

# L'INDICE

DEI LIBRI DEL MESE

Maggio 2001 - Anno XVIII - N. 5 - Lire 9.500 € 4.90

Il GULAG: un lager  
lungo un SECOLO

DOSSIER N. 7  
L'artefice  
aggiunto.  
Tutti i modi  
di tradurre

Nanni Moretti: STANCO  
d'essere Nannimoretti

I PROFESSORI che dissero NO al Duce

Gil de Biedma catalano per SENSUALITÀ

Se dietro lo scienziato si nasconde l'AFFARISTA

Cicerone e MIKE Bongiorno

Gli ANARCHICI non erano STONATI

La globalizzazione che fa PIÙ POVERI i poveri

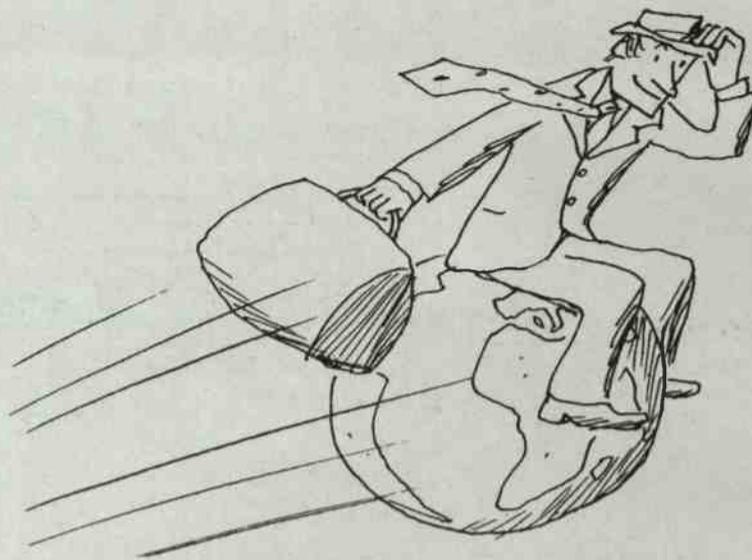
Premio Calvino e Premio Biocca: i vincitori e i nuovi bandi

## da BERLINO Carmen La Sorella

Se la saggistica è in parte in mano tedesca (al primo posto ormai da mesi Haffner, ma al secondo già l'americano Finkelstein, seguito più avanti da Armstrong e i Beatles), la narrativa è ormai terra conquistata dagli stranieri. Si perde il conto delle settimane e dei mesi se ci si chiede da quanto la serie di Harry Potter occupi i primi posti della classifica. Eppure qualcuno è riuscito a strappare alla Rowling il primo posto in Germania, Henning Mankell, autore dell'*Uomo che sorrideva*. Mankell è svedese – l'eccezione che conferma la regola: la narrativa tedesca premia il genere da traduzione e da villaggio globale, il bestseller, americano per antonomasia, più raramente d'altri paesi. Così la Rowling – successo editoriale anomalo, che ha scoperto una nuova nicchia di lettori – è seguita a ruota dai più classici John Grisham e Minette Walters, fino alle pagine rosa di Rosamunde Pilcher e ai gialli con sfondo veneziano della notissima Donna Leon. Anche le prime pagine delle rubriche letterarie non sembrano smentire la tendenza: "È uno degli scrittori più significativi del nostro tempo" scrive la "Zeit" parlando del grande (americano) Don De Lillo, mentre l'ex-avvocato Louis Begley (americano naturalizzato) aprirà a marzo la fiera del libro a Lipsia. Da qui a *The Constant Gardener* di John le Carré il passo è breve. Il nome è già una garanzia per il mercato editoriale: ogni suo libro ha un pubblico assicurato, uno su due ispira un film. Che poi l'ex professore di Eton abbia studiato letteratura tedesca in Svizzera e sia anche stato diplomatico britannico in Germania non può che giovare (è già disponibile un Cd del romanzo, in cui il primo capitolo è letto, in tedesco, da Le Carré stesso). L'ultima fatica di Le Carré, la diciottesima, si distingue dalle altre per una forte impronta legata all'attualità: il romanziere si fa giornalista e tratteggia la contemporaneità più cruda (lo scandalo delle multinazionali farmaceutiche che testano nuovi medicinali per combattere la tubercolosi sulla popolazione ignara del Kenya, conniventi le autorità locali e consapevole il mondo della scienza). Le Carré affronta dunque, nella trasposizione del romanzo, il tema del colonialismo scientifico e dello sfruttamento della miseria del terzo mondo. Un argomento che in Germania, sull'esempio inglese, fa discutere. Nella postfazione l'autore invita a inviare fondi a favore di un'iniziativa tedesca, BuKo, che si occupa di far luce sui truci crimini commessi dalla lobby farmaceutica nel terzo mondo. 80.000 sono le copie della prima stampa per i tipi del List (560 pagine, 44,90 DM). Il quotidiano berlinese "Berliner Morgenpost" pubblica il romanzo alla Dickens, in appendice. Come dire, i best-seller non temono rivali.

## da BUENOS AIRES Francesca Ambrogetti

Specchio della crisi che vive il paese, gli ultimi successi letterari in Argentina riguardano l'economia. Si cercano in libreria formule magiche per uscire da un'interminabile recessione che dura ormai da 33 mesi, e le risposte che la classe politica non riesce a dare. In particolare si tenta di capire come e perché un paese che nella prima metà del secolo è stato l'orgoglioso granaio del mondo sia diventato negli ultimi tempi il fanalino di coda delle economie latinoamericane, l'unico che non cresce. Tra le tante ricette, due, opposte, hanno colpito particolarmente i lettori. Una è descritta con una sola parola nel titolo del libro *Dolarizar*, e sostiene che per il rilancio dell'economia argentina basterebbe mandare in pensione il peso sostituendolo con il dollaro. L'autore è l'economista Enrique Blasco Garma, e la sua tesi gode dell'appoggio en-



## VILLAGGIO GLOBALE

tusiasta dell'ex presidente argentino Carlos Menem, che ha scritto il prologo. "Utilizzare il dollaro come moneta corrente non intaccherebbe assolutamente la sovranità del paese – sostiene l'economista in risposta ai critici della sua proposta – come il passaggio all'euro non ha lenito quella dei paesi europei". Un altro economista, Gerardo Tresca, ha pubblicato invece *El espejismo de la convertibilidad* ("Il miraggio della convertibilità"), in cui sostiene che l'attuale politica di ancoraggio della valuta locale al dollaro sia la vera causa di tutti i mali del paese e propone una "svalutazione controllata". Il libro più venduto sulla situazione economica è però *Domingo Cavallo en dialogo con Juan Carlos de Pablo*. Scritto sotto forma di intervista concessa dall'attuale ministro dell'economia a un noto esperto argentino, il libro raccoglie il pensiero dell'uomo al quale, quando

la barca dell'economia sembrava sul punto di affondare, è stato affidato il compito di riportarla a galla. Cavallo è convinto di essere in grado di farcela, e il suo libro, dove parla di tutti i temi più spinosi, dal deficit pubblico al debito estero, dalla salute all'educazione, dalla sicurezza al tasso di disoccupazione, sta andando a ruba.

## da MOSCA Alessandro Logroscino

Non sempre il tempo è galantuomo. Ma con Boris Eltsin, secondo il mercato editoriale russo, lo è stato. Popolare fino al delirio all'inizio degli anni novanta, assai meno amato nei suoi ultimi anni al Cremlino, il primo presidente democraticamente eletto della storia russa è al centro in questi ultimi

mesi di una rinnovata attenzione da parte dei lettori, a un anno dalla sua uscita di scena politica. Anche il settantesimo compleanno – celebrato nel febbraio scorso – è stata l'occasione per rivalutare l'operato di una personalità troppo spesso sottovalutata (e persino liquidata con toni sprezzanti) in occidente, ma alla quale la Russia non nega, tra molte contraddizioni, un ruolo storico colossale. Un ruolo che risalta fin dal titolo nel libro *L'era Eltsin*, pubblicato in queste settimane a Mosca dall'editore Vagrius. Ne sono autori nove personaggi che furono collaboratori di primo piano dell'anziano statista, come l'ex consigliere politico Georgy Satarov, l'ex consigliere economico Aleksandr Livshits o l'ex consigliere per la sicurezza nazionale (e cosmonauta di fama) Yuri Baturin. Il filo del racconto si snoda lungo 800 pagine: non è una biografia di Eltsin, ma una storia dei cambiamenti che hanno attraversato la Russia nell'ultimo decennio sotto la sua presidenza. Una vicenda in chiaroscuro, ma sicuramente di portata epocale, sostengono i nove autori. Una convinzione tutt'altro che peregrina a giudicare dall'interesse che il volume sta riscuotendo in libreria, sulla scia del successo editoriale già ottenuto nei mesi scorsi anche dalla terza parte dell'autobiografia di Eltsin (*Maratona presidenziale*), andata letteralmente a ruba. Significa che i russi hanno dimenticato gli errori e le ombre del loro ex presidente? No. Ma significa che, a bocce ferme, non pochi sono pronti a riconoscergli, d'accordo con il più accurato dei suoi biografi americani (Leon Aron, *Yeltsin, a Revolutionary Life*, St. Martin, New York 2000), un merito fondamentale: quello di essere stato, se non un democratico a tutto tondo, quanto meno "un amico della democrazia". Per un figlio dell'Unione Sovietica, non è cosa da poco.

## da PARIGI Fabio Varlotta

È il libro di primavera in Francia. Lanciato dal più celebre talk-show culturale della tv, "Bouillon de culture", *La vie sexuelle de Catherine Millet* è una bomba di erotismo. È il diario intimo dell'autrice, oggi cinquantenne, direttrice del periodico di critica d'arte "Art Press", che ha dedicato trent'anni della sua vita all'esplorazione totale del suo piacere sessuale. Non c'è mai, in 224 pagine, il minimo cedimento al sentimento, non c'è né volgarità né ritegno. Solo e soltanto il gusto di Catherine nel far scoprire alla sua *chatte* il maggior numero possibile di dirimpettaï dell'altro sesso. Philippe Sollers ha sostenuto su "Le Monde" che quella di Catherine Millet è "una vocazione": "Per la prima volta una donna descrive esattamente il luogo in cui il suo piacere prende forma, si costruisce, si svolge, si dispiega. Il famoso 'continente nero' della sessualità femminile si schiarisce". Lei racconta di essersi addentrata nel sesso a 18 anni e di essere stata colta da rapimento totale. Immediatamente ha provato l'amore di gruppo, esperienza che l'ha accompagnata fino a oggi. L'eros, per Catherine, è "andare alla cieca, per il piacere di essere sbalottata e presa a caso, risucchiata come una rana da un serpente". Il libro esce con un contraltare di rilievo: *Legendes de Catherine Millet*, il diario delle gesta di Catherine firmato da Jacques Henric, il marito, fotografo e critico d'arte. In trent'anni di passione per Catherine e di incoraggiamento per la sua vocazione erotica, le ha scattato migliaia di foto. Lei sempre nuda, o quasi. Il fenomeno straordinario è che il lettore, di fronte alla descrizione lucida e distaccata – fin troppo, forse, come se la *chatte* di Catherine fosse altrove rispetto al suo corpo – non si trasforma in voyeur. Nemmeno quando lei descrive gli organi maschili, le "salive dal sapore sempre diverso", l'amore nei boschi, il sesso nelle aree di sosta dei camionisti o nei club per scambisti.

## Franco Pantarelli da New York

Non sono ancora esauriti i primi "cento giorni" di George W. Bush e i libri sulla sua elezione sono già quattro. C'era da aspettarselo, visto come sono andate le cose, ma bisogna dire che lo scopo di questi lavori sembra più quello di "monetizzare la rabbia" – cioè di fornire a coloro che ancora non accettano Bush come loro presidente un giocattolo a pagamento per coltivare il loro risentimento – che quello di ricostruire con ordine il "pasticcio Florida". Basta vedere i titoli di almeno tre di questi libri – *Smashmouth* (un insulto), *It Looks Like a President... Only Smaller and Down and Dirty* – per rendersi conto di come la loro frettolosa pubblicazione miri non tanto a ricostruire i fatti quanto, appunto, a ribadire l'illegittimità della carica assunta da Bush. Come dire: ti ripeto quello che sai già. C'è però un quarto libro che ha la capacità di fare storia davvero, nel senso che fornisce una spiegazione razionale agli avvenimenti di quelle tumultuose giornate di Miami e dintorni, ed anche di dare un'altra scossa a un mito americano che, semmai è esistito, certo non ha più ragione di resistere adesso: il mito dei repubblicani "pragmatici" e dei democratici "ideologici". Si chiama *Deadlock* ("Ingorge", grosso modo), ed è stato messo a punto dall'intero staff politico del "Washington Post". Dall'analisi dei comportamenti dei vari protagonisti di quella vicenda (i due candidati, ma soprattutto i rispettivi apparati) l'immagine che emerge è proprio quella opposta: i democratici non sanno bene che fare, cercano di aiutare Albert Gore ma di fronte alle sue decisioni ondivaghe scalpitano, vogliono capire me-

glio e in qualche caso si ritirano delusi. I repubblicani invece si comportano come un esercito possente e disciplinato, che si muove a bacchetta, senza sbavature e senza dubbi di sorta, dall'ultimo dei "religiosi" (che davanti alla Corte Suprema della Florida agitavano cartelli con scritto "Bush è stato eletto da Dio") ai giudici della Corte Suprema nominati da Ronald Reagan o da Bush padre. Non ha sbagliato una mossa, quell'esercito: dalla predisposizione delle iniziative legali in modo da consentire se necessario l'intervento proprio della Corte Suprema, come poi è stato, alle tattiche dilatorie per poter dire "non c'è tempo per ricontare i voti"; dalla messa in moto di una gigantesca macchina propagandistica (con governatori repubblicani che correvano a dire tutti la stessa cosa, anche se era in contrasto con le leggi dei loro rispettivi Stati, in qualche caso volute da loro medesimi), all'apertura della "via d'uscita d'emergenza" di far scegliere al Congresso della Florida i "grandi elettori" da mandare a Washington nel caso in cui tutto il resto non avesse funzionato. Non erano tutti d'accordo, risulta dalle tante interviste fatte dai cronisti del "Washington Post", né su ciò che si stava facendo per assicurare a Bush l'ingresso alla Casa Bianca né su Bush stesso e quella sua autodefinizione di *compassionate conservative* che faceva storcere la bocca alla destra del partito. Ma proprio come soldati hanno "obbedito tacendo", rimandando ogni possibile disputa al dopo, uniti appunto dall'ideologia: non è importante *cosa* farà il nuovo presidente ma *chi* sarà, uno di noi o uno di loro.

## POLITICA

- 4 ALEKSANDR SOLŽENICYN *Arcipelago Gulag*, di Fausto Malcovati  
ALEKSANDR JAKOVLEV *La Russia* e  
NIKOLAJ BERDJAEV *Nuovo medioevo*, di Roberto Valle

## NARRATORI ITALIANI

- 6 ALESSANDRO BARBERO *L'ultimo rosa di Lautrec*, di Mariolina Bertini  
*Bologna e Storia e romanzo*, di Lidia De Federicis  
7 SEBASTIANO MONDADORI *Gli anni incompiuti*, di Sergio Pent  
MAURO COVACICH *L'amore contro*, di Pietro Spirito  
8 VITTORIO SALTINI *Quel che si perde*, di Silvio Perrella  
GABRIELE D'ANNUNZIO *Infiniti auguri alla nomade*, di Luisa Ricaldone

## SAGGISTICA

- 9 *Il giudizio di valore e il canone letterario*, di Donata Meneghelli  
PAOLA COLAIACONO e VITTORIA CATERINA CARATTOZZOLO  
*Cartamodello*, di Elide La Rosa  
10 Manganelli, l'arte, la musica, di Giuseppe Merlino  
e Maria Perosino

## POESIA

- 11 *Poesia del Novecento in Italia e in Europa*, di Andrea Cortellessa

## LETTERATURE

- 12 JAIME GIL DE BIEDMA *Le persone del verbo*, di Aldo Ruffinatto,  
con un'intervista di Angelo Morino  
14 Tre nuove traduzioni da Walser, di Renata Buzzo Màngari  
RITA SVANDRLIK *Ingeborg Bachmann: i sentieri della  
scrittura*, di Franz Haas  
15 ANITA DESAI *Digiunare, divorare*, di Paola Splendore

## STORIA

- 16 GIORGIO BOATTI *Preferirei di no*, di Daniele Rocca  
BRUNELLA DELLA CASA *Attentato al Duce* ed  
ELIO PROVIDENTI *Pirandello impolitico*, Alessio Gagliardi  
17 LUDOVICO INCISA DI CAMERANA *Il modello spagnolo*,  
di Alfonso Botti  
*Babele: totalitarismo*, di Bruno Bongiovanni

## ANTROPOLOGIA E STORIA

- 18 PIER PAOLO VIAZZO *Introduzione all'antropologia storica*,  
di Angelo Torre  
19 FRANTZ FANON *I dannati della terra*, di Roberto Beneduce

## PREMIO ITALO CALVINO

- 18 *Il nuovo bando*  
21 *Il comunicato della giuria e il romanzo premiato*

## PREMIO PAOLA BIOCCA

- 20 *Il comunicato della giuria e il reportage premiato*  
26 *Il nuovo bando*

## BIOLOGIA

- 22 STEVEN ROSE *Linee di vita*, di Luciano Terrenato  
JEAN CLAUDE AMEISEN *Al cuore della vita*, di Domenico Ribatti

## ILLUSTRAZIONE

- 22 TULLIO PERICOLI *Terre*, di Iole Cilento

## EFFETTO FILM

- 23 ALESSANDRO AMADUCCI *Segnali video*, di Simonetta Cargioli  
ITALO MOSCATI *2001: un'altra odissea*, di Sara Cortellazzo  
WALTER MURCH *In un batter d'occhi*, di Dario Tomasi

## MUSICA

- 24 Filosofia e musica tra Ottocento e Novecento,  
di Piero Cresto-Dina  
SUSAN YOUENS *Hugo Wolf and His Mörike Songs*,  
di Elisabetta Fava  
25 SANTO CATANUTO e FRANCO SCHIRONE *Il canto anarchico  
in Italia*, di Fausto Amodei

## SOCIETÀ

- 26 LUCIANO GALLINO *Globalizzazione e disuguaglianze*,  
di Piero Garbero

## SEGNALI

- 27 *Minima civilia. La distanza dal mercato*, di Franco Rositi  
28 *Libertà degli scienziati e profitti delle multinazionali*,  
di Renzo Tomatis  
29 *Il mito di Milano e l'incanto del Corriere*, di Paolo Murialdi  
*Da stranieri a cittadini per salvare l'Inps*, di Francesco Ciafaloni  
30 *Effetto film. La stanza del figlio di Nanni Moretti*,  
di Norman Gobetti

## SCHEDE

- 31 POESIA IN DIALETTO  
di Camilla Valletti, Andrea Bosco, Giuseppe Traina e  
Cosma Siani  
32 LETTERATURE  
di Andrea Bajani, Valerio Fissore, Anna Chiarloni e mc  
33 GIALLI  
di Lidia De Federicis, Mariolina Bertini, Giuseppe Traina,  
Rossella Vezzoli, Giulia Visintin e Valeria Scorpioni Coggiola  
34 MEDIOEVO  
di Walter Meliga  
34 STORIA  
di Daniele Rocca, Andrea Bosco e Alessio Gagliardi  
35 SOCIETÀ  
di Arnaldo Bagnasco, Rocco Sciarrone, Maurizio Griffo,  
Giuliana Olivero, Massimo Angelo Zanetti  
e Giovanni Borgognone  
36 COMUNICAZIONE  
di Dario Destefanis, Giuliana Olivero e mc

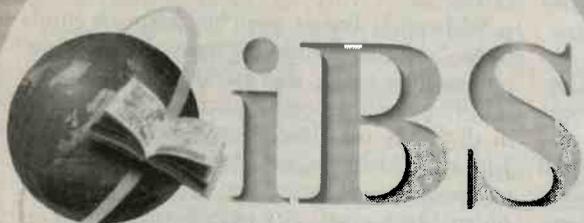
## QUESTO NUMERO

La recensione d'apertura – e il bel disegno di Pericoli in copertina – sono dedicati ad *Arcipelago Gulag*, l'opera di Solženicyn che aprì uno squarcio violento nella coscienza della sinistra europea e che oggi, ripubblicata a trent'anni di distanza, impone un nuovo affollato dibattito, dove ritroviamo la Spinelli e Togliatti e Adriano Sofri e Berlinguer e la Buber-Neumann, e – sullo sfondo – la perversione della similitudine comunismo-nazismo. Tra i narratori italiani, hanno particolare evidenza il romanzo storico (e soprattutto il *Lautrec* di Barbero) e i libri di Covacich e Saltini. Un'intera pagina è dedicata poi al riesame del lavoro di Giorgio Manganelli, scrittore geniale ed eccentrico. Il grande poeta catalano d'adozione Gil de Biedma è stato intervistato da Angelo Morino e recensito da Aldo Ruffinatto. Nella sezione storica, troverete un'altra ripubblicazione – i *Dannati* di Fanon – e un appassionato ricordo di Boatti sui (pochi) professori che non giurarono fedeltà al fascismo.

Questo mese di maggio ha due appuntamenti importanti. Il primo è la Fiera del Libro, a Torino: L'Indice vi è presente con un suo stand, con un convegno (il 19 maggio, ore 14, sala rossa, sulla traduzione tra cultura e mercato), con il dossier dedicato alla traduzione, e con un supplemento in distribuzione gratuita al Lingotto. L'altro appuntamento sono le elezioni politiche del giorno 13, sulle quali – come ci compete – interveniamo soltanto con la pubblicazione in "Segnali" dei saggi rigorosi, severi, demistificatori, di Ciafaloni, Rositi e Tomatis, che certamente non sono politica né hanno obiettivi strumentalmente politici, ma disegnano, piuttosto, una società dove la libertà del dibattito e il rifiuto delle compiacenze vanno al di là di qualsiasi risultato elettorale. Buona lettura.

mc

**Errata corrige.** Nel numero di aprile, nel pezzo di Tiziano Scarpa *Grandi travisamenti contro il minimalismo*, per una svista *Romanzi di finisterre* (Carocci, 2000) è stato attribuito ad Alberto Cadioli. Si tratta invece di un libro di Alberto Casadei, che "L'Indice" aveva recensito nel numero di novembre del 2000.



Internet Bookshop Italia

la più grande libreria italiana online  
**libri, video, dvd**

**Vieni a trovarci alla Fiera del Libro di Torino**  
Torino - Lingotto Fiere 17/21 maggio 2001 - Pad. 2, Stand R43

Finalmente ripubblicata l'immane mappatura del terrore staliniano ricostruita da un dissidente controverso

## Settant'anni nella macchina tritacarne

di Fausto Malcovati

Aleksandr Solženicyn

### ARCIPELAGO GULAG

ed. orig. 1973-80,  
a cura di Maurizia Calusio,  
introd. di Barbara Spinelli,  
trad. dal russo di Maria Olsufieva,  
pp. XC-1590+814,  
Lit 85.000+85.000,  
Mondadori, Milano 2001

Se esistesse una classifica dei libri più citati e meno letti, *Arcipelago Gulag* di Aleksandr Solženicyn occuperebbe senza alcun dubbio uno dei primi posti. Anzitutto per la sua, fino ad oggi, irripetibilità: l'edizione Mondadori degli anni settanta è da tempo introvabile. In secondo luogo per la sua lunghezza e la sua complessità: circa duemilacinquecento pagine, fittissime di date, riferimenti storici, personaggi, episodi. E questo, purtroppo resta un grosso problema (oltre al prezzo, ma lo vale tutto) anche oggi: si è ormai disabituati ad affrontare un libro che richiede settimane se non mesi di attenta lettura. In terzo luogo per i drastici pregiudizi da cui è stato accompagnato fin dalla sua prima uscita: destra e sinistra utilizzarono subito l'immane lavoro di Solženicyn per avallare a scatola chiusa (dunque, ho il sospetto, senza una accurata lettura) le proprie tesi sullo stalinismo e sulla involuzione totalitaria, evitando così un vero dibattito e una reale, articolata comprensione del fenomeno. La roboante indignazione della destra è abbastanza comprensibile nella sua rozzezza; l'atteggiamento riduttivo, reticente se non addirittura infastidito della sinistra, anche se altrettanto comprensibile, resta tuttavia imbarazzante.

E qui non posso non citare subito le pagine chiare, lucide, documentate, intelligenti (con un gustoso pizzico di ironia) di Barbara Spinelli, che nella parte finale della sua introduzione dedica giusto spazio alla "storia italiana" dell'*Arcipelago*. Comincia con un'affermazione che non lascia dubbi: "Lo scrittore venne sminuito, schivato, in genere ignorato (...) Il Pci seppe costruire un muro, attorno alla figura del dissidente e alla sua opera, che lo teneva a

**"Il Pci seppe costruire un muro attorno alla figura del dissidente e alla sua opera"**

trebbe essere un'ottima occasione per riaprire un dibattito serio e corretto. Perché la questione non sta, come sembra a un certo punto affermare la Spinelli, nella possibilità o meno di "credere ancora nel comunismo, una volta visti in faccia i Gulag", ma nella necessità di riesaminare la storia dello stalinismo alla luce, anche ma non solo, della questione Gulag così come la documenta Solženicyn, di inserire tale questione, in tutta la sua inaudita mostruosità, in una valutazione più complessa dell'intero fenomeno: e credo che in questo senso le ricerche storiche sullo stalinismo negli ultimi anni abbiano fatto e continuino a fare importanti passi avanti.

Ci sono due o tre altri punti su cui la Spinelli apre un dibattito arduo e ostico. Anzitutto "la somiglianza fra le due utopie mortifere del Novecento, quella nazi-fascista e quella comunista". L'introduzione della Spinelli si apre con la testimonianza (al processo svoltosi a Parigi nel 1949 contro la rivista "Lettres Françaises", ostile a Kravcenko e alla sua denuncia dei lager staliniani) di Margarete Buber-Neumann che, prigioniera prima di un lager sovietico nel 1938 poi di uno nazista nel 1940, afferma l'assoluta identità o perlomeno comparabilità tra le due forme di reclusione.

Sulla questione dice la sua, con la consueta lucidità, Adriano Sofri, nel bel numero della rivista "Diario" dedicato alla memoria della Shoah (titolo: *Mi ricordo*, in cui c'è anche un buon intervento sui lager staliniani di Marcello Flores): Sofri, dopo aver ricordato proprio le memorie di Margarete Buber-Neumann, parla dell'esempio triestino (la Risiera di San Sabba e le foibe del Carso) e porta nella discussione un elemento fondamentale, ossia la distinzione imprescindibile delle matrici da cui i due fenomeni (lager nazisti, lager staliniani) traggono origine. Se per il nazismo l'eliminazione della razza ebraica rientrava in un preciso e dichiarato programma ideologico del partito, in Unione Sovietica la persecuzione dei presunti nemici del regime veniva considerata una necessaria difesa e un rafforzamento del

l'integrità ideologica e della solidità politica; per questa ragione "i discendenti del comunismo vedono nei crimini compiuti in suo nome il tradimento delle loro speranze". Sofri conclude affermando che "la 'storia' allontanata dalle storie delle persone rischia di destituire dalle radici l'identità passata e dunque di sradicare la presente".

Proprio per evitare qualsiasi sradicamento, è importante evidenziare del Gulag, così come

ce lo descrive Solženicyn, le caratteristiche che lo rendono fenomeno unico, eccezionale, ben distinto da qualsiasi altro fenomeno analogo: anzitutto la durata (settant'anni circa, dal 1918 alla fine degli anni ottanta), la quantità di vittime (circa quaranta milioni: una stima approssimativa per difetto, secondo Solženicyn), la capillarità sociale (tutte le classi vi furono coinvolte) ed etnica (non vi fu minoranza che non sia stata colpita più o meno duramente) e soprattutto la sua pur fittizia, ma ben esibita e conclamata "legittimità" dei processi (con verbali, richiami ai codici, dichiarazioni sottoscritte dagli imputati, e così via) e delle condanne sia alla fucilazione sia al lager. E poi ancora la totale assenza fino ad oggi di sanzioni ufficiali della mostruosità del fenomeno, attraverso processi (molti dei giudici, anche tra i più efferati, finirono a loro volta nel meccanismo "tritacarne", ma non certo per volontà di giustizia) o perlomeno pubblicazioni di documenti; l'esiguità, rispetto al numero delle vittime, di testimonianze dirette, per lo più dovute al Samizdat o a edizioni straniere, e comunque l'incredi-

bile ritardo, rispetto al fenomeno, di una corretta ed esauriente informazione. Senza l'*Arcipelago* solženicyniano ben poco sapremmo del Gulag, il che probabilmente avrebbe fatto comodo a molti abitanti del Cremlino moscovita, passati e presenti.

