatto uno scrittore "sperimentale". E non lo è nemmeno nel senso di Pasolini, cioè nemmeno per l'autocommento debordante e la riflessività incessante di *Petrolio*, che pure una sua strada la apre. L'*incipit* della *Cipolla* (racconto lungo pubblicato nel 1995, ancora da Bollati Boringhieri: "Siamo arrivati di mattina presto, in questa grande città di cui non dirò il nome...") ha addirittura movenze ottocentesche per la suspense che innesta ma che culmina in una sola metafora, quella della cipolla appunto, con tutta la sua insulsa e inquietante banalità. Moresco, fin qui, è la *risposta moderna al postmoderno*, perentoria nella sua semplicità, nella dimostrazione che ancora ci si può provare a trasporre nell'arte l'originalità di un'esperienza (si pensi anche agli squarci di desolata vita metropolitana presenti nella *Cipolla*, più "impegnati" di quel neorealismo, non si sa adesso se al quadrato o al cubo, che si vuole socialmente impegnato) con i mezzi derivati da un pezzo della tradizione moderna, in sostanza dalle grandi allegorie di Kafka.

Ma poi Moresco va oltre. Per così dire, eredita e spende la sua eredità. E lo fa sviluppando il registro suo peculiare, che è quello della descrizione. La descrizione è la leva che gli permette di rimuovere il macigno che grava sull'esperienza a partire dalla percezione, cioè dall'aspetto più elementare dell'esperienza. È volgendosi alla descrizione come descrizione di percezioni, non direttamente alla narrazione, che Moresco si apre la strada, rifiutando quindi il ruolo del cantastorie e del contaballe. L'attacco della descrizione in Moresco è oggettivistico, nel senso che prende le mosse da quello che l'io narrante vede. Ma cosa c'è di più emotivamente soggettivo della percezione? E cosa di più intellettualmente filtrato se non l'esitazione, la stupefazione e la sospensione del giudizio riguardo a ciò che si vede? Nell'amalgama indistinto di emozione e intelletto, il movimento della descrizione in Moresco è il crescendo, fino a una visionarietà in cui l'allucinazione e il delirio sono la materia stessa del percepire. Io definisco perciò la visione in Moresco *apparizione materica di una vicinanza*, dove per "vicinanza" bisogna intendere (con riferimento alla filosofia implicita di Moresco, che è di marca leopardiana) quel brulichio inanimato e vivente in cui tutti siamo immersi e che possiamo ricevere tramite la percezione, ma non possiamo sperare veramente di decifrare.

Si giunge così alla sua opera fino ad oggi più ambiziosa, a quegli *Esordi* (Feltrinelli, 1998) in cui l'*esordire* è il tema del libro (la storia di una vocazione scandita in tre momenti, la religione, la milizia politica, l'arte, con un io narrante mistico, comico, grottesco, sempre sopraffatto e sempre alla prova) ma è insieme la sua stessa forma, in quanto esordire incessante della percezione nel suo carattere aurorale, sorgivo, incompiutamente allucinatorio. Questo "romanzo" – qui sono d'obbligo le virgolette – ha sì la struttura del romanzo (le riprese, i ritorni dei personaggi trasformati nel tempo, l'ampia orchestrazione delle parti), ma non ha niente di "romanzesco": non l'intreccio, non la psicologia dei personaggi (su cui l'arte radicale, si pensi a Beckett, ha da tempo fatto cadere una sorta di tabù), e quindi non dà la possibilità al lettore d'identificarsi nei personaggi, neppure nell'io narrante sommerso da una passività originaria. Il lettore è chiamato a seguire piuttosto le evoluzioni della percezione-allucinazione, delle sorprese e dei suoi enigmi, attraverso cui traspare un discorso tesissimo sul significato della vocazione, in specie della vocazione artistica, come accettazione senza riserve della sfida percettiva che il mondo pone. È lo sviluppo coerente del descrittivismo. Quelle descrizioni che il lettore di gialli o di romanzi d'avventure è portato volentieri a saltare sono la sostanza stessa del narrare di Moresco. Il suo lettore è chiamato a esordire insieme con l'autore.

Già, proprio l'autore. Se pensiamo ad altre tendenze descrittivistiche (all'*école du regard*, per esempio), ci troviamo di fronte al tentativo di eliminare il più possibile il marchio autoriale dall'opera attraverso l'oggettività di una descrizione che dovrebbe quasi farsi da sé, senza soggetto. A questa concezione Moresco reagisce con una critica immanente dentro l'oggettivismo descrittivo. "La realtà non è realistica" recita un frammento di *Lettere a nessuno* (Bollati Boringhieri, 1997), il volume che è la chiave d'accesso alla sua poetica. Contro ogni naturalismo letterario, anche di tipo sperimentale, nella percezione e nella descrizione c'è un sovrappiù di soggettivo, e nella visione è compresa un'abbagliante cecità che la soggettività deve saper filtrare. L'artista è questo filtro dell'esperienza allucinatoria. Ma *Lettere a nessuno* è anche un atto d'accusa contro quel mondo dell'editoria che a lungo lo ha escluso (Moresco ha potuto pubblicare il suo primo libro solo a quarantasei anni) e contro una certa razza di intellettuali "ufficiali". È una chiave per entrare nell'intero mondo di questo artista radicale, che ha fatto dell'esclusione stessa, cioè della sua vita, materiale da costruzione dell'opera, diventando in questo modo un grande critico della cultura contemporanea.

A proposito di Moresco

Le ragioni dei non entusiasti

VITTORIO COLETTI

Non avrei mai pensato che le moderate riserve agli *Esordi* di Moresco ("L'Indice", 1998, n. 11) avrebbero attirato anche su di me gli strali dei *fans* dello scrittore. Ignoravo, per la verità, che esistesse una tale setta, a quanto pare ben piazzata in giornali e riviste, e pronta a considerare non "seri" tutti coloro che non si inchinano al suo idolo. Siccome sono propenso a credere che ci siano persone serie perfino tra quanti non si sono entusiasmatisi di questi *Esordi*, cerco di produrre alcune delle loro ragioni, di merito e di metodo.

1) I tifosi di Moresco esaltano il coraggio, l'audacia dell'autore, che avrebbe coscientemente messo a rischio tutto se stesso in un'opera di grande ambizione e originalità. Replica: se bastasse la nostra ammirazione per il coraggio di chi la compie a trasformare in apprezzabile un'impresa, uno dei gesti più ammirevoli del nostro tempo sarebbe probabilmente una corsa in autostrada contromano.

2) Genovese dice che Moresco è un "restauratore". Giusto. È infatti uno scrittore che a Novecento finito ripropone le più colaudate e vistose ossessioni novecentesche, dal delirio di un io petulante e invasivo, dal centralismo dispotico del soggetto e delle sue malattie, a un'evidenza e, al contempo, un'opacità delle forme (almeno negli *Esordi*) che sembrano ribadire quello che Graziadio Isaia Ascoli chiamava il vecchio "inciampo" della cultura italiana. Niente di male, di per sé; non è affatto da escludere che si possa ancora scrivere un bellissimo romanzo in pieno stile "Novecento". Ma non si può ignorare che molti scrittori sono già andati oltre, anche in Italia (e tra questi metto proprio l'ingiustamente insultato Del Giudice).

3) Moresco, dicono i suoi ammiratori, avrebbe molte cose da dire, a differenza di tanti altri, magari più celebrati, autori. Ma tutti sanno che non è sufficiente avere molte cose da dire per scrivere un capolavoro, perché uno scrittore si giudica da come le dice. Ora, gli *Esordi* cascano proprio qui, a mio parere, nella eccessiva superiorità del progetto rispetto all'esecuzione, nella sproporzione tra le motivazioni dichiarate (esplicitamente nella terza parte dell'opera), gli strumenti dispiegati, e il risultato ottenuto (il quale, di necessità, viene giudicato anche in rapporto a quelli).

E vengo al metodo: mi rendo conto che si vuole far parlare di un romanzo che il pubblico continua a trascurare e che, di conseguenza, ogni tattica è buona (persino quella di far finta che l'ennesima scaramuccia tra critici sia una guerra purificatrice con, contro i critici). In questo conflitto di carta i difensori di Moresco hanno messo in campo l'artiglieria pensate della questione morale, invocando il rispetto dell'(eventuale) giudizio dei posteri (Benedetti sul "Corriere") e della

radicale diversità, anche biografica, dell'autore (Genovese qui). Non credo si debba chiedere al lettore di un romanzo di dare un'occhiata anche al futuro. Del resto, se tutti ricordiamo i pochi che hanno azzeccato i pronostici, nessuno giustamente ricorda i molti che li hanno clamorosamente falliti: si tratta quindi solo, semmai, di decidere se è peggio mancare l'appuntamento giusto o arrivare puntuali a quello sbagliato. Quanto all'indizio di valore correlato all'autoesclusione esistenziale, alla scelta della distanza sociale: beh, da Rimbaud in giù è cosa vecchia; serve alla mitografia dell'autore, ma non è decisiva per la riuscita della sua opera; da quel che si vede non impedisce di pubblicare presso i maggiori editori. In ogni caso, la rispettabilissima opzione di un intellettuale per il basso, l'appartato, ecc. non può essere utilizzata per metterlo in alto; perché gli "ultimi" saranno - eventualmente - i "primi" solo a patto che non pretendano di esserlo.

Pubblichiamo volentieri il polemico intervento di Rino Genovese su Antonio Moresco e la replica di Vittorio Coletti, che ha recensito Gli esordi nel numero di dicembre dell'Indice, nella convinzione che il confronto tra posizioni diverse sia un servizio reso ai lettori, anche quando le argomentazioni comportino, come in questo specifico caso, giudizi taglienti su altri scrittori, non condivisi dalla direzione. Proprio perché queste due pagine non vengono pubblicate allo scopo di montare una polemica giornalistica (che c'è già stata), ma vogliono documentare una divisione della critica che va al di là di Moresco, ci sembra opportuno dissipare possibili equivoci con due puntuali precisazioni.

Innanzitutto, vogliamo ricordare che sull'Indice non abbiamo recensito Clandestinità, primo libro di Antonio Moresco, ma ci siamo occupati, quasi unici, della Cipolla: Carlo Madrignani ne parlava con grande ammirazione, sul numero di giugno del 1995, facendo per Moresco il nome di Kafka. Ma lo stesso Madrignani, nel settembre 1997, ha espresso un giudizio severo su Lettere a nessuno.

In secondo luogo, non ci convince l'idea che il valore di un'opera possa dipendere dalla qualità della vita del suo autore, se si esibisce in pubblico o se viva appartato. Cosa hanno a che fare con il giudizio critico le scelte politiche o quelle esistenziali, il rapporto con il pubblico, e così via? Questioni complesse e da discutere, come cerchiamo di fare in queste pagine.

P. S. Ma sarà vero che ci vuole un grande atto di coraggio per elogiare uno scrittore sulle pagine della rivista promozionale pubblicata dall'editore dello stesso?
(A.P.)

Hanno detto

"Di fatto, a ben vedere, il Moresco del recente e chilometrico *Gli Esordi* appare sì scrittore di talento. E però talento diseguale, a corrente alternata (...) *Gli Esordi* non ci sembra il grande scricchiolante romanzo di 30 anni di storia italiana (...) piuttosto la tormentata esposizione dei fantasmi dell'inconscio (con suggestivi lampi di tematiche sadiche e masochistiche) da parte di uno scrittore ancora in cerca del suo centro".

Giovanni Pacchiano,
"Corriere della Sera",
12/12/1998

"L'impressione è che Moresco cammini su un terreno che cede da ogni parte e versi carriole e carriole di parole a contenere gli smottamenti continui e inarrestabili".

Angelo Guglielmi,
"L'Espresso", 11/2/1999

"Per me si tratta invece di un'opera destinata a restare, spiazzante come spesso lo sono i capolavori (...) Un po' di tempo fa, sul 'Corriere', Cordelli aveva sollevato il problema della stroncatura dei testi letterari, che non mi pare abbia avuto un seguito di discussione. La stroncatura di un saggio può appoggiarsi ad argomenti in certa misura verificabili dalla comunità scientifica. Di un romanzo invece c'è solo il tempo della sua ricezione futura che potrà dare ragione o torto a chi oggi lo stronca (...) Non è dunque lecito stroncare un romanzo? Certo, purché si presenti il giudizio per quello che è, come rispondente a una scelta di poetica, a un'idea di letteratura, o a un gusto personale; non come la sentenza imparziale di un sommo giudice che finge di ap-

plicare leggi che non esistono".

Carla Benedetti,
"Corriere della Sera",
22/12/1998

"Mi sembra che Carla Benedetti, parlando di alcune stroncature dell'ultimo romanzo di Antonio Moresco, abbia toccato una questione di principio molto interessante che poi, presa dall'intento di difendere il libro, ha lasciato cadere. La questione è quella dell'uso generalizzato, da parte della critica (...) di quello che vorrei chiamare, chiedendo scusa per l'espressione eccessivamente pittoresca e proverbiale, il sistema dei due pesi e due misure (...) le riserve più severe, le prese di posizione più drastiche, i sarcasmi più taglienti vengono rivolti, in genere, agli scrittori che puntano un po' più in alto

(...) mentre a tutti gli altri (...) è difficilissimo, per molteplici ragioni che vanno dalla convenienza alla pietà, che si neghi un attestato di bonario o burocratico e sprezzante consenso".

Giovanni Raboni,
"Corriere della Sera",
24/12/1998

"Il problema odierno (della critica) semmai, è la carenza di bandiere, la mancanza di un progetto, la pigra routine di un esercizio di 'gusto' sempre più precario e capriccioso, sempre meno fondato su un'idea di Mondo, e perciò inevitabilmente frivolo, o furbo, o isterico".

Stefano Giovanardi,
"L'Espresso", 21/1/1999

(a cura di Roberto Gritella)

Funambolo e moralista

FILIPPO LA PORTA

ALBERTO ARBASINO

Paesaggio italiano con zombi

pp. 403, Lit 25.000

Adelphi, Milano 1998

Con questo libro Arbasino è riuscito miracolosamente a imbrigliare, ad afferrare l'irrealtà del nostro tempo più e meglio di tante opere di narrativa, di filosofia, di teoria sociale. Ma, vorrei aggiungere, si è trattato di un conflitto non incruento e forse lui stesso non ne è uscito del tutto indenne, come vedremo oltre.

Innanzitutto non ci si deve lasciare ingannare dal tono solo apparentemente frivolo di Arbasino osservatore del costume sociale e culturale. La sua è una maschera a volte irrigidita, monoespressiva, altre volte invece indossata con grazia mondana e noncurata levità. Ma dietro la chiacchiera divagante ed erudita, dietro la conversazione amabilmente arguta si cela un moralista preoccupato e anzi angosciato (i suoi "zombi" e "cloni" che infieriscono sulle vittime evocano quei terribili versi di Primo Levi "Dateci qualcosa da bruciare...").

Leggendo queste pagine viene anche in mente l'amico Pasolini, citato e variamente parafrasato (a proposito dei "nati in più"). Personalità certo diversissime, ma dietro le differenze caratteriali e di formazione è possibile anche individuare un nucleo "conoscitivo" non dissimile. Certo, per usare una distinzione celebre, l'uno è "riccio", che scava sempre ostinatamente in una sola direzione, animato da un principio unico, l'altro è "volpe", dotato di un pensiero diffuso, incline ad aprire molte piste e a smarrirsi in questa dispersione; ma sentiamo che in entrambi la fine del mondo, la dissoluzione della realtà viene colta subito attraverso la imponderabile "ventosa" dei sensi, attraverso una ricezione che è prima del corpo e dopo dell'intelligenza.

Quando Arbasino ci racconta il degrado del Bel Paese, cosa fa se non "vedere" e "ascoltare" con attenzione ciò che gli passa davanti? Chi altri è capace di farlo oggi? Una disposizione, la sua, sempre più rara nei romanzieri o nella classe politica o perfino nei sociologi. E anzi ho l'impressione che questo libro, così difficile da classificare, privo com'è di uno statuto definito (molto più "opera aperta", nella quale il lettore si muove liberamente confrontando la propria esperienza, rispetto ai romanzi-conversazione), esprima la vocazione letteraria più genuina dell'autore: un eclettismo onnivoro, un gusto micronarrativo, una vertiginosa erudizione che si rifà il verso, un funambolismo della lingua, che devono però continuamente trarre ispirazione dal "fuori". Probabilmente alcuni passi più "teatrali" si possono godere quasi solo sul piano del significant (provate a leggerli ad alta voce!), con quella martellante figura dell'enumerazione (per asindeto o

polisindeto) e i suoi effetti a volte esilaranti. Ma si tratterebbe di una degustazione troppo parziale.

Vediamo invece meglio i vibranti "contenuti" civili di cui si nutre la sua prosa e che il lettore, ipnotizzato da tanta lussuria verbale, rischia di lasciare un po' in secondo piano. La radice è quella solidissima

grazioni forzose e delittuose", l'inganno degli artisti contemporanei per cui si ribattezza *trash* qualsiasi porcata, il perbenismo del *politically correct*, un certo umanitarismo tassativo (che ama solidarizzare con devianti e criminali).

Ora, qualche volta si vorrebbe che l'eurocentrismo di Arbasino apparisse un po' più "controvoglia", però credo che il modo più proficuo di "usare" queste pagine sia quello di farsi un po' scombinare alcune certezze "progressiste" troppo pacifiche. Il paesaggio politico è radicalmente mutato, le ideologie, lungi dall'essere morte,

vale la pena provare brividi del genere. Ad Arbasino si potrebbe casomai rimproverare una accurata, totale mancanza di nomi (di autori, di libri, di giornali, ecc.). Va bene l'educato glissare, l'aristocratico *understatement*, ma davvero in alcuni casi, di dubbia interpretazione, occorre dire il peccatore oltre al peccato. Tutti quei laici che si convertono anzitempo, quegli artisti che sfruttano le loro crisi in film o spettacoli di profitto...

Dicevo all'inizio che Arbasino non esce completamente indenne da questo conflitto drammatico, spossante con l'irrealtà (della cul-

L'irrealtà nelle vene

ANDREA CORTELLESA

LELLO VOCE

Eroina

pp. 153, Lit 22.000

Transeuropa, Ancona 1998

"Quel giorno l'Enrico si svegliò all'alba". Con un inizio del genere, *Eroina* si connota subito come esperienza onirica. Ma subito si aggiunge: "con un disagio d'esserci: come se la vita gli si fosse infilata in un molare cariato e lui non riuscisse a tirarla via. E doleva...". La categoria è quella dell'incubo; la sofferenza, decisamente materiale. "Ma che cazzo di sogno s'era sognato? D'esser scarafaggio...": l'icona tormentosa dello scarafaggio (Kafka, certo; ma più appropriatamente, forse, il Burroughs del *Pasto nudo*, magari nella versione cinematografica metanarrativa di Cronenberg; e, ancora meglio, lo sterco "capitalista" dell'*Adalgisa* gaddiana) torna spesso, nel racconto: simbolo ambivalente, "firma" che sottoscrive le scene più oniriche e violente (come in un'emblematica rinascimentale, quasi un cetriolo del Crivelli...), ma che in uno degli eserghi viene associata all'"utopia". Ciò che pone (come in *The Addiction* di Abel Ferrara) sotto il segno dell'ambivalenza (affettiva, intellettuale, ma prima di tutto ideologica) quella dimensione *junky* alla quale il testo è dedicato - di cui, anzi, per intero si sostanzia.

Enrico, infatti, è un tossico. Ma un tossico intellettuale: che strania di continuo sotto un manto di giochi linguistici letterari e filosofici le umiliazioni e le percosse che, come in un burattinesco teatrino della crudeltà, costituiscono la sua quotidianità di drogato. E che sa di essere, nell'universo efficientista del tardo capitalismo, paria fra i paria - ma pure incarnazione "necessaria" del consumatore per eccellenza, terminale ultimo dello scolo universale delle merci...

Con i compagni tossici Enrico, in cerca della "buonabianca" quotidiana, affronta avventure e sconfinamenti di tutti i tipi, ma sempre dai risultati catastrofici - in una tremenda climax di imbarbarimento: dalla rapina in farmacia alla compravendita di sangue e alla spoliatura dei cadaveri nell'obitorio; sino a un finale traumatico e bellissimo, in cui per l'ultima volta si rimette in questione l'ambivalente connotazione dell'*addiction*. La condizione linguisticamente difforme (in quanto "colta") del soggetto del testo dovrebbe garantire, di tale ambivalenza, un assoluto straniamento: ma è proprio qui l'unica riserva che mi sentirei di fare. Lello Voce, tra i più notevoli poeti e *performers* di oggi - con titoli come (*Musa!*) (Manconsu, 1991), e *I segni i suoni le cose* (Manni, 1995) è stato uno dei fondatori del Gruppo 93 -, ha scelto, nella sua prima prova narrativa, di "normalizzare" le asimmetrie sghembe e spiazzanti dei suoi versi. Ha rinunciato alla confusione

Scovazze-monneze

SARA MARCONI

PAOLO BARBARO, L'Impresa senza fine,
pp. 174, Lit 24.000, **Marsilio, Venezia 1998.**

Chi ha letto un altro qualsiasi dei molti libri di Barbaro riconoscerà in questo Impresa senza fine temi motivi ritmi e ambientazione. Il romanzo, infatti, si svolge principalmente a Venezia, città adottiva di Barbaro, da lui molto amata e raccontata: le orde di turisti, i veneziani commercianti arricchiti, il dialetto appena chiosato, le case cadenti e l'acqua onnipresente sono tutti incontri già fatti nei suoi moltissimi racconti lagunari. Non solo: il personaggio principale è un giovane che parla con lo stesso gergo del protagonista di un romanzo di Barbaro del 1995 (La casa con le luci, Bollati Boringhieri), ma lavora e si interroga come i personaggi dei suoi primi libri. Anche lui, come loro, si trova di fronte a un compito che sembra non avere fine, deve fare i conti con il rapporto tra la natura e l'uomo, si sente inutile e solo; anche a lui sembra che nessuno possa capire l'enormità del lavoro che gli è toccato. Ma, diversamente da loro, non deve costruire né dighe né ponti, non deve bucare montagne o creare laghi, non deve versare cemento da nessuna parte: deve semplicemente raccogliere immondizie. Stefano, che come Barbaro viene dalla campagna veneta, stufo di studiare storia con professori poco credibili e affaticato dagli espedienti per mantenersi nella carissima Venezia, inventa col fratello aspirante medico un'impresa di pulizie che gli cresce inaspettatamente tra le mani, facendolo schiavo e conquistandolo ai conti e alla fatica, nonché ai pensieri sul mondo in-

vaso dalle cartacce, sull'Africa pattumiera dell'Europa, sul fatto che ormai è già stato costruito tutto e si tratta piuttosto di portar via, di eliminare, "problema nostro, prima volta nella storia del mondo". Venezia, dunque, come cornice; in mezzo un giovane che affronta il problema del lavoro che non c'è e poi - subito dopo - del lavoro che è troppo e che rischia di mangiarsi tutta la vita e poi ancora che non è più soltanto troppo ma è addirittura infinito, forse inutile e senza speranza. Un lavoro che lo mette inevitabilmente in contatto con mondi persone pensieri che altrimenti non avrebbe incontrato, un lavoro che diventa rischioso ma anche avvincente e forse persino insostituibile. Venezia, un giovane uomo che pensa, un lavoro che consiste nel salvare il mondo dall'invasione dei rifiuti, e attorno fidanzate parenti amici città e campagna viaggi lezioni universitarie un'immensa discarica di libri e un cimitero da trasformare in luogo della raccolta differenziata: sono questi gli ingredienti di un romanzo in cui, come sempre, Barbaro adopera il suo stile cadenzato da un ritmo ternario o binario, la sua lingua chiara e semplice ma attentissima e precisa, trascinandoci nei nuovi "cantieri di distruzione", in "gironi d'inferno o cieli del paradiso", dietro un impegno terribile e gigantesco, attraverso mucchi di rifiuti "come se fosse una composizione di esseri diversi, di parti diverse che possono sciogliersi e poi rimettersi insieme, appena passato il mucchio", per scoprire "che il senso delle cose (...) ormai sta qui, nelle scovazze-monneze", in quell'impresa infinita che non si può più eludere, che ormai "ci tocca".

ma dell'illuminismo lombardo, di una razionalità critica applicata caparbiamente alla nostra vita civile e sociale, di una risentita moralità appena dissimulata dal birignao parodistico-mimetico.

E anche vero che dentro l'argomentazione di Arbasino ci accade di ritrovare sempre più spesso un buon senso spesso condivisibile ma reazionario, nonostante i suoi articoli vengano ospitati sulla "Repubblica" e ricevano, tra l'altro, il plauso di Bocca. Inviterei i molti (troppi) fan dell'ultim'ora a fare bene i conti con questo aspetto più spigoloso e ineludibile della riflessione del Nostro. Il suo bersaglio sembra essere la scolarizzazione di massa, l'università dell'obbligo, la diffusione del sapere, le controculture trasversali "senza doveri civili", l'egualitarismo, il sentirsi colpevoli per tutti i crimini del mondo, la demagogia sulla bontà della società multietnica (con le "inte-

sono in continua ridefinizione. Forse oggi il pensiero critico (o quanto ne rimane) deve vedersela innanzitutto con alcuni "valori" emancipativi dei trascorsi decenni successivamente andati a male: la retorica della trasgressione, il sogno demagogico (e perverso) della democrazia per cui tutti saremo romanzieri, poeti, ecc., l'espansione della cultura al prezzo però di disinnescarla e trasformarla in insapore *midcult*, la riduzione della più rovente tradizione satirica a consumo inoffensivo, e poi autori intrattabili diluiti in slogan caramellati (e non a caso la stessa Susan Sontag ha coraggiosamente preso le distanze dalle trasgressioni culturali che lei stessa perorava negli anni sessanta). Quando leggiamo "Eccovi panettoni Mottale-magna garantisti e golfini cashmere giustificazionisti" avvertiamo per un attimo il brivido del "politically incorrect", ma tutto sommato

tura, della lingua, della società circostante). Se Pasolini dovette pagare un tributo (altissimo) al genocidio culturale in termini di impoverimento dell'ispirazione e poi di perdita di interesse verso la realtà, di deriva autodistruttiva, Arbasino preferisce identificarsi con l'aggressore per "giocarlo" astutamente da dentro (abbiamo visto che è una "volpe"...). Ma in questa sapiente identificazione tattica qualcosa forse di irreparabile avviene dentro il suo sistema (peraltro sofisticatissimo) di autoalimentazione culturale e morale. Il drago dell'irrealtà può pietrificare, come la Medusa, chi intenda guardarlo senza schermi. Forse Arbasino, nel suo quotidiano, inesausto venire alle prese con il *talk show* delle nostre esistenze, si è generosamente immolato per tutti noi, lasciando però ogni giorno dietro di sé preziosi frammenti di consapevolezza.

Corpi metaforici

ENRICO CERASI

SIMONA VINCI
In tutti i sensi come l'amore
pp. 203, Lit 14.000
Einaudi, Torino 1999

Simona Vinci, dopo il fortu-
tissimo romanzo *Dei bambini non*

identitaria (teatrale) della sua poesia per passare a una coscienza narrativa, straniata e perturbata sì, ma centralizzata: tendenzialmente univoca, insomma (anziché esplosivamente plurivoca, come ci si sarebbe potuto aspettare). Con il produrre un testo narrativo fortemente "comunicante", Voce ha voluto evidenziare la pregnanza del proprio discorso "politico" - ma proprio per questo, forse, ha rischiato di fargli perdere incisività.

Sul piano delle immagini, è invece un libro di grande potenza. Una delle caratteristiche dell'onirismo in prosa è la *bassa definizione*: come in una foto sfocata, o in un video che sia passato per troppe copie, la superficie del testo è diseguale: in alcune zone ospita particolari dal rilievo assurdo (come un cristo al neon, che brilla selvaggio sulla chiesa del prete di frontiera), ma per il resto rende impercettibili i dettagli. Nel libro di Voce, infatti, manca completamente il *paesaggio* (ciò che

Fragmenta

L'editore napoletano Genesio Procaccini pubblica "tascabili di pregio", in bella carta e grafica elegante, nella collana "Fragmenta". Il ventottesimo titolo è di Giosue Carducci: *Inno a Satana*, introduzione e note di Giulio De Martino (pp. 37, Lit 10.000), un testo celebre ma non sempre conosciuto. Il ventinovesimo, uscito a dicembre, è di Rolando Damiani, eccellente biografo che, attorno alla satira di Leopardi *I nuovi credenti*, ha raccolto documenti e testimonianze, da Poerio a Croce, sul tema *Leopardi e Napoli 1833-1837* (pp. 118, Lit 18.000). Sono libriccini ben curati che s'indovinano rivolti a un pubblico di nicchia: nobilmente libertario e non alieno dell'anticlericalismo.

impressiona ancora di più, essendo *Eroina* ambientato in uno dei set più sfruttati dal pittoresco figurativo e letterario: l'hinterland di Napoli, la "capitale del Regno". Ed è forse proprio questa la denuncia più violenta di *Eroina*: la progressiva cancellazione del paesaggio (la cementificazione, l'ipercommercializzazione, che ne fanno bradisismicamente smottare i particolari sotto una superficie grigia e ottundente) dalla coscienza, dalla personalità di chi lo abita. Se il romanzo classico è per la comunità dei lettori agente di *impasamento*, e dunque di civilizzazione, il libro di Voce testimonia di un criminale *spasamento*: quello a cui ci sottopone una contemporaneità divorziata dal reale e invasa dai non-luoghi dell'inciviltà quotidiana.

La dipendenza chimica, anziché aprire paesaggi di lisergica lussureggiante (come nella tradizione poetica e letteraria), riduce il soggetto percipiente a terminale specchio, opaco e granuloso (come lo schermo televisivo fuori sintonia che contempla ipnotizzato); e allora risulta evidente la sua connotazione allegorica - in virtù della quale *Eroina* si fa denuncia, violenta quanto allarmante, della condizione *drogata* e *inabitabile* del nostro presente.

fine della storia, in cui uomini e donne, di tutte le età ma in modo particolare i più giovani, meglio ancora se mediamente colti e senza affissanti preoccupazioni economiche, per sfuggire al diffuso vuoto d'anima del nostro tempo si affidano all'immediatezza corporea ("in tutti i *sensi* come l'amore", spiega il titolo).

Ma che questa non sia una buona idea, che non ci sia nulla di rassicurante in questo neomaterialismo, Simona Vinci lo fa capire rendendo a sua volta il corpo un luogo metaforico: i corpi dei protagonisti di questi racconti sono quasi sem-

ra di una realtà, tuttavia qualcosa sembra emergere dalle crepe e dai rivoli della molteplicità.

Dalla dispersione, dall'autolesionismo iniziale dei personaggi (quest'ultimo un po' insistito e un po' didascalico in racconti come *Notturmo* e *La donna della scogliera*), *In tutti i sensi come l'amore*, verso la fine, presenta dunque un accenno di ricomposizione che forse delinea un percorso salvifico. Nel penultimo racconto, *Fuga con bambina*, i protagonisti compiono intanto il non trascurabile riscatto dall'anonimato in cui versavano gli altri personaggi. Un ra-

una madre e delle figlie (anch'esse nominate) da un pessimo marito e da un altrettanto pessimo padre. È, appunto, una fuga salvifica, ma che significativamente ha come destinazione un ritorno. La meta, dalla Grecia fuggita, è Bologna, che tanto per la madre del racconto quanto per l'autrice del libro non è altro che un ritorno a sé.

DORA BASSI
L'amore quotidiano
pp. 236, Lit 27.000
Lint, Trieste 1998

In una delle ultime interviste la Ortese spiegò perché i nostri connazionali avevano finito con il diventare antipatici: "Gli italiani mi dispiacciono proprio per questo: che sono perfetti come italiani". Al suo esordio narrativo Dora Bassi ci conferma, in una saga triestina, l'esattezza di questa ipotesi, e c'è da ritenere che Anna Maria Ortese ne avrebbe ammirato lo sforzo di non uniformarsi ai modelli convenzionali della cosiddetta "triestinità". I fondali di questo romanzo sono tipicamente carsici, ma sulla scena si muovono individui, soprattutto donne, che rompono gli schemi classici della femminilità fissati in origine dall'Angiolina sveviana. Nel libro sono narrate le vicissitudini sentimentali di tre generazioni, le storie di tre donne consapevoli della loro spregiudicata alterità: "Rosse per l'imbarazzo ma tutte eccitate per il gusto della trasgressione, si disposero in circolo attorno a un tavolino e ordinarono granatine, bibite al lampone e all'amarena, tutte di color vermiglio come gli aperitivi degli ufficiali seduti a poca distanza, che alzavano i calici guardandole fissamente e, bisogna dire, con una certa impudenza". L'istinto ribelle caratterizza soprattutto la figura di Pierina. La madre (Nora) e la figlia (Sylvia) le ruotano intorno e brillano spesso per luce riflessa, perché *L'amore quotidiano* è essenzialmente il romanzo di Pierina, una donna sfortunata, rimasta vedova giovane dopo un matrimonio breve e per giunta infelice. Vinta dal dolore, ha la forza di reagire e di riconquistarsi a duro prezzo le gioie della vita, anche il piacere di una sensualità vissuta senza inibizioni né falsi pudori fino al punto di entrare in concorrenza con la figlia (qui il modello potrebbe essere *La lupa* di Verga). Il libro si apre e si chiude con il ricordo del terremoto del 1976, che irrimediabilmente distrusse la casa di Brazzano, per decenni dimora familiare e matriarcale. Una storia di quasi un secolo, avviata nell'ultimo decennio dell'Ottocento, in una Trieste non insensibile alle rivendicazioni del giovane partito socialista e dei movimenti di emancipazione femminile. Un romanzo dove la non-appartenenza ci appare come la vera categoria di interpretazione (anche linguistica, per lo stile, che, pur nel suo andamento tradizionale, rigorosamente cronologico ed evocativo, non disdegna l'inserzione di frasi dialettali, di filastrocche per l'infanzia). "Io sono figlia del mondo", esclama Pierina, "e mi piacerebbe andare soltanto dove i poveri e i diseredati hanno saputo farsi giustizia". "Ti xe proprio ganza!", le risponderà il marito, "Se in testa ti ga de 'ste idee te convien comprar el biglietto per l'altro mondo, ma te tocherà 'spetar, perché anche là la burocrazia la xe austriaca e la va pian pianin".

ALBERTO CAVAGLION

Questo mese

Segnalo due riedizioni a basso prezzo, quattordicimila lire. I testi sono di donne e riguardano esperienze, come la vita in famiglia, che alla scrittura delle donne risultano congeniali. Non è però questo carattere (assai visibile, anzi risaputo) il più interessante. Meglio notare che raccontano storie coinvolgenti senza ricorrere affatto, o non troppo, alle possibilità del romanzesco. Vera memoria o finta biografia, è grazie a tali forme ambigue che avviene l'incontro con il lettore.

L'Einaudi Tascabili propone Le piccole virtù di Natalia Ginzburg, un libro del 1962, già compreso nelle Opere dei "Meridiani" Mondadori, e ora rinnovata dalla cura di Domenico Scarpa. C'è una "notizia sul testo" che è una porzione di storia dell'editoria, una minuziosa raccolta di nomi e date. Ma è l'uso del tempo interno l'aspetto esemplare della Ginzburg, e Scarpa lo accentua bene. A proposito di Inverno in Abruzzo, il pezzo d'apertura, commenta: "è scritto al passato remoto, come se i fatti che racconta fossero accaduti, invece che pochi mesi prima, in un tempo lontanissimo". In Abruzzo i Ginzburg erano confinati dal 1940, i fatti che Natalia racconta sono minuscoli episodi quotidiani e il termine del racconto (scritto nell'autunno 1944) dice: "Ma era quello il tempo migliore della mia vita e solo adesso che m'è sfuggito per sempre, solo adesso lo so". Così si costituisce un testo di memoria, e così funziona per il lettore. Dentro il tempo la memoria privata tende fatalmente a distribuire una vicenda biologica e affettiva di nascite e morti, di abitudini interrotte dalle catastrofi. E il patetico qual è, dove si configura? Come nelle fotografie, nel divario fra i due tempi, dell'osservato e dell'osservatore. L'io che

narra ne sa più dell'io narrato, e lo compatisce. E il lettore ne sa ancora di più. Chi legge oggi ne sa, su vita e morte di Natalia Ginzburg, più della ventottenne Natalia. Possiamo dire che i testi di memoria, s'appoggiano meglio di altri al contesto, che si sovraccaricano di senso - se sono belli, quando sono belli - nell'atto di lettura? L'aggiunta di tempo esalta le connotazioni implicitamente funebri delle scene di famiglia e di ogni istantanea. Tale scorrere del tempo, e il necessario estinguersi delle generazioni, governa anche il romanzo di Marta Morazzoni, secondo titolo che segnalo.

TeaDue, casa editrice specializzata in soli tascabili, ripropone Il caso Courier: nuda ristampa, ma di un libro del 1997, quasi nuovo dunque e vincitore del premio Campiello. Finta storia di vita. Tratta infatti della vita fortunata del commerciante di ferramenta Alphonse Courier, conclusa nel cinquantesimo anno da un ponderato suicidio. Con un bel quadro antropologico-culturale e con l'effetto retrospettivo della memoria (finta però) di un narratore che sa, e al lettore lascia capire nella prima pagina quanto dovrà aspettarsi nell'ultima, il 21 dicembre 1917. La presa della memoria è tanto efficace sul nostro immaginario che ce ne piace anche la simulazione. Marta Morazzoni assume come tema, nel tempo, non solo i personaggi, ma il lettore stesso. Diciamo la ricezione? Il tipo di lettore da lei previsto (sempre nella prima pagina), se vuole aggiungere un contributo attivo, e smuovere la propria immaginazione, farà bene a seguirne i consigli e a regalarsi un di più di esperienza viaggiando in Alvernia fino a un certo villaggio di Arcival.

LIDIA DE FEDERICIS

si sa niente, propone adesso *In tutti i sensi come l'amore*: una serie di tredici racconti brevi e per lo più inediti, se si eccettua *Cose* - raccolto nel volume *Anticorpi* (cfr. "L'Indice", 1998, n. 2) - e *Agosto nero* - apparso, in forma un po' diversa, in "il diario della settimana"; racconti brevi e apparentemente privi dell'ambizione di tracciare un percorso comune. Se si eccettua lo stile, certamente omogeneo, asciutto e lessicalmente uniforme, ma che pure talvolta riesce a prodursi in improvvisi scatti e "metafisici", questi nuovi racconti si trovano infatti, a prima vista, in una condizione di assai generica parentela. Anche il tema dell'amore, annunciato nel titolo, non è che un termine di paragone, una metafora, perlomeno tenuta sullo sfondo.

Ma a veder meglio c'è qualcosa che tradisce il desiderio di parentela più stretta: il clima, in quasi tutti i racconti, è un po' quello di

pre straziati, mutilati, anonimi, tant'è che frequentano preferibilmente gli ospedali e i cimiteri. Emblematico è *Da solo*. Il protagonista, per l'appunto anonimo e per l'appunto ricoverato in ospedale per una malattia mortale ma anche questa senza nome, scrive lettere d'amore a una ragazza travista dalla finestra di casa. Lui, che già sapeva della propria malattia, non riusciva tuttavia a trattarsi dallo spiare l'attività erotica della ragazza. All'iniziale, non ammessa invidia segue la nostalgia e il desiderio di lei: ma non si tratta più di una dimensione unilateralmente corporale, adesso. Lui, che pure sta per "sparire" e che comunque si trova regredito a una dispersione indomabile nei mille rivoli dei sensi, affida all'immagine della ragazza un *pathos* utopico di cui è difficile non accorgersi e che si presenterà alla fine del libro. Anche se si tratta di un'ossessione e non anco-

gazzino di prima liceo una mattina diserta la scuola per "rapire" una bambina anch'essa travista attraverso un vetro. C'è anche della pedofilia in questo gesto, ma c'è soprattutto l'innocenza di una rinascita che segua una precedente morte. È come se gli ospedali, i presagi di morte dei personaggi precedenti siano stati ormai dimenticati: i bambini annunciano oggettivamente un rinnovamento della vita. I due, ragazzino e bambina, riescono adesso a donarsi i loro nomi: Cris e Giulia. È l'unica cosa che hanno da dirsi ("La nostra conversazione era già finita. Non ha più parlato. (...) O forse, tutto quello che avevamo da dirci, già lo avevamo detto. Giulia e Cris."), ma avere un nome, esserne certi, è già moltissimo. Non è un dono da poco. Alla conquista del proprio nome, della propria identità in definitiva, segue, nell'ultimo racconto, la fuga di

Verso le vie nazionali al socialismo

Nuovi documenti per una più articolata rilettura del dissidio Gramsci-Togliatti

MARCO SCAVINO

Gramsci a Roma, Togliatti a Mosca. Il carteggio del 1926

a cura di Chiara Daniele

con un saggio di Giuseppe Vacca

pp. LII-504, Lit. 34.000

Einaudi, Torino 1999

Con un po' di malizia si può pensare che il titolo voglia suggerire un'interpretazione forte: Gramsci a Roma, nella bufera della repressione fascista, a farsi arrestare; Togliatti a Mosca, a tessere la trama dell'organizzazione comunista. Ma sarebbe un errore. In primo luogo perché questa è un'opera strettamente storiografica, non un pamphlet di polemica. E in secondo luogo perché il lungo saggio introduttivo di Giuseppe Vacca (centocinquanta pagine, quasi un libro nel libro), lungi dal far sua una visione semplicistica dei rapporti fra i due dirigenti, ha l'ambizione di proporre un'interpretazione diversa, senz'altro più sfumata e problematica.

In realtà qui non si tratta solo di Gramsci e Togliatti, ma dell'intero gruppo dirigente comunista uscito dal III congresso (quello di Lione) e dei suoi rapporti con la maggioranza del Partito comunista russo e dell'Internazionale. Il "carteggio" in questione si svolge tra la Segreteria e l'Ufficio politico del partito italiano (da un lato) e Togliatti, in qualità di suo rappresentante a Mosca (dall'altro). E il noto dissenso, emerso nel mese di ottobre con la lettera al Comitato centrale russo, è da inquadrare in un dibattito politico complesso, che tocca - come sottolinea Vacca - "tre questioni nodali" per l'intera Internazionale: la tattica sindacale verso le organizzazioni riformiste (messa a dura prova dall'esito dello sciopero generale inglese del maggio), i rapporti con l'opposizione di sinistra (in Italia con il gruppo di Bordiga) e la politica del "socialismo in un paese solo" adottata dal regime sovietico.

I documenti curati da Chiara Daniele sono 56, "tra lettere, telegrammi, note informative, verbali di riunioni, risoluzioni del Presidium del Comintern". Provengono in massima parte dagli archivi russi, recuperati in fotocopia tra gli anni sessanta e il 1990; ma - come avverte la curatrice - "sono solo una piccola parte di quelli scambiati tra l'Italia e Mosca nel 1926" (delle lettere escluse viene dato un elenco a parte). Da essi emerge chiaramente la drammatica contraddizione del quadro dirigente italiano in quell'anno cruciale. Da una parte, infatti, Gramsci, Togliatti, Grieco, Ravera e Scoccimarro (gli estensori materiali dei documenti) appoggiano pienamente la maggioranza del Partito russo, che pochi mesi prima li aveva aiutati concretamente a emarginare la sinistra di Bordiga (e gran parte delle lettere riguardano proprio il processo di "bolsevvizazio-

ne" del partito italiano e il controllo delle opposizioni interne). Dall'altra, però, emergono divergenze politiche rilevanti, che possono essere ricondotte alla difficoltà di comprendere pienamente e accettare la linea imposta all'Internazionale da Stalin, incentrata sul concetto di "stabilizzazione"

dalla maggioranza staliniana come un cedimento alle ragioni delle minoranze, se non addirittura come una presa di posizione in loro favore.

Fu per queste ragioni, com'è noto, che Togliatti scelse di non inoltrare ufficialmente la lettera e scrisse ai compagni in Italia di non con-

intendeva la politica di Fronte unico contraddiceva il quadro concettuale e politico del gruppo dirigente staliniano". Traendone la convinzione che qui siano da individuare le radici di tutta la sua evoluzione successiva e l'origine stessa del piano di lavoro intellettuale cui egli si accinse in carcere.

italiano, in altre parole, avrebbe posto fin da allora esigenze e istanze di autonomia - le future "vie nazionali al socialismo" - che sarebbero poi maturate nel tempo (e fatte proprie dallo stesso Togliatti), pur in quella costante e soffocante dialettica con l'egemonia sovietica che caratterizzò sempre il movimento comunista.

A me pare, tuttavia, che il problema storico più interessante stia proprio nel rapporto tra gli elementi che Vacca ha diviso. E certo importante ricostruire la genesi di una certa riflessione gramsciana e della sua irriducibilità al disegno staliniano, ma sarebbe stato anche utile spiegare come concretamente si sviluppò l'intreccio fra quelle posizioni e la battaglia politica nel movimento comunista. Che significato e quali conseguenze ebbe la crisi del 1926? Come avvenne l'allineamento del partito italiano alle posizioni della maggioranza russa? Come fu affrontato e gestito (se mai lo fu) il "dissenso" di Gramsci dopo il suo arresto?

Questioni che nel saggio di Vacca non sono affrontate. Forse non era questa la sede, forse questo libro è stato pensato con altri obiettivi critici. Ma non sarebbe ora che qualche studioso, alla luce dei tanti documenti emersi dagli archivi russi, si accingesse a rimettere mano alla storia dei primi anni del Partito comunista? Se Tasca, Berti e Spriano non bastano più, perché non aggiornare davvero le loro ricerche da un punto di vista storico complessivo?

Elementi di biografia gramsciana

MARCO GERVASONI

ALDO LEPRE, Il prigioniero. Vita di Antonio Gramsci, pp. 272, Lit. 30.000, Laterza, Roma-Bari 1998.

Il giovane Gramsci e la Torino d'inizio secolo, a cura della Fondazione Istituto Piemontese Antonio Gramsci, pp. 303, Lit. 35.000, Rosenberg & Sellier, Torino 1998.

Pochi sono i protagonisti politici del Novecento italiano che possono vantare, come il "Grande Sardo", ponderose libbre di carta a lui dedicate. Eppure più si incrementano gli studi più sembrano aprirsi nuove zone d'ombra, regioni oscure ancora tutte da sondare. Segno della vitalità di questo autore, oltre che del suo profondo radicamento in un paesaggio nazionale e internazionale, tanto in vita quanto post mortem.

Uno degli antri oscuri degli studi gramsciani è da cercarsi nel dominio biografico. Vuoi perché nei decenni passati si sono predilette letture che illuminassero la complessità delle sue teorie, vuoi per la mancanza di documentazione, resta il fatto che interi momenti della vita di Gramsci ci sono ancora largamente ignoti. Per dirne una, il periodo russo e poi quello viennese.

La biografia di Lepre, lo si dica subito, non intende colmare queste lacune, che richiederebbero lavori di certosino scavo. Piuttosto, lo storico napoletano ha voluto raccontare la vita di un personaggio politico dell'Italia della prima metà del secolo da un'ottica che ne riducesse il carattere di totus politicus, e ne mettesse in rilievo i caratteri familiari, intimi, quotidiani. Operazione interpretativa e

non di semplice alchimia, se è vero che, per un comunista come Gramsci, la vita privata e quella pubblico-politica erano inscindibili. Il comunismo infatti era per lui una sorta di religione della mobilitazione incapace di riconoscere i confini tra la prima e la seconda.

Da questa interpretazione consegue lo spazio preponderante assegnato dall'autore al Gramsci in carcere, mentre il Gramsci torinese, quello ordinovista e poi dirigente comunista, è affrontato con taglio più rapido. Invertendo così le parti della più celebre biografia di Gramsci, quella di Giuseppe Fiori (Vita di Antonio Gramsci, Laterza, 1989), che era invece rimasta piuttosto silenziosa sul carcere. E pour cause, visto che allora non si conosceva ancora nella sua interezza il corpus di lettere tra Gramsci e Tania Schucht, pubblicato lo scorso anno da Einaudi, a cura di Chiara Daniele e Aldo Natoli, e utilizzato da Lepre come fonte quasi esclusiva per il periodo carcerario.

Il biografo coglie giustamente la portata di molte delle lettere di quell'epistolario che, anche a una prima rapida lettura, restituiscono un profilo di Gramsci diverso da quello precedentemente noto. Ma la scelta di porre in rilievo gli anni della prigione mostra il carcere come una sorta di luogo di produzione culturale, da cui scaturiscono nuovi immaginari. E in carcere che Gramsci viene per la prima volta in diretto contatto con i meridionali e con quel proletariato che prima aveva conosciuto solo nelle forme un poco sublimite dell'"Ordine nuovo" o di quelle del rivoluzionario di professione leninista. È in carcere

del quadro mondiale capitalistico.

Non si può certo dire che i dirigenti italiani avessero una visione davvero differente del quadro internazionale e delle prospettive della rivoluzione mondiale. Né appare mai minimamente in discussione, in questi documenti, la fedeltà alla maggioranza del Partito russo. Ma non c'è dubbio che esistessero diversità significative di accenti e di intonazioni, soprattutto per quanto riguardava la concezione dell'Internazionale e la lotta contro le minoranze di sinistra. Era in rapporto a questi temi delicatissimi che la lettera del 14 ottobre al Comitato centrale russo ("voi oggi state distruggendo l'opera vostra, voi degradate e correte il rischio di annullare la funzione dirigente che il P.C. dell'Urss aveva conquistato per l'impulso di Lenin") assumeva un carattere politicamente pericoloso, potendo essere interpretata

dividerne i contenuti, con un atteggiamento che Gramsci - nell'unico scambio di lettere personali qui documentato - giudicò in maniera durissima: "questo tuo modo di ragionare mi ha fatto una impressione penosissima". Episodio sul quale è stata costruita - a partire dagli studi di Berti e Spriano - la tesi del "dissidio" tra Gramsci e Togliatti, e più in generale dell'opposizione di Gramsci allo stalinismo in nome della democrazia di partito.

L'opinione di Vacca è che questo episodio vada ridimensionato, alla luce dei nuovi documenti oggi conosciuti. Non per negare l'esistenza del dissenso, ma per collocarlo in una cornice più problematica, quella del confronto tra le posizioni di maggioranza nell'Internazionale e la riflessione del gruppo dirigente italiano (peraltro diviso al suo interno). "In realtà - scrive Vacca - nell'ottobre '26 emerge che il modo in cui Gramsci

Si ha l'impressione che Vacca tenda a operare una cesura netta tra il significato di quella vicenda e il senso più complessivo dell'elaborazione gramsciana. Sul primo versante, infatti, egli sembra dare ragione al realismo politico di Togliatti, indicando per esempio nella posizione di Gramsci sull'unità dei comunisti "l'ipostasi di un determinato concetto di partito (quello corrispondente ai primi tempi della rivoluzione), incongruente con la sua evoluzione storica e politica"; e sostenendo che "la sua analisi della situazione e la sua concezione del partito fossero anacronistiche". Salvo poi sottolineare con forza il valore della sua ricerca di un percorso più articolato e differenziato del processo rivoluzionario, da collocare sostanzialmente nella dimensione nazionale, come valorizzazione delle specificità e rifiuto di un unico modello di rivoluzione. Il Partito

Altri libri
su Gramsci e Pci

Luciano Cafagna, Agostino Giovagnoli, Genaro Sasso e Giuseppe Vacca, *Le culture della prima repubblica*, Reser, Milano 1998, pp. 120, Lit. 12.000; Luciano Canfora, *Togliatti e i critici tardi*, Teti, Milano 1998, pp. 122, Lit. 15.000; *La coerenza della ragione. Per una biografia politica di Umberto Terracini*, a cura di Aldo Agosti, Carocci, Roma 1998, pp. 250, Lit. 33.000; *Dagli archivi di Mosca. L'Urss, il Cominform e il Pci 1943-1951*, a cura di Francesca Gori e Silvio Pons, Carocci, Roma 1998, pp. 462, Lit. 48.000; *Eugenio Reale l'uomo che sfidò Togliatti*, a cura di Antonio Carioti, libri liberal, Firenze 1998, pp. 302, Lit. 18.000; Luciano Fausti, *Intelletti in dialogo. Antonio Gramsci e Piero Sraffa*, Fondazione Guido Piccini, Celleno (Vt) 1998, pp. 220, Lit. 25.000; Giovanni Gozzini, *Hanno sparato a Togliatti. L'Italia del 1948*, il Saggiatore, Milano 1998, pp. 192, Lit. 25.000; Giovanni Gozzini e Renzo Martinelli, *Storia del partito comunista italiano. Vol. VI: Dall'attentato a Togliatti all'VIII congresso*, Einaudi, Torino 1998, pp. 660, Lit. 80.000.

Il comune senso del dolore

GIOVANNI CARPINELLI

ANTONIO GIBELLI**La Grande Guerra degli italiani 1915-1918**

pp. 399, Lit 34.000

Sansoni, Milano 1998

JAY WINTER**Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea**

ed. orig. 1995

trad. dall'inglese di Nicola Rainò

pp. 341, Lit 40.000

il Mulino, Bologna 1998

La Grande Guerra rappresenta per lo storico una sfida tra le più ardue. È un oggetto che non si lascia possedere facilmente. Continua a suscitare interesse non solo per gli aspetti nuovi che via via rivela, pur a distanza di tanti anni, ma anche e soprattutto per il carattere sfuggente del suo profilo. Da almeno due decenni, gli studi più originali sull'argomento non si interrogano tanto su ciò che è accaduto, quanto sulle condizioni che hanno reso possibili i fatti. Come l'umanità europea ha potuto volere quel massacro? Ne ha preso coscienza? E come i soldati hanno potuto sopportare una prova tanto atroce? A lungo, la maggior parte degli storici che si sono occupati della guerra ha adottato un punto di vista fisso, seguendo una logica sola, illustrando con cura gli aspetti ritenuti positivi per manifestare una doverosa preclusione di fronte agli inquietanti risvolti di segno opposto: l'omaggio reso all'eroismo dei caduti comportava spesso il silenzio o l'imbarazzo nei confronti di fenomeni come la diserzione, il disturbo mentale o la rivolta. Nel 1998 ricorrevano gli ottant'anni dalla fine delle ostilità. Non è stato un anniversario come un altro, poiché una novità è intervenuta a segnalare che qualcosa stava cambiando nel rapporto con i valori di riferimento, nei criteri di giudizio su quel passato ormai lontano.

In Francia, l'11 novembre, per la commemorazione dell'armistizio, il primo ministro non è andato a Verdun, nel luogo simbolico del sacrificio per la patria, ma allo Chemin des Dames, dove nel 1917 un'offensiva assai costosa in vite umane era fallita scatenando un movimento di rivolta fra i soldati. Qui Lionel Jospin - di lui stiamo parlando - ha reso omaggio ai disertori fucilati "per l'esempio"; ha auspicato in particolare che fosse riservato loro un posto nella memoria nazionale. In Italia il ministro della difesa non ha esitato a rilasciare dichiarazioni dello stesso tenore.

Le preclusioni ideologiche cominciano a essere superate. Segnali di un cambiamento in corso potevano essere avvertiti anche nei libri che presentiamo tra quelli usciti. *La Grande Guerra degli italiani* è a nostro avviso, con *Il lutto e la memoria*, il testo più significativo per l'ottantesimo anniversario del

1918. I due lavori appartengono al filone che da un buon quarto di secolo è dominante nel campo degli studi sulla Grande Guerra: le ricerche sugli aspetti sociali e culturali e gli autori non sono nuovi a imprese del genere. Gibelli in particolare aveva legato il suo nome a un'opera giunta proprio nel 1998 alla secon-

mini di rappresentazioni che stavano per diventare luoghi comuni: si era parlato di un abbruttimento indotto dall'esperienza della guerra, mentre Winter insiste sulla pietà; la memoria dei caduti poi non adotta forme moderne ma ritrova motivi tradizionali: ed è questa la principale tesi del libro. Tendenze di tipo regressivo erano già state segnalate da autori come Paul Fussell (*La grande guerra e la memoria moderna*, il Mulino, 1984) ed Eric J. Leed (*Terra di nessuno*, il Mulino, 1985): qui dominano la scena e si riscontrano in tre paesi, Inghilterra, Francia e Germania.

prova poi, la tragedia, coinvolge quasi tutti in varia misura; i contadini sono i più colpiti, pagano a volte con la vita, o con mille sofferenze, un incerto passaggio alla categoria degli italiani consapevoli; mentre si diffonde il sentimento di un'appartenenza comune, si accrescono anche le tensioni. Le figure che sfilano lungo le pagine del libro sono le più diverse; accanto ai protagonisti più noti troviamo un'ampia varietà di casi e di voci: si va dal portuale genovese che interpreta Maciste nel cinema al disertore, alla madre di famiglia, al contadino toscano, o all'impiegato pugliese, nella loro

GIOACCHINO VOLPE
Il popolo italiano nella grande guerra (1915-1916)

a cura di Anna Pasquale

pp. 282, Lit 33.000

Luni, Milano-Trento 1998

"Un contributo di prim'ordine". Con queste parole Francesco Perfetti, discepolo di De Felice, anticipava l'imminente uscita di un inedito di Giacchino Volpe nell'ampia rassegna, invero problematica, e con il sorprendente titolo *Fu davvero grande guerra?*, pubblicata il 1° novembre 1998 sul "Sole 24 Ore". In un'intervista sull'"Unità" di qualche giorno dopo, sullo stesso argomento, Mario Isnenghi, problematico a sua volta, rivelava un piglio patriottico decisamente più netto. Il *big game* storiografico-politico sta un po' scompigliando le carte. Ciò è un bene. Edito ora nella collana diretta dallo stesso Perfetti, il testo di Volpe si rivela proprio un importante contributo di prim'ordine. Non di più. Il che, data la caratura del personaggio, può sembrare limitativo. Ma non è così. Commissionatogli il 10 giugno 1921 da Luigi Einaudi e dalla Fondazione Carnegie per la pace internazionale (che prevedeva la pubblicazione di una storia economica e sociale di tutti i paesi in guerra), il libro fu più volte interrotto, anche a causa di altri interventi sulla Grande Guerra, sino a che, nel 1931, il contratto fu sciolto. La faccenda è raccontata in modo inesatto nel risvolto di copertina. Non leggetelo. Leggete la bella introduzione di Anna Pasquale. Il testo, incompleto oltre che incompiuto, risulta comunque, pur essendo ampio e ricco di squarci d'impressionante lucidità, inevitabilmente rapsodico. Soprattutto non è quella storia del "popolo italiano" che pretende di essere e che Volpe avrebbe ben potuto scrivere. È invece una storia di ciò che stava a cuore al nazionalista. Una storia cioè dello Stato debole che cerca di rispondere alla sfida finanziaria, annonaria e industriale. È una storia soprattutto della politica estera, e in particolare della questione adriatica e di quella balcanica (non certo il principale teatro italiano di guerra), cui è dedicata, classicamente, una parte notevole del volume. È una storia di élites dirigenti, di caduti illustri (bellissime le pagine su Scipio Slataper, su Enrico Toti e altri), di ufficiali e di soldati in guerra (ma poco), di governi (Salandra viene difeso), di partiti e di movimenti politici, di clero e di cattolici influenti. È un attacco alla democrazia, la cui funzione "è minare lo Stato e sempre invocare lo Stato". È una riflessione, un po' preoccupata e un po' compiaciuta, sull'ingigantirsi delle prerogative economiche pubbliche. È inoltre una rivendicazione della guerra intesa come continuo atto sovversivo contro "il nemico interno", vale a dire contro il parlamento rimasto giolittiano e criptonneutralista. La guerra, del resto, insegna che si può fare a meno della democrazia. Straordinarie, infine, sono le poche pagine, piene di diffidenza, sulla nuova sfrontata classe operaia che la guerra sta generando. Meglio dunque, oggi, questo testo "di prim'ordine" che un libro organico. Apprendiamo infatti moltissimo su Volpe e sul nazionalismo italiano.

BRUNO BONGIOVANNI

che Gramsci acquisisce una sensibilità nuova da cui, secondo Lepre, sarebbero uscite molte delle direttive teoriche dei Quaderni. Il volume avrebbe poi potuto intitolarsi, riprendendo un vecchio libro di Paolo Spriano, "Gramsci in carcere senza il partito", visto che il comunista sardo raccontato da Lepre ha la perfetta sensazione di essere stato abbandonato, di vagare in un vuoto, di doversi confrontare con un'idea di comunismo che prende aspetti tanto più allegorici quanto più cresce il suo isolamento. E che gli consente quell'operazione di decomposizione e di analisi - di "decostruzione"? - attuata nei Quaderni.

Vista da quest'ottica, la biografia di Lepre, se non porta materiale documentario nuovo, ha però il merito di fornire, anche a un pubblico più vasto di quello comunque ancora popoloso dei gramscologi, un ritratto a tutto tondo e più sfaccettato di quanto non lo si fosse ottenuto in precedenza. Ed è anche per questa ragione che diventano meno importanti quelle pagine in cui l'autore veleggia rapidamente su aspetti che sono ancora materia di discussione e di ricerca presso gli studiosi - come appunto quello dell'"abbandono" di Gramsci da parte del Pci o quello dei rapporti tra Gramsci e Togliatti dopo il 1926.

A suo modo un'impostazione biografica è attribuibile anche al volume Il giovane Gramsci e la Torino d'inizio secolo, che riporta gli atti di un convegno svoltosi nel 1997 alla Fondazione Gramsci del capoluogo piemontese. Impostazione biografica, perché qui è il "giovane Gramsci" a essere oggetto di indagine, benché poi non sia chiaro che cosa all'epoca si intendesse per "giovane", e i contributi si fermano cronologicamente alle porte dell'"Ordine nuovo", quasi a sottendere

una lettura tradizionale del Gramsci che avrebbe iniziato a essere "maturo" a partire da quell'esperienza.

È invece il Gramsci dell'"Avanti!" e del "Grido del popolo", autore febbrile di uno o più articoli quotidiani, nell'Italia impegnata in guerra, è ancora per più versi misterioso, autonomo com'è, questo "giovane" Gramsci, da quello ordinovista. Ben riescono a descriverlo molti dei contributi ospitati qui. Ad esempio quello di Angelo D'Orsi, che illustra le complesse reti intellettuali torinesi negli anni dieci-venti, a cui prese parte anche Gobetti, oggetto dell'intervento di Franco Sbarberi; quello di Franco Livorsi, che rende problematica la lettura gramsciana del bolscevismo fino al 1920, restituendola forse per la prima volta come per niente affatto scontata; mentre l'intervento di Marco Scavino illustra la solitudine culturale di Gramsci nell'ambiente socialista torinese, solitudine da outsider da cui nacquero proposte nuove. Interessanti sono poi anche quegli interventi non esplicitamente rivolti a Gramsci, ma alla Torino di quegli anni, come quello di Carlo Olmo sull'urbanistica torinese d'inizio secolo e quello di Bartolo Garriglio sui cattolici piemontesi (con cui spesso il Gramsci di quegli anni si confrontò). Chiudono il volume interventi per così dire più politici, ma non per questo meno interessanti, di Bruno Trentin, Gian Enrico Rusconi, Giuseppe Vacca e Luciano Violante.

Volumi come questi - e altri ne usciranno nei prossimi mesi, frutto dei lavori dell'anniversario gramsciano del 1997 - ci mostrano come stiano nascendo e muovendo i primi passi nuove interpretazioni di Gramsci, magari più "archeologiche" e meno "politiche" che in passato, ma tanto più proficue per la comprensione di Gramsci e, per suo tramite, dell'identità europea del nostro XX secolo.

da edizione, *L'officina della guerra* (Bollati Boringhieri, 1991).

Siamo lontani dagli aspetti tecnici del conflitto, dalle questioni militari; gli interrogativi sul senso della guerra vengono invece ad avere un ruolo centrale. Winter pone al centro della sua attenzione il modo in cui è stato elaborato il lutto, partendo dall'esame di mitologie, di fantasie apocalittiche, di poesie, per soffermarsi infine sul ritorno del sacro. Protagonisti della vicenda sono i reduci, i parenti dei morti, gli stessi compatrioti: "Il dolore è uno stato d'animo, la perdita una condizione. L'uno e l'altra sono mediati dal lutto". Come accettare la perdita, o come superarla: questi i fili conduttori di un processo che viene esaminato a vari livelli; la politica si situa sullo sfondo; prevale l'interesse per le forme commemorative in arte, in architettura e per la dimensione esistenziale del dolore. *Il lutto e la memoria* muta i ter-

Qualcuno vorrà vedere nella moltiplicazione dei riferimenti ideali un tentativo di nascondere i contrasti veri, annegandoli sotto un mare di apparenze sgarbanti; il tempo trascorso dalla fine della guerra aumenta, un certo distacco si farebbe strada: alle lacerazioni, alle fratture del passato si sostituirebbe ora una visione conciliante se non pacificata. Per questo *La Grande Guerra degli italiani* è un libro molto bello, molto ben fatto: perché rispetta i contrasti radicali, non li cancella, né li attenua. Il libro si propone di mostrare che cosa è stata la Grande Guerra per la società italiana. L'atteggiamento personale dell'autore passa in secondo piano. Quello che emerge è un ritratto minuto del paese negli anni dal 1914 al 1918. La modernità si impone assumendo un carattere forzato e autoritario. Prima ci sono i tormenti, le speranze e i soprusi che si sgranano nei lunghi mesi della neutralità; la

veste di soldati. L'ultima parola spetta a un contadino piemontese, Giovanni Pistone, che nel 1973 ha deciso di scrivere le sue memorie. Senza per questo rappresentare tutti i reduci e tutti i contadini combattenti, arriva a dire ciò che molti altri come lui possono aver sentito o pensato. Nel bilancio ben ponderato, "l'orgoglio - nota Gibelli - convive con la repulsione: l'orgoglio di esserci stati, di aver fatto la propria parte, di aver tenuto fino in fondo".