Ma torniamo al testo della Spinelli: è vero che "L'*Arcipelago* mantiene la sua esemplarità, quali che siano i successivi itinerari e le involuzioni del suo autore, divenuto nel frattempo più slavofilo e nazionalista di quanto sia nel libro", è vero che la straordinaria efficacia del lavoro di Solženicyn sta soprattutto nella impressionante massa sia di allucinanti "documenti" (racconti orali, testimonianze dirette di sopravvissuti e non), sia di fatti storici, raccolti a suffragare la tesi dell'origine precocissima del fenomeno (già attestato nel 1918) e del suo dilagare alla fine degli anni venti fino a trasformarsi in autentica "macchina tritacarne" e a raggiungere dimensioni di vera e propria deportazione in massa da metà degli anni trenta fino allo scoppio della seconda guerra mondiale.

Tutto questo è verissimo, e proprio per questo preferisco mantenere una netta separazione tra questa realtà e il cammino interiore dell'autore (nel 1952 ritrova la fede in seguito all'asportazione di un tumore maligno a cui non sembrava dovesse sopravvivere), che lo porta a posizioni sempre più esaltate, come quelle espresse nel 1978, ormai però emigrato a Harvard e in piena temperie spiritualista: "L'esperienza del male diventa in tal modo scuola spirituale e criterio di giudizio indispensabile per la costruzione di una civiltà". Che l'esperienza del lager non possa essere mai una scuola spirituale, ma solo orrore e depravazione, lo conferma ovunque nel suo *Arcipelago* lo stesso Solženicyn (cito a caso una delle frasi più pertinenti: "i lager sono stati inventati per lo sterminio"): lo conferma d'altra parte Varlam Salamov, l'altro grande testimone della storia dei lager staliniani, con i suoi *Racconti di Kolyma* (ripubblicato da Einaudi nel 1999; cfr. "L'Indice", 1999, n. 12).

Solženicyn racconta di aver più volte sollecitato la collaborazione di Salamov nella stesura

## Metafisica della Riforma

di Roberto Valle

Aleksandr Jakovlev

### LA RUSSIA

#### IL VORTICE DELLA MEMORIA DA STOLYPIN A PUTIN

ed. orig. 1999, trad. dal russo di Aleksej Hazov,  
pp. 590, Lit 60.000, Spirali, Milano 2000

Nella Russia-Urss la Rivoluzione era asurta al rango di categoria metafisica, che stava a indicare ciò che è "storicamente ineluttabile". Nella Russia postcomunista, invece, si va affermando una sorta di metafisica della Riforma, volta a dimostrare che la Rivoluzione d'ottobre è stata un incidente di percorso che ha distolto la Russia prerivoluzionaria dal suo naturale cammino verso la democrazia. Nel solco di questa nuova vulgata liberale si inseriscono anche le memorie di Aleksandr Jakovlev, ideologo della *perestrojka* gorbacioviana, che tra il 1985 e il 1991 ha ricoperto importanti incarichi istituzionali e di partito, e che attualmente (dopo essere stato presidente della società televisiva russa in epoca el'ciniana) somma nelle sue mani una serie di presidenze, tra le quali quella del risibile partito socialdemocratico.

Anzitutto, Jakovlev narra la triste sorte dei riformatori in Russia, a partire da Stolypin, il primo ministro che, all'indomani della rivoluzione del 1905, aveva tentato di europeizzare e di modernizzare l'impero russo, liberando il popolo dal "giogo" della comunità contadina e cercando di dar vita a un "autocrazia di diritto". Se non fosse stato assassinato dai terroristi nel 1911, Stolypin, secondo Jakovlev, avrebbe portato a compimento il proprio programma di riforme, impedendo, in tal modo, che attecchisse in Russia il "bacillo criminale" del bolscevismo.

Sostenendo questa tesi - per altro non nuova, essendo stata illustrata da Solženicyn in *La ruota rossa* -, Jakovlev vuole dimostrare non solo che l'autentico padre della *perestrojka* è stato il primo ministro dello zar, ma che Gorbacëv ed El'cin non hanno saputo "ritentare" la "svolta progettata" da Stolypin affermando il principio della proprietà individuale e favorendo lo sviluppo dell'"imprenditorialità di massa" nell'ambito di uno Stato di diritto.

Sebbene la *perestrojka* sia nata da un'errata valutazione sulla riformabilità del sistema sovietico, Jakovlev si arroga il merito postumo di aver dato vita a un "esperimento catastrofico" che ha distrutto il totalitarismo sovietico dall'"interno". Riservando a se stesso il ruolo del "beato romantico" e dell'anima bella, Jakovlev afferma che Gorbacëv ha "deformato" l'idea originale della paradossale *perestrojka*, allontanando dal potere il principale ispiratore della Riforma (lo stesso Jakovlev) e alleandosi con i "Mefistofele" del Kgb. In tal modo, Gorbacëv ha implicitamente favorito il colpo di Stato "bolscevico" del 1991, accelerando la fine dell'Urss.

Sebbene la Russia postcomunista sia preda di un "estremismo di tipo nuovo" ("la monetarizzazione totale dell'anima e del corpo"), Jakovlev giudica positivamente le dichiarazioni di Putin sul "liberalismo sociale" e sulla "dittatura della legge". Ammantando le sue previsioni per il futuro con un vaniloquio cosmico (democrazia dei piccoli spazi, "ecosviluppo", scomparsa delle megalopoli, capovolgimento della piramide del potere), Jakovlev annuncia che, nonostante le battute d'arresto imposte da Gorbacëv e da El'cin, la Riforma continua.

dell'*Arcipelago*, ma senza successo: e lo capisco. Salamov nei suoi racconti non ha un attimo di dubbio, a differenza di Solzenicyn: il lager è solo una mostruosa, inaccettabile, umiliante violazione dei più elementari diritti umani. Ed è forse per mantenere fede a questa sua convinzione che ha preferito restare narratore dei misfatti di Kolyma e non cronista dell'*Arcipelago*. Fa bene perciò la Spinelli a citare le sue categoriche parole a proposito dei reclusi nei lager. "Qualcosa di criminale si è radicato per sempre nella loro anima (...) Il lager è una scuola di vita negativa in tutto e per tutto, sotto ogni punto di vista. Nessuno ne riporterà mai qualcosa di utile e di proficuo (...) Ogni minuto della vita in un lager è un minuto avvelenato. In esso ci sono molte cose che un uomo non dovrebbe sapere né vedere mai, e se le ha viste, meglio sarebbe per lui morire".

Parliamo delle duemilacinquecento pagine dell'*Arcipelago* e cerchiamo di rintracciarne qualche linea di lettura. Vi si intrecciano quattro livelli: l'esperienza personale dell'autore, le testimonianze di altri *zek* (sigla per condannati), raccolte in un ventennio direttamente o da terze persone, i materiali storici, di archivio, volti a dimostrare sia la vastità del fenomeno sia il suo sviluppo storico e l'ingigantirsi ri-

spetto alla situazione zarista (Solzenicyn insiste sul dilatarsi a dismisura della repressione in epoca sovietica) e per ultimo le considerazioni a carattere generale. L'esperienza personale è molto nota (viene accuratamente ricostruita da Maurizia Calusio nella utilissima cronologia iniziale: a lei si devono altri due lavori encomiabili, la revisione della traduzione della Olsufieva risalente agli anni settanta, e un indispensabile sommario delle varie parti e relativi capitoli, che permette di orientarsi in un materiale oceanico): arrestato nel 1945 a ventisette anni con l'accusa di aver espresso "opinioni disfattiste" in alcune lettere inviate dal fronte ad un amico, subisce interrogatori, violenze, vessazioni, e viene condannato a otto anni di lager che sconta fin al 1953.

La sua vicenda è narrata in ogni dettaglio, in ogni fase (prima tre parti: *L'industria carceraria*, *Moto perpetuo*, *Sterminio con il lavoro*): Solzenicyn, cerca di far capire al lettore il funzionamento del sistema, i meccanismi di coercizione, i soprusi coperti da articoli del Codice, le torture mascherate da procedure d'urgenza. Intreccia la propria storia a quella altrettanto (e forse ancor più) crudele di molti altri, come lui finiti nel "tritacarne", e insieme non perde mai di vista la documentazione: fornisce dati precisi sulla provenienza dei vari "flussi", sulle diverse tecniche con cui venivano condotti i processi nelle varie epo-

che (fine anni venti, inizio anni trenta), descrive la complessa struttura dell'articolo 58 in base al quale veniva condannata una buona metà degli arrestati (propaganda antisovietica, attività controrivoluzionaria, sabotaggio ecc.), illustra con precisione le torture più comuni e le più spietate (in piedi per giorni e notti senza dormire, luce elettrica negli occhi per ore e ore, gli interrogatori a metà notte). Passa poi a illustrare le fasi successive alla condanna, il viaggio verso la destinazione, le zone storicamente più note (le isole Solovki, l'estremo Oriente, Kolyma, Kazakistan: ognuna con le sue caratteristiche disumane, le temperature polari, le baracche, le celle di punizioni), i vari sistemi di lavoro coatto (miniere, taglio dei boschi: un capitolo è dedicato alla costruzione, con manodopera esclusivamente carceraria, del canale Mar Bianco - Baltico, impresa esaltata da scrittori come Gor'kij e Kataev), e la sua sempre più ampia rilevanza economica, essendo lavoro non retribuito, dunque un'autentica forma di schiavitù.

Due domande affiorano a metà dell'*Arcipelago* e sconvolgono: possibile che nessuno abbia protestato, fatto resistenza, possibile che quaranta milioni di persone per lo più innocenti si siano incamminate in silenzio per le strade quasi sempre senza ritorno dell'*Arcipelago*? E poi: che cosa faceva la

gente, fuori, che cosa pensava, come si comportava, come reagiva quando padri, madri, mogli, mariti, figli, parenti, amici, conoscenti, vicini di casa, collaboratori, superiori o dipendenti sparivano di giorno e di notte senza dare più notizie per mesi, per anni?

Alla prima domanda Solzenicyn dà due risposte apparentemente contraddittorie: sì, è vero, nessuna ha urlato quando veniva arrestato per strada o in casa, nessuno ha fatto scandalo, nessuno ha opposto resistenza, anzi per lo più la gente teneva sempre pronta una valigetta con l'indispensabile per il "viaggio". Le reazioni non sarebbero servite a gran che, commenta l'autore, avrebbero al massimo spinto a un po' più di cautela nei sistemi di arresto i gendarmi del Kgb: ma ci sarebbe stato almeno qualche segno, ci sarebbe stata meno rassegnazione, e forse meno omertà, meno consenso. Nei lager invece ci furono rivolte, e anche massicce: Solzenicyn ne racconta alcune, di cui nulla si sapeva prima della sua testimonianza, soprattutto quelle del cantiere 501, di Retijurin, Ekibastuz (a cui partecipò anche l'autore), Kengir. Finite tutte naturalmente con massacri, esecuzioni in massa. Dunque la reazione degli *zek* ci fu, ma fu inutile.

Più inquietante e insieme illuminante la risposta alla seconda domanda. L'*Arcipelago* Gulag non avrebbe potuto esistere se non fosse stata compiuta un'operazione capillare, astuta, perversa di manipolazione dell'opinione pubblica. Questo fu il vero trionfo dell'apparato poliziesco staliniano. I concetti di "pericolo sociale", di "difesa della linea di partito", di "minaccia di sabotaggio", di "atteggiamento controrivoluzionario", di "nemico del popolo" vennero quotidianamente veicolati da radio, giornali, pubblici dibattiti, romanzi, film: la gente (si tratta naturalmente di quei vasti strati la cui conoscenza politica era facilmente influenzabile, non quindi degli strati più avveduti che colsero la dimensione strumentale dell'operazione e cercarono di reagire, subendone le più dure rappresaglie) si convinse in breve tempo che il paese pullulasse di agenti mascherati dell'imperialismo occidentale. L'unica salvezza, l'unico compito, a cui ognuno era chiamato, consisteva dunque nel vigilare, nel collaborare alla lotta, nel partecipare al grande sforzo di difesa: e così la delazione divenne encomiabile pratica quotidiana, e il proliferare di arresti ingenerò nella massa più sprovveduta una sensazione di sollievo, protezione, sicurezza.

Nei lager, assicurava la propaganda, i nemici del popolo si sarebbero trasformati in lavoratori consapevoli e sarebbero tornati al loro impegno di veri comunisti. Per qualsiasi errore nei piani, nelle programmazioni, per qualsiasi disguido, mancanza, ostacolo c'era pronto il sabotatore, il nemico del popolo, il controrivoluzionario, e con lui tutta una

serie di congiurati, che venivano prontamente arrestati e sostituiti. Questo sistema creò, in effetti, una grande mobilità sociale: le carriere divennero in taluni casi velocissime e brillanti, salvo poi incappare nello stesso meccanismo e chiudersi altrettanto velocemente.

Nel capitolo *Il tartassato mondo libero*, Solzenicyn elenca una serie di caratteristiche che si diffusero nella società sovietica a partire dalla fine degli anni venti: diffidenza, insicurezza, menzogna, reticenza, indifferenza. "La forma più blanda ma in compenso più diffusa di tradimento è non fare direttamente nulla di male, ma di non accorgersi di chi muore al tuo fianco, non aiutarlo, voltargli le spalle". E in più, grazie alla incessante pressione esercitata sull'opinione pubblica, fu estremamente facile reclutare collaboratori "civili" all'intera operazione. "Farò una stima approssimativa, superficiale: a uno ogni quattro o cinque abitanti delle città fu sicuramente proposto, almeno una volta, di diventare uno spione. Forse la proporzione è anche maggiore. Oltre allo scopo di indebolire i legami tra le persone (...) ce n'era anche un altro: chi si era lasciato reclutare, temendo di venire pubblicamente smascherato, sarebbe stato personalmente interessato all'incrollabilità del regime".

E questo il più grave, il più disastroso danno subito dalla società sovietica, soprattutto per le sue durature conseguenze: chiunque abbia frequentato l'Unione Sovietica in anni recenti (parlo degli anni settanta, ottanta) non può non essersi reso conto di quanto agisse ancora la mentalità "staliniana" di diffidenza, di istintivo sospetto, di rifiuto per tutto ciò che non è "allineato". Non a caso la Spinelli cita una delle frasi più inquietanti del capitolo *Perché avete tollerato?*: "Fino a quando in questo paese non esisterà un'opinione pubblica indipendente, non avremo alcuna garanzia che lo sterminio immotivato di molti milioni di uomini non si ripeterà di nuovo, che non ricomincerà una notte, una notte qualsiasi, magari questa stessa notte, quella che seguirà questa giornata".

A che serve, a chi serve questo libro oggi in Italia? La Spinelli risponde "non alle vecchie generazioni, affinché ricordino, regolino conti, e tornino ad azzuffarsi sul passato: è innanzitutto per coloro che apprendono oggi l'arte dell'*animale politico*, del dire il giusto e l'ingiusto". È vero solo in parte: anche i vecchi ne hanno bisogno. L'*Arcipelago* serve alla memoria. Serve a chi non sa, serve a chi sa e non ha riflettuto alle radici profonde del fenomeno, o lo ha liquidato con troppa sicurezza e comodi schemi. Queste duemilacinquecento pagine riaprono il problema. E l'urgenza di riaprirlo è tanto maggiore in quanto i germi del suo riprodursi non sono affatto scomparsi. I recenti fatti nell'area balcanica ce lo ricordano ogni giorno.

**"Il proliferare di arresti ingenerò nella massa una sensazione di sollievo, protezione, sicurezza"**

## Il bolscevismo come satanocrazia

Nikolaj Berdjaev

NUOVO MEDIOEVO

RIFLESSIONI SUL DESTINO DELLA RUSSIA  
E DELL'EUROPA

ed. orig. 1923, a cura di Massimo Boffa,  
pp. 192, Lit 30.000, Fazi, Roma 2000

Nuovo medioevo di Berdjaev si pone al centro di una peculiare concezione analogica e apocalittica della filosofia della storia ed è - insieme a *La filosofia dell'ineguaglianza* e *Le fonti e il significato del comunismo russo* - un'opera fondamentale per comprendere il pensiero politico e religioso del filosofo russo. *Nuovo medioevo* (ora tradotto per la prima volta in italiano e pubblicato a Berlino nel 1923) si presenta, infatti, come una riflessione sul destino apocalittico della Russia e dell'Europa: la prima guerra mondiale aveva impresso a tale destino un ritmo catastrofico, facendo entrare la storia in una "fase di dissoluzione", quale annuncio di un'era ignota". Autentica apocalisse "interiore" nel "quadro dei tempi storici", la prima guerra mondiale significava l'esaurimento del *pathos* della secolarizzazione e il crollo dell'umanesimo. La catastrofe bellica aveva favorito l'avvento del "nuovo medioevo", annunciato dalla comparsa di due fenomeni politici antidemocratici e antiumanistici che rappresentavano una cesura rivoluzionaria con l'epoca moderna: il fascismo e il bolscevismo.

Delineando i tratti di una sorta di *historia in nuce* del "nuovo medioevo", Berdjaev considera il fascismo e il bolscevismo come il rovesciamento dell'ordine sociale e politico moderno, fondato sul principio di legittimità: il nuovo ordine non si reggeva più su basi giuridiche ma "socio-biologiche" e sul "prin-

cipio della forza". Il fascismo italiano era la sola "invenzione politica" postbellica che si identificava con la "filosofia della vita" ed era una "manifestazione spontanea della volontà di vivere, della volontà di dirigere". Mussolini ("unico innovatore tra gli uomini di Stato europei") aveva inaugurato l'epoca del "cesarismo": tuttavia il fascismo era un "nuovo medioevo" imperfetto, come il bolscevismo.

Per Berdjaev, la Rivoluzione d'ottobre aveva avuto un carattere "nazionale", perché era l'incarnazione "snaturata e rovesciata" dell'idea russa. La Russia (che era rimasta estranea all'umanesimo moderno) con la Rivoluzione aveva fatto un "salto" senza transizione dal vecchio medioevo (la vecchia teocrazia) al nuovo medioevo (la "satanocrazia"). Portato alle sue estreme conseguenze, il comunismo si sarebbe autodistrutto e si sarebbe compiuta la trasfigurazione religiosa della Russia, quale avvento di un regno millenario neocristiano: alla gerarchia satanocratica dei bolscevichi si sarebbe sostituita una comunità spirituale organica (*sobornost'*) e una "gerarchia della qualità", quali colonne di un cosmo cristianizzato.

Il "nuovo medioevo" di Berdjaev è stato fatto proprio dalla nuova destra russa sia all'epoca del dissenso antisovietico, sia nella Russia postcomunista. Sebbene le profezie di Berdjaev godano di una rinnovata fortuna, la "satanocrazia" comunista non si è rovesciata nel suo contrario, come, con il suo illusionismo spiritualista, aveva vaticinato il filosofo russo. La Russia postcomunista non sembra avviarsi né verso una transizione apocalittica, né, tanto meno, verso un'improbabile trasfigurazione religiosa.

(R.V.)

Montmartre, febbraio 1899

## Il nano perseguitato

di Mariolina Bertini

Alessandro Barbero

L'ULTIMO ROSA  
DI LAUTRECpp. 232, Lit 29.000,  
Mondadori, Milano 2001

Annata nel suo diario Edmond de Goncourt il 20 aprile 1896: "Esposizione di Jouvault di litografie di Toulouse-Lautrec, un omiciattolo ridicolo, la cui deformazione caricaturale sembra riflettersi in ciascuno dei suoi disegni". L'occhio del romanziere preferisce evidentemente soffermarsi sui pastelli eleganti di Eugène Carrière o sui ritratti *nevrosés* di Jacques-Émile Blanche piuttosto che sulle immagini sguaiate, spudorate, offensive del pittore del Moulin Rouge. Non siamo di fronte a una semplice scelta di gusto, al soprassalto tutto soggettivo del raffinato collezionista di Hokusai davanti a un'arte volutamente brutale: il rifiuto istintivo di Edmond de Goncourt esprime l'atteggiamento di una Francia aristocratica e tradizionalista che teme l'irruzione alla luce del sole del mondo sotterraneo della prostituzione, non studiato scientificamente secondo l'ottica impersonale del romanzo naturalista, ma liberato in tutta la sua aggressiva e seducente volgarità, deforme e irresistibile, travolgente e mostruoso.

Il vero centro del romanzo che Alessandro Barbero ha dedicato a un frammento degli ultimi anni di Toulouse-Lautrec (qualche giorno del febbraio 1899) mi sembra proprio questo: lo scontro tra un'arte che in quel mondo della prostituzione si è immersa sino in fondo, senza temere di contaminarsi, e la società dei benpensanti che lo frequenta con ipocrita discrezione, chiedendogli a poco prezzo la realizzazione dei suoi fantasmi più ignobili. È proprio questo scontro che innerva e unifica gli episodi molteplici del romanzo di Barbero assumendo, come in un labirinto di specchi, molte forme differenti.

Nel corso di una crisi di *déli-rium tremens*, Lautrec si abbatte sul selciato di Montmartre; è soccorso da Yvonne, una ballerinetta cenciosa dai capelli rossi che prova per lui una pietà sincera, anche se non del tutto disinteressata, come è ben verosimile nelle sue miserabili condizioni. Trasportato in un bordello delle vicinanze, dove ha già vissuto come pensionante apprezzato per le sue prodigalità, ma anche temuto per le sue crisi allucinatorie e le sue stravaganze, il pittore si trova al centro di un grottesco balletto: dalla *maîtresse* al medico responsabile della salute delle prostitute, dal commissario di polizia del quartiere a un cinico giornalista, i fautori dell'ordine costituito gli si affollano intorno, tutti contribuendo, chi più chi meno, a

un'accelerazione sinistra del suo destino, che dopo la comparsa della gelida, aristocratica madre lo porterà ineluttabilmente verso il manicomio.

Se il coro dei benpensanti modula, in tutte le possibili varianti, l'unica nota dell'egoismo, il gruppo delle *filles* si presenta più differenziato: due prostitute legate da un patto d'amore, Céleste e Petit-Chou, sembrano contrapporre la loro passione autentica all'indifferenza che regna tra le persone "per bene", mentre Yvonne, segnata da una patologica magrezza, sa trasformare la sua fragilità in straordinaria energia al servizio della causa del nano perseguitato, ed è ricompensata, come nelle fiabe, dalla comparsa inopinata del Vero Amore, nelle vesti di un proletario muscoloso e gentile. Il compenso concesso allo sventurato Lautrec è meno spettacolare, e si connette misteriosamente con la sua arte, che Barbero lascia, in una deliberata scelta di riservatezza, al margine e quasi all'esterno del racconto. Per un attimo, nel bordello dove è provvisoriamente ospitato, Céleste, prostituta la cui giovinezza è un lontano ricordo, gli consente di guardare per un'ultima volta il suo corpo roseo dai seni avvizziti: nel rosa di quella carne che racconta una vita di abiezione, in un precario attimo di beatitudine, il pittore contempla un frammento della realtà che ha amato, e che ha cercato di cogliere con ogni mezzo, anche a costo di autodistruggersi.

È il suo modo di conoscere un "momento d'essere" fuori dal tempo, analogo a quelle rivelazioni della memoria involontaria che incanteranno e salveranno il narratore di *Alla ricerca del tempo perduto*. Sullo sfondo dell'Ultimo rosa di Lautrec, però, il tempo scandito dal calendario storico non viene mai meno e l'arte non offre mai una salvezza fuori dal mondo delle contingenze: impazza l'antisemitismo, alimentato nelle sue forme più esasperate dall'affare Dreyfus; l'esercito cospira nell'ombra; nelle corsie della Salpêtrière, dietro la copertura di una scienza falsamente neutrale, emarginati e prostitute fungono da cavie per esperimenti dolorosi e umilianti.

Fondato su una documentazione attenta e rigorosa, questo quadro d'insieme risulta credibile, convincente, e anche accattivante negli echi della letteratura del tempo che da ogni parte lo percorrono. Il suo limite è l'implacabile volontà didattica che lo sorregge, e che a tratti si abbatte sul lettore con una pesantezza documentaria un po' punitiva; fa pensare ai fortunati ma prolissi romanzi polizieschi di Anne Perry sulla Londra vittoriana e al *Giannettino* di Collodi, infarcito di dotte quanto temute digressioni istruttive. ■

maria.bertini@unipr.it

## Bologna

Zanichelli pubblica in volume unico il *Ricettario di scrittura creativa* di Stefano Brugnolo e Giulio Mozzi (pp. 479, Lit 39.000), seconda edizione riveduta e aumentata del *Ricettario* in due volumi (Theoria, 1997-98). È un'uscita insolita per l'editore bolognese specializzato in formule più istituzionali. Infatti, sebbene nell'introduzione Brugnolo sostenga, e Mozzi confermi, che l'idea del libro "è nata nelle aule di scuola"; sebbene vengano ufficialmente coinvolti gli allievi delle scuole di scrittura (di Padova, Mestre, Trieste); sebbene le pagine siano tutte punteggiate da esercizi: nonostante, dunque, un'esibita dimensione didattica, questo non è manuale per lettori sprovveduti. E invece il genere di libro che meglio può essere apprezzato da chi più ne sa: conversevole e mai banale, neppure nell'esercizio (comparto a rischio). Qualsiasi insegnante potrà pescarne spunti da utilizzare. Ma il lettore disinteressato ne seguirà soprattutto la vena pura del divertimento. Dichiarata didattica del divertimento. Esercizi che prediligono il gioco del rovescio. Descrivete un funerale dal punto di vista di un angelo. Di un fiore. Di un neonato.

Libro seducente o saccente? La reazione è variabile secondo che lo si prenda come svago e viaggio (nella scrittura) oppure come una proposta, o un'implicita teoria, su quel che è la lettura (quel che è la letteratura). S'incomincia con le *Scritture dell'intimità* e si finisce con *Giochi divertimenti passatempi*. Già l'indice, scandito mediante l'elencazione e l'iterazione, è un bel testo figurato. Dentro il volume tredici sezioni analizzano e liberamente accostano circa cinquecento passi, specie dell'Ottocento e Novecento, ma senza esclusione di epoche. Per arrivare al cuore del problema, aggiungo che in così ricca antologia ho incontrato appena due o tre date. Una, a pagina 386, premessa a un componimento di Roversi: il 1963, anno del Vajont. Il referente extratestuale, "Centinaia di persone morirono", benché legato alla forma del testo (il collage giornalistico), appare quasi ingombrante.

Tanto è persuasiva, e coesa, la rappresentazione che il libro dà della scrittura come universo a sé, sciolto dai vincoli sociali (dai vincoli inerenti alla qualità sociale dell'arte). Gli effetti di tale uso dell'arte sono però discutibili, ossia da discutere. Cerco di riassumerne alcuni.

Spariscono certe funzioni della cultura e dell'autore (quello certificato all'anagrafe, esterno al testo) sulle quali è stato possibile elaborare una storia, anzi un'identità della letteratura. Il paradosso del ricettario è che esso mira tuttavia alla scrittura letteraria e ne presenta un eccellente florilegio, un vero "fiore" delle letterature occidentali.

Sparisce la nozione dell'opera in quanto struttura da guardare nella sua compiutezza. L'impianto di analisi e retorica porta invece fatalmente a scomporre: qua un incipit, là una descrizione. Infatti il libro, che rastrella ogni sorta di forme brevi e ne sprema le germinali potenzialità, rinuncia poi a render conto delle forme complesse; non fa baluginare, all'orizzonte dello sparso sistema scrittoriale, la ricchezza totale dei grandi disegni romanzeschi. Laddove l'attrito con il contesto è connaturato alla scrittura, proprio allora l'impianto mostra i suoi punti di criticità.

De-contestualizzazione, de-storicizzazione. Il ricettario estremizza un nuovo profilo degli studi letterari. E ne risulta esemplare grazie alla bravura di Mozzi e Brugnolo. Giulio Mozzi è lo scrittore che conosciamo. Di Stefano Brugnolo so che a Padova è vicino a Mengaldo e che è un insegnante (in istituti tecnici e professionali e, ora, nel carcere).

Intanto un altro editore bolognese, il Mulino, pubblica *Gli insegnanti nella scuola che cambia*, seconda indagine Iard a cura di Alessandro Cavalli. Gli insegnanti vanno spostandosi verso gli strati inferiori delle classi medie. Sono scivolati in basso nella considerazione sociale. Ma chi vuole davvero far parte delle classi medie? Meglio forse tenersi dalla parte dei giocolieri, tradizione nobile.

LIDIA DE FEDERICIS

Storia e  
romanzo

Sono apparsi in questi mesi non solo il *Baudolino* di Eco e il *Lautrec* di Barbero.

Ecco due titoli di materia medievale.

Pupi Avati, *I cavalieri che fecero l'impresa*, pp. 233, Lit 29.000, Mondadori, Milano 2000.

Strana impresa del regista bolognese questo suo primo romanzo, dal quale subito è derivato un film. In uno scenario che s'apre attorno al 1270, sullo sfondo della settima crociata e dei funerali di Luigi IX, con la consulenza storica di Luigi Boneschi, e qualche vezzo gotico, vi si racconta l'avventura di cinque giovani alla ricerca della Sindone trafugata dal duca d'Atene. L'impresa riesce, ma gli eroi muoiono.

Gabriella Brooke, *Le parole di Bembrieda: una cronaca degli Altavilla*, pp. 460, Lit 18.000, Sellerio, Palermo 2001.

Taglio diverso per l'esordio di Gabriella Brooke, insegnante di italianistica (Università di Wa-

shington), che ha curato lei stessa l'edizione in italiano di questa cronaca immaginaria già uscita in inglese. Si tratta infatti di un romanzo puntigliosamente modellato su testi e fonti originali, corredato di cartine e cronologie, e con un vasto saggio introduttivo di Maurizio Barbato. La scena romanzesca va dal 1002 al 1062 e la materia storica riguarda l'espansione dei Normanni nel Sud d'Italia. Prevalgono però i temi femminili della cultura materiale: i corpi e i parti e le stentate emancipazioni.

Due titoli settecenteschi.

Mimmo Frassinetti, *Cronache del Basso Nilo*, pp. 135, Lit 25.000, Manni, Lecce 2000.

Storie antropomorfe di ippopotami e coccodrilli alternate a vicende e intrighi nel gruppo dei personaggi illustri, più di duecento, che seguirono Napoleone nella campagna d'Egitto. A Tolone avviene l'imbarco il 19 maggio 1798; ad Abukir, in agosto, la sconfitta navale che coincide con la fine dell'avventura e del libro. Mimmo Frassinetti, fotografo e giornalista di cui poco sappiamo, utilizza come in un *cartoon* l'artificio degli animali parlanti, mescolando esotismi e anacronismi.

Laura Mancinelli, *La Sacra Rappresentazione ovvero Come il forte di Exilles fu conquistato ai francesi*, pp. 132, Lit 22.000, Einaudi, Torino 2001.

Dura dal 1707 al 1708 l'allestimento di una Sacra Rappresentazione a Exilles, nell'alta valle di Susa non ancora così chiamata. Infine la valle avrà il nome attuale ed Exilles, con l'imprendibile forte, passerà dai francesi ai sabaudi. Laura Mancinelli, al dodicesimo romanzo einaudiano, immagina malizie senza malvagità e bonari antichi costumi, uniformi azzurre che subentrano senza strazio alle uniformi rosse. Piacerà questo libro a chi abbia conosciuto le rovine del forte di Exilles prima del restauro e ne abbia, come l'autrice, vissuto lo stato d'abbandono.

Abbondante la fioritura dei romanzi ambientati nell'ultimo secolo.

Vanni Ronsisvalle, *Un amore di Gide. Intrighi e crimini a Taormina*, pp. 143, Lit 20.000, Aragno, Torino 2000.

Il vecchio Gide s'innamora di un bel giovane semplice. Ma è un amore sfortunato. Il giovane

## Siamo ciò che non vorremmo

di Sergio Pent

Sebastiano Mondadori  
GLI ANNI INCOMPIUTI

pp. 470, Lit 34.000, Marsilio, Venezia 2001

Non pensavamo ci fosse ancora, in queste stagioni letterarie più ammiccanti che seducenti, qualcuno in grado di arrampicarsi sulle vette di un romanzo aspro, contorto e concettoso, assai poco cordiale nei confronti del lettore medio-basso che dà voce alle nostre esili classifiche. Non pensavamo, soprattutto, che un esordiente trentenne riuscisse nell'intento di asservirsi con dignitoso rispetto alle egemonie di molti uomini senza qualità della grande narrativa del Novecento. Sebastiano Mondadori traccia rotte impensabili per la nostra frettolosa inconcludenza, ci costringe a leggere senza la rincorsa al soprassalto finale e a riflettere sulle inadempienze della vita, sulle stonature che bruciano gli anni lasciando credere che qualcosa, in qualche imprecisato bivio del passato, avrebbe potuto dirottarsi verso un altro destino.

*Gli anni incompiuti* è un romanzo difficile e tortuoso, ma di una tortuosità che si giustifica nelle spirali avviluppanti della vita stessa. Non c'è linearità perché niente è lineare nel percorso dei destini: ci sono attese e speranze, rimpianti e conclusioni dettate dalla mancanza di un vero epilogo giustificabile, credibile. La vita dell'attore Leone Ruperti è un tracciato a ritroso attraverso tutte le storie sentimentali perse senza mai aver trovato un vero sviluppo. Ciò che non è stato possibile realizzare con l'esperienza viene ricreato dalla fantasia di un uomo malato e in declino, che vuole regalare una fondata compiutezza ai destini delle donne che per qualche tempo incrociarono la sua vita.

Così non ci stupiamo più di tanto se il vero protagonista compare in campo solo a pagina 187, dopo che abbiamo seguito Giulia civettare col chirurgo Sestieri, Alice disperarsi per l'omicidio del padre, Caterina scimmiettare una telenovela di tradimenti provinciali sull'onda delle

grandi dive di Hollywood. Con ciascuna di queste donne, in anni smarriti e sussurrati che coprono idealmente trent'anni di marginalità epocali, Leone è stato una comparsa incapace di diventare protagonista: le storie sono ferme nel passato, ma della sua inquietudine il nostro eroe di cartapesta ha fatto un punto di forza in cui ricrearsi.

Donne incontrate e perse, alle quali egli ha lasciato in eredità un destino su misura, mentre la sua odissea di attore di se stesso viene a infrangersi sugli scogli di un'ultima storia – con la matura Claire – dove la figura quasi magica della piccola Kimiko, figlia della donna, riassume in sé tutte le infanzie rubate al loro angolo di quiete.

Leone Ruperti gioca con la vita altrui per cercare, in fondo, il copione giusto per vivere se stesso. "Gli anni incompiuti sono il solo tempo che abbiamo da vivere", sostiene il metaforico prefatore del libro: ed è la ragione stessa per cui avviene tutto il resto, tra figure femminili mai troppo carismatiche, mondi ricreati per giocare al gioco della vita, sfondi idealmente cosmopoliti ma riassunti nella remota muffa di infanzie solitarie. Siamo spesso ciò che non vorremmo essere, e l'antieroe del romanzo di Mondadori dimostra di avere ovviato alle proprie inconcludenze con un potente soffio rivolto al passato, dove ogni figura sfiorata ha trovato una trama in cui anche il ricordo riesce a decretare i passi del futuro.

Le ambizioni erano molte ed evidenti, il risultato è un libro possente, a tratti ricco di "antica" saggezza, forse solo ingombrato da un eccesso di distaccata frammentazione da parte di un autore che vorrebbe esserci senza farsi sentire. Ma l'autore c'è, e sorprende – con le dovute riserve – per questo coraggioso passo all'indietro nella narrativa "da meditare", dove il rischio è di essere grandi profeti o dignitosi amanuensi di idee altrui. Vorremmo collocare il romanzo in una ipotetica via di mezzo, tra episodi appena impacciati e pagine di una maturità umana tutta da rimuginare, che restituiscono il giusto spazio alla doverosa lentezza dei pensieri.

dame, alberghi equivoci, lettere rubate. Sull'onda del successo dei due generi, storico e investigativo, Filema pubblica un romanzo che s'indovina scritto anni fa, forse negli anni sessanta. Primo romanzo in lingua italiana di una scrittrice cosmopolita, che ha avuto buona fortuna in Spagna.

Giuseppe Lupo, *L'americano di Celenne*, pp. 198, Lit 26.000, Marsilio, Venezia 2000.

Una data governa le storie di questo romanzo. È il 14 giugno 1934, quando Carnera viene sconfitto al Madison Square Garden e per misterioso contraccollo psicologico Danny (ex Donato) Leone, un qualsiasi italiano scappato dalla prima guerra mondiale, abbandona l'America e se ne torna a Celenne, Basilicata. Sono in tre a raccontare la vita di Danny: il suonatore di jazz, amico di gioventù; il medico dell'ospizio, che lo cura a Celenne; l'avvocato newyorkese, figlio d'un compaesano, che viene a gestirne i funerali. Giuseppe Lupo, nato nel 1963 ad Atella (Potenza), disegna una storia minore, intrecciando le vite spicciole ai grandi eventi, come emigrazione fascismo guerre. Ne è venuto un romanzo av-

venturoso e fitto, ispirato al cinema.

Giampaolo Pansa, *Romanzo di un ingenuo*, pp. 352, Lit 29.900, Sperling & Kupfer, Milano 2000

Dei romanzi di materia novecentesca usciti nei mesi scorsi questo è l'unico davvero storico. Giampaolo Pansa racconta la storia e la politica italiana durante un secolo, tra la fine dell'Ottocento e gli anni di Craxi. La racconta, nei primi capitoli, dall'osservatorio di Casale Monferrato già noto ai suoi lettori, in un familiare colloquio con le ombre dei genitori; e via via alla memoria tramandata fa subentrare l'esperienza diretta, nella Torino della Fiat e della "Stampa" e poi a Milano e a Roma. Nel passato e nel presente usa i metodi dell'inchiesta giornalistica: carte, documenti, archivi, nomi e date. E, avvicinandosi al nostro tempo, ne trae straordinari ritratti di vittime e di potenti, dai quali scrosta lo stereotipo in cui la politica li ha fissati. "Le storie che ho narrato qui sono tutte vere", dice Pansa. Ma il libro "lo chiamerò ugualmente romanzo". Per la sua qualità emotiva, per il valore soggettivo della memoria.

(L.D.F.)

## Irrazionali, ipertecnologici

## Gigante buono per meretrice filosofa

di Pietro Spirito

Mauro Covacich

L'AMORE CONTRO

pp. 247, Lit 24.000,  
Mondadori, Milano 2001

Non dev'essere un caso se nel titolo delle ultime opere di tre scrittori come Tiziano Scarpa (*Amore*, Einaudi, 1998; cfr. "L'Indice", 1998, n. 10), Aldo Nove (*Amore mio infinito*, Einaudi, 2000; cfr. "L'Indice", 2001, n. 2) e Mauro Covacich ricorre la parola "amore". E non dev'essere un caso se Covacich struttura i capitoli di *L'amore contro* in una scansione a rovescio simile a quella utilizzata da Nove per il suo ultimo romanzo. Sono piccoli segnali indicatori di come tre autori diversi fra loro si orientino lungo coordinate simili nel momento in cui si apprestano a indagare, a rappresentare, il fracasso – per dirla con Scarpa – di una società che riduce a merce inscatolata anche l'amore.

La storia di Sergio, gigante buono destinato a soccombere stritolato da un meccanismo affettivo e perverso impossibile da fermare, si svolge in quel Nord-Est che – nelle geografie narrative – ormai da tempo è assurto a simbolo di un mondo decerebrato e svalorizzato, terra di idolatrie consumistiche disumanizzanti e potenzialmente distruttive – a differenza di un Sud decadente e umorale, ancora preda di arcaici mali metafisici: il baby killer dell'ultimo De Silva (*Certi bambini*, Einaudi, 2001; cfr. "L'Indice", 2001, n. 4), tanto per fare un esempio recente.

Sergio è impiegato in una ditta di espurghi, dopo aver lavorato come necroforo e dopo aver rinunciato per sempre al sogno di suo padre, quello di diventare un presentatore televisivo. In seguito a un banale incidente meccanico a causa del

## I documenti raccontano

Cos'è un romanzo storico? Se ne è discusso a Milano, il 16 marzo, in un mercato promosso dalla Mondadori. L'occasione è venuta dall'uscita del volume a cura di Laura Lepri *I documenti raccontano*, frutto di ricerca negli archivi lombardi, e l'obiettivo è stato così formulato: "È possibile mettere a punto una sorta di codice narrativo in cui trovino equilibrio fonti documentarie e invenzione?". Interveneva fra gli altri, come storico e scrittore, anche Alessandro Barbero.

E anche Laura Pariani, insegnante e scrittrice, va in libreria a marzo con un romanzo su Nietzsche: *La foto di Orta*, pp. 215, Lit 28.000, Rizzoli, Milano 2001.

quale si ritrova coperto di escrementi, Sergio conosce Ester, una prostituta d'animo istruito, meretrice da strada per scelta e filosofia. Poco alla volta entrano nel romanzo gli altri personaggi: Bernet, capo di Sergio e pornografo, Angela, sorella di Ester, Adriano, compagno di Angela ed ex amante pedofilo della Ester bambina. Fra loro c'è un intreccio di legami e coincidenze dei quali ognuno è all'oscuro, e i cui meccanismi – l'"intelligenza delle cose", come la chiama con bella espressione Covacich – condurrà alla tragica agnizione finale.

Le vicende dei principali protagonisti si muovono sullo sfondo di realtà effettuali e simboliche: gli allevamenti di struzzi – metafora dell'arricchimento facile e stolto –, e soprattutto i maghi televisivi, gli imbonitori da tubo catodico, stemma di un'umanità ipertecnologica ma irrazionale, sazia ma sola, ottusa ma bisognosa di astrologiche sicurezze. In questa terra l'amore tra Sergio, "pachiderma con le ali", ed Ester non potrà che crescere male, come crescono male le arance fertilizzate che si comprano nei supermercati: "C'è l'affanno di cambiar forma (...) la fretta di mettere materia su materia per prendere spazio, il disordine generoso del mutamento". Per questo, come dirà Ester, l'amore di Sergio, così affamato di purezza dopo tanti escrementi e cadaveri, "porta naturalmente con sé morte, cenere, siccità".

Se oggi introverse adolescenti finiscono per massacrare la propria famiglia, se imberbi ragazzini accoltellano le loro fidanzatine per fragili gelosie, se bravi giovani non esitano a rapinare banche per il puro sfizio di farlo, tutto ciò, sembra dirci Covacich, accade anche perché non c'è più posto "per le cose fatte dalla natura". Ed ecco, in uno dei passi migliori del romanzo, il rogo criminale che – quale avvertimento mafioso – brucia dall'interno del tronco un ulivo secolare. Nella lenta agonia della pianta simbolo della pace ("Si era tenuta dentro tutto il fuoco, fungendo da canna fumaria della sua stessa morte") c'è il destino delle esistenze impossibilitate a esprimersi, impedito e soffocato dal nulla quotidiano.

Nel costruire quello che può essere considerato il suo miglior romanzo dopo la buona prova dei racconti di *Anomalie* (Mondadori, 1998; cfr. "L'Indice", 1998, n. 7), Covacich ricorre a una struttura e a un montaggio articolati e ben congegnati, affidandosi a una scrittura controllata e matura. E se a volte rischia cadute di tensione e una certa prevedibilità di intenti, il racconto mantiene fino in fondo coerenza e coesione. Doti indispensabili per rappresentare con efficacia un mondo il cui principale credo, ci ricorda l'autore, ruota intorno "alla merda e ai soldi".

## Romanzo scandalosamente umano d'amore e di dolore

## Una vocazione passiva per la poesia

di Silvio Perrella

Vittorio Saltini

## QUEL CHE SI PERDE

pp. 196, Lit 28.000,  
Feltrinelli, Milano 2001

Vittorio Saltini – dice il risvolto – insegna estetica all'università, e ha pubblicato due romanzi: *Il primo libro di Li Po* (1981) e *Nel mio manto regale* (1982). Non aggiunge altro, il risvolto; non aggiunge, ad esempio, che Saltini ha tenuto per anni la rubrica di saggistica per "L'Espresso", in anni in cui figuravano tra i collaboratori di quel settimanale le firme di Paolo Milano, Angelo Maria Ripellino (prima) e Nicola Chiaromonte (poi).

Evidentemente, avendo egli smesso di collaborare ai giornali, non ama rievocare quella sua stagione. Dev'essere però un uomo dalle risonanze lunghe, Saltini, perché il libro con il quale, dopo un così lungo silenzio, si ripresenta ai lettori sembra la continuazione di una frase lasciata a metà allora, e adesso ripresa con sbalorditiva naturalezza.

S'intitola *Quel che si perde*, questo libro, da un verso di Machado, che non solo campeggia in copertina, ma innerva molte pagine sia direttamente con i suoi versi, sia con la sua presenza di uomo che ha ragionato e vissuto senza mai mettere da parte i sentimenti.

Si tratta di un romanzo; anzi, sembra un romanzo russo dell'Ottocento (non a caso in una riga del libro viene elogiato Turgenev, "fra i romanzieri il suo preferito: il più amabile e comprensivo"). Nei suoi studi di estetica, Saltini deve essersi convinto che l'arte può anche non progredire; può anzi tornare indietro, o scartare di lato. È per questa ragione che non teme di fornire al suo pretore Nicolai, il protagonista del libro, una prosa larga e ragionativa, spesso intarsiata di citazioni colte. Così, le frasi di *Quel che si perde*, hanno l'andatura di una lunga passeggiata notturna, fatta semplicemente per dare ai pensieri il loro giusto ritmo, nella speranza di scioglierli nel fluire corporeo del tempo.

Il pretore Nicolai abita a Lucca, ma per una parte della sua vita fa il pendolare con Pescia. È lì che lavora. Al mattino prende il treno, e alla sera torna a casa, dove c'è una moglie che presto non ci sarà più.

Sul treno incontra un'altra donna, e se ne innamora non ricambiato. Con lei, però, ci sarà uno scambio che attraversa buona parte del libro. Una terza donna, molto più giovane delle due precedenti, comparirà in coda alla storia.

Ma, mi scuseranno i lettori, null'altro dirò dell'intreccio di questo romanzo, perché sarebbe fargli un torto, tanto il suo linguaggio è necessario all'esistenza delle disavventure e avventure sentimentali del pretore Nicolai.

Il fatto è che Saltini, sul rovescio di questa storia sentimentale, prende anche per la coda un momento del mondo italiano, oggi del tutto tramontato. Compagno, nella sua storia, stretti in una sola frase, i nomi e le figure di Guido Calogero, di Aldo Capitini, di Nicola Chiaromonte e di Andrea Caffi. Stretti in una sola frase, perché uomini connessi tra loro, e soprattutto connessi nella mente del pretore Nicolai, il quale, al suo lavoro, che pure svolge onestamente e con profitto, preferisce la letteratura, e soprattutto la poesia.

Ecco, è questo il punto. A Saltini preme rappresentare la storia di un uomo che ha una vocazione passiva alla poesia. Più che scrivere i suoi versi, lui è consapevole che è meglio ritornare su quelli di Machado, ad esempio, e tradurli nella

propria lingua. A volte pensa, il pretore Nicolai, di essere il risultato di pensieri altrui.

E lui? Lui che segno di sé lascia nel mondo? Sono domande che si pone, ma spesso arriva a farle navigare all'interno del suo corpo senza che prendano toni angosciosi, perché in questo personaggio vengono raffigurate anche le possibilità vive e umane della tradizione espressiva fatta da chi ci ha preceduti e del suo inevitabile e a volte necessario oblio. Non è un caso che il libro si apra con la rievocazione commossa della figura paterna; è stato, infatti, il padre a trasmettergli la passione e l'abitudine feconda della lettura letteraria.

Il pretore Nicolai è anche uno sguardo sul paesaggio, soprattutto su quello stratificato e urbano di Lucca. E quando si lascia guidare dalle sue vie secondarie, o asseconda

le mura circolari, che il passo nottambulo del pretore Nicolai scorge la possibilità della bellezza e sente la presenza fisica del tempo passato e di tutto ciò che si è inevitabilmente perduto.

Viene da chiedersi come abbia fatto Saltini a pensare possibile la scrittura che dà vita a *Quel che si perde*, senza aver avuto la paura di farla passare per un relitto inattuale e inutile. E sì, perché l'andantino sentimentale che si è inventato per le sue pagine è davvero un atto di coraggio, così come è stata coraggiosa la Feltrinelli a pubblicare questo libro. Ci vuol coraggio, infatti, per andare così lontano dal cinismo dominante nella stragrande maggioranza dei libri che si pubblicano oggi. E non parlo, di certo, del cinismo di un Nabokov, ma di quell'atteggiamento intellettuale di chi non è mai del tutto in quel che scrive. L'ironia, certo, è uno strumento di conoscenza; è un modo per relativizzare e distanziare. Ma gli attuali cinici

la usano spesso per nascondersi e per celare a se stessi le ragioni fondanti dello scrivere, e troppo spesso si capisce che delle loro frasi gl'importa meno che nulla.

Saltini, con questo suo libro, sta agli antipodi. Il suo pretore Nicolai si sottomette alle leggi doloranti del sentire umano. Si sposa, sbagliando donna, s'innamora di una donna che non lo ricambia; e chiude la sua vita amato da una ragazza, per di più figlia della donna che l'ha rifiutato. Direte che è troppo, eppure *Quel che si perde* è uno dei libri più scandalosamente umani che mi sia capitato di leggere negli ultimi anni. E lo è anche nel ricordo di una figura indimenticabile come quella di Machado e dei suoi versi: "E, quando verrà il giorno dell'ultimo viaggio, / e partirà la nave che non dovrà più tornare, / mi troverete a bordo leggero d'equipaggio, / pressoché nudo già, come i figli del mare".

silvioperrella@libero.it

"Ci vuol coraggio,  
per andare così lontano  
dal cinismo dominante  
dei libri  
che si pubblicano oggi"

## Più dannunziana di D'Annunzio

di Luisa Ricaldone

Gabriele d'Annunzio

INFINITI AUGURI ALLA NOMADE  
CARTEGGIO CON LUISA CASATI STAMPAa cura di Raffaella Castagnola,  
pp. 209, Lit 24.000, Archinto, Milano 2000

Riplasmare la donna: per Luisa Casati Stampa il poeta tentò con gli pseudonimi "Monna Lisa", "Coré"; con gli attributi "l'inafferrabile", "la lontana", "la nomade", "la immite", "tormentilla" e, nei casi di malumore, con il più prosaico "bamboccione"; persino con un'opera, *La Figure de cire*, mai completamente realizzata e assorbita nel *Libro segreto*, ispirata a episodi della loro relazione e che si conclude con il ricordo di una cena consumata in presenza di una statua di cera (anch'essa ricordo di un dono di Luisa all'amico), vestita dai migliori sarti parigini in modo identico alla nobile commensale: nel momento in cui l'uomo strangola Coré la statua si anima.

Troppo facile dire che, per possedere la stragante, trasgressiva e sfuggente marchesa, di circa vent'anni più giovane di lui, D'Annunzio abbia dovuto ucciderla e resuscitarne il doppio; tuttavia il gioco alchemico di carne e cera, di vita vissuta e letteratura, suggerisce una parte di vero, documentata dalla pubblicazione integrale del carteggio (1908-1932); e cioè che il "giaguaro occhiuto e casto", a differenza di altre donne dell'entourage di D'Annunzio, non si coinvolge mai più di tanto nella vicenda sentimentale con Gabri-Ariel. Per questo, forse, fu l'unica a non lasciare nel poeta tracce di amarezza ma solo ammirazione. "Più dannunziana dello stesso D'Annunzio" – come scrive la curatrice del volume –, lo spiazzò con la propria eccentricità, con il continuo sottrarsi, con l'altalena di rare presenze e di assenze prolungate, con il mostrarsi fuggacemente e lo sparire all'improvviso. "Il pericolo è nella presenza. La presenza per

Lei guasta tutto, distrugge tutto", le scrive D'Annunzio in una lettera del Grande suscitatore di fantasie (1929). Nell'intimità, per qualche tempo almeno, Coré la vergine si sottrae al contatto fisico, mentre in pubblico esibisce i segni lasciati sul collo dalla focosità esasperata del poeta. Il "mistero" di Coré dà del filo da torcere persino a lui, per il quale "nulla è difficile" (1924).

Si adorna di gioielli ricercatissimi e di abiti sofisticati, abita dimore sfarzose dove hanno luogo feste tra le più memorabili della *belle époque* e dove vivono scimmie, pappagalli, gufi e un pitone di cui si parla nel mondo scientifico ("ti mando un articolo che l'Académie des Sciences ha pubblicato in un giornale sul mio pitone", 1925). Supera quello del poeta anche il suo senso estetico zoofilo: "Ho veduto lo scheletro del serpente – scrive all'amico che l'aveva incaricata di trovarne uno "per occupare il letto-bara" –; vedrai, sembra un pizzo di Murano" (1925). Attraverso gli animali esprime anche la propria generosità: prima della partenza per il fronte D'Annunzio riceve in dono un cavallo, Vaivai, che nel '18 la nomade richiede indietro, essendo momentaneamente priva di auto; nel '24 è la volta di una tartaruga gigante. Entrerà a far parte dell'arredamento del Vittoriale.

La letterarietà del personaggio non si smentisce neppure nel declino: l'erede dei conti Amman, prima moglie del marchese Camillo Casati Stampa di Soncino, muore in povertà, dopo aver dissipato una fortuna, a Londra nel 1957. È del '28 la lettera con cui il capitano Parodi chiede a nome del poeta la restituzione di un suo manoscritto autografo, essendo venuto a conoscenza dell'intenzione della nobildonna di vendere alcuni documenti in suo possesso; e del '32 la richiesta drammatica di aiuto finanziario inoltrata da Coré all'amico: "Mandami dieci mila lire telegraficamente. Manda qualcuno a scegliere oggetti arte tuo piacimento. Ringrazio. Con riconoscenza".

NOVITÀ

Paolo De Benedetti

## Sulla Pasqua

Collana "Uomini e Profeti"  
a cura di Gabriella Caramore  
pp. 64, L. 10.000

Gianna Gardenal

## L'antigiudaismo

nella letteratura cristiana  
antica e medievale  
pp. 344, L. 30.000

Karl Barth

Anselmo  
d'Aosta

Fides quaerens intellectum

a cura di Marco Vergottini  
pp. 248, L. 30.000

Michele Nicoletti

La politica  
e il male

pp. 296, L. 35.000

Viktor E. Frankl

Logoterapia  
e analisi  
esistenzialea cura di Eugenio Fizzotti  
pp. 288, L. 35.000

MORCELLIANA

Via G. Rosa 71 - 25121 Brescia  
Tel. 03046451 - Fax 0302400605  
morcelli@morcelliana.it - www.morcelliana.it

## Storia del canone da Cicerone a Mike Bongiorno

## Cosa bisogna leggere

di Donata Meneghelli

IL GIUDIZIO DI VALORE  
E IL CANONE LETTERARIO

a cura di Loretta Innocenti

pp. 168 Lit 25.000,  
Bulzoni, Roma 2000

Il canone letterario rivela un'incoercibile e per certi versi paradossale vitalità. Archiviato come reliquia di un sistema letterario ormai definitivamente in frantumi, liquidato o rimpianto come simbolo di una "età felice" in cui ancora era possibile identificare gerarchie, campi e valori specifici, demistificato come costruzione ideologica che riflette e al tempo stesso rinsalda l'egemonia culturale dei gruppi dominanti, difeso come ultimo baluardo di un umanesimo minacciato dal mondo globale, dalle tecnologie, dai media, sembra comunque ancora in grado di catalizzare le energie critiche, di essere luogo di scontro e di conflitto. Se ha certamente perso la sua "innocenza" - è oggi infatti

difficile sostenere, anche nell'ambito della sola tradizione occidentale, che esista un insieme finito di testi esemplari, rappresentativi, la cui lettura vada considerata imprescindibile - il canone mantiene una sua ambigua centralità. Fragile, poroso, dai confini mobili e dall'estensione variabile, non più struttura autorevole o autoritaria, e tuttavia ancora dentro il nostro orizzonte, anche solo come uno spazio rimasto vacante che non smette di suscitare interrogativi: che lo si rimpianga o che se ne celebri euforicamente la dissoluzione.