La Grande Guerra degli italiani restituisce un momento decisivo, costitutivo, alla storia nazionale; la sua funzione può quindi essere simile a quella svolta per gli anni della Resistenza da *Una guerra civile*, il libro pubblicato nel 1991 da Claudio Pavone (Bollati Boringhieri): una funzione di sintesi esemplare, di risarcimento e di omaggio nei confronti di un'esperienza che per essere stata ricca di contrasti non è meno memorabile.

ERNST GOMBRICH**Sentieri verso l'arte**

ed. orig. 1996

a cura di Matilde Battistini

pp. 622, Lit 75.000

**Leonardo Arte,
Milano 1998****ERNST GOMBRICH****Arte e illusione**

ed. orig. 1959

trad. dall'inglese
di Renzo Federici

pp. 396, Lit 75.000

**Leonardo Arte,
Milano 1998**

La figura di Ernst Gombrich, che il 30 marzo compie novant'anni, non può essere circoscritta all'ambito della storia e della critica d'arte, poiché la sua ricerca speculativa ha toccato significativamente il territorio della filosofia e della psicologia della visione. Oltre ai fondamentali studi dedicati all'iconologia e più in generale alla metodologia artistica, all'estetica di orientamento psicoanalitico, alla pittura del Rinascimento italiano, alle arti decorative, alla fotografia e alla caricatura, l'opera di Gombrich è innanzitutto l'espressione di una feconda interazione tra arte e scienza, fondata sul principio ermeneutico secondo il quale l'arte va considerata come una "catena vivente di tradizioni".

BORLA

via delle Fomaci, 50 - 00165 Roma

Adelaide
Falcone**DIAGNOSI
CLINICA**

pagg. 224 - L. 35.000

Ugo
Amati**L'ANORESSIA
DELLO SPAZIO**

pagg. 128 - L. 22.000

Gabriel
Levi
(a cura di)**UNA FINESTRA
SULL'INFANZIA**

pagg. 112 - L. 25.000

Mauro
Manica**GUARDARE
NELL'OMBRA**

pagg. 224 - L. 40.000

A. Guidi
(a cura di)**MARX, FREUD,
LACAN****Le basi materialistiche
nella psichiatria
e nella psicoanalisi**
pagg. 128 - L. 25.000Alex
Mucchielli
(a cura di)**DIZIONARIO DEI
METODI
QUALITATIVI
NELLE SCIENZE
UMANE E SOCIALI**
pagg. 400 - L. 50.000Giulio
Girardi**CUBA DOPO
LA VISITA
DEL PAPA**

pagg. 160 - L. 25.000

La verità in pittura

Il pensiero estetico di un grande iconologo

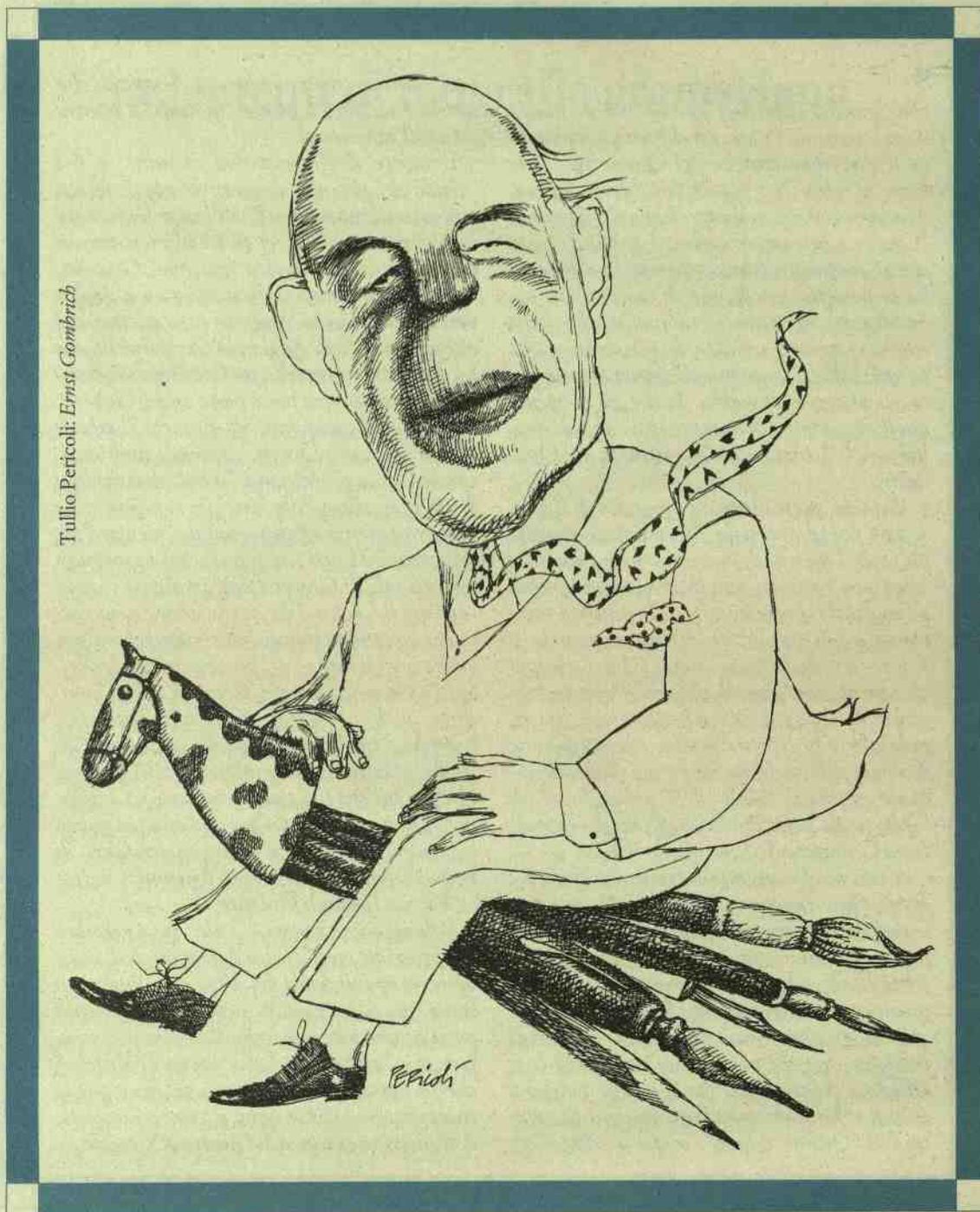
MARCO VOZZA

Mi lasciava un po' perplesso l'idea, da parte di Gombrich, di pubblicare un'antologia dei propri saggi più significativi (*The Essential Gombrich*, secondo il titolo originale, a cura di Richard Woodfield), temevo l'autocompiacimento celebrativo; invece, a lettura ultimata, devo riconoscerne l'utilità

fondamentali tesi tra loro strettamente correlate: 1) l'idea della pittura come espressione di una fedeltà mimetica alla natura è un mito infondato alla luce della nuova griglia interpretativa delle scienze cognitive; 2) l'opera d'arte manifesta la persistenza di convenzioni figurative, il costante ricorso

stessi anni gli impressionisti dichiareranno di riprodurre fedelmente sulla tela l'effetto retinico suscitato dall'immagine del mondo esterno, la percezione allo stato puro, non intenzionale, in condizioni di assoluta passività.

La nuova estetica che si afferma agli albori del XX secolo è consi-



Tullio Pericoli: Ernst Gombrich

non meramente divulgativa, soprattutto per la presenza di alcuni importanti inediti che rivelano ulteriori e sorprendenti oggetti della sua indagine (ad esempio un bell'articolo su Schubert e la Vienna del suo tempo) e permettono di focalizzare meglio il nucleo filosofico che scaturisce dall'analisi dell'illusione pittorica, l'idea cioè che a fondamento di ogni rappresentazione vi sia l'opera di un "occhio pensante" che procede attraverso osservazioni selettive, come hanno persuasivamente chiarito gli psicologi della forma, i cognitivisti e i neuropsicologi come Richard Gregory, coautore insieme a Gombrich di un importante volume sulla psicologia della percezione.

Il contributo teorico di Gombrich all'estetica e alla psicologia della rappresentazione pittorica, inaugurato dal pionieristico *Arte e illusione*, ora riproposto al lettore italiano, può essere enucleato in tre

all'opera dei predecessori; 3) la storia dell'arte riceve una descrizione perspicua se si avvale del metodo usato per spiegare la storia della scienza, con particolare riferimento all'epistemologia di Popper fondata sul primato della ipotesi teorica sull'osservazione empirica e sullo schema congettura/confutazione.

Da Plinio a Vasari fino agli impressionisti - sostiene Gombrich - il problema dello stile si risolve in quello dell'imitazione, della possibilità di un progresso nell'indice di fedeltà mimetica alla natura: la storia dell'arte è il progressivo avvicinamento alla verità incontaminata dell'ottica naturale. Nel 1843 Ruskin interviene a sostegno di Turner affermando che la sua perfetta conoscenza dei fenomeni naturali osservati con un *occhio vergine*, liberato cioè dai pregiudizi della tradizione, gli permette di progredire oltre Lorrain e Canaletto; negli

derata da Gombrich una reazione a questo modello secolare di spiegazione fondata sull'ottica naturale: dapprima Fiedler sostenne che anche la più elementare impressione sensibile è già l'esito di un operazione mentale; Hildebrand e Berenson richiamarono l'attenzione sulla priorità dei valori tattili su quelli visivi; Riegl rilesse poi la storia dell'arte come avvicendamento di stili di percezione o mutamenti paradigmatici, la cui evoluzione non configurava né progresso né decadenza; per Warburg dipendere dalla tradizione è la regola dell'arte, anche di quella più schiettamente naturalistica. Intendendo collocarsi in questa grande tradizione (per lo più viennese), evitando però il riferimento a un inesorabile "volere artistico" che sembra preludere a una filosofia della storia hegeliana o a una delle varie espressioni della popperiana "misera dello storicismo", Gom-

brich pone l'enfasi "sulla tenacia delle convenzioni, sulla funzione dei tipi e degli stereotipi nell'arte".

La consapevolezza che l'arte debba più al *sapere* che al *vedere*, e che ogni rappresentazione si fondi su convenzioni ereditate da una tradizione figurativa, non esclude però, anzi sembra render possibile, l'innovazione creativa, l'eccezione dalla regola. La mente - come ha ben spiegato Popper (a cui Gombrich riconosce un profondo debito di riconoscenza) - non è una tavoletta di cera, né un serbatoio pronto a ricevere flussi sensoriali, anche l'occhio dell'artista non potrà mai raggiungere uno stato di totale e innocente passività, perché anzi questa ipotetica condizione edenica non gli permetterebbe di *vedere* per mancanza di schemi di selezione e classificazione dei dati sensibili.

La concezione secondo la quale ogni vedere è un interpretare fondato su convenzioni acquisite, ogni percezione è circoscritta da un orizzonte di attese, ogni esperienza è prefigurata dall'assunzione di uno schema concettuale, non sfocia in un convenzionalismo scettico alla Nelson Goodman, poiché - all'interno del paradigma illusionista - sono pur tuttavia accertabili differenti approssimazioni al vero; i quadri di Constable o di Turner non saranno dunque visti come un'immagine della loro retina, ma interpretati nei termini di un mondo reale possibile. Al termine della parabola impressionista, che prescriveva l'imperativo morale ed estetico della fedeltà integrale all'esperienza visiva, Cézanne metterà in chiaro che la *verità in pittura* ha a che fare con la fedeltà alla propria visione, con l'aderenza ai propri criteri di organizzazione del materiale offerto dal nostro apparato sensoriale, a sua volta alimentato dalla memoria dei quadri visti nei musei, dalla loro continua rielaborazione da cui spesso scaturisce il gesto innovatore.

La fedeltà di Gombrich al razionalismo popperiano lo induce, anche in questi saggi, a prendere le distanze da ogni forma di relativismo: il termine di confronto per ogni schema mentale rimane sempre la realtà empirica, perché altrimenti non sarebbe neppure possibile avviare una procedura di falsificazione e si cadrebbe in balia dell'irrazionalismo che legittima, tra l'altro, la proliferazione di ogni stravaganza ed eccentricità interne alla "logica della fiera della vanità". Nonostante il continuo richiamo dell'invenzione artistica alle scoperte scientifiche, Gombrich considera azzardato istituire un paragone tra la scienza e l'arte moderna, soprattutto per la mancanza di regole e per il carattere arbitrario della valutazione critica, nonché per "l'avventato culto di ogni novità" tipico di ogni avanguardia artistica. È dunque per coerenza epistemologica, e non per snobismo, che Gombrich si mostra diffidente nei confronti di buona parte dell'arte novecentesca.



ALBERTO FERLENGA

Dimitris Pikionis, 1887-1968pp. 352, 480 ill. in b.-n. e col.,
Lit 180.000**Electa, Milano 1999**

L'opera di Dimitris Pikionis (1887-1968) rappresenta uno dei vertici rimossi dell'architettura del Novecento. Se si escludono alcune pubblicazioni pionieristiche ma scarsamente attendibili, e due vaste raccolte di disegni e di riproduzioni di dipinti date alle stampe in Grecia, la letteratura dedicata all'opera dell'architetto greco è limitata e inaffidabile. Ignorata dalla maggioranza dei cultori di architettura, travisata dai pochi che si sono interessati dei suoi edifici e studi, così difficili da interpretare e apprezzare da chi non vi si avvicina con ansia filologica, l'opera di Pikionis viene ora adeguatamente presentata per merito del libro di Electa.

Ferlenga ha compiuto le sue ricerche nell'archivio di proprietà della figlia di Pikionis, Agni, ad Atene, dove sono conservati in gran numero i disegni che l'architetto approntò per i suoi non molti progetti, una raccolta di dipinti e altri documenti relativi alla sua produzione teorica. Tutti coloro che si soffermeranno sulle accurate riproduzioni dei disegni pubblicate nel libro potranno avvertire la profondità della cultura che vi è riflessa, la ricercatezza delle loro espressioni, l'originalità inquietante del pensiero sotteso a ciascun progetto. Parimenti, quanti leggeranno il saggio introduttivo di Ferlenga e gli scritti di Pikionis finalmente disponibili nella bella traduzione di Monica Centanni (un'autorevole grecista, autrice del raffinato commento che li precede) si renderanno conto di come questo volume offra documenti preziosi, di cui sarà impossibile non tenere conto allorché si tenterà di dettagliare ulteriormente la mappa dell'evoluzione del pensiero architettonico contemporaneo.

Le *Note autobiografiche* che Pikionis redasse nel 1967 sono state pubblicate nel volume electiano per la prima volta in modo corretto. Centanni, infatti, è riuscita a superare brillantemente, affrontando questo testo fondamentale (che può interessare lettori di formazioni diverse), le ardue difficoltà che presentano tutti gli scritti dell'architetto - sino ad ora tradotti parzialmente e sciattamente -, ordinati nella parte conclusiva del volume. Avendone analizzato la lingua, un'originale mescolanza di linguaggio parlato e greco antico, Centanni ha dimostrato acutamente come per Pikionis "parlare e scrivere greco non fosse altro che imparare a ricordare, ritrovare parole e sintagmi, risentire l'eco profonda dei suoni e dei significati", dato che dall'insegnamento eracleo egli aveva appreso che "qualora abbiamo in comune fra noi la memoria, allora conosciamo la verità; qualora invece operiamo singolarmente, siamo nel falso". I progetti di Pikionis, coerentemente con il suo pensiero sulla lingua, seguono il cammino che conduce alla pienezza di un fare fondato sull'identificazione di invenzione e ritorno, tangibile dimostrazione di come la grandezza dell'architettura (e di quella contemporanea in

particolare) si dispieghi lì dove essa si realizza quale "antichissima panarchia", non "come heuresis, scoperta, ma come invenzione: ritrovamento", continua interrogazione.

La formazione di Pikionis, scandita dai soggiorni a Monaco e in Germania, a Parigi e Roma, fu se-

camente determinata, che segnò la via intrapresa da Pikionis con le imprese della maturità, irriducibili a qualsiasi altra esperienza coeva, a qualsivoglia "ismo" contemporaneo. Tra queste, alcune realizzazioni, pur nel variare delle contingenze di cui furono conseguenza, sono da accogliere tra i capolavori

utile dei versi di un "poemetto" che lo stesso Pikionis scrisse, dando ragione della tensione che anima la sua architettura: "PIETÀ / Tu, Dio, hai messo ovunque leggi / concedimi di seguirle, concedimi di non profanarle".

L'ultima costruzione che Pikionis realizzò è un'opera scintillante

Inquietante originalità

Un maestro rimosso del Novecento

FRANCESCO DAL CO



gnata dagli incontri con le opere di Cézanne, von Marées, Böcklin, con la frequentazione di De Chirico (ricordata in una pagina memorabile delle *Note autobiografiche*), di Parthenis e dei giovani raccolti intorno alla rivista "Tri mati" ("Il terzo occhio"), per poi completarsi con le indagini e gli studi dedicati all'architettura greca tradizionale, all'"arte popolare". Forte delle esperienze giovanili, Pikionis contribuì a diffondere in Grecia il linguaggio dell'architettura radicale europea, costruendo il complesso scolastico del Licabetto "intorno al 1932", di fatto la sua prima realizzazione di ampio respiro. Ma dopo aver completato quest'edificio, come egli sostenne, "non mi sentii soddisfatto e fu allora che pensai che lo spirito universale doveva trovare una sintesi con lo spirito della nazione greca". Ferlenga non manca di cogliere il significato della svolta, da quest'opera pre-

dell'architettura contemporanea.

Il villaggio forestale costruito a Pertouli (1953-56) è una conturbante dimostrazione dei modi in cui Pikionis si sforzò di coniugare *logos* e *mneme*, ragione e memoria, tentando di dare una risposta, se così è lecito dire, a una tra le più inquietanti domande con cui l'architettura d'Occidente si è confrontata, e non solo da quando le luci del crepuscolo hanno iniziato a diffondersi sul suo orizzonte.

La sistemazione della zona archeologica intorno all'Acropoli di Atene e il connesso centro di accoglienza di San Dimitris Loumbardis materializzano l'assoluta dedizione che a esse Pikionis dedicò negli anni compresi tra il 1954 e il 1958. Per comprendere il significato di quest'opera della vita, alla quale l'architetto consacrò ogni energia (ricordando le parole di Eschilo: "il mortale deve imparare attraverso il dolore"), nulla è più

di cultura e maestria. Si tratta del parco giochi di Filothei ad Atene (1961-64). Su un impianto disegnato con eloquente acrobazia matematica, la mano dell'architetto ha qui convocato, con figure direttamente prelevate dall'archeologia ellenistica, soluzioni e precisissimi dettagli costruttivi mutuati dall'architettura giapponese pre-Edo. Tra sapienti sistemazioni paesaggistiche si levano all'interno di questo miracoloso recinto il guscio di una nave dal fasciame compromesso che ricorda quella di Ulisse, un gigantesco elmo acheo, mentre a nessun episodio di una narrazione complessa e stupefacentemente variata è consentito sottrarsi a un'attenzione geometrica e a una cura costruttiva inflessibili. Qui il cammino compiuto da Pikionis ("la verità è che come nel mito di Eracle al bivio - come nella 'Y' che di quel mito è cifra - le vie che si aprivano al gio-

vane architetto non erano due, ma tre", osserva giustamente Centanni) e la sua ricerca si concludono e compendiano con assoluta coerenza.

"Cézanne mi ha condotto lontano dagli ideali d'Occidente: l'Oriente e Bisanzio mi rivelarono che la creazione di una lingua simbolica *astratta* della natura e della materia della mimesi è la sola strada spiritualmente degna", si legge nelle *Note autobiografiche*. Le pagine che contengono questo passo chiariscono perché l'opera di Pikionis è espressione di un fare tanto inattuale quanto è scandaloso il pensiero che in esso si esprime. Il parco giochi di Filothei, infatti, è uno dei rari moti di rivolta che l'architettura contemporanea europea ha saputo opporre all'inclinazione che la induce a resistere al proprio compimento, per decidere invece di accompagnare, interrogandolo, il tramonto che l'attende - dato che lì è anche il suo futuro.

HUBERT DAMISCH
Skylines. La città narciso
pp. 207, Lit 28.000
costa & nolan,
Genova 1998

La città contemporanea è stata oggetto, in questi anni, di una letteratura vasta, spesso banalmente ripetitiva a dispetto della marcata invenzione terminologica. Le tante città di cui abbiamo letto, di quarzo, di latta, di flussi, di tessuti porosi e di nicchie, rappresentano quasi sempre drastiche semplificazioni dei problemi che l'abitare contemporaneo pone. È su queste semplificazioni che ci si trova a riflettere leggendo *Skylines*. Il testo costituisce una piacevole eccezione per la qualità delle ipotesi sollevate e per i riferimenti ampi e coerenti, capaci di restituire le ossessioni, le curiosità e gli interessi dell'autore, storico dell'arte di cui ricordiamo l'importante studio *L'origine della prospettiva*, tradotto da Guida nel 1992. Negli scritti raccolti in questo volume (esercitazioni, tiene a ribadire Damisch, non saggi), l'intenzione è quella di dire alcune cose attorno a luoghi fisici dell'abitare contemporaneo che hanno funzionato da scena per la messa a punto di una teoria o, più semplicemente, di una riflessione. "Habitat del pensiero", ritrovati nel labirinto, nella città, nel museo, nell'America, luogo per eccellenza, cui è dedicata l'intera seconda parte: una mirabile ricostruzione di quel "gioco a rimpiattino" che ne ha fatto la scena della modernità, grazie anche all'imprevedibile e spesso trascurato innesto di parte della cultura europea.

CRISTINA BIANCHETTI



A Porta Venezia, lupi solitari e figli di famiglia

Un'indagine da vicino su cause, circostanze e conseguenze della piccola criminalità algerina a Milano

FRANCESCO CIAFALONI

ASHER COLOMBO

Etnografia di un'economia clandestina. Immigrati algerini a Milano

pp. 248, Lit. 35.000

il Mulino, Bologna 1998

Si parla spesso della illegalità degli immigrati. E si tende a dividere il mondo in *stranieri* e *italiani*; oppure in *albanesi*, *peruviani*, *marocchini*, *algerini*. Si tende a classificare per passaporto, come si dice con un termine che salva tutto, per etnie. "Etnia" è il termine irriducibile e politicamente corretto per dire *quelli lì*. Il libro di Asher Colombo, basato su una lunga ricerca, un po' rischiosa non solo in senso scientifico, è una storia di ambienti e di persone, ambienti nordafricani e italiani, persone (di provenienza italiana e nordafricana) che si ritrovano nel microcosmo di porta Venezia, a Milano. Gli intervistati sono quasi solo algerini, ma i protagonisti ci sono tutti: le guardie e i ladri, gli spettatori e le vittime, che si incontrano e collaborano o confliggono, che lavorano, qualche volta regolarmente, il più delle volte in nero, qualche volta onestamente (o commettendo solo reati fiscali), spesso taccheggiando scippando, rapinando ricettando, o che subiscono scippi e rapine.

Il libro però non si ferma ai soli rapporti materiali. Le persone si scambiano anche messaggi sui codici di comportamento, sul dover essere, sulle norme morali che qualche volta condividono o credono di condividere. Dal punto di vista dei comportamenti e del codice morale non tutti gli italiani e non tutti gli algerini stanno dalla stessa parte, hanno la stessa storia o le stesse aspettative; ma i loro codici interagiscono, si sono formati l'uno in riferimento all'altro. Questo libro è uno dei pochi - in Italia per ora l'unico - che aiuti a capire come si formino un comportamento e una rete di malavita; che consente di non attribuire a una provenienza (algerini, albanesi, extracomunitari) ma a un insieme di cause e di rapporti, a una rete, l'appartenenza sfumata e ambigua, come sempre per la piccola criminalità, alla malavita.

Il libro andrebbe letto in riferimento a uno studio generale sulla criminalità degli immigrati, come quello, recente, di Marzio Barbagli, *Immigrazione e criminalità in Italia* (il Mulino, 1998), che fornisce un quadro e una storia dei numeri e delle spiegazioni della criminalità dei nuovi arrivati; ma anche a confronto con un libro diverso nei riferimenti e nella stesura ma simile per il mondo che descrive e per lo sguardo umano ma non complice dell'autore, e cioè *Autobiografie della leggera*, di Danilo Montaldi (Einaudi, 1961; Bompiani, 1998; cfr. "L'Indice", 1998, n. 7). Sono passati quarant'anni dalla prima edizione del libro di Montaldi, ma il destrutturarsi e ri-

strutturarsi del mondo, le storie dei "lavoratori irregolari e occasionali, degli sradicati, degli ex-carcerati (...) degli strati sociali composti da muratori che d'inverno si trasformavano in norcini, da fabbri che diventavano mietitori o macchinisti nei periodi stagionali" che quel libro racconta non sono

due, la percentuale salirà. Ed è vero, come osserva Barbagli, che delinquono soprattutto gli adolescenti e i giovani maschi, e che gli immigrati sono soprattutto giovani e maschi. È vero anche che la probabilità di un immigrato di essere arrestato è maggiore di quella di un italiano, a parità di comporta-

porti. È proprio questo che fa il libro di Asher Colombo, come faceva più di quarant'anni fa Danilo Montaldi, un etnografo della malavita di allora (e della militanza politica di allora).

E cosa trova Asher Colombo? Un mondo vario e contraddittorio, difficile da classificare, con note-

parola che si sente ripetere più spesso dall'autorità è "arrangiatevi". E, per arrangiarsi, qualsiasi mezzo è tollerabile".

Oppure, come dice Kader: "Ho lavorato e prendevo 1 milione e 4, 1 milione e 5 al mese. Non mi bastava. Avevo affittato un monolocale a 700. Allora mi sono detto che stavo perdendo tempo per niente. E ho iniziato a rubare (...) a fare qualsiasi cosa per guadagnare."

Asber: Va bene, ma come mai ti è venuta in mente proprio questa cosa. Ti è caduta dal cielo?

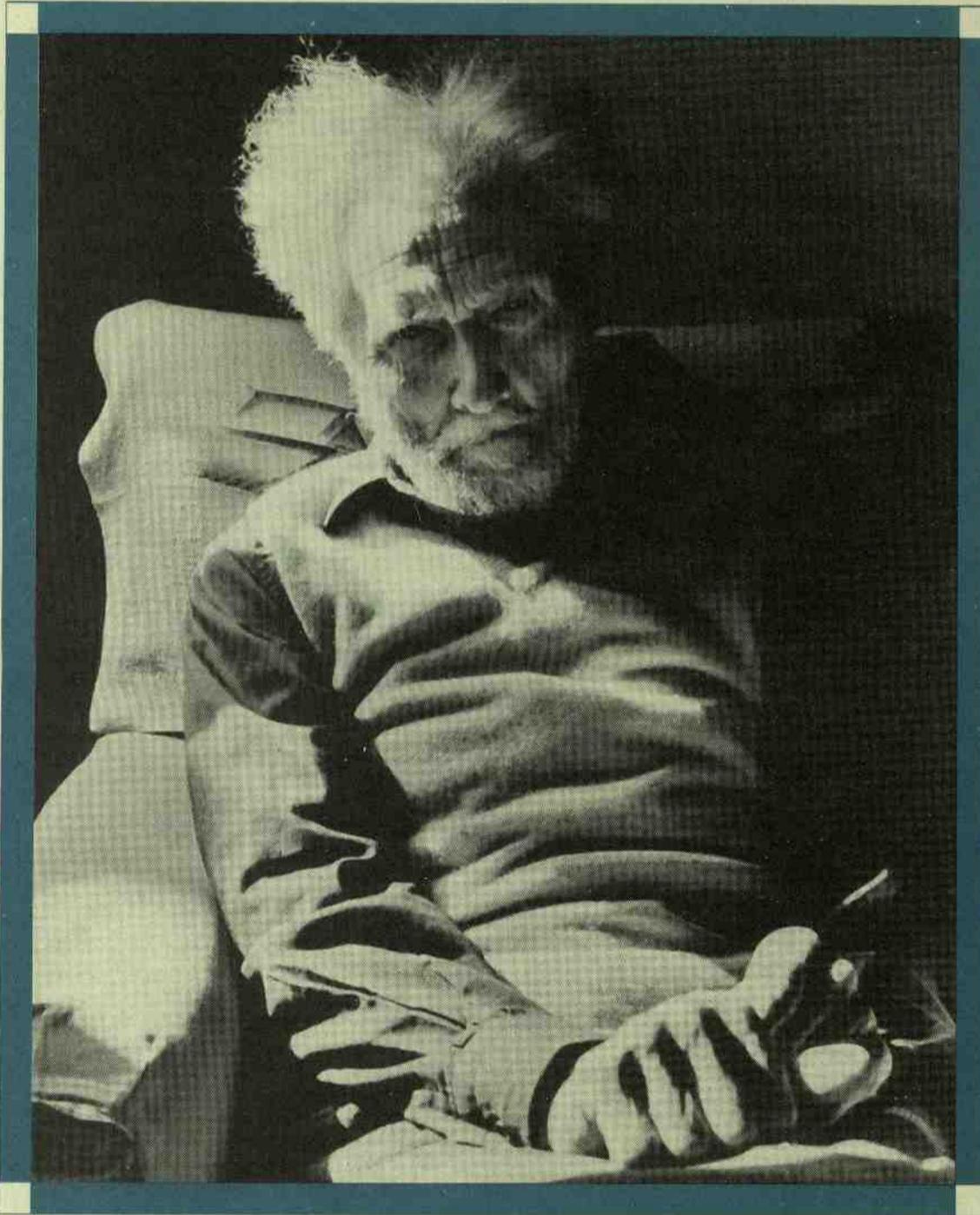
Kader: No no, è l'entourage. Io ho iniziato a fare il corriere con loro... Nel rischio ognuno ha la sua fortuna. E io preferisco il rischio più alto allora, quello della *ghabra* (la polvere, l'eroina, N.d.a.).

Quello che si fa qui, all'estero, dove non si ha faccia, non c'è l'ambiente della famiglia e dei parenti, non si farebbe a casa:

Kader: io non sono mica il tipo che ruba al paese... Della mia famiglia non c'è nessuno che rubi, solo io e solo da quando sono venuto qua".

Naturalmente almeno alcuni provano a fare lavori regolari, ma non riescono a tenerli facilmente e ricadono nei piccoli furti, si fanno derubare della refurtiva, spacciano, diventano essi stessi consumatori. L'autore fa notare che in un gruppo molto piccolo, di un centinaio di algerini, ci sono stati due morti per overdose, che è moltissimo. E se si diventa consumatori non si esce più dal giro perché bisogna spacciare per pagarsi la dose. E per rubare e piazzare la roba rubata bisogna stare sempre in giro, per i bar e i locali notturni, e cambiare residenza. E i bar, i locali e gli alberghi costano. Perciò molti passano con continuità dalle mense dei centri di accoglienza ai ristoranti e di nuovo alle mense.

È importante un'osservazione di Asher Colombo. Alcuni poliziotti rimproverano agli algerini di non avere pietà, di rubare a tutti, di non avere onore. Ma gli algerini ritengono invece di distinguere tra le potenziali vittime, di non rubare ai deboli, di avere onore. I codici sono gli stessi. Occorre aggiungere che l'umanità dello sguardo, come ho detto, non implica complicità. Molti di questi ragazzi danno proprio per scontato di poter campare bene da parassiti. In ogni caso non per algerinità; come loro ce ne sono molti qui. Loro hanno solo scoperto che per arrangiarsi e rubare è meglio farlo in un posto ricco che in un posto povero; meglio in uno Stato relativamente permissivo che in un regime militare.



poi troppo diverse dalle storie almeno dei "vecchi", dei "lupi solitari" di cui parla Colombo, anche se quelli arrivavano a Cremona e a Milano dalla campagna lombarda e questi arrivano a Porta Venezia da un qualche villaggio algerino. Se c'è una frattura in queste storie, quelle degli anni cinquanta e queste di adesso, sta tra i "lupi solitari" e i "figli di famiglia", come li chiama Colombo, cioè tra quelli un po' più vecchi, che hanno cominciato a guadagnarsi da vivere, prima a casa e poi qui, facendo i mestieri e sono poi caduti nel furto e nello spaccio, e quelli che si considerano, a casa, benestanti, e che hanno una aspettativa di alti consumi, che tutti sembrano potersi permettere, salvo loro, e se li procurano come possono.

Il fatto è che un carcerato su quattro è oggi immigrato, in Piemonte; ma siccome gli immigrati tra i nuovi ingressi sono uno su

quattro; è vero che i reati per cui gli immigrati sono in carcere non sono gravissimi; ma, ed è questo uno dei punti più interessanti del libro di Barbagli, fatte tutte le correzioni, il peso degli immigrati in generale resta più che proporzionale, mentre in passato l'anomia degli immigrati è stata sempre più bassa di quella dei vecchi residenti, in condizioni che devono essere state altrettanto dure o più dure. Che cosa è cambiato? Cosa sta succedendo?

Per rispondere, se non si condivide la tesi che fa derivare la maggiore anomia dall'essenza culturale degli immigrati o di alcune provenienze ("delinquono perché sono così") o dalla distanza culturale ("delinquono perché le loro norme sono diverse da quelle di qui"), tesi che non quadra né con la situazione attuale né con la storia, bisogna disaggregare, andare a guardare i dettagli, le singole reti di rap-

porti. È proprio questo che fa il libro di Asher Colombo, come faceva più di quarant'anni fa Danilo Montaldi, un etnografo della malavita di allora (e della militanza politica di allora).

E cosa trova Asher Colombo? Un mondo vario e contraddittorio, difficile da classificare, con note-

parola che si sente ripetere più spesso dall'autorità è "arrangiatevi". E, per arrangiarsi, qualsiasi mezzo è tollerabile".

Oppure, come dice Kader: "Ho lavorato e prendevo 1 milione e 4, 1 milione e 5 al mese. Non mi bastava. Avevo affittato un monolocale a 700. Allora mi sono detto che stavo perdendo tempo per niente. E ho iniziato a rubare (...) a fare qualsiasi cosa per guadagnare."

Asber: Va bene, ma come mai ti è venuta in mente proprio questa cosa. Ti è caduta dal cielo?

Kader: No no, è l'entourage. Io ho iniziato a fare il corriere con loro... Nel rischio ognuno ha la sua fortuna. E io preferisco il rischio più alto allora, quello della *ghabra* (la polvere, l'eroina, N.d.a.).

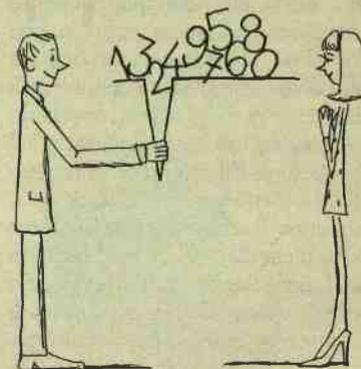
Quello che si fa qui, all'estero, dove non si ha faccia, non c'è l'ambiente della famiglia e dei parenti, non si farebbe a casa:

Kader: io non sono mica il tipo che ruba al paese... Della mia famiglia non c'è nessuno che rubi, solo io e solo da quando sono venuto qua".

Naturalmente almeno alcuni provano a fare lavori regolari, ma non riescono a tenerli facilmente e ricadono nei piccoli furti, si fanno derubare della refurtiva, spacciano, diventano essi stessi consumatori. L'autore fa notare che in un gruppo molto piccolo, di un centinaio di algerini, ci sono stati due morti per overdose, che è moltissimo. E se si diventa consumatori non si esce più dal giro perché bisogna spacciare per pagarsi la dose. E per rubare e piazzare la roba rubata bisogna stare sempre in giro, per i bar e i locali notturni, e cambiare residenza. E i bar, i locali e gli alberghi costano. Perciò molti passano con continuità dalle mense dei centri di accoglienza ai ristoranti e di nuovo alle mense.

È importante un'osservazione di Asher Colombo. Alcuni poliziotti rimproverano agli algerini di non avere pietà, di rubare a tutti, di non avere onore. Ma gli algerini ritengono invece di distinguere tra le potenziali vittime, di non rubare ai deboli, di avere onore. I codici sono gli stessi. Occorre aggiungere che l'umanità dello sguardo, come ho detto, non implica complicità. Molti di questi ragazzi danno proprio per scontato di poter campare bene da parassiti. In ogni caso non per algerinità; come loro ce ne sono molti qui. Loro hanno solo scoperto che per arrangiarsi e rubare è meglio farlo in un posto ricco che in un posto povero; meglio in uno Stato relativamente permissivo che in un regime militare.

"Come dice l'anziano Yahia, la



Antropologia e psichiatria - Libro del mese

L'etnopsichiatria e il suo giardino

Una rete di segni in cui collocare i conflitti tra le culture

DELIA FRIGESSI

ROBERTO BENEDEUCE

Frontiere dell'identità e della memoria. Etnopsichiatria e migrazioni in un mondo creolo

con un saggio di Mahfoud Boucebci

pp. 314, Lit 44.000

Angeli, Milano 1998

In un grande giardino, disseminato di fiori e ben curato, con viottoli che si dipartono uno dall'altro per ricongiungersi poco più lontano, accanto a un'aiuola esotica o a una fontana decorata di maschere, qualcuno cammina. Ora si ferma a osservare una pianta, in particolare i suoi innesti, o un fiore da raddrizzare, ora li coglie e poco a poco ne compone un mazzo, altre volte li pressa tra due fogli per poterli più tardi analizzare nel suo laboratorio.

L'immagine della passeggiata, di questo *tour du propriétaire*, mi è suggerita dal nuovo libro di Roberto Beneduce e dal suo modo di raccontare e di interrogare l'etnopsichiatria. Una sottodisciplina – ma meglio è stata definita come disciplina “di frontiera” – che si è sviluppata negli ultimi tempi in territorio anglosassone e francese – Tobie Nathan *docet* dopo Devereux – e che ora si avvia a trovare i suoi punti di riferimento anche in Italia. La nostra società si trasforma a contatto e con l'inserimento degli immigrati provenienti dai paesi in via di sviluppo e dell'Est europeo e si apre, attraverso lacerazioni e resistenze anche feroci, a un mix di culture lingue religioni, di identità non più pure o percepite tali – dio ne scampi – ma meticcice. L'etnopsichiatria serve a comprendere questa trasformazione e non solo: mette in discussione noi stessi e i nostri modi occidentali e postcoloniali di affrontare le alterità.

Beneduce fa ruotare il suo discorso intorno ad alcuni temi che vengono analizzati con dottrina, riferendosi all'ampia letteratura esistente e discutendone via via le conclusioni, e si appoggia a una serie di casi esemplari che la sua pratica di coordinatore del Centro Fanon di Torino ha negli ultimi anni arricchito. Il trauma come essenza della migrazione e la nostalgia, il significato da attribuire ai contesti sociali e il posto che le tecniche occupano nella psicoterapia degli immigrati, i concetti di cura e di malattia, ma anche di persona, nelle medicine non occidentali, i problemi delle donne e dell'infanzia: di questi, e dei non pochi altri temi importanti affrontati nella prospettiva etnopsichiatrica, vorrei trascriverne qui almeno due. Avvertendo il lettore che sullo sfondo del discorso di Beneduce la migrazione appare sempre come un lungo processo dove contraddizioni e conflitti stentano a ricomporsi e in cui le diversità di stili di vita e di modelli culturali possono esprimersi in una varietà di disturbi psicologici.

Mi sbrigherò in poche parole della nostalgia, intorno alla quale l'autore schizza i contorni di una “fenomenologia critica”. Per chi – come chi scrive – fin dall'ormai lontano 1982 aveva affermato insieme a Michele Riso la inesistenza della nostalgia-malattia e ne aveva analizzato il modello per svelare i

granti che ha conosciuto i traumi più brutali dei diritti negati e dello sfruttamento da lavoro, rappresentano una *pierre de touche* delle capacità di integrazione e un luogo privilegiato per saggiare l'avvenire delle cosiddette società multiculturali (*We are all multiculturalists now* è il titolo del nuovo libro di

no e tuttavia, nel caso dei bambini e degli adolescenti stranieri, questa sua corretta istanza metodologica non è spinta fino in fondo. Il difficile antagonismo con la figura paterna che decade dal suo ruolo forte è una conseguenza possibile della situazione nuova in cui la famiglia immigrata si viene a trovare,

bolici. Anche il tentativo di tornare alle origini apre difficili problemi sui legami con il paese degli avi (si vedano le belle pagine dello psichiatra algerino Mahfoud Boucebci in appendice al volume).

Alla fine Beneduce si pone alcune domande che il lavoro clinico con persone di altre culture impone. Non si tratta di meticcicare le tecniche ispirandosi a quelle dei guaritori o di confrontare queste ultime con le tecniche psicoterapiche occidentali, ma di cogliere l'essenza della tecnica d'influenza terapeutica nei suoi rapporti costitutivi con le rappresentazioni dei diversi mondi culturali, nei suoi nessi con i rispettivi principi antropologici e psichiatrici. L'invito è insomma quello di riuscire a capire la “rete” di segni e di simboli in cui l'immigrato situa la sua malattia. Un'altra questione concerne l'efficacia simbolica della cura, per esempio i “meccanismi endogeni di autoguarigione” attivati da trattamenti rituali e da tutto quell'insieme di stimolazioni che possono indurre un cambiamento terapeutico.

Che si tratti di *L'influence qui guérit* di Nathan o della “iatrofanìa” di Beneduce, o del loro più glorioso capostipite, *La foi qui guérit* di Charcot, siamo in presenza di tecniche che nel rituale rielaborano e connettono i valori del gruppo e le norme individuali (si pensi al rituale sardo dell'argia). Non è impossibile ritenere che queste tecniche continuino a espletare la loro funzione in una situazione di disorientamenti e di smarrimenti collettivi e individuali come quella che la migrazione sperimenta. Intorno alla mescolanza, alla “ibridazione” delle tecniche, in un serrato confronto con le idee di Nathan, Beneduce finisce per proporre una sua “etnopsichiatria comunitaria”, che si starebbe elaborando nel composito lavoro in corso al Centro Fanon.

Ibridazione, meticcio, creolizzazione del mondo da opporre alla omologazione e alla globalizzazione: di fronte alle sfide contemporanee della “sur-modernità” nasce l'esigenza di trovare una metodologia e di configurare un'etnopsichiatria che si interroghi anche sulle conflittualità presenti nel mondo occidentale, sui problemi aperti nelle nostre culture. Trasportato dallo sforzo di tenere conto degli interrogativi teorici che a ogni passo infittiscono, lo studioso sembra talvolta trascurare la pregnanza dei processi storici e il fatto che i loro effetti fanno parte dei sistemi sociali. Ma i tentativi di analizzare la società senza riferirsi alla storia possono indurre a errori teorici e di fatto. Il problema è che una prospettiva storica non può semplicemente essere aggiunta all'antropologia e neppure all'etnopsichiatria. Sarebbe – a voler riprendere la metafora iniziale – come se la passeggiata nel giardino potesse avvenire in uno spazio senza colori e senza suoni e questi ultimi venissero aggiunti in un secondo tempo per rendere più verosimile la scena.



meccanismi della moderna psicopatologia dell'emigrazione, è stata una gradita sorpresa scoprire che questo ambiguo sentimento, in vari modi legato al passato e alla sua perdita, poteva aprirsi al futuro. Bloccata tra esperienza e narrazione, osserva Beneduce, la nostalgia presente tra gli immigrati sembra oggi legarsi al bisogno di trovare la propria identità, una “strategia” che serve a ridefinire la percezione di sé nel nuovo gruppo. Meno felice mi sembra il paragone con la strategia magico-rituale del *wootal* e del *bondu*, ma comunque importante risulta alla fine questa rivisitazione della nostalgia per affermarne la natura “attiva”, il carattere di resistenza alla “colonizzazione interiore”: il passato serve ad affrontare il presente.

Soprattutto in paesi dove l'emigrazione ha alle spalle una lunga storia di generazioni, i problemi dei giovani immigrati, dei figli di quella prima generazione di mi-

Nathan Glazer). La cura dei bambini non è uguale nelle società non occidentali e nelle nostre; diverse sono le strutture e i modelli delle famiglie, della socializzazione e dell'educazione. Può colpire il fatto che di solito le famiglie immigrate non attribuiscono le difficoltà dei figli, a scuola e altrove, a questioni di ordine psicologico e non si mostrino perciò più tolleranti – il loro comportamento ricorda quello di non poche famiglie operaie. E del resto, come osserva Beneduce, l'istituzione scolastica per sua natura si occupa più di individui che di gruppi o di appartenenze, e non sembra propensa a tener gran conto degli ostacoli che i bambini immigrati incontrano, per esempio nell'apprendimento e nell'uso di una lingua che non è più quella materna.

Beneduce è studioso avvezzo a scorgere la disomogeneità che le etichette convenzionali nascondono

ma neppure si può dimenticare lo straordinario e diffuso successo dei giovani studenti di origine asiatica nelle università statunitensi. Le radici dell'identità e il sentimento dell'appartenenza, quando si mantengono o si ricostituiscono, sono una forza alla quale gli adolescenti immigrati fanno più di una volta ricorso. È la non appartenenza, la difficoltà a stare tra due mondi, che provoca violenza e sofferenza; non per caso i giovani della seconda o della terza generazione sono colpiti dalla devianza che aveva invece risparmiato la prima generazione di immigrati, legata ad altri valori e finalità.

Ai rischi di marginalizzazione il giovane immigrato sembra quasi inevitabilmente esposto, il suo confronto con le incertezze di status e di ruolo dei genitori lo conduce spesso a identificazioni conflittuali, sullo sfondo dell'assenza di punti di riferimento sociali e sim-

Novità Giuffrè

CODICE DEGLI ENTI
NON PROEITa cura di GIOVANNI IUDICA
p. XXV-834, L. 94.000

CONDONO EDILIZIO

Circolari, studi e riflessioni
del notariato
p. IX-570, L. 70.000DIRITTO E PROCEDURA
PENALE MINORILESANTO DI NUOVO
GIUSEPPE GRASSO
p. XI-544, L. 68.000

FEDERICO II DI SVEVIA

PIERRE RACINE
p. XIII-524, L. 68.000GIURISPRUDENZA ANNOTATA
DI DIRITTO INDUSTRIALEdiretta da ADRIANO VANZETTI
Anno XXVI-1997,
p. 1420, L. 180.000IMMIGRAZIONE MUSULMANA
E CULTURA GIURIDICALETIZIA MANCINI
p. XIII-170, L. 25.000LA LIBERTÀ DELLA
PREVIDENZA PRIVATAGIULIANA CIOCCA
p. XIV-312, L. 42.000LINEAMENTI DEL NUOVO
DIRITTO D'AUTORELAURA CHIMIENTI
p. XXIII-582, L. 68.000RICERCHE DI TEORIA
GENERALE DEL DIRITTO
E DI DOGMATICA GIURIDICA

ANGELO FALZEA

Volume I - Teoria generale del diritto
p. VII-680, L. 85.000

IL RITORNO DELLA VOLONTÀ

EMANUELE CALÒ
p. X-186, L. 25.000STUDI IN ONORE
DI PIETRO RESCIGNOOpera completa in 5 volumi
p. XXXVII-4605, L. 600.000TRATTAMENTO DEI DATI E
TUTELA DELLA PERSONAa cura di
VINCENZO CUFFARO
VINCENZO RICCIUTO
VINCENZO ZENO-ZENCOVICH
p. VIII-312, L. 40.000GIUFFRÈ EDITORE
Via Busto Arsizio, 40
20151 MILANO
http://www.giuffre.it**FILIPPO BARBANO**
La sociologia in Italia.
Storia, temi e problemi
(1945-60)
pp. 610, Lit 68.000
Carocci, Roma 1998

Si tratta del primo di una serie di tre volumi che nel loro insieme costituiranno una storia della sociologia italiana nel secondo dopoguerra. Dopo l'interruzione forzata in epoca fascista, la ripresa degli studi sociologici richiede una sua fondazione ancorata all'esperienza classica e internazionale. A ciò fece presto seguito lo svi-

logi nel movimento e sociologi nella burocrazia. La seconda parte - dedicata a *Eventi della formazione* - riguarda in particolare l'influenza della sociologia americana e poi quella delle nuove scienze sociali europee. Emergono poi i grandi temi di ricerca sulle migrazioni, la società industriale, la città e la famiglia, il lavoro, ecc. Come annuncia questo primo volume, l'opera è destinata a rimanere in futuro uno strumento indispensabile di studio e di lavoro per quanti si occupano di ricerca sociale, ma più in generale costituisce anche un punto di riferimento di storia della cultura italiana. ARNALDO BAGNASCO

co internazionale, e non esita, infine, a dichiarare la sua. Emergono così i limiti di un diritto che "attraverso la messa sotto tutela del corpo femminile potenzialmente fertile e la definizione e la disciplina del 'femminile' in funzione di questo corpo" ne sottrae alle donne la sovranità. Nella normazione delle nuove tecniche riproduttive e dell'aborto, il diritto si rivela inadeguato a riconoscere l'autonomia e la responsabilità delle donne nella riproduzione, costruendo invece la donna e il feto come due soggetti distinti, e i loro interessi come potenzialmente conflittuali. Nella regolazione dei rap-

MAURO MAGATTI
Tra disordine e Scisma.
Le basi sociali
della protesta del Nord
pp. 217, Lit 24.000
Carocci, Roma 1998

Il libro di Magatti si propone di analizzare le trasformazioni sociali che hanno interessato le regioni dell'Italia settentrionale al fine di mettere in luce le dinamiche più profonde che stanno alla base del movimento di protesta a cui la Lega ha dato voce in questi anni. Il lavoro dell'autore si muove su tre diversi livelli analitici: in primo luogo, egli cerca di mettere a fuoco il processo di trasformazione sociale in atto nelle regioni settentrionali per identificare le nuove identità sociali che si vanno costruendo in tale contesto, le risorse di cui dispongono, gli obiettivi che perseguono. Nella seconda parte egli prende in considerazione il crescente divario esistente tra sistema socio-economico e sistema istituzionale, che porta i ceti medi produttivi delle regioni più dinamiche del nord a sentirsi privati di un adeguato riconoscimento sociale e politico. Il terzo livello di analisi, infine, riguarda la dimensione culturale delle trasformazioni in atto e, in particolare, il processo di secolarizzazione. Frutto di diversi lavori di indagine e corredato di utili dati statistici, il libro di Magatti, oltre a offrire un quadro analitico e concettuale per lo studio delle basi sociali della protesta sviluppatasi nelle aree settentrionali, si presenta come una lettura interessante anche per chi, più semplicemente, desidera farsi un'idea sui processi in questione.

GIOVANNA FULLIN

FRANCO CRESPI,
FABRIZIO FORNARI
Introduzione alla sociologia
della conoscenza
pp. 202, Lit 30.000
Donzelli, Milano 1998

Si tratta di un testo che ripercorre le tappe della sociologia della conoscenza, ricollegandole al pensiero classico. Nella prima parte viene esposto il pensiero dei principali filosofi che hanno influenzato la sociologia della conoscenza; la seconda riporta le concezioni di coloro che sono considerati i precursori di tale scienza: Marx, Nietzsche, Freud. La parte terza è il nucleo centrale del libro, in cui vengono trattate le diverse correnti della sociologia della conoscenza: dalla tradizione positivista (Durkheim e Pareto), ai principali rappresentanti dello storicismo tedesco, Weber, Simmel e ancora Scheler, Mannheim, sino alla scuola di Francoforte e ad Habermas. L'ultima parte è infine dedicata a una parente giovane della sociologia della conoscenza, la sociologia della scienza. Filo conduttore del libro è l'idea che dal pensiero positivista della tradizione occidentale, che considerava la conoscenza, scientifica e non, come autonoma dalla realtà sociale, si sia passati a una concezione degli autori classici che vede la conoscenza e la realtà sociale influenzarsi reciprocamente, per arrivare ad autori contemporanei secondo i quali elementi cognitivi e agire pratico sono intimamente connessi. Tale consapevolezza trova oggi spazio anche nella scienza e nella sociologia della scienza.

SONIA BERTOLINI

Babele

Flessibilità s.f. *La flessibilità era una forma di giustizia. Quella particolare giustizia che - secondo Aristotele - è imposta dal carattere universale della legge, che rende impossibile alla legge stessa di "prescrivere retamente intorno ad alcune cose particolari". Per questo la flessibilità era denominata "convenienza", consistendo nel "correggere la legge là dove essa è insufficiente a causa del suo esprimersi in universale". Rappresentava, in questo senso, non una forma tra le tante, ma una forma superiore di giustizia (Aristotele, Etica Nicomachea, 1137 b, 10 sgg.). Come abito morale, come virtù, la convenienza acquista un calore particolare, perché la correzione della legge, l'allontanamento dalla legge, non sono imposti da una necessità oggettiva, ma devono essere scelti per il desiderio di una giustizia più profonda. Non è, in sé, l'attenzione al particolare, ma - si potrebbe dire - è la magnanimità che porta ad applicare la convenienza.*

È questa radice antica che rende oggi così potente - e dunque così diffuso - il richiamo alla flessibilità, e che le ha consentito di divenire la parola-chiave sia della retorica neolibérale sia delle suggestioni post-fordiste dei fautori della fuoriuscita dalla "società salariale" e di "massa".

Velo dietro cui si nasconde una profonda segmentazione e frammentazione del mondo del lavoro; veicolo di un incipiente "umanesimo" fondato sulla polivalenza professionale e sull'estensione della responsabilità; strumento che favorisce un più intimo adattamento all'economia di mercato e alle sue esigenze; fenomeno dal quale far scaturire un possibile effetto civilizzatore, di superamento dei declinanti modelli organizzativi fondati

su procedure standardizzate e comandi centralizzati: sulla questione della flessibilità e sul suo significato sembrano riflettersi le condizioni di incertezza e instabilità nelle quali si muovono le economie tardo-moderne, in quello che John Gray (Alba bugiarda, Ponte alle Grazie, 1998) definisce modello di "capitalismo globale disordinato".

La nozione rimanda in primo luogo ai cambiamenti che l'impresa, alla ricerca di una costante integrazione con i cambiamenti di mercato ("sincronismo adattativo" lo chiama Giulio Sapelli in *L'Italia di fine secolo*, Marsilio, 1998), mette in atto sul fronte delle proprie forme organizzative (relativo smantellamento delle gerarchie, costituzione di unità di business autonome, di contesti differenziati e auto-organizzatori), oltre che, di conseguenza, sul terreno del governo delle "risorse umane" (alle quali viene richiesto coinvolgimento responsabile, deliberata attenzione, mobilitazione personale al raggiungimento dei risultati anche in condizioni di variabilità e indeterminazione). Si tratta di quel complesso di processi che Bruno Trentin (*La città del lavoro*, Feltrinelli, 1997) designa come crisi della "civiltà manageriale", scorgendovi spazi di decisione nuovi, prospettive inedite di protagonismo, addirittura occasioni di sviluppo della industrial democracy.

Ma, in secondo luogo (e nel linguaggio comune ormai in maniera preponderante), con il termine "flessibilità" ci si riferisce ad una qualità che dovrebbe sempre più fortemente caratterizzare le modalità di ingresso e uscita dalle organizzazioni produttive: ad un dover

luppo di interessi e di vie diverse di ricerca e analisi della società italiana, che compongono oggi un quadro molto ricco e variegato. Filippo Barbano è fra i primi e maggiori rifondatori della disciplina nel nostro paese, alla quale ha contribuito con scritti teorici e ricerche empiriche. Da sempre poi ha manifestato uno spiccato interesse per la storia oltre che per la sistematica di questo campo del sapere, con riferimenti a discipline confinanti. L'attenzione dell'autore non è solo ai metodi e alle sistemazioni teoriche, ma anche ai contenuti che gli studi sociologici hanno introdotto per la comprensione della società italiana. Gli sviluppi della sociologia sono così visti in parallelo con le trasformazioni progressive della società. Il volume è diviso in due parti. Fra i capitoli della prima - *Gli anni della rinascita* - segnaliamo: *I sociologi e i processi di democratizzazione*, *Cultura sociale alla prova: la questione meridionale*, *Disegni per il paese industriale*, *Socio-*

TAMAR PITCH
Un diritto per due.
La costruzione giuridica
di genere, sesso
e sessualità
pp. 281, Lit 37.000
Il Saggiatore, Milano, 1998

In questo libro Tamar Pitch affronta il dibattito sul diritto e sui diritti attraverso la "voce delle donne", riproponendo quello stretto intreccio tra riflessione e pratica politica che è caratteristico del femminismo. Il percorso del lavoro, infatti, è costruito a partire da questioni chiave dell'esperienza e della mobilitazione politica delle donne, su ognuna delle quali il dibattito italiano su leggi e proposte di legge fornisce il punto di partenza per una più ampia riflessione, in cui l'autrice inquadra la questione nel contesto sociale e politico, ripercorre le principali posizioni degli attori coinvolti e quelle presenti nel dibattito teori-

porti familiari, l'attenzione alla tutela dei diritti dei singoli si traduce in un rafforzamento dell'ideale normativo della famiglia nucleare. Infine, la definizione della violenza sessuale in termini di diritto penale impedisce di riconoscerla come "fatto sociale totale", riducendola a un evento puntuale estraniato dal contesto e costringendola nella logica binaria colpevole/vittima. L'opzione dell'autrice è quindi per un diritto leggero, che rinunci alla normazione del corpo femminile, ma che al tempo stesso garantisca le condizioni per l'autonomia delle donne, evitando le conseguenze perverse che presupporre una parità inesistente comporta. Questa posizione è approfondita nel capitolo conclusivo, la cui complessità e ricchezza mostrano come la sfida che deriva dal partire dalle donne rappresenti un contributo centrale al dibattito intorno al diritto.

CHIARA BERTONE

Non solo Heidegger

E non è affatto spazzatura

MAURIZIO FERRARIS

FRANCO BIANCO

Introduzione all'ermeneutica

pp. 260, Lit 35.000

Laterza, Roma-Bari 1998

GERALD L. BRUNS

Ermeneutica antica e moderna

pp. 398, Lit 42.000

La Nuova Italia, Firenze 1998

Ho scritto altrove che *Ermeneutica antica e moderna* di Gerald L. Bruns è un utile sommario storico, ma ne avevo letto solo l'introduzione, giacché la mia recensione verteva su altri libri. Leggendo adesso per intero sono costretto a una rettifica: non è utile, non è un sommario, non è storico. È un confuso manifesto il cui assunto di fondo è pressappoco il seguente: i filosofi analitici sono insieme troppo austeri e troppo liberali. Da una parte, sono vincolati da severi limiti argomentativi; dall'altra, sembrano infischiarne di ciò che rende venerabile una tradizione. L'ermeneutica fa il contrario, e cioè non si lascia condizionare da pastoie logiche (e con questo risulta creativa), però al tempo stesso rivaluta la Tradizione, il peso del passato, la canonicità dei testi, qualunque cosa questo possa significare. È chiaro però che se la tradizione viene riabilitata solo per sottoporla a un uso libero, allora tanto valeva lasciarla riposare in pace: se si devono porre le proprie affermazioni sotto l'autorità di un Socrate immaginario, non si vede perché appellarsi a questo nome se non per scopi retorici. Nel caso di Bruns, non si tratta di semplici dichiarazioni di intenti, ma della pratica effettiva che regola la disposizione degli argomenti, dove venticinque secoli di storia sono dissotterrati per dimostrare quanto giusta sia l'ermeneutica, dai Greci e dagli Ebrei sino agli Arabi, a Lutero, Wordsworth, Heidegger, e altri (Ricoeur, Derrida, ma anche John D. Caputo). Allora, è chiaro che qui non si ha da fare con una vera domestichezza rispetto ai testi evocati, ma semplicemente con un sentito dire ricavato da una formazione eclettica su una varia letteratura secondaria.

L'affermazione è grave, e come tale va motivata. Certo molti errori vanno messi sul conto della traduzione, che manifesta, per esempio, la tendenza a trasformare in inglesi i francesi e i tedeschi (a pagina 22 abbiamo un bel *Michael Foucault*). Talvolta però le decisioni non possono non essere poste sul conto dell'autore, come nella melassa linguistica di pagina 337: "In effetti, il conflitto di Mondo e Terra, ciò che Heidegger chiama lo 'spezzamento' (*Riss*), è inciso nella figura stessa, o *Gestalt*, dell'opera. Questo spezzamento si palesa nel ritrarsi (*retrait*) dell'opera"; che lascia aperta l'ipotesi che in un qualche suo empito Heidegger avesse incominciato a scrivere in francese. Poche righe più sopra, la melassa non è d'espressione, ma di pensiero: "È

possibile considerare le conferenze su Hölderlin come un qualcosa di simile alla versione heideggeriana della *Repubblica* platonica". Uno dirà: sì, magari è possibile... Ma, altre volte, da una affermazione buttata lì, si spalanca l'abisso: "La critica ottocentesca del testo ha affossato una volta per tutte l'idea che Mo-

proposto di far prevalere la solidarietà sulla oggettività (o, anche più sensatamente, di prendere atto della circostanza per cui nel senso morale comune la solidarietà è un valore superiore alla oggettività). Bruns oltrepassa Rorty così come John D. Caputo oltrepassa Gadamer, e propone di porre la libertà oltre la verità. Ora, però, la libertà pare essenzialmente licenza, autorizzata da ragioni mitologiche, visto che "Hermes, lo sfaccettato, incontenibile trasgressore notturno (...) tra l'altro, ha generato Pan da una Penelope perfida e poi ha insegnato ai satiri adolescenti a masturbarsi" (p.

della emendazione e della interpretazione dei testi classici, quindi si intreccia con i problemi interpretativi suscitati dalle religioni del libro e dalla codificazione del diritto romano, entra nella modernità con la filologia umanistica, poi con l'esigenza protestante di interpretare la Bibbia senza il soccorso della Chiesa, quindi con l'esigenza illuministica di leggere i testi sacri senza presupposti fideistici. Sin qui il racconto di Dilthey, che per parte sua avanza l'esigenza di fondare scientificamente le scienze dello spirito, l'altra metà del mondo rispetto alle scienze della natu-

rale della pacatezza e della lucidità della argomentazione). In primo luogo, Bianco non identifica affatto l'ermeneutica con l'ontologia ermeneutica, e dunque non riduce tutti gli autori che prima di Heidegger hanno scritto di ermeneutica al ruolo di incompleti precursori di una verità impostasi nel 1927. Così, copisti e filologi non sono semplicemente gli antesignani dei filosofi, ma sono anche detentori di un sapere autonomo e che nei suoi principi è ben lungi dall'essere semplicemente archiviato dalla svolta ontologica. A maggior ragione, il tentativo di Dilthey di fare dell'ermeneutica l'organo delle scienze dello spirito resta in senso proprio l'esito epistemologicamente più maturo della storia di questa disciplina, specie se integrato dalle riflessioni di Weber sui limiti specifici del metodo ermeneutico. In secondo luogo, anche dopo Heidegger, non dà per scontato che l'ermeneutica come problema metodico delle regole e dei canoni dell'interpretazione sia definitivamente superato. In terzo luogo, Bianco non nasconde quella che resta l'intima debolezza dell'ermeneutica, ossia la sua strutturale incapacità di fornire una risposta soddisfacente al problema del relativismo, che difatti tra gli ermeneutici viene trattato sempre tra difetto ed eccesso, o sostenendo che anche la matematica è un'opinione, oppure stigmatizzando il relativismo anche in materia di gusti (che cos'è, infatti, la rivendicazione del valore di verità dell'esperienza estetica?). In altri termini, se Bianco riesce a fornire una presentazione veridica delle ragioni scientifiche dell'ermeneutica, è proprio perché non ne fa un *mot-valise* che riduce una intera storia al precorrimiento di Heidegger, e Heidegger a porta girevole che assicura l'identificazione tra l'ermeneutica e l'intera "filosofia continentale".