Da considerazioni analoghe sembra partire il libro curato da Loretta Innocenti, che raccoglie - nell'ordine in cui sono stati presentati al convegno da cui il volume trae origine - una serie di interventi sul rapporto tra canone letterario e giudizio di valore. Volutamente non sistematico, l'insieme degli interventi suggerisce però un disegno, fa emergere in controluce una sorta di tracciato storico: certo, un tracciato che procede per omissioni, per grandi salti

cronologici, ma che forse vale la pena recuperare, esplicitare, anche correndo il rischio di una ricostruzione necessariamente semplificata.

Proviamo allora a prendere come punto di partenza il saggio dedicato alla formazione del canone classicista nel Cinquecento e al conflitto tra funzione prescrittiva dei modelli e originalità individuale. Attraverso un percorso convincente e suggestivo, Lina Bolzoni finisce per rovesciare i ruoli convenzionali di tale conflitto (classicisti come pedissequi imitatori contro i più "moderni" fautori dell'originalità), mettendo in rilievo come il canone classicista sia un modo di assumere, in piena consapevolezza, in termini persino drammatici, una condizione di posterità, e alla luce di quella consapevolezza negoziare i propri ineludibili rapporti con la tradizione. Principio vitale, dunque, dinamico, che consente di fare fino in fondo i conti con la storia, con la propria storia.

Questo carattere dinamico, questo rapporto dialettico tra la formazione del canone e il presente di chi lo propone, lo istituisce, lo modifica, emerge anche nella complessa vicenda - ricostruita da Maria Corti - della scoperta critica e poi delle successive interpretazioni di William Blake: l'inserimento nel canone romantico a partire dalla seconda metà dell'Ottocento è solo l'inizio di un processo in cui ogni volta, attraverso Blake, viene diversamente riletto tutto il Romanticismo.

Nei secoli che separano la discussione tra ciceroniani e anticiceroniani dalla scoperta critica di Blake accadono parecchie cose: un insieme di fenomeni che modifica completamente il campo letterario. C'è intanto quella rottura fondamentale con il passato che Alberto Castoldi identifica nel passaggio da una società aristocratica a una borghese. Entriamo, insomma, nella modernità, con tutto quello che sappiamo: lo sviluppo di una vera e propria industria editoriale, l'avvento della letteratura come merce, il conflitto che si apre tra intellettuali e borghesia, la messa in discussione del ruolo e dell'identità dell'intellettuale. "In una società come quella aristocratica - scrive Castoldi -, in cui il potere stimolava la produzione, svolgendo al tempo stesso un ruolo coercitivo e di promozione, i canoni avevano svolto la funzione delegata di datori di senso, e quindi di ordine, in quanto legati a personalità o istituzioni eminenti (...), in grado cioè di elaborare un modello ma soprattutto interessate a imporlo". Nel corso dell'Ottocento, quest'ordine si sgretola: "non c'è più un'autorità in grado di farsi datrice di senso, né gli intellettuali riescono a svolgere una reale funzione di supplenza, in mancanza di un mandato sociale".

A scegliere, a formulare giudizi, a decidere cosa bisogna leggere non sono più gruppi ristretti e selezionati che propongono o impongono un modello: a decidere sono i lettori, il canone lo fa il mercato. È questo il presupposto da cui parte Franco Moretti nel suo progetto di analisi darwiniana dei meccanismi di sopravvivenza letteraria (condotta, non a caso, sul genere emblematico della modernità: il romanzo): "lavorare sulla serie" per capire cosa "uccide" il 99 per cento dei romanzi pubblicati in Inghilterra durante l'Ottocento, un'ecatomba da cui si sono salvati solo qualche centinaio di titoli, che formano il canone - già estremamente dilatato - del romanzo inglese. È una fase che prelude già alla letteratura di massa, e il ruolo della mediazione editoriale nella pratica di lettura è destinato ad assumere importanza crescente. Le scelte dell'editoria decretano l'esistenza o l'inesistenza di un'opera, garantendone quanto meno la prima lettura. E quelle scelte - come sottolinea Ernesto Franco - sono sempre attraversate da una tensione, da una contraddizione: se la letteratura è una merce che si vende e si acquista, "il giudizio di valore che si emette dall'interno di una casa editrice è sempre anche un giudizio sul plusvalore che l'opera sarà in grado di produrre".

Ma torniamo al tracciato storico di cui parlavo. Tra gli anni in cui scrivono Jane Austen e le sue rivali più sfortunate (uno dei casi esaminati da Moretti) e il 6 marzo 1997, data in cui su Panorama appare una recensione di Mike Bongiorno all'opera di Aldo Busi (episodio preso a simbolo da Franco Moretti), c'è ancora una volta un intervallo considerevole: un intervallo che ci conduce fino alla cosiddetta post-modernità e alla "crisi del valore-letteratura". La crisi, come Moretti indica lucidamente, investe tanto l'oggetto, la letteratura, la sua irriducibilità, violata o irrisa dalla società mediatica, quanto lo sguardo che lo indaga: la critica e le discipline letterarie, travolte dall'urto dei *cultural studies*, dall'"assorbimento del testo letterario nel testo culturale".

Di fronte a questa duplice crisi, possiamo (ri)costruire un canone altamente selettivo e idiosincratico - come fa Harold Bloom - e ribadire la natura non ideologica, trasparente, universale del giudizio di valore che lo fonda. Oppure, come suggerisce Lucien Dällenbach, possiamo collocarci dentro i confini del testo e lì rintracciare i criteri per definire e valutare la letteratura, nella sicurezza che ogni opera contiene e trasmette la propria assiologia. Ma basterà?

pe14066@iperbole.bologna.it

## Il vestire è body art

di Elide La Rosa

Paola Colaiacomo, Vittoria Caterina Caratozzolo

## CARTAMODELLO

pp. 135, Lit 45.000, Luca Sossella, Roma 2000

Lontano da ogni frivolezza, e tuttavia alieno dalla solennità di un trattato di sociologia, questo "Cartamodello" è un testo sofisticato, che elegge l'abito a oggetto in cui si condensano riflessioni estetiche, visioni del mondo, immaginazioni del corpo, regole del mercato. Il volume raccoglie scritture sulla moda di romanzieri, poeti e saggi, intrecciate ai pensieri di chi la moda la produce e alle considerazioni delle autrici, Paola Colaiacomo e Vittoria Caterina Caratozzolo, docente la prima di lingua e letteratura inglese, studiosa della moda e traduttrice la seconda. I titoli delle sezioni in cui si organizza il libro - "Taglio", "Materiali", "Telette", "Confezioni", "Scarti" - illuminano il progetto di una immersione nella materialità e nell'artigianato della couture, ma in realtà dell'abito celebrano l'artificio, lo scarto dalla natura, la trasfigurazione del corpo.

Le studiosse non intendono compilare una storia del vestire attraverso le trasformazioni delle fogge, anzi la loro attenzione è orientata sulla moda contemporanea, e il vestito è analizzato in quanto rivelatore del senso che il corpo assume nel tempo. Si parla anche di abbigliamento del passato (il drappaggio delle statue greche, Watteau e l'arcadia, il vestito Impero che resuscita il gusto attico e l'immortalità del peplo, la pletoricità ornamentativa del Napoleone III), ma come di un archivio offerto alla memoria e al gusto citazionista degli stilisti d'oggi (Vivienne Westwood che studia per mesi al Victoria & Albert Museum la struttura del costume del pirata settecentesco e vuole riprodurre l'effetto rinascimentale del taglio che apre un velluto sulla seta sottostante; Versace che crea una maglia metal-

lica di avanzatissima concezione tecnologica ispirandosi alle cotte dei guerrieri medievali; Miyake che trasporta nelle sue astratte gabbie-corsetto le antiche armature dei samurai).

Le connessioni tra arte, linguaggio e couture sono esplorate attraverso testi di Leopardi, Benjamin, Baudelaire, Mallarmé, Barthes, Balzac, Wilde, Hogarth, Loos, Délaunay, Carlyle, Swift, interpellati in quanto "scrittori di moda": e moltissimi sono i temi che vengono alla luce. Le dichiarazioni degli stilisti spiegano le intenzioni che muovono la loro creatività e le modalità del loro lavoro. Rei Kawakubo (Comme de Garçons): "Quello che faccio non è influenzato da ciò che accade nel mondo della moda o della cultura. Parto da oscure immagini astratte, per creare un nuovo concetto di bellezza". Issey Miyake: "Non parto da schizzi quando lavoro. Creo avvolgendomi tutt'attorno un pezzo di stoffa. Si tratta di un procedimento manuale". Yohji Yamamoto: "Il mio sogno è disegnare il tempo". Vivienne Westwood: "I miei vestiti ti obbligano a un diverso portamento. Tanto per cominciare non ti permettono di assumere la posizione consueta. Non ti consentono l'anonimato". L'inclinazione più innovativa e interessante della moda contemporanea è comunque "far indossare l'interiorità".

Arioso e sfolgorante, questo libro introduce ai misteri del *tailoring* (taglio) e del *dressmaking* (cucito) quasi come a una sezione della body art, facendoci osservare come il lavoro planare con le forbici e quello scultoreo con la massa del tessuto dei designer di abiti giunga alla stessa riconfigurazione del corpo che la body art si prefigge.

Le immagini che lo decorano sembrano appartenere a quell'ornamentazione concettuale - distante, spirituale, di angelicato nitore - che nulla concede a una facile bellezza; anch'esse sono state sapientemente sforbicate, cucite e intonate su grigi astratti e ghiacciati che si accendono di scarlatto in rare fioriture di calcinata dissonanza.

BULZONI EDITORE

MARIA TEODOLINDA SATURNO

## VOCI DAL PICCOLO TEATRO DI ROMA

Orazio Costa  
dalla pedagogia alla pratica teatraleISBN 88-8319-572-8 313 pag.  
L. 45.000 - € 23,25

Voci dal Piccolo Teatro di Roma è il racconto dell'avventura dello stabile fondato e diretto da Orazio Costa negli anni Cinquanta a Roma. In sei anni di attività (1948-54), fra difficoltà di ogni genere, che porteranno infine il Piccolo romano alla chiusura, lasciando agli stabili di Milano e Genova un ruolo sempre maggiore nel panorama teatrale italiano, Orazio Costa firma trenta regie, alcune delle quali rimaste storiche. Basti ricordare la regia dei *Sei personaggi*, lo spettacolo di apertura, fra i cui interpreti compaiono Tino Buzzzelli, Rossella Falk, Marina Bonfigli, Flora Cerabella, Antonio Crast, Franco Giacobini, Nino Manfredi, Elio Pandolfi, Paolo Panelli, Gianrico Tedeschi, Bice Valori; attori provenienti, quasi tutti, dall'Accademia d'arte drammatica e, quasi tutti, allievi di Costa, formati quindi al metodo mimico, che esordiscono in quell'occasione e vanno a costituire una compagine unica nel panorama teatrale italiano.

Parte rilevante di questo studio occupa la ricostruzione degli spettacoli e la loro analisi in una chiave che recupera la sapienza scenica del maestro, troppo spesso messa in ombra dal rigore etico, dalle riflessioni teoriche, dalla precisione dell'indirizzo poetico. Lo svolgersi dell'attività artistica, il suo intrecciarsi con le vicende personali, amministrative, finanziarie, politiche - che tanta responsabilità, come emerge con evidenza, ebbero nella chiusura del Piccolo - si snoda in un vasto racconto a più voci in cui, attraverso il continuo ricorso alla tecnica del discorso diretto, le testimonianze dei protagonisti (Orazio Costa, ma anche Mario Ferrero, Marina Bonfigli, Franz De Biase, Rossella Falk, Nino Manfredi, Elio Pandolfi, Anna Proclmer), interloquiscono con le fonti inedite reperite nell'archivio Costa (lettere, note di regia, relazioni, ecc.) e con un corpus critico costituito da oltre cinquecento recensioni agli spettacoli.

Il taglio dato dall'autrice è quello di chi, avendo avuto il privilegio di essere stato allievo, interprete e assistente durante l'ultimo decennio di attività del maestro, ha potuto integrare la ricerca storica con la conoscenza diretta del metodo mimico e dell'operare teatrale di Orazio Costa Giovangigli.

BULZONI EDITORE

Via dei Liburni, 14 - 00185 Roma  
Tel. 06/4455207 - Fax. 06/4450355  
http://www.bulzoni.it  
e-mail: bulzoni@mail.wing

## Avventure dell'astrazione

di Giuseppe Merlino

**GIORGIO MANGANELLI,  
ASCOLTATORE MANIACALE**

a cura di Paolo Terni  
pp. 88, Lit 12.000, Sellerio, Palermo 2000

Luglio 1980, negli studi romani di Radiotre, un colto musicologo, Paolo Terni, incontra per cinque giorni consecutivi Giorgio Manganelli, scrittore geniale ed eccentrico. Di contro all'ossequiosa estraneità dei letterati italiani nei confronti della musica (fatto salvo il melodramma), Manganelli si svela come un appassionato e maniacale ascoltatore. Terni lo interroga e lo pedina nei luoghi più ascosti del suo discorso, lì dove avvampano il "furore per l'astrazione" e il fervore per la combinatoria. Sono cinque i temi principali del ciclo radiofonico: l'evoluzione dell'ascolto, da psicologico a formalistico; il ruolo del silenzio in musica; il ricorso alla "volgarità" e le sue metamorfosi; le soppesate risorse della musica e della letteratura e la loro impari competizione; e gli usi diversi della citazione. Per ogni tema sono indicati eccellenti ascolti che consiglio al lettore del libretto curato da Paolo Terni, per Sellerio.

Ai temi indicati ne aggiungerei un gruppetto, speculare ma meno rilevato, che è all'opera nella testa del letterato Manganelli. L'abbandono agognato e impossibile del "significato" in letteratura (è la linea Mallarmé, Valéry, Blanchot?); l'obbligo del dire, che è proprio della lingua (un uguale rovello assillava Roland Barthes nella sua *leçon* al Collège de France), la quale può alludere al silen-

zio solo con qualche stupenda elisione (è il caso dei "silenzii" di Flaubert letti da Proust); la volgarità importata che, in musica, si disfa nel contesto che l'accoglie, mentre, in letteratura, ostinatamente rinvia all'originale triviale (ma, forse, all'esempio verdiano di Manganelli si potrebbe appaiare l'esempio balzachiano ove la volgarità entra nel sistema dell'energia dei corpi e dei caratteri); la citazione che, in musica, si fa "maceria speciale" – preziosa *res nullius* – per costruire la città dell'armonia, mentre in letteratura resta sempre "un immigrato di dubbia moralità". E infine, l'invidia aggressiva del letterato per il musicista: il primo non racconterà mai quelle avventure dell'astrazione o quel romanzo delle forme che l'arte dei suoni consentirà invece al secondo.

La nostalgia di Manganelli per un'originaria indistinzione è rivelata dalla sua raccolta di indizi di una vasta complicità: tra angoscia e gioco, tra maceria e forma, tra volgarità e nobiltà. Dietro il lusso verbale, le eleganze stilistiche, le sterminate erudizioni e le reticenze e le pudicizie e i sottintesi si percepiscono ancora i rumori titanici di una *rêverie* cosmogonica – le peripezie dell'Uno – tanto più operante quanto più taciuta.

Un piccolo bagliore: la paginetta sulla cantilena che è pre-discorsiva, materica (di materia sonora) e post-discorsiva (*all meanings spent*), suono edenico e paradisiaco.

Una piccola traccia: l'assimilazione, fugace ma reiterata, tra liturgia e astrazione, tra liturgia e forma; e quindi, forse, un'idea di arte moderna come rito, celebrazione, cerimonia, *défilé* di emblemi, neo-araldica...

rivista "Fmr". E, al solito, l'ha fatto in modo geniale.

Non molti se ne accorsero. Erano quegli anni in cui gli storici dell'arte dentro e fuori le università erano impegnati nella ricerca e tutela del patrimonio artistico del territorio, nel recupero di uno statuto per lo studio delle arti minori, nella difesa della storia sociale degli oggetti. Leggere una rivista patinata, del tutto estranea a questi orizzonti, e per di più con una copertina nera, non era affatto politicamente corretto. Anche se, oltre a Manganelli, ci scrivevano intellettuali come Calvino e Garboli.

Ben venga dunque quest'edizione, licenziata tra l'altro mentre i critici più avvertiti stanno cominciando a metterci in guardia dal liquidare troppo frettolosamente la figura di Manganelli come scrittore apolitico.

Ma cosa sono, esattamente, questi scritti? In prima e ultima analisi un testardo esercizio dello sguardo. Uno sguardo ostinatamente riconvocato e messo in relazione con una cultura girovaga e onnivora, anticologica: "Se penso al giardino progettato da Emil Nolde, mi accorgo che i fiori fanno parte di una misteriosa congiura mondiale per imporre l'anonima bellezza del colore a un pianeta riluttante".

Una cultura così radicalmente indossata (mangiata, avrebbe forse detto un inconsueto Gianni Celati pochi anni prima) che ben sa cosa sono quegli angipor-

ti dell'esistere cui le opere riprodotte tentano con insistenza di sfuggire. Ma sa anche prendere fiato per dire che il cielo non è un luogo: è una preziosa invenzione della mente, una inesistenza che custodisce in guise fisiche e metafisiche tutto ciò che è esistente. Insomma una cultura liquida, che agisce infinite rifrazioni, che come l'acqua è presenza magica, luminosa, forma informe, instabile e mobile.

**"Si aggira da padrone  
tra le rovine  
lieto di aver intravisto  
i bagliori  
della catastrofe"**

### Altre storie

Aldo Bodrato, *Storie manicine. Storie di bestie, di uomini e di santi*, prefaz. di Paolo De Benedetti, pp.134, Lit 20.000, Diabasis, Reggio Emilia 2000.

Apologhi e favolette di pungente attualità, modellate con "riso e pianto" sulla tradizione narrativa dell'ebraismo e del cristianesimo.

Sandra Reberschak, *Domeni dove andiamo?*, pp.117, Lit 18.000, Giuntina, Firenze 2001.

Confronto di storia e di vite fra una madre novantenne e una figlia non giovane in una narrazione costruita tutta sul filo del telefono: una prova di bravura dialogica.

## Il visitatore immaginario

### Felpate apocalissi

Giorgio Manganelli  
**SALONS**

pp. 160, Lit 65.000,  
Adelphi, Milano 2000

È impossibile commentare, qui, tutte le visite immaginarie a mostre, collezioni o ritrovamenti suggerite da Franco Maria Ricci, scritte da Manganelli, *voyageur immobile*, e raccolte in volume, *Salons*, da Adelphi; è lecito, però, dichiarare le proprie preferenze e azzardare qualche considerazione generale.

Manganelli lavora con un glossario sontuoso, un doizioso repertorio di sinonimi e un infallibile acume aggettivale; la sintassi è semplice; l'elenco e l'accumulazione lo eccitano; si lascia guidare dal tropismo che sospinge un significante verso l'altro, correndo il rischio di sequenze verbali arbitrarie ma riuscendo a far nascere idee nuove o sorprendenti dalla materiale congiunzione di parole reciprocamente sedotte. La *medietas* è antipatica a Manganelli; il suo sguardo è astronomico o geologico: egli guarda da altezze sublimi donde si disvelano mutevoli geometrie e intrecci di forme impensati, o sonda l'interno oscuro e torpido degli oggetti. Astri e interiora sono la materia adatta a questo indovino del mondo.

Sarà un gioco tutto questo? Un virtuosismo? Una patologia dell'occhio? Il difetto di una sensibilità cui repelle la superficie? Credo che si tratti invece di una visionarietà metafisica, insopportabile a ogni richiamo naturalistico e a ogni primato dell'evidenza, e che fa dell'impegno stilistico un'impresa conoscitiva.

L'occhio di Manganelli non si lascia istruire dal moderno "sospetto", ma si affina sulle figurazioni delle metamorfosi e si affila nella pratica anatomica di sezionare e disgiungere forme orgogliosamente compatte. Nel *cabinet* di Manganelli campeggia una sorridente *Vanitas*, amica di felpate apocalissi.

La sua natura di aruspice lo dispone a speculare sulla vitalità dell'inorganico e, all'opposto, sull'inerzia e passività dell'umano. Manganelli è attirato dalla Cina esotica "ai margini tra umano e no" (il lettore ricorderà il suo libro su *Cina e altri orienti*, del 1974); dallo specchio che duplica il sembiante in vane forme identiche; dal gioiello che protegge e mineralizza il corpo; dal corpo che, nella danza, da labile e inferno si fa duro e infrangibile (è l'idea kleistiana della perfezione del gesto istintuale o meccanico che riappare in Manganelli); dal corpo viscerale acquattato dentro l'ovvietà della pelle (un gu-

sto, questo, condiviso con Cerone; o dallo scheletro, "gruccia taciturna a cui stanno appese le viscere tortuose e la pelle, addobbo sapiente e elegante...".

Qualche ulteriore esempio. Il tema delle rovine gli è massimamente congeniale per il loro "desolato sublime" (da segnalare a Francesco Orlando) intriso di "torbida vitalità vegetale" e di "gagliarda tentazione animale": i tre regni sono convocati per celebrare le ininterrotte gioie della fatiscenza. L'eternità del decadere attrae Manganelli poiché, come esaurimento e marcitura, esso è prodigo di mutanti e di transienti, è una cornucopia del tutto e un'enciclopedia della malinconia. Le rovine che più gli stanno a cuore sono quelle del sacro e lo stingersi del numinoso: lì egli si aggira da padrone dei luoghi, lieto di aver intravisto i bagliori della catastrofe; e gli oggetti e le opere di cui si prende cura sono frammenti di cerimonie interrotte o indizi di liturgie abolite.

Al limite del *camp* (e più tagliente di quello arbasiniano) è la magnifica variazione sulle immagini di Cecil Beaton. Manganelli raduna i tratti fondamentali delle fotografie di Beaton così restie a lasciarsi definire, come prescrive il genere "patinato". Dentro la grande rubrica dell'eleganza snob, Manganelli – tassonomista del tenue – individua il fascino dei corpi intangibili, l'enfasi di posture silenziose, lo sguardo luminoso e senza oggetto della duchessa di Windsor, il "réfalo di effimera psiche" che increspa corpi chic vocati alla marmoreità, il lusso come solitudine estroversa, lo zelo profuso per conquistare l'inespressività e "la grazia delicata del non esistere" (Firbank e Warhol dove siete?), il velario di reticenza che isola ogni foto, eccetera.

E infine un elenco frettoloso di altre indagini.

L'elogio della tabacchiera, angusta conchiglia rococò; le mansioni del ventaglio, riparatore di guance "dall'indiscreto ardor", sipario merlettato fra "labbra inquiete" e tocco di "farfallità" nei ludi mondani; il sigillo di luttuosità apposto sul vetro Lalique; il profilo di Massimiliano di Asburgo, tragico operettista e "collezionista di se stesso... oggetto raro nello stipo della storia"; il gioiello Cartier, incrocio di finezza *upper class* e di protervia *nouveau riche*; le meravigliose, cadenzate frasi sull'accidiosa estate italiana del 1934, con i suoi dipinti "sudati" e di accaldata sensualità; gli acquerelli marktwiniani di Winslow Homer che fissano l'Eden americano nel momento in cui si trasformava in Repubblica; e così via.

Ma qui mi fermo. Se l'elenco crescesse a dismisura, rischierei di precipitare nel cattivo *pastiche*, la trappola più cara alla perfidia di Manganelli.

(G.M.)

## Per Manganelli il cielo non esiste

di Maria Perosino

Troppo tardi: incapace di frequentare metodicamente le biblioteche nostrane, di compilare schede, di catalogare argomenti, di redigere note, ho dovuto ridurmi a fare il genio. Miserabile fine, per chi era nato per gli studi. Ma, in questo modo, mi sono esentato da tutto ciò che non so fare, che è, appunto, tutto" (disarmante confessione, tratta da un articolo del 1977).

Nel 1986 Franco Maria Ricci sottopone una serie di fotografie di opere d'arte a Giorgio Manganelli. Sono immagini di mostre reali o immaginarie, pescate da un repertorio visivo inusuale, a tratti dandystico, spesso appattato. Per una ballerina di Degas, di quelle che l'artista in vita non aveva voluto esporre, un Russo o un Carrà, ci sono sfilze di opere minori se non addirittura ignote.

Per certo sappiamo che Manganelli si è ben guardato dall'intraprendere qualunque tipo di ricerca storiografica, né ha abbandonato la sua scrivania per cercare un contatto diretto con le opere. Si è limitato a scriverne, pubblicando gli articoli sulla

## Europa in versi

## Fare il Novecento

di Andrea Cortellessa

POESIA DEL NOVECENTO  
IN ITALIA E IN EUROPAa cura di Edoardo Esposito  
2 voll., pp. XIX-370 + XIX-324,  
Lit 22.000 + 22.000,  
Feltrinelli, Milano 2000

Nella concisa premessa alla sua antologia, Edoardo Esposito cita *Diario d'Algeria* di Vittorio Sereni: "Europa Europa che mi guardi / scendere inerme e assorto in un mio / esile mito tra le schiere dei bruti, / sono un tuo figlio in fuga che non sa / nemico se non la propria tristezza". Quanto mai eloquente - in quelle circostanze... - l'appello a una civiltà continentale dispersa e oltraggiata, di cui pure non ci si sa non riconoscere figli. L'indicare a propria guida ideale Sereni - poeta di statura continentale eppure, anche, squisitamente italiano - già dice molto del progetto che ha aperto al grande pubblico dell'"Universale Economica" questo assai vasto edificio.

Materialmente vasto, intanto (le più di settecento fitte pagine non ospitano i testi originali delle poesie tradotte; ma si esauriscono inquadramenti storiografici preposti alle singole sezioni, puntuali schede di commento a ciascun testo, notizie biografiche sui poeti antologizzati); ma sterminato, poi, per le proporzioni del repertorio. Va da sé, dunque, che ciascuno compilerà il proprio *cabier* di esclusioni, dolenti quanto inevitabili (cito alla rinfusa il ceco Nezval, i tedeschi Stramm, Lasker-Schüler, Holz e Heissenbüttel, la russa Achmadulina, i francesi Saint-John Perse, Artaud e Jabès, i greci Elitis e Ritsos, gli inglesi Amis e Tomlinson, il portoghese De Sena, i nostri Delfini, Cacciari, Villa e Neri; inoltre nella pur "essenziale" appendice dedicata alle Americhe potevano trovar posto almeno Sylvia Plath e John Ashbery).

Esposito non cela la propria estraneità alle problematiche sollevate dalle avanguardie e dagli sperimentatori più audaci; e non solo nella seconda metà del secolo (drasticamente ridotta la presenza dell'italiano Gruppo 63, con l'esclusione grave di Antonio Porta; insufficiente lo spazio reso ad Amelia Rosselli; fredda la stima nei confronti di Andrea Zanzotto; completamente censurato il gruppo francese di "Tel Quel", ecc.): impressiona per esempio come non sia in alcun modo testimoniato il dadaismo internazionale (di Govoni e Palazzeschi - ben individuati come i maggiori poeti passati per il futurismo - non appaiono i testi più alti, appunto dadaisti avanti lettera). Esposito attribuisce infatti alla "dispersione e licenza" operata dalle avanguardie una "sostanziale incertezza sul significato da attribuire al termine 'poesia'" - per cui i lettori sarebbero preda, oggi, di "stanchezza e disaffezione". E, certo, nulla quanto Dada (con i suoi periodici "eredi") ha seminato quella "sostanziale incertezza" - che altri potrebbe al contrario vedere come salutare demistificazione del "poetico", se non proprio come episodio decisivo nel "fare il Novecento" (ciò che paiono suggerire le copertine dei due tomi, un Carrà del '13 e un Depero del '29...).

Di là da divergenze di gusto e sensibilità, la fatica dell'antologista conserva tuttavia indubbi ed evidenti meriti. Un lavoro sterminato come questo poteva facilmente naufragare nell'accumulo indiscriminato e nella mera delibazione edonistica. Invece Esposito ha seguito senza incertezze un criterio-base che gli garantisce una spiccata originalità: lungi dal tentare un'improbabile storia "astrattamente 'obiettiva'" della poesia continentale, ricostruisce "piuttosto quale Europa è stata in Italia concretamente conosciuta e apprezzata". I testi non italiani vengono quindi raccolti seguen-

do la loro ricezione. Ne derivano due conseguenze importanti: la scelta quasi sistematica (ma non meccanica) di traduzioni d'epoca, che uniscono un fascino testuale intrinseco (tale da fare insomma dimenticare, spesso, l'assenza dei testi originali) a un indubbio "prestigio storico" (si pensi solo all'esemplarità, su ben individuati momenti della poesia italiana del secolo, del Rilke di Errante e poi di Pintor, del Machado di Macrì e del Lorca di Bo, dell'Eliot di Praz e di Montale), e la postdatazione di autori fondamentali sì, ma conosciu-

ti in ritardo (eccellente idea, per esempio, quella di accogliere l'ottocentesco Hopkins).

L'antologia si rivela così assai utile in prospettiva comparatistica e storico-culturale. L'attenzione posta al momento della ricezione e delle sue traversie, poi, porta Esposito, nelle ultime sezioni del suo lavoro (le più problematiche, si capisce, per la fluidità del canone; in appendice trovano posto voci recentissime, fra le quali undici italiani nati nel dopoguerra: Cucchi, Lamarque, Frabotta, Valduga, Airaghi, Magrelli, Frasca, De Signoribus,

D'Elia, Anedda e Buffoni), a riservare una cura particolare a poeti esiliati e apolidi, alloglotti, grandi traduttori (non è un caso che a chiudere la fila sia chiamata la figura emblematica di Paul Celan). Come ad alludere a quell'etimo trascendentale della metafora come *spostamento*, e dunque della poesia come *deviazione*, che anche a un conservatore illuminato - purché, com'è con tutta evidenza Esposito, appassionato amante della poesia - appare ineludibile.

mf4182@mcLink.it

## Respirare Libri

LINGOTTO FIERE 17-21 MAGGIO 2001 DALLE 10 ALLE 23

Aria di primavera, aria di Fiera del Libro. Leggere è un piacere naturale: venite a cercarlo nel suo luogo naturale. Come sempre, alla Fiera ce n'è per tutti i gusti. Non importa se siete bibliofili o semplici curiosi: dai classici ai best-sellers, passando per i fumetti e facendo un salto nel futuro con gli e-book, alla Fiera c'è un libro per tutti. E in più dibattiti, incontri con grandi autori, laboratori di poesia, spazi per i bambini. L'edizione 2001 sarà dedicata a un tema che da sempre accompagna la storia della cultura: il rapporto tra l'uomo e la Natura. Non perdetevi l'appuntamento con la Fiera: è il momento di respirare libri.

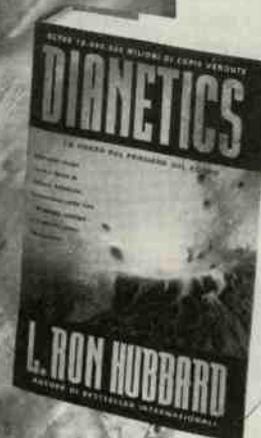
www.fieralibro.it



FIERA DEL LIBRO  
TORINO  
EDIZIONE NATURA

**DIANETICS**  
LA FORZA DEL PENSIERO SUL CORPO  
di L. Ron Hubbard  
L'eterno best seller

DIANETICS è un marchio registrato usato con il permesso del legittimo proprietario.



Dianetics, l'esplosivo best seller pubblicato la prima volta nel maggio 1950 ha superato i 18 milioni di copie vendute ed è ora disponibile in 53 lingue. Un "classico" che non può mancare nella vostra libreria.

"Dianetics è un'avventura, è l'esplorazione di una terra incognita, la mente umana, cioè quel vasto regno, situato un centimetro dietro la nostra fronte" -

L. Ron Hubbard -

**new era**  
Publications Italia srl

800-828195

## L'opera poetica di un grande catalano

## Addio a compagna morte

di Aldo Ruffinatto

Jaime Gil de Biedma

## LE PERSONE DEL VERBO

ed. orig. 1982,  
a cura di Giovanna Calabrò,  
pp. 384, Lit 35.000,  
Liguori, Napoli 2000

Uno esce per strada / e bacia una ragazza o compra un libro, / passeggia felice. E lo fulminano: / *Ma come osa?*”. Per strano che possa sembrare questa era l'atmosfera che si respirava nella Spagna franchista degli anni cinquanta e sessanta, e questo il “velo di polvere grigia che penetrava nelle fibre materiali degli edifici” della stessa Barcellona, ovvero di quella città che veniva considerata come la più europea di Spagna (il frammento citato appartiene alla curatrice di questa prima edizione italiana delle poesie di Gil de Biedma). Chi scrive ha vissuto esperienze analoghe nel capoluogo catalano ancora nella seconda metà degli anni sessanta, e può quindi confermare l'assoluta veridicità di questi versi tratti dal poema *El Alquitra* (*L'architrate*) di Jaime Gil de Biedma, una delle voci poetiche più affascinanti della letteratura spagnola del ventesimo secolo. Ma anche chi non ha avuto occasione di sperimentarle in prima persona può rivivere queste sensazioni penetrando nel tessuto verbale di *Le persone del verbo*, un volume che Jaime Gil pubblicò dapprima nel 1975 e poi, con aggiunte, nel 1982, raccogliendo tutta la sua opera in versi fino ad allora pubblicata, e che ora Giovanna Calabrò ripropone al pubblico italiano con l'indispensabile corredo di introduzione, traduzione e commento, il tutto così saggiamente elaborato da consentire per davvero un dilettevole viaggio all'interno dei suoi mondi possibili.

Mondi che si aprono con *Compañeros de viaje* (*Compagni di strada*, nella traduzione forse un po' troppo connotativa della Calabrò), libro uscito per la prima volta nel 1959, quando cioè Gil de Biedma si avviava verso i trent'anni, per poi proseguire con *Moralidades* (*Moralità*), libro “della maturità, della pienezza vitale del personaggio protagonista e nel contempo del suo autore”, pubblicato in Messico nel 1966, data l'indisponibilità degli editori spagnoli dell'epoca, e per concludersi con *Poemas póstumos*, proposti all'attenzione del pubblico da due edizioni madrilene, una del 1968 e l'altra (aumentata) del 1970. In tutto, una novantina di componimenti scritti nell'arco di circa vent'anni, che potrebbero denunciare, quanto meno, una certa lentezza di scrittura; ma sarebbe del tutto fuori luogo cercare una spiegazione a questo nella sua condizione di scrittore non legato agli ambienti ufficiali dell'espressione letteraria (Jaime Gil approda alla poesia dopo aver

conseguito una laurea in giurisprudenza), oppure in eventuali gravosi impegni professionali, giacché la sua collaborazione in un'impresa familiare non fu tale da costringerlo a periodi di intensa attività lavorativa.

Si tratta, in realtà, di una lentezza dettata non da circostanze esterne ma da precisi imperativi di carattere estetico e filosofico, come risulta dal prologo di *Compañeros de viaje*, nel quale, dopo aver messo in rilievo gli inconvenienti dovuti alla sua caratteristica di “scrittore lento”, Gil de Biedma aggiunge: “Ma la lentezza ha anche i suoi vantaggi. Nella creazione poetica, come in ogni processo di trasformazione naturale, il tempo è un fattore che modifica tutti gli altri. Bene o male, per il semplice fatto di essere stato scritto lentamente, un libro porta dentro di sé ambiti temporali della vita dell'autore (...) In fin dei conti, un libro di poesie non è altro che la storia di quell'uomo che ne è l'autore, ma innalzata a un significato tale per cui la vita del singolo rappresenta quella di tutti gli uomini, o almeno – fatti salvi gli inevitabili limiti oggettivi di ogni esperienza individuale – di alcuni”.

E non v'è dubbio che sia il tempo, inteso come cronotopo, a orientare in massimo grado il suo esercizio poetico: le tre raccolte che concorrono a formare *Le persone del verbo* corrispondono, infatti, alle tre distinte età di un uomo che è nel contempo individuo e collettività, integrato e alienato, vivo e morto. Tre età che possono anche essere lette come tre tappe di un viaggio nella storia di una società e nella coscienza di un singolo individuo che a quella società appartiene pur rimanendone sempre conflittualmente ai margini: mentre sullo sfondo, come un basso continuo, risuona la sua appartenenza all'alta borghesia catalana, a un mondo fatto di piccole o grandi ipocrisie urbane mescolate agli ozi apparentemente liberatori delle ville in campagna o al mare. A loro volta, le tre tappe, lungi dal porsi come indipendenti l'una dall'altra, si qualificano come tre momenti, strettamente interrelati, di un processo iniziatico che conduce per gradi alla catarsi finale, giustificando quindi appieno l'accorpamento dei tre libri (*Compagni di viaggio*, *Moralità*, *Poesie postume*) nell'unità delle *Persone del verbo* (è appena il caso di sottolineare l'isotopia linguistico-teologica sottesa a quest'ultimo titolo).

Non a caso, la prima tappa prende le mosse dal più significativo tra i valori umani (*Amicizia nel tempo* è, infatti, il titolo del primo poema della raccolta) per confluire in uno dei temi più cari alla cosiddetta poesia social, quel-

lo della solidarietà e della partecipazione alla lotta di classe: “Cantavano. / E io cantavo con loro. / Oh sì, cantavamo tutti / un'altra volta, che movimento, / che rivoluzione di soli / dentro l'anima!”. Così suonano alcuni versi centrali di *Piazza del Popolo*, ispirati da un esaltante racconto che la filosofa María Zambrano aveva fatto a Gil de Biedma dopo aver assistito proprio nella romana Piazza del Popolo a un'esecuzione corale dell'*Internazionale*. Ma si tratta, a ben guardare, di una solidarietà e di una partecipazione non dettate da un'esperienza personale o da un coinvolgimento diretto nell'azione (come nel caso, ad esempio, di Blas de Otero), bensì filtrate da una mediazione “poetica”; quella stessa che nel libro successivo, *Moralità*, gli consentirà di assumere senza compromessi l'identità di poeta borghese e di predicare, da questo pulpito, la sua visione del mondo sulla base dei canoni, solo apparentemente contrapposti, dell'esemplarità e dell'ironia.

Sintetizzando molto, è possibile dire che proprio da questa scoperta e da questa accettazione di una precisa identità (disegnata formalmente da sentenze, aforismi e da un alto tasso di intertestualità e connotata sul piano umano – come riconosce Vázquez Montalbán – dalla “radicalità di un'esperienza individualissima e privata, per nascita, per cultura e per identità sessuale”)

emergono i presupposti per il passaggio alla terza ed ultima fase, quella di *Poesie postume*. Qui, la coscienza della perdita progressiva o, per meglio dire, della insostenibile decadenza dell'identità, fa sì che il poeta, in prima istanza, percepisca il suo io come ospite di una duplice natura: “A che serve, vorrei sapere, cambiar casa, / lasciare un sottoscala più nero / della mia reputazione – che è tutto dire – / mettere bianche tendine / e assumer la domestica, / rinunciare alla vita da bohémien, / se poi arrivi tu, rompiscatole, / a starmi tra i piedi, idiota che indossi i miei vestiti, / scroccone, buono a nulla, cacasenno, / con le tue mani lavate, a mangiar nel mio piatto e a sporcarmi la casa?” (*Contro Jaime Gil de Biedma*). Una percezione che consente a Jaime Gil di portare a compimento l'estremo sacrificio, vale a dire, l'uccisione di quel “rompiscatole” di “quell'idiota che indossa i suoi panni” e la conseguente cancellazione della sua capacità di creare mondi, amori, illusioni e frammenti di felicità, nonché l'eliminazione della stessa immagine di una “compagna” che non l'aveva mai abbandonato, la morte.

Di qui il prodigio: la sconfitta della morte (simbolicamente ottenuta mediante l'assassinio dell'io creatore e schiavo del trascorrere del tempo) apre catarticamente la strada all'“al di là”, o, per usare la stessa definizione del poeta, alla *Ultramort*, là dove il sole del tempo appare immerso nella staticità del sonno e l'infanzia può essere prolungata fino all'esaurimento della carne: “Una casa deserta che io amo, / a due ore da qui, / mi serve di conforto. / Sulle sue tegole rose dall'erba / la luna illanguidisce, / dorme il sole del tempo. / Tra le sue mura il silenzio esiste / che ora io immagino / – sognando di vivere / una seconda infanzia prolungata / fino all'esaurimento della carne, / felice. / Mi affaccerò in silenzio a vedere il giorno, / contento di stare solo / con la vita che ho. / Trovare nel letto un altro corpo, / solo per qualche notte, / sarà come bagnarli” (*Ultramort*).

Tuttavia, quel corpo che, pur abitando la casa dell'*Ultramort*, continua a portare di tanto in tanto il seme della vita (implicito in quel “banarme”), rinvia al tema dell'amore costante oltre i limiti della morte (mi riferisco, ovviamente, al ben noto sonetto *Amor constante más allá de la muerte* di Francisco de Quevedo), tema che nelle stesse *Poesie postume* viene rivisitato da Jaime Gil con un componimento dal titolo chiaramente allusivo di *Amor más poderoso que la vida* (*Amore più potente della vita*): “Amore che è come la vita, / amore senza bisogno di futuro, / presente del passato, / amore più potente della vita: / perduto e ritrovato. / Ritrovato, perduto...”. Come dire che l'eternità della poesia trova il suo sigillo nella coniugazione di amore e morte, superando le barriere della vita.

A questo grande, grandissimo poeta ispano-catalano scomparso a Barcellona nel 1990 all'età di sessant'anni, anche il pubblico italiano può ora accostarsi con piena conoscenza di causa grazie alla splendida edizione di Giovanna Calabrò.

## Saggi Einaudi

Gian Carlo Roscioni

*Il desiderio delle Indie*

Storie, sogni e fughe di giovani gesuiti italiani

pp. 204, L. 32 000

James Knowlson

*Samuel Beckett*

Una vita

A cura di Gabriele Frasca

Traduzione di Giancarlo Alfano

pp. XXVI-876, L. 75 000

Glenn W. Most

*Leggere Raffaello*

La Scuola di Atene e il suo pre-testo

Traduzione di Daniela La Rosa

pp. XVI-95, L. 36 000

Marco Belpoliti

*Settanta*

pp. XIV-306, L. 32 000

www.einaudi.it

## “Non credo all'ispirazione, credo in una specie di costrizione”

Intervista a Jaime Gil de Biedma di Angelo Morino

L'intervista qui proposta è stata presa da una mia lunga conversazione con Jaime Gil de Biedma, registrata a Barcellona nell'autunno-inverno 1976-77 e rimasta finora inedita. A quei tempi, trascorrevi lunghi periodi nella capitale catalana e, fra un soggiorno e l'altro, mi ero messo in testa di confezionare un libro che racchiudesse una serie di interviste fatte a narratori e a poeti lì residenti. L'idea era di riunire una serie di conversazioni il cui nucleo fosse costituito dall'atteggiamento assunto nei confronti della lingua catalana, rimasta proscritta per oltre un trentennio. A neppure due anni dalla scomparsa di Franco, nella città si poteva cogliere l'inizio di fermenti rivendicativi che, in seguito, si sarebbero definiti con forza sempre maggiore. Oltre a Jaime Gil de Biedma, avevo incontrato Terenci Moix, Maria Aurèlia Capmany, Carlos Trias, Manuel Pedrolo, Luis Goytisolo, Ana Maria Moix e Juan Marsé, tutti disponibilissimi nel sottoporsi ai miei interrogatori e nel parlare davanti a un registratore. Non ho mai portato a termine il libro progettato – più che altro per una forma di pigrizia che mi affligge ancora –, e solo la conversazione con Juan Marsé trovò spazio su una rivista di quegli anni: “El Viejo Topo”. Quanto a Jaime Gil de Biedma, fu proprio Juan Marsé a introdurre a casa sua, una sera, al numero 6 di Maestro Pérez Cabrero. Ricordo un appartamento elegante, ma senza particolari caratteristiche che mi avessero colpito, e un padrone di casa massiccio, altero nel suo continuo sorridere, sbrigativo nei modi, volutamente brutale, sempre con un bicchiere di gin tonic fra le mani.

### Tu sei nato qui, a Barcellona, vero?

Sì. I miei genitori si erano stabiliti qui, quando si sono sposati, e io sono nato nel '29. Avevo sei anni all'inizio della Guerra civile e li ho passati a Segovia. Quando sono tornato a Barcellona, il catalano era una lingua proibita. È di questo che vuoi parlare, no? Allora, sì, il catalano era una lingua proibita. A scuola non la insegnavano e, in strada, la si parlava il meno possibile. In casa, poi, noi non la parlavamo perché mio padre e mia madre erano castigliani. Quindi il catalano lo capisco come il castigliano, ma non sono capace di parlarlo, perché tutti i verbi cambiano e mi vergogno a fare tanti errori.

### Qual è la tua posizione nei confronti del mondo culturale catalano?

Se per “mondo culturale” intendi la produzione di opere letterarie e – soprattutto – artistiche, questo dipende molto dalle affinità personali. Comunque, a me sembra di essere un personaggio assolutamente barcellonense. Non credo di essere immaginabile così come sono, se fossi nato e cresciuto in un'altra città. Se, sposandosi, i miei genitori fossero rimasti a Madrid e io fossi cresciuto a Madrid, sarei sicuramente diverso da come sono. Sì, io mi sento barcellonense e, in quanto barcellonense, catalano, anche se non parlo il catalano.

### Quindi, tu ti consideri un poeta catalano.

Be', il fatto è che, quando tu dici “catalano”, introduci tutta una serie di fattori... per esempio quello della lingua. Io non scrivo in catalano, scrivo in castigliano. Direi che mi considero fondamentalmente un poeta barcellonense e che, in quanto barcellonense, mi considero catalano. Del resto, sono assolutamente orgoglioso della Catalogna, della sua lingua, di tutto il paese. È un fenomeno di meticcio abbastanza strano: io non parlo il catalano, ma mi sento catalano.

### Proprio nessuna frattura fra questo sentirti catalano e il fatto di scrivere in castigliano? È una situazione che non ti crea problemi?

Non è che non mi crei problemi. Ma come potevo scrivere altrimenti? Se nei trent'anni di proscrizione della loro lingua i poeti catalani hanno continuato a scrivere in catalano, è perché era quella la musica che avevano nell'orecchio. Quanto a me, la musica che avevo nell'orecchio era il

castigliano. Allora, è inutile voler cambiare le cose. Tutti gli scrittori scrivono a orecchio, secondo il loro ritmo. Scrivono in catalano se quella è la musica che sentono. Voler scrivere in catalano a tutti i costi significa condannarsi a una brutta fine.

### Vuoi parlare della tua esperienza di lettore? Quali poeti ritieni che ti abbiano segnato di più?

Per esempio, Orazio attraverso il filtro di fra' Luis de León o, meglio, fra' Luis de León e – attraverso di lui – Orazio. Poi, Jorge Guillén, T.S. Eliot e Auden. Auden moltissimo. A proposito di me, fanno sempre il nome di Luis Cernuda. A me non sembra così presente, ma è possibile che sia così. Mi vengono in mente anche Wordsworth e Coleridge, Baudelaire, Villon, Laforgue. Però, nel caso di Laforgue, non so se mi ha segnato direttamente o attraverso la poesia giovanile di Eliot. Di Eliot ho anche tradotto *Funzione della poesia e funzione della critica*. Quanto a tradurre, ho fatto anche *Goodbye to Berlin*, il romanzo di Christopher Isherwood, che ritengo un classico.

### E Rimbaud, di lui nessuna traccia?

Guarda, hai toccato un punto critico. Io avevo ventun anni e leggevo Rimbaud, in un momento di crisi di fine età, di fine dell'adolescenza. Per quattro o cinque anni, ho tenuto nel portafoglio una poesia di Rimbaud: quella che si intitola *Chanson de la plus haute tour*. È quella che dice: “Oisive jeunesse / à tout asservie, / par délicatesse / j'ai perdu ma vie”, eccetera eccetera. Questa poesia ricordo di averla letta un'infinità di volte a ventun anni, con le lacrime agli occhi, vedendovi la cifra della mia stessa situazione esistenziale ed emotiva. Non ho mai trovato una poesia che mi riassume in quel momento come la *Chanson de la plus haute tour*. Forse è proprio per questo che, come spesso accade con gli amori di gioventù, la mia opinione attuale di Rimbaud è piuttosto negativa. L'ho ripreso in mano poco tempo fa, per via di una poesia in prosa cui stavo lavorando. Ho riletto le *Illuminations* e *Une saison en enfer*, così come parecchie sue poesie in versi. Mi sembra un retorico. Le *Illuminations* mi sono sembrate un libro assolutamente pompiere, fatto solo di retorica, freddo. *Une saison en enfer* è già più interessante. Anche fra le poesie ce ne sono alcune che hanno una loro grazia, in genere per la giustapposizione di parole appartenenti a diversi registri linguistici. Però, Rimbaud mi è sembrato infinitamente inferiore rispetto a Verlaine, che faceva le stesse cose ma con un orecchio molto migliore. Rimbaud è impressionante se lo si prende per quello che è: un adolescente che per caso scrive buona poesia. Niente messaggi universali in Rimbaud. Lui scrive con una fedeltà assoluta e meravigliosa il mondo della crisi finale dell'adolescenza. Quello che può interessarmi, di Rimbaud, non è la sua poesia: è la formulazione di cosa prova un adolescente quando arriva a diciotto, diciannove, vent'anni. Invece, a partire da questi elementi, Paul Claudel ha montato un mito grottesco, quello del “*mystique à l'état sauvage*”, e tutta una serie di false leggende. Come quella del motivo per cui un individuo così geniale avrebbe improvvisamente smesso di scrivere. Il che è una stupidaggine. Non bisogna mai domandarsi perché qualcuno smette di scrivere. Bisogna domandarsi perché qualcuno si mette a scrivere. La normalità è non scrivere ed è normale soprattutto all'età in cui Rimbaud non ha più scritto. Quante persone al mondo hanno scritto poesie alla stessa età in cui ne scriveva Rimbaud? Tantissime. E tutte hanno smesso di scriverne alla stessa età in cui ha smesso Rimbaud, senza che nessuno se ne sia mai preoccupato. Certo, la differenza è che le poesie di Rimbaud erano, se non una meraviglia, comunque buone. Allora, la domanda dovrebbe essere formulata in questo termini: perché Rimbaud scrisse buona poesia mentre l'ottantaquattro per cento dei giovani che lo fanno non ottiene gli stessi risultati? Perché, durante tutto il tempo in cui scrisse, era quello che era?

### Vuoi provare a descrivere che cos'è per te l'atto poetico?

Per quanto mi riguarda, io scrivo di rado, su carta. Tutta la parte centrale del lavoro la faccio a memoria, mentalmente, e quindi posso farla in qualsiasi situazione e in qualsiasi luogo, facendo la doccia o guidando l'automobile. Ricordo di averlo fatto persino durante una riunione di affari, da giovane, quando avevo tanta vitalità. Io parlavo e, nello stesso tempo, componevo una poesia. Purtroppo, adesso non ci riuscirei più. Molto semplicemente, accade che un'idea ti si impone e ti dà un ritmo e una durata diversi da quelli della tua coscienza. È la sensazione della presenza di un intruso, di un'idea formale, di un'idea della poesia che si è installata nella tua testa e che ha cominciato a cristallizzarsi in una serie di parole chiave, in un certo ritmo o in un certo contrasto di modulazioni verbali. Tutto questo, a poco a poco, si concretizza e si completa grazie al tuo aiuto, perché quello che vuoi è liberartene. Io non credo molto nell'ispirazione. Credo, piuttosto, in una specie di costrizione. Se la poesia si installa in te, allora ti costringe a metterla per iscritto, tanto vuoi liberartene. Non ho mai scritto una poesia che, questa stessa, non mi obbligasse a scriverla. Da anni, comincio poesie e le ripongo in un cassetto. Se non fanno ritorno da sole, come i fantasmi di notte, esigendo che le metta per iscritto, le lascio nel cassetto.

### Tu hai pubblicato anche un testo in prosa, il Diario del artista seriamente enfermo, che risale al 1956 e al 1957, quando, per motivi di lavoro, hai pure soggiornato nelle Filippine. Vuoi parlarmi di questa tua esperienza?

È stato, essenzialmente, un addestramento alla letteratura e alla prosa. Non ho iniziato per motivi confessionali. Lo ritenevo un modo per esercitarmi a scrivere. Quindi, presumevo che, se mi fosse venuto bene, un giorno o l'altro l'avrei pubblicato. A dire il vero, così come è stato pubblicato adesso, mancano i primi cinque mesi, che, attualmente, non possono essere dati alle stampe per vari e diversi motivi. Ci ero tornato sopra due o tre anni dopo averlo scritto. Avevo rielaborato certe cose, corretto e riscritto certe altre. Però, alla fine, mi ero annoiato e l'avevo messo da parte. È stato solo nel 1969 o nel '70 che mi hanno chiesto qualcosa di mio da pubblicare. Allora, l'ho di nuovo tirato fuori e ho tagliato le parti che non mi andava di rendere pubbliche. Tutto, lì dentro, è molto controllato, anche gli abbandoni, anche le delusioni.

### Hai fama di essere un uomo sensuale. Tu stesso, del resto, sembri averlo voluto sottolineare, in diverse interviste che ti hanno fatto. Il che sembrerebbe obbedire a un certo stereotipo: l'artista sensuale, vuoi romantico, vuoi decadente...

Non c'è solo la sensualità. C'è pure la sensibilità. Il limite del romanticismo o del decadentismo è credere che il poeta o il letterato abbia più sensibilità e più sensualità del resto delle persone. Questo è falso. Un artista non si distingue perché ha più sensibilità e più sensualità. Le ha meglio organizzate, meglio messe in rapporto col resto della vita: ecco in cosa consiste l'arte. Quello che mi preoccupa è che con l'età la sensualità diminuisce. Il momento in cui non potrò più passare i miei giorni bevendo un buon bicchiere o guardando una persona fisicamente attraente, la vita sarà per me atroce, nerissima. Che ci siano creature belle, mangiare e bere bene, farsi una bella chiacchierata, una bella giornata, il mare salato e fresco: queste sono le cose che occorre saper cogliere nella vita. Purtroppo, ultimamente non sono più così capace di rimanere per un'ora in una vasca piena di acqua tiepida. Adesso, dopo dieci minuti, mi annoio e interrompo il bagno. Invece, dieci anni fa, con sigarette e qualche bicchiere riuscivo a starci comodamente anche due ore, in una vasca da bagno. Insomma, ormai la mia famosa sensualità è in calo.

## Tre nuove traduzioni da Walser

## Non dir nulla promettendo tutto

di Renata Buzzo Margari

Robert Walser

POESIE

CON LE ILLUSTRAZIONI  
DI KARL WALSERed. orig. 1909, a cura di Antonio  
Rossi, pp. 105, Lit 25.000,  
Casagrande, Bellinzona (Ch) 2000

Robert Walser

IL MIO MONTE

PICCOLA PROSA DI MONTAGNA

a cura di Michel Jakob,  
trad. dal tedesco di Maura Formica,  
pp. 88, Lit 18.000,  
Tarara, Verbania 2000

Robert Walser

DIARIO DEL 1926

FRAMMENTO

1ª ed. 1967, a cura di Mattia  
Mantovani, pp. 118, Lit 14.000,  
il melangolo, Genova 2000

**A**lle ormai numerosissime traduzioni italiane di scritti di Walser si sono aggiunti di recente tre titoli nuovi: in uno di essi Antonio Rossi presenta la traduzione con testo a fronte di una quarantina di brevi poesie, a completamento delle dodici che aveva già pubblicato nel 1990 per le edizioni del melangolo ("Idra", n. 2). Questi versi gracili, scritti nello spirito decadentistico dello *Jugendstil*, che oscillano fra l'ingenua espressione dei propri sentimenti e un uso linguistico irriverente, costituiscono la sola raccolta omogenea voluta dall'autore (che pure continuò fino agli anni trenta a comporre versi), e sono gli stessi testi apparsi nel 1993 nella traduzione di Antonio Barbi per le Edizioni Sestante (cfr. "L'Indice", 1994, n. 2).

Ma questa versione di Rossi si distingue per la sua volontà di essere soprattutto una accurata e particolarissima "esperienza di lettura": il traduttore si preoccupa in prima istanza di afferrare senza fraintendimenti le intenzioni fondamentali del testo, e nella sua versione tiene conto anche di certi aspetti formali che nella scrittura walsariana sono una presenza meditata e costante, e che – soprattutto nella produzione più tarda – servono a segnalare una volontà di autodistruzione del testo. La postfazione di Rossi non solo esamina temi e motivi, considerando ad esempio la caratteristica compresenza di elementi opposti che non si escludono a vicenda (staticità e movimento, spazi chiusi e spazi aperti, veglia e sonno, sole e luna), e commentando le illustrazioni di Karl Walser, fratello dell'autore; ma mette anche in rilievo alcune significative scelte stilistiche e linguistiche (anafora, allitterazioni), fra le quali si potrebbero annoverare ancora certe rime sorprendenti, nate da un impossibi-

laltro tutte completamente rimpensate, e svolgono bene il loro compito di accompagnare con grande sensibilità il lettore in una "impegnativa, ardua passeggiata sull'orlo del senso". Il commento fornisce poi importanti spunti di riflessione critica, richiamando per esempio Coleridge e la sua concezione di letteratura paesaggistica, o esperienze di percezione artistica come quelle di Cézanne.