In particolare, è abbastanza chiaro che il momento centrale dell'autoriflessione dell'ermeneutica si è toccato appunto con Dilthey, e non con Heidegger. Il che, però, significa che le acquisizioni epistemologiche dell'ermeneutica appartengono essenzialmente alla storia (da cui ovviamente possono essere sempre recuperate, ma, appunto, con consapevolezza storica), e non toccano se non marginalmente l'attualità filosofica. Proprio per questo, i temi "ermeneutici" nella filosofia analitica (poniamo, la riflessione di Quine sulla traduzione radicale) non hanno certo aspettato l'ermeneutica di Gadamer o di Heidegger per venire allo scoperto, e d'altra parte la stessa idea che analitici e continentali siano riuniti dalla centralità del linguaggio per la filosofia, oltre a essere un po' vacua, non è neanche vera, se solo si considera come negli ultimi anni si sia assistito, per esempio, a un ridimensionamento della filosofia del linguaggio a favore della filosofia della mente. A farla breve, non solo l'alternativa (o la virtuosa complementarità) tra analitici e continentali (tra "cowboy" e "indiani", come talora si dice, dando un senso nuovo all'espressione "western metaphysics") non sta in piedi per ragioni geografiche e di merito, ma non tiene neanche per motivi cronologici, indicando, in una storia ideale della filosofia, due fasi successive, che per circostanze spiegabili ma non necessarie si sono trovate insieme.

essere - legittimato, si dice, dallo scopo di incrementare l'occupazione - che comporta la sregolazione delle regole del mercato del lavoro per consentire alla libertà delle imprese di renderlo più "fluida". In Se tre milioni vi sembrano pochi (Einaudi, 1998; cfr. "L'Indice", 1999, n. 2) Luciano Gallino argomenta solidamente l'inefficienza di questa flessibilità quale metodo per aumentare l'occupazione; ma è andato così ad aggiungersi a una lunga teoria di autori che dimostra quanto i luoghi comuni della divulgazione economica siano assolutamente inattaccabili.

In terzo luogo il termine "flessibilità" viene utilizzato per qualificare quelle logiche di specializzazione secondo le quali si organizzano i sistemi locali di microimprese, con il singolare intreccio (descritto da Giacomo Becattini in *Distretti industriali e made in Italy*, Bollati Boringhieri, 1998) di competitività e cooperazione a cui danno vita. Qui, come per un'applicazione distorta della polanyiana embeddedness, le risorse socio-culturali vengono messe al servizio delle performance economiche nell'arena globale. Ma è un po' tutto il territorio che muta la sua funzione, trasformandosi da habitat a "integratore versatile, aperto e differenziante per gli attori economici" (Giancarlo Corò, in *Il Postfordismo*, a cura di Enzo Rullani e Luca Romano, Etaslibri, 1998).

È in nome della libertà di scelta di una articolazione più flessibile fra tempo di vita e tempo di lavoro, di un rapporto più equilibrato fra attività eterodirette e remunerate e attività fondate sull'autorganizzazione e la cooperazione volontaria, che la "rigidità" della società salariale nel suo complesso costituisce da tempo il bersaglio polemico di una vasta pubblicistica (soprattutto d'oltralpe) i cui

principali esponenti possono essere ravvisati in Dominique Méda, Viviane Forrester, Guy Aznar, Serge Latouche e, sia pur con diversità di accenti e qualificazioni, André Gorz (del quale, da ultimo, si può utilmente vedere *Miserie del presente*. Ricchezza del possibile, manifestolibri, 1998). La prospettiva non è priva di interesse, ma l'argomentazione spesso non convince poiché muove da un'aspra critica del lavoro come fondamento del legame sociale e da un preoccupante disconoscimento della sua funzione di principale fattore di integrazione. Dice bene Bernard Perret, introducendo il bel libretto di Daniel Mothé (*L'utopia del tempo libero*, Bollati Boringhieri, 1998; cfr. "L'Indice", 1999, n. 2): non si fanno grossi passi avanti verso una piena e consapevole partecipazione alla vita economica, contrapponendo senza cautela la libertà individuale ai vincoli collettivi.

Dell'antico significato, questa moderna flessibilità mantiene la preferenza per l'adattabile rispetto al rigido. Di qui la sua potenza evocativa. Ma la causa della sua superiorità è rovesciata. Là si presupponeva l'esistenza di una legge buona, ma intrinsecamente insufficiente; qui si diffida della legge in quanto tale. La convenienza antica era interstiziale; la flessibilità moderna è pervasiva. L'una era dettata dalla magnanimità, dalla disponibilità del forte a non trarre vantaggi dalla rigidità della legge; qui è dettata dall'istinto di potenza, dalla non disponibilità del forte a vedere le sue potenzialità limitate dalla rigidità della legge. L'una era una raffinata forma di limite che impediva un abuso legale; l'altra è il non-limite. L'una esprimeva il valore dell'eccezione possibile; l'altra tende a porsi come un assoluto necessario: il regolo di piombo è diventato una tavola di bronzo.

MARIO DOGLIANI E FIORENZO MARTINI

sè fosse l'autore dei testi sacri" (p. 89). Dunque, già l'Ottocento è un territorio su cui si possono enunciare sentenze favolose.

Che tutto questo possa non apparire grave, anzi non apparire affatto (non fenomenizzarsi, cioè, alla coscienza di Bruns), dipende probabilmente dalla circostanza che per Bruns l'oggettività è il male, quindi affermazioni oggettivamente false, risultano più emancipative di affermazioni oggettivamente vere. Il nemico è infatti la "condizione di oggettività cognitiva" di Cartesio e Spinoza; ma che cosa si fa dopo, una volta che ci siamo liberati di quei noiosi (direbbe M.me Verdurin) del Seicento? Il fatto è che non si tratta di abbracciare una teoria alternativa della verità ma, al contrario, di assumere la prospettiva di una rivoluzione permanente (l'ermeneutica è "al pari del vecchio Ulisse" "sempre in movimento": così si chiude il libro). Rorty aveva

312), di modo che "La verità non è più ciò che aderisce, ma ciò che se ne va liberamente" (p. 381). E buonanotte: "come nel detto di Meister Eckhart, 'soltanto ciò che è privo di principio vive bene'" (p. 389). Bruns, però, deve avere in mente qualcosa come "soltanto chi è privo di principi vive bene". E magari ha ragione.

Così, uno potrebbe convincersi, del tutto a torto, che l'ermeneutica è spazzatura. Per rendersi conto di come le cose non stiano nel modo in cui le racconta Bruns (che del resto recepisce a piene mani un diffuso luogo comune), basterà rivolgersi all'eccellente volume di Franco Bianco *Introduzione all'ermeneutica*. A giusto titolo, Bianco segue l'ordinamento storico della disciplina offerto da Dilthey all'inizio del Novecento: l'ermeneutica nasce in Grecia, ma trova le sue prime vere valorizzazioni nel mondo ellenistico, nel problema

ra. Poi, però, le cose incominciano ad andare diversamente. Heidegger si guarda bene dal voler fare, in *Essere e tempo*, una ermeneutica delle scienze dello spirito; al contrario, rifiuta la stessa categoria considerandola filisteica, e si impegna piuttosto nel tentativo di far vedere come il comprendere, l'interpretazione, sia la fondazione della stessa ontologia, in maniera più originaria di quello che avviene con le scienze della natura. Gadamer riprende Heidegger, e ne recepisce in particolare la vena antiscientifica, ma con questo finisce per contrastare proprio l'assunto di fondo (ossia l'istanza emancipativa) che stava alla base dell'ermeneutica sino a Dilthey, procedendo anzi a una riabilitazione della tradizione e del pregiudizio.

Dentro a questo quadro, i punti di forza dell'analisi di Bianco sono più d'uno, e mi limiterò a indicarne alcuni (oltre al pregio più gene-

Il Paramecium, e altre storie

La ricerca intorno alla vita, seguendo le tesi che hanno condotto alla scoperta dell'artificiale

VITTORIO MARCHIS

ROBERTO CORDESCHI

La cultura dell'artificiale. Psicologia, filosofia e macchine intorno alla cibernetica

pp. 328, 39 ill., Lit 34.000

Dunod-Masson, Milano 1998

artificiale", "cibernetica", "reti neurali", "robot" sono per molti, oggi, soltanto espressioni di un glossario più o meno fantascientifico: non troppo scientifico perché ci sono ancora molti perché, e non troppo fantastico perché il più delle volte sono ingegneri quelli che le usano. La cibernetica, ovvero la scienza degli automi, è sin da prima della sua nascita una disciplina ibrida. Non è ben chiaro se si tratti di ingegneria, di biologia, o fors'anche di filosofia. In quanti sono a sapere che "androide" non è frutto dell'immaginario della letteratura della fantascienza, corrispondendo invece a un'autorevole voce nell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert?

Proprio nel secolo dei Lumi e nel suo spirito iperrazionalista si fonda la cultura dell'artificiale, a fianco dell'anitra e del flautista meccanico di un certo Jacques Vaucanson, *mécanicien*, anche nell'*Homme machine* di Julien Offray de La Mettrie, al quale peraltro forse un doveroso cenno avrebbe dovuto apparire nel libro di Roberto Cordeschi. Ma l'erudizione storica, e forse anche filologica, non è nello spirito di questo suo *La cultura dell'artificiale*, che piuttosto si allinea, pur in dimensione storica, ad altre imprese, di cui Turing, Wiener, Shannon, Simon sono soltanto alcuni dei protagonisti più noti. Per chi scrive, che evidentemente tradisce le proprie radici ingegneresche, può stupire la contaminazione tra filosofia e cultura dell'artificiale; ma è solo un pregiudizio. È con estremo piacere che scopro come proprio oggi di fronte a noi si aprano nuove prospettive di questa che oserei chiamare gnoseologia tecnologica, ma forse proprio i filosofi se l'avranno a male. "Cibernetica" è termine ormai passato nel "museo della tecnologia": difficilmente si troverà oggi un ingegnere che osi farsi chiamare cibernetico; ma ancora negli anni cinquanta questa era la frontiera delle scienze cognitive.

Cordeschi, di cui non si può dimenticare la *Filosofia degli automi*, curata con Vittorio Somenzi in due edizioni (Boringhieri, 1978, e Bollati Boringhieri, 1994), intreccia a una rigorosa storia "internista", molto precisa nello spiegare il "come funziona" delle macchine, un discorso parallelo in cui emerge l'acume del critico e del filosofo. Già molti anni prima della nascita ufficiale della cibernetica scopriamo che le "macchine" hanno occupato un ruolo significativo ed essenziale nella storia del pensiero occidentale.

Ma se, prima dell'avvento dell'era elettronica e delle sue propa-

gini informatiche, i filosofi "avevano affrontato gli enigmi dei rapporti tra mondo organico e inorganico discutendo generiche e spesso fantasiose analogie meccaniche", ora le cose mutano di colpo. Non più l'*homme machine* di La Mettrie, ma dispositivi che presentano comportamenti "che se osser-

sivo meccanico grande quanto il Campidoglio di Washington" (il corsivo è mio). Il paradosso nascosto all'interno di questa affermazione, della cui verità o falsità ancora oggi non siamo definitivamente sicuri, risiede proprio nel fatto che in essa non sono definiti i mezzi (i media) su cui si fonda ap-

essa non può separarsi la meccanica, l'infinita variabilità degli organi e delle protesi che sono la prerogativa dell'*homo habilis* e in generale di ogni essere intelligente. Perché pensare senza agire, in fondo, è pur sempre privo di significato.

Del resto già alle origini dell'elettricità le spiegazioni "animali" e

militare, si sono sviluppate discipline a noi note come Intelligenza Artificiale, Robotica, Vita Artificiale.

Le macchine - che agiscono e operano e fanno - possono invero essere sempre studiate come "organizzazioni funzionali", ed è proprio a questa nozione che si riconducono gli studi sulla "complessità" di cui parla Jennings. Siamo agli inizi del secolo, e la scienza del comportamento animale comincia a cercare nei modelli fisici una spiegazione razionale e causale. Gli organismi animali sono *arrangements* o *structures*, il che "li rende simili a macchine complesse". Se allora il problema dell'artificiale *versus* il vivente (?) è solo una questione di dimensioni, quali sono le dimensioni "fisiche" di Internet?

In una recensione non è possibile, né a mio avviso produttivo, dilungarsi sulle specifiche vicende di una complessa avventura che l'autore definisce come "la scoperta dell'artificiale", e che si dipana attorno alle "tesi" che hanno segnato le sue tappe più significative. Il funzionalismo, la simulazione, il rappresentazionalismo, il mentalismo, l'identità dei principi esplicativi sono altrettanti tentativi di interpretazione di una realtà che le numerose "macchine", di cui il libro ci parla con accurati dettagli, non sono mai riuscite a spiegare appieno. La stessa Intelligenza Artificiale, che negli ultimi anni ha attraversato alterne fasi di entusiasmi e di depressioni, e più in generale la "scienza cognitiva" più recente, accetterebbe tutte e cinque le "tesi" che sopra si sono ricordate, e - dichiara Roberto Cordeschi - "le interpreterebbe alla luce di diversi programmi di ricerca", senza lasciare alla sola simulazione il compito definitivo delle spiegazioni. Se Fodor si impegna a mostrare *Perché il Paramecium non ha rappresentazioni mentali* - è il titolo di un noto articolo del 1986 -, ecco che solo la presenza di rappresentazioni simboliche, quali elementi di un "linguaggio del pensiero", giustifica l'impiego del vocabolario mentalista. "E il Paramecium non ha linguaggio del pensiero" e quindi "la sua descrizione in termini mentalisti, non meno di quella di un termostato, è puramente strumentale". E solo un esempio tratto, quasi a caso, dai densi dibattiti che si sviluppano nel volume di Roberto Cordeschi, ma qui serve ancora una volta a dimostrare come in una società che non può non dirsi "tecnologica" le separazioni tra filosofia, biologia e ingegneria svaniscano nel nulla.

La cultura dell'artificiale, oltre a essere l'affascinante storia di una scienza in continua evoluzione, è anche un utile campo di battaglia per porre in discussione molte delle "idee comuni" intorno alla vita e all'intelligenza. Per gli approfondimenti e le disamine puntuali delle varie teorie e del loro evolversi e sovrapporsi - lo si ripete -, sono chiare e dense le pagine del volume, che si avvantaggia di un'utile serie di apparati, da quello bibliografico a quello cronologico agli indici dei nomi e analitico.

JOHN SEARLE, Il mistero della coscienza, a cura di Eddy Carli, pp. XV-197, Lit 36.000, Cortina, Milano 1998.

Questo volume raccoglie sei recensioni di libri dedicati al problema della coscienza che Searle ha scritto per la "New York Review of Books" tra il 1995 e il 1997. Completano il volume un capitolo iniziale che introduce il problema, una sintesi conclusiva, e un'intervista all'autore del traduttore Eddy Carli. Gli autori cui Searle ha dedicato i saggi sono i più noti e influenti filosofi e neuroscienziati che hanno avuto l'ardire di proporre teorie della coscienza: Crick, Edelman, Penrose, Dennett, Chalmers e Rosenfield. Il maggior pregio di questo libro è che consente di farsi un'idea chiara del dibattito sul problema della coscienza attraverso la brillante presentazione che ne dà Searle, scrittore cristallino e accattivante che sa esporre con grande chiarezza i non agevoli contenuti delle teorie citate, anche di quelle tecnicamente più complesse, come nel caso di Edelman e Penrose. Così, sia pure attraverso il filtro non neutrale del celebre filosofo di Berkeley, il lettore guadagna una comoda via d'accesso a uno tra i più affascinanti problemi alla frontiera tra fi-

losofia e scienza, certamente uno tra quelli maggiormente alla page. Un po' deludente è invece la parte propositiva: Searle è tanto acuto e penetrante nell'esporre criticamente le teorie altrui, quanto rinunciatario e ripetitivo quando si tratta di esporre le sue idee sulla coscienza. L'ipotesi secondo cui la coscienza è un fenomeno causato dal cervello, per esempio, non sembra possedere alcuna valenza esplicativa. Si deve inoltre osservare come nel difendere il proprio punto di vista, che peraltro non consiste in una vera e propria collezione di tesi quanto piuttosto nella formulazione di alcuni requisiti di carattere generale che una teoria della coscienza dovrebbe soddisfare, Searle faccia più sovente ricorso alle armi retoriche e all'appello al senso comune che a una reale forza argomentativa - ciò è particolarmente evidente nel caso della critica a Chalmers. Così, se è vero che gli argomenti di Searle possiedono un forte grado di persuasività immediata (si pensi alla celebre "stanza cinese", ancora una volta riproposta), essi si rivelano a una disamina più attenta meno conclusivi di quanto possa sembrare. Una sfida comunque stimolante per il filosofo e il lettore più attento.

ALFREDO PATERNOSTER



vati negli organismi si sarebbero definiti intelligenti, adattivi, rivolti a uno scopo". Prendendo le mosse da una letteratura tutt'altro che grigia, ma ciò nonostante dimenticata e nascosta, la scoperta dell'artificiale "è la scoperta di una metodologia che ha influenzato in modo profondo le scienze del comportamento e della mente del Novecento". La stessa concezione di *macchina* cambia sino a superare quelle contraddizioni e contrapposizioni che separano il mondo inorganico da quello organico. Nel comportamento degli organismi (meccanici o biologici) le spiegazioni causali e quelle teleologiche confondono sempre più i loro confini.

In esergo all'introduzione l'autore, provocatoriamente, riporta un brano di C.L. Hull (1936): "Per costruire un modello che riproduca il comportamento di un topo ci vorrebbe probabilmente un dispo-

punto detto modello. Se le macchine meccaniche sono una cosa, quelle elettriche sono tutt'altro, e ancora diverse sono quelle elettroniche e informatiche; ma al contempo sono, secondo i nostri schemi mentali che radicalmente ci bloccano sulla battaglia dell'organico/inorganico, sostanzialmente simili. Già Wiener affermava nel 1948 che il compito della cibernetica era di studiare "la comunicazione e il controllo nell'animale e nella macchina". Oggi, dopo lunghe traversie, la stessa ingegneria ha fatto crollare le vecchie distinzioni tra elettronica, controllistica, automatica e informatica, per farle confluire in un unico insieme, forse un po' *fuzzy*, ma pur sempre più pratico, denominato "settore dell'informazione". E se la scoperta dell'elettricità ha costituito l'elemento scatenante e unificante di quella che sarebbe diventata la scienza dell'artificiale, ecco che da

quelle "chimiche" avevano profondamente diviso scienziati come Galvani e Volta, per ricordare soltanto i più noti. È proprio l'elettricità, quel "fluido non sensabile" come veniva definito agli inizi del secolo scorso, prima che venissero inventati gli strumenti di misura per queste grandezze, a stimolare una breccia filosofica nel complesso mondo "vivente". Il mesmerismo, e le sue spesso assurde conclusioni, furono una delle conseguenze di questa nuova visione del mondo, e ciò non toglie che, anche se spesso con una sottile vena di utopia riduzionista, la ricerca intorno alla vita (naturale e artificiale) si sia scatenata a briglia sciolta. Soprattutto nella seconda metà del secolo XX - puntualizza bene Roberto Cordeschi -, proprio sull'onda del successo delle tecniche elettroniche da un lato e, dall'altro, dei risultati pratici di una cibernetica capace di risolvere problemi pratici soprattutto in campo

GABRIELE LOLLI

Beffe, scienziati e stregoni

pp. 199, Lit 28.000

il Mulino, Bologna 1998

Parafrasando la celebre frase di Dostoevskij, si potrebbe dire che per molti scienziati "Se il fatto non c'è, tutto è permesso". La progressiva scomparsa dei "fatti" dall'orizzonte della filosofia della scienza dell'ultimo secolo ha indotto reazioni preoccupate (come in questo libro di Lollo) o stizzite da parte di molti scienziati. La scomparsa dei fatti, come documenta analiticamente Lollo, è avvenuta seguendo due filoni, l'uno filosofico e l'altro sociologico (in realtà variamente intrecciati fra loro). Il filone filosofico di critica della scienza può essere ricondotto alla cosiddetta "svolta linguistica" inaugurata da Wittgenstein, alla rinuncia cioè a trovare il significato delle proposizioni protocollari in una corrispondenza univoca con i fatti, per sottolineare invece il radicamento del significato nell'uso del linguaggio e nelle "forme di vita". La relativa cripticità del Wittgenstein delle Ricerche filosofiche ha dato origine a una molteplicità di interpretazioni, non tutte plausibili. Al secondo Wittgenstein va comunque fatta risalire una delle radici della filosofia della scienza post-analitica, quella, per intendersi, di Kuhn e di Feyerabend. Un'altra radice è di natura storica; Kuhn, in particolare, fu molto influenzato da una singolare e interessante figura di storico della medicina, Ludwik Fleck.

Il secondo filone di critica della scienza è sociologico, e deriva abbastanza naturalmente dal primo: se il significato delle proposizioni scientifiche non è dato dal confronto con fatti esterni, ma dall'uso concreto in una comunità linguistica, studiare la logica della scienza diviene studiare comportamenti e relazioni interne delle comunità scientifiche. Il filone sociologico ha raggiunto probabilmente la sua massima espressione con Bruno Latour (cfr., a pagina 28 di questo numero, la recensione all'edizione italiana del famoso *Science in action*). Latour ha passato alcuni anni in laboratori di fisiologia, comportandosi come un antropologo "tra i selvaggi", cioè supponendo di osservare una comunità che si avvale di simbolismi e regole linguistiche a lui sconosciute.

Lollo riassume, in un modo talora un po' criptico, le posizioni dei principali esponenti dei due filoni. Nel suo riassunto non nasconde una certa irritazione verso quelle che ritiene operazioni nichiliste, superficiali e talora un po' fanfarone. Non si può negare che in taluni casi la sua irritazione sia giustificata: non tutti gli scritti di Latour, per esempio, sono limpidi e onesti, mentre Feyerabend si divertiva a lanciare provocazioni. Tuttavia, mi sento di rimproverare a Lollo due atteggiamenti. Il primo è di sbarazzarsi un po' troppo frettolosamente di alcuni autori - come Wittgenstein - e di alcuni temi - come il rapporto tra fatti e teoria. Wittgenstein viene liquidato, tra pagina 145 e pagina 151, con l'epiteto di "Dr. Jekyll e Mr. Hyde" (per via della sua dop-

pia personalità: ispiratore del neo-positivismo prima e del nichilismo post-modernista poi): ma non sarà il nostro secolo, e la scienza da esso espressa, a manifestare nei fatti questa doppiezza, da Wittgenstein incarnata in modi anche drammatici? Può darsi, come sostiene Lollo, che Wittgen-

Una delle tesi di fondo di Lollo è che i critici della scienza si avvalgono troppo spesso di un discorso *obliquo* anziché descrivere direttamente che cosa è la scienza: "non sarebbe meglio ascoltare direttamente cosa dice la scienza?". Qui i casi sono due: o la critica della scienza si basa su un "sentito di-

duzioni? Ciò che risulta dall'osservazione di una lastra da parte di un radiologo non è una descrizione, ma una *thick description*: questa implica il riferimento a concetti fisici sulla radio opacità dei diversi tessuti, cioè una *entrance knowledge*, una conoscenza complessa a priori che fa essa stessa

Scomparsi i fatti?

Per un dibattito sul discorso obliquo post-modernista

PAOLO VINEIS

NOAM CHOMSKY, Linguaggio e problemi della conoscenza, trad. dall'inglese di Caterina Donati e Andrea Moro, pp. XIII-194, Lit 20.000, il Mulino, Bologna 1998².

Le "Managua Lectures", tenute da Chomsky all'università gesuita della capitale del Nicaragua nel marzo del 1986, sono state pubblicate in un volume già tradotto per il Mulino nel 1991. Questa seconda edizione, a cura di Andrea Moro, è arricchita da un saggio inedito, Nuovi orizzonti nello studio del linguaggio, nel quale sono esposti brevemente e senza ricorrere ad alcun apparato tecnico gli aspetti essenziali dell'ultima svolta del programma generativista, il cosiddetto "minimalismo". Nel suo complesso il testo offre un compendio accessibile al programma di ricerca chomskiano, così come esposto dalla viva voce del suo padre fondatore (nell'appendice sono anche riportate le discussioni successive a ciascuna lezione). Più difficile è farsi un'idea compiuta di che cosa sia il minimalismo sulla base della scarsa presentazione che viene fatta nel nuovo saggio, e dubito che si possa apprezzarne la - peraltro discussa - portata senza entrare nel merito di alcune questioni "tecniche" che

esulano dai limiti di questo volume. Chomsky fa rilevare come, al di là delle modificazioni specifiche della teoria, la svolta minimalista sancisca il primo tentativo di rispondere a domande circa il grado di perfezione dell'"organo del linguaggio". Assumendo quale criterio di valutazione le "condizioni di leggibilità" - e cioè, semplificando, il grado di efficacia con cui i sistemi concettuali e sensoriali interpretano le espressioni generate dalla grammatica -, Chomsky si chiede se l'organo del linguaggio sia la realizzazione di un progetto ingegneristicamente ben fatto. Le prime indicazioni al riguardo, egli afferma, suggeriscono che la facoltà del linguaggio sia molto vicina alla perfezione. Ciò sembra essere in qualche misura in tensione con la posizione antidarwinista di Chomsky riguardo all'origine del linguaggio - egli propende infatti per l'ipotesi che il linguaggio non sia stato specificamente selezionato sulla base di una funzione determinata (che non ci sarebbe), ma sia invece un effetto secondario dell'ampliamento della massa cerebrale. Quest'ultimo tema è comunque trattato solo di sfuggita in questo lavoro, e con comprensibile prudenza. (A.P.)



stein abbia torto sulla logica e che non abbia capito il teorema di Gödel. Tuttavia dalle pagine di Lollo non si comprende esattamente né perché abbia torto né che cosa possa sostituirsi ai suoi errori.

Il secondo aspetto che mi sento di contestare a Lollo è il fatto di passare sotto silenzio che molti degli autori da egli accomunati nella critica del post-modernismo relativista avevano una conoscenza talora approfondita di alcune pratiche scientifiche: Wittgenstein da giovane era un ingegnere aeronautico, e aveva anche partecipato ad alcune attività di ricerca medica a Newcastle; Feyerabend aveva studiato fisica e astronomia; Latour ha passato anni nei laboratori (seppure da antropologo). Dalla superficialità o astrattezza di alcune loro affermazioni non è lecito ricavare un'immagine di studiosi dilettanteschi della scienza.

re", su conoscenze riportate e approssimative - ma non credo che questo possa essere attribuito per esempio a Kuhn. Oppure si postula l'esistenza di un linguaggio universale che consente non solo alla comunità degli esperti, ma anche ai filosofi, ai sociologi e, più in generale, ai non addetti ai lavori, di avvicinarsi direttamente e correttamente a ciò che dice la scienza. In effetti, uno dei bersagli polemici maggiori di Lollo sono le traduzioni: "quando si dice che cosa dice la scienza, si pretende di fare una traduzione in un linguaggio comprensibile". Ma fare traduzioni mi pare inevitabile: io stesso, nella mia attività di ricerca, devo comprendere in modo approssimato e indiretto (tradotto) linguaggi di altre discipline scientifiche. La struttura del Dna è stata scoperta dalla collaborazione tra biologi, fisici e chimici: come potevano intendersi in assenza di tra-

parte integrante dell'osservazione (e infatti il profano concorda con l'interpretazione solamente se il medico, nel mostrare le "macchie sulla lastra", gli trasmette al contempo l'*entrance knowledge*). Può darsi, come sostiene Lollo, che il linguaggio unificante della scienza sia la matematica, e che questo riferimento forte ci salvi dalle traduzioni e dalle approssimazioni dei sociologi; questo io non sono in grado di valutarlo, anche se mi pare che in scienze come la biologia e la medicina l'applicazione della matematica sia abbastanza marginale rispetto a teorie complesse come la teoria dell'evoluzione o quella dell'omeostasi.

Per tornare alla domanda da cui siamo partiti, è proprio vero che se non ci sono i fatti tutto è permesso? Il libro di Lollo inizia con il raccontare la famosa beffa di Sokal, un fisico che si è fatto gioco della comunità dei sociolo-

gi scrivendo un falso articolo in linguaggio post-modernista che una nota rivista di *social studies* gli ha pubblicato. L'articolo era pieno di errori marchiani in campo scientifico, che non sono stati riconosciuti dal comitato editoriale. Viene da chiedersi se un sociologo non potrebbe egualmente beffare gli scienziati naturali, scimmiettando il loro linguaggio e sostenendo tesi assurde (mi chiedo anzi se questo non si sia già verificato). Quello che dimostra la beffa di Sokal non è il fatto che il discorso obliquo post-modernista tende a sostituirsi al discorso diretto, ma, *al contrario*, che le traduzioni di cui disponiamo sono ancora imperfette e suscettibili di gravi incomprensioni. L'obiettivo non mi pare quello estremo e un po' ingenuo di abolire le traduzioni ma, casomai, di affinarle. Una soluzione elegante alla "scomparsa dei fatti" è quella suggerita da Devitt a proposito della incommensurabilità delle teorie: le teorie continuano a essere commensurabili e confrontabili (contrariamente a quanto sostenuto da Feyerabend) non perché le ancoriamo ai fatti, ma attraverso una "permanenza parziale" degli oggetti. La continuità del riferimento empirico da una teoria all'altra non è una questione "tutto o niente", ma piuttosto di parziale traduzione: gli oggetti designati nella teoria della relatività non sono esattamente gli stessi della fisica classica, ma sono a essi riconducibili in modo esatto nonostante la traduzione.

LUCIE KAENNEL

LUTERO ERA ANTISEMITA?

140 pp., L. 19.000, cod. 294

L'A. rilegge i testi di Lutero sugli ebrei reinserendoli nel contesto socio-politico-teologico dell'epoca e la funesta strumentalizzazione fattane dai nazisti in funzione antiebraica. In appendice i documenti dell'attuale dialogo ebraico-cristiano.

GABRIELLA LETTINI

OMOSESSUALITÀ

64 pp., L. 5.000, cod. 303

Il libretto illustra le questioni in gioco sulla base di un'esperienza di lavoro pastorale dell'A. che tiene conto dei sentimenti e, spesso, delle sofferenze reali.

PAOLO RICCA,
GIORGIO TOURN

LE 95 TESI DI LUTERO

84 pp., L. 10.000, cod. 291

Lutero affisse le 95 tesi perché "la verità fosse conosciuta dal popolo" e con ciò nacque la Riforma protestante che ha posto le basi del mondo moderno.

GERD THEISSEN

COME CAMBIA LA FEDE

Una prospettiva evolutivista

256 pp., L. 36.000, cod. 301

La fede si evolve nell'arco dei secoli; la Bibbia narra l'evoluzione del concetto di Dio dall'epoca dei Patriarchi fino all'era cristiana. Questo libro applica alla fede biblica gli schemi della teoria dell'evoluzione, aprendo panorami affascinanti e profondi.

claudiana editrice

Via Pr. Tommaso 1 - 10125 Torino
Tel. 011/668.98.04 - Fax 011/650.43.94

Leggeri e molteplici

Antropologia delle tecnoscienze

ELENA GAGLIASSO

BRUNO LATOUR

**La scienza in azione.
Introduzione alla sociologia
della scienza**

ed. orig. 1997

trad. dall'inglese
di Silvio Ferraresi

pp. 376, Lit 38.000

**Edizioni di Comunità,
Torino 1998**

Bruno Latour è già noto in Italia tra gli storici e i sociologi della scienza per alcuni dei suoi più originali saggi. Nel 1991, *I microbi. Trattato scientifico e politico*, dedicato alla controversia tra Pasteur e Pouchet in merito alla "generazione spontanea". Nel 1995, *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica*: una critica tanto degli ideali del modernismo quanto del disincanto e della frammentazione del postmoderno, attraverso lo smascheramento della illusoria contrapposizione natura/cultura. Con *La scienza in azione* Latour approfondisce la sua teoria sui processi conoscitivi e produttivi di scienza e tecnica. Il risultato è la ricucitura della rete delle pratiche, degli strumenti e delle istituzioni che portano dalle contingenze particolari alla supposta necessità universale del fatto scientifico.

Vediamo le sue coordinate. Sociologo della scienza ed epistemologo di formazione francese, con un retroterra filosofico che spazia da Foucault a Deleuze e, sul piano storiografico, dallo stile conoscitivo dello storico della medicina George Canguilhem a quello narrativo di Michel Serres, fino alle analisi del potere e delle ideologie di Marc Augé e all'antropologia critica di Michel Callon, Latour è anche critico vivace nel dibattito epistemologico anglosassone, a partire da quell'area dell'epistemologia che si colloca a grandi linee tra Thomas Kuhn e Paul Feyerabend.

Affine così ai teorici della scienza intesa come pratica sociale e forma conoscitiva culturale, il suo metodo è una vera e propria ricerca antropologica. Una antropologia del suo stesso mondo d'appartenenza, del presente, e di quell'ibrida identità - tra soggetti e oggetti - delle tecnoscienze contemporanee, che sul nostro presente incidono.

In *La scienza in azione*, Latour descrive e insegue problemi e personaggi con cui via via familiarizziamo: le macchine, i gruppi di ricercatori, i singoli, gli interessi, le dinamiche tra testi, protocolli, dichiarazioni e quelle dentro i laboratori. Li insegue fino alle loro radici, indifferente agli steccati disciplinari e con la pervicacia del detective. Ora il sottotitolo inglese del saggio (meno didattico di quello italiano) suona, per l'appunto, *How to Follow Scientists and Engineers through Society*. E seguire, o inseguire, scienziati e ingegneri attraverso il sociale è altra cosa che trattare con l'astrattezza di

principi universali, siano essi la spiegazione o la giustificazione, ai confini tra scienza e non scienza, cui ci ha abituati l'analisi del discorso sulla scienza dell'epistemologia tradizionale. È anche altro dall'indifferenziato meccanismo a due tempi di ardite congetture e successive confutazioni, analogo

Diesel, o tecniche, come la macchina fotografica di Kodak, o ancora dalle mappature geologiche attraverso onde elettriche. Sono momenti della ricerca colti nel loro originarsi, con il lento cristallizzarsi di un nucleo tematico in cui si elaborano le informazioni, con una dispersione ramificata di ipotesi e scoperte periferiche o divergenti, sottoposte a contingenze casuali e vincoli, tutti ricostruiti per filo e per segno, sia nel loro confluire verso il tema centrale, sia nel loro divergere.

Se il libro inizia accattivante come un gioco, con personaggi ipo-

che l'hanno plasmata "passando di mano in mano, in un fatto o in un artefatto". Infine di non poter più ricorrere alla Natura come spiegazione ultima della risoluzione delle controversie e considerare invece il lungo ed eterogeneo apparato di risorse e alleati che gli scienziati edificano per rendere impraticabile, di fatto, la falsificazione di una teoria in gestazione. Così il quadro della scienza e delle tecniche che emerge è quello di "una retorica debole che diventa sempre più forte, di pari passo alla costruzione dei laboratori, alla pubblicazione degli articoli e alle

do volto quello su cui si sofferma Latour: il momento della costruzione delle scatole nere.

"L'equipaggiamento necessario per attraversare la scienza e la tecnologia è leggero e molteplice allo stesso tempo. Molteplice perché si devono mescolare legami di idrogeno e scadenze, lo scrutinio autorevole da parte di un altro scienziato e il denaro, l'eliminazione degli errori e lo stile burocratico; ma l'equipaggiamento è al contempo leggero perché significa mettere da parte ogni pregiudizio relativo al contesto della conoscenza e alla conoscenza in sé".

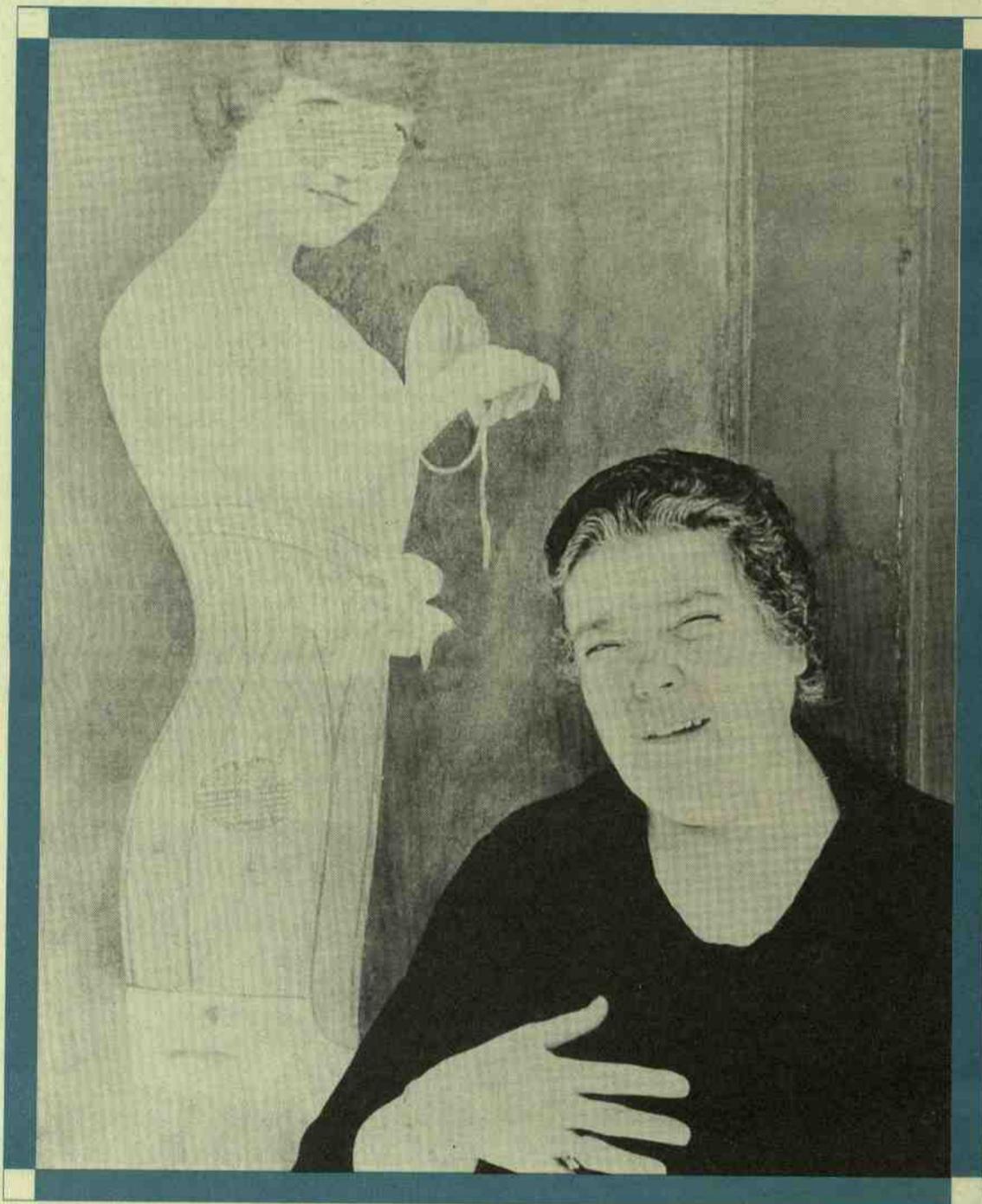
Siamo quindi di fronte a un testo che sarebbe riduttivo considerare di sola storia o sociologia della scienza perché entra nel pieno del dibattito sul formarsi collettivo della conoscenza e, implicitamente, sul suo significato. La sua è piuttosto, a conti fatti, una proposta epistemologica, non normativa né totalizzante, del sapere. È un attraversamento dei molteplici piani che s'intersecano nel mondo della ricerca, segnato da uno sguardo distaccato e meticoloso per i dettagli e collocato idealmente in un punto intermedio tra i laboratori e i protocolli, tra la retorica di persuasione dei committenti e i controlli che segnano l'attrito della realtà.

Tuttavia l'invito provocatorio dell'autore - "lasciate ogni conoscenza sulla conoscenza o voi che entrate" - non può essere preso come una prescrizione. Sarebbe limitante. Non tanto per l'impossibilità di reiterate verginità culturali, quanto perché è interessante confrontare proprio l'originalità del suo metodo (l'inseguire indizi e ricercare nel particolare, in ciò che sta dietro le quinte) con l'insieme diversificato dei modi noti di fare storia, sociologia, e filosofia della scienza.

Se Gregory Bateson aveva ragione con la sua proposta cognitiva - del "deuteroapprendimento" - l'utilità di essa non consiste nell'accumulare un nuovo tipo di ricerca "sopra" quello più classico, ma nella trasformazione, nella diversa lettura complessiva, che il nuovo porta al già noto. La possibilità, in questo caso, è quella di un confronto e, perché no, di una risistemazione dei modi più usuali di far storia della scienza, come ad esempio la storia delle idee, o le biografie scientifiche o le storie delle scoperte teoriche o tecnologiche, attraverso questo originale e concreto modo di connettere il testo, la macchina, la scoperta, le relazioni tra il singolo ricercatore, i grandi apparati dell'industria e del mercato.

Letto in questa chiave, il lavoro di Latour non si sostituisce a tali altre indagini sulla scienza, ma neppure l'originalità della sua linea sedimenta con esse: piuttosto *le riorienta*. Come "posizionamento" nella lettura, mi sembra che ciò eviti d'appiattare lo spessore del saggio in una ricezione predefinita e a tesi: l'interpretazione decostruttivista, postmoderna, contro quella realista, tardo-positivista.

Se dunque si è in grado di sopportare la difficile libertà dalle solite gabbie di coppie oppostive e di privarsi del conforto delle etichette epocali del pensiero, allora ci si può appassionare a un libro divertente e non facile, benché "facilitato" da numerose ricapitolazioni progressive e alleggerito da dialoghi a fumetti più che da grafici e tabelle.



alla selezione darwiniana sul piano delle idee, usato ultimamente come modello astratto e uniforme della genesi delle teorie scientifiche. Ma, attenzione, non è neppure la traduzione della scienza in un "prodotto" sociale, o - peggio - in una conseguenza dell'economia, governata dalle leggi della domanda e dall'offerta del potere e del mercato.

Fuori da queste due opposte scorciatoie - di una catalogazione epistemologica generalizzante o di un riduzionismo sociologico ed economicistico - contenuto e contesto si intrecciano indissolubilmente.

Si parte da precisi *case studies* che spaziano tra diversi settori: sono tratti dalla genetica, dall'informatica, dalla tecnica costruttiva dei computer, ma anche dalla storia delle scienze della terra e della cosmologia, o da affermazioni ingegneristiche, come il motore di

tetici, come "lo scettico", e discussioni reali tra famosi e noti scienziati, con un linguaggio piano e vivace, per gradi si fa più impegnativo. Dalle analisi della letteratura scientifica, a quelle dei processi di "purificazione" dei dati in laboratorio, al ruolo delle macchine, alle strategie professionali, si passa "dalle reti brevi alle lunghe" fino ai "tribunali della ragione" in cui si lavora sui criteri stessi della razionalità scientifica e sul ruolo universalizzante della matematizzazione.

L'impegno che si richiede allora al lettore non è tanto legato alla specialistica dei numerosi campi di ricerca in cui si deve entrare, quanto alla necessità di sospendere temporaneamente l'apparato dei fatti scientifici pronti per l'uso, per seguire invece gli scienziati in azione. Di "abbandonare qualunque idea sull'oggettività o soggettività di un'asserzione", per seguire le tortuosità del cammino

nuove risorse mobilitate in controversie sempre più accese".

I passaggi tra teorie e contesti possono essere seguiti passo passo nel loro aggrovigliarsi tra umano e non umano. Fili costituiti da pratiche, strumenti, documenti, traduzioni, che portano al confine con quelle che Latour chiama le "scatole nere". Ovvero quella parte della scienza consolidata dall'uso che, nel momento in cui la si pratica, basandosi su certe teorie, adoperando certe tecniche, diventa il "fatto" scientifico. Di questo, come "scatola nera", conosciamo, afferma l'autore, solo la domanda o l'insieme di domande in ingresso e l'uscita dei dati elaborati pronti per l'uso.

Sono dunque due le facce della scienza. Distinte, ma collegate come i due volti di un Giano bifronte: una classica e autorevole, l'altra critica, meno nota, propria della scienza in azione. E questo secon-

Ritratto di genere di un Premio Nobel

BICE FUBINI

SUSAN QUINN

Marie Curie. Una vita

ed. orig. 1994

trad. dall'inglese
di Stefano Ravaoli

pp. 547, Lit. 130.000

Bollati Boringhieri,
Torino 1998

Marie Curie. Una vita è molto di più di una classica biografia. È un libro bellissimo, che nonostante la mole si legge con gran piacere, tutto di fila, e, come capita con un romanzo che ci abbia presi, rammaricandosi di essere arrivati in fondo.

Dalla descrizione della famiglia d'origine di Maria Sklodowska e della situazione della Polonia al tempo della sua nascita, la vita di Madame Curie si srotola sotto i nostri occhi per diciannove capitoli, ciascuno dei quali è al tempo stesso un affresco d'ambiente e una sapiente ricostruzione storica. I polacchi sotto il dominio russo, la Parigi della Belle Époque vista dagli occhi della giovane studentessa straniera, il background colto e impegnato della famiglia Curie; la Parigi degli appassionati difensori di Dreyfus ma anche delle accademie retrive e nazionaliste. E poi il mondo internazionale della fisica, colto in quello che fu il periodo d'oro per l'entità e il susseguirsi delle scoperte e per l'alto livello scientifico dei dibattiti. Infine la grande guerra e l'America del primo femminismo.

Credo che il grande merito di questo libro, diversamente da quelli sul medesimo soggetto che l'hanno preceduto (Eve Curie, *Madame Curie*, del 1937, e Françoise Giroux, *Une femme honorable*, del 1981), sia quello di sottrarre Pierre e Marie Curie all'immagine agiografica cui sembravano essere relegati e restituire loro l'umanità, la dolcezza e il grande spirito innovativo e anticonformista che ha guidato la loro vita. Osserviamo la banconota da 500 franchi che ne porta l'effigie: lì si vede "figés dans une image" che, dopo aver letto il libro, non corrisponde affatto.

Diversamente dal libro di Giroux, celebrativo, passionale, più politico che storico, Quinn mostra una profonda cura nel collocare gli avvenimenti descritti nel più generale contesto dell'epoca, con grande attenzione agli aspetti psicologici, e senza mai perdere l'occasione di tenere conto di cosa volesse dire essere una donna nelle circostanze descritte.

Nella recensione dell'edizione americana su "Nature" (1995, n. 374), June Goodfield nota che per le donne che durante la seconda guerra mondiale – ma aggiungerei anche dall'immediato dopoguerra alla fine degli anni sessanta – frequentavano le scuole e aspiravano a una carriera scientifica Marie Curie costituiva l'unico modello. Ma cosa si ricorda (o si ricordava, prima di questo libro) di lei? Era stata la prima donna a essere insignita del Nobel, e per

ben due volte; aveva scoperto il polonio e il radio, suo marito era morto tragicamente, aveva avuto due figlie, di cui una anch'essa poi premiata col Nobel. Ma non a tutti era noto che dei due premi Nobel, il primo – per la fisica, condiviso con suo marito Pierre e con Becquerel – era inizialmente destinato

guerra fece di tutto per utilizzare la radiologia per curare i soldati francesi feriti al fronte, fu per tutto il tempo osteggiata in vario modo dai medici militari.

D'altronde, anche l'immagine che si aveva di Pierre era assai più povera di quanto non emerga dal libro di Quinn. Chi non condivideva l'idea che lui fosse la mente e lei l'esecutrice era perlopiù passato all'estremo opposto, considerando Pierre quasi alla stregua di un "principe consorte". Gli interessi di Pierre erano in realtà vastissimi, dalle scienze naturali alla fisica e ai fenomeni paranormali. A

me mi ha colpita la fondamentale complementarità dei loro approcci sperimentali e speculativi, e la profonda intesa di giudizio e di atteggiamenti di fronte al potere accademico. Tuttavia Quinn mette bene in luce anche le differenze per le quali Marie è meno ostile di Pierre ai riconoscimenti ufficiali. Marie tuttavia sarà sempre rispettosa degli atteggiamenti di lui, fino a rifiutare lei stessa, come aveva fatto lui, la Legion d'onore.

Entrambi venivano da famiglie molto avanzate per quello che riguardava i temi sociali e in particolare il ruolo della donna. Nella fa-

in campagna, Pierre che la precede a Parigi, lei che desidererebbe che lui si trattenesse meno in laboratorio, e si intuiscono leggeri screzi a questo proposito.

In più punti del libro un'ampia rassegna di vari giornali ci riporta l'atmosfera che si respirava all'epoca. Non è chiaro quale fosse l'atteggiamento di Marie nei confronti della notorietà, ma è chiaro quanto un certo tipo di attenzione pubblica la infastidisse. Splendida la descrizione dell'accorrere di folla alla sua prima lezione, quando sostituì Pierre nel corso alla Sorbona. La descrizione dello scandalo per il suo amore per Langevin, che largamente fu alimentato dai media di allora, è quanto mai attuale e ci illustra le profonde divisioni nella borghesia francese tra nazionalisti – cattolici, xenofobi, retrivi, antisemiti – e progressisti – positivisti, internazionalisti, femministi, laici. La stampa, nel bene e nel male, perseguirà Marie fin dopo morta, criticando aspramente il carattere intimo e privato delle esecuzioni.

Ma quale fu l'impatto della figura e delle opere di Madame Curie sulle donne nel mondo della scienza? Il suo passaggio lasciò certamente una situazione più aperta verso le donne di quanto lei stessa non l'avesse trovata. Ma il generale incoraggiamento fornito alle donne va ben al di là di questo. Innanzi tutto sua figlia Irène, lungi dall'agire in contraddizione con i modelli trovati in casa, ripercorse il cammino della madre fino a riprodurre un rapporto di coppia con Joliot assai simile a quello dei suoi genitori, e a raggiungere notevoli risultati scientifici, che fecero di lei la seconda donna, dopo sua madre, a ricevere il Nobel.

Poi il suo laboratorio: sia il numero delle donne che vi transitavano sia il numero di stranieri fu molto maggiore che non in altri laboratori: "Sin dall'inizio della sua attività il laboratorio aveva ospitato un numero di donne superiore alla media rispetto a qualsiasi istituzione scientifica dell'epoca (...). Nel 1931, dei trentasette ricercatori impegnati, dodici erano donne". Alcune svolgevano mansioni di routine ma avevano la possibilità di crescere professionalmente: "Marguerite Perey, che cominciò la sua attività di laboratorio lavando le provette, finì per scoprire un nuovo elemento chimico, il francio; cinquant'anni dopo il tentativo fallito di Marie Curie si candidò a membro dell'Académie des Sciences, divenendo la prima donna mai accolta in quel consesso".

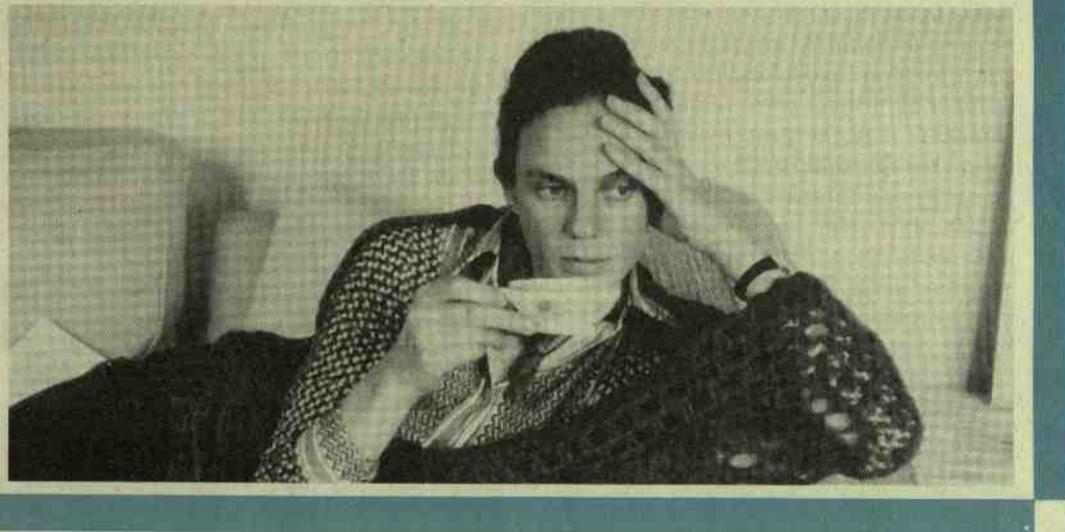
Nella sua recensione su "Nature", June Goodfield finisce con il sospettare che le "giovani donne di oggi" trovino "più ispirazione nella deliziosamente eccentrica Barbara McClintock (...). Perché siamo tutte creature del nostro tempo". Io credo di rappresentare le "giovani donne di ieri", ovvero il femminismo degli anni settanta: in quanto tale, grazie a Quinn ho (ri)scoperto nella vita di Marie Curie un insieme di valori e di atteggiamenti – che oggi verrebbero definiti "di genere" – che la rendono ancora molto attuale e a mio parere adeguata a "dare forma a un modello di ruolo per le donne che oggi aspirano ad essere scienziate", forse ancora di più di altre figure di scienziate di successo che sono emerse, anche grazie agli spazi da lei aperti, nelle generazioni successive.

JOHN HORGAN, La fine della scienza, pp. 456, Lit. 55.000, Adelphi, Milano 1998.

Era inevitabile che, dopo la storia, qualcuno facesse finire anche la scienza. Il compito tocca a John Horgan, che – seguendo una moda assai diffusa tra i giornalisti scientifici americani – sviluppa questa tesi attraverso una serie di interviste-ritratto di scienziati famosi e di moda, aggiungendoci però le sue convinzioni sull'argomento, peraltro esplicitamente dichiarate "polemiche e personali". Il presupposto di Horgan è che se si crede nella scienza ("la scienza nella sua dimensione più pura e nobile, l'aspirazione primordiale a comprendere l'universo e il nostro posto al suo interno") si deve accettare la possibilità che l'era delle grandi scoperte scientifiche sia finita, perché "le future ricerche potrebbero non portare più a grandi rivelazioni o rivoluzioni, ma soltanto a progressi graduali sempre più modesti". Questo presupposto rasenta l'ovvio, perché il ruolo della scienza (e degli scienziati) non è quello di cercare la Verità bensì quello di cercare di

spiegare sempre meglio "come va il mondo". Ma è anche infondato perché già all'inizio di questo secolo sembrava che la scienza non avesse più niente da dire; poi vennero Planck, Einstein ecc. ecc., e tutto ricominciò da capo. Le minacce alla ricerca scientifica indubbiamente ci sono, e sono anche gravi. Ma non sono intrinseche alla ricerca stessa e vengono piuttosto da condizionamenti sociali, politici ed economici. Vengono in particolare dalla carenza di fondi pubblici e privati (oggi destinati soprattutto alla tecnologia), il che renderà naturalmente sempre più difficile la pratica della scienza pura. Ma anche questa non è proprio una novità. Se si tiene conto della posizione preconcepita da cui parte l'autore, il libro risulta comunque una lettura gradevole e interessante, soprattutto per i "ritratti" sempre molto interessanti degli scienziati (anche se spesso collegati tra loro in maniera un po' troppo furbata, al solo scopo di rinforzare la tesi di fondo). Le conclusioni, invece, è meglio lasciarle perdere.

EMANUELE VINASSA DE REGNY



ai due soli uomini, in base alla considerazione che lei di fatto era stata solo un'ottima assistente del marito; il secondo invece, per la chimica, per poco non le venne rifiutato quando si seppe della sua relazione amorosa con Paul Langevin, e lei fu comunque invitata a non ritirare il premio. Se attualmente è considerata una gloria francese, quando era già famosa le fu negato, in quanto donna, l'ingresso all'Accademia delle Scienze, e ciò fu oggetto di una disputa ideologica che ricalcava quanto sollevato precedentemente per l'affaire Dreyfus. Non a caso, quando la votazione all'Accademia portò alla vittoria della persona che le era stata contrapposta (il cattolico Branly), l'"Action Française" salutò i risultati del voto come "la sconfitta di Dreyfus", sottolineando un allineamento tra antisemiti e antifemministi che ricorre in più punti del libro. Infine, se durante la grande

lei si deve la scoperta della piezoelettricità così come la conosciamo ora, e le fondamentali leggi del magnetismo che portano il suo nome. Ma la Francia deve a lui anche la fondazione di associazioni scientifiche fuori dell'accademia, e il coraggio di aver rifiutato la Legion d'onore.

Il rapporto tra Marie e Pierre fu senza dubbio molto inconsueto. Anche ai giorni nostri capita raramente di trovare rapporti di coppia così paritari, in cui stima, rispetto, suddivisione del lavoro e reciproco aiuto siano distribuiti all'insegna della pari dignità. Mi ha particolarmente stupita il fatto che durante gli anni della loro collaborazione non necessariamente tutte le pubblicazioni uscissero a due nomi, e che anzi sia l'uno che l'altra mantenessero determinate sfere di autonomia, pur continuando a collaborare per la maggior parte del lavoro sperimentale. Così co-

miglia di Marie non mancavano esempi di donne autonome, a partire dalla madre di lei, insegnante e direttrice di scuola. La famiglia di Pierre, con un nonno comunardo e un padre positivista, era stato l'ambiente ideale dove Pierre e suo fratello Jacques potessero sviluppare liberamente le loro naturali inclinazioni.

Fu Pierre il primo a scrivere il simbolo "Po" (Polonio) accanto alla descrizione del nuovo elemento, perché portasse il nome del paese natale "di uno di noi". Condividevano l'entusiasmo per le ricerche, ma nell'estate del 1898 "gli Accademici erano soliti abbandonare Parigi nel periodo estivo per *les grandes vacances* e, a quanto pare, i Curie, pur sapendo di essere ormai a un passo da nuove scoperte, non vollero fare eccezione". Le ultime scene della loro vita in comune vedono Marie che spinge per restare il più a lungo possibile

TILDE GIANI GALLINO
A come Abuso, Anoressia, Attaccamento..., Rappresentazioni mentali nell'infanzia e nell'adolescenza
pp. 233, Lit 40.000
Bollati Boringhieri, Torino 1998

Ogni bambino porta con sé il chiaro-scuro di una fotografia, l'immagine della sua famiglia. Ogni bambino porta con sé le tracce del suo vissuto e con il disegno imprime nel foglio bianco, ora col colore, ora col segno più o meno marcato, la testimonianza delle esperienze vissute. L'uso del disegno come strumento d'indagine e cura per esplorare il mondo infantile e adolescenziale e capirne le rappresentazioni mentali è per l'autrice punto di partenza per aiutare il bambino a esprimersi al meglio, spaziando agevolmente con scrittura scorrevole da argomenti di drammatica attualità come l'abuso sessuale infantile, dove strumenti d'indagine non adeguati aumentano le sofferenze del bambino, ad esempi di metodologie non nuove come il gioco della sabbia, che offre una speranza terapeutica al trattamento dell'anoressia mentale, capitolo fra i più interessanti. Quali sono le figure di attaccamento nelle famiglie e nel campo affettivo del bambino? Quali sono i nuovi modelli familiari che rappresentano mutamenti sociali in atto? Troppa madre, troppo padre, troppi genitori, a volte nessun genitore, l'esperienza del Borgo, il complesso di Edipo che poi di Edipo non è, l'albero genealogico che si trasforma in cespuglio. Di questo ed altri argomenti d'attualità l'autrice, le sue collaboratrici, gli studenti, i bambini si domandano e riflettono in questo volume.

DANIELA FRAU

MARINELLA MALACREA
Trauma e riparazione. La cura nell'abuso sessuale all'infanzia
pp. 259, Lit 38.000
Cortina, Milano 1998

Marinella Malacrea, membro fondatore e figura operativa del Centro per il bambino maltrattato di Milano (Cbm), è autrice di un manuale utile e interessante sull'abuso sessuale infantile. Le pagine diventano il luogo di confronto e sintesi dell'esperienza clinica del Centro, che mettendosi a nudo offre una possibilità di riflessione e insieme uno strumento di lavoro sia per la famiglia "abusata" che deve essere curata, sia per chi deve curare. Il taglio clinico-letterario, per la parte che riguarda le famiglie rese deformi dall'esperienza traumatica, dà al lettore una sensazione intensa di "carne viva", pur nell'alternarsi un po' frenetico delle storie-documento. La realtà lavorativa del Centro, che coniuga più competenze tecniche e modelli interpretativi nella cura delle vittime di traumi sessuali (per lo più bambini), è resa in modo acuto e competente dall'autrice ricostruendo per il lettore le fasi prima diagnostiche e poi cliniche che accompagnano lo svelarsi del segreto dopo la caduta del muro di silenzio che circonda l'abuso. Non vedo, non sento, non parlo, l'abuso può essere riassunto in queste poche parole, il lavoro documentato nel libro dà una speranza, che le "scimmie" abbiano finalmente levato in alto le mani.

(D.F.)

MARIA AUGUSTA NICOLI, BRUNA ZANI
La percezione sociale del disagio mentale
pp. 229, Lit 33.000
Carocci, Roma 1998

Vent'anni di "nuova" pratica psichiatrica italiana vengono ripensati e analizzati, in questo volume, da un vertice pressoché esclusivamente sociale. Il pretesto è dato da una ricerca "sul campo" che ha indagato stereotipi e pregiudizi nei confronti della malattia mentale fra gli abitanti di tre quartieri bolognesi che differiscono fra loro per almeno tre variabi-

MARISA MALAGOLI TOGLIATTI, ANNA COTUGNO
Scrittori e psicoterapia. La creatività della relazione
pp. 259, Lit 36.000
Meltemi, Roma 1998

È noto come dal commento di Freud (pubblicato nel 1906) alla *Gradiva* di Joannes Vilhelm Jensen, molti lavori letterari siano stati interpretati e analizzati attraverso la lente d'ingrandimento della psicoanalisi. Il libro non rappresenta un ulteriore contributo in quest'ambito, come il titolo lascerebbe presupporre; in esso scrittori e analisti, uniti da un

licato rapporto che si instaura tra il paziente e il suo analista, tratteggiando come questo incontro venga fantasticato e vissuto. Ogni passo, inoltre, è commentato da uno psicoterapeuta: Paolo Aite, Marco Casonato, Rinaldo De Sanctis, Paolo Migone e Umberta Telfner; essi, grazie anche a percorsi formativi differenti, ampliano ulteriormente il campo dell'esperienza relazionale. In questo modo, l'evento comunicativo analizzato nel corso dei capitoli, attraverso il quale la mente esprime se stessa, consente alla storia narrata l'espressione degli affetti.

RAFFAELLA MORELLI

guaci passivi e allinea le loro immagini a un livello più vicino a quello sul quale si pone l'immagine di Freud. Continui sono i riferimenti agli scambi epistolari avvenuti tra Freud, Fliess, Jung, Adler, Andreas-Salomè, e sono proprio questi i documenti che svelano al lettore una trama complessa di interazioni fra coloro che hanno intrapreso il cammino per giungere a una comprensione più profonda dei disturbi psichici. Emerge così il volto umano dell'apparato teorico sul quale la psicoanalisi si fonda. Il corpo di questa scienza è generato da uomini che si confrontano sul terreno della dialettica all'insegna di accese polemiche, dolorose separazioni, intense condizioni e radicali scontri.

(R.M.)

FRANCESCO CORRAO
Orme, volume primo. Contributi alla psicoanalisi
pp. 262, Lit 42.000
Cortina, Milano 1998

FRANCESCO CORRAO
Orme, volume secondo. Contributi alla psicoanalisi di gruppo
pp. 224, Lit 38.000
Cortina, Milano 1998

Probabilmente le solite, prepotenti ragioni editoriali hanno sconsigliato la pubblicazione dell'opera omnia di Francesco Corrao in un solo ponderoso volume, postumo. Forse, allora, la curatrice dell'opera dello psicoanalista palermitano, Teresa Corrao, ha optato per la separazione dei lavori psicoanalitici, in senso stretto, da quelli dedicati alla psicoanalisi di gruppo. Razionale e comprensibile per un verso, codesta separazione è forse l'unico neo dell'opera: è pressoché impossibile, infatti, per il lettore, districare l'intreccio fitto, sapiente, coltissimo di rimandi e corrispondenze fra i due volumi, poiché, e non solo nei lavori scientifici di Corrao, quanto accade all'individuo rassomiglia (o può essere metonimizzato come) quel che può avvenire nel gruppo, e viceversa. L'opera di Francesco Corrao è faticosa e ricchissima, trasparente ed ermetica insieme, tutta siciliana nella giustapposizione di saperi differenti, eppure abbinabili. Molti sono i tentativi di integrazione, molti gli sconfinamenti: dalla topologia alla psichiatria sociale, dalla linguistica alla mitologia, dalla sapienza greca alla narrazione, senza perdere di vista la tradizione clinica e quella psicopatologica. Difficile, allora, sintetizzare questo itinerario. Corrao stesso, presentando l'opera di un collega, sembra tracciare anche la recensione alla propria: "Credo sia assolutamente impossibile far due cose rispetto al libro. Primo esporlo narrativamente; non è possibile infatti ordinare univocamente i momenti del percorso di lettura e di pensiero. Secondo: non è possibile prospettarlo o descriverlo in termini di 'vertici'". L'itinerario di Corrao si mantiene fedele al *mainstream* psicoanalitico (gli autori più citati sono Freud, Klein, Meltzer), e tuttavia appare innovativo, soprattutto rispetto al contesto italiano del tempo. Il discorso dell'autore si snoda in apparenza senza una trama, senza un filo rosso; in realtà il cammino non perde mai di vista il vero oggetto del discorso, la "psicoanalisi autentica"; la sola che, nell'opinione di Corrao, è tale in quanto "continuamente esposta all'incertezza: della sua definizione, del suo operare e dei suoi effetti".