**N**el *Diario del 1926. Frammento* emerge la figura biografica e letteraria di Walser come *flâneur*, occupato a esercitare la sua "scrittura spiraleforme, che annuncia e promette di dire tutto e finisce puntualmente e volutamente col non dire nulla" (dall'introduzione di Mattia Mantovani, *Il flâneur sul ciglio del silenzio*). Il lettore che abbia in mente testi come *La passeggiata* (una prosa del 1917) ritroverà qui una forma esasperata e radicalizzata di scrittura per così dire "antinarrativa", la cui intenzione è quella di "palesare il macchinario interno che presiede alla strutturazione dell'opera letteraria, mettendo così in risalto la perfettibilità del testo" – come osserva Leonardo Tofi in *Il racconto è nudo!* (Edizioni Scientifiche Italiane, 1995). La traduzione qui presentata si

basa su un manoscritto che è stato pubblicato postumo solo nel 1967 (in *Das Gesamtwerk*, vol. VIII, Kossodo, 1967); e sarebbe stato interessante poter prendere atto anche delle varianti che esso presenta rispetto alla sua prima stesura in "microgrammi", ossia nella scrittura a matita in caratteri minutissimi, illeggibile a prima vista, che caratterizza la produzione di Walser dal 1924 in poi. Tra i microgrammi, solo alcuni furono poi ritrascritti in bella copia dallo stesso autore, come appunto è il caso del *Diario del 1926*; mentre per la trascrizione completa si è impegnata a partire dagli anni ottanta un'équipe di specialisti che ha concluso il proprio arduo compito proprio pochi mesi fa. Nel novembre 2000 sono infatti usciti presso Suhrkamp i volumi 5 e 6 *Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme 1925-1932*. Con la pubblicazione di questi ultimi due volumi il panorama degli scritti di Walser viene ora completandosi, e mette a disposizione della critica tutti gli elementi per un giudizio, se non definitivo, almeno saldamente documentato; e in futuro anche le traduzioni italiane potranno tener conto degli scritti tardi, in cui l'autore rivela con maggiore chiarezza il suo particolare genere di sperimentalismo.



## Bollati Boringhieri

Duccio Canestrini

## Trofei di viaggio

Per un'antropologia dei souvenir  
Variantine  
pp. 117, con 37 illustrazioni fuori testo  
lire 18 000

Mircea Eliade

## Il mito dell'alchimia

seguito da  
L'alchimia asiaticaVariantine  
pp. 122, lire 18 000

Bernard Simeone

## Cavatina

Varianti  
pp. 96, lire 30 000

Mario Lavagetto

## Dovuto a Calvino

Temi 108  
pp. 148, lire 24 000

Giorgio Agamben

## La comunità che viene

Postfazione del gruppo «Tiqun»  
Temi 109  
pp. 96, lire 24 000

Reinhold Messner

## Salvate la Alpi

Temi 111  
pp. 84, lire 24 000

Furio Jesi

## Sören Kierkegaard

Postfazione di Andrea Cavalletti  
Saggi. Storia, filosofia e scienze sociali  
pp. 201, lire 38 000

Pierpaolo Donati

## Il lavoro che emerge

Prospettive del lavoro come  
relazione sociale in una economia  
dopo-moderna  
Saggi. Storia, filosofia e scienze sociali  
pp. 245, lire 38 000

Ernesto Rossi

## «Nove anni sono molti»

Lettere dal carcere 1930-39  
A cura di Mimmo Franzinelli  
Nuova Cultura 83  
pp. cxvii-890, con 24 illustrazioni  
fuori testo, ril., lire 90 000

Pietro Laureano

## Atlante d'acqua

Conoscenze tradizionali per la lotta  
alla desertificazione  
Nuova Cultura 82  
pp. 496, con 210 illustrazioni a colori  
ril., lire 150 000

William E. Arens

## Il mito del cannibale

Antropologia e antropofagia  
Gli Archi  
pp. 200, lire 38 000

Marcello Cini

Dialoghi  
di un cattivo maestroSaggi. Scienze  
pp. 328, lire 45 000

Bollati Boringhieri editore

10121 Torino  
corso Vittorio Emanuele II, 86  
tel. 011.5591711 fax 011.543024  
e-mail: bollatib@tin.it

## La doppia vita di Ingeborg Bachmann

di Franz Haas

Rita Svandrlik

INGEBORG BACHMANN:  
I SENTIERI DELLA SCRITTURA  
POESIE, PROSE, RADIODRAMMI

pp. 273, Lit 42.000, Carocci, Roma 2001

**P**er una rara eccezione, il primo romanzo – *Malina* – di Ingeborg Bachmann era uscito da Adelphi nel 1973, quando la scrittrice era ancora in vita – un riconoscimento preziosissimo, visto che all'epoca l'inclinazione della casa editrice milanese verso i poeti defunti era più marcata di adesso. Oggi le opere della massima poetessa di lingua tedesca sono reperibili nelle librerie italiane, anche se alcune in traduzioni che gridano vendetta. Mancava invece finora una monografia completa a lei dedicata, lacuna colmata dall'ottimo studio di Rita Svandrlik: *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura*.

Il libro ripercorre l'intera vita della poetessa e tratta tutte le sue opere pubblicate, dando giustamente meno peso alle ultime "scoperte", testi minori o incompleti che recentemente sono stati oggetto di discutibili manovre editoriali. Il saggio si basa quindi soprattutto sull'edizione tedesca delle Opere del 1978, datata e in alcune parti arbitraria, quasi senza commento, ma pur sempre indispensabile perché non è ancora stata pubblicata un'edizione critica. Il vasto materiale inedito che Ingeborg Bachmann lasciò alla sua morte prematura è custodito nella Biblioteca nazionale austriaca, e comprende lettere, frammenti e abbozzi di poesie per i quali gli eredi hanno disposto un divieto di pubblicazione. La futura ricerca sulla poetessa ruoterà soprattutto intorno a queste carte.

Nel primo capitolo Rita Svandrlik, che insegna letteratura tedesca all'università di Firenze, ripercorre la movimentata vita della poetessa: l'infanzia a Klagenfurt, in una Carinzia arretrata accanto a un padre dalle simpatie nazionalsocialiste, gli studi a Vienna, l'amicizia con il poeta

Paul Celan, i primi successi letterari. Negli anni cinquanta cominciano le sue peregrinazioni, a Napoli e a Ischia, dove vive accanto al compositore Hans Werner Henze, e in seguito a Roma con lo scrittore svizzero Max Frisch. Quando quest'ultimo legame s'interrompe, trascorre un doloroso periodo a Berlino, quindi torna a vivere in Italia, dove instaura la sua "doppia vita", scrivendo le sue opere narrative a Roma, ma ambientandole in gran parte a Vienna. Morirà in un ospedale romano per cause mai del tutto chiarite, lasciando ampio spazio alle insinuazioni e alle fantasie dei commentatori letterari.

**M**a il presente studio si astiene lodevolmente dalle speculazioni biografiche e segue con buon senso lo sviluppo cronologico delle opere: le due raccolte di poesie, *Il tempo dilazionato* (1953) e *Invocazione all'Orsa Maggiore* (1956) che resero celebre la giovane autrice. Seguono commenti ai radiodrammi, sempre composti negli anni cinquanta, e ai testi poetologici raccolti nelle *Lezioni di Francoforte*. La seconda parte del libro è dedicata alle opere in prosa, alla raccolta di racconti *Il trentesimo anno* (1961), al romanzo *Malina* (1971), ai racconti di *Simultan* (1972) e al *Todesarten-Zyklus*, un ciclo di romanzi rimasto incompiuto e pubblicato nel 1995 con criteri assai confusi.

La critica bachmanniana si divide subito tra i sostenitori della lirica e quelli della prosa, con tanto di luoghi comuni sulla "poetessa caduta", che in una seconda fase della sua vita si sarebbe abbassata a scrivere narrativa. Una serie di saggi recenti hanno però smentito questo *cliché*, dimostrando che una sporadica produzione lirica era continuata anche negli anni sessanta. Rita Svandrlik, comunque, non si schiera in questo schema semplificante. Il suo libro è uno strumento molto utile per un approccio complessivo a tutte le opere di Ingeborg Bachmann. Puntuale e allo stesso tempo sintetico non teme il confronto con le migliori monografie in lingua tedesca sull'argomento.

## Tra India e Stati Uniti.

## Il troppo e il troppo poco

di Paola Splendore

Anita Desai

## DIGIUNARE, DIVORARE

ed. orig. 1999, trad. dall'inglese  
di Anna Nadotti,  
pp. 167, Lit 26.000,  
Einaudi, Torino 2001

La vita familiare con i suoi rituali, le aspettative, le rigidità e le dissonanze, ma soprattutto l'incapacità della famiglia a considerare i bisogni dei suoi membri più deboli, le donne e i bambini: questo l'aspro tema dell'ultimo romanzo di Anita Desai, mitigato dalla consueta leggerezza della sua prosa e da qualche sprazzo di ironia. Protagonista di *Digiunare, divorare* è una famiglia indiana della media borghesia: due genitori molto uniti, al punto da essere agli occhi della figlia Uma, coscienza centrale della prima parte del romanzo, un'unità inscindibile, Mammapà, sempre molto impegnati l'uno dall'al-

tro, o dalle discussioni sul cibo da far preparare, o da se stessi; due figlie poco curate perché femmine che verranno prese in considerazione solo al momento in cui si dovranno organizzare i loro matrimoni. Quando le ragazze sono già adolescenti giunge inatteso un terzo figlio, un maschio che, privilegio del suo sesso, riuscirà a polarizzare ogni premura, ogni sforzo dei genitori, anche se non proprio l'affetto: i genitori sono sempre incapaci di amare nei romanzi di Anita Desai.

Alla nascita di Arun Uma viene tolta dalla scuola di suore per occuparsi del bambino. Ma a Uma piaceva il convento - le piaceva l'odore delle suore, un misto di sapone antisettico e di un "profumo muschiato, religioso" -, era affascinata dalle sue regole, dalla disciplina, dalla devozione, e sente che le viene fatta una grande ingiustizia. Per di più, i matrimoni organizzati per lei falliranno uno a uno, e lei resta in famiglia, la serve non pagata di tutti. Il romanzo comin-

cia quando lei è ormai ingrignata, incattivita per la vita che le è stata sottratta, per il "digiuno" che le è stato imposto. Niente le è mai stato concesso, nessuna distrazione, nessuna opportunità di avere una sua vita. Ha dovuto in qualche modo ripagare i soldi sprecati nelle doti incautamente concesse dal padre nell'ansia di liberarsi di lei.

Diverso il destino dell'altra figlia, la seduttiva Aruna, che al momento giusto aveva fatto un buon matrimonio con un giovane avvocato di Bombay. E il piccolo Arun? Destinato naturalmente al successo, niente gli è stato lesinato, e ora si trova negli Stati Uniti, per gli studi universitari. Ma Arun non ha mai dato molte soddisfazioni a Mammapà: gracile di aspetto, miope, non ama gli sport e ha sempre rifiutato con determinazione la dieta di carne che suo padre "americanizzato" vorrebbe imporgli. È lui il protagonista della seconda sezione del romanzo, ambientata negli Stati Uniti, in una calda estate in cui Arun passa le vacanze dal *college* ospite di una famiglia americana con due figli suoi coetanei, Rod e Melanie.

Nonostante l'asimmetria delle due sezioni del romanzo - la se-

conda è poco più di un terzo della prima -, queste sono costruite su una serie bilanciata di simmetrie e corrispondenze. Anche nella sezione americana una famiglia è al centro dell'osservazione, e anche in questo caso i genitori sembrano incapaci di andare verso i figli. Al "digiuno" della prima sezione corrisponde l'"abbondanza" del dare, specialmente del cibo acquistato e preparato senza che nessuno si preoccupi di quale fame serva a soddisfare, come le bistecche sanguinolente che il padre ama preparare e che nessuno mangia: la moglie perché ha deciso di provare anche lei con Arun una dieta vegetariana, Melanie perché preferisce ingozzarsi di noccioline e dolciumi che dopo poco vomiterà, e Rod perché è comunque in ritardo...

Così, al sacrificio di Uma, vittima di tradizioni culturali che vedono la donna in posizione subalterna, e di cui nessuno si preoccupa di conoscere o assecondare bisogni e vocazioni, corrisponde quello di Melanie, capro espiatorio di una famiglia che non riconosce il suo disagio fisico e psichico, vittima della bulimia e di una domesticità forzata. E se il maschio si assicura, in virtù dell'attività sportiva, un posto all'università e forse ce la farà a salvarsi dal deprimente ambiente familiare, ambedue appaiono vittime inermi di un sistema di valori che usa i giovani come target di consumo, di mercato.

La condizione subalterna dei figli - le femmine per un verso e i maschi per l'altro, ingabbiati in un sistema di aspettative che ne soffoca le potenzialità - è evidente in entrambi i casi. Ma è Uma il personaggio che, per quanto privo di doti o qualità, appare meglio delineato, perché nella sua vicenda si mostra l'annientamento sistematico e quasi perverso di una individualità. La sua vocazione spirituale, manifestata nell'amore per il collegio delle suore e poi nell'attaccamento alla religiosissima zia Mira, è ignorata, respinta, disprezzata. Mira-masi, che vive la sua vedovanza in uno stato di perenne esaltazione religiosa offrendo a Uma un modello femminile alternativo a quello materno, è l'unica a riconoscere la sua spiritualità: per lei Uma è una prescelta, benedetta da Shiva, lo provano i suoi attacchi di convulsioni e i fallimenti dei suoi matrimoni. L'esperienza più intensa di felicità per Uma è quando si reca con la famiglia a un'immersione rituale nel Gange, dove quasi affoga abbandonandosi all'abbraccio dell'acqua: "Non provò paura, né temette il pericolo. O piuttosto, tali sensazioni furono solo ciò che affiorava di qualcosa di più tenebroso, più selvaggio e inquietante, una sorta di esultanza - proprio ciò che aveva sempre desiderato".

Nel romanzo si intrecciano due temi centrali nella produzione di Anita Desai, da un lato la prigione familiare e l'esplorazione della condizione femminile - figlie nubili, mogli e vedove -, caratteristica soprattutto delle sue prime opere, dall'altro il confronto

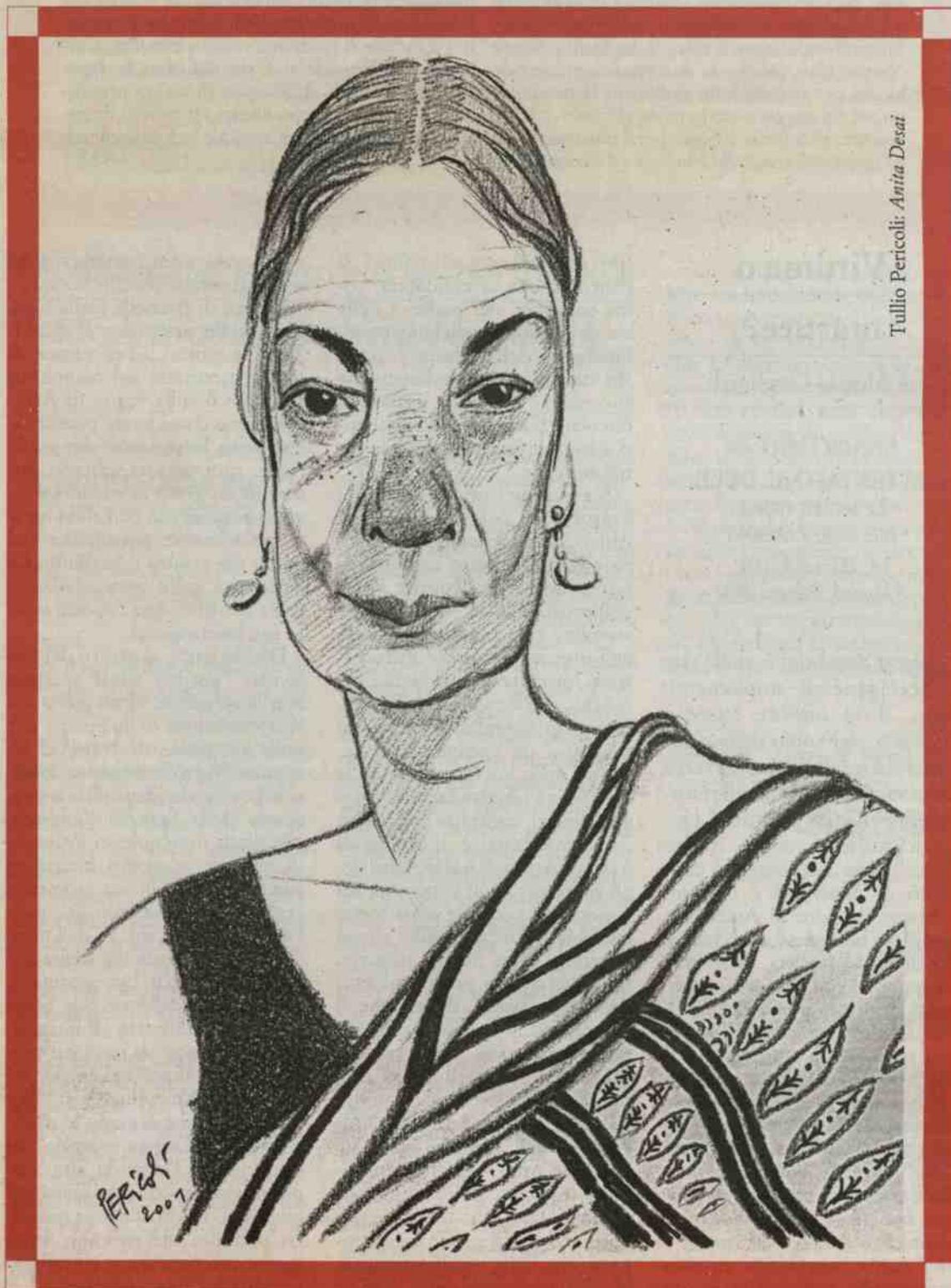
Oriente/Occidente, approfondito specialmente in *Viaggio ad Itaca*, suo penultimo romanzo, pubblicato nel 1995. Dall'intreccio non sembra scaturire tuttavia molto di nuovo, anzi *Digiunare, divorare* ripropone situazioni e personaggi che spesso rinviano a qualcosa di familiare, di già esplorato nella sua narrativa.

La prospettiva americana della seconda sezione, la vera novità del romanzo, resta sfocata rispetto alla prima, e non c'è niente in questa che eguagli l'intensità della caratterizzazione di Uma. Un'ultima riflessione sul titolo del

romanzo. Tutte le opere di Anita Desai sembrano coagulare nell'unica immagine del titolo il senso stesso del romanzo: *fuoco sulla montagna, chiara luce del giorno, in custodia, viaggio*

*ad Itaca*, e così via. Anche qui le immagini del titolo - *digiunare, divorare* - sono solo apparentemente contrapposte: non a caso separate solo da una virgola, sono parti compenstrate tra loro, momenti conseguenti come nei rituali religiosi cui fanno riferimento. Nel contesto delle dinamiche familiari, i due termini si pongono come inquietante interrogativo sul destino della famiglia nel mondo contemporaneo. ■

splendor@uniroma3.it



Tullio Pericoli: Anita Desai

Giorgio Tonini

**La rosa rossa la rosa bianca**Materiali di lavoro dall'esperienza  
dei Cristiano sociali  
pp. 168, L. 20.000

Sergio Labate

**La sapienza dell'amore**In dialogo con Emmanuel Levinas  
pp. 272, L. 34.000

Roberto Giusti

**Antropologia della libertà**La comunità delle singolarità  
in Hannah Arendt  
pp. 184, L. 27.000

L. Lorenzetti, F. Marzano, A. Quaglio

**Economia/Finanza**Per un'etica degli affari  
pp. 208, L. 22.000

N. Delai, A. Papuzzi, G. Piana

**Informazione/Comunicazione**Molti soggetti per un'etica  
mass-mediale  
pp. 200, L. 22.000

Autori vari

**Cristianesimo in eredità**La filosofia di fronte alla fede  
pp. 192, L. 23.000

Filippo Gentiloni

**Bilancio di un secolo**Da un osservatorio culturale  
e religioso  
pp. 96, L. 13.000

Javier Gato (a cura di)

**Omosessualità  
un dibattito aperto**

pp. 344, L. 32.000

tel. 075.813595 - fax 075.813719  
e-mail: amministrazione@cittadellaeditrice.com  
Via Ancajani, 3 - 06081 Assisi (PG)

cittadella editrice

## Il coraggio dell'un per cento

di Daniele Rocca

Giorgio Boatti

### PREFERIREI DI NO

LE STORIE DEI DODICI PROFESSORI  
CHE SI OPPOSERO A MUSSOLINI

pp. 336, Lit 30.000,  
Einaudi, Torino 2001

Un anno dal *Giuramento rifiutato* di Helmut Goetz (La Nuova Italia, 2000; cfr. "L'Indice", 2000, n. 12) appare un nuovo studio, in veste d'omaggio per il settantennale della vicenda, sui docenti che non prestarono il giuramento di fedeltà al regime fascista, perdendo così la cattedra. Malgrado alcuni accettassero di giurare con le motivazioni più nobili (da Einaudi a vari comunisti), è evidente come l'orientamento generale del '31 sia consistito in una tendenza all'adeguamento nei confronti del regime, per lo più determinata da meri interessi carrieristici. Qualche numero. Su 1250 docenti, solo 12 opposero un rifiuto; non si arriva all'un per cento; dove finirono, si chiede Boatti, i quattrocento firmatari del *Manifesto Croce* di pochi anni addietro? Fra i dodici, gli ebrei sono ben quattro (il giurista Luzzatto, il chimico Errera, l'orientalista Levi Della Vida e il matematico Volterra), malgrado i docenti ebrei non arrivino in tutto al centinaio.

Nel libro di Boatti, seppure con qualche caduta retorica, vengono narrate sia le storie dei dodici sia le ultime lotte di coloro che li avevano preceduti sulla stessa via - come Salvemini, il quale aveva lasciato la cattedra fin dal '25. Il più giovane dei dodici fu Edoardo Ruffini Avondo,

figlio di Francesco Ruffini, il grande giurista dal liberalismo inflessibile e cristallino, anch'egli del gruppo. Fra i più anziani, oltre a Ruffini e al filosofo Piero Martinetti, si incontra Bartolo Nigrisoli, ordinario alla Facoltà di medicina di Bologna, antifascista della prima ora, che dopo il '38 per protesta si sarebbe dimesso da tutte le associazioni mediche praticanti la discriminazione contro gli ebrei.

Tre furono i torinesi: Mario Carrara, antropologo lombrosiano, Francesco Ruffini e Lionello Venturi, storico dell'arte, pure firmatario del *Manifesto Gentile* sei anni prima. Ernesto Buonaiuti, storico del cristianesimo già scomunicato dalla Chiesa in quanto esponente del modernismo, e Gaetano De Sanctis, antichista, sono invece i cattolici che non giurarono. Nessuno dei due ebbe incertezze sul da farsi, benché padre Gemelli, attivissimo nell'intera vicenda, al fine di indurre i professori cattolici a dir di sì al regime senza sentirsi per questo sottratti alla potestà papale, in una circolare ufficiale facesse passare il giuramento al fascismo come un semplice atto di lealtà verso il governo nazionale. Chiude la rassegna Fabio Luzzatto, perseguitato anche in quanto massone e giellista.

Un'ultima sezione riguarda le reazioni degli intellettuali stranieri dinanzi all'attacco maturato in Italia nei confronti della libertà della cultura, e fra le manifestazioni di simpatia per gli epurati si ricordano le oltre mille d'un manifesto internazionale ospitante, fra l'altro, le firme di Dewey, Russell e Unamuno. Alcune pagine toccano nervi rimasti scoperti. In particolare, colpisce la morsa d'acciaio in cui Chiesa e fascismo stringono in questi anni i rispettivi - e spesso comuni - dissidenti: spesso, come si è visto, per il tramite di personaggi la cui presunta venerabilità troviamo riaffermata ancor oggi, ad ogni angolo, con dediche di piazze, scuole e policlinici.

## Un ardito nichilista

Elio Providenti

### PIRANDELLO IMPOLITICO DAL RADICALISMO AL FASCISMO

pp. 246, Lit 26.000, Salerno, Roma 2000

La vicenda politica di Pirandello, scrive Elio Providenti, è rappresentativa per l'intera generazione dei "nati dopo il Settanta", i quali dovettero sperimentare il doloroso fallimento degli ideali risorgimentali in campo politico e delle certezze positivistiche in campo scientifico e culturale. Pur caratterizzato, secondo l'autore, da una "radicale impoliticità" di fondo, in un periplo durato cinquant'anni Pirandello tocca quasi tutti i punti privilegiati d'un esemplare percorso contestatario. Il fiocco annodato al collo, l'astio per i politici che hanno tradito gli ideali garibaldini, lo spiccato anticlericalismo, un nichilismo a tratti incontenibile: ecco il primo Pirandello, ascritto da Providenti a una "sinistra radicale, d'impronta repubblicana e cavallottiana".

Affiora però di continuo la sua impoliticità di fondo, come dimostra il sostanziale paternalismo d'una poesia solo di rado alimentata da una visione autenticamente critica del sociale - si conosce del resto la diffidenza di Pirandello verso l'arte impegnata. Parallelamente, la sua politicità fa registrare una continua evoluzione. Sullo scorcio del secolo è vicino ai Fasci siciliani, del che sarà anni dopo testimonianza *I vecchi e i giovani*; di lì a poco aderisce al "nasismo", un fenomeno di solidarietà regionalistica verso il deputato siciliano Nunzio Nasi, incorso in guai giudiziari, secondo alcuni, per un complotto giolittiano; si manifesta poi nel suo pensiero politico, all'inizio del Novecento, gli influssi di Sorel, per il movimentismo e l'irrazionalismo, e di Oriani, per il nazionalismo

d'ascendenza mazziniana. Arrivano infine le "radiose giornate", e una guerra che desta in Pirandello reazioni ambivalenti: lo disgusta quando tracima in quella versione deteriorata di eroismo che è ai suoi occhi il dannunzianesimo, ma, al tempo stesso, lo galvanizza, risvegliandone il giovanile e mai del tutto sopito ribellismo.

Non a caso fin dal '17 Gramsci, nell'accostare Pirandello ai futuristi, lo definisce "un ardito del teatro". E come i futuristi lo scrittore parteciperà nel dopoguerra per la nuova destra nazionalista, fino ad aderire al fascismo, in piena crisi Matteotti (settembre 1924). Accanto alla possibilità d'un ricambio generazionale della classe dirigente in direzione antiborghese, egli scorge nel fascismo un "assoluto attivismo trapiantato nel terreno della politica", contrassegnato da un'intrinseca e peculiare tensione tra forma e movimento che rispecchia quella propria della vita umana, e che lo destina, quindi, a trionfare sull'astratto verbalismo democratico.

Non solo Pirandello firmerà allora il *Manifesto degli intellettuali fascisti*, ma nemmeno esiterà a svolgere all'estero un'opera di propaganda per il regime, e a offrire la medaglia del Nobel come oro alla Patria in guerra nel '35. Un fascismo dunque senza macchia, senza problematicità? Così pare, ma non è. Se infatti Pirandello sarà più volte in udienza da Mussolini e lo difenderà fino alla fine in dichiarazioni rilasciate ai quattro capi del mondo, i rapporti fra i due rimarranno sempre sotteraneamente tesi per una forte incompatibilità caratteriale, né svaniranno i dissidi sulla questione delle compagnie teatrali. Pirandello si conferma così un impolitico, dice l'ottimo Providenti. E sia: del resto, la tragedia del consenso al fascismo fu scritta proprio dalle voci, più o meno illustri, di milioni di impolitici, quando non di apolitici o di antipolitici. (D.R.)