(P.P.)

Sulla relazione analitica

MAURO MANCIA

ANTHONY BATEMAN, JEREMY HOLMES, La psicoanalisi contemporanea. Teoria, pratica e ricerca, ed. orig. 1995, trad. dall'inglese di Vincenzo Ostuni, pp. 326, Lit 57.000, Cortina, Milano 1998.

Questo libro è giustificato dalla profonda trasformazione cui è andata incontro la psicoanalisi in questi cento anni. Naturalmente non è possibile in poco più di trecento pagine toccare tutti gli aspetti della relazione analitica. Gli autori si soffermano su teoria e pratica e, brevemente, sulla ricerca in psicoanalisi. Nella prima sezione, dedicata alla teoria, è di un certo interesse il concetto di inconscio, che da una dimensione dinamica collegata alla rimozione del desiderio si trasforma in un mondo dominato da fantasie inconse, affetti prodotti dalla frustrazione del desiderio e da precipitati oggettuali (oggetti interni) che riguardano le figure più significative dell'infanzia del paziente (i genitori). In questo contesto le difese messe in opera dal paziente sono tese a minimizzare il conflitto, a ridurre la tensione e creare un processo omeostatico intrapsichico.

Ma il clou della parte teorica riguarda il transfert e il controtransfert. Di questi aspetti fondamentali della relazione analitica gli autori riportano la concezione "classica" e quella "moderna". La prima concezione del transfert è legata all'idea del processo analitico inteso come ricostruzione, la seconda come costruzione, nell'hic et nunc della seduta; ripetizione del passato nella concezione classica, proiezione nel presente, nella figura dell'analista, di una dinamica tra oggetti interni, nella concezione moderna. Analoga-

mente il controtransfert da ostacolo alla relazione diventa il più importante alleato per capire gli elementi emergenti del transfert del paziente.

Nel capitolo sulla relazione analitica vengono passati in rassegna i molteplici fattori che concorrono al processo analitico: conferma, rassicurazione, empatia, elaborazione, fino all'interpretazione, essendo quest'ultima l'operazione che consente al paziente di vedere ciò che prima non poteva vedere, e di ampliare così il suo "campo percettivo intrapsichico". Lo scopo di ogni interpretazione è quello di produrre insight, cioè di integrare il processo inconscio con la conoscenza conscia e di mettere in relazione passato e presente.

Numerose sono quelle impasses che gli autori chiamano "dilemmi clinici", come i ritardi cronici, le interruzioni, gli stalli, gli agiti, i suicidi. Questi "dilemmi" sono diversamente presenti nella relazione analitica, a seconda che si tratti di pazienti adolescenti, anziani, in terapia farmacologica. Quest'ultima terapia non è necessariamente in conflitto con la psicoanalisi poiché in alcuni casi può facilitare l'incontro analitico alleviando i sintomi del paziente e quindi preparando il terreno per un buon trattamento. È importante riuscire a capire il significato che il farmaco può avere per il paziente e come può essere elaborato all'interno del transfert.

L'ultima parte, quella dedicata alla ricerca, è la più modesta, anche perché "il mondo interno con il quale la psicoanalisi ha a che fare è alla portata della sola introspezione e dunque, proprio come l'arte, è intrinsecamente inadatto a costituire oggetto di ricerca scientifica".

GERHARD WEHR
I padri della psicoanalisi. Profili, idee, destini
ed. orig. 1996
trad. dal tedesco
di Carla Buttazzi
pp. 223, Lit 35.000
Rusconi, Milano 1998

L'autore, psicoterapeuta di matrice junghiana, ripercorre le tappe della nascita della psicoanalisi evidenziando come questa sia frutto non della geniale intuizione da parte di uno solo ma di un insieme di più persone. La storica fotografia di gruppo dei partecipanti al terzo congresso internazionale di psicoanalisi, tenutosi a Weimar nel 1911, che appare in copertina, illustra il progetto di Wehr, teso a superare l'egemonia di Sigmund Freud come unico fondatore della teoria psicoanalitica. Al gruppo di colleghi è restituita un'immagine di primo piano che si distanzia da un'idea di semplici se-

li: censo, socializzazione ed esposizione ai "matti". Viene così evidenziato come, nel ricorrere alle impercettibili mappe mentali dell'emarginazione, le persone tendano a raggruppare fra loro categorie anche eterogenee della *diversità*: malati mentali, tossicodipendenti, senza fissa dimora vengono assimilati fra loro e, presi nel loro insieme, differenziati dall'universo "normale". Tuttavia, più è alta la possibilità di incontro e frequentazione con i malati di mente, più questa percezione di un universo omogeneamente deviato si arricchisce e si fa complessa. La ricerca è interessante e ben condotta, anche se non porta a conclusioni rivoluzionarie. In fondo, ci si poteva attendere qualcosa di simile sulla base di un sensibilissimo e specifico indicatore sociale: la barzelletta. Non ci siamo forse accorti che, dopo la "legge 180" sono scomparse le barzellette sui "matti"?

PIERLUIGI POLITI



Storia dei musulmani nell'età mondiale

BIANCAMARIA SCARCIA AMORETTI

REINHARD SCHULZE

Il mondo islamico nel XX secolo. Politica e società civile

ed. orig. 1998

trad. dal tedesco di Andrea Mickler

pp. 445, Lit

Feltrinelli, Milano 1998

Il libro si configura come una di-
samina puntuale degli eventi che
hanno caratterizzato la storia del
mondo islamico da metà Ottocen-
to a ieri, anno 1998. Un primo
punto da segnalare: è davvero il
"mondo islamico" a essere oggetto
del libro, a differenza di quanto
succede generalmente, specie nelle
pubblicazioni che prevedono anche
un'utenza non specialistica, dove
sono quasi esclusivamente i
paesi arabi a rappresentare l'ecu-
mene islamica. Qui, invece, l'Africa
sub-sahariana, il subcontinente
indiano, l'Asia sud-orientale, così
come il mondo turco-iranico e
l'Asia centrale, sono ugualmente
considerati. Anzi, all'interno dello
stesso mondo arabo, non ci sono
paesi, Stati o questioni predomi-
nanti, con il vantaggio, per il letto-
re, di avere finalmente a disposi-
zione notizie anche su realtà che
non attirano, se non occasionalmente,
l'attenzione dei *mass media*, come,
per esempio, la Mauritania o il Sudan
o la stessa Arabia Saudita.

Il quadro che ne risulta è, quindi,
completo, specie se si dà il peso
che meritano agli apparati che cor-
redano il libro: note, carte geografiche,
cronologia essenziale dei fatti,
indici, glossario (non sempre accu-
ratissimo, però) e bibliografia. A
proposito di quest'ultima, pur ricca
di testi arabi, persiani o altro, va
rilevato che si tratta di una biblio-
grafia selettiva e critica, che evita,
coerentemente con gli obiettivi del
testo, inutili sfoggi di erudizione
con rinvio alle fonti, quasi sempre
di difficile reperibilità e di ancor
più complessa decodificazione.

Tuttavia, la scelta – giustissima –
dell'autore, islamista presso l'uni-
versità di Bamberg in Germania,
comporta qualche rischio. Per i
non addetti ai lavori, il libro è, forse,
faticoso; da utilizzare prevalentemente
come repertorio, nonostante, a
prima vista, possa sembrare complica-
to anche il districarsi nell'enorme mole
di informazioni fornite. La competenza
dell'autore – come è, d'altronde, logico
che sia – non è la stessa per tutti i
paesi analizzati. La sua sicurezza di
giudizio e l'affidabilità della ricostru-
zione storica sono ineccepibili soprat-
tutto quando sono in causa il Sud-est
asiatico, l'Indonesia in primo luogo,
o i conflitti di quest'ultimo decennio,
dalla guerra in Kuwait a quella nella
Bosnia-Erzegovina o in Somalia. Per
converso, più opinabili sono certe
interpretazioni sullo sviluppo dello
sciismo, o sulla natura dei movimen-
ti marxisti nelle diverse situazioni
locali, dal Libano all'Afghanistan,
e, di conseguenza, sulla loro incidenza
nelle vicende nazionali,

in relazione o meno alla politica
sovietica. Osservazioni, queste,
doverose, ma marginali rispetto a
quanto l'autore si propone e realizza.

La tesi fondamentale del libro è
dimostrata l'assurdità del discorso
sull'arretratezza della cultura isla-
mica e dell'opinione diffusa che la

ci si sofferma a lungo sulla compo-
sizione sociale degli aderenti ai
movimenti islamici o dei loro op-
positori. L'autore, con qualche
forzatura qua e là, individua due
poli distinti e spesso antagonisti:
come esistono un mondo tradizio-
nale all'interno del quale vigono
antichi equilibri socio-economici e
un mondo coloniale che è il model-
lo che l'Occidente ha veicolato
nelle sue colonie, mondi che inter-
loquiscono o si contrappongono,
così esistono una realtà urbana e
una rurale connotate da una diver-
sità di interessi che stanno alla base
delle opzioni ideologico-politiche

relazione dei paesi musulmani tra
loro, e del mondo islamico nel suo
complesso con l'esterno. Un esem-
pio a chiarire quanto si viene di-
cendo. Il ruolo degli Stati Uniti,
demonizzati o esaltati che siano,
non è comprensibile se non si ri-
percorre quella parte di storia che,
durante e subito dopo la seconda
guerra mondiale, li ha visti obietti-
vi sostenitori delle lotte anticolo-
niali e di emancipazione democra-
tica, in opposizione all'Europa e ai
valori che essa intendeva continua-
re a veicolare in Asia e in Africa.
Un simile ruolo, in prima battuta,
si è infatti esplicato, secondo l'au-

ad alcuni settori musulmani il pre-
testo per invocare al loro agire
"motivazioni di carattere religio-
so", in analogia a quanto, peraltro,
è successo al sionismo, "che, na-
scendo da una tradizione linguisti-
ca ebraica, formulava una sintesi
tra religione e aspirazioni nazional-
statali".

Con "islam" si indicherà, succes-
sivamente, un'ideologia da oppor-
re alle ideologie occidentali, e da
porsi sullo stesso loro piano quan-
to a fascinazione e potenzialità di
mobilitazione. Soprattutto negli
anni settanta, quando ancora il
marxismo è utopia credibile e la
mondializzazione è soltanto alle
soglie, si sostiene che l'islam sia
"sintesi compiuta di tutte le ideolo-
gie", e che in esso sia "dato rinven-
ire gli enunciati centrali di tutte le
ideologie occidentali", oltre che
"le soluzioni alle contraddizioni a
esse inerenti, dovute alla loro 'ina-
deguatezza'". Vent'anni dopo, in
pieno post-modernismo, l'islam da
"compimento ideologico dell'uto-
pia" diventa "l'istanza capace di
portare a termine il suo 'compito
sociale e democratico' e di supera-
re la modernità". Esso si apre al
pensiero mitico che, nella ricerca
dell'origine comune, abbandona il
riferimento al primo islam come
all'età dell'oro, per riconsiderare
"la polivalenza della tradizione" e,
di conseguenza, giustificare la mai
raggiunta unità interna.

Dentro all'islam, inteso in uno di
questi modi, vanno collocate le var-
rie tendenze, riformiste, conserva-
trici, liberali o eversive, così come
le diverse prese di posizione a defi-
nire la formula più autenticamente
islamica di governo, monarchica o
repubblicana. Il tutto espresso at-
traverso un vocabolario socio-poli-
tico nient'affatto scontato in ambi-
to islamistico (si usano formule
quali "monarchismo" e "repubbli-
canesimo", "nazional-liberali" e
"nazional-repubblicani", accanto
alle più correnti "salafiyya", "neo-
salafiyya", ecc.), con il probabile
intento di dimostrare la comples-
sità del fenomeno in esame. Secon-
do l'autore – ma molti studiosi dis-
sentirebbero in proposito – il di-
battito sullo Stato si pone fin
dall'inizio e durante tutto l'arco
cronologico che egli considera. Di
qui, alternativa o interfaccia del-
l'islam è il nazionalismo in tutte le
sue pieghe e manifestazioni, vale a
dire che anch'esso è scorporato o
proposto nelle sue evoluzioni e
specificità, fino a quelle rivendica-
zioni etnocentriche che, a partire
dagli anni settanta, condizionano
gran parte del panorama politico
mondiale.

Quanto detto non ha la pretesa
di aver dato conto di tutti gli spunti
di riflessione che il libro sollecita,
ma vorrebbe, comunque, aver con-
dotto chi legge a una conclusione
che, in sintesi, è il messaggio del li-
bro: il cosiddetto pericolo islamico
è soltanto una cattiva lettura di un
fenomeno complesso e dinamico
che, come è stato in passato dentro
la "nostra" storia, oggi, "è capace
di stare al passo con i tempi", tro-
vando, in piena sintonia con il
post-modernismo che contraddistin-
gue la nostra epoca, un "nuovo
ambito interpretativo", basato sul-
la cosciente rinuncia a perseguire
un'unità utopica a fronte della
positiva valutazione "dei piccoli
mondi che possono essere – tran-
quillamente, aggiungeremmo noi –
caratterizzati sul piano culturale
dall'islamicità".

Bibliografia critica

La produzione italiana recente sull'argomento non manca. Accanto a opere che, all'interno di un panorama complessivo sulla storia dell'Islam e del mondo musulmano, dedicano una particolare attenzione all'attualità e ai processi che l'hanno determinata, si collocano lavori che prendono in considerazione definite aree geografiche o problematiche o singoli personaggi.

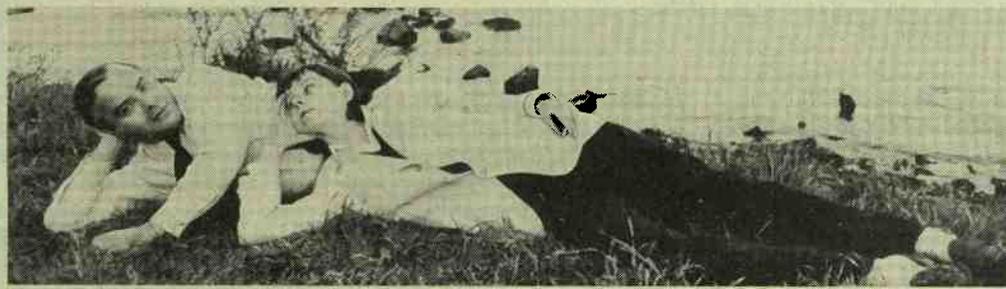
Fanno parte della prima tipologia: Bianca-maria Scarcia Amoretti, Il mondo musulmano. Quattordici secoli di storia, Carocci, 1998 (cfr. "L'Indice", 1998, n. 8); Sciiti nel mondo, Jouvence, 1994 (tra l'altro, sulla presenza sciita in Libano, Iraq, Pakistan e, soprattutto, sulla realtà iraniana); Profilo dell'economia islamica, a cura di Bianca-maria Scarcia Amoretti, Centro culturale al-Farabi, Palermo 1988 (lavoro per molti aspetti, pionieristico, condotto dalla curatrice insieme allo studioso egiziano A. Sadiq Sa'd, a illustrare in concreto, attraverso un'antologia di testi di "economia islamica", le varie anime dell'Islam contemporaneo).

Della seconda: Angelo del Boca, Gheddafi. Una sfida dal deserto, Laterza, 1997 (cfr. "L'Indice", 1998, n. 9); Giampaolo Calchi-Novati, Storia dell'Algeria indipendente,

Bompiani, 1998 (cfr. "L'Indice", 1999, n. 2); Antonino Pellitteri, Nazionalismo arabo. Siria-Libano 1900-1950, Flaccovio, 1992. Un'antologia di brani di intellettuali musulmani famosi è quella curata da Paolo Branca, Voci dell'Islam moderno. Il pensiero arabomusulmano tra rinnovamento e tradizione, Marietti, 1991 (cfr. "L'Indice", 1993, n. 3). Una raccolta di saggi di diverso valore ma significativa, di autori anche non italiani: I movimenti islamisti nel mondo arabo contemporaneo. Il dilemma dell'Islam, a cura di Laura Guazzone, Angeli, 1995.

Tra le ormai molte opere di saggistica tradotte in italiano si segnalano: Bertrand Badie, I due stati. Società e potere in Islam e in Occidente, Marietti, 1990, e François Burgat, Il fondamentalismo islamico, Sei, 1995, specificamente dedicato ai paesi del Maghreb.

Esempi di analisi a metà strada tra filosofia e politica che offrono interessanti punti di vista "dall'interno": Bassam Tibi, Il fondamentalismo religioso, Bollati Boringhieri, 1997 (cfr. "L'Indice", 1998, n. 2); e Burhan Ghalioun, Islam e islamismo, Editori Riuniti, 1998. (B.S.A.)



storia islamica sia avulsa da quella
che l'autore, citando Eberhard,
chiamava "età mondiale", vale a dire
"l'età che definisce un contesto che
organizza un'epoca". Nella realtà,
la storia islamica "è sempre rimasta
all'interno di questa età mondiale",
come è dimostrato, se non altro,
dalla "diffusa comunicazione tra
Oriente e Occidente". L'analisi si
dipana, dunque, ponendo al centro
dell'indagine l'economia mondiale,
in modo tale da "ordinare se-
condo criteri del tutto nuovi i paesi
designati con l'espressione 'mondo
islamico'". Così, le oggettive condi-
zioni economiche di degrado e im-
poverimento, iniziate nel primo
dopoguerra, come conseguenza
delle opzioni economiche dei paesi
colonizzatori, permettono una ben
diversa lettura di quanto può appa-
rire come ritardo storico o incapaci-
tà politica.

Come è da aspettarsi, in stretta
connessione con i dati economici,

in modo, talvolta, assolutamente
dicotomico. Qui sta uno di quei
criteri "nuovi" per definire la na-
tura di questo o quel regime, che
l'autore si proponeva di enucleare:
ipotizzare o constatare se sia stato
l'uno o l'altro mondo a prevalere,
l'una o l'altra realtà a condizionar-
ne la visione politica.

Se si segue il ragionamento
dell'autore, emerge la logica che
sottende quei fatti che possono
sembrare da un lato specifici di un
determinato contesto (si pensi, per
tutti, all'involuzione delle dinami-
che politiche in Afghanistan), dal-
l'altro improntati a casualità, una
variante impazzita e non prevedi-
bile in una situazione presentata
come scontata e nota (e qui l'Algeria
è caso emblematico). Aiutano a
far affiorare tale logica la ricostru-
zione sincronica per altre parti del
mondo, non solo musulmano, di
analoghe problematiche e, soprat-
tutto, la messa in risalto dell'inter-

tore, in un passaggio di simpatia
dall'Asse verso gli Stati Uniti da
parte di chi, nazionalista o musul-
mano militante, era, comunque,
persuaso della necessità di por fine
ai regimi coloniali.

A evitare frammentarietà e dis-
continuità, l'autore fa dell'islam il
vero protagonista del libro. E qui
bisogna intenderci. L'islam è una
sorta di etichetta a coprire conte-
nuti diversi. Usarla significa, nella
prospettiva dell'autore, riconosce-
re che essa è rivendicata, come tale,
dai diretti interessati. Schematicamente
si può dire che l'islam offre
inizialmente, a partire da metà Ot-
tocento e fino ai primi decenni del
XX secolo, una terminologia e una
simbologia che non implicano di
per sé una dimensione religiosa, vi-
sto che questo islam, nelle parole
dell'autore, "non comunica con al-
tre religioni, bensì con un 'discorso
europeo'". Certo, l'ambiguità im-
plicita nella cosa può aver fornito

Ma è diventato una leggenda...

MADELINE MERLINI

DAVID CRANE, **Lord Byron's Jackai. The Life of Edward John Trelawny**, pp. 398, £ 19,99, Harper Collins, New York 1998

Secondo Doris Lessing, viviamo in un'età dell'oro per le biografie. Tra quelle più stimolanti e meglio documentate si può segnalare la biografia del letterato e avventuriero inglese dell'Ottocento Edward John Trelawny, intitolata *Lord Byron's Jackal* (Lo sciacallo di Lord Byron). Il titolo è ingiusto e ingeneroso. La copertina, un ritratto di Trelawny, opera del pittore Joseph Severn, amico di John Keats, ci mostra un bellissimo giovane, visto come prototipo dell'eroe romantico. L'espressione "lo sciacallo di Byron" compare in una lettera di Severn che rivela il motivo di tanto astio. Severn aveva disegnato una lapide per la tomba di Shelley nel Cimitero degli Inglesi a Roma, dove era stato lo stesso Trelawny, con l'aiuto di Severn, a togliere i resti di Shelley da una fossa comune e sistemarli più dignitosamente. Trelawny aveva ammirato la lapide, ma non sembrava disposto a spendere una lira per compensare l'esecutore.

La lettera di Severn è citata, con molti altri documenti d'epoca, nella nuova biografia di Crane. Trelawny era già una figura mitica quando incontrò Byron e Shelley. Crane spiega come, ancora prima di conoscere Byron, Trelawny si modellasse sui suoi personaggi. Tuttavia, quando i due s'incontrarono, Byron subì il fascino di un uomo che, invece di

descrivere vicende avventurose, le aveva forse vissute. Dico "forse" perché per tutta la vita Trelawny ebbe la tendenza a spacciare per reali cose inventate. Questa fu una delle poche critiche mossegli da Byron, il quale aggiunse che, se Trelawny avesse imparato a lavarsi le mani più sovente, i suoi amici avrebbero ancora potuto farne un signore. Trelawny aveva il grandissimo merito di far divertire Byron, il quale, come è noto, si annoiava facilmente. Emblematico è l'episodio - non raccontato da Crane - di Byron e Trelawny che si tuffano in mare dal ponte di una nave, ognuno con un braccio infilato nel nuovo gilet del capitano.

Trelawny fu un uomo di mare anche se non aveva mai fatto il pirata, come lasciava intendere. Fu perciò logico che Shelley e Byron si rivolgessero a lui quando, nel 1822, ognuno di loro decise di farsi costruire una barca. Crane cita la lettera in cui Trelawny diede istruzioni di modificare la barca di Shelley, sacrificandone la stabilità all'eleganza. Crane si riferisce sempre alla barca di Shelley come il *Don Juan*. Mary Shelley scrisse a una sua amica che fu Trelawny a scegliere il nome Don Juan, facendolo dipingere sulla vela maestra, ma che Shelley fece sostituire la vela perché preferiva il nome Ariel,

che diventerà il titolo della biografia di Shelley ad opera di André Maurois nel 1923.

Crane osserva che non è da tutti essere responsabili della morte di due grandi poeti. In verità Trelawny negò sempre ogni addebito, e nel 1875 scrisse sul "Times" di aver raccolto la testimonianza di un vecchio marinaio membro dell'equipaggio della feluca che avrebbe speronato la barca di Shelley, causando la morte del poeta, del suo amico Edward Williams e del mozzo Charles Vivian. Si può incolpare Trelawny per la morte di Byron soltanto in quanto fu lui a convincere il poeta ad accompagnarlo nel viaggio per la Grecia, dove, dopo pochi mesi, morì di febbri reumatiche. Pare che sia stato Trelawny a raccomandare a Byron i due medici le cui applicazioni di sanguisughe ne accelerarono la fine.

Sono stati in molti a raccontare la morte di Byron e la vita di Trelawny. La vera novità del libro di Crane è la sua descrizione della Grecia tra gli anni 1823 e 1827. Uno dei primi biografi di Trelawny lo descrisse come l'unico sopravvissuto alla razza di Teseo, Ercole, Og, Cadmo e i Dioscuri. Robert Louis Stevenson lo conobbe quando era diventato un vecchio leone festeggiato dalla società



londinese non solo per quanto raccontava dei suoi amici morti giovani e le sue raccapriccianti offerte di pezzetti di ossa sottratte alle fiamme della pira dove bruciavano i resti di Shelley, ma anche per le doti letterarie rivelate in *Adventures of a Younger Son* e *Recollections of Shelley and Byron*.

Sarebbe forse troppo asserire che, senza Trelawny, il capolavoro di Robert Louis Stevenson *L'isola del tesoro* non sarebbe mai stato scritto, eppure la figura di Trelawny pervade il romanzo. Quasi tutte le vicende sono narrate dal ragazzo Hawkins, e Hawkins era il nome da ragazza della madre di Trelawny. Il romanzo è dominato dal personaggio John Trelawny - con leggera modifica della grafia - alto, generoso e col viso segnato da una vita

movimentata come era quello di Edward John Trelawny in vecchiaia. Il Trelawny di Stevenson descrive i preparativi per attrezzare la nave Hispaniola con la stessa gioiosa anticipazione e quasi negli stessi termini coi quali Trelawny aveva specificato come doveva essere il Bolivar di Byron. Assediato poi nella palizzata sull'isola del tesoro, il Trelawny di Stevenson dimostra un sangue freddo uguale a quello del suo omonimo quando gli spararono due colpi a bruciapelo nella caverna denominata Mavre Troupa in cima al Monte Parnaso dove visse con Odysseus Androutses, uno dei più noti, ma anche dei più equivoci, capi della ribellione greca, e dove sposò la sorella tredicenne di Odysseus. Trelawny è diventato una leggenda, destino negato agli sciacalli.

Nell'occhio del cavallo

BERNARD SIMEONE

PATRICK DREVET, **Le Vœu d'écriture (petites études)**, pp. 165, FF 85, Gallimard, Paris 1998

Potrebbe sembrare strano presentare al lettore italiano l'opera di Patrick Drevet - già autore di circa quindici titoli tra saggi, romanzi e racconti - in occasione dell'uscita di un volume apparentemente "secondo", di riflessione, che acquista dunque senso soltanto nello stabilire un dialogo con gli altri testi di uno scrittore non ancora tradotto in italiano. Eppure questo "Voto di scrittura" - il cui sottotitolo, "piccoli studi", deriva molto più da un intento di rigorosa concisione, sul modello dei "petits traités" di Pascal Quignard, che non da una presunta o reale modestia - introduce idealmente a un'opera nel suo complesso legata, in modo discreto ma intransigente, allo specifico letterario, al di là di declinazioni e generi vari. Parrebbe esservi qualcosa di molto "francese" nel modo in cui Patrick Drevet lascia intravedere un unico ideale di prosa, al di là delle fragili definizioni del romanzo, del racconto o del saggio. La forza dei suoi libri sta forse soprattutto nella sua elevata concezione del compito dello scrittore nei confronti dei sublimi vertici, ma anche delle trappole, della lingua. Poco importa, tanto il lettore viene qui trattenuto da una tensione costante tra lo scrivere (o il leggere) e il vedere.

Dell'espressione "scrittura dello

sguardo" si è largamente abusato in varie epoche della letteratura contemporanea, e ad essa non si può quindi ricorrere per definire l'opera di Drevet: nel suo caso vale tuttavia proprio questa priorità. Il relativo classicismo del suo stile non attenua affatto la fermezza, o addirittura la radicalità, di alcune sue posizioni, in particolare per quanto riguarda il rapporto tra scrittura e visione - due brevi raccolte di saggi precedenti erano intitolate *Petites études sur le désir de voir*. Scrive ad esempio nel bellissimo *Azur du roman*, una sorta di centro di gravità dell'opera che si sta analizzando: "In fondo, non voglio né inventare, né creare e neppure dire, ho solo l'ambizione di descrivere", "la costruzione [di un romanzo] è sostenuta soltanto da un'aspirazione che non potrebbe essere altrimenti soddisfatta se non da una descrizione pura e semplice", "vorrei (...) giungere a esattezze da estasi". La limpidezza delle sue formule non può celare la tensione estrema di una simile filosofia della scrittura né soprattutto l'ascesi che questa implica, e la sua sotterranea violenza: "Ogni opera che conta fonda la sua coerenza e la sua necessità su una violenza interiore che trasgredisce le regole e tende a forzare le forme".

L'opera di Drevet sembra nutrir-

si di una contraddizione che, se non avesse generato la scrittura, sarebbe forse stata particolarmente distruttiva: contraddizione tra un desiderio di conoscenza gnostica, tramite l'unione istantanea con gli esseri o gli oggetti, e l'angoscia che una simile unione potrebbe generare. L'esperienza della scrittura di Patrick Drevet, che lo ha portato a interrogarsi sul posto occupato dalla poesia nella sua opera pur senza mai dirsi poeta, gli ha forse insegnato molto in fretta che scrivere è una scommessa irriducibile: per raggiungere quella alterità che egli intuisce all'infuori di sé, lo scrittore - che è e rimane un essere particolare - può solo generare opere che, in quanto riflessi del proprio desiderio, esaltano appunto la particolarità, la separazione, la solitudine. Per Drevet tuttavia l'insoddisfazione causata da una simile constatazione viene temperata dall'intuizione di una solitudine reciproca e - se un simile attributo non richiamasse necessariamente all'umano - *condivisa* dall'individuo e dal "mondo": "Insegua quegli istanti in cui, soli di fronte a un mondo che è altrettanto solo quanto lo siamo noi, lontano, indifferente, eppure intensamente presente, ci colpisce, come nelle 'nature morte', l'armonia della vita fissata nella sua violenza, fuori dal

tempo e dalla morte". Dimensione quasi caravaggesca di questo rapporto con l'intensità della presenza, dove s'impongono simultaneamente lo splendore e lo svelarsi delle forme.

In alcune delle opere di finzione che Patrick Drevet ha pubblicato definendole "romanzi" (*Le Lieu des passants*, *Le Visiteur de hasard*), l'esigenza dello sguardo rivolto al corpo di ragazzi e alla sua sofferta evidenza ha indotto a parlare di una scrittura dell'omosessualità. Un lungo colloquio con Gervais E. Reed, professore alla Lawrence University di Appleton, offre l'occasione a Drevet di chiarire il malinteso e di respingere, con rigore e pudore, una lettura riduttiva, forse anche volgare, della sua opera: "Credo che il tema dei miei libri sia il desiderio. (...) Credo che l'omosessualità sia una mediazione che mi permette di affrontare questo tema." Per questa ragione, la "differenza" in ambito sessuale è situata al centro del percorso di Patrick Drevet, al quale conferisce inoltre densità morale perché esprime la ricerca di un'alterità inafferrabile (e non per l'insistente ripetizione dell'identico a sé, come spesso si

crede in modo caricaturale): "L'omosessualità è quanto di meglio vi sia in me, trattandosi di una realtà che rimette in discussione in modo permanente e infinito, e persino lacerante, non solo per me ma per l'intera umanità, la natura che attribuiamo al desiderio e il senso che diamo all'amore".

Nel suo rapporto con i corpi, con gli esseri, con gli oggetti, Patrick Drevet rimane fedele a una sorta di emblema, l'occhio del cavallo, elemento di un bestiario metaforico e realissimo al contempo: "L'occhio del cavallo è l'occhio dell'innocenza, è l'occhio che riceve il mondo nella sua violenza e nella sua bellezza, senza intervenire e in modo attento". Lo scrittore invidia una simile percezione che, per il suo carattere totale, renderebbe vano l'atto dello scrivere. L'autore aspetta segretamente di poter tacere. Sa bene che è l'incapacità della percezione a soddisfare il nostro desiderio di coerenza o di unità a generare la letteratura. Sa bene che nella scrittura, più che altrove, miracolo è infermità sono infinitamente vicini.

(Trad. dal francese di Sylvie Accornero)

Altri libri di Patrick Drevet

- Pour Geneviève* (romanzo), Gallimard, Paris 1978.
- Le Lieu des passants* (romanzo), Gallimard, Paris 1982.
- Le Gour des abeilles* (racconto), Gallimard, Paris 1985.
- Le Visiteur de hasard* (romanzo), Gallimard, Paris 1987.
- Huit petites études sur le désir de voir* (saggi), Gallimard, Paris 1991.
- La Micheline* (racconto), Hatier, Paris 1994; "Folio", 1998).
- Le Miroir au papillons* (racconto), Belfond, Paris 1995.
- Petites études sur le désir de voir. II* (saggi), Gallimard, Paris 1996.
- Le Corps du monde* (romanzo), Seuil, Paris 1997.

Effetto film

Rivoluzionari sconfitti e perplessi

ALESSANDRA CURTI


**Idioti (Idiots) di Lars von Trier con Bodil Jorgensen
Jens Albinus, Anne Louise Hassing, Troels Lyby, Danimarca 1998**

Trama di base dell'ultimo film di Lars von Trier, *Idioti*: un gruppo di persone decide di riscoprire e tirare fuori senza censure l'idiota che c'è in ciascuno di noi – l'essere non ancora addomesticato, balbettante, sbavante e invadente che è la dimensione preponderante nell'infanzia e nella follia – per vedere l'effetto che fa, sia su se stessi, attori consapevoli della performance, sia soprattutto sugli astanti, spettatori inconsapevoli. È ovvio che il loro intento non sia solo sperimentare il liberatorio lasciarsi andare, ma anche smascherare e far rimordere le false coscienze di chi incappa nell'anormalità esibita. È altrettanto ovvio che arrivano presto a scoprire di non essere neanche loro immuni dallo spirito normalizzante che mal sopporta – o comunque non sopporta troppo a lungo – la devianza e il non essere “come tutti gli altri”: sono inseriti nella società, hanno lavori “normali” (medico, insegnante, pubblicitario...) e famiglie canoniche a cui non sanno e non vogliono rinunciare; non tutti hanno riguardo alla loro esperienza la stessa visione rabbiosa e radicale di Stoffer, mente del progetto e colui che dispone della villa dove il gruppo abita; sono impreparati e discordi sul come affrontare la reale malattia mentale di una di loro, Josephine, e per placare Stoffer da un attacco particolarmente violento d'ira lo legano al letto; soprattutto, però, non sono come il gruppo di ragazzi Down per davvero che arrivano in casa loro e verso cui sembrano comportarsi col medesimo imbarazzo e condiscendenza che si vedono riservare dagli odiati borghesi durante le loro messinscene. La loro tentata rivoluzione fallisce, ma dà la forza a Karen – una donna inizialmente estranea al gruppo e “vittima” della loro finzione che poi li segue nello “spasticare”, al contempo partecipe e perplessa – di non farsi annichilire dal dolore per un lutto di cui si saprà solo alla fine del film.

Certo nel pensare e realizzare

quest'opera Von Trier ha tenuto come punto fermo – forse più o meno consapevolmente – la riflessione e l'esperienza dell'antipsichiatria, può darsi proprio questa poesia di R.D. Laing contro gli psicofarmaci e in generale contro l'ipocrisia che opprime tutti, “malati” e non: “Prendi questa pillola / e urlerai un po' meno / ti porta via la vita / senza, stai più sereno”. I suoi personaggi non hanno nessuna intenzione di stare più sereni, anzi, e infatti – anche a costo di urlare moltissimo – si riprendono la vita col suo peso insopportabile, insopportabile non tanto per se stessi quanto per tutti gli altri che assistono allo spettacolo dell'esplosione della loro gioia e del loro dolore. Per rappresentare questa smania e questa rapidità e violenza di emozioni, Von Trier è com-

pletamente accondiscendente ai suoi personaggi: li pedina, sta loro addosso, non li molla mai, non spezzetta i loro dialoghi in campi e controcampi, non li fa asservire alla macchina da presa, bensì, al contrario, si adegua a loro (o almeno è questa l'impressione che vuole e riesce a dare). Le scelte poetico-politiche di Dogma 95 fanno virare questo film verso una forma contaminata e ibrida di documentario e fiction, sembra un reportage medico o un servizio giornalistico da “edizione speciale” girato in fretta e furia e in condizioni di emergenza: macchina mossissima, illuminazione spesso insufficiente che dà immagini sgranatissime, inquadrature sghembe, rubate più che meditate e provate, raccordi “scorretti” e avvertibili, vertigine causata dai movi-

menti di macchina e dal ritmo del montaggio. Va da sé che questa sia solo un'apparente naturalezza e una non pianificazione della messa in scena e che i precetti del manifesto siano una sorta di autocastrazione (non a caso i registi firmatari giurano di attenersi così al Voto di Castità che li salvaguardi dai peccati del cinema come fabbrica di illusioni) per vedere quanto si è bravi a riuscire a fare comunque film pur partendo da regole restrittive e rigidissime. Atteggiamento certo autocompiaciuto, molto ironico, propagandistico e pubblicitario, consapevole del generale “sporcarsi” del cinema in commistioni di generi, supporti, linguaggi, che presuppone una sfida costante alla propria stessa inventiva e creatività e che, soprattutto, sembra assaporare nel

momento esatto in cui detta ferrei imperativi il piacere di trasgredirli. Per esprimersi con la stessa pomposità dei loro proclami si potrebbe dire che Von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring e Søren Kragh Jacobsen sono in balia della volontà del pauperismo autoimposto e che il rischio che tutto ciò si trasformi in antiestetismo estetico senza particolari motivazioni è veramente dietro l'angolo. *Idioti*, che per la stessa materia di cui tratta si deve esprimere attraverso una inconsueta mescolanza di disperazione e divertimento ed attrazione e repulsione di ciò che mostra, ha una tale forza e urgenza che nulla in ciò che si vede – e in come si vede – è superfluo, mentre lo stesso non si può dire di un altro film di recente uscita girato seguendo i precetti di Dogma 95, *Festen*. La struttura del film di Vinterberg è ancora più rigidamente narrativa (e in ciò non c'è nulla di male, ma neanche di arditamente sperimentale) e “indigesta” di *Idioti*: alla festa per il sessantesimo compleanno di Helge il suo figlio primogenito e prediletto Christian rivela come lo stimato patriarca abbia abusato per anni di lui e della sorella gemella, recentemente suicidatasi proprio per sfuggire all'incubo dei ricordi. Il giovane deve più e più volte insistere per essere ascoltato e ottenere l'ammissione paterna, ma tutto alla fine si riduce ad allontanare il genitore dalla tavola “così facciamo colazione in pace”.

In questo caso la messa in scena “alla moda Dogma 95” trasmette al solito l'esagitazione di ciò che stiamo vedendo, l'equilibrio precario della situazione, lo choc emotivo dei personaggi, lo spirito irrequieto della sorella morta che aleggia sui parenti, e fa sembrare il film un home movie girato da uno degli stessi familiari che si intrufola dovunque a riprendere oltre il consentito. Ma alla lunga l'effetto finisce per essere quello di un videoclip un po' furbetto che vivacizzando la superficie delle cose ha la pretesa di vivacizzare le cose stesse.

Dogma 95

Dogme vuole depurare il cinema, ridurlo all'essenziale, per lasciare così che sia “la vita interiore dei personaggi a giustificare la trama”. Lars von Trier e Thomas Vinterberg sono stati i primi dei quattro fondatori del manifesto a fare il loro “voto di castità”.

Queste sono le condizioni di Dogme.

Io giuro di sottomettermi alle regole seguenti, stabilite e confermate da Dogme 95.

- Le riprese dovranno aver luogo “in esterni”. Scenografie e accessori non possono essere aggiunti.
- Il sonoro non deve mai essere prodotto separatamente dalle immagini e viceversa.
- La macchina da presa deve essere tenuta a spalla. Ogni movimento – o immobilità – fattibile a spalla è concesso.
- Il film deve essere a colori. L'illuminazione artificiale non è ammessa.
- Filtri e ottiche speciali sono vietati.
- Il film non può contenere scene di azione superficiale.
- I salti temporali e geografici sono vietati, il film ha luogo qui ed ora.
- I film di genere non sono ammessi.
- Il formato del film deve essere 35 millimetri standard.
- Il regista non deve figurare nei titoli.

Inoltre, in quanto regista, io giuro di prescindere da ogni mio gusto personale. Io non sono più un artista. Io giuro di astenermi dal “creare” un'opera, perché considero l'istante più importante della totalità. Il mio fine supremo è di forzare la verità a venire fuori dai miei personaggi e dalle scene. Io giuro di perseguire quest'obiettivo con tutti i mezzi disponibili, a prezzo di ogni buon gusto e di qualsiasi considerazione estetica.

Faccio così il mio Voto di castità.

Copenaghen, lunedì 13 marzo 1995

Robert Bresson

ALBERTO CORSANI

RENÉ PRÉDAL

Tutto il cinema di Bresson
ed. orig. 1992
trad. dal francese
di Fabiano Rosso
e Mariella Micelli
pp. 312, Lit 32.000
**Baldini & Castoldi,
Milano 1998**

Il caso e la necessità.

Il cinema di Robert Bresson
a cura di
Giovanni Spagnoletti
e Sergio Toffetti
pp. 229, Lit 35.000
Lindau, Torino 1998

SERGIO ARECCO

Robert Bresson.
L'anima e la forma
pp. 221, Lit 25.000
Le Mani, Recco (Ge) 1998

Il cinema di Robert Bresson è generalmente definito scarno, essenziale, rigoroso; la sua estetica un' "estetica della privazione". Ma se i suoi film possono sembrare "antispettacolari", scevri da eccessi sentimentali ed espressivi, non per questo sono semplici; anzi. Alcuni volumi di recente pubblicazione introducono al suo cinema, fondato su un'estetica che tende a sottrarre alla realtà il suo carattere rappresentativo, tagliando le azioni, inquadrando i dettagli, saltando passaggi logici, lasciando intravedere l'inizio di un atto e precipitando bruscamente lo spettatore di fronte alle sue conseguenze. Un metodo che Paul Schrader ha definito "stile trascendentale". Nei

film degli anni cinquanta in particolare (*Il diario di un curato di campagna*, *Un condannato a morte è fuggito*, *Pickpocket*), secondo il regista americano, la ripetizione da parte della voce off di azioni già viste sullo schermo conferisce ad azioni apparentemente banali un ipotetico carattere progettuale, un "fondamento logico" che non è

campagna, così come nel romanzo di Bernanos, muore dicendo: "Tutto è grazia"; ma se così è, l'eventuale redenzione è tutta nelle mani di Dio, il dolore umano non ha alcun valore salvifico.

Dal libro di Prédal e dai testi critici del volume collettivo - fra cui spiccano quello di Giorgio Tinazzi intitolato *L'economia della forma* (come il primo capitolo della sua monografia edita nel 1976 da Marsilio), quello di Vincent Ostria, e quello di Jean Sémoué (dedicato ai personaggi di Bresson) -, come dalle osservazioni del regista Michael Ha-



dato rinvenire nella realtà. Da qui il rimando a una realtà "altra", che il credente individua nel trascendente e nei piani di Dio, ma che anche il non credente può ipotizzare in un altrove determinato dal rifiuto del presente mondo di sofferenza. E in ogni modo - scrive invece Marco Bellocchio - *Pickpocket* e *Un condannato a morte è fuggito* "lasciano all'ateo la libertà di commuoversi senza credere in Dio". Anche il libro di Sergio Arecco, nell'affrontare i film degli anni cinquanta, sottolinea questa sorta di "raddoppio" tra la diegesi "agita" sullo schermo e la ripetizione operata dalla voce, e anche Arecco propone un'interpretazione per così dire laicizzata della spiritualità del regista: ma la propone in maniera più radicale, la porta alle estreme conseguenze, quasi dicendo essere "l'ascesi" solo una questione di metodo realizzativo; è invece del tutto legittimo, e anche stimolante, parlare di una "mistica", che per Bresson si concretizzerebbe nella "comunione letterale tra le parole e le cose". Arecco avanza questa ulteriore ipotesi interpretativa nell'analizzare il *Diario di un curato di campagna*, ma tale suggestione può trovare conferma a contrario nello scollamento, proprio di film come *Il diavolo probabilmente*, tra suoni, concetti e significati.

Se nei film di questo primo periodo c'era ancora un sentore di speranza - e lo stesso Bellocchio fa rilevare che il "condannato" fugge alla follia nazista come il borsaiolo guarisce dalla propria ossessione -, negli anni sessanta e settanta il pessimismo dell'autore si fa sempre più inesorabile. In effetti, come bene emerge dallo sguardo complessivo e soprattutto dalle analisi di René Prédal dei singoli film, il progressivo pessimismo di Bresson, il suo cristianesimo da molti definito gianesista lo portano a negare alla sofferenza di uomini, donne e animali (pensiamo all'asino Balthazar) ogni attribuzione redentrice. Il curato di

neke, si evince che il metodo, nel cinema di Bresson, è tutt'uno con la sua spiritualità e la sua visione del mondo, oltre che con la sua idea di cinema, anzi di "cinematografo" (con insistenza sul valore di *scrittura*). Il lavoro certosino che il regista ha sempre compiuto nel ricercare scampoli di verità nei rumori (registrati a volte in contesti ben diversi da quelli delle immagini, come spiega Prédal a proposito dei treni di *Pickpocket*, e raffinati al punto che Serge Daney dedicò un celebre saggio - *L'organo e l'aspirapolvere*, riportato in appendice al libro di Prédal - a una sequenza del *Diavolo...*),

Le immagini

A pagina 33, una scena di *Idioti*; in questa pagina, Dominique Sanda in *Così bella così dolce*, di Robert Bresson (1969); a pagina 35, Catherine Deneuve e Jean Sorel in *Bella di giorno* di Louis Buñuel (1966).

o nei gesti quasi inconsapevoli degli interpreti (si vedano a questo proposito nel volume di Lindau le testimonianze di Anne Wiazemski, Isabelle Weingarten, Dominique Sanda, ma anche di Georges Prat, tecnico del suono per *Il diavolo probabilmente* e di Pasqualino De Santis, direttore della fotografia in *Lancillotto e Ginevra*, *Il diavolo probabilmente* e, in parte, per *L'Argent*) è stato portato alle estreme conseguenze; nonostante l'accanimento dell'autore nel cercare un senso al di là delle apparenze, collegando gli elementi che ai nostri occhi si presentano in forma caotica, il mondo sfugge ormai a qualsiasi tentativo di ricomposizione; i personaggi "positivi" come l'asino Balthazar non hanno più posto; *Mouchette*, *Così bella così dolce* e *Il diavolo probabilmente* ruotano intorno a dei suicidi; se c'è un ravvedimento finale (Yvon, protagonista di *L'Argent*, sprofondato quasi casualmente nel crimine, si consegna infine alla polizia) ciò avviene solo dopo la strage di una famiglia.

Carteggio

MARCO PISTOIA

Carissimo Simenon,
Mon cher Fellini

a cura di Claude Gauteur e
Silvia Sager
trad. dal francese di
Emanuela Muratori
pp. 142, Lit 14.000
Adelphi, Milano 1998

Difficile, a prima vista, immagi-

penza essere la virtù dell'altro: a Fellini che ammira "il (...) talento senza limiti e la (...) sovrumana possibilità di disciplina nel lavoro" Simenon risponde di invidiarli la capacità di essere rimasto bambino e di gettarsi "in ogni cosa a testa bassa". In comune, a detta dello scrittore, essi hanno in particolare la capacità di essere mossi, nella loro facoltà creativa, da un impulso interiore privo di regole e non sottoponibile a esse. E tra iperbolici elogi ("gigantesco Fellini", "leggendario Simenon"), resoconti delle rispettive attività, confessioni di speranze e delusioni, il tutto ben chiosato da precise note dei curatori, è infine Fellini a tirare le somme: lui e Simenon, in fondo, hanno sempre raccontato sconfitte, anche se l'arte, dice Fellini, è "la possibilità di trasformare la sconfitta in vittoria, la tristezza in felicità".

SALVATORE CESARIO

Che cos'è la magia?
La lezione
di François Truffaut
pp. 286, Lit 42.000
Angeli, Milano 1998

Con i modi originali e appassionati che caratterizzano la sua scrittura, lo psicologo Salvatore Cesario "ritorna sul luogo del delitto" dedicando a Truffaut un libro che concepisce come un'appendice del precedente, *La psicoanalisi e Hitchcock* (Angeli, 1996). Ricorrendo ad ampie citazioni tratte dalle innumerevoli interviste rilasciate dallo stesso Truffaut, Cesario costruisce il suo libro soprattutto intorno alla nozione di "magia". La magia in Truffaut nasce da un recupero della nozione di *suspense* hitchcockiana in opposizione a quella di *sorpresa*: un film è magico nel momento in cui annuncia subito il suo "colore", offre immediatamente allo spettatore "tutti gli elementi della storia". "Il pubblico - scrive Cesario riassumendo la celebre conversazione fra Hitchcock e Truffaut - deve essere informato di tutto, in modo che lo sviluppo dei film non lo sorprenda attraverso l'introduzione di elementi a lui prima sconosciuti, ma lo coinvolga a partecipare al massimo alle vicissitudini dei personaggi, casomai spiazzandolo per la soluzione inattesa fornita dal cineasta". Ma nel regista francese, la magia nasce anche dalla sua capacità di recuperare la letteratura infantile, le formule del "C'era una volta" e dell'"Apriti Sesamo", della ripetizione tipica della *trance*, di quell'"idea fissa" propria di alcuni dei suoi personaggi più memorabili. Per verificare l'ipotesi che la "magia" di Truffaut faccia le veci dell'"ipnosi" di Hitchcock, Cesario prende in esame i film dell'autore di *Effetto notte*, rinvenendo puntualmente in essi tutti quegli elementi che rinviano al cinema del regista inglese. Ne fuoriesce un catalogo affascinante di rimandi e citazioni - probabilmente il più completo e articolato fra quelli esistenti sull'argomento - capace di offrirsi anche come strumento per ulteriori ricerche e approfondimenti. In sede di conclusione Cesario sostiene un superamento dell'allievo nei confronti del maestro proprio sul piano della magia, in quanto Truffaut porta alle estreme conseguenze la "regia pura" di Hitchcock approdando a una "regia *jusqu'aboutiste*, che, cioè, va fino in fondo alla scelta hitchcockiana rinunciando ad ogni giustificazione" di sceneggiatura e di narrazione.

DARIO TOMASI

ASTROLABIO

James Hillman

IL SUICIDIO E L'ANIMA

Il problema della morte
e dell'annullamento di sé
nella dinamica tesa e intensa
tra analista e paziente

Larry Rosenberg

RESPIRO PER RESPIRO

La meditazione di consapevolezza
e il controllo del respiro
per i praticanti
di qualsiasi tradizione

Laura Romano

SUMARAH

Il risveglio del maestro interiore
In una Giava antica e magica
un viaggio di ricerca interiore
conduce gradualmente
alla scoperta di sé

David Fontana - Ingrid Slack

LA MEDITAZIONE
PER I BAMBINI

La pratica della meditazione
a tutte le età
porta concentrazione, autostima
e libera le capacità creative

ASTROLOGIA

Spagna

GIUSEPPE GARIAZZO

JEAN-CLAUDE SEGUIN Breve storia del cinema spagnolo

ed. orig. 1994
trad. dal francese di
Dario Buzzolan
pp. 157, Lit 15.000
Lindau, Torino 1998

ROMAN GUBERN, JOSÉ ENRIQUE MONTERDE, ESTEVE RIAMBAU, CASIMIRO TORREIRO Storia del cinema spagnolo

ed. orig. 1995
trad. dallo spagnolo di
Maria Nicola
pp. 359, Lit 64.000
Marsilio, Venezia 1995

Made in Spanish 98 a cura di Teresa Toledo pp. 317, s.i.p. Festival internacional de cine de San Sebastián

Sembra incredibile, ma in Italia del cinema spagnolo non si sa quasi nulla. Fatta eccezione per l'opera di alcuni autori (Luis Buñuel, Carlos Saura, Bigas Luna, Pedro Almodóvar) e per qualche film che sporadicamente riesce a trovare distribuzione, la produzione cinematografica di questo paese geograficamente così vicino è pressoché sconosciuta. La Spagna ospita da quasi cinquant'anni uno dei festival più importanti del mondo, quello di San Sebastián, ma - salvo rari casi - l'interesse degli addetti ai lavori italiani per la manifestazione organizzata nei paesi baschi è inesistente. Diventano così ancora più utili alcune recenti pubblicazioni dedicate al cinema spagnolo.

Il testo di Jean-Claude Seguin è un agile strumento per un'introduzione ai punti essenziali della storia del cinema spagnolo: il muto (1896-1930), l'avvento del sonoro e della repubblica (1930-1936), il cinema in guerra e in esilio (1936-1939), gli anni dell'autarchia e del franchismo (1939-1950), le luci e le ombre degli anni cinquanta per ritrovare un non facile contatto con la realtà (1951-1962), la "timida liberalizzazione" degli anni sessanta e l'idea di un nuovo cinema spagnolo (1962-1975), il periodo della transizione dal 1975 al 1982, e infine il viaggio "verso un riconoscimento internazionale", a partire dal 1982, favorito dalla riforma sul cinema attuata da Pilar Miró nel triennio in cui la regista fu direttrice generale della cinematografia, in seguito al successo elettorale dei socialisti.

"In evoluzione dal 1972, il cinema non vede nella morte di Franco se non l'ultimo capitolo della decomposizione del regime", scrive Seguin. Si creano "nuovi spazi di libertà". Buñuel torna in patria per l'ultima volta nel 1977 per realizzare il film che chiuderà la sua carriera, *Quell'oscuro oggetto del desiderio*. Nota ancora Seguin: "Il documentario, imbavagliato dal No-Do (Noticiarios y Documentales cinematográficos, che aveva reso i documentari monopolio statale), che scompare solo nel 1976, ritrova la strada della libertà. (...) I primi anni della democrazia assistono alla

comparsa di una lunga serie di film che rivendicano il diritto alla libertà sessuale". Si concretizza il fenomeno culturale della *movida* e, "ultimo fenomeno strettamente legato all'apertura politica, lo sviluppo del cinema delle autonomie". Ognuno con caratteristiche proprie: "Se il Paese basco produce quasi esclusivamente opere a carattere politico - analizza Seguin -, la Catalogna, senza rinunciare all'ideologia, coltiva un cinema popolare. Madrid e Valencia preferiscono seguire il registro della commedia, leggera per la prima e grot-



tesca per l'altra".

Nel volume di Seguin trovano spazio anche alcune "finestre", chiamate *Fermo immagine*, per ingrandire "a parte" certi aspetti del cinema spagnolo. Si parla del romanziere Vicente Blasco Ibáñez e dei suoi stretti rapporti con il cinema, della stella Raquel Meller (anni dieci-venti) e delle star degli anni ottanta, dell'esilio degli artisti e delle "miserie cinematografiche del franchismo", delle ambiguità sessuali, di Don Chisciotte e delle canzoni tradizionali, del leggendario Jesús Franco (regista d'illuminazioni d'avanguardia dentro il bassissimo budget - "un giorno qualcuno mi ha detto che, da solo, ero tutta la Spagna. Gesù Cristo e il Caudillo"), per terminare con l'elenco dei grandi successi del cinema spagnolo.

Su una suddivisione per periodi più o meno simili si fonda la *Storia del cinema spagnolo* di Gubern, Monterde, Rimbau e Torreiro. Qui l'analisi è più ampia e dettagliata, parte da presupposti politici più che estetici per un'indagine intenta a smantellare quei "pregiudizi intellettuali da lungo tempo radicati" che "hanno diffuso il luogo comune secondo cui il cinema spagnolo sarebbe praticamente inesistente, irrilevante o comunque indegno di uno studio serio".

Sui dati si basa invece il volume *Made in Spanish 98*, bilancio dell'attività cinematografica del 1997 nei paesi ibero-americani. Viaggio ricco d'informazioni per saperne di più sul cinema - oltretutto spagnolo - di Argentina, Bolivia, Brasile, Colombia, Cuba, Ecuador, Messico, Paraguay, Perù, Porto Rico, Repubblica Dominicana, Uruguay, Venezuela. Cinematografie spesso ai margini della produzione e della visione, in Italia ritenute fuori mercato salvo, anche qui, rare eccezioni (il brasiliano *Central do Brasil*, Orso d'oro a Berlino '98 e candidato all'Oscar come miglior film straniero).

Effetto film

Anni '80

MASSIMO QUAGLIA

Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80 a cura di Lino Micciché pp. 498, s.i.p. Marsilio, Venezia 1998

Il corposo volume pubblicato in occasione dell'ultima Mostra internazionale del nuovo cinema di Pesa-

catamente dedicati a un singolo regista, senza dimenticare alcune puntuali analisi testuali. Un ampio spazio è riservato poi ai protagonisti dell'epoca, che offrono una serie di testimonianze autografe. Chiude il volume una sezione ricca di utili dati statistici, ma pure di una filmografia dei premi attribuiti a film e cineasti italiani nel corso del decennio, nonché di una bibliografia sul cinema italiano del periodo e di una selezione dei libri di cinema editi negli anni ottanta: appendice che, come si augura Micciché, potrebbe costituire uno strumento per future ricerche.



Bollati Boringhieri

Marc Augé Disneyland e altri nonluoghi

Variantine
pp. 122, lire 18.000

Piero Salzarulo La fine del sonno

Le porte del risveglio
L'esperienza psicologica e medica
pp. 111, lire 30.000

Vincenzo Ruggiero Delitti dei deboli e dei potenti

Esercizi di anticriminologia
Temi 84
pp. 221, lire 30.000

Filippo Barbone Pluralismo

Un lessico per la democrazia
Temi 85
pp. 148, lire 24.000

Pablo Echaurren Claudia Salaris Controcultura in Italia 1967-1977

Viaggio nell'underground
Saggi. Arte e letteratura
pp. 222, lire 38.000

James Clifford I frutti puri impazziscono

Etnografia, letteratura
e arte nel secolo xx
Gli Archi
pp. 432, lire 55.000

Franco Borgogno Psicoanalisi come percorso

Programma di
Psicologia Psichiatria Psicoterapia
pp. 240, lire 48.000

a cura di Luigi Aversa Psicologia analitica

La teoria della clinica
*Manuali di
Psicologia Psichiatria Psicoterapia*
pp. 176, lire 50.000

a cura di Antonio Maria Ferro Giovanni Jervis

**La bottega
della psichiatria**
Dialoghi sull'operare psichiatrico
a vent'anni dalla legge 180
*Manuali di
Psicologia Psichiatria Psicoterapia*
pp. 235, lire 55.000

a cura di
Fabio Veglia
Storie di vita
Narrazione e cura
in psicoterapia cognitiva
*Manuali di
Psicologia Psichiatria Psicoterapia*
pp. 386, lire 55.000

Bollati Boringhieri editore
10121 Torino
corso Vittorio Emanuele II, 86
tel. 011.5591711 fax 011.543024

ro (12-20 giugno 1998) costituisce un prezioso strumento per stilare un bilancio complessivo di un decennio che, dal punto di vista cinematografico ma non solo da quello, è stato vissuto dai più come un lungo periodo grigio. Nell'arco temporale preso in esame si è assistito a un vero e proprio "cinecidio", delitto che a parere dello stesso Micciché è stato perpetrato da una classe politica che ha accettato, per interessi particolari, una totale e pluriennale *deregulation* del settore audiovisivo. Il risultato di questo atteggiamento irresponsabile è stato l'innescio di una spirale recessionistica fatta di una forte diminuzione delle giornate di spettacolo cinematografico annue, di un deciso calo del numero annuo di biglietti strappati al botteghino, di una significativa contrazione degli incassi, di un progressivo aumento della presenza americana sul mercato nazionale, della dissoluzione della già debole struttura produttiva italiana e della sua concentrazione oligopolistica, di un'espansione esponenziale dell'home video, di un'ineadeguata distribuzione geografica delle sale. Un panorama a prima vista desolato e desolante. Quegli anni sono però anche stati percorsi da fermenti creativi fecondi, espressi da autori che, pur privi di "padri" artistici, hanno saputo imporre nel tempo la propria cifra stilistica: Francesca Archibugi, Carlo Mazzacurati, Nanni Moretti, Gabriele Salvatores, Daniele Segre, Silvio Soldini, ecc. Occorre inoltre ricordare che gli anni ottanta sono anche stati contrassegnati dalla presenza di cineasti della generazione precedente, che hanno realizzato opere di un certo livello qualitativo, come ad esempio Ettore Scola, i fratelli Taviani e Bernardo Bertolucci. I diversi studiosi che hanno contribuito alla realizzazione del libro - Giorgio De Vincenti, Giovanna Grignaffini, Sandro Bernardi e Francesco Casetti, solo per citarne qualcuno - hanno affrontato la materia tanto con saggi di taglio trasversale, quanto con scritti specifici

UGO PIRRO Soltanto un nome nei titoli di testa pp. 209, Lit 16.500 Einaudi, Torino 1998

Più che un libro di memorie sembra una lunga chiacchierata, in cui talvolta certi ricordi emergono improvvisi e rompono la linearità del racconto. Ma bisogna riconoscere al libro di Pirro la capacità di restituire le contraddizioni e le potenzialità di oltre due decenni del cinema, della cultura e della storia italiana, tra i cinquanta e i settanta. Sceneggiatore di successo di film premiati, come *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (Petri, 1970) e *Il giardino dei Finzi Contini* (De Sica, 1970), autore di riferimento del cinema d'impegno civile, Pirro racconta i primi anni difficili alla ricerca non tanto dei soldi ma del nome riconosciuto ufficialmente nei titoli di testa, il lavoro come "negro" (che oggi si stilizza come "ghost-writer", ma la sostanza è la stessa) nella stesura di copioni firmati poi da nomi più famosi; l'incontro con personaggi quali De Santis, Rossellini, De Sica, Fellini, Monicelli, Zavattini, Amidei, i produttori rampanti come De Laurentiis e Ponti, il fascino della Mangano e l'energia della Magnani; i tanti progetti mai realizzati; le lunghe riunioni collettive per creare copioni poi regolarmente modificati dai registi; i viaggi all'estero, le battaglie politiche. Sul filo della memoria, in un continuo andirivieni tra opinioni personali e ricostruzione analitica di singoli episodi, il libro rende bene la complessità dell'universo cinematografico e la moltitudine degli elementi che entrano in gioco per far sì che un'idea si trasformi effettivamente in un film oppure sia destinata a rimanere un'eterna illusione. Da un punto di vista particolare e soggettivo, ma proprio per questo spesso inedito e sorprendente, emerge un altro tipo di storia del cinema, in cui oltre i film, i premi, le analisi e le categorie critiche, sono le persone a ritornare protagoniste.

MICHELE MARANGI

Il chiosco

Guerra civile e franchismo

BRUNO BONGIOVANNI

AFFINITÀ PASOLINIANE

Il riferimento a Sade, suggerito da *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, è costante negli scritti di de Ceccatty *Sur Pier Paolo Pasolini*, che coprono tutte le stagioni e tutte le forme della sua opera (poesia, romanzi, teatro, cinema, saggi), tutte le tappe della sua fortuna, in Italia e in Francia, e trovano l'unità di libro nell'appassionata arringa critica in favore di *Petrolio*. Più che il film sadico di Pasolini, del quale Barthes e Foucault avevano curiosamente sottovalutato "l'assoggettamento per il piacere", è proprio *Petrolio* che mette in luce nel modo più penetrante e inquietante la questione delle paradossali affinità tra Pasolini e l'autore di *Justine*. Tutto, in effetti, dovrebbe contrapporli, a cominciare dalle loro abitudini sessuali.

Jean-Michel Gardair, *Pasolini, mon prochain*. Recensione a *Sur Pier Paolo Pasolini* di René de Ceccatty, Éd. du Scorff, Botoharec.

"Le Monde", 29 gennaio.

EROS E TALENTO

Definire "omosessuale" uno scrittore non in quanto persona, ma in quanto scrittore è, a mio modo di vedere, totalmente insensato; e questo per la semplice ragione che uno scrittore non si definisce né in funzione di ciò che è, né in funzione degli argomenti di cui si occupa, ma unicamente in funzione della sua scrittura e sfido chiunque a provare l'"omosessualità" della scrittura di Proust o di Forster o di Kavafis o, per fare esempi che ci riguardano più da vicino, di quella di Pasolini o di Testori. La diversità, in letteratura, non esiste, forse perché essa stessa, la letteratura, è una forma essenziale della diversità.

Giovanni Raboni, *Ma il gusto erotico non determina il talento*.

"Corriere della Sera", 31 gennaio.

GLI ITALIANI PIÙ STUDIATI

Ecco una classifica che ha il merito se non altro di essere "oggettiva". Non si basa, infatti, su preferenze, ma sul numero di studi dedicati agli scrittori italiani del secondo dopoguerra da parte di 40 centri universitari di italianistica sparsi nel mondo. La ricerca, patrocinata dall'Unesco e pubblicata in Italia dall'editore Salerno, è stata elaborata sulla base delle pubblicazioni accademiche uscite nel '95 dal professor Enrico Malato, direttore della "Bibliografia generale della lingua e della letteratura italiana". La classifica è guidata ex aequo da Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino con 100 studi; seguono Eugenio Montale con 86, Carlo Emilio Gadda (65), Umberto Eco (59), Mario Luzi (52), Antonio Tabucchi (41), Alberto Moravia (47), Cesare Pavese (32), Franco Fortini e Dino Buzzati (28). A parte la posizione di Eco, primo tra i viventi, per il quale sarebbe da verificare

"Spagna contemporanea", Direttori: Alfonso Botti, Claudio Venza;

Comitato di redazione: A. Botti, L. Casali, N. Del Corno,

L. de Llera, M. Mugnaini, M. Novarino, D. Pini,

P. Rigobon, V. Scotti Douglas, C. Venza;

Edizioni dell'Orso e Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini,

Alessandria-Torino, semestrale, Lit 30.000

"Spagna contemporanea" è una rivista, ben nota agli studiosi del settore, che dipana con rigoroso taglio scientifico, e con articoli in lingua italiana e spagnola, le questioni di storia della Spagna relativamente agli ultimi due secoli. Il suo ultimo fascicolo (n. 13, 1998, pp. 242), nel quale si possono trovare anche numerose recensioni, schede, e alcuni necrologi su personaggi purtroppo scomparsi e assai noti all'intera cultura italiana (Giorgio Rovida, Oreste Macrì e Dario Puccini), si apre con un saggio (in spagnolo) di Juan Francisco Fuentes, Antonio Rojas Friend e Dolores Rubio sui liberali spagnoli e sull'esilio che dovettero affrontare in seguito alla reazione del 1823.

Prosegue con altri saggi, tra cui uno (ancora in spagnolo), di Alberto Gil Novales, sulla storiografia intorno all'anno cardine 1898, e un altro (sempre in

spagnolo), di Pedro Carlos González Cuevas, sul neoconservatorismo e i problemi dell'identità europea. Il pezzo forte del numero, in grado di conquistare una cerchia più vasta di lettori, è però il dossier su *Guerra civile e franchismo nelle opinioni degli opinionisti, nei media e nella storiografia*. Fa il punto sul dibattito, e sul desiderio di scandalo, che son succeduti alla brevissima, avventata, disinformata e pubblicizzatissima introduzione di Sergio Romano al libro di Nino Isaia ed Edgardo Sogno *Due fronti* (su cui cfr. i due articoli di Alfonso Botti sull'"Indice", n. 8, 1998). Il dossier ospita, in merito alla "rivalutazione" del franchismo in funzione antibolscevica, una sintesi degli interventi alla tavola rotonda tenutasi il 10 giugno 1998 a Milano (Botti, Venza, Rumi, Ceva e lo stesso Romano), alcuni interventi e una rassegna

di tutti gli articoli comparsi sulla stampa italiana. Le repliche sul terreno storiografico alle affermazioni di Romano sono naturalmente nette. Ma ciò non sorprende la comunità degli studiosi. Ciò che invece più colpisce è la logica drogata del gioco al rialzo dei media, di cui, inopinatamente, proprio un uomo di notevole eleganza espositiva e di eccellenti letture, come Romano, è risultato vittima. L'"Italo-revisionista" risulta così essere non prigioniero di convinzioni ultraconservatrici, le quali sono sempre legittime e anzi benvenute, ma proprio della volontà di stupire con gli effetti speciali offerti dai media. A quando la riabilitazione di Erode, che cercò inutilmente, ma forse lodevolmente, di stroncare sul loro nascere le mire sovversive di un rivoluzionario ebreo? Sarebbe uno *scoop* mica male.

Solo dieci anni fa
Il Medioevo alla televisione

CLAUDIO GORLIER

La flessibilità e la disposizione combinatoria della lingua inglese hanno consentito il conio di un termine divenuto in questi anni di uso corrente: "orature". Si tratta della astuta fusione di "oral" e di "literature", e viene usato per designare gli esiti complessi e variegati della cultura orale, dal Medioevo ai giorni nostri. Sappiamo che l'apporto decisivo della cultura orale sostanzia la letteratura di tutti i paesi in cui l'arte del raccontare ha più antiche radici: che cosa, se non trionfo dell'oralità, sta alla base di quel supremo modello che sono *Le mille e una notte*? Sappiamo pure dei guasti inflitti a una simile tradizione dall'invenzione di Gutenberg, ma fortunatamente viviamo in un'età post-gutenberghiana, grazie soprattutto ai media elettronici. Il caso Rushdie ci offre la verifica e la legittimazione di questi mezzi, ristabilendo un circuito diretto con l'oralità rivisitata, e naturalmente visualizzata.

Uno degli aspetti più raccapriccianti della condanna di Rushdie, e se si vuole uno degli aspetti più farseschi della sua supposta ritrattazione, del negoziato sul delitto e sulla pena, investe precisamente l'amplificazione elettronica, e il fatto che, dell'Occidente infedele, l'integralismo islamico abbia accettato precisamente questo strumento tanto innocen-

te, tanto neutrale e tanto diabolico. L'elettronica ha consentito al Giappone di balzare dal medioevo dei Samurai alle delizie del post-moderno; ora permette ai fanatici medio-orientali di applicare nella loro ottica la normativa coranica e di cantare le lodi di Maometto. A somiglianza del delitto Kennedy, la vicenda Rushdie fornisce un esempio singolare di tragedia o di commedia elettronica. Khomeini appare sul teleschermo in tutta la sua maestà per denunciare il blasfemo e per comminare la condanna. Il messaggio viene affidato alle telescriventi e ai telefax che lo fanno circolare per il mondo, e successivamente duplicato da miriadi di stazioni radiofoniche e televisive, di giornali composti velocemente con le tastiere dei software. Il libro, *I versi satanici*, nella sua concretez-

za e nel suo spessore gutenberghiano, non conta più nulla, e infatti la condanna prescinde da una sua lettura accurata, o provocherà se mai una lettura di rimbalzo, a posteriori. Lo schermo televisivo, le radio, i telex, sostituiscono il luogo deputato del minareto, e la comunicazione verbale-visiva raggiunge le masse per mobilitarle, mentre gli eventuali ordini vengono trasmessi ai sicari potenziali. La taglia (uno degli aspetti più agghiaccianti dell'intera vicenda) non viene affissa come nei western sulle porte delle case o negli uffici postali, ma riprodotta e teletrasmessa.

Rammentiamo il confronto tra Gulliver e i cavalli sapienti. Gulliver esalta orgogliosamente il progresso, e menziona come esempio convincente l'invenzione e l'uso della polvere da sparo. Se questo è il progresso, gli replicano, ne facciamo volentieri a meno, in quanto si trasforma in strumento di morte; dunque tenetevelo. La replica moderna del progresso consiste nelle meraviglie elettroniche, nella possibilità di trasformare la somministrazione di morte in programmi, anziché affidarla al boia o alle armi più cruente. Khomeini ci ha proposto la versione più autentica ed efficace di televisione verità.

(intervento pubblicato sull'"Indice", 1989, n. 3)



se gli studi riguardano solo i suoi tre romanzi o la vasta opera di saggistica, il risultato è abbastanza scontato: sarebbe forse più interessante frugare nelle posizioni di coda per scovare nomi meno canonici che rivelino una maggior fantasia tra i professori di italianistica.

Cesare Medail, *Lo straniero ha scelto Calvino*.

"Corriere della Sera", 31 gennaio.

CRUELTA' INFANTILI

Dalle paginette sfilano un piccolo corteo di bambini poco allegri: il bambino con i chiodi infissi negli occhi (piantò un alberello, "ma cresceva di sbieco / perché lui era cieco"); la ragazzina con gli spilloni nel cuore; la bambina che ci porge i bulbi oculari come Santa Lucia; il "Bambino tossico" ("si attaccava contento / a ogni tubo di scappamento" ... spirò "di mattina per una boccata / d'aria fina"); il piccolo "Testa di melone" ("fu l'ultima cosa / che pensò, poi / una grande suola lo schiacciò"); la bambina spazzatura (presto distrutta da un tritarifiuti).

(...) I bambini, in fondo, hanno sempre amato le storie crudeli, da quelle di Perrault, a quelle dei fratelli Grimm, di Andersen, di Roald Dahl. Il libretto è spietato perché rivela agli occhi dei piccoli le atrocità quotidiane che i genitori sono capaci di fare ai bambini. Genitori veri, mamma e papà: non i patrigni e le matrigne, delle cui cattiverie sono zeppe le fiabe.

Francesco Dragosel, recensione a *Morte malinconica del bambino ostrica* di Tim Burton, Einaudi.

"Il diario della settimana", 3-9 febbraio.

CAVE CANEM

Apparsi per la prima volta nei Gialli Mondadori una decina d'anni fa, i polizieschi di Danila Comastri Montanari vengono ora rilanciati dalla Hobby & Work in una collana economica dedicata alla Agatha Christie bolognese. Il primo volume, *Cave canem*, è già in libreria, gli altri seguiranno: *Morituri te salutant* a marzo, *Parce sepulto* a maggio, *Cui prodest?* a luglio, *Spes, ultima dea* a settembre. I primi tre, già editi, si presentano in una versione arricchita di nuovi racconti e di appendici documentarie. Il lavoro di questa lady in giallo, un'ex insegnante con la passione per la classicità romana, si fonda su un'accurata informazione, condotta sui testi storici, ma soprattutto sugli autori antichi (...)

Non truculenti, ironici, i libri di Publio Aurelio strizzano l'occhio al presente. Il I secolo evoca i familiari *Quo vadis* e *Gli ultimi giorni di Pompei*. Ma è anche l'età in cui Roma è divenuta ormai una metropoli, dove si redigono piani del traffico, dove le femministe sono in agitazione e le tangenti si sprecano.

Franco Brevini, *Sherlock Holmes in toga romana*.

"Panorama", 4 febbraio.

MATEMATICA

A Venezia, all'Università Ca' Foscari, si svolge il 26 e 27 marzo, organizzato dal Dipartimento di matematica applicata dell'Università, dall'Istituto italiano per gli studi filosofici, e dall'Università "L. Bocconi". Il convegno "Matematica e cultura". Questo il programma delle relazioni: Claudio Procesi, "Ricerca ed insegnamento della matematica. Conflitto o sintesi?"; Harold W. Kuhn, "The discovery and application of Linear and Nonlinear Programme"; Pietro Nastasi, "La matematica italiana di fronte al fascismo"; Jochen Bruening, "Mathematics and Nazism: the case of Berlin"; Silvano Tagliagambe, "Le scienze tra zarismo e stalinismo"; Marco Li Calzi, "Matematici ed economisti prima del '68"; Achille Basile, "Chi ha detto che un matematico non può vincere il Nobel?"; Achille Perilli, "La geometria dell'irrazionale"; Michele Emmer, "Moebius: omaggio a Max Bill"; Lucio Russo, "L'uso di fonti letterarie nella scienza esatta"; Piergiorgio Odifreddi, "Dalla Galilea a Galilei"; Konrad Polthier, "Geometry and the Web"; Alberto Perelli, "Numeri primi e codici segreti"; Camillo Dejak, "Essenzialità della matematica per previsioni ambientali bayesiane"; Michele Emmer, "La Venezia perfetta".

tel. 02-55194656

AMORE, ODI, VIOLENZA

A Berlino, dal 25 al 28 marzo, presso il Maritim proArte Hotel Berlin, si svolge il convegno "Amore, odio e violenza: una sfida per la Psicoanalisi contemporanea". Questi alcuni fra gli interventi: Hermann Beland, "The Soft Voice of the Intellect. Psychoanalytic Research in Destructive Violence and the Public"; Antonino Ferro, Léon Vaneck, "Insufficient Containment and Intensity of Emotions in Child and Adolescent Psychoanalysis"; Jean Cournot, Betty Denzler, "Femininity and Masculinity: Aspects of Love and Hate"; Peter Canzler, André Haynal, "Sources of Fanaticism"; Winfried Trimborn, Pier Luigi Rossi, "The Violence of Interpretation"; Nick Temple, "When Hope is Attacked: Violence as a Defence Against Guilt"; Alberto Semi, "Violence, Passion and Theory"; Simona Argentieri, Claude Balier, "Violence, Working-Through and Sublimation"; Silvia Amati, Sverre Varvin, "On Psychoanalytic Understanding of Extreme Traumatization".

tel. 02-55012281

LIONELLO VENTURI

In occasione della presentazione dell'Archivio di Lionello Venturi, da poco donato dagli eredi all'Istituto di storia dell'arte dell'Università "La Sapienza", si tiene, presso l'Università e all'Accademia nazionale dei Lincei di Roma, nei giorni 10, 11 e 12 marzo, il convegno "Lionello Venturi e i nuovi orizzonti di ricerca della storia dell'arte". Fra i relatori segnaliamo: Maurizio Calvesi, "Lionello Venturi e Caravaggio"; Massimo Carboni, "Lionello Venturi e la storia della critica d'arte"; Claudia Cieri Via, "Lionello Venturi e la Kulturgeschichte"; Jolanda Covre Nigro, "Lionello Venturi, Jean Cassou, Léon Degand e la pittura astratta nel secondo dopoguerra"; Enrico Crispolti, "La lezione di Venturi per l'arte contemporanea"; Marisa Dalai Emiliani, "Venturi e Anna Maria Brizio: gli anni difficili della rivista 'L'Arte'"; Silvia Danesi Squarzina, "Fra le carte di Lionello Venturi; Creighton Gilbert, "Venturi in Ameri-

ca"; Roberto Lambarelli, "La battaglia civile per la libertà dell'arte"; Simonetta Lux, "Hans Belting e Lionello Venturi: L'inizio e la fine della storia dell'arte"; Augusta Monferini, "Venturi e il gusto dei Primitivi"; Stefano Valeri, "Venturi antifascista 'pericoloso' durante l'esilio (1931-1945)"; Ranieri Varese, "Venturi e la cultura urbinata".

tel. 06-49913894

SPAZIO

Organizzato dalla Fondazione Carlo Erba, si svolge a Milano, al Centro congressi Cariplo, nei giorni 18 e 19 marzo, l'8ª Conferenza internazionale sul futuro della scienza, dedicata quest'anno a "Spazio o spazi come paradigmi di categorie mentali". George V. Coyne, "L'evoluzione dei concetti di spazio, materia e materialismo"; Piero Benvenuti, "Lo spazio in evoluzione e l'evoluzione del nostro concetto dello spazio. Perché il Big Bang non è un'esplosione"; Giovanni Caprara, "Abitare lo spazio cosmico"; Marc Lachièze-Rey, "Di quale spazio ha bisogno la fisica?"; Michel Claessens, "Lo spazio precede, la scienza discorre"; Kurt Mislow, "'Controparti incongruenti' e la natura dello spazio"; Jack D. Dunitz, "Il riempimento dello spazio nei solidi molecolari"; Michel Meyer, "È possibile la costruzione dello spazio senza la dimensione del tempo?"; Edoardo Bisiach, "Spazio o spazi mentali?"; Giovanni Gasparini, "Il viaggio: spazio e metafora"; Ugo Fabietti, "Spazio e spazi nella teoria antropologica"; Vincenzo Conso, "L'ermo colle, la siepe"; Vittorio Gregotti, "Lo spazio dell'architettura europea"; Agostino Pisani, "Spazi scomposti"; Andrée Ruth Shammah, "Lo spazio in

teatro come dimensione di creatività"; Enrico Girardi, "Spazi acustici e informatici nella musica d'oggi"; Fabio Vacchi, "Luoghi immaginari".

tel. 02-76028329

LIBRO RAGAZZI

A Bologna, dall'8 all'11 aprile, è aperta la Fiera del libro per ragazzi, che ha quest'anno come ospite l'Africa, protagonista di una serie di incontri con editori, scrittori e illustratori. Il programma prevede: una mostra degli illustratori (in questa edizione l'Africa subsahariana), nella quale gli artisti hanno modo di rendere visibile il loro talento agli editori di tutto il mondo; i premi (il Bologna Ragazzi Award, che premia il progetto editoriale nel suo insieme, e il Bologna New Media Prize, che promuove le produzioni software per ragazzi); il Progetto Minerva '99, dedicato alla scuola materna ed elementare, con un convegno sulle nuove ipotesi di riforma. Alle biblioteche scolastiche si rivolge una giornata di studio e di approfondimento sulle possibilità di sviluppo di nuove formule di organizzazione già applicate all'estero.

tel. 051-282332

VIAGGIO

A Torino, il Centro interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia organizza all'Università e al Real Collegio di Moncalieri, dal 25 al 28 marzo, il congresso internazionale sul tema "Lo sguardo che viene di lontano: l'alterità e le sue letture". Queste alcune delle oltre ottanta relazioni: Dina Aristodemo, "La retorica dell'alterità nell'opera

di Lodovico Guicciardini"; Lia Beretta, "Il Giappone di Edoardo Chiossoni"; Denise Brahimi, "L'altérité dans *Le voyage en Italie* de Roberto Rossellini"; Eusebio Ciccotti, "Sequenze di viaggio. Mario Verdone tra cinema e letteratura"; Giorgio Cusatelli, "Esotismo e alterità: la scoperta dell'Africa"; Alberto Destro, Goethe e la poesia cinese"; Béatrice Didier, "Casanova et l'altérité"; Riccardo Garosci, "Quali cambiamenti nella nuova Europa"; Ernesto Guidorizzi, "Goethe e la lontananza"; Emanuele Kanceff, "Classificare il viaggio in Italia: per una metodologia di lettura"; Madeline Merlini, "L'opera di D.H. Lawrence come paradigma di un confronto fra civiltà alternative"; Annarosa Poli, "George Sand e l'altra repubblica"; Lionello Sozzi, "Un selvaggio a Parigi".

tel. 011-6407488

CITTÀ

La sezione di anglistica della Facoltà di lettere e filosofia e il Dipartimento di studi umanistici dell'Università del Piemonte orientale organizzano, a Vercelli, nei giorni 8 e 9 aprile, il convegno "Spazi e forme della rappresentazione nella tarda modernità: la città, la fabbrica e le esperienze dell'avanguardia". Il convegno si propone di far avanzare la discussione sulla città e la fabbrica come spazi chiave della tarda modernità esplorandone il valore simbolico, accanto a quello economico e sociale e di riprendere il dibattito sul problema della "rappresentazione" in quegli spazi con uno speciale interesse per le tensioni tra lo sviluppo delle avanguardie storiche e l'affermarsi della cultura di massa. Al convegno partecipano:

Mariantonietta Cerutti, Guido Carbone, Francesca Romana Paci, Gianni Cianci, Douglas Tallack, Andrea Carosso, Francesca Orestano, Mario Maffi, Bruno Cartosio, Giuseppe Bonazzi, Barbara Lanati, Valeria Gennero, Daniela Daniele.

tel. 0161-228210

EIFFEL

All'Archivio di Stato di Firenze si tiene, il 25 marzo, un convegno internazionale in occasione della mostra "Dalla Toscana all'Europa di Gustave Eiffel". I relatori sono: Cesare De Seta, François Dhôtel, Francesco Gurrieri, Daniela Lamberini, Bertrand Lemoine, Rosalia Manno Tolu, Caroline Mathieu, Luigi Zangheri.

tel. 055-263201

FIN DE SIÈCLE

Cattolica si svolge una rassegna di conferenze, organizzata dalla Biblioteca Comunale, dal titolo "Fin de siècle. Interpretazioni della storia del XX secolo". Questo il programma, dal 12 marzo al 14 maggio: Sergio Belardinelli, "Il XX secolo, le sue crisi e oltre"; Serguei Averintsev, "Alcune considerazioni sull'esperienza del '900"; Nicola Tranfaglia, "Periodizzare il '900"; Martin Palous, "Il totalitarismo nella politica europea del XX secolo"; Ernst Nolte, "Bolscevismo, fascismo e guerra civile mondiale"; Giuliano Procacci, "Bilancio del nostro secolo"; Carlo Bo, "Il secolo in cui ho vissuto"; Pietro Ingrao, "Il secolo in cui ho vissuto".

tel. 0541-967802

ORIENTE

Il Cesmeo, istituto internazionale di studi asiatici, organizza a Torino, dal 2 marzo al 20 aprile, presso il Centro congressi "Torino incontra", via Nino Costa 8, un ciclo di conferenze su "Le civiltà dell'Oriente". Questo il programma: Fabio Scialpi, "Culture tribali dell'India alle soglie del terzo millennio"; Lionello Lanciotti, "La civiltà del fiume. Mito e realtà dell'acqua nella Cina Classica"; Gérard Fussman, "L'origine des 'ères vikrama' et 'saka' à la lumière de découvertes épigraphiques récentes"; Franco Ricca, "Khan mongoli e grandi Lama nel Tibet del XIII e XIV secolo"; Grigorij Bongard-Levin, "India and Central Asia: Historical-cultural contacts".

tel. 011-546564

GIARDINO

A cura del Dipartimento di biologia, si tiene, presso l'Università di Padova, fino al 27 maggio, il 9° corso di aggiornamento sul giardino storico. Queste alcune delle relazioni: Alain Touwaide, "Dioscoride, il padre della botanica occidentale"; Luciano Morbiato, "Il giardino povero: per una archeologia della memoria"; Crispino Valenziano, "Il giardino chiostro"; Patrizio Giulini, "Il brolo, ovvero vitalità dell'utile dolci"; Paola Lanzara, Alessandra Vinciguerra, "Influenza italiana nei giardini americani"; Hervé Brunon, "La memoria nell'esperienza sensibile del giardino manieristico"; Paolo Burgi, "Memoria e immaginazione. La storia quale sorgente di ispirazione".

tel. 049-8276236

di Elide La Rosa

Scuola

Le sfide che la scuola deve affrontare per formare le nuove generazioni e stare al passo con i cambiamenti in atto. Questo il tema del 26° Convegno nazionale del Cidi (Centro di iniziativa democratica degli insegnanti), organizzato con gli editori Zanichelli, Loescher e D'Anna, con la partecipazione del ministro della pubblica istruzione Luigi Berlinguer e del segretario generale della Cgil Sergio Cofferati. Al dibattito, che si svolge nei giorni 11, 12 e 13 marzo a Montecatini Terme, partecipano più di duemila insegnanti di ogni ordine e tipo di scuola, provenienti da tutta Italia. Fra gli interventi segnaliamo: Alba Sasso, "La scuola tra esperienze, ricerca, riforme"; Franco Rositi, "Piccoli eventi e grandi trasformazioni della modernità"; Franco Cambi, "Quali condizioni per la qualità dell'istruzione"; Matilde Callari Galli, Manlio Dinucci, "Globalizzazione e particolarismi: contraddizioni e conflitti"; Peppino Ortoleva, Amerigo Restucci, "Arte, tecnica, comunicazioni di massa"; Alberto Asor Rosa, Silvano Tagliagambe, "Sapere senza frontiere? Oltre i tradizionali confini disciplinari"; Giuseppe Longo, "Tecnologia: un nuovo Golem?"; Mario Vegetti, "La memoria e il senso della storia"; Edoardo Boncinelli, "Scienza e responsabilità"; Rosalba Conserva, "Dal sapere alle competenze". Al tema "Idee e progetti per la scuola che cambia. I

contenuti, l'organizzazione, gli strumenti" sono dedicate numerose sessioni parallele di ricerca e di approfondimento: Silvia Godelli, "Bambine e bambini: un progetto educativo di qualità"; Mario Ambel, "A scuola nell'adolescenza: gli anni del consolidamento e dell'orientamento"; Pier Paolo Eramo, "La sfida della multiculturalità"; Elisabetta Degl'Innocenti, "Scuola, formazione, lavoro"; Giuseppe Cosentino, "Il piano dell'offerta formativa nella scuola dell'autonomia"; Emanuele Barbieri, "Autonomia, autonomie, poteri, responsabilità"; Maria Teresa Sarpi, "Esame di Stato"; Giunio Luzzato, "Prima formazione e scuole di specializzazione"; Walter Moro, "Formazione in servizio e qualità della professione docente"; Guido Armellini, Antonio Brusa, Alfredo Mazzoni, Mauro Palma, "Discipline, materie, curricula"; Emma Nardi, "Vecchi e nuovi strumenti di valutazione"; Caterina Gammaldi, Mena Pipicelli, "Sperimentare l'autonomia: proposte delle scuole. Uno spazio espositivo comunicazione e confronto". Alla tavola rotonda su "Dall'Europa della moneta all'Europa delle conoscenze. La formazione per la qualità e la democrazia di ogni paese" intervengono Luigi Berlinguer, Sergio Cofferati, Tullio De Mauro, Edgar Morin, Isidoro Mortelaro, Benedetto Vertecchi.

tel. 06-5809374

Tutti i titoli di questo numero

ARBASINO, ALBERTO - *Paesaggio italiano con zombi* - Adelphi - p. 16
 ARECCO, SERGIO - *Robert Bresson. L'anima e la forma* - Le Mani - p. 34

BARBANO, FILIPPO - *La sociologia in Italia. Storia, temi e problemi (1945-60)* - Carocci - p. 24
 BARBARO, PAOLO - *L'Impresa senza fine* - Marsilio - p. 16
 BASSI, DORA - *L'amore quotidiano* - Lint - p. 17
 BATEMAN, ANTHONY / HOLMES, JEREMY - *La psicoanalisi contemporanea* - Cortina - p. 30
 BECKETT, SAMUEL - *Watt* - Einaudi - p. 5
 BENEDEUCE, ROBERTO - *Frontiere dell'identità e della memoria. Etnopsichiatria e migrazioni in un mondo creolo* - Angeli - p. 23
 BIANCO, FRANCO - *Introduzione all'ermeneutica* - Laterza - p. 25
 BRUNS, GERALD L. - *Ermeneutica antica e moderna* - La Nuova Italia - p. 25

CESARIO, SALVATORE - *Che cos'è la magia? La lezione di François Truffaut* - Angeli - p. 34
 COLOMBO, ASHER - *Etnografia di un'economia clandestina. Immigrati algerini a Milano* - il Mulino - p. 22
 CORDESCHI, ROBERTO - *La cultura dell'artificiale. Psicologia, filosofia e macchine intorno alla cibernetica* - Dunod/Masson - p. 26
 CORRAO, FRANCESCO - *Orme, volume primo. Contributi alla psicoanalisi* - Cortina - p. 30
 CORRAO, FRANCESCO - *Orme, volume secondo. Contributi alla psicoanalisi di gruppo* - Cortina - p. 30
 CRANE, DAVID - *Lord Byron's Jackal. The Life of Edward John Trelawny* - Harper Collins - p. 32
 CRESPI, FRANCO / FORNARI, FABRIZIO - *Introduzione alla sociologia della conoscenza* - Donzelli - p. 24

DAMISCH, HUBERT - *Skyline. La città narciso* - Costa & Nolan - p. 21
 DANIELE, CHIARA (A CURA DI) - *Gramsci a Roma. Togliatti a Mosca. Il carteggio del 1926* - Einaudi - p. 18
 DIONISOTTI, CARLO - *Ricordi della scuola italiana* - Edizioni di Storia e Letteratura - p. 13
 DREVET, PATRICK - *Le Vœu d'écriture (petites études)* - Gallimard - p. 32
 DRIEU LA ROCHELLE, PIERRE - *Diario di un delicato* - Se - p. 8

FALCETTO, BRUNO - *L'esemplarità imperfetta. Le "Confessioni" di Ippolito Nievo* - Marsilio - p. 13
 FERLENGA, ALBERTO - *Dimitris Pikionis* - Electa - p. 21
 FONDAZIONE ISTITUTO PIEMONTESE ANTONIO GRAMSCI (A CURA DI) - *Il giovane Gramsci e la Torino d'inizio secolo* - Rosenberg & Sellier - p. 18

GALLESI, LUCA (A CURA DI) - *Ezra Pound educatore* - Aesefi - p. 6
 GALLO, MAX - *Napoléon. La voce del destino* - Mondadori - p. 8
 GAUTEUR, CLAUDE / SAGER, SILVIA (A CURA DI) - *Carissimo Simenon, Mon cher Fellini* - Adelphi - p. 34
 GIANI GALLINO, TILDE - *A come Abuso Anorressia Attaccamento ...* - Bollati Boringhieri - p. 30.
 GIBELLI, ANTONIO - *La Grande Guerra degli italiani* - Sansoni - p. 19
 GIRARD, RENÉ - *Shakespeare. Il teatro dell'invidia* - Adelphi - p. 6
 GOMBRICH, ERNST - *Arte e illusione* - Leonardo Arte - p. 20
 GOMBRICH, ERNST - *Sentieri verso l'arte* - Leonardo Arte - p. 20
 GRAMIGNA, GIULIANO - *L'annata dei poeti morti* - Marsilio - p. 10
 GUBERN, ROMAN / MONTERDE, JOSÉ ENRIQUE / RIAMBAU, ESTEVE / TORREIRO, CASIMIRO - *Storia del cinema spagnolo* - Marsilio - p. 35

HAFEZ - *Il Libro del Coppiere* - Luni - p. 9
 HORGAN, JOHN - *La fine della scienza* - Adelphi - p. 29

IZZO, JEAN-CLAUDE - *Casino totale - e/o* - p. 8

JONA, EMILIO - *La cattura dello splendore (Poesie 1948-1995)* - All'Insegna del Pesce d'Oro / Scheiwiller - p. 10

LATOUR, BRUNO - *La scienza in azione. Introduzione alla sociologia della scienza* - Edizioni di Comunità - p. 28
 LEPRE, ALDO - *Il prigioniero. Vita di Antonio Gramsci* - Laterza - p. 18
 LOLLI, GABRIELE - *Beffe, scienziati e stregoni* - il Mulino - p. 27

MAGATTI, MAURO - *Tra disordine e Scisma. Le basi sociali della protesta del Nord* - Carocci - p. 24
 MALACREA, MARINELLA - *Trauma e riparazione. La cura nell'abuso sessuale all'infanzia* - Cortina - p. 30.
 MALAGOLI TOGLIATTI, MARISA / COTUGNO, ANNA - *Scrittori e psicoterapia. La creatività nella relazione* - Meltemi - p. 30
 MANEA, NORMAN - *Ottobre ore otto* - il Saggiatore - p. 7
 MENGALDO, PIER VINCENZO - *Profili di critici del Novecento* - Bollati Boringhieri - p. 12
 MICCICHE, LINO (A CURA DI) - *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80* - Marsilio - p. 35

NICOLI, MARIA AUGUSTA / ZANI, BRUNA - *La percezione sociale del disagio mentale* - Carocci - p. 30

PINGEOT, MAZARINE - *Primo romanzo* - Rizzoli - p. 8
 PIRRO, UGO - *Soltanto un nome nei titoli di testa* - Einaudi - p. 35
 PITCH, TAMAR - *Un diritto per due. La costruzione giuridica di genere, sesso e sessualità* - il Saggiatore - p. 24
 POUND, EZRA - *Lettere dalla Sicilia e due frammenti ritrovati* - Il Girasole - p. 6
 POUND, EZRA - *Poesie* - Newton & Compton - p. 6
 PRÉDAL, RENÉ - *Tutto il cinema di Bresson* - Baldini & Castoldi - p. 34

QUINN, SUSAN - *Marie Curie. Una vita* - Bollati Boringhieri - p. 29

SACHER-MASOCH, WANDA - *Le mie confessioni* - Adelphi - p. 7
 SCHNEIDER, HELGA - *Il piccolo Adolf non aveva le ciglia* - Rizzoli - p. 7
 SCHULZE, REINHARD - *Il mondo islamico nel XX secolo* - Feltrinelli - p. 31
 SEARLE, JOHN - *Il mistero della coscienza* - Cortina - p. 26
 SEGUIN, JEAN-CLAUDE - *Breve storia del cinema spagnolo* - Lindau - p. 35
 SINGER, ISAAC B. - *Racconti* - Mondadori - p. 4
 SPAGNOLETTI, GIOVANNI / TOFFETTI, SERGIO (A CURA DI) - *Il caso e la necessità. Il cinema di Robert Bresson* - Lindau - p. 34
 STEVENS, WALLACE - *Il mondo come meditazione* - Guanda - p. 6

TOLEDO, TERESA (A CURA DI) - *Made in Spanish 98 - Festival internacional de cine de San Sebastián* - p. 35

VINCI, SIMONA - *In tutti i sensi come l'amore* - Einaudi - p. 17
 VITOUX, FRÉDÉRIC - *La Commedia di Terracina* - Book - p. 8
 VOCE, LELLO - *Eroina* - Transeuropa - p. 16
 VOLPE, GIOACCHINO - *Il popolo italiano nella grande guerra* - Luni - p. 19

WEHR, GERHARD - *I padri della psicoanalisi* - Rusconi - p. 30
 WINTER, JAY - *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea* - il Mulino - p. 19

Hanno collaborato

EDITRICE
"L'Indice S.p.A."
Registrazione Tribunale di Roma
n. 369 del 17/10/1984

PRESIDENTE
Gian Giacomo Migone

AMMINISTRATORE DELEGATO
Maurizio Giletti

CONSIGLIERI
Lidia De Federicis, Delia Frigessi,
Gian Luigi Vaccarino

REDAZIONE
via Madama Cristina 16, 10125
Torino; tel. 011-6693934 (r.a.) -
fax 6699082
e mail: lindice@tin.it;
Ufficio abbonamenti: tel. 011-
6689823 (dal lunedì al venerdì
9-13).

UFFICIO PUBBLICITÀ
Stefano Ghidoni - Set s.r.l., corso
Galileo Ferraris 146, 10129
Torino, tel. 011-3186142, fax
011-3187358, e-mail: stefano.
ghidoni@dove.it.

ABBONAMENTO ANNUALE
(11 numeri corrispondenti a
tutti i mesi, tranne agosto)
Italia: Lit 88.000.

Europa (via superficie): Lit
110.000; (via aerea): Lit 121.000.
Paesi extraeuropei (solo via ae-
rea): Lit 147.000.

NUMERI ARRETRATI
Lit 12.000 a copia per l'Italia; Lit
14.000 per l'estero.

Gli abbonamenti vengono messi
in corso a partire dal mese suc-
cessivo a quello in cui perviene
l'ordine.

Si consiglia il versamento sul conto
corrente postale n. 37827102 inte-
stato a L'Indice dei libri del mese -
Via Madama Cristina 16 - 10125
Torino, oppure l'invio di un assegno
bancario "non trasferibile" all'Indi-
ce, Ufficio Abbonamenti, via Mada-
ma Cristina 16 - 10125 Torino.

DISTRIBUZIONE IN EDICOLA
So.Di.P, di Angelo Patuzzi, via
Bettola 18, 20092 Cinisello B.m
(Mi); tel. 02-660301.

DISTRIBUZIONE IN LIBRERIA
Pde, via Tevere 54, Loc. Osmano-
ro, 50019 Sesto Fiorentino
(Fi); tel. 055-301371.

LIBRERIE DI MILANO E LOMBARDIA
Joo - distribuzione e promozione
periodici, via Filippo Argelati 35,
20143 Milano; tel. 02-8375671.

VIDEOIMPAGINAZIONE GRAFICA
la fotocomposizione, via San
Pio V 15, 10125 Torino.

STAMPA
presso So.Gra.Ro. (via Pettin-
engo 39, 00159 Roma) il 2
marzo 1999.

"L'Indice" (USPS 0008884) is pu-
blished monthly except August
for \$ 99 per year by "L'Indice
S.p.A." - Turin, Italy. Periodicals
postage paid at L.I.C., NY 11101
Postmaster: send address changes
to "L'Indice" c/o Speedimpex Usa,
Inc.-35-02 48th Avenue, L.I.C.,
NY 11101-2421.

COMITATO DI REDAZIONE

PRESIDENTE
Cesare Cases
Enrico Alleva, Arnaldo Bagnasco,
Alessandro Baricco, Gian Luigi
Beccaria, Cristina Bianchetti, Lu-
ca Bianco, Bruno Bongiovanni,
Guido Bonino, Eliana Bouchard,
Loris Campetti, Franco Carlini,
Enrico Castelnuovo, Guido Cas-
telnuovo, Anna Chiarloni, Sergio
Chiarloni, Marina Colonna, Al-
berto Conte, Sara Cortellazzo,
Piero Cresto-Dina, Lidia De Fe-
dericis, Giuseppe Dematteis, Mi-
chela di Macco, Giovanni Filora-
mo, Delia Frigessi, Anna Elisa-
betta Galeotti, Gian Franco Gia-
notti, Claudio Gorlier, Martino
Lo Bue, Filippo Maone, Diego
Marconi, Franco Marengo, Luigi
Mazza, Gian Giacomo Migone,
Angelo Morino, Alberto Papuzzi,
Cesare Pianciola, Tullio Regge,
Marco Revelli, Lorenzo Riberi,
Gianni Rondolino, Franco Rositi,
Giuseppe Sergi, Stefania Stafutti,
Gian Luigi Vaccarino, Maurizio
Vaudagna, Anna Viacava, Paolo
Vineis, Dario Voltolini, Gustavo
Zagrebelsky

DIREZIONE
Alberto Papuzzi (direttore edito-
riale), Mariolina Bertini (vicedi-
rettore), Aldo Fasolo (vicediret-
tore)

REDAZIONE
Camilla Valletti (redattore capo),
Daniela Corsaro, Norman Go-
betti, Daniela Innocenti, Elide La
Rosa, Tiziana Magone

RITRATTI
Tullio Pericoli

DISEGNI
Franco Matticchio

MARTIN EDEN
a cura di Elide La Rosa, Dario
Voltolini

STRUMENTI
a cura di Lidia De Federicis, Die-
go Marconi, Camilla Valletti

EFFETTO FILM
a cura di Sara Cortellazzo, Nor-
man Gobetti, Gianni Rondolino
con la collaborazione di Giulia
Carluccio e Dario Tomasi

MONDO
a cura di Mariolina Bertini, Anna
Chiarloni, Aldo Fasolo, Claudio
Gorlier, Tiziana Magone, Franco
Marengo, Tullio Regge

MENTE LOCALE
a cura di Norman Gobetti, Elide
La Rosa, Giuseppe Sergi

PROGETTO GRAFICO
Agenzia Pirella Göttsche

MASSIMO BACIGALUPO
Insegna letteratura americana
all'Università di Genova.

ANDREA BAJANI
Laureato in lettere moderne al-
l'Università di Torino.

PAOLO BERTINETTI
Insegna lingua e letteratura in-
glese all'Università di Torino.
Ha curato Teatro completo di
Samuel Beckett (Einaudi-Galli-
mard, 1994).

GIORGIO BERTONE
Insegna filologia italiana alla
Facoltà di lettere di Genova
(Caproni e il paesaggio, San
Marco dei Giustiniani, 1997).

BRUNO BONGIOVANNI
Insegna storia contemporanea
all'Università di Torino (La ca-
duta dei comunismi, Garzanti,
1995).

GIOVANNI CARPINELLI
Insegna storia del movimento
operaio all'Università di Torino.

ALBERTO CASADEI
Ricercatore di letteratura italia-
na all'Università di Pisa.

ENRICO CERASI
Collabora con "Il Gazzettino di
Venezia" (Quando la fabbrica
chiude, Marsilio, 1994).

ANNA CHIARLONI
Insegna letteratura tedesca al-
l'Università di Torino (Germania
1989. Cronache letterarie
della riunificazione tedesca,
Franco Angeli, 1998).

FRANCESCO CIAFALONI
Ricercatore presso l'Ires-Cgil di
Torino (Kant e i pastori, Linea
d'ombra, 1991).

ALBERTO CORSANI
Redattore del settimanale "Rifor-
ma", collaboratore della rivista
on-line "Expanded Cinemah".

ANDREA CORTELLESA
Dottore di ricerca in italianisti-
ca presso l'Università "La Sa-
pienza" di Roma (Le notti chia-
re erano tutte un'alba. Antolo-
gia di poeti italiani nella Prima
guerra mondiale, Bruno Mon-
dadori, 1998).

ALESSANDRA CURTI
Laureata in storia e critica del
cinema. Collabora alla rivista
"Garage".

FRANCESCO DAL CO
Insegna storia dell'architettura
all'Università di Venezia. Diret-
tore di "Casabella".

CELESTINA FANELLA
Lettrice di lingua romena al-
l'Università di Udine.

MAURIZIO FERRARIS
Insegna estetica all'Università

di Torino (L'ermeneutica, La-
terza, 1998).

GIO FERRI
Poeta e critico letterario (La ra-
gione poetica, Mursia, 1994).

DELIA FRIGESSI
Si occupa di cultura e storia/so-
ciale tra Ottocento e Novecento.

ELENA GAGLIASSO
Insegna filosofia della scienza
all'Università "La Sapienza" di
Roma (Il concetto di informa-
zione nella scienza della vita,
Angeli, 1998).

Sul prossimo numero

Alberto Cavaglion
CHE C'È DI NUOVO
SULLA GUERRA?
di Robert Bober

Alberto Piazza
ARMI, ACCIAIO
E MALATTIE
di Jared Diamond

Renzo Tomatis
L'UOMO INGUARIBILE
di Ivan Cavicchi

GIUSEPPE GARIAZZO
Critico cinematografico. Colla-
bora a "Cineforum".

RINO GENOVESE
Insegna filosofia alla Scuola
Normale di Pisa. Ha pubblicato
Tango italiano (Bollati Borin-
ghieri, 1997).

MARCO GERVASONI
Insegna storia contemporanea
all'Università di Milano (La
Penna e il movimento. Intel-
lettuali e socialismo tra Mila-
no e Parigi, MB Publishing,
1998).

FILIPPO LA PORTA
Collaboratore del "manifesto" e
dell'"Unità", e redattore di "Li-
nea d'Ombra".

GIORGIO LUZZI
Poeta, critico e traduttore (Pre-
dario, Marsilio, 1997).

CLAUDIO MAGRIS
Insegna lingua e letteratura te-
desca all'Università di Trieste
(Utopia e disincanto, Garzan-
ti, 1999).

MAURO MANCIA
Membro ordinario della Spi e di-
rettore dell'Istituto di fisiologia
umana a Milano.

DANIELA MARCHESCHI
Ha insegnato all'Università
Huttsala di Salamanca e al-
l'Uics. Critico letterario, consi-
gliere permanente della Fonda-
zione Nazionale Carlo Collodi.

VITTORIO MARCHIS
Insegna meccanica applicata al
Politecnico di Torino (Storia
delle macchine, Laterza, 1994).

SARA MARCONI
Laureata in storia della lingua
italiana all'Università di Bologna.

MADLINE MERLINI
Ha tenuto corsi di lingua inglese
e letteratura angloindiana in va-
rie università italiane (Invito
alla lettura di Virginia Woolf,
Mursia, 1991).

ERMANNO PACCAGNINI
Insegna letteratura italiana al-
l'Università Cattolica di Bre-
scia. Critico letterario al "Sole
24 Ore".

MARCO PISTOIA
Dottorando in storia dello spet-
tacolo all'Università di Firenze
(Maurizio Nichetti, Il Castoro,
1997).

MASSIMO QUAGLIA
Docente di cinema dell'Aiace di
Torino.

FRANCESCO ROGNONI
Insegna letteratura angloameri-
cana all'Università di Udine.

BIANCAMARIA SCARCIA AMORETTI
Insegna islamistica all'Univer-
sità "La Sapienza" di Roma (Il
mondo musulmano, Carocci,
1998).

MARCO SCAVINO
Dottore di ricerca in storia con-
temporanea (Con la penna e
con la lima. Operaio e intellet-
tuali nella nascita del sociali-
simo torinese. 1889-1893,
Scriptorium, 1999).

BERNARD SIMEONE
Scrittore, traduttore, direttore
della collana italiana "Terra d'al-
tri" delle edizioni Verdier. Colla-
bora alla "Quinzaine littéraire".

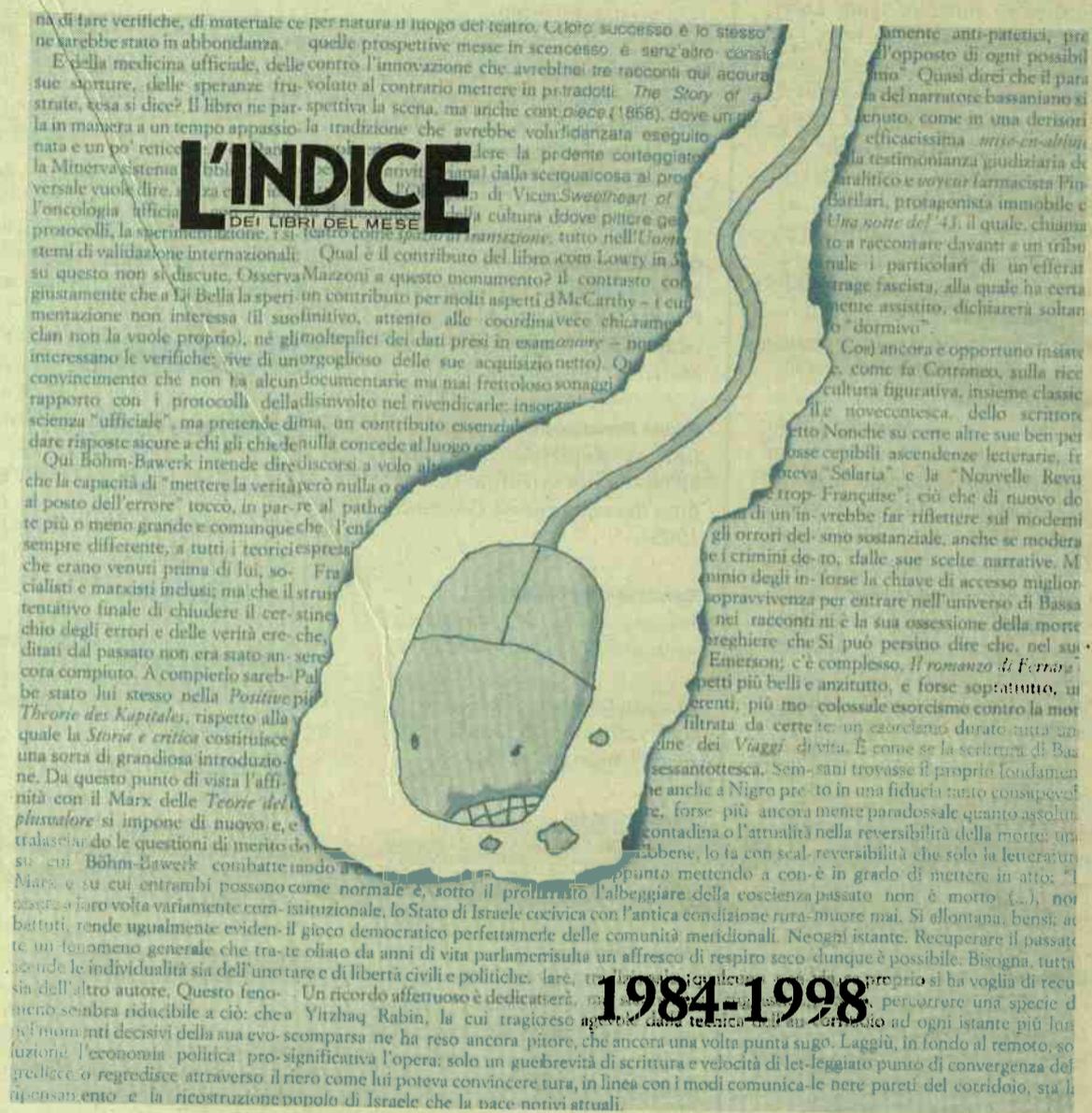
AMELIA VALTOLINA
Germanista e traduttrice.

ALBERTO VENTURA
Insegna storia e istituzioni del
mondo musulmano all'Univer-
sità di Cagliari.

PAOLO VINEIS
Medico, insegna biostatica al-
l'Università di Torino (Prima
della malattia, Marsilio, 1997).

MARCO VOZZA
Filosofo e giornalista, ricercato-
re universitario presso la Facoltà
di lettere e filosofia dell'U-
niversità di Torino (Le forme del
visibile, Pendragon, 1999).

Il Cd-Rom dell'Indice si è aggiornato



Questo Cd-Rom contiene le recensioni, gli articoli e tutti gli altri testi pubblicati sull' *Indice* dal primo numero dell' ottobre 1984 al dicembre 1998; i ritratti di Tullio Pericoli, i disegni di Franco Matticchio e tutte le informazioni sulle undici edizioni del Premio Italo Calvino (vincitori, giurie...)

19522 titoli

13630 autori

2764 recensori

2044 editori

le 11 edizioni del Premio Italo Calvino

È possibile acquistarlo

presso il nostro Ufficio Abbonamenti

Via Madama Cristina, 16 - 10125 Torino

Tel. 011/6689823, fax 011/6699082, e-mail: lindice@tin.it

Il dossier dell'Indice n. 1

Musei. Progetti della memoria

A CURA DI ENRICO CASTELNUOVO, MICHELA DI MACCO, ALDO FASOLO

**Simona
Bani**

**Paola
Barocchi**

**Alessandro
Coppellotti**

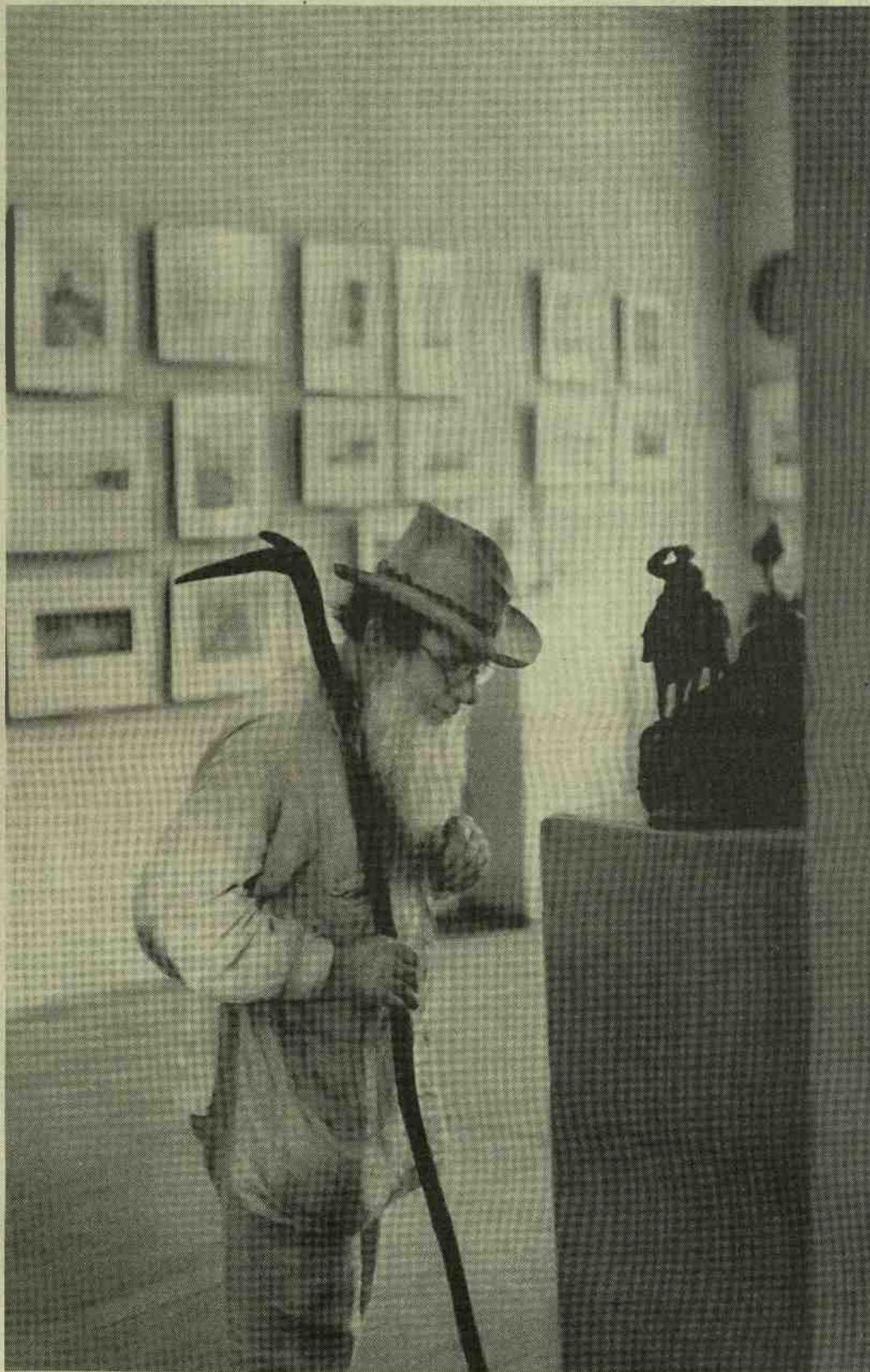
**Henry
De Lumley**

**Giacomo
Giacobini**

**Pier Giovanni
Guzzo**

**Michel
Laclotte**

**Mara
Miniati**



Henri Cartier-Bresson, *Visitatore nel parco di cultura e di riposo Gorki a Mosca*, 1954

**Pietro
Petraroia**

**Sandra
Pinto**

**Luciana
Quagliotti**

**Pierre
Rosenberg**

**Walter
Santagata**

**Giuseppe
Sergi**

**Matteo
Sturani**

**Stefano
Susinno**

“... lo strano sistema che da qualche tempo prevale in Europa, dove si è persuasi che il segreto per far fiorire le arti dovrebbe consistere nelle virtù di questi raggruppamenti di opere, che si chiamano Collezioni, Gabinetti, Musei, dove i capolavori radunati con grande spesa dovrebbero porsi come modelli. Caso singolare, non ci si è accorti che i capolavori riuniti (...) sono tutti anteriori alle creazioni delle raccolte, e che da quando si sono fatti dei Musei per creare dei capolavori non si sono più prodotti capolavori per riempire i musei” (Quatremère de Quincy, 1815).

Introduzione a pagina II, Sommario a pagina IV

Sommarario

II PAGINA

ENRICO CASTELNUOVO E MICHELA DI MACCO, *Il futuro del passato. Molte domande, poche risposte*

III PAGINA

PIERRE ROSENBERG, *E tra dieci anni?*

IV PAGINA

PAOLA BAROCCHI, *Museo e territorio: le tappe di un dibattito*

VI PAGINA

PIETRO PETRAROIA, *Musei per il pubblico o pubblico per i musei?*

VII PAGINA

WALTER SANTAGATA, *Conservare e produrre cultura*

X PAGINA

Il Grand Louvre e gli altri, Cinque domande a Michel Laclotte

XIV PAGINA

SANDRA PINTO, *Cinque chiavi per custodire l'attualità*
STEFANO SUSINNO, *La casa museo*

XVI PAGINA

ALESSANDRO COPPELLOTTI, *La città allo specchio*

XVII PAGINA

PIER GIOVANNI GUZZO, *Musei archeologici e virtuali*
SIMONA BANI, *Mostrare ed evocare*

XVIII PAGINA

MARA MINIATI, *I destini tecnologici di "naturalia et mirabilia"*

XX PAGINA

GIACOMO GIACOBINI, *Il museo dell'uomo*

XXI PAGINA

L'animale culturale, Intervista a Henry de Lumley

XXII PAGINA

MATTEO STURANI, *Così nella Svezia rurale inventarono l'ecomuseo*

XXIII PAGINA

GIUSEPPE SERGI, *Più storia meno memoria*
LUCIANA QUAGLIOTTI, *Musei dell'agricoltura*

Le immagini che illustrano il dossier sono tratte da libri, cataloghi, testi museali selezionati dai curatori del dossier stesso.

Museo e territorio: le tappe di un dibattito

PAOLA BAROCCHI

Il più che centenario dibattito tra museo e territorio è uno specchio significativo delle più varie tendenze della storia dell'arte italiana; specchio che può suggerire qualche utile riflessione.

L'unità nazionale, che dovette affrontare smisurati problemi amministrativi di beni diversi e di diversa provenienza (civile e religiosa), indusse i più esperti (Cavalcaselle, Morelli, Villari e poi Adolfo Venturi) a favorire una catalogazione specifica e specifiche strutture di conservazione e di tutela. Le prevalenti simpatie positivistiche privilegiarono le esperienze storiche; tanto da imputare la inventariazione delle opere alle Società di Storia Patria, mentre i professori di accademia e i più accreditati antiquari ebbero il compito di scegliere, con criteri di approssimazione qualitativa, le opere da musealizzare o quelle da lasciare al territorio.

Successivamente i nuovi storici dell'arte della scuola ventu-

ri a n a spesso aderirono a un compromissorio decoro delle "Gallerie nazionali italiane", le quali, sull'esempio delle collezioni internazionali, si prefiggevano a no fruitori degni dei propositivi articoli giornalistici di D'Annunzio e delle meditazioni filosofiche di Angelo Conti. Taine era ancora presente allo scrittore del *Fuoco*, che nell'atmosfera simbolica della laguna seppe animare Palazzo Ducale e le meraviglie vetrarie di Murano.

I dubbi dei futuristi non poterono scalfire le certezze dei conservatori venturiani, che proseguirono indefessi nel loro cammino filologico, storico e conservativo fino allo scoppio dell'ultima guerra.

Il rivoluzionario spostamento delle opere e poi il successivo ricollocamento indussero a un nuovo rapporto con gli oggetti di cui si scoprirono legami territoriali e collezionistici sino ad allora trascurati. D'altra parte la progettazione di nuovi musei o il riallestimento dei vecchi suggerivano una reinterpretazione dell'opera d'arte che talvolta implicava la trascrizione della provenienza (si ricordi il *Crocifisso* di Cimabue agli Uffizi). Nello stesso tempo il successo crescente delle esposizioni (da quella di Mantegna in poi) favoriva la possibilità di varianti alla consueta fissità espositiva e di contestualizzazioni diverse (cronologiche, topografiche, tematiche).

Si delineava in tal modo un multivoco rapporto tra passato e presente al di là della cornice monografica, e sull'onda

esistenziale dell'Informale (Arcangeli) si giunse a condannare il museo (Emiliani), la cui astratta fissità appariva in contrasto con la vitale varietà del territorio. Fu questa una fase di svolta della conservazione italiana, che cercò di impegnarsi in un ambito più largo e più sensibile a problemi sociali. Ne sono scaturite una nuova dimensione della storia delle istituzioni – anch'esse componente essenziale del territorio – e l'esigenza di approfondire vicende di mercato e di politica dinastica e nazionale.

Il difficile equilibrio tra il costante (il museo) e l'effimero (esposizione), tra il vecchio (l'istituzione) e il nuovo (la fruizione a più livelli) impone a questo punto una consapevolezza attivata in tutta la gamma dei molteplici indirizzi storico-artistici e disponibile alle moderne tecnologie (anche informatiche). È necessario un più intenso rapporto tra conoscenza, tutela e programmazione, in modo che l'annoso di-

battito museo-territorio possa essere risolto con pari consapevolezza del contenente (il museo) e dei più vasti contenuti ambientali. Nella incombente sperimentazione odierna, favorita dall'innegabile predominio del linguaggio visivo, occorre superare i numerosi disastri dei "giacimenti culturali" e promuovere un proficuo rapporto tra cultura storico-artistica e tecnica elettronica, in modo da attivare strumenti adeguati alle varie



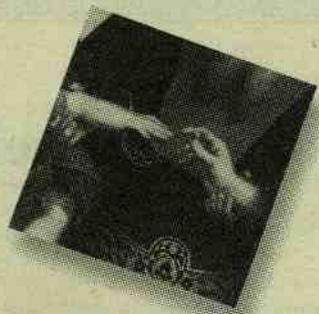
Giuseppe Magni, Parete della Tribuna degli Uffizi

esigenze delle istituzioni e degli ambienti.

In tale prospettiva il centro e la periferia potrebbero colloquiare in modo diretto, il territorio potrebbe essere analizzato in tutte le sue componenti e offrire, tramite centri specifici, referenze adeguate non solo alla ricerca ma anche alla fruizione. D'altra parte il centro potrebbe offrire, tramite le sue istituzioni (biblioteche, musei, archivi, collezioni ecc.), una accessibilità idonea a soddisfare le richieste più diverse.

È evidente che una simile alfabetizzazione potrebbe mutare profondamente i canali di conoscenza ed evitare la moltiplicazione di una stessa documentazione favorendone la trasmissione. Su questa via l'adesione esistenziale ai valori territoriali potrebbe forse tradursi in un colloquio concreto e diretto nel quale passato e presente potrebbero raggiungere un'unità dinamica.

Electa



per i beni culturali.

Torino

Museo Egizio
Galleria Sabauda
Museo di Antichità
Biblioteca Reale
Biblioteca Nazionale
Universitaria
Archivio di Stato

Milano

Pinacoteca Ambrosiana
La Triennale, Palazzo
dell'Arte
Museo di Storia Naturale

Mantova

Palazzo Ducale
Palazzo Te

Gardone Riviera

Il Vittoriale degli Italiani

Verona

Museo di Castelvecchio
Casa di Giulietta
Museo di Storia Naturale
Scavi Scaligeri
Palazzo Forti

Venezia

Gallerie dell'Accademia
Ca' d'Oro
Museo d'Arte Orientale
Palazzo Ducale
Museo Correr

Roma

Colosseo
Foro Romano
Palatino
Palazzo Altemps
Palazzo Massimo
alle Terme
Castel Sant'Angelo
Centrale Montemartini

Per la valorizzazione del patrimonio artistico italiano Electa ha pubblicato centinaia di guide artistiche, di inventari sistematici, monografie, saggi e cataloghi di mostra.

Sia nell'ambito della divulgazione che della documentazione scientifica il catalogo di Electa rappresenta un punto di riferimento insostituibile della cultura artistica italiana.

Da molti anni Electa è inoltre impegnata nell'allestimento e nella gestione di numerose librerie mu-

seali che costituiscono la più ampia e diffusa rete a livello nazionale.

Negli ultimi anni, in associazione con altre imprese, Electa ha esteso la sua attività per i beni culturali alla realizzazione di un sistema integrato di servizi che sono propri dei grandi musei internazionali: dalla gestione delle biglietterie elettroniche ai servizi di prenotazione, dalle attività di accoglienza e informazione alla didattica, dalla produzione di oggettistica d'arte alle audioguide.

Dalla primavera '99

Milano

Pinacoteca di Brera
Cenacolo Vinciano

Trieste

Castello di Miramare

Napoli

Museo Archeologico
Nazionale

Tivoli

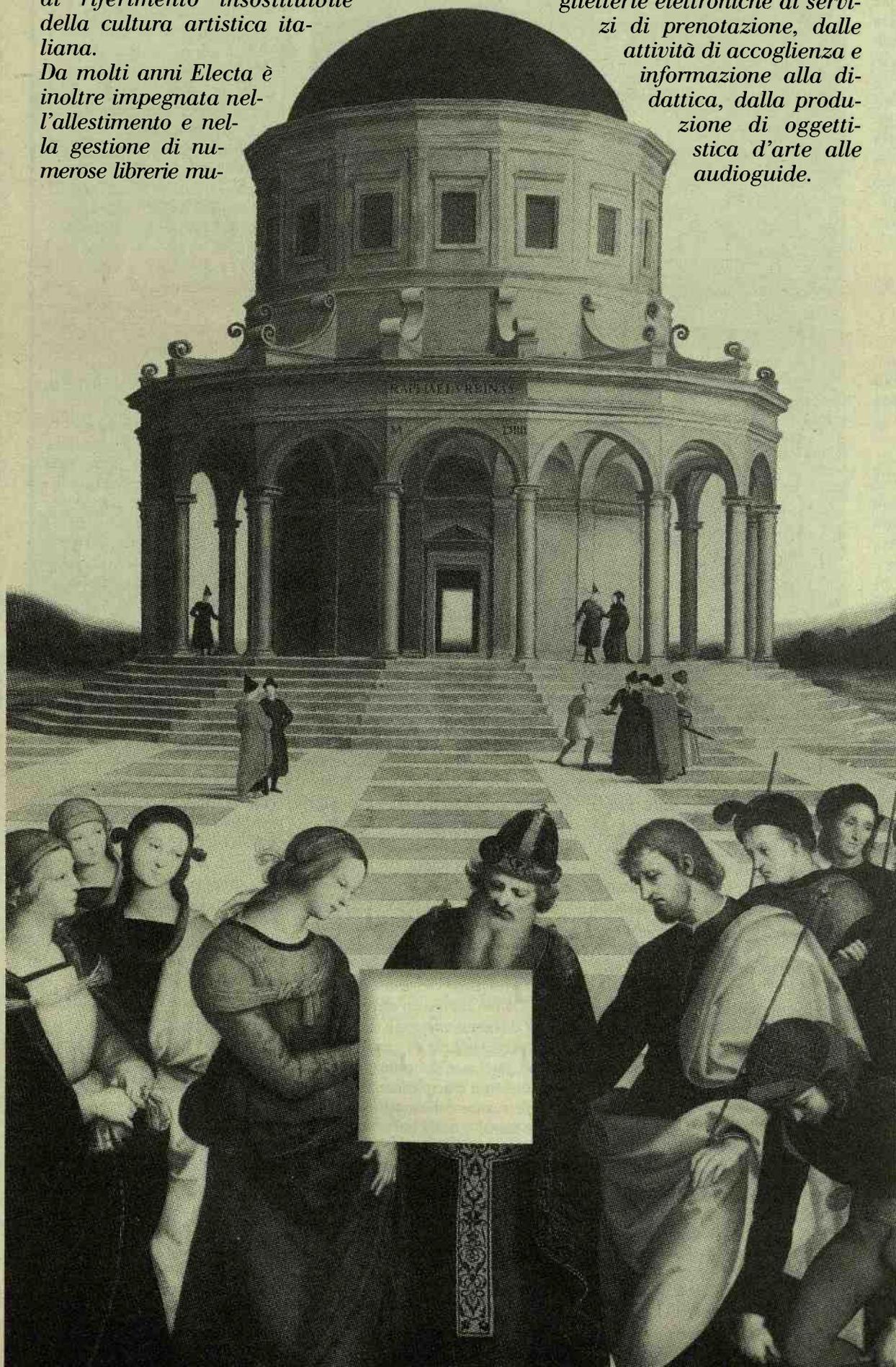
Villa Adriana

Palestrina

Museo Archeologico
Nazionale

Roma

Domus Aurea
Terme di Caracalla



Musei per il pubblico o pubblico per i musei?