## Vittima o martire?

di Alessio Gagliardi

### Brunella Dalla Casa ATTENTATO AL DUCE LE MOLTE STORIE DEL CASO ZAMBONI

pp. 291, Lit 35.000,  
il Mulino, Bologna 2000

Il caso Zamboni è, nelle sue linee generali, ampiamente noto. Il 31 ottobre 1926, a Bologna, nel corso delle celebrazioni dell'anniversario della marcia su Roma, il quindicenne Anteo Zamboni viene identificato come autore di un fallito attentato nei confronti di Mussolini e linciato. Sebbene il padre di Anteo, un tipografo bolognese anarchico e poi divenuto fascista, sia in ottimi rapporti con numerosi esponenti di primo piano del fascismo locale e, soprattutto, abbia una relazione di amicizia con il ras Leandro Arpinati, ufficialmente non viene mai messa in discussione la colpevolezza del ragazzo. Non solo, l'inchiesta della questura bolognese conduce all'incriminazione dell'intera famiglia Zamboni (oltre ai genitori di Anteo, due fratelli e una zia), e una lunga vicenda processuale, caratterizzata da

forti condizionamenti politici, si conclude con la condanna, come complici, del padre e della zia di Anteo. Parallelamente all'inchiesta della questura, però, sin dai giorni immediatamente successivi l'attentato iniziano a circolare numerose voci tendenti a mettere in discussione la verità ufficiale.

A suscitare i principali dubbi è proprio il coinvolgimento di Anteo, secondo numerose testimonianze del tutto estraneo ai fatti e ucciso per coprire i veri colpevoli. Molte delle lettere anonime che copiose giungono agli inquirenti e delle indiscrezioni raccolte dai fiduciari riconducono le ragioni dell'attentato a un complotto interno al fascismo: un complotto, a seconda delle voci, operato dalla dissidenza fascista facente capo a Farinacci, contraria alla politica normalizzatrice di Mussolini e di cui Arpinati è stato uno degli esecutori, o, al contrario, secondo una versione assai meno credibile, guidato dallo stesso Arpinati. Non manca neanche chi, soprattutto negli ambienti dell'antifascismo, ritiene che si sia trattato di una messa in scena organizzata dallo stesso Mussolini per mettere in atto misure repressive contro gli oppositori. Infatti, è proprio sull'onda delle reazioni suscitate dalla vicenda, il quarto tentativo di uccisione del duce nel giro di un anno, che il regime pone in essere la sostanziale soppressione delle residue garanzie liberali assicurate dallo Statuto

e dà avvio a un mutamento in senso autoritario dello Stato.

Il libro di Brunella Dalla Casa non vuole sciogliere i dubbi. Tutte le ipotesi, ad eccezione di quelle incentrate sul complotto familiare o sulla figura di Arpinati, sono considerate plausibili, compresa la versione che vuole Anteo protagonista solitario, autore di un gesto di ribellione rivolto semmai più contro la forte e ingombrante personalità del padre che contro il fascismo. La lacunosità delle fonti non consente di offrire una risposta sicura agli interrogativi.

D'altra parte, al centro del suo lavoro l'autrice vuole mettere non la soluzione di un giallo ma la ricostruzione di una parte, per nulla marginale, di storia del fascismo. Dietro le inchieste, le voci e la vicenda giudiziaria e personale della famiglia Zamboni, c'è infatti il complesso intreccio di alleanze e scontri interni al partito fascista in un momento centrale del ventennio, in quell'arco di tempo che va dall'uccisione di Matteotti alla svolta autoritaria del 1926. Emerge infatti, sullo sfondo delle vicende bolognesi, il conflitto tra gli intransigenti, Farinacci su tutti, e i moderati, e tra il potere centrale e i ras locali. Nell'ultimo capitolo, infine, l'autrice esamina le ripercussioni dell'intera vicenda nel dopoguerra. Portando allo scoperto la difficoltà, per l'Italia antifascista, di costruire una memoria pubblica dell'episodio senza sapere con certezza se considerare Anteo vittima o martire.

# Sapere

direttore Carlo Bernardini

nel fascicolo  
in libreria

### DOSSIER / COSA C'È IN TAVOLA

Nei meandri della produzione alimentare,  
dai campi ai nostri piatti

### BIOTECNOLOGIE

Avanti tutta o moratoria?  
Appelli e controappelli  
dal mondo della ricerca

### CRITTOGRAFIA

I quanti possono garantire  
comunicazioni sicure  
e riservate.

E smascherare gli spioni

### FARMACI

La sperimentazione è a caccia  
di volontari. Poveri e docili

### COLLI ALBANI

Un vulcano attivo alle porte di Roma



## Babele. Osservatorio sulla proliferazione semantica

**T**otalitarismo, s.m. Si può iniziare con una franca autocritica? Nell'«Indice» n. 8 del 1998 un mio articolo-rassegna si fregiava del titolo, da me suggerito, *Totalitarismi*. Ora, in presenza dell'attuale abuso del termine, ritengo che il plurale sia distorto. Il totalitarismo, infatti, non è mai esistito. Non è stato un regime. È stato, ed è, una parola avventurosamente e utilmente precipitata in concetto. È stata, ed è, una parola che allude, quanto al significato, a una dimensione comparativa. Faccio un esempio. Se voglio discorrere del nazismo è sufficiente utilizzare appunto il termine «nazismo». E il nazismo che è realmente esistito. Ma se parlo di «totalitarismo nazista» allora richiamo l'attenzione sulla possibilità, e sulla feconda utilità, di comparare il nazismo con regimi certamente diversi e tuttavia, per alcune caratteristiche fondamentali, «epocalmente» affini: il fascismo («imperfetto» in quanto totalitarismo) e il bolscevismo stalinista. Il plurale «totalitarismi», assai recente quanto a diffusione, traduce il concetto in realtà storica e gli conferisce un'evidenza ontologica che non possiede.

Tutto nacque nel 1923 con un gioco di parole del liberale Giovanni Amendola, il quale, davanti alle violenze fasciste, volse, su «Il Mondo», in «totalitario» (aggettivo) il sistema elettorale «maggioritario», di cui, su iniziativa fascista, si stava discutendo alla Camera. La parola divenne al momento sinonimo di «dispotismo» e di «affossamento della civiltà liberale».

Nei mesi successivi, e nella prima metà del 1924, l'aggettivo venne utilizzato dal fascista dissidente Alfredo Misuri, dallo stesso Amendola, da Augusto Monti, da Piero Gobetti e da Luigi Sturzo. In un articolo del 2 gennaio 1925,

Lelio Basso, su «La Rivoluzione Liberale», con il sostantivo «totalitarismo». Il 15 giugno successivo Amendola ravvisò nel regime una «ansiosa volontà totalitaria». Il 22 giugno Mussolini, tra i vanti del regime, elencò, con significato positivo, una «feroce volontà totalitaria». Così, i fascisti, i primi arrivati, ma di gran lunga i meno efficienti, furono gli unici ad autodefinirsi «totalitari». Amendola, nel luglio successivo, poco prima della bastonatura (20 luglio) che lo porterà alla morte il 7 aprile 1926 in una clinica di Cannes, comparò con l'aggettivo il fascismo e il bolscevismo. Fu questo il nucleo del concetto destinato a diventare centrale. Nel 1926 gli scritti di Sturzo - *Italy and fascismo* - vennero tradotti in Inghilterra. L'aggettivo piacque al «Times».

**F**u l'inizio della sua fortuna mondiale. Invano Gentile pubblicò nel 1928, su «Foreign Affairs», un articolo in cui la parola aveva un significato positivo. Sturzo, che nel 1946 si era dimenticato della faccenda e attribuì a Mussolini l'invenzione del termine, aveva avuto la meglio. Victor Serge, nel 1933, definì «totalitaria» l'Unione Sovietica. Nello stesso 1933 Hitler conquistò il potere. Il mondo accademico, nel 1934, con George Sabine, prese allora atto del sostantivo «totalitarismo».

Da allora vi furono significati generici (monopartitismo) e più pertinenti (pratica del terrore, ideologizzazione, mobilitazione delle masse, movimento permanente e tendenzialmente autodistruttivo, «doppio Stato», ecc.). Il «totalitarismo», al singolare, restò tuttavia un concetto. Non una «cosa». «Cose», al plurale, furono il nazismo, il fascismo, il bolscevismo.

BRUNO BONGIOVANNI

## Una discutibile analisi della politica spagnola

### Modernizzazione senza memoria

di Alfonso Botti

Ludovico Incisa di Camerana  
**IL MODELLO SPAGNOLO  
COME DON CHISCIOTTE È  
DIVENTATO MANAGER**

pp. 181, Lit 22.000,  
*Liberal libri, Firenze 2000*

**D**iplomatico e cultore di studi storici, Incisa di Camerana rivisita l'argomento al quale aveva dedicato *La Spagna senza miti* (1968) con questo leggibilissimo volume che trasmette, a venticinque anni dalla morte di Franco, l'immagine della modernità spagnola, cercando di spiegare i motivi per i quali un paese che aveva guardato all'Italia come modello fino agli anni sessanta, sia diventato dagli anni novanta un modello per il nostro paese.

Nel libro si affiancano e sovrappongono tre generi. Lo spunto per la scrittura è autobiografico: muove dall'incontro con la realtà spagnola tra il 1951 e il '52, e ricordi del non breve soggiorno madrileno nel successivo decennio riemergono qua e là nel testo. La parte centrale è un rapido *excursus* sulla storia del paese nell'ultimo secolo. L'ulti-

ma, dopo un rassicurante cenno sull'infondato timore di un «sorpasso» da parte della Spagna, una sorta di perorazione politico-diplomatica sui vantaggi che un più stretto affiatamento tra i due paesi avrebbe nell'Europa comunitaria e nei rapporti tra questa e il Sud America.

Lasciando al rispetto che meritano i ricordi e le proposte di collaborazione sul piano internazionale, a non convincere sono le pagine più propriamente storiche e gli ammaestramenti politici che da esse trasudano.

L'autore descrive il regime di Franco dei primi anni cinquanta come «una dittatura più personale che ideologica, ben differente da quel regime fascista che avevamo conosciuto in Italia»; un parallelismo che occulta quanto simili i due regimi fossero stati prima, almeno fino al 1945. Afferma che i «riflessi della crisi finanziaria internazionale del 1929» provocarono la fine della dittatura di Primo de Rivera, quando è risaputo che, per l'isolamento dai mercati internazionali, l'economia spagnola ne risentì con ritardo. Ricorda l'assassinio di Calvo Sotelo del 12 luglio 1936 come una sorta di caso Matteotti rovesciato, dimenticando che poche ore prima i falangisti avevano as-

sassinato il tenente repubblicano José Castillo. Scrive che dal '37 Franco governò «con una coalizione di centrodestra, la stessa che, tramite una nuova generazione, gestirà la transizione verso la democrazia»: una clamorosa deformazione della realtà, che induce a credere nell'esistenza di forze politiche o partiti tollerati, quando è noto che Franco non fece altro che cooptare, a seconda delle convenienze, personalità provenienti dalle diverse componenti dello stesso blocco di potere. Che un sociologo (Amando de Miguel) abbia individuato e descritto le «famiglie» del regime

e un altro (J.J. Linz) definito il regime come autoritario, anche sulla base di un «pluralismo limitato», non trasforma i governi di Franco in «coalizioni di centrodestra».

A proposito della guerra civile osserva che esistono tre leggende da sfatare: che anticipò gli schieramenti della seconda guerra mondiale, che fu una guerra tra fascismo e antifascismo, e che sia stato un terreno di sperimentazione per le armi moderne. Ma lungi dallo sfatarle, l'autore risulta così telegrafico e criptico da non riuscire neppure a formularle. La prima, ammesso che esista, è un palese non senso. È ovvio, infatti, che se avesse anticipato gli schieramenti della guerra mondiale non sarebbe finita come finì. La terza è quantomeno mal posta, dal momento che non si trattò di nuove armi, ma della sperimentazione, episodica come si conviene a ogni sperimentazione, di nuove tecniche di combattimento poi impiegate dal 1939 su larga scala: bombardamento di città, avanzata di truppe con la copertura dei mezzi pesanti, «pulizia» nelle retrovie. E che dire della seconda, dopo i fiumi d'inchiostro riversati da storici e ispanisti su chi (Sergio Romano) l'aveva riesumata?

Protagonisti assoluti della storia contemporanea spagnola, quali la Chiesa e i nazionalismi periferici, appaiono del tutto sottodimensionati. Ruoli essenziali, taciuti. Durante la transizione, ad esempio, quello dell'opposizione, che se non riuscì a far valere le proprie soluzioni, riuscì a condizionare e a far fallire quelle dei settori «continuisti» del franchismo. Questioni come quella della neutralità spagnola durante la seconda guerra mondiale sono poi affrontate in modo contraddittorio. Si aggiungano a ciò gli errori di dettaglio: il poeta Dioniso Ridruejo, dopo il 1956 tra i principali animatori dell'opposizione antifranquista, è ricordato solo come falangista della prima ora. Di contro Eugenio d'Ors vi è definito come «un grande intellettuale liberale», il che risulta quanto meno generoso per chi aderì alla dittatura di Primo de Rivera, poi alla sollevazione militare del '36, finendo cantore entusiasta quanto patetico del franchismo fino alla fine dei suoi giorni.

**T**alasciando refusi ed errori di datazione, la bibliografia conclusiva, pur con qualche fiore appena colto all'occhiello, è già tutta appassita. Vi manca la storiografia migliore: Preston su Franco, Pérez Diaz sulla riemersione della società civile nella transizione, Fusi e Palafox come sintesi della storia spagnola degli ultimi due secoli, per non dire degli studi di storia economica e della sterminata letteratura sulla repressione franchista.

Per Incisa di Camerana il segreto del modello spagnolo non starebbe tanto, come pure scrive, nella «stabilità della leadership, l'avvicendamento delle generazioni nella gestione governativa interna, il rispetto della meritocrazia, una notevole omogeneità tra la classe politica e la classe economica e una solida base di consenso nazionale nella politica estera». La convinzione che reiteratamente propone, anche attraverso spericolati accostamenti alla storia italiana, è che la modernizzazione spagnola abbia preso le mosse durante l'ultimo franchismo e quindi al riparo di un regime autoritario (tesi non nuova e non sua) e che, recuperata la democrazia, essa si sia fortemente giovata della mancata discriminazione antifranquista nella vita politica, mentre quella antifascista agiva da zavorra nel contesto italiano.

Proprio quando cominciano ad emergere i limiti di una transizione spesso rappresentata in termini idilliaci e le contraddizioni di un atteggiamento troppo disinvolto verso la memoria, il libro di Incisa di Camerana offre una interpretazione apologetica della modernizzazione senza democrazia, spensierata dell'oblio successivo, leggera sul persistente terrorismo, sugli irrisolti problemi dell'organizzazione autonistica dello Stato e incapace di cogliere i sintomi del sia pur timido risorgere di un patriottismo non sempre consapevole delle distinzioni tra la Costituzione del 1978 e altre tradizioni, non tutte propriamente commendevoli. In definitiva un libro che più che la Spagna attuale aiuta a capire le convinzioni politiche di chi l'ha scritto. ■

a.botti@soc.uniurb.it

**Dove trovare ventiduemila  
recensioni di ventiduemila libri?  
Nel Cd-Rom *L'Indice 1984-2000*  
Aggiornato al dicembre 2000**

**Tariffa normale Lit 100.000, per gli abbonati Lit 75.000  
Per chi aveva già acquistato il Cd-Rom 1984-96 o 1984-98  
l'aggiornamento costa Lit 55.000, per gli abbonati Lit 35.000**

**Per riceverlo, contattare l'ufficio abbonamenti  
tel. 011-6689823, fax 011-6699082, e-mail [lindice@tin.it](mailto:lindice@tin.it)**

**[www.lindice.com](http://www.lindice.com)**

## Due tribù di studiosi

di Angelo Torre

Pier Paolo Viazzo  
INTRODUZIONE  
ALL'ANTROPOLOGIA  
STORICA

pp. 222, Lit 48.000,  
Laterza, Roma-Bari 2000

All'inizio, dice una vulgata accademica, c'erano l'antropologia evolucionista e la storia positiva. La prima si occupava di popolazioni non civilizzate e, nella seconda metà dell'Ottocento, culminò nel *Ramo d'Oro* di Frazer. La seconda si occupava delle fonti scritte che documentavano la vita dei popoli civilizzati e, nello stesso periodo, si identificò sempre più con un metodo di probità critica. La sicurezza di entrambe fu minata progressivamente, a partire dall'inizio del secolo, da una serie di metodologie alternative, non necessariamente in accordo reciproco. L'antropologia vide lo sviluppo del diffusionismo di Boas, che si interessava soprattutto alla particolarità delle diverse culture, e del funzionalismo di Malinowski, che cercava di analizzare istituzioni sociali esotiche attraverso un de-

finito protocollo per l'osservazione. La storia fu travolta da un'ondata di specialismo e dal conseguente sviluppo di istanze egemoniche, prima fra tutte la storia economica e sociale, destinata a dominare il cinquantennio centrale del Novecento.

La partizione di generi e di prerogative che questa storia presuppone è crollata all'inizio degli anni settanta. Popolazioni esotiche e occidentali hanno intensificato rapporti e scambi sociali e culturali, ciascuna rivendicando il diritto a miti di origini e tradizioni etniche. I fattori economici e sociali hanno visto diminuire la propria certezza oggettiva in favore di una pluralità di interpretazioni possibili. L'antropologia ha perso il proprio oggetto, e cerca di rassegnarsi a diventare letteratura o storiografia, mentre dal canto suo la storia ha perso la propria presunzione di verità, ed è ridiventata una disciplina dell'argomentazione. La modernità della ragione ha lasciato il posto a uno scetticismo postmoderno.

Il libro di Viazzo si preoccupa di smentire questo quadro cercando di ricostruire i tentativi di comunicazione tra i due ambiti accademici e scientifici. Ha mantenuto, come era inevitabile e legittimo, una prospettiva di antropologo. Ora, poiché a recensirlo è uno storico, vale forse la pena registrare le impressioni di lettura lasciate dai diversi registri adottati. Lo sguardo a parti-

re dall'antropologia giova enormemente alla ricostruzione delle prime fasi della discussione tra le due discipline. Gli auspici in favore di un avvicinamento tra storia e antropologia, che caratterizza il secondo dopoguerra, andrebbero letti come il patrocinio di un ri-avvicinamento. Anzi, neppure tra le due guerre mondiali, se si eccettua l'Inghilterra, si sarebbe manifestato un vero rifiuto della storia tra gli antropologi. L'accostamento delle due discipline sarebbe in realtà una delle ricadute della faticosa, e secolare, fondazione del metodo comparativo. Alcuni eventi capitali sostengono l'ipotesi del carattere in un certo senso naturale dell'avvicinamento tra le due discipline: esso era già patrocinato fin dal 1899 dallo storico del diritto Maitland (non senza tentazioni imperialistiche: l'antropologia si sarebbe trovata di fronte alla scelta "tra essere storia e essere nulla"). L'auspicio fu ripetuto da Evans-Pritchard all'inizio degli anni cinquanta: "la caratteristica fondamentale del metodo storico non è la relazione cronologica degli eventi ma la loro integrazione descrittiva, ed è questa caratteristica che accomuna storiografia e antropologia sociale". Esso ha aperto la via a forme sistematiche di fecondazione incrociata, tra le quali l'etnostoria, la storia africana e, più in generale, la storia orale.

Ma nessuno di questi episodi, sostiene Viazzo, avrebbe il posto che merita nella genealogia del-

l'antropologia storica senza la tradizione americana, che, da Boas a Kroeber a Kluckhohn, ha adottato un approccio diffusionista e relativista allo studio delle culture, e ha mantenuto l'originario interesse di Boas alle vicende di singole popolazioni. Vista attraverso lo specchio boasiano, l'invocazione di Evans-Pritchard in favore dell'uso di modelli (e contro le leggi generali del suo predecessore Radcliffe-Brown) suona certamente meno sorprendente. Qui lo sguardo dell'antropologo mi pare limitare eccessivamente l'influenza e gli insegnamenti della scuola durkheimiana, e in particolare di Mauss e Hertz.

L'altro merito del libro di Viazzo è la scelta di parlare dei risultati, ormai concreti, dell'antropologia storica e di raggrupparli in cinque filoni tematici, che occupano la seconda metà del lavoro: stregoneria e magia, storia scritta da antropologi, storia interpretativa, struttura e strategia, e infine storia "degli altri".

Il primo filone è ormai classico, ed è di gran lunga il più affollato: il grande libro di Evans-Pritchard su oracoli e magia ha in effetti cambiato il modo in cui gli storici si rappresentano il conflitto (tra pari e non tra dislivelli di potere), e la sua capacità di contaminare non solo gli ambiti delle risorse materiali, ma anche le rappresentazioni simboliche. Le ricerche sulla stregoneria hanno tuttavia contratto debiti in più direzioni, e Viazzo mette opportunamente in rilievo l'importanza dei lavori di Carlo Ginzburg che, sulla scorta di Margaret Murray, hanno cercato di definire i contorni delle credenze - agrarie più che demonologiche - del culto prendendo sul serio le confessioni delle streghe.

L'altra grande area di contatto tra storici e antropologi è lo studio della famiglia e della comunità contadine. Essa ha assunto molteplici sfaccettature - dallo studio dell'etnicità inaugurato dalla *Frontiera nascosta* di Cole e Wolf allo studio della mafia siciliana di Anton Blok -, ma ha soprattutto posto il problema di definire l'unità di analisi nello studio delle società contadine. A una classificazione tipologica per forme di nucleo si è sostituita, per merito dell'approccio microstorico, un'attenzione per le relazioni di parentela che rappresenta forse "una fusione perfetta tra le due discipline e la dimostrazione definitiva della fecondità di un metodo": la scoperta, fatta dagli antropologi e dagli economisti, del ciclo di sviluppo della famiglia ha restituito la possibilità di rintracciare forme di azione e margini di scelta delle "popolazioni perdute" della storia europea.

Un ultimo tema toccato da Viazzo è relativo a un'area di studio e di discussione molto poco presente negli interessi e nella coscienza di una storiografia etnocentrica come quella italiana: lo studio dei popoli altri, e le implicazioni delle teorie della globalizzazione per lo studio delle identità culturali.

La "riappropriazione" del proprio passato da parte di popoli erroneamente considerati senza storia svolge in realtà un ruolo integrante nella attuale discussione sul postcolonialismo e sulla post-

modernità, e non ne possono essere ignorate le implicazioni scettiche. La scoperta dell'invenzione nativa di passati mitici ha lasciato il posto alla convinzione secondo cui "il passato stesso è una creazione del presente": l'antidoto che Viazzo suggerisce si affida quasi esclusivamente all'"applicazione di tecniche quantitative che hanno fornito una ricostruzione il più possibile 'oggettiva' dei loro modi di vita, anche al di là della percezione immediata di coloro che in quel passato erano immersi".

Si tratta di una visione della ricerca storica sulla quale oggi gli storici appaiono divisi. Una parte delle loro energie è in effetti andata verso la comprensione della genesi delle fonti e delle testimonianze. Esigenze di legittimazione da parte delle autorità si incrociano spesso con le esigenze di certificazione delle pratiche sociali da parte degli attori sociali. Si descrive per asserire l'autorità a farlo, ci si fa descrivere per attestare dei diritti.

Nell'approccio di Viazzo questo problema sembra totalmente assente. Una radicale asimmetria pare alla base dello scambio tra antropologi e storici: l'antropologia storica è descritta in termini pragmatici, come "un incontro avvenuto negli archivi", che ha offerto opportunità diverse alle due discipline: agli storici, strumenti interpretativi e l'uso analogico di metodi con cui porre "domande nuove" e dare "voce a uomini e donne del passato che altrimenti sarebbero stati condannati al silenzio". All'antropologo, l'archivio ha "consentito di valutare congruenze e discrepanze tra le versioni del passato raccolte sul campo e quelle fissate nella documentazione".

Idee contro sistemi di verifica, insomma. In altri termini, quello che è in gioco per Viazzo è la verifica archivistica dell'informazione "raccolta sul campo", non lo statuto della testimonianza del passato. Eppure è proprio quest'ultima prospettiva ad aver consentito a uno dei migliori storici delle classi subalterne, E.P. Thompson, di elaborare un metodo di interrogazione di testi e contesti per giungere alla decodificazione dei comportamenti degli attori sociali del Settecento inglese. Thompson ha proposto agli antropologi una cospicua serie di categorie "native" provenienti dal passato, che aprivano la strada verso la comprensione delle funzioni legittimanti della consuetudine. Mi riferisco qui alla nozione di *economia morale* come ragione soggiacente alle rivolte frumentarie; al rituale di "vendita delle mogli" come occasione per asserire la regolamentazione dei rapporti di coppia in una società senza divorzio; al rituale delle scampanate come gestione comunitaria della norma; più in generale, alla commistione di diritti d'uso di una stessa risorsa contrapposta alla definizione assoluta della proprietà individuale. Anzi, come ha suggerito Edoardo Grendi in uno dei suoi ultimi lavori, l'opera di Thompson rappresenta una "terza via", a metà strada tra la storia della famiglia e della comunità e la storia della soggettività, ma risulta allo stesso tempo distante dal relativismo dei postmoderni.

## Il nuovo bando del Premio Italo Calvino

2001-2002 Quindicesima edizione

1) L'Associazione per il Premio Italo Calvino in collaborazione con la rivista "L'Indice" bandisce la quindicesima edizione del Premio Italo Calvino.

2) Si concorre inviando un'opera di narrativa (romanzo oppure raccolta di racconti) che sia opera prima inedita (l'autore non deve aver pubblicato nessun libro di narrativa, neppure in edizione fuori commercio) in lingua italiana e che non sia stata premiata o segnalata ad altri concorsi.

3) Le opere devono essere spedite alla segreteria del premio presso la sede dell'Associazione Premio Calvino (c/o "L'Indice", via Madama Cristina 16, 10125 Torino) entro e non oltre il 30 settembre 2001 (fa fede la data del timbro postale) in plico raccomandato, in duplice copia cartacea dattiloscritta ben leggibile. Devono inoltre pervenire anche in copia digitale all'indirizzo e-mail: premio.calvino@tin.it.

I partecipanti dovranno indicare sul frontespizio del testo il proprio nome, cognome, indirizzo, numero di telefono, e-mail e data di nascita, e riportare la seguente autorizzazione firmata: "Autorizzo l'uso dei miei dati personali ai sensi della L. 675/96".

Per partecipare si richiede di inviare per mezzo di vaglia postale (intestato ad "Associazione per il Premio Italo Calvino", Via Madama Cristina 16, 10125 Torino, e con la dicitura "pagabile presso l'ufficio Torino 18") Lit 50.000 che serviranno a coprire le spese di segreteria del premio.

I manoscritti non verranno restituiti.

4) Saranno ammesse al giudizio finale della giuria quelle opere che siano state segnalate come idonee dai promotori del premio oppure dal comitato di lettura scelto dall'Associazione per il Premio Italo Calvino.

Saranno resi pubblici i nomi degli autori e delle opere segnalate dal comitato di lettura.

5) La giuria è composta da 5 membri, scelti dai promotori del premio. La giuria designerà l'opera vincitrice, alla quale sarà attribuito un premio di Lit 2.000.000 (due milioni). "L'Indice" si riserva il diritto di pubblicare - in parte o integralmente - l'opera premiata.

L'esito del concorso sarà reso noto entro il mese di giugno 2002 mediante un comunicato stampa e la pubblicazione sulla rivista "L'Indice".

6) Le opere dei finalisti saranno inoltre sottoposte ai lettori del Comité de lecture de l'Université de Savoie che, in collaborazione con il consolato d'Italia a Chambéry, attribuirà il riconoscimento franco-italiano al testo prescelto.

7) La partecipazione al premio comporta l'accettazione e l'osservanza di tutte le norme del presente regolamento. Il premio si finanzia attraverso la sottoscrizione dei singoli, di enti e di società.

Per ulteriori informazioni si può telefonare il giovedì dalle ore 14 alle ore 17 al numero 011.6693934, scrivere all'indirizzo e-mail: premio.calvino@tin.it, oppure consultare il sito [www.lindice.com](http://www.lindice.com).

## Fanon quarant'anni dopo

## I corpi della rivolta

di Roberto Beneduce

Frantz Fanon

## I DANNATI DELLA TERRA

pp. 231, Lit 38.000,

Edizioni di Comunità, Torino 2000

Ripubblicare un libro quasi quarant'anni dopo la sua prima edizione richiede sempre una certa dose di coraggio: significa riaffermarne l'attualità? E chi può misurarla? Forse è soprattutto la complessità dei problemi contemporanei a imprimere oggi un singolare spessore allo scenario, cruento ma lucido, che Frantz Fanon aveva disegnato nei rapporti fra coloni e colonizzati. Che cosa abbia da dire il suo libro agli immigrati delle banlieue europee o agli sfruttati delle periferie di questo pianeta torrido di conflitti è però domanda mal posta, dal momento che il suo discorso (il suo invito a scrollarsi di dosso il dominio coloniale, in primo luogo) non può pensarsi che dentro il contesto delle lotte per l'indipendenza degli Stati africani, della loro coerenza.