PIETRO PETRAROIA

La frequentazione dei musei in Italia è sensibilmente cresciuta negli ultimi decenni. Non disponiamo di un'indagine socio-statistica sui visitatori e sappiamo perciò piuttosto poco sul senso del fenomeno. Sappiamo, ma solo limitatamente alla maggior parte dei musei statali (per altri musei i dati sono di stima), quante visite vengono registrate con lo "stacco" di biglietti di ingresso gratuito o a pagamento¹. Certo questo è un po' troppo poco per consentire lo sviluppo di adeguate politiche di settore da parte dello Stato come delle Regioni².

Tuttavia, confrontando indagini francesi degli anni sessanta³ con indagini italiane⁴, risulta che l'identikit prevalente dei visitatori sembra riferibile ad ambiti sociali e culturali medio-alti e a un'età compresa fra venticinque e quarantacinque anni. Ciò che forse potrebbe stupire conservatori e direttori di museo di vedute troppo elitarie è che un nucleo significativo di visitatori, intervistati a campione, dichiarava nel 1986 di essersi recato a visitare il museo sulla base di una scelta consapevole e con una preparazione preliminare.

Da simili dati (soprattutto se fossero confermati e dettagliati da indagini articolate per bacini di utenza) potrebbe dedursi un numero rilevante di indicazioni preziose per la definizione di politiche di gestione dei musei. Ma qui vorrei soffermarmi solo su alcune deduzioni possibili.

1. C'è indubbiamente una domanda di cultura museale che chiede di essere soddisfatta *prima* e non solo *durante* e *dopo* la visita al museo. Se ne è accorta da tempo l'editoria, che ha in parte e con successo puntato non solo sulla produzione di cataloghi di mostre, quanto soprattutto sulla pubblicazione e diffusione (prevalentemente in edicola o per abbonamento) di periodici di arte e archeologia, scienze naturali e turismo culturale; se ne è accorto anche l'associazionismo ecologista e protezionista, oltre che i sodalizi di "amici dei musei". Assai meno se ne sono accorti gli operatori turistici italiani di "incoming" (che sono assai pochi, soprattutto quelli dediti al turismo interno) e pochissimo se ne è accorta la scuola. Proprio nella scuola dell'obbligo si registra infatti un'impressionante frattura culturale e professionale tra docenti che portano al museo scolaresche disattente e impreparate – talvolta persino pericolose – e altri insegnanti che negli ultimi anni si sono resi protagonisti di straordinarie esperienze di uso del museo come realtà interna – e quindi tutt'altro che marginale – rispetto al percorso educativo curricolare, fin dal primo ciclo delle scuole elementari⁵.

2. Risulta dalle statistiche, nonché dal confronto di esperienze fra responsabili di musei, una sensibile coincidenza fra quanti tornano nel tempo a visitare lo stesso museo – o visitano musei più di

una volta all'anno – e quanti hanno abitudine e interesse alla visita di esposizioni temporanee. Tuttavia il crescente sviluppo di mostre-evento palesa come permanga e anzi si rafforzi la differenza di reazione del pubblico rispettivamente ai musei e alle mostre; e si pone sempre più decisamente il quesito se si debba e se si possa fare qualcosa per portare al museo le centinaia di migliaia o i milioni di visitatori che frequentano le mostre-evento ma non trovano tempo per i musei. Taluno ostenta disprezzo per l'ipotesi di una fruizione di massa del museo, che altri invece esaltano come il fine primario, ma

le prospettive di integrazione di servizi culturali nell'ambito di determinati bacini d'utenza, la distribuzione via Internet di servizi per la conoscenza e la facilitazione di accesso (prenotazioni a distanza, visite virtuali ecc.)⁶, aprono problematiche e opportunità gestionali del tutto nuove¹⁰, alle quali l'insieme dei musei italiani – sarebbe velleitario parlare di *sistema* museale italiano¹¹ – non appare oggi in grado di rispondere in modo appropriato. Alla base di tale arretratezza non è solo la grande velocità e la crescente potenza – difficili per tutti da rincorrere – tipiche delle tecnologie infotelematiche applicabi-

guenza, rallenta o impedisce lo sviluppo di un interesse forte per la creazione di servizi in rete, capaci di sostenere e qualificare la domanda di accesso al museo anche mediante lo sfruttamento delle nuove tecnologie.

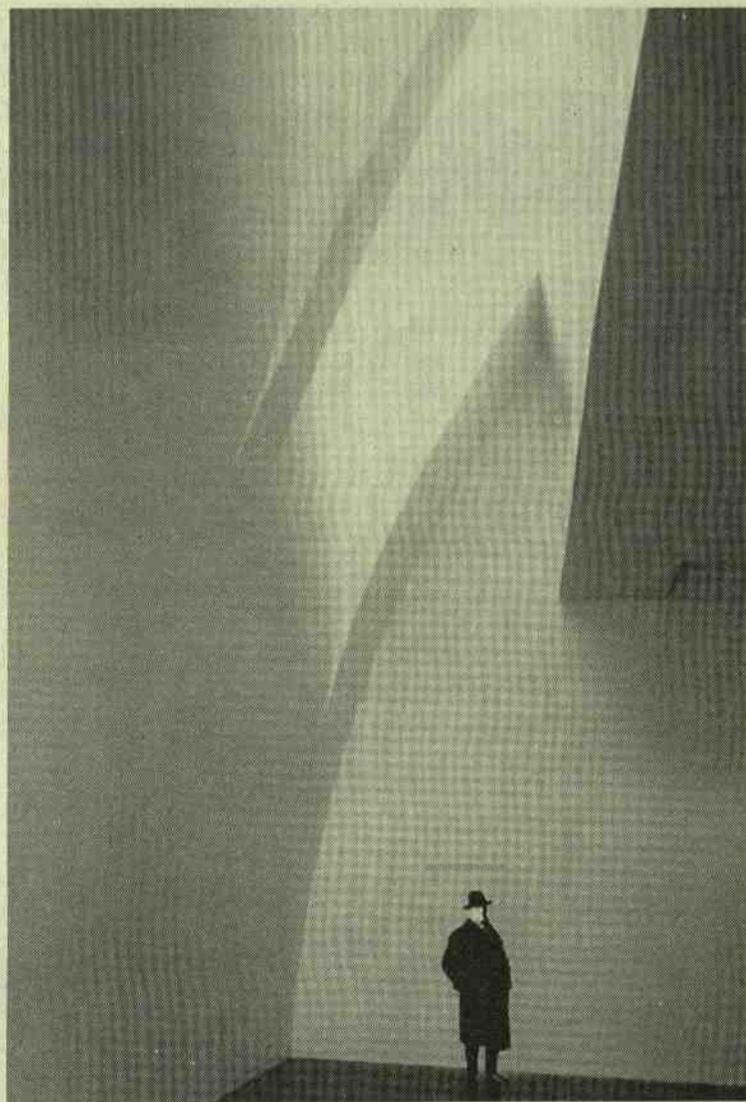
Il governo di questa realtà andrebbe assunto da imprenditori di servizi culturali¹³. In tal caso, oltre che a migliorare sensibilmente i nostri strumenti di analisi di "mercato", ci si dovrebbe certo dedicare a capire quale tipo di servizi museali saranno utili nel prossimo futuro per interpretare l'essenziale funzione educativa del museo¹⁴ e quali altri servizi occor-

del museo è poi scivolata verso un'ideologia più banalmente economicista – non ha dato esiti soddisfacenti nella misura in cui il legislatore avrebbe potuto aspettarsi. Bersaglio delle critiche è oggi soprattutto la compagine dei musei del Ministero per i Beni e le Attività Culturali (inclusi i parchi e le aree archeologiche, che sono in Italia i più importanti del mondo)¹⁶. Risultato di tutto questo è la decisione del Parlamento e del Governo nazionale, nell'anno appena trascorso, di promuovere il trasferimento agli enti locali di un certo numero di musei statali; ma moltissimi musei locali sono non meno carenti rispetto alle legittime esigenze dei visitatori più avvertiti, che, va ribadito, non sono certo pochi.

Quel che appare ormai chiaro è che la via legislativa/impositiva (penso soprattutto alla legge Ronchey¹⁷) serve a poco, se non ha come obiettivo precipuo quello dello sfoltimento normativo, della semplificazione e delegificazione delle procedure. Chi gestisce musei – statali o comunali che siano – è soprattutto oppresso dalla complessità delle procedure di decisione, da una normativa spesso non attinente agli obiettivi da raggiungere e che, purtroppo, è obbligatorio applicare per non incorrere nelle sanzioni degli organi di controllo amministrativo¹⁸. Forse anche da questo deriva il fatto che spesso nelle amministrazioni comunali il ruolo dirigenziale responsabile dei musei non è attribuito al direttore (o ai direttori) delle collezioni, ma a un funzionario di formazione e competenze amministrative; inoltre, molte delle più ordinarie decisioni di spesa non sono di competenza neppure del dirigente, ma debbono essere assunte da organi come il consiglio comunale o la giunta, mediante appositi atti deliberativi.

Nuove leggi, a livello statale o regionale, che creino ulteriori obblighi amministrativi e contabili, non producono perciò ricadute positive sul pubblico dei musei, non lo aiutano nel soddisfacimento dei suoi bisogni. Le leggi, si è detto, dovrebbero semmai servire a semplificare la vita dei musei e a promuovere l'impiego nel loro ambito di professionalità competenti tanto nella ricerca quanto nella gestione e nella comunicazione educativa, in grado quindi di assicurare sia la salvaguardia sia il godimento pubblico delle raccolte¹⁹.

Questo obiettivo si può raggiungere operando costantemente, per anni e a livello nazionale, sulle leve dell'istruzione universitaria (soprattutto *post lauream*) orientabile anche alle professioni del museo, come pure su un opportuno impiego delle risorse per la formazione professionale, di competenza delle Regioni²⁰. È molto importante inoltre agevolare le occasioni di incontro e comunicazione fra responsabili di musei statali e locali, soprattutto per facilitare la messa a fuoco di programmi a



Modello della Galleria del Museo Kiasma di Helsinki (Steven Holl Architects)

non si può dimenticare che i musei sono realtà così diverse da rendere un approccio elitario o uno populista parimenti snobisti e inappropriati⁶. Quel che è certo è che, se i visitatori della mostra-evento inevitabilmente tendono a porsi come spettatori (ma non necessariamente solo così), i visitatori della maggior parte dei musei – soprattutto se si esce cioè dal gruppo dei "top twenty" per celebrità e coincidenza topografica con i percorsi turistici più noti – sono persone in cerca di un'esperienza culturale autentica, desiderosi quindi di trovare nel museo un servizio qualificato di accoglienza e documentazione, possibilmente personalizzato; tutt'altro, dunque, che spettatori in cerca di superficiali emozioni o di riconoscimenti di status sociale⁷.

3. La nascita del biglietto elettronico per i musei statali italiani⁸,

li alla documentazione e alla comunicazione museale; l'arretratezza, infatti, certamente dipende anche dalla gracilità complessiva delle strutture dei musei italiani. In particolare, è assente nella realtà dei nostri musei una qualsiasi regolamentazione delle professionalità e, spesso, dello stesso stato giuridico del museo come tale. Da ciò deriva un'estrema esiguità e frammentazione della cultura professionale di gestione dei musei, anche se dal punto di vista strettamente disciplinare i curatori delle nostre collezioni – quando ve ne sono! – nulla hanno da invidiare, come studiosi, agli specialisti delle medesime discipline operanti in altre strutture, ad esempio nell'università. Ma l'assenza di un'impostazione professionale comune per gli operatori del museo¹² ostacola decisamente la creazione di una rete di comunicazione fra di loro e, di conse-

I formati della memoria. Beni culturali e nuove tecnologie alle soglie del terzo millennio, a cura di P. Galluzzi e P. Valentino, Firenze, 1997.

S. Bagdadli, *Il museo come azienda. Management e organizzazione al servizio della cultura*, Milano, 1997.

Museo. *Formazione e professionalità. Formazione del personale direttivo per i beni culturali*, a cura di G.L. Daccò, atti del convegno internazionale (Firenze, 9-10 giugno 1995) promosso da Icom - International Council of Museums, Comitato Nazionale Italiano, in collaborazione con Regione Toscana (Giunta Regionale) e Azienda di Promozione Turistica di Firenze, Firenze, 1998.

C. Bodo, *Cultura: nuove figure professionali per governare il cambiamento*, "Economia della Cultura. Rivista quadrimestrale dell'Associazione per l'Economia della Cultura", VIII, n. 1, 1998, pp. 5-6 (il fascicolo è tutto dedicato al tema della formazione degli operatori culturali).

G. Chiarante, *Il nuovo Ministero per i Beni e le Attività culturali. Delusione dopo le attese*, in "Italia Nostra. Mensile dell'Associazione Italia Nostra", n. 351, ottobre 1998, pp. 2-3.

reranno invece per soddisfare l'altrettanto ineludibile bisogno di spettacolarità, presente comunque negli affezionati delle mostre, che, almeno in parte, sono anche "visitatori frequenti" dei musei.

Fino a che punto la spettacolarità può essere legittima e utile leva per un accesso non elitario alla funzione educativa del museo?¹⁵ Chi e che cosa può essere, comunque, protagonista di un intervento di sostegno ai molti visitatori potenziali ed effettivi di musei, che chiedono di prepararsi all'incontro con gli originali?

Si è assistito, soprattutto dall'inizio degli anni novanta, al tentativo di produrre leggi nazionali che "imponessero" ai musei la ricerca di nuovi modelli di gestione, oppure la creazione di servizi di supporto alla visita (i cosiddetti "servizi aggiuntivi"). Quest'attività normativa – che dall'originario obiettivo di migliorare la fruizione

livello di bacino di utenza con l'impiego di strumenti di analisi e progettazione condivisi. Inoltre, gli enti locali debbono essere sempre più direttamente responsabilizzati nell'assunzione di idonee misure organizzative, fondate sull'acquisizione (anche mediante contratti di servizi) di operatori del museo correttamente qualificati per le funzioni che devono svolgere.

Tutto ciò potrebbe facilitare il consolidarsi di una "rete" operativa dei professionisti del museo, oggi totalmente carente in Italia, debitamente riconosciuta a livello istituzionale.

Una "rete" siffatta potrebbe, da un lato, garantire la progressiva attuazione di standard minimi condivisi per la gestione dei musei e delle mostre; dall'altro, potrebbe facilitare lo sviluppo di reti di servizi per il pubblico, che facilitino l'accostamento consapevole, confidente, rispettoso degli originali delle raccolte museali, mediante iniziative adatte allo specifico bacino di utenza²¹.

Recenti innovazioni legislative²², legate al nome di Franco Bassanini (ma avviate nelle premesse già dal governo Amato e con l'apporto significativo di Sabino Cassese), benché non pensate certo per la gestione dei musei, possono venire tuttavia a essi utilmente applicate, anzitutto per facilitare il processo di integrazione fra le strutture dello Stato e degli enti locali, sulla base dell'acquisizione, da parte delle Regioni, di una coscienza e di un ruolo di governo territoriale; e poi anche per fornire un minimo di impulso normativo alla gestione in rete dei servizi da parte dei comuni di minore dimensione demografica, oggi assai poco praticata (salvo il caso dell'Umbria), con il risultato che i musei minori del nostro paese vengono gestiti in modo precario e sono poco attraenti per il pubblico, indipendentemente dalla qualità delle collezioni.

La cooperazione fra musei, per migliorare i servizi al pubblico, avrà in un futuro ormai prossimo una criticità sempre più marcata anche nella definizione delle politiche regionali di allocazione delle risorse: regioni come la Lombardia e la Toscana, sia pure con strumenti diversificati in rapporto alle diverse realtà culturali e territoriali, si stanno orientando decisamente verso una metodologia di ripartizione delle risorse che premi la capacità delle amministrazioni responsabili dei musei locali di associarsi tra di loro, di qualificare professionalmente le strutture di gestione condividendo i costi e, quindi, di accrescere la capacità di servizio al pubblico.

È sperabile che anche l'Amministrazione statale dei musei e le università collaborino al perseguimento di una generale, complessiva riqualificazione delle funzioni museali in Italia, attraverso un disegno di forte cooperazione inter-istituzionale, un vero e proprio piano nazionale, che sia tale perché non solo statale, ma anche interregionale.

PIETRO PETRAROIA
Direttore generale Cultura –
Regione Lombardia
e-mail:
petraroiap@regione.lombardia.it

¹ Istat, "Statistiche culturali. Anno 1995", Annuario n. 37, Roma, 1997, pp. 15, 21-5, 116-35, 201-7; cfr. anche *Il prodotto culturale in Italia*, a cura di A. Muti, nella collana "Temi di 'Vita italiana'", n. 3, aprile-giugno 1987, p. 43, tabb. 6 e 7.

² *La valutazione delle politiche culturali. I musei in Lombardia: una realtà complessa*, a cura di F. Zajezyk, Milano, 1994; cfr. in part. pp. 151-7.

³ P. Bourdieu, A. Darbel, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, ed. orig. 1969, 1992).

⁴ Censis, in *Memorabilia. Il futuro della memoria*, vol. I, Bari, 1976.

⁵ *Alla scoperta di Brera*, Milano, 1999, in corso di stampa.

⁶ Sull'attuale rapporto fra musei, mostre e pubblico in Italia, visto nel contesto delle politiche statali che hanno determinato la situazione attuale, nonché sulle prospettive future, può essere utile rileggere a confronto il punto di vista degli ultimi quattro ministri per i Beni Culturali e Ambientali: A. Ronchey, *Introduzione al Nuovo Museo*, in *L'Italia dei Nuovi Musei*, Roma, 1994, pp. 5-10; A. Paolucci, *Il Ministero per i*

Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, abbia di poco superato il numero zero (Roma, 1992). Cfr. anche M. Montella, *A che punto siamo con il Sistema Museale Nazionale e con la politica regionale in materia?*, in *Il museo e l'appuntamento europeo. Problemi gestionali e di professionalità*, atti del XXI Convegno dell'Associazione Nazionale Musei Locali e Istituzionali, Trento, 22-25 ottobre 1992, Brescia, s.d., pp. 35-43. Per un elenco dei musei italiani si veda invece *Il libro dei musei. Guida ai 3000 Musei d'Italia*, supplemento a "Il libro dei fatti", V, n. 5, gennaio 1996.

¹² Estremamente eloquenti sulla disomogeneità degli assetti professionali degli operatori dei musei e dei beni culturali territoriali appaiono i dati o gli interventi pubblicati dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali nel numero monografico del "Notiziario" a cura dell'Ufficio Studi, XII, nn. 54-5, maggio-dicembre 1997.

¹³ Tra le numerose pubblicazioni italiane di recente apparse sul tema della cultura d'impresa applicata alla gestione di servizi pubblici per i beni culturali e sulle relative professionalità: C. Morigi

1988, pp. 127-33; Fondazione Giovanni Agnelli, *Musei e beni culturali a Torino. Problemi di settore, problemi di sistema: tra gestione e valorizzazione delle risorse*, a cura di Fitzcarraldo s.r.l., Torino, 1997; C. Bodo, *Cultura: nuove figure professionali per governare il cambiamento*, "Economia della Cultura. Rivista quadrimestrale dell'Associazione per l'Economia della Cultura", VIII, n. 1, 1998, pp. 5-6; *Gestione e formazione nei musei del Veneto*, a cura di L. Baldin, atti della Prima Conferenza Regionale dei Musei del Veneto (Venezia, 16-17 giugno 1997), Treviso, 1998.

¹⁴ M. Dalai Emiliani, *Paura di educare*, in "Italia Nostra. Mensile dell'associazione Italia Nostra", n. 351, ottobre 1998, pp. 15-6.

¹⁵ P.G. Guzzo, *Spettacolarizzazione dell'antico*, "Il Museo. Rivista del Sistema Museale Italiano", numero zero, 1992, pp. 47-53.

¹⁶ *I musei in Italia: punti critici, responsabilità, proposte*, "I libri bianchi del Touring Club Italiano", n. 3, Milano, 1995, cfr. in part. le pp. 16-24.

¹⁷ Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, in *L'Italia dei Nuovi Musei*, Roma, 1994, pp. 5-10; A. Paolucci, *Il Ministero per i Beni Culturali a vent'anni dalla sua istituzione*, in Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, "Notiziario", a cura dell'Ufficio Studi, X, nn. 48-9, maggio-dicembre 1995, pp. 5-6.

¹⁸ C. Gelao, *Musei e legislazione nella finanza locale*, in *Museo: legislazione organizzazione gestione*, atti del XXII Convegno dell'Associazione Nazionale Musei Locali e Istituzionali di Albano Laziale (6-8 ottobre 1995), Brescia, 1998, pp. 13-16; cfr. anche, per il caso degli archivi: F. Ferruzzi, *Più tecnici meno burocrazia*, in "Italia Nostra, Mensile dell'associazione Italia Nostra", n. 351, ottobre 1998, pp. 20-3.

¹⁹ Per il caso lombardo, vedasi il quarto collegato alla legge finanziaria regionale per il 1999: *Proposta di progetto di legge collegata alla legge finanziaria concernente Modifiche alla vigente legislazione regionale in materia di beni e attività culturali e dello spettacolo*, approvata dalla Giunta regionale della Lombardia con deliberazione n. VI/39312 del 6 novembre 1998, titolo I, capo I, art. 1.

²⁰ P. Petrarola, *Formazione, istruzione universitaria, governo dei beni culturali di Enti locali o di interesse locale*, in *Le Scuole di Specializzazione nel settore dei Beni Culturali tra storia e progetto*, atti del convegno (Roma, 9-10 ottobre 1997), a cura di F. Gallo e G. Rossi Vairo, con il coordinamento scientifico di M. Dalai Emiliani, Roma, 1998, pp. 45-50.

²¹ P. Petrarola, *Stato, regioni, enti locali: dialogo impossibile?*, in *Musei locali. Luoghi e musei*, a cura di E. Borsellino, atti del convegno (Roma, 14-16 ottobre 1987), Roma, 1990, pp. 217-9; P. Petrarola, *Per un sistema di servizi integrati nei musei di Milano*, in *La cultura a Milano. Realtà e prospettive*, atti del convegno promosso da Amici della Scala - Gruppo Euricea, pubblicati in *Il nuovo governo locale*, supplemento n. 3/1993, Milano, 1994, pp. 102-11; S. Bagdadli, *Cooperazione o isolamento? Verso una nuova organizzazione dei musei italiani*, "Economia & Management", Sda Bocconi, n. 1, gennaio 1995, pp. 110-21; G. Famiglietti, P. Petrarola, *Un patto oltre la cultura dei vincoli*, "Guida agli Enti Locali. Settimanale di documentazione delle autonomie", n. 47, 5 dicembre 1998, pp. 24-6. Cfr. anche: L. Piscitelli, *I beni culturali di proprietà pubblica*, in *I beni culturali tra interessi pubblici e privati*, a cura di G. Cofrancesco, Roma, 1996, pp. 57-79.

²² Ci si riferisce qui essenzialmente al d. lgs. 31 luglio 1998, n. 112, art. 3 comma 2 e artt. 148-155 - vedi a questo riguardo: D. Jalla, *Il d.lg. 112/1998: un'occasione (per tutti)*, "Aedon. Rivista di arti e diritto on line", all'indirizzo <http://www.aedon.mulino.it/archivio/1998/1/jalla.htm> -, nonché al d. lgs. 20 ottobre 1998, n. 368, cfr. in part. gli artt. 7 e 9 - cfr. a questo riguardo: G. Chiarante, *Il nuovo Ministero per i Beni e le Attività culturali. Delusione dopo le attese*, in "Italia Nostra. Mensile dell'associazione Italia Nostra", n. 351, ottobre 1998, pp. 2-3; ivi: P. Petrarola, *Decentramento e programmazione negoziata: i nodi irrisolti*, pp. 10-2.



Antologia di capolavori in un salone di Palazzo Borghese.
Da "Le magasin pittoresque", 1847. Litografia da Frappas e Freeman

Beni Culturali a vent'anni dalla sua istituzione, in Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, "Notiziario", a cura dell'Ufficio Studi, X, nn. 48-9, maggio-dicembre 1995, pp. 5-6; W. Veltroni, *Questi due anni e mezzo che ho vissuto da ministro*, "Il Giornale dell'Arte", XVI, n. 171, novembre 1998, pp. 1-2; G. Melandri, *La cultura scommette sul Sud*, "Il Sole 24 Ore", 27 dicembre 1998, pp. 1 e 3.

⁷ Sul tema delle politiche culturali locali connesse alle mostre cfr. *Le mostre in Lombardia*, a cura di E. Degiarde, D. Gregorio, Milano, 1994.

⁸ Cfr. la legge 25 marzo 1997, n. 78, G.U. 29 marzo 1997, n. 74.

⁹ Cfr. ad esempio, su "Musei virtuali in rete", le pagine web all'indirizzo: <http://dea.polimi.it/dea/heritage/ev...reti/speakers/interven/ronchi/ronchi.htm>.

¹⁰ *I formati della memoria. Beni culturali e nuove tecnologie alle soglie del terzo millennio*, a cura di P. Galluzzi e P. Valentini, Firenze, 1997.

¹¹ È a questo proposito significativo il fatto che la pubblicazione "Il Museo. Rivista del Sistema Museale Italiano", del

Govi, A. Mottola Molino, *La gestione dei musei civici. Pubblico o privato?*, Torino, 1996; S. Pronti, L. Boccetti, *Il museo tra istituzione e azienda*, Milano, 1996; S. Bagdadli, *Il museo come azienda. Management e organizzazione al servizio della cultura*, Milano, 1997; R. Grossi, S. Debbia, *Cantiere cultura. Beni culturali e turismo come risorsa di sviluppo locale: progetti, strumenti, esperienze*, Milano, 1998; Museo. Formazione e professionalità. Formazione del personale direttivo per i beni culturali, a cura di G.L. Daccò, atti del convegno internazionale (Firenze, 9-10 giugno 1995) promosso da Icom - International Council of Museums, Comitato Nazionale Italiano, in collaborazione con Regione Toscana e Azienda di Promozione Turistica di Firenze, Firenze, 1998; L. Solima, *La gestione imprenditoriale dei musei. Percorsi strategici e competitivi nel settore dei beni culturali*, Padova, 1998. Sul tema delle professionalità cfr. anche: C. Bodo, *L'amministratore culturale: una professione moderna, una preparazione inadeguata*, "L'Ippogrifo. Politica ed economia dei beni culturali e ambientali", I, 1, aprile

Conservare e produrre cultura

WALTER SANTAGATA

L'abituale ambiguità di ogni cosa che al tempo stesso "nasconde e rivela" circonda il museo di sentimenti contrastanti. Paul Éluard era infastidito perché, appena entrato, qualcuno gli toglieva il bastone, qualcun altro gli vietava di fumare. Il piacere della presenza dell'arte era mortificato dalle regole costrittive dell'istituzione. Chi, come me, ha scoperto il museo come cattedrale di personaggi e di cose che evocavano insieme paura e attrazione può ben dire, parafrasando l'amore di Montaigne per Parigi: "il museo... a mon cœur dès mon enfance".

Le citazioni potrebbero continuare, perché la grande varietà di accenti è il segno più chiaro della vitalità dell'istituzione museale, del suo essere un organismo culturale, politico ed economico. Ma è anche sintomo evidente che il suo rinnovamento è un processo continuo, nel tentativo di non farsi mai solo storia, ma di restare una componente viva della società moderna.

IL PATRIMONIO

Fino a qualche decennio fa prevaleva l'idea del museo-mausoleo, mera raccolta di immagini del passato. Era una visione statica legata alla missione statale di tutela e conservazione dei simboli e della memoria storica di una civiltà. Giuseppe Bottai ne fu, forse, in Italia l'interprete più accreditato, varando una legislazione, ancora in vigore, che disciplinava le strutture di governo gerarchizzate sul territorio e vincoli protezionistici a favore dello Stato.

Oggi, conservare e trasmettere conoscenza alle future generazioni è certamente una condizione necessaria per l'esistenza stessa del museo, ma non sembra più sufficiente. Diversi fattori hanno modificato il contesto politico e sociale, ponendo in modo pressante la questione dell'economia del museo e della sua azione culturale.

Il pubblico non è più lo stesso. L'aumento del benessere materiale ha accresciuto la domanda di cultura delle classi medie. Siamo più ricchi, strati sociali sempre più vasti domandano cultura, ma paradossalmente abbiamo sempre meno tempo per visitare i musei: il tempo libero costa sempre più caro. In altri settori l'industria culturale ha trovato una risposta adeguata offrendo beni (ad esempio, dischi e Cd) che hanno sostituito gli antichi servizi (il concerto), ma i musei più difficilmente sfuggono alla logica della scarsità del tempo libero. Ciò può portare il pubblico ad avere una soglia di assimilazione più bassa, cui corrispondono preferenze per gli eventi spettacolari, per una cultura che

istruisce divertendo ed esplorando, come accade nei musei scientifici.

L'innovazione tecnologica, soprattutto nel campo delle scienze della comunicazione, ha sviluppato nuove tipologie di consumo. La logica degli ipertesti e dell'accesso facile all'informazione culturale ha obbligato i direttori dei musei a ripensare percorsi di visita, disposizione delle collezioni e codici di lettura. Ad esempio, passando da una esposizione cronologica, tipica dell'approccio accademico, alla presentazione tematica, più popolare e accessibile.

Lo Stato non ha più il ruolo di un tempo. È più attento alle regole che governano il mondo dei musei, più disponibile a cedere loro autonomia di gestione e di iniziativa, ma sempre meno propenso a giustificare il sussidio pubblico a strutture spesso elitarie. I musei e il patrimonio culturale costano, e molti contribuenti premono per una riduzione delle imposte o per la destinazione della spesa a settori alternativi. Il museo resta un servizio pubblico, ma deve contare sempre di più sulla collaborazione di privati, imprese, fondazioni bancarie e organizzazioni no profit, come lui soggetti che trovano legittimazione nel legame con il territorio e la sua storia.

I mecenati e gli sponsor sono attivi finanziatori dei musei, ma le loro offerte richiedono come contropartita un uso efficace delle risorse, la capacità di gestire e valorizzare il patrimonio culturale. Mentalità burocratica, sprechi e inefficienze accumulati dalla gestione statale sono un ostacolo grave al finanziamento privato.

La globalizzazione dei mercati, infine, non risparmia la cultura e si manifesta in primo luogo in un aumento di concorrenza tra i musei. Nel mondo se ne contavano circa 22.000 a metà degli anni settanta, vent'anni dopo se ne stimano 40.000. Solo in Italia sono più di 3500. Dopo la visita d'obbligo ai musei più famosi, la concorrenza per la seconda scelta del turista con vincoli di tempo è molto forte.

Questo insieme di trasformazioni primarie ha di fatto modificato gli obiettivi del museo: conservare e trasmettere conoscenza non è più la sua sola ragione di esistenza, un museo deve anche produrre cultura, deve avere una politica culturale. Come André Malraux e Gaëtan Picon, allora direttore generale Des Arts et Lettres del Ministero della cultura francese, avevano compreso con grande anticipo, la politica culturale ha una sua specificità: serve a fare amare l'arte, ad avvicinare i cittadini alla cultura e, creando nuove identità, a ridurre le disparità sociali. La conoscenza è il passato, e si deve insegnare, ma si ama ciò che è vivo, il pre-

sente in continua trasformazione. Ora, in termini attuali, i tre strumenti che appaiono rilevanti per attuare una buona politica museale sono la gestione, la comunicazione e la spettacolarizzazione del prodotto museale. Sono ambiti di attività che non si sostituiscono al vecchio modello, ma lo arricchiscono, sia pur con qualche incertezza.

LA GESTIONE

Un museo è una organizzazione complessa che richiede procedure di gestione adeguate e un buon direttore amministrativo. Gestire significa organizzare attività, amministrare affari, fabbricare un prodotto, concepire un progetto, elaborare politiche, scegliere tra decisioni alternative.

L'attività di gestione riguarda, quindi, molti aspetti della vita di un museo. Innanzitutto il suo

personale sono incommensurabili. Non si ha modo di valutare la bontà delle strategie, le conseguenze delle azioni, delle politiche.

Qualche cautela è tuttavia necessaria e si sa che gli amministratori sono portati a sopravvalutare le cifre finanziarie e quelle sul personale quali criteri di decisione. Sono anche spesso portati a sopravvalutare le loro strategie. Quanti di loro hanno sognato che i visitatori dei musei, quei *flâneurs* che Walter Benjamin celebra nei suoi *Passages*, potessero sedere nelle caffetterie, pranzare al ristorante, acquistare libri e gadget nei *bookshops* e, magari, dopo qualche settimana, ordinare per corrispondenza cataloghi e riproduzioni d'arte. Si contava sui servizi aggiuntivi per risolvere i problemi finanziari dei musei. I consulenti economici, come spesso

redistribuzione perversa di risorse dal cittadino povero a quello ricco e colto. Basta leggere le statistiche sui visitatori per averne conferma. Occorre allora fare uno sforzo importante, non solo sul piano dell'educazione di massa, ma anche delle politiche di offerta per attirare nuovi visitatori in un contesto di buona qualità dei prodotti.

A questo scopo sono utili le tecniche di marketing e di comunicazione. Si tratta, infatti, di conoscere meglio le esigenze dei potenziali clienti e di far loro conoscere il museo: pianificando l'uso delle immagini, gestendo un sito Internet, ricorrendo al mailing specializzato – nei grandi musei si hanno liste con più di un milione di indirizzi e magari più di duecentomila "amici" –, finanziando campagne pubblicitarie sui giornali e in televisione, promuovendo offerte speciali (*hotel*

dunque ricondotta al suo significato non emotivo. La base del concetto è duplice. Da un lato esso deriva dalla riflessione sulla moltiplicazione dei linguaggi artistici moderni, consentita dal rapido evolvere del processo tecnologico. Se la musica leggera, il design e il cinema sono linguaggi che al pari delle arti tradizionali esprimono valori simbolici e culturali, i confronti di mercato sono inevitabili. Come può un direttore di museo – con la stessa spesa di un organizzatore di concerti rock – riempire uno stadio con centomila visitatori in una sola serata? come può – al pari di un designer – soddisfare il piacere estetico di un pubblico di migliaia di consumatori con un oggetto-desiderio innovativo e seducente? Qualche tentativo di risposta esiste: la mostra "L'arte della motocicletta" è stata nel 1998 un grandissimo successo per il Guggenheim Museum di New York; lo stesso Museo d'arte di Bilbao è un altro esempio di spettacolarizzazione riuscita.

Dall'altro lato, la spettacolarizzazione è il risultato di un cambiamento di mentalità. Esso consiste nell'accettare di competere sul piano internazionale, nell'occuparsi dei progetti prestigiosi e importanti e "pensare in grande", nel fare marketing e vendere *packaged-shows*. La spettacolarizzazione richiede una attenzione estrema al pubblico e alle sue preferenze, ma soprattutto impone agli operatori culturali di diventare maestri della comunicazione. Alla ricerca della spettacolarizzazione, il museo ha sempre più bisogno di un contenitore che faccia sognare, che rappresenti il castello incantato dell'arte, dove si può entrare facilmente e sentirsi parte di una comunità, dove si è blanditi dai servizi com-

merciali e ci si sente cittadini della cultura senza bisogno di patenti o di studi impegnativi.

L'ombra che incombe sulla spettacolarizzazione è lunga, e in un certo senso minacciosa anche sotto il profilo economico, perché, come sanno bene gli operatori dello spettacolo, valgono sempre le regole "nessuno conosce alcunché" (cioè, nonostante l'impegno finanziario è difficile, se non impossibile, annullare l'incertezza del successo) e "i grandi successi – purtroppo – sono pochi". La spettacolarizzazione potrebbe rivelarsi un obiettivo debole.

Queste ultime considerazioni, insieme agli aspetti meno positivi delle logiche di gestione e della comunicazione, ripropongono l'idea della forte unità dei due obiettivi del museo moderno: conservare e trasmettere conoscenza, e produrre politiche culturali. Insieme si rafforzano, da sole rischiano di indebolirne la vitalità e la capacità di innovarsi.

WALTER SANTAGATA
Università di Torino



Il giardino del Museo di Cluny. Da "Le magasin pittoresque", 1862. Litografia da un disegno di Théron

buon funzionamento interno, la gestione del personale, lo sviluppo di competenze organizzative, la collaborazione tra personale amministrativo e i conservatori, la strutturazione delle reti con le quali il museo è in relazione, l'applicazione di tecniche e procedure contabili, l'elaborazione di nuovi indicatori di attività. In secondo luogo la gestione delle attività finanziarie, sia quelle proprie, sia soprattutto quelle che il museo cerca all'esterno, vendendo servizi o sollecitando contributi privati.

Per attrarre nuove risorse finanziarie vengono in primo luogo valorizzate le competenze possibili: editoria e pubblicazione di cataloghi, affitto di spazi, cessione di licenze, avvio di attività commerciali. Le risorse si cercano in secondo luogo nel successo di pubblico e nella vendita dei biglietti. La riscoperta del pubblico, inoltre, comporta inchieste, valutazione della domanda, ottimizzazione delle tariffe, gestione dei flussi di visitatori, individuali e di gruppo. Senza indicatori di gestione, le attività dei direttori e

accade, producevano rapporti eccessivamente ottimistici, senza accorgersi che la dimensione minima (in termini di visitatori/anno) per la redditività dei servizi è così alta da scoraggiare più del 99% dei 3500 musei italiani. Anche in Francia il sogno si è realizzato a metà, e i recenti deficit della Réunion des Musées Nationaux, la società pubblica che gestisce i servizi commerciali, lo dimostrano, insieme alle migliaia di libri d'arte e di gioielli fastosi che giacciono nei loro magazzini, invenduti e invendibili.

LA COMUNICAZIONE

La riscoperta del pubblico ha diverse motivazioni. Una prima è legata a un concetto di equità nelle scelte collettive. I costi dei musei sono sostenuti in gran parte con denaro pubblico. Si conoscono le ragioni economiche e culturali di questa scelta, ma non si può dimenticare che si tratta di una attività in molti casi fortemente elitaria. Il museo elitario opera in termini economici una

packages) collegate alle mostre, che includono albergo, viaggio e proposte turistiche per il fine settimana.

Comunicare vuol dire organizzare attività didattica per giovani e adulti, ma soprattutto produrre mostre temporanee ed eventi culturali di grande successo, i cosiddetti "blockbusters", capaci di creare una corrente di visitatori che produce un'onda lunga, che va al di là delle singole esposizioni e si ripercuote sull'intera stagione culturale. Per svolgere questo compito difficile, il direttore deve programmare su un orizzonte temporale che va dai tre ai cinque anni, anticipando i gusti e le preferenze del pubblico, e sa di essere valutato sulla base dei risultati acquisiti non tanto in termini di entrate, ma di capacità di accumulare reputazione e di rafforzare i legami con la comunità.

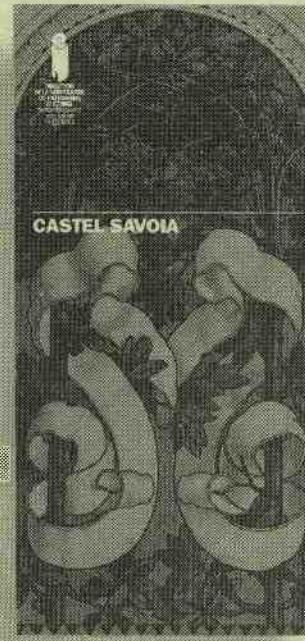
L'EVENTO

La sola parola – "spettacularizzazione" – fa accapponare la pelle a non pochi direttori di museo. Per coglierne il senso buono, va

I CASTELLI IN TASCA.



Si trovano in distribuzione gratuita presso i relativi monumenti e nei principali punti di informazione turistica della Valle d'Aosta i dépliant illustrati dei castelli di Fénis, Verrès, Issogne e del Castel Savoia a Gressoney-Saint-Jean. Oltre che in italiano e in francese, sono



disponibili anche in inglese e in tedesco. La pubblicazione dei dépliant relativi ai principali castelli aperti al pubblico in Valle d'Aosta costituisce un ulteriore e significativo passo nella politica di divulgazione che l'Assessorato all'Istruzione e alla Cultura intende perseguire per far conoscere alla popolazione locale e ai turisti il patrimonio artistico tutelato attraverso l'attività della Soprintendenza per i Beni Culturali. Il dépliant – come aveva intuito fin dagli anni Venti Jules Brocherel – è un efficace veicolo di propaganda per suscitare l'interesse dei visitatori e creare quel meccanismo



di domanda e offerta che sta alla base del mercato turistico. Negli intenti dell'Assessorato la produzione di materiale didattico e divulgativo vuole pertanto procedere di pari passo con l'attività di ripristino e di restauro finalizzata a rendere fruibili i m o n u m e n t i



della Regione.



REGIONE AUTONOMA VALLE D'AOSTA

Il Grand Louvre e gli altri

CINQUE DOMANDE A MICHEL LACLOTTE

Il Grand Louvre ha moltiplicato i visitatori rispetto alle medie annuali del precedente museo. Come e perché questo è stato possibile? L'aumento degli spazi e delle opere esposte sono sufficienti a spiegare il fenomeno o ci sono altre ragioni, altre motivazioni che spingono i visitatori al Louvre?

“In effetti il Louvre ha accolto un numero notevole di visitatori da quando sono stati aperti i nuovi spazi. Ogni inaugurazione ha suscitato un immediato effetto di richiamo, la curiosità indotta da un evento che fa moda, un effetto quindi piuttosto fugace. Dopo aver toccato punte di sei milioni di visitatori, le cifre generali si sono stabilizzate sul doppio rispetto agli anni precedenti il 1989. Oggi si superano i 5 milioni di visitatori, un numero enorme. I responsabili tuttavia non cercano una competizione sul modello Auditel – quasi il museo fosse una rete televisiva! Vogliono invece che i visitatori non solo abbiano voglia di venire al Louvre ma anche di tornarci. Questa speranza si è realizzata, e abbiamo constatato che in generale – dato molto positivo – i visitatori si trattenevano più a lungo, e che quelli francesi erano aumentati sensibilmente. Per quanto mi riguarda, sono convinto che il museo attrae nuovi settori di pubblico. Oltre ai turisti calamitati dalla *Gioconda* e dalla *Venere di Milo* e, d'altro canto, agli specialisti che sempre lo frequenteranno, c'è posto per i dilettanti, i curiosi, in particolare quelli che vengono da Parigi e dalla periferia, quelli che andavano a vedere le mostre temporanee del Grand Palais ma che rimandavano sempre la visita del Louvre. La politica culturale volontaristica del Museo (conferenze, concerti, film, mostre, ecc.) e l'azione in favore del pubblico scolastico hanno forse contribuito molto allo sviluppo di questi pubblici nuovi.

C'è stato anche un altro fenomeno: l'apertura di nuovi musei uno dopo l'altro (Centro Georges Pompidou, Musée d'Orsay, poi Louvre), lungi dal nuocere a ognuno di essi, ha creato un effetto cumulativo o, per usare termini meno “economici”, ha creato un nuovo *bisogno* del museo.

Quelle considerazioni andrebbero completate con quelle di Pierre Rosenberg che mi è succeduto, e che ha forse constatato nuovi movimenti e nuove tendenze da tre anni a questa parte”.

La Piramide compie dieci anni. Dopo tante acese discussioni è oramai accettata, identificata addirittura con il Louvre e ha acquistato un suo posto importante nel paesaggio monumentale della città. Quale è stata la sua funzione pratica e simbolica, quale la sua importanza, non solo per l'immagine, ma per la vita stessa del Louvre?

“E vero, la Piramide è entrata nel paesaggio parigino, di cui è diventata, accanto alla Tour Eiffel, a Notre-Dame e a qualche altro monumento, uno dei simboli. Si vede oggi come, lungi dall'essere un giocattolo architettonico, si sia iscritta in un progetto più generale di distribuzione degli spazi all'interno del gigantesco

palazzo. D'altronde, se taluni rimangono reticenti sull'aspetto esterno della Piramide (e non è il mio caso, visto che l'ho sempre ammirata), nessuno contesta l'utilità e la generosità dello spazio che illumina e che permette una sontuosa accoglienza per ogni visitatore, il quale dispone di un punto di riferimento per la sua prossima visita”.

Nell'allestimento di un museo le scelte degli architetti e dei conservatori possono trovarsi in forte contrasto? Quale da questo punto di vista la lezione che si può trarre dalla vicenda del Grand Louvre?

“Nel caso del Louvre e grazie all'autorevolezza di Émile Biasini, incaricato dell'operazione Grand Louvre, l'allestimento delle collezioni dei dipartimenti tra edifici vecchi e nuovi liberati dal ministero delle Finanze è stato pensato di comune accordo tra conservatori e architetti, con una programmazione molto precisa. Non si tratta di una dichiarazione artificiosamente ottimistica (in tono con quella che in francese

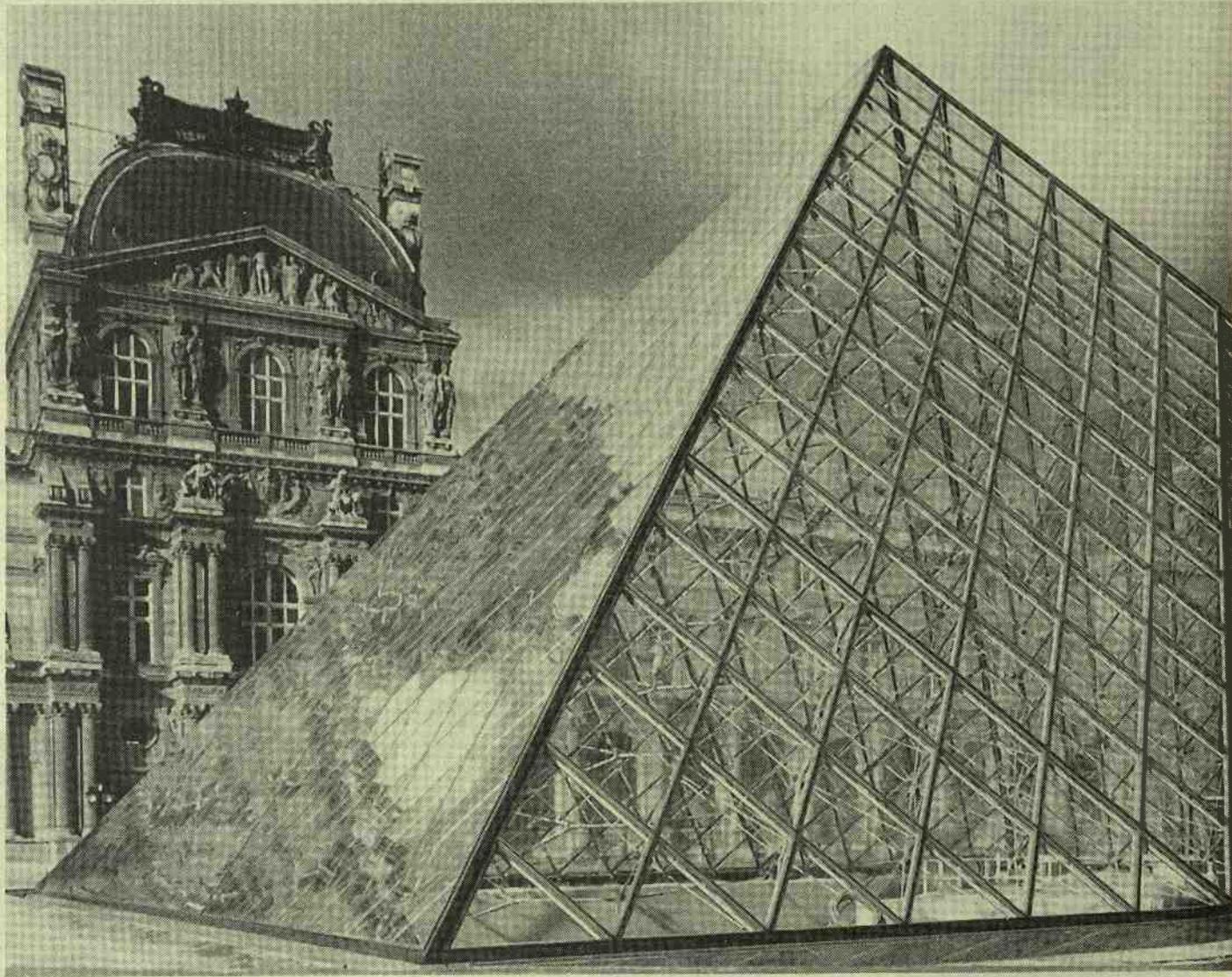
La decisione generale, comune a conservatori e architetti, è stata quella di rispettare e restaurare gli scenari antichi del museo (compresa la parte essenziale degli scenari puristi degli anni trenta) e, per le nuove sale, di evitare ogni tentazione di ricostruzione storica, di imitazione. Tutti tendiamo alla semplicità, a impedire sovrapposizioni che possano offuscare le opere. A parte i cortili delle sculture nell'ala Richelieu, la nuova scala mobile e la Galerie Médicis, non vi è stata un'azione architettonica spettacolare perché la nuova architettura ‘si fondeva’ in quella antica e, ripeto, per le sale nuove non auspicavamo, in accordo con gli architetti e con il loro stile personale, uno ‘scenario’ all'antica (con cornicioni e zoccoli all'antica, come in certi musei recenti); volevamo invece volumi interni ben illuminati, aperture, passaggi armoniosi e sempre sobri. Si potrà criticare un simile partito preso. Forse altri avrebbero agito diversamente; noi, me lo auguro, abbiamo avuto il merito della coerenza intellettuale ed estetica.

Le uniche discussioni si sono verificate in certi casi per il colore delle pareti, sul quale sono stati trovati dei compromessi. Si sa che in questo campo il gusto, la moda hanno un grande ruolo e, d'altronde, esiste forse una verità assoluta su questo punto? Quando ero giovane, nell'immediato dopoguerra, le pareti di molti musei venivano imbiancate (o, peggio, si usava il color crema). Negli anni settanta si preferiva usare colori più sostenuti, marroni, grigi, beige più o meno caldi; si veda come esempio la Grande Galerie. Per quanto mi riguarda, tendo a vedere in questi colori un sostegno perfetto per la pittura antica (non necessariamente per i ‘primitivi’ o per il XX secolo ai quali, mi pare, si adattano meglio colori più chiari). So tuttavia che ora conservatori o architetti

più giovani raccomandano toni più colorati, dei rossi, dei verdi ad esempio. Chi ha ragione, se il cattivo gusto è sempre quello degli altri?”.

Quale è stato il senso della creazione del Musée d'Orsay? A parte il salvataggio di un importante complesso monumentale, cosa si è perso e cosa si è guadagnato dalla confluenza delle collezioni dello Jeu de Paume e dell'antico Musée du Luxembourg? C'è chi rimpiange le sale e l'atmosfera dello Jeu de Paume, suggestive e invitanti come quelle della Frick Collection o del Mauritshuis. Non ci sono rischi di gigantismo in questa tendenza a unire e concentrare?

“Certo, si può rimpiangere l'incantevole museo del Jeu de Paume, indimenticabile, ma la creazione del Musée d'Orsay ha risposto a un vero bisogno. Da un lato sapevamo che lo Jeu de Paume non sarebbe più stato sufficiente per presentare come si doveva le collezioni nazionali dell'Impressionismo e del postimpressionismo. Avevamo motivo di pensare



La Piramide del Louvre (Ieoh Ming Pei)

è detta ‘la langue de bois’ in uso tra gli uomini politici), ma di una verità. La parte essenziale delle disposizioni era stata fissata durante una riunione generale, tenuta ad Arcachon nel gennaio del 1984, dove si era previsto di ripartire le collezioni in funzione degli spazi e delle condizioni di esposizione (sculture al pianterreno, date le dimensioni e il peso, oggetti d'arte al primo piano con un'illuminazione laterale, dipinti all'ultimo livello per ottenere la necessaria luce zenitale, ecc.). È questo il progetto adottato in seguito con qualche ritocco, il più importante dei quali è consistito nel dare all'arte islamica la dovuta importanza.

In seguito, dipartimento per dipartimento, i conservatori hanno lavorato in stretta collaborazione con gli architetti, e anche qui si può dire in pieno accordo. Gli architetti si sono sempre sforzati di rispondere nel modo più semplice possibile a quello che la presentazione migliore possibile richiedeva per le opere, molto diverse fra loro, che i conservatori volevano porre in evidenza, secondo criteri della storia dell'arte e una certa preoccupazione dimostrativa.

questo poiché, proprio in tale ambito, le collezioni si erano notevolmente arricchite da vent'anni a questa parte. D'altro canto bisognava accogliere Bonnard, Vuillard, Maillol e i loro amici che non erano ammessi nel futuro centro Georges Pompidou. Infine e soprattutto, gli anni sessanta-settanta hanno visto lo sviluppo di una visione completamente nuova della fine del XIX secolo. Da un lato ci si è resi conto meglio che gli impressionisti e i loro amici non erano l'unica avanguardia artistica del periodo. Tutto quello che riguarda il Simbolismo, l'Art Nouveau e numerose tendenze dell'arte straniera non poteva in alcun modo essere collegato all'accademismo. Terzo punto, l'accademismo stesso e l'*art pompier*, nella pittura, nelle arti grafiche, nella scultura, non potevano più essere sepolti nel dimenticatoio della storia. Da un lato bisognava ridare un vero posto ad artisti come Puvis de Chavanne e Gustave Moreau, accanto al loro amico Degas per esempio, e d'altra parte anche l'arte propriamente ufficiale meritava di essere messa in mostra.

Isolando l'Impressionismo e il postimpressionismo, e collocandoli in piena luce, nella parte alta dell'edificio, si dimostrava la singolarità formidabile di questi creatori. Volevamo chiaramente evitare l'amalgama che avrebbe trasformato il museo in un incomprensibile *melting pot*, e che non corrispondeva alla verità storica. Questo periodo si nutre di antagonismi estetici molto forti che occorre non cancellare in nome di un punto di vista storico che tutto appiana. La diversità degli spazi forniti dalla stazione stessa e le nuove sale costruite appositamente per il museo hanno permesso, mi auguro, di far sentire queste diversità, questi contrasti, queste opposizioni.

Il piacere che si prova visitando la Frick Collection di New York, il Mauritshuis dell'Aia o il Soane Museum di Londra è di natura diversa dai piaceri che procurano il museo d'Orsay, il Louvre o l'Ermitage. Allo stesso modo il piacere dato dall'ascolto del *Quatuor* di Debussy è diverso da quello che si prova ascoltando la *Tetralogia*!"

La Francia è un paese molto ricco di musei, e tuttavia dopo la grande stagione della fine dell'Ottocento e del primo Novecento, che ha visto la costruzione, l'allestimento e l'espansione dei grandi musei di provincia, c'è stata una battuta d'arresto; ora, da qualche decennio la Bella addormentata nel bosco si è risvegliata. Quali sono state le tappe e le forme di questo risveglio, quali le realizzazioni più significative? E come hanno potuto convivere (anche dal punto di vista budgetario) lo sviluppo dei grandi musei parigini e la rinascita dei musei di provincia?

"I musei della provincia hanno effettivamente assunto una notevole importanza da vent'anni a questa parte. Dopo le grandi realizzazioni dell'Ottocento, che costituiscono l'orgoglio di città come Rouen, Marsiglia, Amiens, Lille o Nantes (per fare solo alcuni nomi) per aver saputo costruire nuovi templi dell'arte universale o utilizzare a questo scopo grandi edifici storici (Tolosa, Liona, Colmar), la prima metà del secolo ha indubbiamente segnato una battuta d'arresto. Il risveglio della Bella addormentata tuttavia c'era già stato nell'immediato dopoguerra, come era d'altronde avvenuto in Italia. Va infatti ricordata la politica attivissima portata avanti a suo tempo da Jean Vergnet-Ruiz, il quale ha fatto un notevole lavoro, un po'

dimenticato oggi, per far restaurare edifici e opere d'arte, riclassificarli in modo logico, farli inventariare e studiare. E questo grazie a una intera generazione di conservatori attivi, competenti e aperti all'arte contemporanea, convinti della necessità di portare un pubblico nuovo nei musei, insomma di ridare a essi il proprio posto sia nella vita della città sia nella rete internazionale della ricerca.

Iniziò poi un periodo meno attivo, prolungatosi fino alla metà degli anni settanta, quando riprese lo slancio. Si entra allora in un periodo di fasti che verrà sicuramente ricordato tra i più ricchi nella storia dei nostri musei: vengono rinnovati, in modo spesso spettacolare, la maggior parte dei nostri musei (Amiens, Liona, Rouen, Lille, Ajaccio, Valenciennes, Quimper, ecc.), vengono costruiti edifici completamente nuovi, spesso da grandi architetti (Arles, Nîmes, Grenoble, Saint-

anche, sul piano scientifico, la pubblicazione di nuovi cataloghi ragionati delle collezioni e l'organizzazione di mostre di alta qualità.

In questo sviluppo il ruolo dello Stato è stato meno avvertibile dato lo sviluppo della regionalizzazione amministrativa e soprattutto data la presa di coscienza politica degli eletti di città e regioni – "politica" nel senso positivo del termine. Il museo non è più un semplice conservatorio che basta mantenere, è diventato un luogo indispensabile alla vita pubblica. Chiaramente una simile constatazione presuppone da parte mia un certo ottimismo: esistono città dove il budget per la cultura è notoriamente insufficiente e non costituisce una posta in gioco elettorale! Rimane però che il formidabile movimento di questi ultimi quindici anni sembra irreversibile... Auguriamocelo per lo meno.

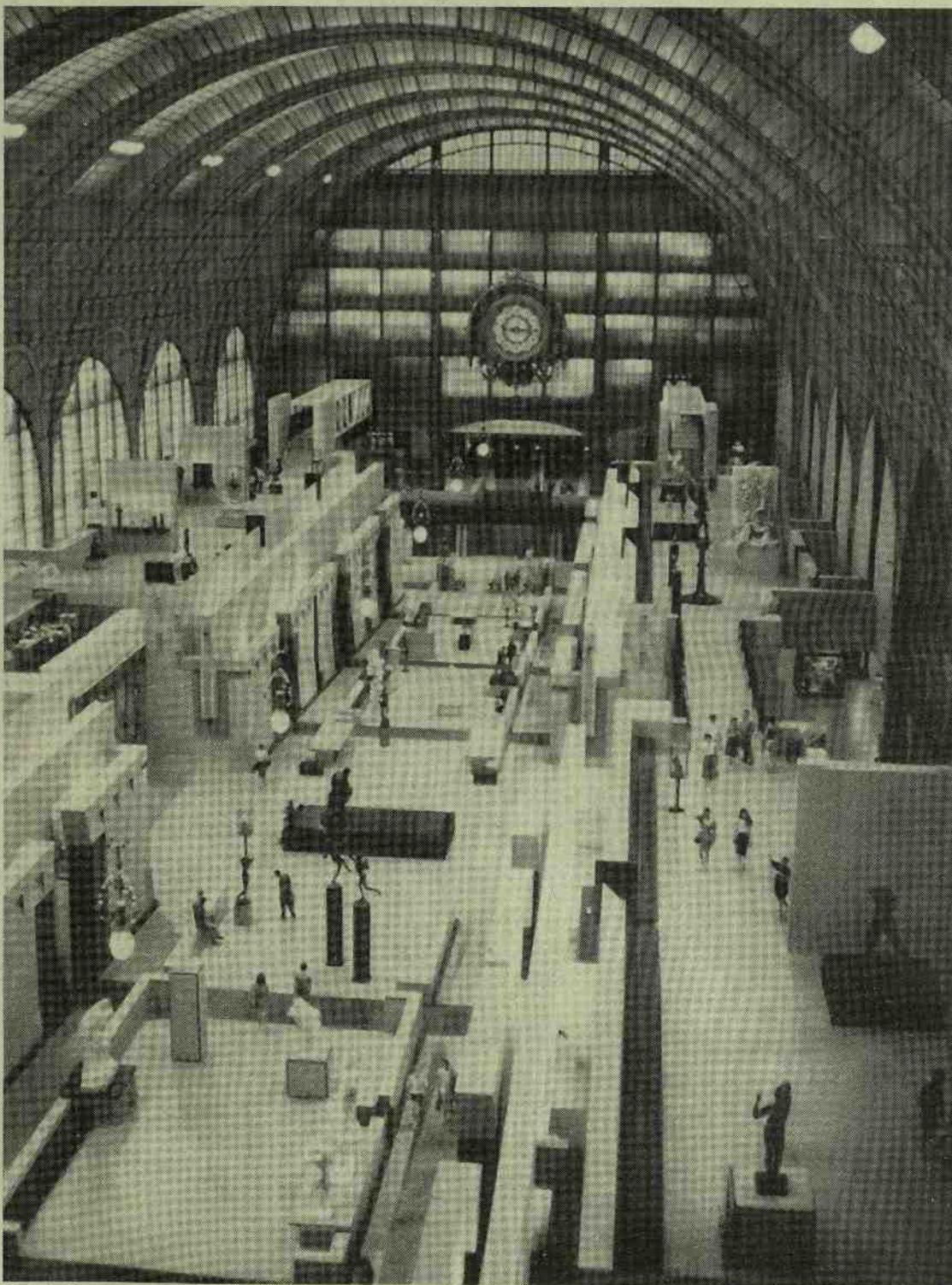
Tramite queste realizzazioni il ruolo della Direzione dei musei di Francia rimane, e deve rimanere, a mio avviso, capitale. La vecchia tradizione colbertista o giacobina francese permane vivace e, ripeto, questo per me è una cosa buona. Quello che caratterizza la rete dei musei francesi rispetto a quella degli altri musei europei è proprio il fatto che i responsabili di queste istituzioni appartengono realmente alla stessa famiglia, per formazione, mobilità e legami che mantengono con la 'casa madre' di Parigi. Simili legami sono il pegno di una vera efficacia.

Un'ultima questione: che spazi restano per il mecenatismo privato?

Il rinnovamento di questi musei, anche se si fonda, come in Francia, su una partecipazione massiccia dei poteri pubblici, non può che portare i responsabili a porsi vere domande: in quali condizioni si può e si deve sollecitare il mecenatismo o la 'sponsorizzazione' di imprese private, in particolare per l'organizzazione di mostre, i restauri o gli acquisti di opere d'arte, le pubblicazioni? Quale parte lasciare al commercio dei 'prodotti derivati'? L'organizzazione di mostre temporanee, resa spesso necessaria per portare pubblici nuovi nei musei, non rischia forse di porre in secondo piano la valorizzazione delle collezioni permanenti? La preoccupazione, tradita dal gran numero di manifestazioni e pubblicazioni culturali destinate al 'grande pubblico', di rivolgersi ai più non compromette forse le ricerche di fondo a carattere scientifico sulle collezioni? Tanti interrogativi che i conservatori non possono più ignorare e che richiedono da parte loro competenze maggiori.

Va da sé però che queste capacità nuove, richieste per la comunicazione o il *management*, non devono sostituire quello che è la base del mestiere: l'amore e la conoscenza dell'opera d'arte. Contro ogni tentazione tecnocratica confermo che la responsabilità dei musei, per grandi o piccoli che siano, deve rimanere in mano agli storici dell'arte, sensibili ai pericoli della volgarizzazione, della virtualizzazione, della commercializzazione, richieste dalle 'necessità' del mercato, e sensibili anche alle fallaci seduzioni di un populismo propagandistico. Padrone del museo, lo storico dell'arte è sostenuto dalle competenze di amministratori di qualità e saprà far conoscere, ammirare e *rispettare* l'opera d'arte. Un buono storico dell'arte può diventare un eccellente organizzatore e anche un efficace 'gestore', un efficiente gestore non diventerà mai un buono storico dell'arte".

(Trad. dal francese di Sylvie Accornero)



Il Museo d'Orsay (Gae Aulenti & C)

Étienne, Villeneuve d'Ascq, Strasburgo, ecc.), si utilizzano edifici storici rimodellati in base alle nuove funzioni che assumeranno (citeremo, tra i molti esempi, la Vieille Charité di Marsiglia e il museo David d'Angers ad Angers), infine vengono creati numerosi musei su siti archeologici ed ecomusei. Tutto questo andava chiaramente di pari passo con il restauro delle collezioni e con la creazione di servizi pedagogici o culturali che davano ai musei i mezzi moderni per vivere e aprirsi maggiormente al pubblico.

Qual è in particolare il ruolo dello Stato e delle amministrazioni centrali?

Si è notata una politica attiva negli acquisti, grazie ai fondi speciali di Stato e regioni, in particolare per l'arte contemporanea, che fa un ingresso trionfante nelle città di provincia. D'altronde questo è forse il fenomeno maggiore di questa fertile epoca. Segneremo

Bambole kokeshi こけし

di Banana Yoshimoto

Io cerco dei vestiti che siano perfetti per me
Ma non li trovo da nessuna parte
Forme, tessuti e colori capaci di esprimere tutto quello che ho dentro
Vestiti che dicano che sono viva qui, in questo momento
Provo a mettere insieme tutte le immagini che conosco, ma non funziona
In questo paese, oggi, nemmeno i miei genitori riescono a trovarli

Come una bambola kokeshi
Come un uovo sodo senza il guscio
Come un feto in attesa di venire alla luce
Aspetto qualcosa
Come un pulcino appena nato ancora bagnato
Ho il presentimento delle cose liete e delle cose tristi che stanno per accadere
Neanche questo riesco a esprimere in parole, non ancora
Ma mi batte il cuore, sono viva

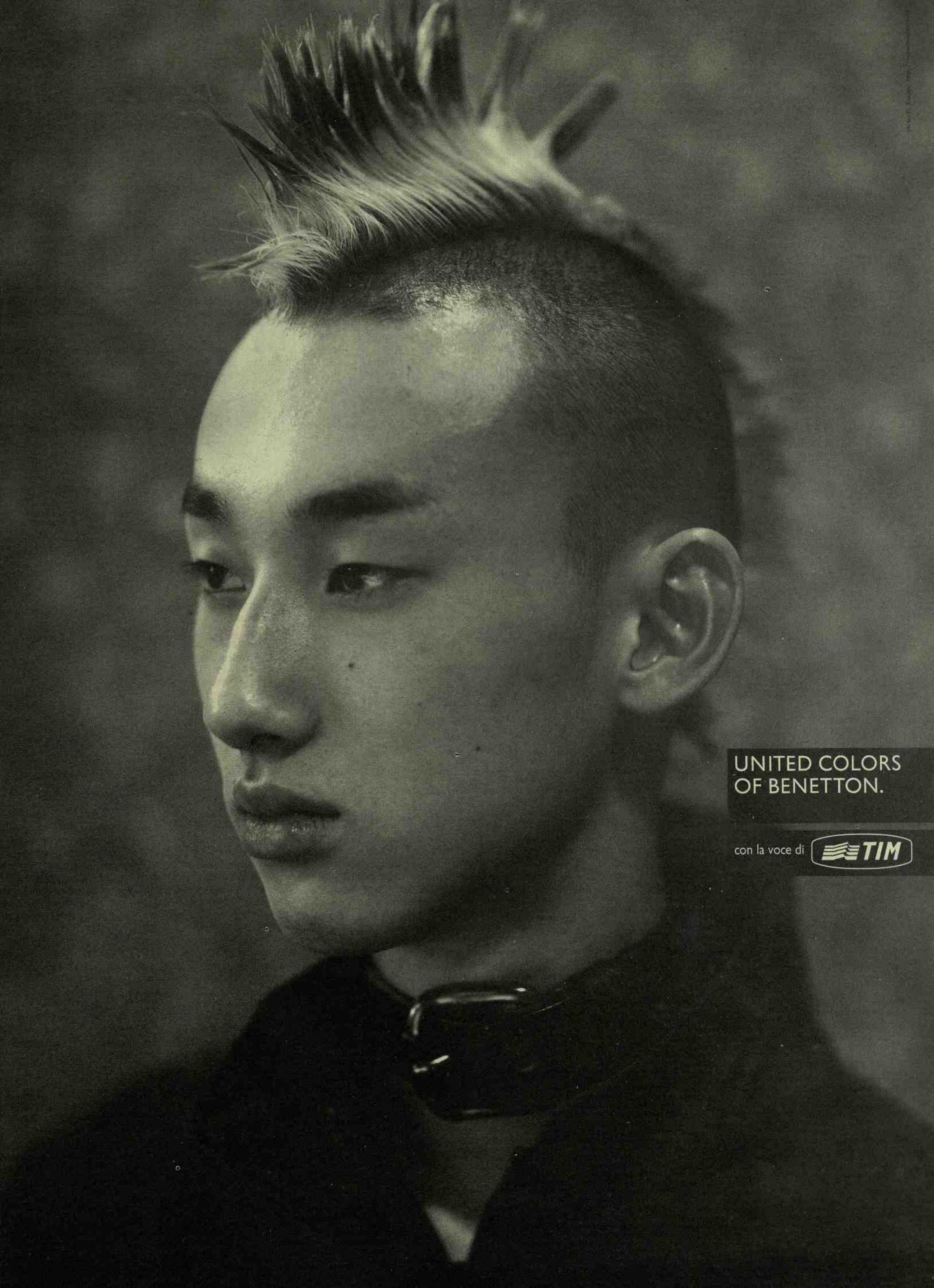
In questo paese, indipendentemente da dove si nasce
Siamo pressati, incalzati, costretti in una forma,
Anche nella più remota campagna, è un susseguirsi di stradoni dritti e anonimi
Ed enormi negozi di cattivo gusto
Ma se guardo il verde delle montagne fitte di alberi mi vengono le lacrime agli occhi
Una piccola cascata che sembra un giocattolo
Il colore grigio del mare tranquillo come un lago
Amo questa natura delicata che c'è solo qui da noi

Sono tempi in cui può accadere di tutto
Si organizzano con grande impegno convegni in difesa degli uccellini,
mentre i bambini uccidono i gatti
La gente partecipa con gioia a un'antica festa popolare portando a spalle
il palanchino sacro, e intanto qualcuno mette il veleno nel cibo di tutti
Molti dicono che non sanno più in cosa credere

Forse non c'entra molto, ma c'è la madre di una mia amica che ha sempre
le unghie perfettamente in ordine
La sua cucina, che non viene mai usata, è tutta scintillante
Da loro si mangiano solo cibi comprati già pronti
In raffinati negozi di gastronomia
E pane francese che si fanno recapitare a casa appena sfornato
Ma la mia amica è amata
Mia madre è di famiglia contadina, la nostra cucina è tutta schizzata di grasso
Lei fa da mangiare riso bianco, tenpura e verdure in salamoia, è una cuoca fantastica
Anch'io sono amata
Più che gli aspetti negativi delle differenze
Conta la possibilità di coltivare l'amore e di capirsi l'uno con l'altro
La possibilità di crescere
In quest'epoca che si muove vertiginosamente, non faccio che vedere gente,
tante persone tutte diverse
E posso incontrarle senza paura, da qualunque posto vengano,
qualunque sia il loro aspetto
Seguendo l'istinto, abbandonando i pregiudizi
La nostra anima diventa sempre più meravigliosa

Mi piace
Mangiare, prendermela comoda,
Stare in salute,
Essere approvata dagli altri, il denaro,
Evitare di vedere le cose brutte,
Ma non è per questo che vivo.
Per fare quello che mi interessa davvero
Posso anche non mangiare, avere guai,
Ammalarmi,
Essere criticata, restare senza un soldo,
Vedere un sacco di cose brutte
Fa lo stesso

Sono fiera di questa mia convinzione, per infantile che sia
Vivere è vedere entrambi i lati delle cose
Non è mica roba da poco
Vorrei che tivù e giornali smettessero di raccontare solo cose tristi
In questo mio nuovo viaggio
Che è ancora appena all'inizio



UNITED COLORS
OF BENETTON.

con la voce di



Cinque chiavi per custodire l'attualità

SANDRA PINTO

QUANTI, DOVE, COME

Il museo dell'attualità è dedicato ai fenomeni nel loro prodursi. Quindi non preesiste come altri; di conseguenza il suo concepimento pretenderebbe, più degli altri, un progetto specifico o almeno la consapevolezza di una propria identità e finalità fondamentale. Ci rendiamo conto subito ad esempio che le categorie alle quali siamo più abituati, *nazionale, locale, privato*, non hanno la stessa ragion d'essere dei musei preesistenti, i quali si ritrovano, e auspicabilmente dovrebbero continuare a conservare, tali fisionomie per motivi di identità storica, la cui preminenza sulle ragioni di ordine attuale è, a ben riflettere, addirittura ovvia. Poiché invece il museo dell'attualità, nell'ambito dei contenuti, dovrà già vedersela sul come esorcizzare il dilemma schizofrenico del momento, *globale-locale*, l'unica risposta non pregiudiziale sarà

quella di prendere a riferimento il bacino di utenza: dovunque ci sia una domanda ben fondata e caratterizzata in modo specifico

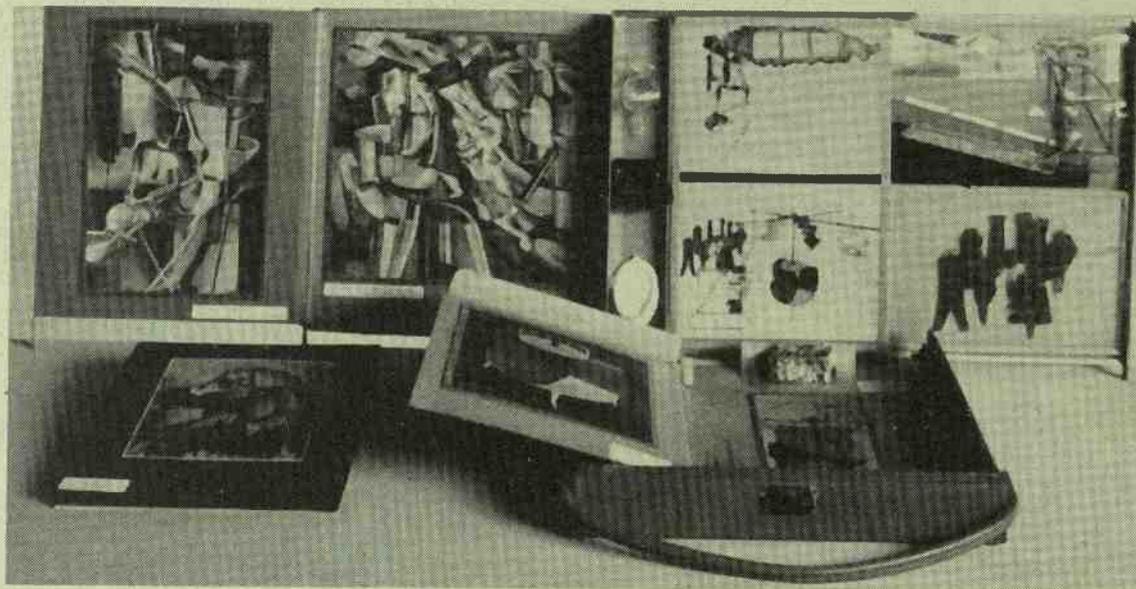
da parte della comunità e del mondo artistico locale, e dall'altra parte la possibilità di un'offerta adeguata da parte di amministra-

zioni pubbliche o di organizzazioni culturali private, un museo nuovo può nascere a piacere in autonomia, in competizione, o

perfino in joint-venture con altri musei, università e istituzioni culturali. Edificio a funzione pubblica per eccellenza nella civiltà contemporanea, la forma simbolica e funzionale del museo di oggi è questione di primissima importanza e richiede – com'è stato per le massime espressioni architettoniche di funzione pubblica del passato – un'intesa quanto più possibile perfetta tra la committenza e l'architetto, e tra essi e l'utenza. Quali che siano il numero, i luoghi e i modi in cui tali musei sono concepiti, infine, è fondamentale che ciascuno di essi disponga di – e salvaguardi come palladio di se stesso – una propria irripetibile identità formale e sostanziale.

COME SI STORICIZZA

Tramandando al futuro tutto ciò cui oggi attribuiamo un valo-



Marcel Duchamp, *La boîte-en-valise*, 1936-41

La casa museo

STEFANO SUSINNO

L'opportuna distinzione introdotta da Alessandra Mottola Molino tra casa-museo e museo-casa (*Il libro dei musei*, Allemandi, 1990) può essere utilizzata per accennare ai diversi problemi e destini di tali istituzioni.

Appartengono al tipo del museo-casa quegli insieme che la voga collezionistica, le tendenze catalogatorie, talora l'esibizionismo di una ricchezza di nuovo conio, hanno costituito intorno a un progetto coerente di documentazione dell'arte e della storia ai più diversi livelli. Il museo-casa (la citazione d'obbligo è per il Soane di Londra, e guardando poi all'Italia gli esempi vanno dal Poldi Pezzoli al Bagatti Valsecchi, dallo Stibbert al Corrales, ma anche alla Fondazione Magnani a Traversetolo o alla Pinacoteca d'Errico a Palazzo San Gervasio in quel di Matera) si difende in gran parte da sé. O, meglio, è tutelato dall'interesse e dal valore intrinseco delle cose che raccoglie, già immaginate come collezione para-museale da chi le mise insieme e le allestì secondo il gusto e i parametri di decoro (o della privata magnificenza, in fondo sono musei-casa anche le romane gallerie Colonna e Doria, Pallavicini e Spada) dell'epoca cui appartene. Documentazione preziosa di un'idea di museo, oltre che museo vero e proprio, il museo-casa altro non teme che il giustizialismo ignorante del museografo modernista ma non aggiornato, la mano pesante di chi, venuto dopo, crede saperne di più e adegua al suo metro spesso insufficiente un'immagine complessiva che non vuol essere rinnovata ma protetta. E qui l'esempio è francese, l'ormai stravolto Jacquemart-André.

Ma che ne sarà della casa-

museo, del museo della memoria, di un'esistenza irripetibile, dell'esperienza eccezionale che la casa ancora racconta, se e quanto può, quando delicatamente interrogata? Possiamo respingere l'assioma che "finché c'è la casa, non c'è il museo e quando c'è il museo, non c'è più la casa"? Alvar Gonzalez-Palacios una volta scrisse, a proposito della musealizzazione della dimora di un letterato-collezionista – ma oggi a Roma il Museo Mario Praz è una realtà preziosa – che, defunto il proprietario, un pappagallo impagliato non ne avrebbe di certo saputo svolgere la preziosa funzione di guida affabulante che negli oggetti confessava la vita, e dunque che quella casa avrebbe dovuto considerarsi morta insieme a chi l'aveva abitata. Verrebbe da fermarsi qui o magari insistere e dare ragione a chi dubita che la casa, come espansione risonante di un'identità, perda l'anima insieme al suo autore e che quindi il nostro desiderio di conservare e trasmettere abbia un che d'illegittimo, sia un'indebita forzatura a discapito della "privacy" destinata a risolversi in squallidi riti voyeuristici e necrofili. In quest'ottica (d'altronde giustificata da tanti insuccessi), musealizzare la quotidianità ha qualcosa di cimiteriale e funereo, la polvere si deposita incongrua su oggetti a suo tempo resi lucidi dall'uso opacizzandoli come l'incarnato o le cornee di una statua di cera. Foto di Witkin sostituiscono le istantanee evanescenti di figli e nipoti, mentre il rigor mortis si insinua in tende e cuscini, fossilizza il materasso fatale che porta ancora l'impronta del suo "gisant". Operazione sadica e perversa, la musealizzazione della casa sembrerebbe destinata

comunque a breve durata: come in quelle stanze di mogli amate e precocemente scomparse, di mariti ingiustamente rapiti dalla guerra o dal destino, chiuse con un giro di chiave creduto definitivo: dopo una generazione, nuovi amori verranno a cancellare il ricordo degli antichi, e con l'aria nuova svaniranno le liturgie pietose della memoria. Ma forse è soltanto cambiato l'assessore alla cultura.

Dunque il rischio c'è. Per quanto il Museo (stavolta maiuscolo) sia destinato a trasmettere un'immagine pubblica, a conservare un patrimonio di tutti, addirittura di valore universale come qualcuno crede e vorrebbe, la casa-museo non potrà mai essere davvero "pubblica"; vi saremo sì liberamente ammessi, ma essa continuerà ad appartenere a chi la visse, a chi la confezionò a propria immagine. Al suo conservatore è riservata una mediazione assai ardua tra la propria formazione, che inevitabilmente lo spingerebbe ad attualizzare i messaggi che la casa trasmette, e la quasi sacerdotale conservazione dell'esistente. In effetti la casa-museo confligge con la coscienza culturale moderna per una sola ragione: essa è per pochi, affetti più dal vizio della storia che da quello dell'arte, divoratori di biografie letterarie, cultori di un'idea religiosa della letteratura quale culto alternativo alla sommarietà dei consumi culturali.

Le ceneri riposano in giardino. Quelle di Karen Blixen all'ombra di un albero maestoso, da nient'altro segnalate che da un bouquet di fiori sempre freschi; in un'urna petrosa, battuta dal libeccio che sparge sabbia e piega gli arbusti sotto lo scheletro di un pino schiantato dal ful-

mine, quelle di Fausto Pirandello in contrada Caos nei pressi di Agrigento. La casa-museo della narratrice danese, allestita nella residenza aristocratico-rurale di Rungstedlund sulla costa del Sund, offre un momento di sosta sulla strada per Copenaghen, magari rientrando da quel museo concepito come espansione armonica di una casa signorile che è il Louisiana, dove anche la contemporaneità più provocatoria si ingentilisce tra le essenze rare del parco, dove alle grandi vele metalliche di Calder fanno il verso giocose quelle dei surfisti sul mare. Un film fortunato dei fratelli Taviani ci ha restituito l'immagine della casa pirandelliana in contrada Caos, dove presto il flusso dei turisti dovrà interrompersi (sono stati quasi ventimila tra luglio e agosto dell'anno scorso) per consentire il restauro dell'immobile. Al fascino sottile dell'incipiente fatiscenza si sostituirà il segno dell'attenzione conservativa che ci auguriamo ispirata a criteri di delicatezza. Magari esemplificati su riuscite professionalmente ineccepibili quanto rispettose dell'aura dei luoghi e delle cose, dal Musée de la Vie Romantique di Parigi (intitolazione prossenetica di un'altrimenti impeccabile restituzione dell'atelier di Ary Scheffer, e degli ambienti in cui poterono svilupparsi le complesse relazioni cultural-parentali dell'"ingrisme" francese, da Madame de Staël a Luigi Calamatta) al Vittoriale di Gardone Riviera. Il cielo e l'aria resteranno gli stessi. Ben diverso può essere il destino di foto ingiallite, scimmie impagliate, roste di fiori secchi sotto campagne di vetro, deportate dall'unico luogo dove ebbero diritto di cittadinanza, la casa appunto di chi

ne aveva studiato simmetrie e rimandi, di chi in essi percepiva echi significanti della propria vicenda umana e culturale: eccoli ora spaesati, più nudi e poveri che mai, "musealizzati" in vetrine fintamente funzionali, dietro cordoni, schermi, allarmi acustici che non li salvano dal disinteresse di un visitatore distratto e infastidito, quand'anche a tali ergastolani una visita ancora si conceda: è questa la vicenda per tanti versi esemplare accaduta alla casa del poeta romano Trilussa, sommariamente evocata nei sottotetti del Museo del folklore in Trastevere, a dimostrazione del fatto che a ciò che si presenta come vernacolo e locale raramente si applicano gli stessi alti standard professionali della conservazione riservati alle opere cosiddette "maggiori".

Può accadere dunque che l'istituzione di una casa-museo risponda a errori di valutazione circa le reali prospettive di sopravvivenza del nuovo museo. Si direbbe vi sia quasi una sorta di selezione naturale: le più robuste resistono rafforzandosi in virtù di una corretta gestione, opportunamente misurata sull'identità del museo. Occorrerà aver dunque chiari i fini istituzionali e le concrete possibilità di affermazione e sviluppo di organismi altrimenti destinati a scomparire o a vivacchiare per forza d'inerzia.

Anche qui gli esempi sono a portata di mano: negli anni novanta la Galleria Nazionale d'Arte Moderna si è arricchita di tre nuove sezioni museali "distaccate", tre case-museo, appunto.

Nel caso del Museo Praz tale accrescimento è stato fortemente voluto dalla Galleria stessa: sanando quasi in un colpo solo la

ASPETTI DISCIPLINARI

re o un significato, così come ci sono state tramandate le cose delle epoche passate; distinguendo quindi un'attività interpretativa del presente in movimento da un'attività di giudizio sul presente in assestamento, un'attività di tipo formativo e proiettivo da un'attività di tipo conservativo e archivistico. L'incalzare del progresso tecnologico in materia di informazione non ci colga impreparati. La rivoluzione del virtuale sarà, ne siamo certi, uno dei caratteri distintivi dell'ingresso dell'umanità in una nuova era, ma ancora non ci rendiamo conto forse di quali e quanto gravi potrebbero essere i costi per il reale senza dovute e tempestive contromisure. Le nostre selezioni, quelle del tempo, quelle del destino, devono continuare a fare la loro parte per la conservazione del reale comunque, e del reale del virtuale in sovrappiù: devono farlo secondo le logiche della vitalità e della continuità della memoria, non della imbalsamazione, della cimiterialità, dell'archeologia onnipervasiva, ma devono continuare a farlo.

La forte visibilità che in Italia sta finalmente trovando l'aspetto cruciale della gestione del museo, come struttura di un servizio pubblico, che non di rado si spinge fino a proporre la preminenza, al vertice dell'istituzione, della funzione organizzativa ed economica, non deve invece oscurare neppure per un attimo la priorità dell'identità e della finalità culturale e sociale dell'istituzione stessa. Lo storico specialista è il titolare e massimo rappresentante dell'identità istituzionale del museo d'arte contemporanea, come di qualsiasi altro museo. Nello stesso tempo va restituita autorità etica alla funzione del critico come osservatore indipendente dall'esterno, in una separazione di ruoli - quello dello storico curatore e quello del critico - che assicuri un fecondo rapporto dialettico alle due discipline. La disciplina del critico dovrà riacquistare quel senso di traduzione in simultanea, che sviluppa in discorso ciò che nasce come immagine senza tradirne il senso con aggiunte improprie, ma rendendolo intellegibile anche quando l'immagine non è decifrabile

senza l'ausilio di un decodificatore. Lo storico invece è colui che sistematizza l'insieme dei fenomeni, e li rappresenta, e li spiega nel grande quadro museale, colui che aggiorna e arricchisce tale quadro nel tempo.

COMPITO PROMOZIONALE

È il principale segno distintivo del museo d'arte contemporanea rispetto agli altri. Il patrimonio del museo non cresce, come nelle altre istituzioni, semplicemente grazie all'accesso di opere prodotte indipendentemente e acquistate o ricevute in dono dall'istituzione, ma, in più, il museo stesso, nell'incoraggiare l'arte attuale, la propone anche e soprattutto fuori delle proprie mura. Il museo d'arte contemporanea infatti può e deve essere istituzione al servizio dell'artista, inteso nel ruolo di professionista indirizzato verso un'attività produttiva; e quindi il museo proporrà concorsi su progetti e sceglierà di acquisire e far realizzare quelli giudicati più interessanti; inviterà artisti "esteri", vale a dire non locali, a risiedere presso la propria struttura e a lasciare testimonianza del proprio lavoro *in situ*; si farà carico di proporre e

presentare all'esterno le nuove leve locali, compiendo selezioni meditate e responsabili; darà spazio al dibattito e al dissenso concedendo luoghi fisici per l'esplicazione, libera (senza altri divieti o controlli che non siano quelli implicanti responsabilità civili e penali), di attività sperimentali e commerciali. Eviterà accuratamente però di darsi statuti che non distinguano le diverse attività omologandole sotto una formula generica, e non concederà licenze ufficiali a un eclettismo che accontenti tutti. Per questo dovrà rifiutare gli accomodamenti tipici dei comitati e delle lobbies, ma al contrario favorirà la pluralità delle singole voci chiamate a pronunciarsi allo scoperto sul campo.

MEDIAZIONE COL PUBBLICO

Nel caso italiano, considerando il vuoto - per quanto riguarda la storia e la cultura contemporanea - non colmato dalla scuola (se non occasionalmente e magari velleitariamente da qualche insegnante che propone l'informazione sulla modernità come antitetica all'informazione sulla storia invece che come parte fondamentale di essa), l'incontro tra società e

mondo artistico è ancora più faticoso che altrove. Va peraltro ricordato che anche nei paesi dove il cittadino ha più consuetudine con il museo d'arte contemporanea - un museo che normalmente si confronta con quelli di arte non moderna in condizioni di primizia, non di subalternità come da noi - il rapporto tra l'uomo "normale" e l'artista resta un rapporto speciale, quasi come, a segno invertito, il rapporto con un disabile: il senso di diversità predomina e condiziona il dialogo arrestandolo al di qua e al di là di una inesprimibile barriera. Sembra giunto il momento di ricercare una base comune tra l'uno e l'altro interlocutore. I due soggetti devono avere, anche nel museo, occasioni di incontro diretto e di scambio; il colloquio può essere assistito dal critico, promosso dallo storico, ma i due soggetti fondamentali dovrebbero tornare a essere, come un tempo, la società nelle sue diverse componenti, a condizionare la domanda, e l'artista, anch'egli componente della società, a soddisfarla.

SANDRA PINTO
Soprintendenza speciale
arte contemporanea, Roma

scarsa rappresentanza di opere della prima metà dell'Ottocento, il Museo Praz ha di fatto spostato il baricentro delle competenze della Galleria Nazionale, riequilibrandolo non soltanto con una cospicua immissione di opere di età neoclassica e romantica ma anche introducendo nella sua "cultura d'istituto" i problemi e l'interesse per le mille e diversificate forme dell'arte decorativa, dai tessuti ai mobili, dalla ceroplastica alle porcellane. Ma il Museo Praz è vivo (novemila visitatori l'anno in 240 metri quadri) per il ponte che esso costituisce, e non potrebbe essere diversamente, con gli studi letterari, per i tanti laureandi anglisti o storici dell'arte che possono in esso trovare materiali originali per le proprie ricerche, perché esso costituisce un universo di testimonianze artistiche, librerie, documentarie, ancor lungi dal potersi considerare compiutamente esplorato.

Aspettative analoghe possiamo nutrire per il "villino Andersen" la cui apertura è prevista per la fine dell'anno. Insieme casa d'abitazione e studio d'artista, la sua architettura garbatamente neorinascimentale con decorazioni fittili evocanti Della Robbia o Donatello (ma come potevano essere utilizzati a fini decorativi tra Boston e Newport ai tempi di Isabella Stuart Gardner, peraltro amica di questa singolare coppia di fratelli artisti) introduce nel quartiere una nota alla James Joyce, altro sodale e corrispondente di Hendrik Christian Andersen (Bergen, Norvegia, 1872 - Roma, 1940), scultore e urbanista utopico che qui ha lasciato non solo i progetti del suo ideale "World Center", la cui idea è alla base dell'odierno quartiere dell'Eur, ma altresì i gessi grandi al vero dei tanti monumenti allegorici progettati per decorarla. E ancora foto, lettere, oggetti, tutto quanto insomma potrà costituire la base di un'attività di studio ed espositiva che

documenti i rapporti artistici tra l'Italia e gli Stati Uniti o l'Europa del Nord tra la fine dell'Otto e i primi decenni del Novecento.

A tutt'oggi più incerta (e quindi

a rischio) la fisionomia dalla terza casa-museo venuta ad articolare un panorama tanto differenziato; risale al 1995 la definitiva acquisizione da parte della Galleria

Nazionale del "villino" (ancora una volta il termine, tradizionale a Roma, non rende il carattere di residenza signorile dell'immobile concepito a fine Ottocento in un

sobrio neo-barocco classicheggiante) che la principessa Blanche Boncompagni Ludovisi ha affidato allo Stato perché venga destinato a fini museali, e che sorge là dove una volta i giardini di Villa Ludovisi incantarono per ultimo Gregorovius. Museo delle arti decorative del Novecento, come ha tentato di proporsi anche in virtù di recenti munifiche donazioni? Museo della moda, come cerca di avviarsi a essere per la contiguità con quel settore della città che in tempi migliori ha visto *couturiers* e sfilate, dive e *mannequins* internazionalizzare la vita notturna di Via Veneto? O piuttosto museo di se stesso, della società e dei fantasmi letterari che lo hanno espresso (da Paul Bourget al D'Annunzio delle *Favole mondane*), dell'architettura belle-époque di cui costituisce l'epitome antimodernista? E magari di quel senso della decorazione della casa nobilmente decadente, interno degno di un Andrea Sperelli più austero, di un'Elena Muti meno interessata alle trine e più, che so, alla pittura del Settecento francese, a quelle deliziose telette di Lancret o Boucher collezionate dal Duca di Cervinara, nato Sursok e fratello di una delle ultime grandi dame romane di età preconciare, collezione incongrua in Palazzo Barberini dove alloggia e che nel villino Boncompagni riproporrebbe a Roma quasi una scheggia del Nissim de Camondo, aggiungendo al proprio intrinseco interesse quello della moda che ne determinò la raccolta? L'identità di un simile nuovo museo va impostata con chiarezza di fini: genitori naturali ne sono gli antichi privati e i nuovi pubblici padroni di casa, ed è solo nel rispetto reciproco dei coniugi, la memoria e il progetto, che la vita della nuova istituzione potrà affermarsi e fiorire.

STEFANO SUSINNO
Università di Roma III



Il Dome (1808-1812) del Sir John Soane's Museum a Londra

La città allo specchio

ALESSANDRO COPPELLOTTI

nella grande varietà dei musei si può definire *museo di se stesso* ogni luogo cui si riconosca un valore di unico bene culturale. È un concetto se si vuole molto vicino a quello dell'insieme matematico, nel quale le singole parti oltre ad avere una propria identità autonoma contribuiscono all'identificazione del tutto.

La proposta di identità si esprime nella decodificazione dei segni storicamente sedimentati o connotati al luogo museo di se stesso, in un'opera di mediazione con le capacità di comprensione del pubblico cui ci si rivolge. Questo può applicarsi anche a un'intera città o a una sua parte. Ugualmente il riconoscimento del valore di museo di se stesso può orientare diversamente le trasformazioni della città definendo vincoli e indirizzi operativi, compresi i rischi di fraintendimento, perché spesso certi aspetti rimangono gli stessi o cambiano di poco materialmente ma se ne invertono totalmente i piani di lettura, basti pensare ai numerosi monumenti di monarchi rimasti nelle piazze dopo cambiamenti più o meno repentini di regime, e magari di toponimo stradale.

Altro è quando l'identità cui ci si riferisce si voglia ricostruire *in vitro*, diventando l'oggetto di un museo appositamente realizzato.

Il senso dei rischi della cancellazione dei segni della storia di una città nelle grandi trasformazioni

urbanistiche o distruzioni belliche ha portato da tempo alla formazione di luoghi museali che potessero metterne in salvo i frammenti e gli aspetti esemplari. Sono nati così i *musei civici* di stampo ottocentesco, soprattutto come coagulo delle paure di alienazione dell'Italia postunitaria, sedi delle collezioni cittadine, spesso organizzate in una paratassi quasi indifferente, una sommatoria di raccolte specialistiche il cui connettivo, la "civiltà", l'appartenenza all'anima del luogo, talvolta solo per la passione collezionistica più o meno stravagante di un cittadino, solitamente non incide se non in parte sulla forma museografica.

I grandi musei civici italiani, spesso appunto nati o consolidatisi dopo la minaccia di perdita di identità rappresentata dal centralismo della nuova capitale, hanno solitamente visto allestimenti derivati dalla tradizione illuministica, con sezioni ordinate per materiali o generiche evocazioni di epoche passate e gloriose per la città nelle opere di adattamento degli edifici storici destinati a contenerli, come nei restauri dei primi del secolo al Castello Sforzesco di Milano o al Castel Vecchio di Verona, allestiti negli anni venti secondo uno storicismo decorativo superficiale, un po' da villa sul viale della stazione. Non a caso poi entrambi i musei sono stati oggetto di radicali opere di riallestimento nella palinogenesi

culturale del secondo dopoguerra, alla ricerca di un diverso rapporto, almeno apparente, fra centro e periferia e fra città e storia.

Un esempio di museo civico forse unico nel suo genere per eleganza e promozione di orgoglio locale è quello di Ascoli Piceno, che nonostante alcuni recenti interventi di ammodernamento incarna con dovizia la fiera municipalità della città marchigiana e una pompa decorativa che mettevano, sullo scorcio dell'Ottocento, il museo allo stesso livello rappresentativo di un rinomato circolo di ritrovo sociale.

Altra prospettiva anche se dalla stessa matrice assumono realtà quali il Museo della Certosa di S. Martino a Napoli o il Museo Correr a Venezia, che si propon-

Il ruolo della museologia per un museo della città così inteso è quindi la necessaria selezione delle componenti di questa identità, l'individuazione degli elementi che la possono rappresentare in rapporto al tipo di pubblico cui ci si vuol rivolgere.

È un'operazione estremamente complessa e di grande responsabilità, come dover scegliere quali tratti e quali strati cromatici salvare in un ritratto più volte ridipinto e da mani diverse, ciascuna non meno degna di considerazione. È un caso nel quale conservazione e individuazione delle conoscenze coincidono, e nel momento in cui diventano comunicazione affermano la propria implicazione etica.

Prendono allora corpo una

impongono? Quale pubblico, quanto e perché? Quale ruolo dare al museo per la formazione di una coscienza civica e quanto questo deve trovare agganci con la gestione della città attuale? e così via...

A questa serie di considerazioni la museografia fa seguire le forme della comunicazione che, coerentemente con le risposte museologiche, evocano ulteriori questioni.

Tridimensionale, bidimensionale, visivo, scritto, parlato, toccato? L'edificio deve avere un proprio valore storico per la città o è indifferente? Va privilegiato il coinvolgimento o l'astrazione dello spazio architettonico rispetto ai contenuti del museo? La scelta di materiali, luci e colori è da collegarsi ai significati del museo? Evocazione o astrazione?

no fondere in una lettura interdisciplinare.

Altrove si sta cercando di migliorare situazioni esistenti, con il superamento di cancelli giurisdizionali, come nell'idea unificante dell'Istituzione per Piazza S. Marco a Venezia con la possibilità di congiungere il Museo Correr con le altre realtà più rappresentative della capitale lagunare.

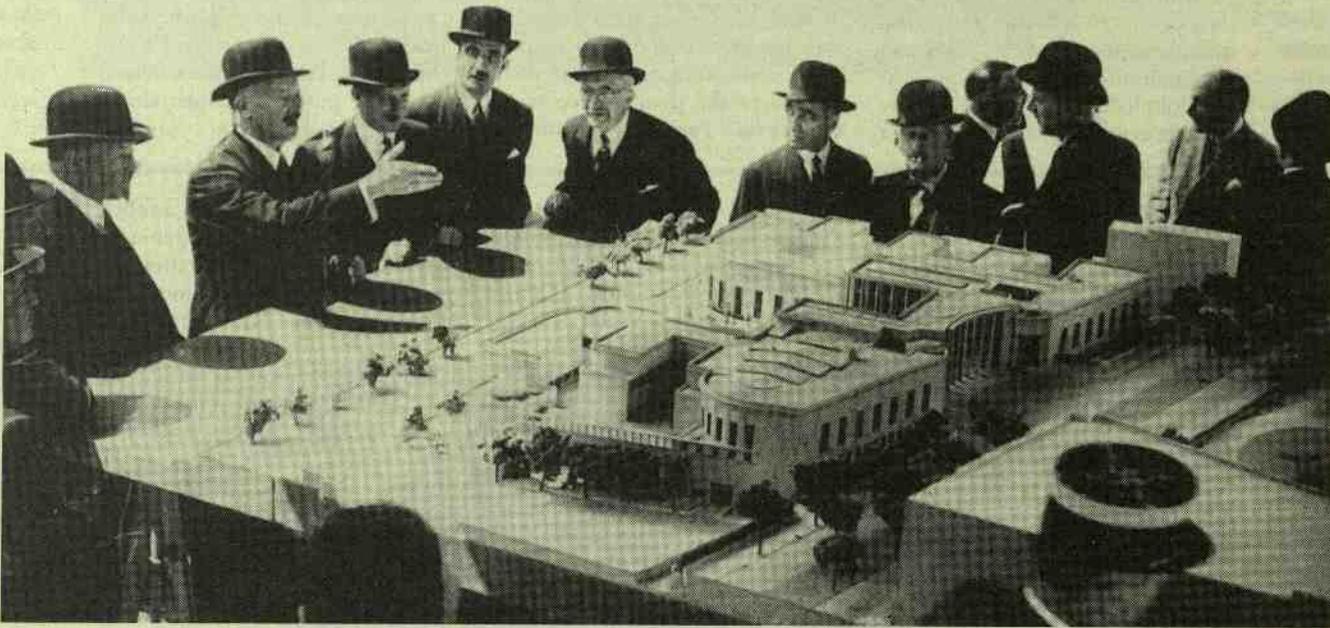
Ugualmente, lo sviluppo di servizi di guide alla conoscenza delle città, affidati spesso a cooperative o ad associazioni di volontariato - si pensi ad esempio a quanto si è fatto a Napoli -, la produzione di materiale a stampa o informatico, dimostrano un accresciuto interesse a questi aspetti del conoscere, in una riaffermazione in luce diversa di quella cultura municipale

che aveva prosperato nell'Italia umbertina. E proprio questa municipalità, se si vuole di antichissime origini, deve porre un filtro all'indagine sugli esempi realizzati in altre parti del mondo, da Londra - che nel pieno degli anni settanta, in una parte totalmente ricostruita dopo i danni bellici, ha espresso a pieno la tradizione britannica empirica e amante dell'evocazione, anche al di là del rispetto dell'originale - a Vienna - dove il vecchio museo del 1891 continua il ruolo di memoria civica attraverso gli oggetti. Ad Amsterdam il museo di storia di una città borghese per eccellenza, fatta di scambi e commerci, è attraversato da una vera e

propria strada pedonale urbana che sottolinea questa continuità ideale fra passato e presente.

Gerusalemme si propone come un palinsesto direttamente leggibile nell'antica fortezza di Re David, dove si sono sovrapposte o adattate al guscio precedente tutte le civiltà succedutesi nella città mediorientale, che vengono raccontate con dovizia di plastici e modelli ricostruttivi. A Parigi, nel Musée Carnavalet, con la sezione dedicata all'Ottocento riallestita per le celebrazioni della Rivoluzione, è la ricchissima quantità di documenti iconografici, soprattutto quadri, a documentare le trasformazioni della città. A Francoforte si è privilegiata, sempre alla metà degli anni settanta, una narrazione estesa della storia in una grande sinossi che di volta in volta prende corpo in oggetti e materiali originali. A New York o a Helsinki, a Tokyo, questi musei dell'identità urbana sono spesso diversi tra loro e insieme rispondenti agli specifici contesti, ancora una volta a riaffermare il concetto che si può estendere all'intera museografia l'impossibilità di individuare modelli trasferibili automaticamente da un contesto a un altro, proprio in conseguenza delle differenti identità culturali e della loro intima complessità.

ALESSANDRO COPPELLOTTI
Architetto museografo a Firenze



Il presidente Lebrun e il ministro Bonnet davanti al plastico del Palazzo d'arte moderna per l'Esposizione Universale di Parigi del 1937

gono non solo la raccolta di materiali qualificanti delle due città ma la rappresentazione stessa delle loro civiltà che, per motivi diversi, vanno oltre la semplice identità storica delle due città.

Oltre che produrre sedimenti e scorie della propria storia da mettere in salvo, la città ha spesso bisogno di riconsiderare e raccontare la stessa storia, di vederla proposta in una chiave storiografica che possa dar conto di quanto è rimasto anche alla luce di quanto è scomparso o si è trasformato nel tempo. In epoca relativamente recente è maturata quindi l'idea di esprimere museograficamente la storia della città invertendo, rispetto al museo civico, il rapporto fra oggetto e documento.

Nel museo della città l'oggetto è la città stessa, o ancor meglio la sua identità nelle costanti e nelle trasformazioni. In questo senso il museo si identifica con quello che si è definito *museo di idee*, nel quale l'aspetto che si impone maggiormente è la rappresentatività di determinati concetti, e proprio in funzione di questa le abituali categorie di autenticità, rarità ecc. riducono o perdono il loro valore, permettendo di riferirsi anche a materiali fisicamente non acquisibili, per vari motivi, ma fondamentali proprio per la rappresentatività, e di ricorrere ad artifici unicamente allestitivi che esprimano concetti altrimenti astratti.

serie di quesiti museologici fondamentali.

Quali sono gli aspetti da privilegiare: la forma urbana e architettonica, la vita politica ed economica, la vita sociale e le tradizioni, il costume, la religiosità, la cultura, il pensiero? È giusto dare più spazio a quanto è più facile rappresentare? È più utile sottolineare aspetti legati a luoghi in qualche modo più noti o evocare e far entrare in risvolti più curiosi e insospettiti? Si evoca meglio il senso della storia ponendo a confronto presente e passato o cercando il *color saeculi* di ogni periodo? L'ordinamento deve privilegiare una consequenzialità cronologica o grandi e piccoli nuclei tematici, letti anche in modo diacronico? La possibile periodizzazione deve privilegiare un criterio relativo alla specifica storia della città, a più convenzionali parametri macrostorici o a una semplice scansione cronologica? La scelta dei riferimenti iconografici deve essere rigorosamente collegata al periodo di cui si tratta e, se così fosse, è accettabile che vi siano epoche con dotazioni iconografiche molto diverse? Come ci si comporta di fronte a fonti iconografiche differenti a causa della naturale selezione dei materiali? una stele funeraria romana con una matrona a bassorilievo e un fotoritratto della fine del secolo scorso hanno lo stesso valore? E quali aspetti di decodificazione

Comunicazione di concetti o di stimoli? Sono da distinguere immediatamente gli originali dalle riproduzioni e, se sì, in che modo? Se utilizzo riproduzioni, rispetto completezza e dimensioni dell'originale o ne faccio delle elaborazioni finalizzate?

Gli ultimi anni stanno vedendo in Italia una serie di iniziative che promuovono la musealizzazione delle identità locali incarnando le tre linee *museo di se stesso*, *museo civico*, *museo di storia della città*, ma più spesso ibridandole alla ricerca di un sistema che offra letture più globali. Si è recentemente inaugurato, e ancora in forma incompleta, il Museo di Santa Giulia a Brescia: dopo anni di ricerche anche molto avanzate sulla possibilità di far leggere una realtà architettonica stratificata come un unico grande libro di storia, pare approdare a una rivisitazione aggiornata del museo civico, nel quale sono gli oggetti a fare da fulcro alla visita e alle possibili letture storiografiche. A Firenze e a Siena stanno muovendo i primi passi, ancora nel chiuso dei rispettivi comitati scientifici, musei di storia cittadina destinati a essere ospitati nei sotterranei degli edifici tra i più rappresentativi della storia delle due città toscane: Palazzo Vecchio e lo Spedale di S. Maria della Scala, dove scavi archeologici, storia dell'architettura e della città si posso-

È l'antico da ritenersi come l'umido e oscuro grembo dell'umanità intera? Esso, quindi, si situa a metà tra un inconscio ricordo e una fantasia quasi onirica? È, comunque, osservazione comune che all'antico si associa il sogno dell'integrazione, del completare quello che il ricordo non è in grado di precisare e quanto del sogno non si riesce più a fissare. Fatalità, certo, dell'incompletezza legata al peso che la storia ha addossato alle cose antiche: siano esse statue o dipinti, mura o suppellettili modeste; ma anche testi scritti. I "frutti dell'ingegno" di Aristotele, di Platone, di Livio, Bernini, Cavaceppi, Thorwaldsen, con infiniti altri più oscuri, hanno messo a prova la loro sapienza e la loro sensibilità nel completare quel che di lacunoso restituiva incessantemente il grembo della terra: per ricomporre, aderenti ai canoni della loro sognata perfezione, torsi, teste, figure intere, dèi, eroi, imperatori. Né diversamente si erano comportati gli stessi antichi: se in un santuario delle Cicladi, in piena epoca storica, si completa con un torso contemporaneo una testa più antica almeno di un millennio, resto di una tradizionale statua di culto frammentatasi rovinosamente, forse per un terremoto. Sul passato (sull'antico) ci si esercita a ricordare.

Di tutto, si compone un "museo": tempio di un ideale che si vagheggia, ancora tra ricordo e fantasia, perché di esso si nutra il presente. Non sempre in funzione di preludio a un futuro, che si desidererebbe migliore: talvolta, per fissare invece un'ideale "età dell'oro", per rifuggire dal presente in direzione di un'utopia senza tempo. La virtualità di oggi è solamente un diretto proseguimento, un ammodernamento tecnologico, dei *musées imaginaires*: strumento illusorio, proprio in quanto a disposizione di tutti e con il fascino dei colori rutilanti, delle musiche suadenti, della completezza delle forme, della facilitazione piatta al "comprendere".

La prodigiosa possibilità di riunire su uno stesso supporto tutte le informazioni, che un'intera vita di studioso è trascorsa nel desiderio di raccogliere e comparare fra loro, inseguendo il sogno di padroneggiare il passato, non è svilita dalle volgarizzazioni che il

mercato ne può fare. Sarà piuttosto responsabilità degli officianti il rito della scienza se il linguaggio che essi adoperano e i loro arredi appaiono (sono?) così oscuri a coloro che non appartengono alla consorte. Così che ne derivano sia il fascino tentatore del misterioso, sia l'impovertimento della comunicazione, sia la banalizzazione dei fini.

Dei musei archeologici come, a monte, dell'archeologia molte sono state, e sono, le forme: da Gabinetti del Principe a luoghi aperti a chiunque vi si voglia avventurare, non sembra abbiano ancora raggiunto un equilibrio che li possa rendere accetti per quello che sono, o che vorrebbero essere. Perché le raccolte archeologiche nascono senza riuscire a nasconde-

Prussia non possono più agire su Roma, e ampliano così all'Oriente, dall'Egitto alla Grecia alla Turchia alla Mesopotamia, la dimostrazione della propria potenza. Buon ultima, l'Italia unita fonda il suo museo, a Roma: ma nell'angustia di bilancio e nell'impaccio del confronto con Comune e Vaticano alla fondazione non segue lo sviluppo. Che neanche il fascismo riesce a concretizzare, pur insignendo il re del titolo imperiale: titolo che rimane parvenza, come di gessi è formata la raccolta.

A servizio del potere sono gli studiosi: smarriti nei labirinti della filologia, parlano un gergo comprensibile solo nell'ambito della cerchia. Ciò che narrano, non è spiegato; greco e latino complicano l'eloquio; e le datazioni sono miste-

com'è perfetto! "perché una delle illusioni delle persone senza qualità è di poter distinguere sempre ciò che è arte da ciò che non lo è" (Umberto Eco). In alcuni, più versati nelle tecniche, prevale la curiosità del "come facevano": e, anche qui, com'erano bravi, senza macchine!

Le attuali forme del potere sono, di certo, più sottili e pervasive di quelle tradizionali: non hanno bisogno né di statue né di simboli archeologici, si accontentano dei corsi delle borse e delle fluttuazioni del cambio, quando non ricorrono ai missili. Così il museo archeologico ha perso il suo vecchio ruolo di specchio virtuale del potere: ma, certo, gli rimane quello di promozione e di immagine.

Per assolverlo degnamente, deve

perché si sono sentiti coinvolti, e non importa se solo nel manovrare un meccanismo. Ancora, la consorte degli studiosi rimane legata allo schema tradizionale: catena di trasmissione del potere, rimane avvinta a quel potere (virtuale) che ritiene derivi dal conoscere il latino (quando ancora lo conosce realmente).

Addentrarsi, a ritroso, nel passato è lavoro delicato, difficile, di incerto risultato: ambigui risultati, come solo è possibile ricavare, non danno un esito pubblico di largo consumo e di facile partecipazione, oltre che di accademici onori. Troppi fili sono scomparsi e troppi ne sono stati distrutti perché del tessuto storico si possa dare descrizione e commento: solamente ipotesi sono reali. E anch'esse, schiacciate da isolati episodi miracolosi, come i divini bronzi, che schiantano le esili rammentature, riempiendole di sé, ma senza racconto.

Il serio museo archeologico è, ormai, riservato ai colleghi, come le dotte pubblicazioni e gli scavi spennellati. Rimane, ancora, aperto a turisti, a scolaresche, a sperduti viaggiatori o a coppie clandestine: ma come segno di qualcosa che non è più museo.

La tecnologica virtualità si sostituisce al presente: e molto più facilmente avanza quando della funzione del reale si è perduta coscienza diffusa. La completezza del ricostruito, che assume la parvenza del vero, allontana il dubbio dell'inconscio e illumina i fantasmi inquietanti del sogno, così che svaniscono. Nell'originaria (ancorché moderna) funzione di *instrumentum regni* e nell'attuale strumentalizzazione, l'archeologia appare subordinata, nel suo livello scientifico, alla filologia e alla letteratura: così come, e contrario, le è superiore nel livello di comunicazione di massa. Nessun settimanale illustrato aggiunge a se stesso il compact con tutti gli scrittori greci classici: siamo in pochi a sapere che le *opera omnia* sono, già da anni, informatizzate. Ma una Pompei virtuale appare un buon business: e periodicamente viene offerta. C'è solo da augurarsi che le informazioni di base siano verificate e autentiche.

PIER GIOVANNI GUZZO
Soprintendenza archeologica
di Pompei

Musei archeologici e virtuali

PIER GIOVANNI GUZZO



Bénigne Gagnereux, Pio VI accompagna Gustavo III di Svezia a visitare il Museo Pio-Clementino (1786)

re il desiderio di potenza. Tanto forte è la suggestione che l'Impero, quello romano, ha esercitato lungo i secoli seguenti, ravvivata dalla fisica permanenza del papato proprio fra i monumenti superstiti. Tra velleità d'Impero e abitudine al bottino si consuma la crescita dell'ultimo museo imperiale: da Roma a Parigi, su carri a buoi e su lente chiatte, si muovono i segni del potere. Al desiderio francese fanno seguito gli altri: Inghilterra e

riose: come avranno fatto a determinarle? E saranno, poi, vere?

Così che l'uomo della strada, se ne percorre fino in fondo una di quelle che conducono a un museo, si attarda brevemente fra quelle antiche meraviglie: intimidito dalla parvenza dominante, frastornato dalla mancanza di riferimenti alla propria esperienza del vissuto. Per cui, il codice di raffronto non può essere che la forma principe: la figura umana. Quant'è bello!

adattarsi ai desideri comuni: molta tecnologia, poco latino; possibilmente qualche macchinetta da usare. Non importa a quale settore della produzione antica e a quale fase storica la formula si applichi: il pubblico uscirà contento, come un bimbo al quale è stato permesso di azionare il volante di un'automobile. Il bimbo non ha imparato a guidarla, ma è come se; ai visitatori non è stato dato lo strumento per comprendere, ma sono contenti

Mostrare ed evocare

SIMONA BANI

Una mostra dei nostri anni nasce tenendo già conto delle attuali abitudini al messaggio visivo. Il ricorso alla "spettacularizzazione" si pone in maggior misura per i musei, per i quali è da rispettare filologicamente il progetto del fondatore, che è insieme logica delle progressive acquisizioni.

Spettacularizzare è, in un certo senso, il contrario di riallestire. Attraverso l'informatizzazione del percorso di visita e, più in generale, attraverso le soluzioni multimediali, si opera come se si sovrapponesse un "lucido" su un antico codice di cui si rispetta ogni minimo dettaglio. Il lucido contiene spiegazioni, ricostruzioni ipotetiche, integra-

zioni, sottolineature, elementi di luce e di colore: ma quel lucido si può togliere quando si vuole, l'esperto può guardare il codice senza prospettive deformanti, il profano può invece osservarlo come se vi navigasse dentro in Internet.

La multimedialità è insomma il modo meno invasivo per rilanciare un museo. Grazie ai nuovi metodi di intervento il visitatore percepisce e "legge" spazi e oggetti che potrebbero facilmente sfuggire all'attenzione. Può anche scegliere più modelli di visita: uno può ripercorrere l'ideale originario di visita, riprodotto sulla base della cultura degli anni di progettazione, altri possono rispondere a domande settoriali, a gusti prevalenti per

diverse fasce d'età e di utenza.

Le nuove tecnologie consentono di realizzare impianti a basso o nullo impatto ambientale: il cuore del tipo più avanzato d'installazione è la gestione computerizzata dell'impianto che lancia segnali su frequenze radio e impulsi che viaggiano sulla linea elettrica esistente (quando è in buono stato).

Alcune soluzioni tra le meno eclatanti consentono la visita personalizzata: i "telefonvisita" interattivi (che permettono di scegliere le informazioni), o le cellule - poste accanto a quadri, vetrine e oggetti - che, sempre a richiesta, attivano in varie forme audiovisive l'erogazione di informazioni su ciò che si sta guardando. L'illuminazione non si limita ai suoi più consueti caratteri statici per diventare "puntatura e sottolineatura luminosa", può intervenire sui livelli di concentrazione del visita-

tore, può creare un clima da "aspettativa di evento" nel passaggio di sala in sala. È fondamentale poi il "paesaggio sonoro" della visita museale: non solo musica e testi filologicamente corretti, ma anche suoni che agevolino l'immersione del visitatore in una dimensione di cui diventa partecipe.

Le forme più accentuate d'intervento prevedono di produrre sensazioni olfattive e, soprattutto, forme di integrazione virtuale dei materiali e degli ambienti visitabili: con raggi laser e con ologrammi si possono far rivivere arredi, personaggi storici, episodi, ricostruendo in modo attendibile immagini perdute. C'è, soprattutto in queste ultime soluzioni, una componente di falsificazione ricostruttiva, ma è una falsificazione non strutturale, bensì virtuale-visiva-sonora, e dichiara onestamente se stessa come componente giustapposta al

museo, rispetto al quale si pone come didascalia ambientale, disinnescabile in qualsiasi momento, anche variabile in procedimenti interattivi con gruppi diversi di visitatori, agevolati da addetti che da semplici custodi è bene siano formati come operatori di visita.

Con lo stesso impianto computerizzato, utile per gli interventi sul percorso, si possono informatizzare le biglietterie, organizzare le prenotazioni di visita, controllare con piccole telecamere le varie sale, collegando inoltre ai monitor il sistema di allarme per una garanzia di totale controllo e sicurezza. Gli interventi più riusciti sono pressoché esenti da tecnologia a vista: il fascino di una "visita d'epoca" con silenzio e luce naturale deve sempre, a richiesta, essere riattivabile.

SIMONA BANI
Regista

da alcuni anni il patrimonio storico-scientifico gode in Italia di una certa attenzione: collane che trattano di museologia scientifica, convegni che fanno il punto sullo stato dell'arte, analisi dei contenuti e delle metodologie di un museo di scienza, prospettive didattiche, corsi di formazione e altro ancora.

Per questo, vale certamente la pena soffermarsi sul senso da dare al "museo scientifico" oggi. Questo tipo di museo, infatti, in particolare quello "storico", non può sottrarsi all'onere di cercare una nuova identità, dal momento che non sono più riconoscibili i tratti che lo contraddistinguevano un tempo. Un fatto inevitabile, certo, all'alba del terzo millennio, ma che merita alcune considerazioni.

In primo luogo, l'odierna museologia scientifica sconta un oggettivo ritardo rispetto al mondo delle arti figurative: metodologie di ricerca associate da tempo per le testimonianze storico-artistiche appaiono appena agli albori nel campo storico-scientifico. Non è comune, per fare alcuni esempi, considerare gli strumenti scientifici all'interno di un processo storico e culturale, difficilmente gli studi sulle macchine e sui dispositivi di misura si avvalgono di ricerche d'archivio sulle fonti primarie, raramente si confrontano tra loro le tecniche costruttive e si analizzano le richieste di mercato dell'epoca.

In secondo luogo, il ruolo delle collezioni storiche sembra oggi meno rilevante a causa della difficoltà di applicarvi il criterio degli "hands-on interactive exhibits". È

I destini tecnologici di "naturalia et mirabilia"

MARA MINIATI

innegabile che il pubblico si diverte immensamente alle esposizioni interattive, mentre rischia di rimanere spettatore passivo e distaccato di fronte alle collezioni "storiche"; ma è altrettanto innegabile che un uso puramente estrinseco e "ludico" delle macchine e delle attrezzature museali lascia il visitatore all'oscuro dell'origine storico-culturale, e quindi del senso stesso, di quanto egli sta vedendo e sperimentando.

Occorre dunque cercare una qualche formula di composizione di esigenze così diverse. Il problema è "come". Certo, la "meraviglia" può essere vista, da Bacone a Bettelheim, come una molla "educativa" sulla quale i musei scientifici possono far leva. Non mancano però difficoltà rilevanti, che derivano dallo stesso processo di formazione degli attuali musei scientifici. Quando infatti ci troviamo di fronte a reperti tecnologici, macchine e apparati sperimentali, preparati medici e biologici, erbari e minerali, testimonianze antropologiche e animali impagliati, strumenti di osservazione e misura antichi o appena dismessi, non è facile ricondurre tipologie così varie a un'unitaria logica "museale".

Quando si parla di raccolte scientifiche, il riferimento quasi automatico è alla storia e alle vicende del collezionismo. Dalle rinasci-

mentali "Wunderkammern", dalle collezioni di "naturalia et mirabilia", "artificialia et scientifica", hanno origine, infatti, quei musei

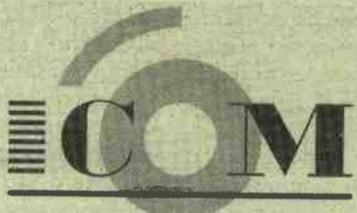
sime, oggetti "da vedere" più che da usare, straordinari pezzi da sempre "musealizzati": reperti da tutti giudicati degni di essere preservati,

scientifici.

Nei musei "storici" sono conservati anche apparecchi provenienti dai gabinetti scientifici settecenteschi e dalle antiche accademie, o dispositivi e preparati che rinviano agli scienziati che li hanno ideati e/o usati e che, con essi, hanno compiuto scoperte significative. I reperti più numerosi, però, provengono dai laboratori delle scuole e delle università: macchine usate fino a epoche relativamente recenti per la didattica delle scienze o impiegate nella pratica terapeutica, esteticamente meno "attraenti" e spesso in pessimo stato di conservazione. Si tratta di materiale "nascosto" che deve essere scovato, che a volte non è inventariato e che, addirittura, giace dimenticato in scantinati in attesa di essere dismesso, distrutto o "cannibalizzato". Mancano i criteri guida per la tutela di queste testimonianze superstiti della storia tecnico-scientifica recente: quanti, e quali, esemplari selezionare, come restaurarli, schedarli, conservarli e dove - non è un problema secondario - collocarli ed eventualmente esporli.

Se l'interesse per queste attrezzature è in Italia un fatto relativamente recente, ancora più recente è la consapevolezza della necessità di salvaguardarle, di garantirne l'inventariazione e la schedatura, di mettere a punto i criteri di conservazione ed esposizione e, infine, di studiarle nel quadro d'insieme della storia della scienza e della tecnologia.

I musei che conservano mate-



**INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS
CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSEES**

COMITATO NAZIONALE ITALIANO

Fondato nei primi anni settanta da Franco Russoli e da un gruppo di altri direttori e funzionari di musei italiani, si occupa di tutti i problemi strettamente connessi allo sviluppo e alla difesa della professione museale

ICOM ITALIA

c/o Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica
Via San Vittore 19 - 20123 Milano
tel. 02/4855338/4695693 - fax. 02/48010016
Internet: www.museoscienza.org/
E-mail: sutera@icil64.cilea.it

che conservano preziosi reperti provenienti dalle raccolte principesche, apparecchiature spesso bellis-

ma letti più spesso come curiosità piuttosto che assunti come oggetti di una approfondita analisi storico-

Museomania.

Dal catalogo della casa editrice specializzata:
libri nei musei, libri dei musei, libri per i musei



**POMPEII.
PICTA FRAGMENTA**
A cura della Soprintendenza Archeologica di Pompei
172 pp., 153 ill. a col.,
33 ill. in b/n, brossura
L. 60.000, ISBN 88-422-0760-8

**IL MUSEO POLDI PEZZOLI
A MILANO**
A cura di A. Mottola Molfino,
A. Di Lorenzo e A. Zanni
128 pp., 90 tav. a col.,
16 ill. in bicromia, brossura
L. 35.000, ISBN 88-422-0826-4

IL MUSEO MARTINI
A cura di M. Falzone Del Barbaro
270 pp., 141 ill. a col.
Rilegato
L. 120.000, ISBN 88-422-0390-4

IL LIBRO DEI MUSEI
A. Mottola Molfino
272 pp., 44 ill. a col., 184 ill. in b/n
Brossura
L. 60.000, ISBN 88-422-0799-3

**LUCCA.
IL MUSEO
DELLA CATTEDRALE**
A cura di P. C. Pellegrini
96 pp., 23 ill. a col.
68 ill. in b/n, rilegato
L. 40.000, ISBN 88-422-0570-2

**I TAPPETI
DEL POLDI PEZZOLI**
a cura di M. T. Balboni Brizza
76 pp., 28 ill. a col.
Rilegato
L. 30.000, ISBN 88-422-0489-7

**GUIDA ALLA GALLERIA
NAZIONALE D'ARTE
MODERNA DI ROMA**
S. Pinto e G. Piantoni
154 pp., 203 ill. a col.
Brossura
L. 28.000, ISBN 88-422-0706-3

IL FASCINO DEL MUSEO
Testi di Federico Ruberti
Fotografie di Massimo Listri
128 pp., 100 ill. a col.
Rilegato
L. 95.000, ISBN 88-422-0843-4

**GLI AFFRESCI
DEL BEATO ANGELICO
NEL CONVENTO
DI SAN MARCO A FIRENZE**
A cura di D. Dini
168 pp., 95 ill. a col.
20 ill. in b/n, rilegato
L. 100.000, ISBN 88-422-0524-9

**LE CERAMICHE
DEL POLDI PEZZOLI**
A cura di M. T. Balboni Brizza
76 pp., 29 ill. a col.
Rilegato
L. 30.000, ISBN 88-422-0537-0

IL MUSEO PRAZ
A cura di P. Rosazza Ferraris
48 pp., 25 ill. a col., 20 ill. in b/n
Brossura
L. 18.000, ISBN 88-422-0690-3

ABITARE LA STORIA
A cura di Luca Leoncini
e Farida Simonetti
204 pp., 26 tav. a col., 19 ill. in b/n
Brossura
L. 70.000, ISBN 88-422-0841-8

I MOBILI DI PALAZZO PITTI
VOL I: IL PRIMO PERIODO LORNESE
VOL II: IL PERIODO DEI MEDICI
A cura di E. Colle
320 pp., 50 ill. a col., 200 ill. in b/n
2 voll. in brossura,
VOL I: ISBN 88-422-0411-0 L. 110.000
VOL II: ISBN 88-422-8284-2 L. 150.000

**STIPI E CASSONI
DEL POLDI PEZZOLI**
A cura di M. T. Balboni Brizza
76 pp., 34 ill. a col.
Rilegato
L. 30.000, ISBN 88-422-0611-3

**ESTORICK COLLECTION
OF MODERN ITALIAN ART**
A. Noble e L. Velani
123 pp., 20 ill. a col., 85 ill. in b/n
Brossura, edizione in lingua inglese
Volume di 32 pp.
L. 60.000, ISBN 88-422-0767-5

LA CITTÀ LOUVRE
Regia di N. Philibert
Video VHS durata 85' a colori
Versione originale con sottotitoli
Volume di 32 pp.
L. 50.000, ISBN 88-422-0391-2

ARTE MODERNA A TORINO
Edizione per la Fondazione
De Fornaris
504 pp., 49 ill. a col.,
391 ill. in bicromia, 2 voll. rilegati
L. 80.000, ISBN 88-422-0400-5

**I GIOIELLI
DEL POLDI PEZZOLI**
A cura di M. T. Balboni Brizza
e A. Zanni
104 pp., 45 ill. a col.
Rilegato
L. 40.000, ISBN 88-422-0688-1

**SALVADOR DALI
IN CD-ROM**
Per PC Multimedia
Oltre 500 immagini
160' di audio, 45' di filmati
Screen Saver Dali
L. 90.000
ISBN 88-422-0779-9

IL MUSEO DELLA FRUTTA
a cura di P. L. Bassignana
130 pp., 42 ill. a col., 5 ill. in b/n
Rilegato
L. 80.000, ISBN 88-422-0634-2

UMBERTO ALLEMANDI & C.

Per acquistare i libri Allemandi:

VIA MANCINI 8, TORINO, TEL. 011 819 91 11, FAX 011 819 30 90

E-MAIL: orders.allemandi@interbusiness.it

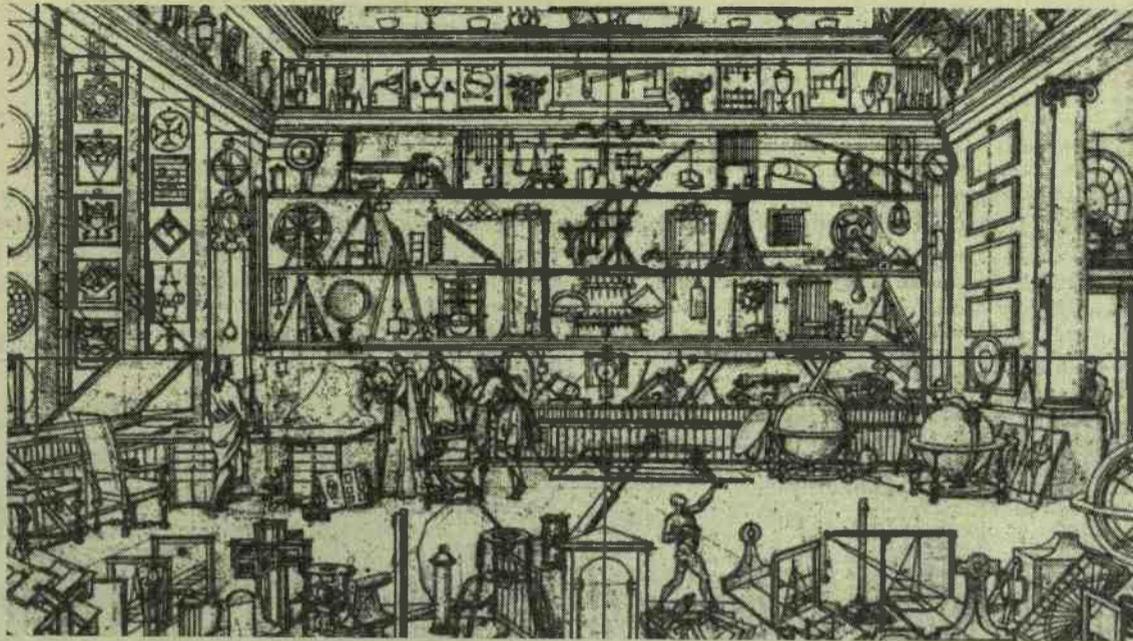
La casa editrice amica dei musei

riale storico si trovano dunque ad affrontare problemi di diversa natura: se per un verso essi devono rispondere alle esigenze di conservazione, per un altro verso non possono sottrarsi all'esigenza di rivolgersi al pubblico mettendo a punto efficaci strategie comunicative e "didattiche".

Non è un caso infatti che da alcuni anni grande attenzione sia rivolta ai *science centers*: la possibilità di "toccare", di manipolare i modelli, di avere macchine che permettono il coinvolgimento diretto del visitatore, che diviene protagonista delle esperienze che egli stesso provoca, riceve il plauso generale, che si traduce in un crescente successo di pubblico.

Gli esempi dei musei americani e della Cité des Sciences parigina hanno invogliato a investire in questa direzione. I musei "storici" sono rimasti appartati, relegati in una sorta di ex-splendido isolamento, incapaci di ottenere un forte e facile consenso di pubblico. Le pur straordinarie ricchezze che essi custodiscono, difficili da comprendere, prive del supporto di adeguati strumenti di spiegazione e di "seduzione" hanno rischiato di ricevere soltanto la visita di numerose ma distratte scolaresche e l'attenzione di pochi, benché appassionati, studiosi. Una prevedibile conseguenza è che anche le risorse finanziarie vengono di conseguenza dirottate verso altri lidi.

Per reagire a questa situazione, la tentazione sottile e nemmeno troppo nascosta di numerosi musei scientifici è stata quella di trasformare rapidamente le proprie strut-



La sala dell'Académie des Sciences di Parigi. Incisione di Sébastien Le Clerc

ture consolidate secondo una logica che, per voler apparire aggiornata, rischia di essere insufficientemente meditata e museologicamente scorretta. Combattuto tra la tradizione e l'innovazione, tra la salvaguardia scrupolosa del materiale storico e l'esposizione effimera e divertente, oggi il museo scientifico è posto di fronte a una sfida che può vincere soltanto riuscendo a combinare (in vario modo) i termini dell'alternativa, non già irrigidendola in un'opposizione che ha fatto il suo tempo.

Per quanto riguarda i musei "storici", le moderne tecnologie stanno trasformando la situazione di partenza: illustri istituzioni, di

impianto solidamente tradizionale, sono diventate strutture duttili e tendenzialmente interattive, privilegiando la divulgazione scientifica e il rapporto diretto con il visitatore da "educare". I grandi esempi non mancano: per tutti, Scienze Museum e Natural History Museum di Londra. Nello stesso tempo, come afferma John Durant, "se è vero che negli ultimi dieci anni i centri per la scienza hanno conosciuto una straordinaria espansione, è altresì vero che una crescita tanto repentina non deve far dimenticare gli strettissimi legami con il preesistente mondo dei musei scientifici". Occorre dunque favorire e potenziare la reciproca

convergenza di tipi museali diversi (musei storico-scientifici, musei scientifici di vario tipo, *science centers*), pur nel rispetto delle loro diverse "vocazioni". In questo processo, l'applicazione delle moderne tecnologie può essere uno strumento importante ed efficace.

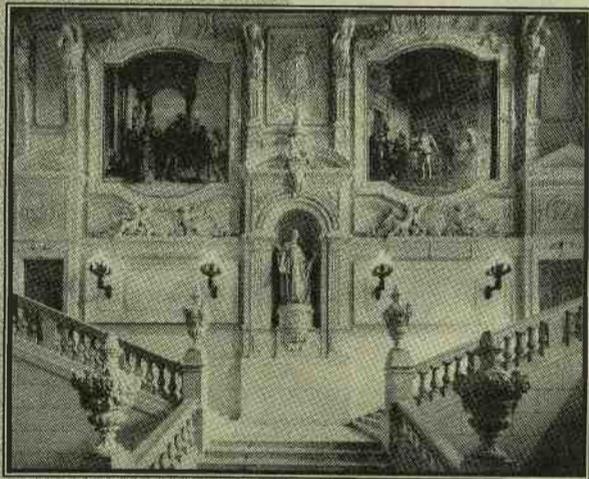
"Le nuove tecnologie - come scrive Paolo Galluzzi - servono non solo a perfezionare e accelerare la costituzione di cataloghi in linea - in realtà, di solito, occorre più tempo - ma offrono anche straordinarie possibilità per la valorizzazione culturale del patrimonio posseduto, aprendo la via alla predisposizione di servizi nuovi, fondamentali per gli utenti

che visitano queste istituzioni, ma trasferibili agevolmente anche a distanza". Le moderne tecnologie possono consentire, ad esempio, il legame diretto tra oggetti che si trovano in musei diversi, creando una sorta di "museo di musei", collegando, tramite letture a più livelli, i contenuti particolari di una istituzione a quelli di altre, e superando in tempo reale distanze e lingue. E possono anche fornire collegamenti storici molteplici, che spaziano dall'arte all'economia, dal costume alle tecniche, dalle discipline di riferimento alle applicazioni pratiche. E ancora: le tecnologie possono essere applicate alla diagnostica, per aiutare la conservazione e preparare gli eventuali interventi di restauro, gestire il patrimonio e renderlo più "duraturo". Naturalmente, perché tutto questo sia possibile, non sono sufficienti i mezzi tecnici, ma occorrono anche nuove risorse umane: occorre cioè provvedere alla formazione di figure professionali capaci di usare i nuovi mezzi a disposizione per la valorizzazione del patrimonio storico-scientifico, preparate a creare centri di divulgazione scientifica durevolmente collegati con le realtà sociali e istituzionali.

Si tratta certo di un impegno rilevante che richiede un notevole impiego di energie e di risorse: ma solo per questa via, a mio parere, la scommessa di rendere vivo e vitale un museo storico-scientifico può essere vinta.

MARA MINIATI
Museo della scienza di Firenze

La Compagnia di San Paolo per il rilancio di Torino



Torino,
Palazzo Reale.
Restauro
dello Scalone
d'Onore,
danneggiato
dall'incendio
dell'aprile 1997
(foto M. Dall'Agli)

La Compagnia di San Paolo nacque nel 1563 a Torino, come confraternita per aiutare gli indigenti e combattere l'usura, attività sostenuta dai proventi di un Monte di Pietà.

Nei secoli successivi il Monte di Pietà si trasformò in un vero e proprio istituto di credito che diverrà, in anni recenti, l'Istituto Bancario San Paolo di Torino.

Con la privatizzazione di quest'ultimo, portata a termine nel 1997, la Compagnia realizza una completa separazione dalla Banca e si dedica esclusivamente all'attività *nonprofit*.

I suoi ambiti di intervento comprendono la ricerca scientifica, economica e giuridica, l'istruzione, l'arte, la cultura, la sanità e l'assistenza e tutela delle categorie sociali più deboli.

Rilanciare Torino come città d'arte. E' questo uno degli obiettivi prioritari della Compagnia di San Paolo, per il cui raggiungimento sono in programma, nei prossimi anni, importanti interventi volti alla valorizzazione del distretto museale torinese.

Distretto museale, ossia quell'ampio spazio del centro storico cittadino dove si incontrano il Museo di Antichità, la Galleria Sabauda, il Duomo e la Cappella della Sindone, Palazzo Reale, la Biblioteca Reale, l'Armeria Reale, le Segreterie di Stato, Palazzo Madama, l'Archivio di Stato, il Teatro Regio, la Cavallerizza e la Mole Antonelliana. Adiacenti a tale spazio il Museo Egizio e Palazzo Carignano. Si tratta di un percorso d'arte e di storia che, se valorizzato e organizzato, non temerebbe i confronti con le più importanti città europee. E questo proprio mentre Torino, con la candidatura ai giochi olimpici invernali, legittima la sua ambizione a svolgere un ruolo di primo piano.

Per lavorare insieme alla crescita di una cultura progettuale e operativa la Compagnia ha attivato, congiuntamente alla Fondazione CRT e alla Fondazione Agnelli, il programma "Sistema Musei", una sorta di "piano regolatore dei musei" coerente e condiviso con le Amministrazioni centrali e locali per individuare con chiarezza criteri, compatibilità e priorità riguardo ai ruoli

e agli spazi dei musei cittadini. Sui presupposti dettati da "Sistema Musei" gli impegni della Compagnia si chiamano oggi Palazzo Reale, Cavallerizza e Museo Egizio.

Su Palazzo Reale e la Cavallerizza sono in corso due importanti programmi di ricerca con i quali la Compagnia si propone di offrire agli Enti preposti alla conservazione di tali istituzioni una documentazione scientifica che consenta di realizzare un programma di riqualificazione unitario e non più imposto dall'emergenza conservativa o dalla occasionale necessità.

Il programma di ricerca su Palazzo Reale prevede un impegno economico complessivo stimato di 2,7 miliardi di lire nel triennio 1997-99, cui si aggiungono 5,6 miliardi per i restauri, che nel luglio scorso hanno già reso nuovamente visitabili alcune tra le più rappresentative sale dell'edificio e lo Scalone d'Onore, gravemente danneggiato dall'incendio dell'aprile 1997.

Per il recupero dell'area della "Cavallerizza" la Compagnia e la Fondazione CRT hanno finora stanziato 1,2 miliardi di lire ciascuna con l'obiettivo di restituire alla città un'area di straordinaria bellezza in cui si possa anche realizzare quello spazio per le grandi mostre che finora le è mancato e che costituisce il fulcro essenziale di un distretto museale.

Per il rilancio del Museo Egizio nella storica sede dell'Accademia delle Scienze e per la valorizzazione della cultura egittologica torinese la Compagnia intende dedicare ampie risorse finanziarie e ideative. Esigenza prioritaria è oggi la creazione di un nuovo percorso museale e una qualità degli allestimenti che siano davvero all'altezza delle collezioni torinesi. Proprio sul futuro del Museo Egizio la Compagnia ha promosso lo scorso novembre un seminario internazionale con i direttori di importanti musei che hanno recentemente riorganizzato le proprie raccolte egittologiche.

Le esperienze provenienti da New York, Parigi, Berlino, Monaco e Vienna hanno costituito la premessa per un dibattito con sovrintendenti, assessori ed esperti locali dei vari settori interessati, nella certezza che solo uno sforzo convergente e ben coordinato di vari soggetti può portare ad un risultato di piena soddisfazione.

Con queste iniziative la Compagnia non esaurisce di certo il proprio ruolo per il rilancio della città, ma si augura di contribuire a far diventare Torino una capitale culturale, come essa merita di essere e come si spera sappia divenire.

CLUEB

MuseoPoli
Luoghi per il sapere
Collana diretta da
Fredri Drugman
in collaborazione con

ICOM ITALIA

Ivan Karp, Steven D. Lavine
(a cura di)

**Culture in mostra
Poetiche e politiche
dell'allestimento museale**

Introduzione di Fredri Drugman

Philippe Hamon

**Esposizioni
Letteratura e architettura
nel XIX secolo**

Traduzione di Maurizio Giuffredì
Prefazione di Maurizio Di Puolo

Ivan Karp, Christine Mullen Kreamer,
Steven D. Lavine
(a cura di)

**Musei e identità
Politica culturale e
collettività**

Presentazione di Andrea Emiliani

Knud W. Jensen

**Louisiana
Storia di un uomo
e di un museo**

Traduzione di Maria Gregorio
con un saggio di Michael Brawne

Werner Szambien

Il museo di architettura

Traduzione di Antonio Serra
Presentazione di Giorgio Muratore

Luca Basso Peressut
(a cura di)

**Stanze della meraviglia
Musei della natura tra
storia e progetto**

John Durant

(a cura di)
**Scienza in pubblico
Musei e divulgazione
del sapere**

Traduzione di Maria Gregorio

Anacleto Sbaffi, Sandro Scarrocchia
Recanati tra mito e museo
Prefazione di Andrea Emiliani

Di prossima pubblicazione

Peter Davis

**Musei e ambiente naturale
Il ruolo dei musei
di storia naturale nella
conservazione biologica**



CLUEB

Via Marsala 31 40126 Bologna
Tel. 051 - 220736 Fax 051 - 237758
Internet: www.clueb.com

”

Il museo dell'uomo

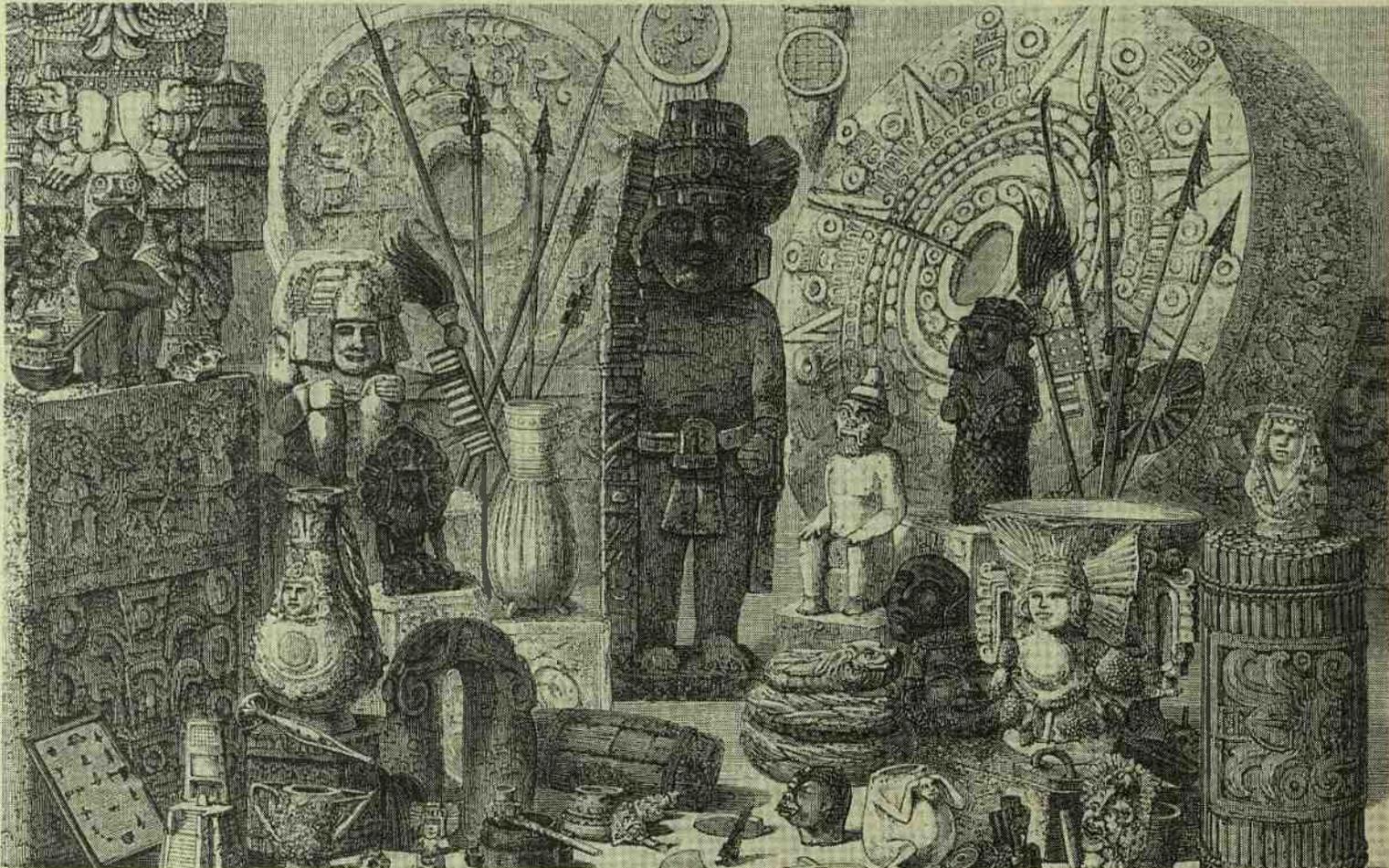
GIACOMO GIACOBINI

Con il decreto n. 98-1191 del 23 dicembre 1998, pubblicato sul "Journal Officiel de la République Française", il presidente Jacques Chirac ha dato il via al progetto di costituzione di un museo noto

tro di ricerca. Le collezioni disponibili sono di importanza e ricchezza straordinarie. Non vi è dubbio quindi sul fatto che il nuovo museo sarà anch'esso straordinario, come non vi è dubbio sul fatto che esso verrà realiz-

cità europee. A Londra si sta progettando un nuovo museo, a un centinaio di metri dal British Museum, per ospitarne le collezioni etnografiche. A Berlino, intanto, è in fase finale di elaborazione il progetto di rinnovamento del

sione si è poi sovrapposto un progetto, direttamente sostenuto da Jacques Chirac, che ha voluto estrarre dal Musée de l'Homme le collezioni etnografiche extraeuropee per unirle a quelle del Musée des Arts Africains et Océaniens e a



Antichità del Museo del Messico, da "Le magasin pittoresque", 1865. Litografia da un disegno di Théron

provvisoriamente come "Musée du quai Branly", che entro il 2004 dovrà essere aperto al pubblico in un'area situata lungo la Senna, presso la Tour Eiffel. Con questo atto formale, il presidente francese ha concluso, almeno per certi aspetti, una serie di vicende in corso da alcuni anni, che aveva coinvolto - spesso con toni polemici - molte personalità del mondo culturale francese e alcune istituzioni museali parigine: il Muséum National d'Histoire Naturelle, cui afferisce il ben noto Musée de l'Homme, il Musée des Arts Africains et Océaniens, ma anche il Louvre.

Questo nuovo museo, che dovrà essere un "Musée de l'homme, des arts et des civilisations", riunirà varie collezioni, tra cui quelle del Musée des Arts Africains et Océaniens e quelle della sezione etnografica del Musée de l'Homme (ad eccezione delle collezioni europee). Come dice il decreto del presidente, il progetto prevede la realizzazione di "un complesso culturale originale a carattere museologico e scientifico, incaricato di conservare e di presentare al pubblico collezioni appartenenti allo Stato relative alle arti e civiltà d'Africa, Oceania, America e Asia".

Il progetto è ambizioso: nel nuovo edificio di 35.000 metri quadrati (di cui 8000 dedicati alle esposizioni permanenti e 2000 a quelle temporanee) avranno sede anche una biblioteca, un centro di insegnamento superiore e un cen-

zato rapidamente e - come di solito succede in Francia - quasi certamente nei tempi annunciati.

Ciononostante, non tutti sono convinti della bontà e della opportunità del progetto. Questi dubbi riguardano il progetto del nuovo museo, ma anche il futuro del Musée de l'Homme, che verrà privato di una sua sezione importante. Per spiegarne le ragioni è necessario ricordare le vicende

più grande museo etnografico europeo.

Il Musée de l'Homme di Parigi fu creato nel 1937 da Paul Rivet nel quadro della cattedra di antropologia del Muséum National d'Histoire Naturelle e organizzato sulla base di tre sezioni (antropologica, etnografica e preistorica). Da allora, il Musée de l'Homme si è affermato come un importante centro non solo museale - uno dei

Non ingannatevi cittadini! Il museo non è una vana raccolta di oggetti di lusso o di frivolezze che non devono servire che a soddisfare la curiosità. Bisogna che esso divenga una grande scuola. I maestri ci accompagneranno i giovani allievi, il padre vi accompagnerà il figlio. Il giovane, vedendo le produzioni del genio, sentirà nascere in lui quel germe d'arte o di scienza al quale la natura lo chiama. È gran tempo; legislatori, fermate l'ignoranza a metà della sua corsa, legatele le mani, salvate il Museo, salvate delle opere che un soffio può distruggere e che la natura avara non riprodurrà forse mai.

J.L. David, 1794

che hanno portato all'elaborazione del progetto del "Musée du quai Branly", vicende il cui interesse non è soltanto parigino o francese. Le discussioni che si sono svolte hanno infatti grande rilevanza culturale e si inseriscono in un più generale dibattito sul rinnovamento dei grandi musei a carattere etnografico-antropologico che vede in questo momento importanti iniziative in alcune

più importanti in questo campo - ma anche di ricerca, di insegnamento superiore e di divulgazione scientifica. Anche il Musée de l'Homme ha sentito la necessità di un progetto di rinnovamento, elaborato nelle sue linee essenziali da una commissione scientifica - di cui chi scrive ha fatto parte - nominata nel 1994 dal Ministro dell'Istruzione superiore e della ricerca. Ma ai lavori della commis-

nuove acquisizioni. Questo progetto, che ha intendimenti essenzialmente etnografico-artistici e che si concretizzerà appunto nel "Musée du quai Branly", presenta certo alcuni vantaggi, perché comunemente riunirà collezioni attualmente separate e tra loro coerenti. Ma svuoterà l'originario Musée de l'Homme di una componente essenziale per presentare l'uomo nella sua complessità di animale culturale. Il Musée de l'Homme ha infatti acquisito da tempo - e a livello internazionale - un ruolo simbolico per l'antropologia intesa nel senso più ampio del termine, divenendo un luogo di interazione intensa tra le scienze umane e quelle naturali e trasmettendo un importante messaggio di interdisciplinarietà. L'uomo, animale culturale, non può essere compreso pienamente se non si prendono in considerazione la sua biologia e la sua cultura, presentandone le continue interazioni nel corso di una lunga storia evolutiva. Non si tratta solo di una scelta museale, ma di un messaggio culturale profondo.

L'intervista a Henry de Lumley - Direttore del Muséum National d'Histoire Naturelle e Direttore della Sezione di Preistoria del Musée de l'Homme - che viene qui pubblicata esprime queste preoccupazioni culturali e presenta le linee generali che dovrebbero ispirare l'organizzazione, o il rinnovamento, di un museo dell'uomo.

L'animale culturale

INTERVISTA A HENRY DE LUMLEY

Quale è la parte rappresentata da un museo dell'uomo come centro culturale sul territorio? Un museo dell'uomo deve essere considerato un museo di storia naturale oppure un museo di scienze umane e di arte "primitiva"?

"Ritengo che un museo dell'uomo rappresenti un'istituzione fondamentale per un sistema museale e, più in generale, per la vita culturale di un territorio. Ognuno di noi si interroga sul significato dell'uomo: su quale sia, cioè, il nostro ruolo nella storia dell'universo e in quella della vita. Le domande: da dove veniamo? dove andiamo? chi siamo? rappresentano interrogazioni basilari che indubbiamente condizionano molti aspetti del nostro comportamento. Un museo dell'uomo deve quindi cercare di rispondere a queste domande fondamentali e presentare l'uomo in tutta la sua complessità, sia sul piano morfologico e biologico, sia su quello del suo comportamento culturale e sociale. Ritengo che uno dei compiti fondamentali di un museo dell'uomo sia spiegare che, nella definizione e nella descrizione della nostra specie, non si possono separare natura e cultura, ma che la cultura fa parte della natura (come già affermava Buffon più di due secoli fa). Le recenti vicende del Musée de l'Homme di Parigi dimostrano invece che alcuni ritengono che si debba separare la cultura dalla natura e andare ancora oltre, separando l'arte dalla cultura. Mi pare, questa, una posizione aberrante, perché l'arte è una dimensione culturale dell'uomo".

Qual è l'importanza degli oggetti e delle collezioni nell'ambito di un museo dell'uomo?

"Le collezioni di un museo (e di un museo dell'uomo) non sono semplicemente insieme di oggetti. Rappresentano una grande attrezzatura scientifica. Un oceanografo ha bisogno di un battello, un astronomo di un telescopio, un fisico di un acceleratore di particelle. Noi abbiamo bisogno di collezioni di oggetti etnografici, di reperti osteologici, di serie di strumenti preistorici. Una collezione è, prima di tutto, uno strumento scientifico. Il visitatore di un museo dell'uomo deve poter vedere questo strumento per capire come procede l'acquisizione di conoscenze in questo ambito. L'oggetto deve essere presentato nel suo contesto culturale e sociale. Presentare un oggetto etnografico estratto dal suo contesto mi pare profondamente sbagliato. Per esempio, una maschera africana non è solo un oggetto di valore estetico più o meno importante. Essa deve essere proposta nel contesto del processo rituale di cui ha fatto parte. Occorre cercare di riccollocarla in questo contesto, eventualmente con un audiovisivo che presenti una danza africana. Un oggetto, cioè, non deve essere presentato solo come oggetto d'arte, ma in un contesto geografico, cronologico, sociale, culturale, religioso o mitico".

Qual è la specificità di un museo dell'uomo?

"Un museo dell'uomo deve presentare l'uomo in tutta la sua complessità di animale culturale. Deve presentarlo come elemento della natura e deve esporne l'unità e la diversità. Per capire l'uomo, occorre ricordare che è il risultato di una lunghissima avventura evolutiva. L'uomo è fatto di atomi, che hanno parecchi miliardi di anni. Ma è organizzato sulla base di diversi insiemi, comparsi in momenti diversi nel corso della storia della vita sulla Terra: di proteine, comparse 3 miliardi di anni fa; di cellule, comparse 2,8-1,6 miliardi di anni fa; di complessi di cellule che hanno cominciato a organizzarsi 650 milioni

di anni fa. Inoltre, è un vertebrato, presenta cioè un'organizzazione corporea di base che ha 400 milioni di anni; un mammifero, 70 milioni di anni; un primate, 60 milioni; un primate superiore, 30 milioni; infine, è un ominide bipede, e da questo punto di vista ha una storia che inizia circa 7 milioni di anni fa. L'anatomia comparata, la

nella fabbricazione dei bifacciali indica la nascita di una sensibilità all'armonia. Il fuoco, motore di ominizzazione e di socialità, inizia a essere controllato almeno 400.000 anni fa. Le prime pratiche di sepoltura intenzionale suggeriscono, 100.000 anni fa, l'origine di un sentimento religioso. La nascita dell'arte, 30.000 anni fa, segna una tappa importante nello sviluppo del pensiero simbolico. All'inizio del settimo millennio avanti Cristo, con la comparsa di popoli allevatori e agricoltori, l'uomo rompe l'equilibrio con la natura, iniziando un'economia di produzione e generando nuove strategie per ottenere nutrimento. Con il quarto millennio compaiono i primi metallurgisti e, alla fine di quello stesso millennio, l'invenzione della scrittura segna una tappa fondamentale nell'evoluzione della cultura. Questa storia, riassunta per tappe fondamentali, dimostra che l'evoluzione culturale corrisponde a una crescente libertà. Ma nel suo complesso l'evoluzione dell'uomo - mi pare si possa affermarlo - è una continua acquisizione di libertà".

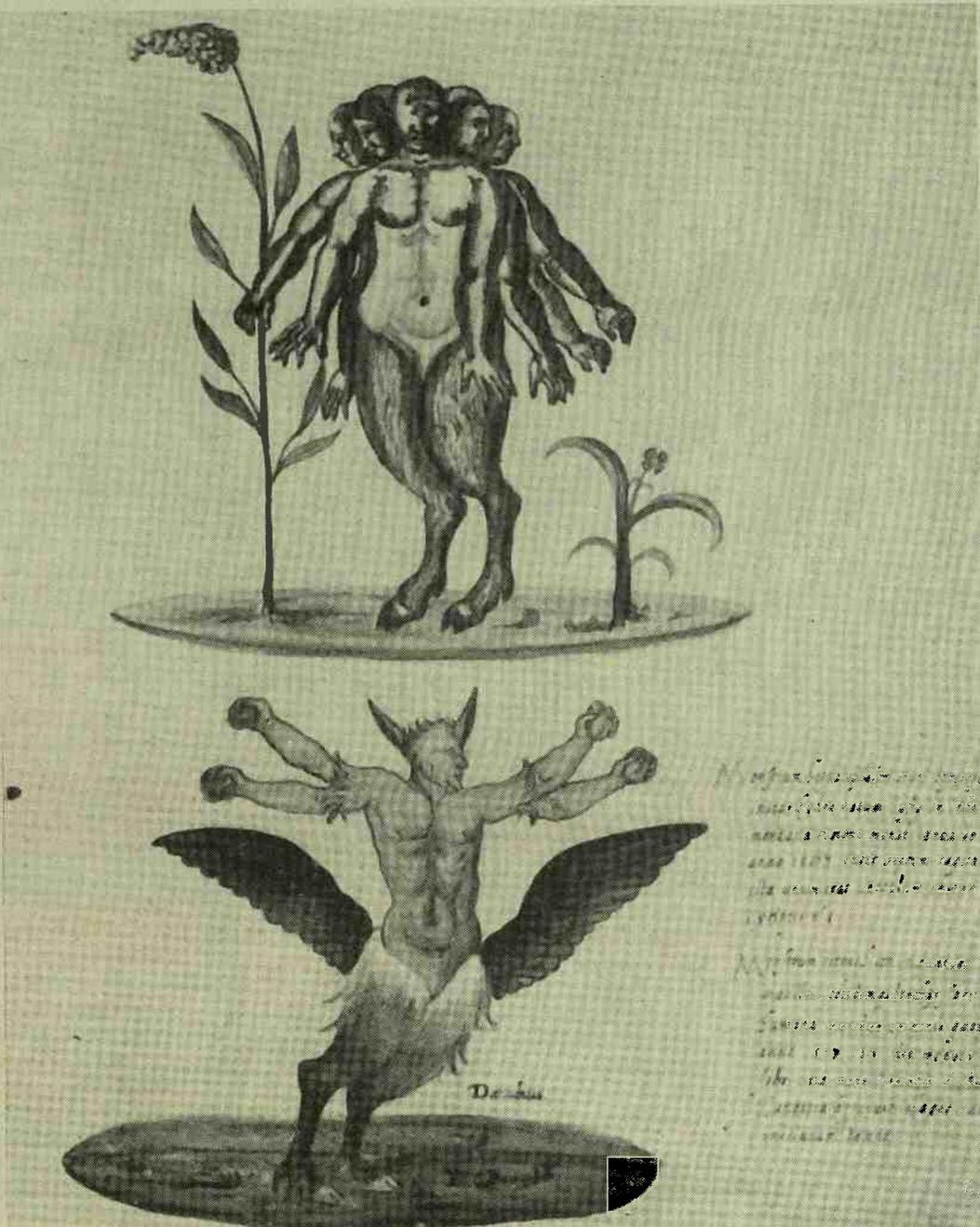
Quali altri messaggi culturali deve trasmettere un museo dell'uomo?

Gli uomini sono tutti diversi tra loro. Lo sono dal punto di vista fisico e manifestano una grandissima variabilità culturale. Un museo dell'uomo oggi deve quindi mostrare l'unità e la diversità delle culture, che non possono essere isolate dalla natura e dall'ambiente in cui si sono sviluppate. Le differenze culturali tra i popoli si spiegano infatti considerando una complessa dinamica di interazioni uomo-ambiente: discipline come l'etnobotanica, l'etnozoologia, l'etnomedicina ci raccontano e ci aiutano a capire questa storia nei diversi continenti. Questa indagine può avere ricadute pratiche: oggi i biochimici, per esempio, interrogano le medicine tradizionali per scoprire nuovi principi attivi. La diversità delle culture attraverso il tempo e lo spazio rappresenta la ricchezza dell'umanità. Ogni cultura ha il suo valore e il suo significato. Compito

di un museo dell'uomo è presentare questa diversità e ricchezza delle culture, che costituisce la ricchezza dell'umanità.

Vi sono dunque alcuni messaggi fondamentali che un museo dell'uomo può e deve contribuire a diffondere: interpretare l'uomo come il risultato di lunghi processi evolutivi fisici e culturali strettamente correlati; percepire l'unità e la diversità della specie umana e capire la ricchezza della variabilità. Ma soprattutto, nell'opera di diffusione di conoscenze che un museo deve perseguire, occorre aiutare il pubblico a prendere coscienza del fatto che l'uomo fa parte della natura e non deve tagliare le radici con l'ambiente naturale. Oggi l'uomo è un apprendista stregone capace di mutare gli effetti dell'evoluzione, di modificare il suo ambiente, di opporsi alla selezione naturale e persino di manipolare il proprio patrimonio genetico. Ma l'uomo deve essere sufficientemente saggio per capire che non può pensare di vivere staccandosi dall'ambiente naturale. È un messaggio molto forte, un modo di concepire una moderna etica planetaria. Il ruolo principale di un museo dell'uomo è quello di lanciare questo messaggio".

(Trad. dal francese di Giacomo Giacobini)



Mostri da un codice aldovandiano

fisiologia, la biologia molecolare ci dimostrano che l'uomo fa parte del mondo naturale. È tuttavia un essere unico. Più del novantacinque per cento del suo materiale genetico è comune a quello dello scimpanzé; è dunque solamente quel residuo cinque per cento che ne rappresenta la differenza. Ha 46 cromosomi, e non 48 come le scimmie antropomorfe. Presenta varie differenze anatomiche, funzionali e comportamentali per quanto riguarda la locomozione, le dimensioni del cervello e manifestazioni come la cultura e l'espressione di concetti attraverso il linguaggio".

Ma poi, con il passaggio alla stazione eretta, comincia un'altra storia...

"Comincia un'evoluzione, quella culturale, che ha accompagnato quella morfologica, non ne è stata indipendente. L'acquisizione di un grande volume cerebrale, accompagnato dallo sviluppo di circuiti neuronali sempre più complessi, ha rappresentato uno straordinario motore per questa evoluzione, che è stata caratterizzata da una rapida accelerazione.

Con la comparsa dei primi utensili e lo sviluppo di un linguaggio concettuale, circa 2,5 milioni di anni fa, l'uomo introduce nella natura una nuova dimensione, quella culturale. Da quello stadio, per tappe successive, si costruisce il nostro mondo culturale e simbolico. Circa 1,2 milioni di anni fa la ricerca della simmetria

Così nella Svezia rurale inventarono l'ecomuseo

MATTEO STURANI

L'entrata in vigore della legge 431 dell'8/8/85, nota come "legge Galasso", ha imposto alle pubbliche amministrazioni, nell'ambito delle azioni di valorizzazione e tutela del patrimonio paesaggistico, un forte riesame del concetto di territorio come bene culturale da tutelare, mentre su un piano attuativo è stata in alcuni casi motrice, ad esempio con la stesura dei piani paesistici, di numerose iniziative a livello locale. Rispetto alla legislazione precedente, la principale innovazione di carattere politico-culturale è una rilettura di tutto il paesaggio in chiave di rapporto storico e attuale tra attività umane e risorse ambientali. È il territorio nel suo insieme, con tutte le espressioni e i segni del lavoro sedimentati nello spessore dei secoli, ad essere bene da conservare.

Si è aperta così una nuova fase in cui sussistono le condizioni per mettere in pratica il risultato di decenni di riflessioni nell'ambito della museologia scientifica che ha visto al centro del suo dibattito la revisione dei tradizionali strumenti di tutela - quali i parchi e, in modo specifico, i musei.

Nel momento in cui l'oggetto da conservare e valorizzare viene esteso a interi insiemi paesistici non è difficile immaginare come l'idea stessa di museo, concepito come spazio chiuso, venga messa in discussione. Non sono solo la varietà e le dimensioni delle parti in oggetto a essere difficilmente museabili (si pensi ai terrazzamenti agrari, alla forma stessa dei coltivi, a un sistema di canali irrigui), è la loro stessa natura, diffusa nello spazio e strettamente legata alla storia delle comunità che le hanno prodotte, a renderne impraticabile ogni forma di valorizzazione lontano dai contesti d'origine. Quest'ulteriore aspetto di inscindibilità tra la comunità e l'insieme degli elementi naturali e costruiti, che ne conserva la memoria storica, comporta una revisione dell'istituzione museale anche sul piano della gestione. Implica che si realizzi una politica di decentramento e di allargamento delle responsabilità che non può prescindere dal coinvolgimento delle popolazioni locali.

Su un piano strettamente tecnico, vengono a crearsi problemi di nuova complessità, tanto da rendere insufficienti le tradizionali figure di conservatori specialisti e da esigere professionalità ancora da inventare. È in questo quadro che nel nostro paese si sta lentamente affermando un particolare strumento di tutela e valorizzazione del territorio denominato *ecomuseo*.

BREVE STORIA

Se l'Italia è nuova a quest'esperienza, i paesi d'oltralpe, primi fra tutti la Francia, vantano una tradizione scientifica pluridecennale e numerose realizzazioni.

Per meglio chiarire cosa sia un *ecomuseo* vale la pena rifarsi alla storia che tale idea ha avuto in quei paesi.

Un primo distacco dalle formule espositive tradizionali, basate su raccolte di oggetti isolati dai luoghi d'origine, è rappresentato dai musei "a cielo aperto". A inventarli, verso la fine del secolo scorso, fu Arthur Hazelius, profondo cultore delle tradizioni popolari della Svezia rurale; spinto dalla necessità di contestualizzare le collezioni di oggetti del Nordiska Museet di Stoccolma, incominciò a collezionare anche i fabbricati, giungendo a ricostruire un intero villaggio tradizionale. Questo venne realizzato nei pressi della capitale, nella vicina collina di Skansen, dove furono ricostruite, con parti originali provenienti da tutto il paese, le diverse tipologie abitative contadine (le case venivano smontate, trasportate e poi ricostruite fedelmente). Il modello, noto appunto come Skansen, ebbe un immediato successo, diffondendosi nel giro di poco tempo dalla Scandinavia in molti altri paesi dell'Europa settentrionale.

Queste ricostruzioni, se da un lato tendevano a salvaguardare ambiti di vita e di cultura tradizionali, a fronte dei rischi di omologazione che il nascente processo di modernizzazione recava con sé, da un altro presentavano ancora alcuni limiti tipici dei musei convenzionali. Per quanto cercassero di essere fedeli, basandosi su ricostruzioni in siti artificiali, con materiali provenienti da luoghi diversi e di età non per forza coeve, esse non potevano non determinare elementi di artificiosità. Inoltre venivano a mancare tanto la dimensione ecologica quanto i legami con la situazione socioeconomica del momento.

Perché questi due aspetti determinanti nella realtà di un paesaggio vengano integrati nel campo della moderna museografia bisogna attendere diversi decenni. Sarà l'istituzione dei parchi regionali francesi, verso la fine degli anni sessanta, a fornire all'illustre museologo Georges Henri Rivière l'occasione di mettere in pratica alcune profonde innovazioni: di passare cioè dal modello degli *open-air museums* scandinavi a quello in cui l'azione di tutela e valorizzazione viene estesa a interi insiemi paesistici, con conseguente restauro/costruzione dei manufatti *in situ*.

Gli *ecomusei* vengono allora realizzati su parti significative di territorio abitato, entro le quali il pubblico, attraverso una sequenza di punti visita (una casa rurale, un insieme di coltivi, un opificio, un sistema di canali, un mulino, una cappella), è guidato a costruirsi un itinerario. Questa nuova formula museale (un esempio è quello del parco delle Landes de Gascogne) non si limita quindi a tutelare e far conoscere singoli elementi naturali e costruiti ma, per la prima volta, favorisce la comprensione delle relazioni che tra questi intercorrono. Nonostante il loro carattere innovativo, queste realizzazioni mantengono ancora la natura di iniziative istituzionali, essendo create e gestite da enti parco o da musei etnografici, beneficiando di importanti finanziamenti pubblici (ministeriali, regionali), e dove permane una netta separazione tra le figure dei conservatori, gli specialisti, e quella dei fruitori, il pubblico.

Fin dal principio la formula gode di un immediato successo in virtù dei suoi principali obiettivi: salvaguardia delle specificità culturali locali e attenzione per l'ambiente

Campagna e industria. I segni del lavoro, Touring Club Italiano, Milano 1981 (saggi di Andrea Emiliani, Lucio Gambi, Paola Sereno).

A. Emiliani, *Il museo alla sua terza età. Dal territorio al museo*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1985.

F. Hubert, H. Joubaux, J. Veillard, *Découvrir les écomusées*, Musée de Bretagne - Ecomusées Les Bentinais, Rennes 1984.

K. Hudson, *Museum of influence*, Cambridge University Press, Cambridge 1987.

K. Hudson, *Museum of the 1980s: a survey of word trends*, Macmillan, London 1977.

Images de l'écomusée (dedié à la mémoire de Georges Henri Rivière), numero speciale di "Museum", n. 148 (vol. XXXVII, n. 4), 1985.

Territoires de la mémoire: les collections du patrimoine ethnologique dans les écomusées, a cura di M. Augé, Éd. de l'Alboron, Thonon-les-Bains; Federation des écomusées et des musées de société, Salins 1992.

Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie, a cura di A. Desvallees, Éd. W, Macon; Mnes, Savigny-Le-Temple, 1994.

H. De Varine, *L'initiative communautaire: recherche et expérimentation*, Éd. W, Macon; Mnes, Savigny-Le-Temple, 1991.

H. Weiss, *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Dunod, Paris 1989.

naturale; preoccupazioni queste che in quell'epoca incominciavano ad avere una vasta eco presso il grande pubblico. Nel 1971 Hugues de Varine Bohan, all'epoca direttore dell'Icom, usa per la prima volta il termine "ecomuseo" che definisce come "l'istituzione che si occupa di studiare, conservare, valorizzare e presentare la memoria collettiva globale di una comunità delimitata geograficamente".

Un forte salto in avanti avviene tra il 1971 e il '74 quando, sempre con l'appoggio diretto di Rivière e di Hugues de Varine Bohan, si realizza il primo di quelli che possono essere definiti *ecomusei* di seconda generazione. Si tratta dell'*ecomuseo* di Le Creusot - Montceau - les Mines che, attraverso la struttura del *musee éclaté* (l'area di influenza non è circoscritta ma si estende a tutto il territorio della comunità che serve), si differenzia fortemente dalle prime esperienze in quanto vede nell'organizzazione e soprattutto nella gestione del museo un coinvolgimento diretto della popolazione locale.

Non si tratta più di affidare tutto in mano a équipe di specialisti, ai quali se mai è attribuita una funzione di orientamento, ma è la comunità locale a partecipare direttamente al processo di conservazione e valorizzazione del patrimonio materiale e culturale di cui è fautrice e depositaria. In tal senso l'*ecomuseo* si configura, soprattutto in aree povere con elevato tasso di disoccupazione, come quella mineraria di Le Creusot, come un laboratorio sociale dove la popolazione, coinvolta in prima persona, ha modo di osservarsi, di riflettere sul proprio passato e presente, in modo da cercare, essa stessa, la soluzione ai problemi che vive. In questa fase il prefisso "eco-" tiene conto più dell'ambiente sociale che di quello naturale (a scanso di equivoci vale la pena ricordare che lo sviluppo delle formule *ecomuseali* trae le proprie origini dal bagaglio culturale e metodologico dell'etnologia più che dell'ecologia). Gli *ecomusei* francesi sembrano allo-

ra realizzarsi attraverso l'incontro di due diverse tendenze: la prima è rappresentata dalla sintesi portata a termine da Rivière delle innovazioni museografiche europee, nate coi primi musei all'aperto scandinavi, la seconda dall'affermarsi dell'esigenza di uno spirito partecipativo e autogestionale delle comunità ai processi di sviluppo socioeconomici, in sintonia con lo spirito culturale e politico di quegli anni (il '68 parigino era da poco trascorso).

A partire dai primi anni ottanta, sull'onda del successo della formula, nascono in Francia decine e decine di piccoli *ecomusei*. Loro carattere comune è fondare la propria strategia operativa sull'aspetto partecipativo e autogestionale (in linea col modello di Le Creusot), secondo una filosofia di autosviluppo, che parte dal basso, spesso in aperta opposizione agli *ecomusei* di carattere istituzionale (quelli nati coi parchi regionali, in cui la partecipazione della popolazione è senza dubbio minore). In un contesto economico mutato, l'*ecomuseo* diventa per alcune comunità, refrattarie ai cambiamenti socioeconomici, un rifugio per escorcizzare le proprie paure rispetto a un futuro sempre più incerto; operativamente ciò si traduce in una ricostruzione mitizzante e mistificante del proprio passato.

Gli *ecomusei* della terza generazione, come vengono definiti, raramente riescono tuttavia a ottenere forme di finanziamento adeguato, e ciò a tutto scapito dello spessore dei loro programmi museografici. La mancanza di un'adeguata dimensione scientifica e gli eccessi provocati da irreflessive improvvisazioni hanno determinato in molti casi un fenomeno di deriva rispetto alle idee che con molta chiarezza Rivière aveva tracciato; come osserva il museologo F. Hubert "en dehors de toute distanciation, de tout esprit critique, le 'musée miroir' ne montre plus la société telle qu'elle est mais telle qu'elle veut se voir, avec les excès que suppose cette attitude".

LA REALTÀ ITALIANA

Le condizioni perché anche in Italia venissero realizzate delle iniziative *ecomuseali*, come già si è detto, sono recenti; occorre tuttavia ricordare una fase, quella dei musei della cultura materiale, occorsa negli anni settanta, che in qualche misura prelude alla situazione attuale. In quegli anni Andrea Emiliani aveva imposto una riflessione in merito alla fine della concezione di museo "magazzino" in cui gli oggetti semplicemente affastellati, lontani dai loro contesti d'origine, apparivano svuotati di ogni significato; e parallelamente dava voce al dibattito per una revisione del concetto di bene culturale, perché si giungesse a una nozione "globale" di patrimonio. Si apriva allora la stagione dei musei delle contadinerie; epoca in cui molti, nel fare la gita fuori porta, si improvvisavano etnologi alla ricerca di quei segni del lavoro artigianale, contadino o paleoindustriale che il processo di modernizzazione stava polverizzando.

La mancanza di una politica che definisse metodi e scopi, e l'assenza di un adeguato bagaglio scientifico, riducevano molte di queste realizzazioni a semplici mostre di oggetti. Perché una cultura della conservazione venisse coordinandosi, attraverso delle linee guida, sulla base di una gestione decentrata a livello delle singole Regioni, bisogna attendere quella politica dei piani paesistici che si ebbe solo dopo il 1985. Risale infatti alla fine degli anni ottanta il primo *ecomuseo* italiano: quello della montagna pistoiese, realizzato attraverso un accordo tra Regione Toscana, Provincia di Pistoia, comuni e comunità montana. L'*ecomuseo* è articolato in "insiemi" di elementi, con relativi percorsi che relazionano il visitatore con gli ambiti di contorno e le attività lavorative tradizionali: la fabbricazione del ghiaccio, la lavorazione del ferro, le attività rurali e quelle legate allo sfruttamento del bosco.

Oggi sparse in tutto il paese si contano numerose realizzazioni; in attesa di una legge di inquadramento nazionale, la Regione Piemonte è attualmente la sola ad aver emanato, nel 1995, una legge specifica per l'attuazione di *ecomusei* sul proprio territorio (oggi ne conta cinque istituiti e sette in corso di attuazione), mentre la Provincia di Torino ha elaborato un articolato piano per la realizzazione di una rete di poli *ecomuseali*.

Ciò che differenzia questa nuova ondata di interesse rispetto a quella degli anni settanta è il forte spirito economico che caratterizza molti progetti; in molti casi gli impulsi conservativi e di valorizzazione traggono propulsione dal desiderio di venire incontro alla crescente domanda di turismo culturale che è venuta creandosi negli ultimi anni; in altre parole, più che per una precisa volontà collettiva, molte proposte *ecomuseali* nascono per effetto delle leggi del mercato.

Più storia meno memoria

GIUSEPPE SERGI

Pochi anni fa, nell'aggiornarmi in uno dei migliori "musei del territorio", specializzato in attrezzi agricoli e vita quotidiana, arrivai a contare; in poco più di un'ora, ben nove affermazioni di visitatori che suonavano più o meno così: "questo lo usava ancora mia nonna". Di fronte a un arcolajo, un attrezzo da cucina, una zangola per fare il burro, l'apprendimento dei visitatori era semplificato: l'unico contrasto che contava era quello fra presente e passato, un presente puntiforme e un passato lunghissimo, sì, ma indifferenziato. In molti altri simili allestimenti la sensazione è che ciò che il visitatore impara è che l'industrializzazione europea più radicale (quella del secondo dopoguerra e della metà del secolo XX), ha cambiato cose che erano immobili da secoli e secoli. C'è qualcosa di vero se si bada esclusivamente alla sopravvivenza di un oggetto (che solo in tempi recenti è stato radicalmente sostituito) ma non è vero se si ritiene che dalle trasformazioni tipologiche di quell'oggetto non si possano desumere mutamenti, anche profondi, di modelli sociali e lavorativi. Gli attrezzi osservati con occhio nostalgico dai visitatori suddetti erano di secoli molto lontani l'uno dall'altro, e al massimo si poteva ammettere che quelli della nonna "assomigliassero" a quelli esposti.

In questa fase di profonda trasformazione e democratizzazione dei progetti museali è più facile scoprire e rispettare il contesto territoriale rispetto al contesto storico-cronologico. Lo spirito "partecipativo e autogestionale"

delle comunità che intervengono sui progetti di ecomusei è, di solito, poco sensibile al contesto cronologico. Il bisogno di attrar-

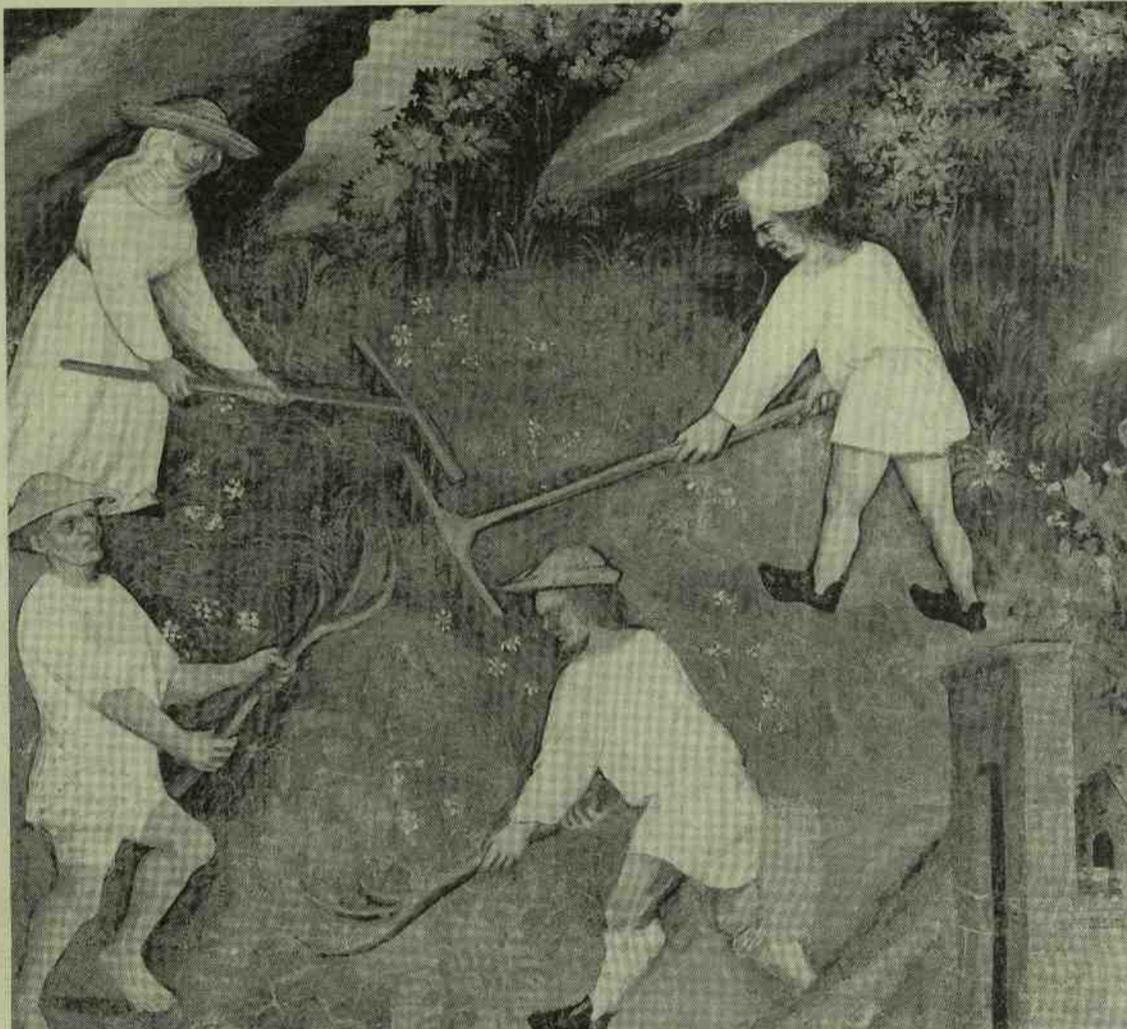
stimola sentimenti di rivisitazione emotiva normalmente più forti, occorre ammettere, della vera spinta all'apprendimento di

tutto per ciò che si vede solo lì - e non facilmente riprodotto - ma poi dobbiamo sempre fare i conti con la coda davanti alla

è già parzialmente conosciuto con le esigenze di informazione innovativa e di contestualizzazione storica. Quando si ha un oggetto del Seicento, forse non basta una didascalia corretta: potrebbe essere utile affiancarlo con due riproduzioni, una del medesimo oggetto nel Medioevo e un'altra di età successiva alla rivoluzione industriale. L'"anti-quaria" - la disciplina coltivata da Plinio il Vecchio - ha cominciato solo dal secolo XVIII a diventare un po' "storia" e a non catalogare il passato come se fosse tutto uguale: ma nei musei il rischio si è protratto e talora continua a protrarsi, perché una certa tradizione elitaria del "suscitare meraviglia" con l'esotico, il desueto, il meraviglioso non si richiama a un campo psicologico troppo diverso dalla spinta populista del "suscitare identificazione" con la riattivazione di memoria più che con l'apprendimento storico.

Non c'è dubbio che il museo debba fare sforzi notevoli - con mezzi anche spregiudicati - per attirare chi è non già preventivamente attratto da un passato visibile e tangibile: ma, se vuole essere un'operazione culturale e non turisticamente fine a se stessa, deve dare crescita di conoscenze e non soltanto soddisfazioni. Si denuncia molto la "perdita di memoria" del mondo contemporaneo, ma non si denuncia abbastanza l'assenza del senso della complessità e dei mutamenti della storia, anche di quella della vita quotidiana e della cultura materiale.

GIUSEPPE SERGI
Università di Torino



Luglio, dal ciclo dei mesi di Torre Aquila a Trento (particolare)

re pubblico induce spesso a far leva più sulla "memoria" che sulla "storia": perché la prima

ciò che si ignora del tutto. Chiunque, a buon senso, direbbe che il Louvre è prezioso soprat-

Gioconda: il problema di storici e progettisti museali è quello di conciliare l'attrazione per ciò che

Musei dell'agricoltura

LUCIANA QUAGLIOTTI

Nello sconvolgimento che ha colpito le colture tradizionali con l'avvento di una civiltà di consumi di massa, livellatrice e spersonalizzante, la condizione contadina è certamente quella che più duramente ha sofferto. La tradizionale antinomia tra città e campagna, tra cultura urbana e cultura rurale, che rispecchiava il dislivello, nella nostra società, tra due diversi modi di essere, di comportarsi, di interagire con l'ambiente e di produrre è andata via via riducendosi, ma contemporaneamente si è sempre più degradato lo status del contadino, piccolo agricoltore. Tra le più nefaste conseguenze della brutale rottura dell'antico equilibrio vi è la perdita irrimediabile di un patrimonio di conoscenze e di esperienze tecniche, della proprietà o quanto meno dell'uso diretto dei mezzi di produzione, della capacità di programmare il lavoro della terra e di gestire l'uso e la conservazione del suolo, delle acque, della vegetazione, delle risorse naturali in genere.

In queste condizioni un museo

dell'agricoltura non poteva essere inteso semplicemente come il deposito di vecchi documenti e di oggetti e strumenti abbandonati dall'uso, né il luogo dove si coltiva il rimpianto per un mondo scomparso. Oltre all'inevitabile funzione di conservare e documentare, questo museo doveva anche svolgere quella di ricomporre una cultura in disgregazione non già per farla rivivere nei suoi aspetti originari, ma perché tutti i gruppi di una società in evoluzione potessero essere messi in condizione di valutare la dimensione storica e il significato umano della sua perdita come dissesto non solo ambientale ma anche culturale del territorio.

Per quel che riguardava il periodo al quale il museo doveva far riferimento, si considerava decisivo anzitutto quello a cavallo tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, limite medio della memoria diretta e indiretta che consente pertanto una ricostruzione sufficientemente organica e veritiera di una condizione di vita che negli anni più recenti ha subito radicali modificazioni. Non meno impor-

tante il periodo immediatamente successivo alla seconda guerra mondiale, quello della travolgente modernizzazione dell'agricoltura, a seguito della sostituzione del lavoro umano e animale con quello meccanico e del convulso abbandono delle campagne.

L'interesse per i musei agricoli si è attualizzato in Italia molto più tardi che in altri paesi europei, cioè soltanto negli anni sessanta-settanta; ne è testimonianza il 1° Convegno nazionale di museografia agricola (Bologna, gennaio 1975). In esso fu evidente sia la chiave politica di lettura cui il tema si prestava, sia il convergere di discipline molto diverse (antropologia, etnologia, dialettologia, documentaristica, linguistica, ecologia antropologico-storica, sociologia, archeologia, ecc.) e non solo della storia dell'agricoltura, peraltro molto negletta sia nelle Facoltà di agraria sia in quelle umanistiche delle università italiane.

Fondamentale fin da allora la considerazione che un museo dell'agricoltura deve porsi come un centro di riflessione ed elaborazione destinato a tutelare, conservare e valorizzare un patrimonio culturale un tempo armoniosamente inserito nel suo ambiente. Patrimonio che non va guardato con il rimpianto per un mondo

rurale inesorabilmente scomparso né come tale mitizzato, ma semplicemente mantenuto nel riscontro umano di un modo di essere per secoli quasi immobile nel tempo, poco o per nulla partecipe della cultura ufficiale e tuttavia dotato di una sua solida e profondissima carica.

Il 2° Convegno nazionale di museografia agricola (Verona, febbraio 1998), non a caso svoltosi a distanza di 23 anni dal primo, ha mostrato la relativa esiguità delle iniziative di largo respiro realizzate nel nostro paese e saldamente radicate in un tessuto socio-economico vivo e capace di garantirne la continuità nel tempo. E ciò ad onta del fatto che nella preziosa *Guida ai Musei etnografici italiani* (1997) siano elencate quasi cinquecento unità espositive presenti in Italia. Ma si tratta per lo più di operazioni meritorie, animate da un volontariato appassionato ed entusiasta, spesso personalistico e tendente a conservare la memoria di tradizioni locali talora molto parcellizzate. Fenomeno comprensibilissimo in un paese come il nostro che stenta a conservare i suoi più nobili beni culturali (pur invidiati da tutto il mondo), in cui l'agricoltura è via via sempre più trascurata dalla classe politica, ha fisionomia estremamente eterogenea, e la cultura

materiale del mondo rurale rimane silente, come taciturna è sempre stata la classe subalterna che l'ha prodotta.

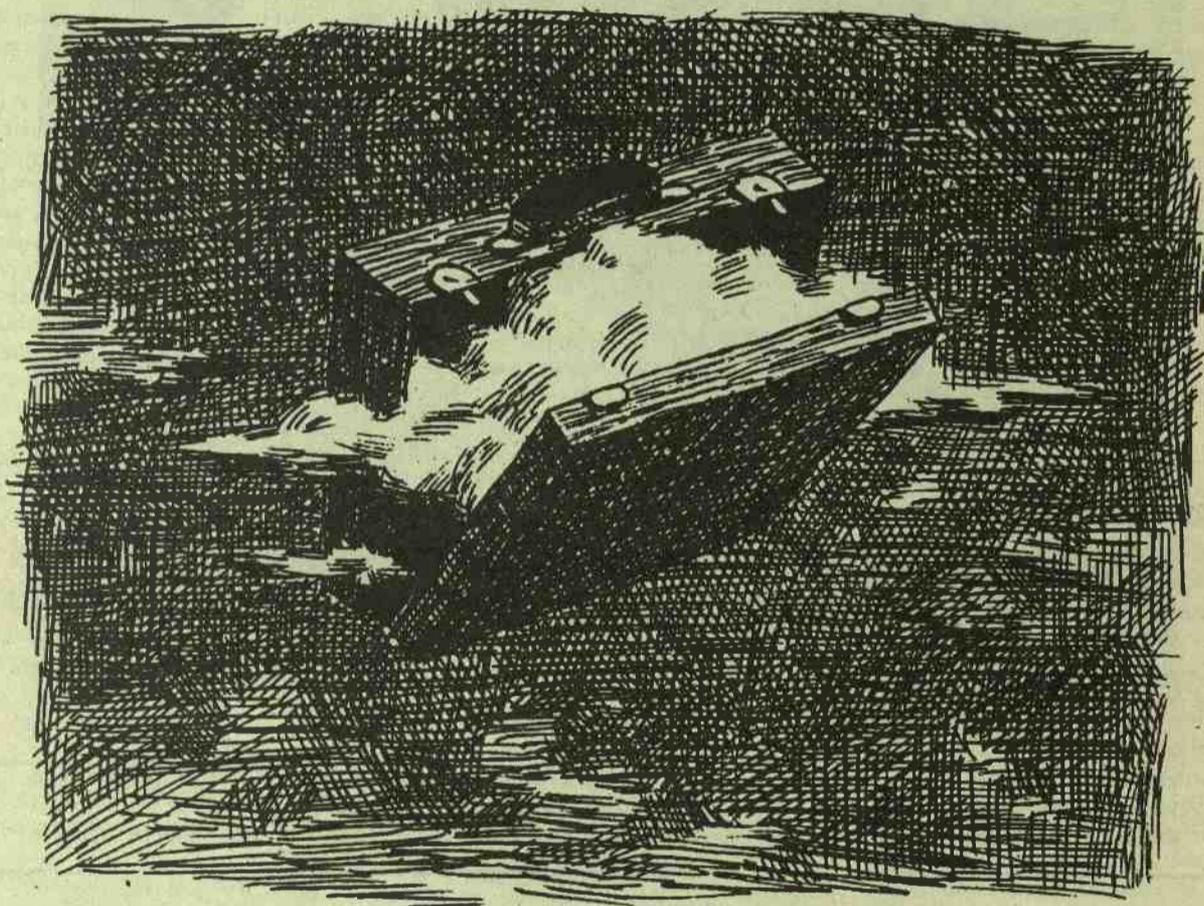
Significativo è l'esempio del Museo dell'agricoltura del Piemonte, al quale lavora da ventidue anni un'associazione cresciuta in seno alla Facoltà di agraria di Torino. L'iniziativa culturale è mantenuta viva attraverso la tenace realizzazione di convegni, pubblicazioni (tra cui una rivista semestrale, "Studi di Museologia Agraria"), mostre, viaggi di istruzione, ricerche scientifiche e raccolta di oggetti (più di milleseicento pezzi, dalle grosse macchine agricole ai piccoli utensili casalinghi) tutti inventariati, fotografati e schedati. Tuttavia, nonostante tante fatiche, la concreta apertura del museo regionale, articolato in nuclei periferici rappresentativi di singole realtà locali e con una sede centrale di coordinamento situata nel Parco Regionale La Mandria, non ha ancora potuto avvenire. Emblema di ciò che si intende fare rimane per ora il nucleo sulla Viticoltura piemontese di collina, inaugurato nel 1997 presso il castello di Cisterna d'Asti.

LUCIANA QUAGLIOTTI
Associazione Museo
dell'agricoltura del Piemonte

Il dossier dell'Indice

**Fascicoli speciali monografici che partono dai libri
per andare oltre i libri.**

**Un rapporto più stretto fra la rivista, i suoi autori,
i suoi collaboratori e i molti interessi dei suoi lettori.**



i prossimi temi

LA CITTÀ

INTORNO A HERBERT MARCUSE

LE BIBLIOTECHE PUBBLICHE

MALATTIA E GUARIGIONE