Proviamo a guardare invece che cosa scriveva questo psichiatra, martinicano d'origine, formatosi in Francia negli ambienti di una delle più avanzate scuole di psicoterapia, che nell'Algeria coloniale tradusse la sua analisi della violenza psichica, culturale e materiale del colonizzato in un'analisi della *necessità della rivolta*. Proviamo a restituire alla sua opera la totalità dei profili che la caratterizzano, come già da tempo si è fatto oltre oceano (un titolo per tutti: *Fanon: A Critical Reader*, a cura di L.R. Gordon, T.D. Sharpley-Whiting e R.T. White 1996).

Nei *Dannati della terra* Fanon scrive del dominio coloniale sulla scena di un paese lacerato dalla violenza, dalla tortura, dalle stragi di civili. Scrive delle forme in cui tutto questo è interiorizzato dal colonizzato: nei suoi sogni e sintomi, nelle sue *trances* e danze rituali. Che queste ultime non siano solo strategie regressive o fughe dalla dura realtà del conflitto, il pensiero antropologico di quegli anni fa ancora fatica ad ammetterlo: ci vorrà del tempo perché in queste pratiche si riconosca il valore di un'azione efficace sulla coscienza individuale e collettiva, di *resistenza culturale* in grado di affermare isole di senso sottratte (e inaccessibili) al potere coloniale, e proprio in virtù di questo capaci di riprodurre memorie e discorsi controegemonici.

Ciò diventa possibile perché quei rituali, quelle urla, quelle rappresentazioni dello spossamento e dell'alienazione si esprimono per mezzo di gesti e pratiche *incarnate*, che, se dalla tradizione ricevono la loro matrice originaria, dal presente e dai suoi tormenti traggono potenza e significato. Fanon vuole però spingere sulla lotta, sulla

sua urgenza, e non può permettersi di indugiare su forme dissimulate di resistenza, su espressioni *altre* del politico: ciò non dimeno egli coglie, con molto anticipo sulla letteratura degli anni successivi che parlerà sempre più spesso di *"embodiment"* e di *"embodied practices"*, la centralità del corpo per leggere rapporti di forza e di senso.

Il corpo è quasi un'ossessione che trasuda da ogni sua pagina. Un corpo che dice la violenza, l'angoscia e la ribellione prima e meglio delle parole, più delle armi. Lo psichiatra ascolta quei corpi sofferenti che fremono nel corso di *"sogni muscolari"*, che liberano di colpo la loro *"aggressività sedimentata nei muscoli"*; parla di colonizzati che si lanciano *"a pieni muscoli"*, di *"dimostrazioni muscolari"* e di *"orgia muscolare"* (a proposito delle danze di possessione), senza tacere del silenzio al quale questi corpi sono altrettanto spesso condotti: *"pseudopietrificati"*, come paralizzati da una *"serenità di pietra"*.

Il ruolo della nozione di *"corpo"* nei suoi scritti ha d'altronde una preminenza costante, se ricordiamo come si concludeva il libro altrettanto celebre scritto nove anni prima, a soli ventisette anni, *Peau noire, masques blancs*: *"O mio corpo, fa di me un uomo che interroghi sempre!"*. Potremmo dire che Fanon intrattenga con il corpo, a partire dal proprio corpo, un dialogo ininterrotto: ma perché stupirsi? Non ha sperimentato in prima persona egli stesso i conflitti razziali, lo scontro con l'immaginario bianco sulla sessualità nera (e il suo reciproco), i pregiudizi di chi, paziente, rifiuta di essere visitato da un medico *"negro"*? Senza staccarsi dalla *pelle* di uomini e donne colonizzati, egli ci obbliga però ad andare oltre sintomi e disturbi, prendendo il largo dalle diagnosi psichiatriche (in primo luogo da quelle che avevano scandito i manuali della psichiatria coloniale e riprodotto l'intollerabile immagine di un'alterità culturale infantile, impulsiva o *"semplice"*) per ritrovare la storia, la memoria negata del trauma e della violenza quotidiani in questi uomini *"incapaci di smobilizzare i loro nervi"*.

Nel suo fastidio verso la banalizzante naturalizzazione operata dalle diagnosi psichiatriche (come ad esempio da quella di *"psicosi reazionale"*), Fanon potrebbe essere pensato come un antesignano delle critiche alla recente e abusata categoria di Disturbo da Stress Post Traumatico, laddove sottolinea come non possa ridursi a un semplice evento scatenante la condizione di chi vive oppresso da un'atmosfera da *"apocalisse"*. Egli può così anche disfarsi di quell'idea anodina di *"cultura"* che sedicenti etnopsichiatri come Carothers avevano messo al servizio della repressione dei movimenti di lotta nazionali e, quando ne coglie i rischi di

*"mummificazione"*, ricorda al tempo stesso il ruolo attivo che la colonizzazione e il dominio esercitano in questo processo.

*I dannati della terra* è percorso però anche da altri motivi, e tutti sono ben lungi dall'aver esaurito la loro forza: meno per il carattere profetico di quelle pagine quanto piuttosto per il continuo riprodursi di contraddizioni, sovrapposizioni, rimozioni (psichiatra, Fanon ha nei confronti di intellettuali di ieri e di oggi il non piccolo vantaggio di osservare tutto questo non attraverso fatti, documenti, ricerche o statistiche, ma direttamente dalla voce e dagli occhi dei protagonisti: testimoni di eccidi e vittime di torture, individui la cui coscienza si sperava di spezzare infliggendo violenze ai loro corpi e colonizzando il senso stesso della loro identità: *"l'avvenire dell'Algeria è francese"*). Le sue critiche alla psicoanalisi di Mannoni e ai modelli che descrivono il presunto *"complesso di dipendenza"* del colonizzato, nonostante alcuni eccessi, ci avvertono con attualità inesausta dei limiti con i quali persino chi si è sporto a considerare le radici storiche della sofferenza o delle forme talora perverse che assumono le relazioni fra dominati e dominatori è rimasto spesso impigliato nella trappola del proprio etnocentrismo.

Fanon è un nero, familiare con i temi della *négritude* e con le secche alle quali stava andando incontro questo pensiero. I suoi scritti, che fanno incontrare l'inchiostro delle vicende individuali con le pagine della storia, hanno forza proprio perché l'analisi psicologica si muove insieme e dentro quella storica e sociale: nel sintomo, nell'inquietudine, non affiorano solo gli scacchi della nevrosi individuale quanto motivi razziali, ideologici, economici, dialettiche dell'inautentico, riflessi di un duplice e speculare narcisismo

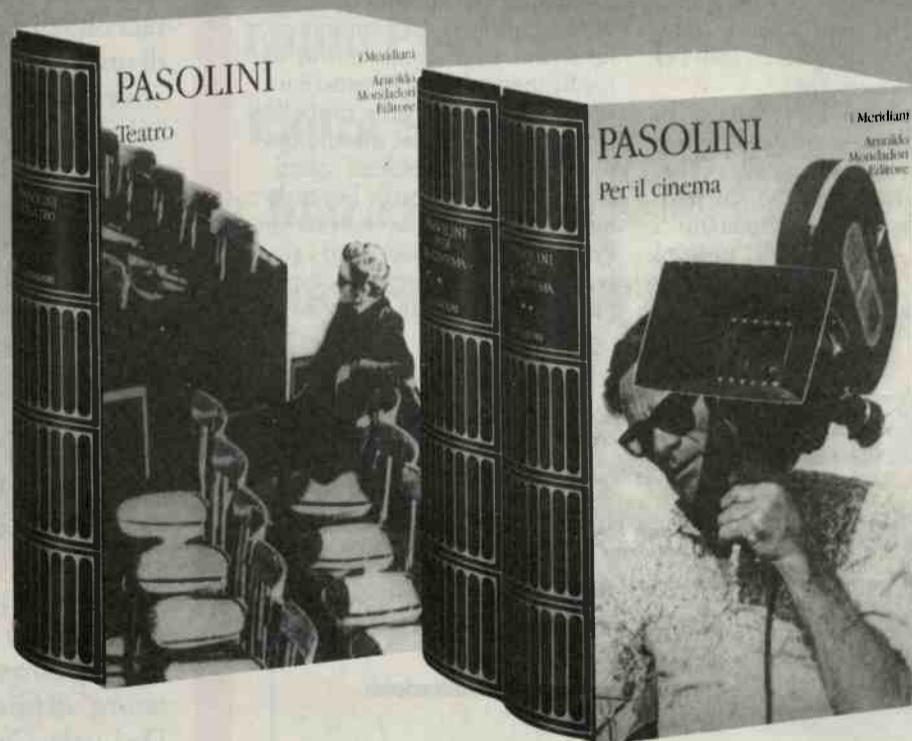
(quello dei neri e quello dei bianchi), conflitti che si *"epidermizzano"*.

Ma Fanon era scomodo per più versi, come dimostra la fredda accoglienza ricevuta da molti capi di Stato africani, perché, insieme agli effetti devastanti (psicologici e sociali) del potere e della violenza coloniali, egli intravedeva e denunciava i compromessi delle borghesie nazionali, l'amnesia delle élite per i problemi dei più diseredati. Mutati alcuni termini, il suo sguardo saprebbe cogliere altrettanto bene oggi le conseguenze nefaste dell'aggiustamento strutturale e le ipocrisie dei modelli di cooperazione allo sviluppo.

Il dominio coloniale non ha smesso d'altronde di produrre nodi atroci. Anche laddove la guerra d'indipendenza ha trionfato, le violenze dell'epoca coloniale, l'erosione massiccia delle culture locali e dei legami sociali da essa determinata, si sono come sedimentate e paiono riemergere sotto forme nuove e non meno tragiche. Bisogna dunque andare al di là della nuda evidenza e risalire alle sorgenti lontane delle contraddizioni e delle violenze di oggi. Questo lo scrive Victor Taussig riferendosi a un altro contesto, la Colombia, ma buona parte delle sue intuizioni potrebbero valere infatti anche per il caso algerino, dove gli interessi economici, le lotte per il potere di bande e gruppi o i conflitti *"religiosi"* non arrivano a spiegare che una effimera parte di quella violenza agghiacciante che oggi, trasformatasi ormai in dispositivo autonomo, si *"scarica"* ancora una volta sui corpi inermi delle vittime. Forse la speranza di Fanon nelle *capacità di cura* delle lotte di liberazione e di indipendenza incontrerebbe nelle vicende dell'Algeria contemporanea una sconfitta dolorosa: tuttavia egli non si accontenterebbe di rimanere *"perplesso"*, ne siamo certi, perché, con buona pace di Toni Negri (*"il manifesto"*, maggio 2000), la perplessità gli era estranea.

rs.beneduce@cisi.unito.it

## La prima raccolta completa del Teatro e del Cinema di Pasolini i Meridiani



a cura di Walter Siti e Silvia De Laude  
con due interviste a Luca Ronconi  
e Stanislas Nordey

a cura di Walter Siti e Franco Zabagli  
con due scritti di Bernardo Bertolucci e Mario Martone  
e un saggio introduttivo di Vincenzo Cerami  
due tomi indivisibili

MONDADORI

http://libri.mondadori.com

Dal reportage premiato

**Bambini di strada a Manila**

di Roberto Mauri

**P**ubblichiamo alcuni stralci dal reportage di Roberto Mauri *Bambini di strada a Manila, che ha vinto il Premio Paola Biocca 2000-2001 (1 edizione)*.

**San Antonio Zambales**

Le barche sono allineate con ordine sulla sabbia bianca di San Antonio. Il mare è calmo e cristallino, e solo pochissimi legni ne increspano la superficie. I pescatori, distesi sulla sabbia, dormono abbracciati dal sole, mentre i loro bambini, armati di bastoni di bambù, inseguono cani randagi. Un cavo collegato illegalmente ad uno dei rarissimi lampioni della strada permette a questa spiaggia di avere un poco di energia elettrica. In una baracca una televisione trasmette delle immagini nel pigro pomeriggio di venerdì santo. Immagini bluastre di telenovelas prodotte a Manila o in Giappone, immagini stinte in cui baci senza passione si mischiano a pubblicità di yogurt, di fast-food e di scarpe di cuoio; comfort e delizie mai giunte fino a San Antonio.

D'un tratto il telegiornale cattedrale la comunità dei pescatori nel mezzo di un campo di rifugiati: Kosovo, la crisi umanitaria continua, ancora bombe, ancora morti. I pescatori seguono in silenzio le notizie ed ascoltano la voce della giovane giornalista che cerca di spiegare cosa stia succedendo dall'altra parte del mondo. La gente di questa spiaggia riconosce il volto di Clinton, e inorridisce davanti ai palazzi in fiamme nel cuore di Belgrado, davanti ai cadaveri kosovari, davanti all'esodo dei civili. Loro che non hanno conosciuto niente del genere, loro riescono ad inorridire.

D'un tratto la campana di una cappella suona qualche rintocco. La televisione si spegne. I cani avranno un po' di pace perché le donne chiamano i bambini, mentre gli uomini corrono a prepararsi. Sulla spiaggia di San Antonio riman-

gono le loro povere barche, le baracche che contengono in un sacchetto di plastica tutti i loro averi, ed i quattro o cinque turisti giunti da Manila per le vacanze di Pasqua. Sulla spiaggia sono state allestite due cappelle, fatte di paglia e bambù. La gente della spiaggia si riunisce per pregare prima di partire. Dopo le lodi da ogni angolo del villaggio partono decine di processioni, a volte si tratta di un centinaio di persone, a volte solo di qualche individuo. A guidare ogni processione c'è almeno un Cristo, almeno un uomo con una corona di spine in testa, una croce sulle spalle un gruppo di flagellatori. È la tradizione. Nel corteo saranno tanti quelli che si feriranno la schiena a colpi di flagello. Attraverseranno il villaggio in direzione della chiesa principale. Il sangue inizierà a colare ai primi passi. Dalla periferia al centro sarà un riprodursi di marce, una serie infinita di improvvisate via crucis. Ad ogni stazione verranno ripetute le orazioni del caso, mentre qualcuno con una lametta da barba si occuperà di aprire delle ferite sul dorso di quanti ancora non sanguinano. I molti emuli di Cristo arrivano alla chiesa grondanti sangue. Molti di loro, dopo, passeranno al locale *health center* perché un medico si occupi delle loro ferite.

**L**a notte cade veloce sulla spiaggia di San Antonio e la luna piena illumina le acque calme della baia. Nelle cappelle allestite in spiaggia la veglia continuerà senza sosta fino a domenica. Le donne, qualche uomo e moltissimi bambini sono seduti sotto quelle tettoie di paglia mentre tutto intorno è un silenzio assoluto. Nelle cappelle si parla della vita, si discute dei piccoli-grandi problemi quotidiani, si gioca a carte bevendo birra o jin. Fino alla mattina di Pasqua: Cristo è risorto ed i pescatori organizzano una competizione nelle acque della baia.

Vincerà la fragile barca di Ariel. Vincerà celebrità, nessun premio era stato messo in palio. Poi, d'un tratto le donne chiamano i loro mariti: "Ehi, incomincia il Kosovo", e chi non lavora si fionda a guardare le nuove immagini della guerra

balcanica. Anche alcuni ragazzini fanno parte della platea. La giornalista parla della "Nato", delle "Nazioni Unite", dice "corridoio umanitario", e poi Serbia, Macedonia, Montenegro. I pescatori seguono attenti cercando di non perdere nemmeno un'immagine, nemmeno una parola.

"Papà, ma cosa vuol dire Kosovo?" - chiede un bambino di sette anni frantumando il silenzio quasi religioso che regna intorno alla televisione in questa mattina di Pasqua. "Vuol dire guerra, figliolo, vuol dire guerra".

**Il bambino delle Nazioni Unite**

**U**nited Nations Avenue è una strada dritta che attraversa Paco e si butta senza esitazioni su Roxas Boulevard. È una strada a due corsie, di solito piena di traffico. Sugli alberi e sui pali che costeggiano la via sono state fissate diverse decine di bandiere di metallo: tutti i paesi membri delle Nazioni Unite mostrano fieri i colori del proprio

drappo nazionale su United Nations Avenue.

Fra un colpo di claxon ed una frenata, mi ritrovo fermo davanti ad un semaforo rosso. La baia di Manila, nera di una notte senza compromessi, è sdraiata davanti ai miei occhi, ancora curiosi. Le palme, illuminate dai lampioni della banchina e dai fari delle automobili nervose, assumono un aspetto terri-

bilmente spettrale mentre nel disordine notturno vegliano silenziose sulla vita di questa città. Intorno sembra esserci solo vuoto di pensiero. Qualcuno bussa al finestrino. Lancio uno sguardo pigro che incontra quello stanco del giovane venditore di *sampaguita* profumati. Non so restare dietro ad un vetro mentre qualcuno chiede di parlare con me. Apro il finestrino dell'automobile e guardo il ragazzino negli occhi. Non è che uno dei troppi ragazzini di Manila, costretti a mendicare e vendere fiori per sbarcare il lunario. Mi chiede di comprare i suoi *sampaguita*. Gli dico che non ne comprerò. Insiste per un attimo, rimanendo sempre gentile.

Non dimentico che lui è la vittima, che lui sta per strada mentre io dormo su un confortevole materasso, ma al tempo stesso cerco anche di ricordare che non è comprando la sua

ghirlanda di fiori che riuscirò ad aiutarlo. Non c'è niente da fare: in questo momento non sono in condizione di fare niente per lui. Quando insiste ancora una volta gli dico nella sua lingua: "ti voglio bene, ma non posso comprare i tuoi fiori". Accompagno le parole con un sorriso che non vuole avere nessuna pretesa. Il ragazzino non si muove, continua a fissarmi come se non avesse sentito niente, poi abbozza un sorriso timido e senza vergogna risponde: "ti voglio bene anche io".

**R**imane ancora un secondo, mi tende la mano, accetta che io gliela stringa e se ne va. Non va a cercare altri possibili clienti a cui vendere i suoi fiori, preferisce sedersi sul marciapiede poco lontano. Da solo. Non ho mai visto questo ragazzino prima, non lo vedrò probabilmente mai più. Non ho nemmeno pensato di chiedergli il suo nome, non gli ho detto il mio. È rimasto lì, nel buio della notte di United Nations Avenue, la strada dedicata ai padroni del mondo. Lui è rimasto lì. I suoi fiori gettati per un attimo sull'asfalto, la testa fra le sue manine da bambino, il rumore tutt'intorno ed una frase che rimbomba nelle orecchie: ti voglio bene. Diventa minuscolo nel mio specchietto retrovisore, così piccolo che ad un certo punto scompare, come me, soffocato dal buio della notte manilegna. ■

**Il comunicato della giuria**

2000-2001 Prima edizione del Premio Paola Biocca per il reportage

La giuria decide a maggioranza di assegnare il premio al reportage di Roberto Mauri, *Bambini di strada a Manila*. Attraverso una narrazione composita, fatta di descrizioni d'ambiente, testimonianze dirette, riflessione politica, puntuale raccolta di informazioni, Roberto Mauri ci dà il senso drammatico e penetrante di una realtà forse meno distante di quanto pensiamo.

Il racconto, apparentemente frammentato, ritrova il proprio centro naturale nel tema apocalittico della scomparsa (e successiva carcerazione) dei bambini di strada a Manila per decisione governativa. La documentazione giornalistica è ampia e documentata. La lingua, referenziale, asciutta, si fa più intensa in prossimità delle persone che l'autore incontra (i bambini, poverissimi, costretti a prostituirsi).

Sdegno e protesta civile fanno vibrare la pagina di Mauri, ma sempre senza enfasi, e soprattutto non dimenticano mai di mostrarci con accuratezza la "normalità" dell'orrore quotidiano. Alla fine scompaiono dallo schermo tutti quanti, i bambini, gli abitanti di Manila, e perfino chi racconta.

La giuria: Vinicio Albanesi, Maurizio Chierici, Filippo La Porta, Delia Frigessi, Gad Lerner, Maria Nadotti, Francesca Sanvitale e Clara Sereni.

Il comitato di lettura del premio ha segnalato alla giuria i seguenti testi fra quelli che gli sono pervenuti: *Un cielo coperto di nuvole* di Luigina Bianchi; *Poi ci insegnarono a lavare l'aria* di Pierluigi Cervelli; *C'era scritto "Regina della morte"* di Giorgio Cingolani; *Viaggio nel paese dei bracciali d'ottone* di Annalisa De Lucia; *Chiapas, ai confini di un sistema* di Stefano Femminis; *I pozzi della vita* di Ivano Liberati; *Luci di ponente* di Stefano Galieni e Antonella Patete; *Istantanee* di Chiara Righetti; *Oltrepassare un confine* di Benedetta Scatafassi; *Diario* di Silvia Valduga.

Il comitato di lettura è composto da Margherita D'Amico, Piero De Gennaro, Giovanna Di Ciaula, Lisa Ginzburg, Gabriella Marsili, Laura Mollea, Susanna Nirenstein, Antonio Pascale, Virginia Ripa Di Meana.

Loc. Spini di Gardolo  
38014 Gardolo - Trento

**Erickson** Edizioni  
tel. 0461 950690  
fax 0461 950698

Rossana De Beni, Lerida Cisotto  
e Barbara Carretti

**Psicologia  
della lettura  
e della scrittura**  
L'insegnamento e la riabilitazione  
pp. 320 - L. 35.000

Dario Ianes

**Didattica speciale  
per l'integrazione**  
Un insegnamento  
sensibile alle differenze  
pp. 440 - L. 35.000

Su Internet: [www.erickson.it](http://www.erickson.it)

## Dal romanzo premiato

## Piccola serenata notturna

di Errico Bonanno

**P**ubblichiamo due brani tratti dal romanzo di Errico Bonanno *Piccola serenata notturna*, che ha vinto il Premio Italo Calvino 2000-2001 (XIV edizione).

Quando il secolo iniziò, un uomo uccise il nostro re. Non tutti se ne accorsero però, c'erano alcuni che non sapevano neppure fosse nato, il re, e l'eco di quel colpo di pistola non poteva toccarli: il mio paese era un paese d'Abruzzo, la gente era impegnata a vivere, anzi a campare. La gente lavorava e non sapeva neppure quale fosse stato il nome del re morto, quando il secolo iniziò.

Mio padre però era una di quelle persone con il mal di testa di frequente, a cui scoppia l'emigrania alla prima scossa lieve. Me lo immagino steso a letto, con la camicia da notte e gli occhiali inforcati, che legge tutto torvo la gazzetta: è morto il re. Papà si massaggia la fronte davanti alla notizia e dà l'annuncio: "Ho mal di testa".

"Tu non pensare a cose brutte!" gli dice mamma levandogli tenerissima il giornale dalle mani, e lo bacia sulla bocca.

Io come posso raccontare? Bi-

sogna cominciare dal principio, eppure giuro: del giorno fatale ed essenziale in cui sono nato, io non mi ricordo niente! Qualcuno potrebbe considerarlo normale, perché capita a tutti, perché i neonati non ricordano ma poi col tempo crescono e allora... E già, non è un problema per chi ha interi anni di memoria in sé e dunque quei tre o quattro d'infanzia si possono anche buttar via. Ma io, io che quel comune difetto di bambino me lo sono portato avanti a vita, io che non ho memoria, come posso raccontare?

Naturalmente ho come tutti un'immaginazione, con l'immaginazione si può trovare anche un inizio. Quando ero piccolo, d'altronde, ero convinto che concepire un bambino significasse letteralmente inventarlo: si può concepire con qualcos'altro che non sia la mente? Il re era morto e voglio credere che andò così che m'inventarono: volevano scacciare un mal di testa, volevano pensare a qualche cosa di leggero. E fu per questo, io penso, che in vita mia non cambiai

mai: per sempre fui una fantasia con cui distrarsi dai pensieri brutti.

Mi cresimai, ad esempio, verso i quindici anni: dell'enorme fila di bambini che andavano dal vescovo, lì sull'altare, ero il più grande. Ognuno, a turno, poteva dire a quel vecchietto tutto dorato quale fosse il suo più alto desiderio e lui diceva: "Pregherò per questo!" Poi ti dava uno schiaffetto, ti metteva l'olio in fronte e andavi in pace.

"E hai una preghiera, tu?" chiedeva lui. E tutti: il babbo, che tornasse vittorioso dalla guerra! Che potesse sconfiggere il nemico! Il babbo, il babbo, che fosse vivo e stesse bene!

"E hai una preghiera, tu?" chiese anche a me, sempre dorato. Lucente così, pareva san Franco che passava in processione. Io un fratello in guerra ce l'avevo, però, non so, mi uscì soltanto: "Eminenza, mi fa promuovere alla scuola?"

Degli schiaffetti santi il mio fu il più sonoro. Tanto meglio: fu il più santo.

(...)

**D**ue natali prima dello scoppio della guerra lo scultore Ernst Müller riuscì ad organizzare a Monaco la sua prima esposizione e, benché la sua arte fosse all'epoca totalmente sconosciuta, l'aspettativa che si creò

intorno all'evento fu d'una intensità mai vista.

Nativo di Praga, aveva viaggiato per l'Europa già da giovanissimo entrando in contatto con i circoli d'avanguardia più stimolanti. Francia, Germania, i salotti, le cantine e le soffitte erano presto riusciti a trasmettergli passione e buon gusto a sufficienza da trasformare il suo sguardo di tozzo boemo in quello aperto e luminoso dell'artista di mondo. Per non parlare poi della lucidità dei suoi articoli su *Der Sturm*, dei suoi interventi spiazzanti nelle riunioni del *Blaue Reiter*, della fama di critico schietto e netto che i suoi discorsi brillanti gli erano riusciti a dare in tutti gli ambienti più impegnati e creativi. Si poteva dire senza timore che l'unica cosa che mancasse all'artista raffinato e supremo fosse una prima, almeno una, opera d'arte.

Così, quando si sparse la voce che a Müller stava vagando in testa l'idea di organizzare un'esposizione inaugurale, la macchina si mise subito in moto rombando: da banche ed aziende arrivarono mille offerte di finanziamento e lo stesso Paul Klee si offrì di far da padrino per la mostra con un bel discorso iniziale.

La folla all'ingresso era scalmanata ed ansiosa. Klee, giunto in ritardo sebbene tra i più trepidanti, montò su di un piano rialzato accolto da applausi. "La ricerca della verità profonda della vita e dell'umano, l'urlo che strazia e contorce il moderno in un'aspirazione all'alto, all'altro si è in questi anni talvolta concretizzato in una parola nuova, ruggente ed ancora per molti oscura: Expressionismus! Per quelli di voi a cui l'apparenza delle cose non basta, per quanti non temono la forma sconvolgente del reale, questo artista ha lavorato e ha creato. Assistiamo insieme ad un'alba rosso fuoco!"

Müller, silenzioso in un angolo, attendeva con un ghigno inspiegabile l'apertura delle porte.

Quando i visitatori fecero il loro ingresso non trovarono che un salone ampio e bianco con due tavoli semplici in mezzo e, su questi, le opere d'arte: una mela in gesso, una bottiglia in gesso, la scultura di un cappello a cilindro, di un vaso di fiori, di una chiesetta piccina e stilizzata tutte bianche, di gesso. L'espressione sorridente del pubblico si tramutò presto in un broncio perplesso, talvolta arrabbiato. Ma intanto Ernst Müller ghignava in un angolo.

"Non capisco. - diceva qualcuno - Non capisco davvero..."

"Neanche io, a dirla tutta. Mi sfugge qualcosa?"

"Ma che sfugge e sfugge! -

s'aggiungeva uno al coro - Qui ci prendono in giro".

Paul Klee si diresse con passo sicuro e furioso verso la seggiola sulla quale sedeva l'artista. Gli disse: "Mio caro signore, è a dir poco urtante vederla sorridere così dopo lo scherzo che ci ha tirato! Lei è libero di far ciò che vuole, ma se il suo piano era quello di esporre... - afferrò la mela - ...questa cosa di gesso, avrebbe dovuto chiacchierare di meno in certi circoli ed evitare d'invitarci a parlare di espressionismo!".

Müller era un tipo taciturno. Non disse niente.

"Ha idea del clamore che tutte le riviste hanno alzato su questa esposizione? Perché non ha avvertito nessuno che voleva creare... così?"

"Ci ha fatto fare una bella figura! Provi a guardare il suo pubblico, la faccia che fa!"

"..."

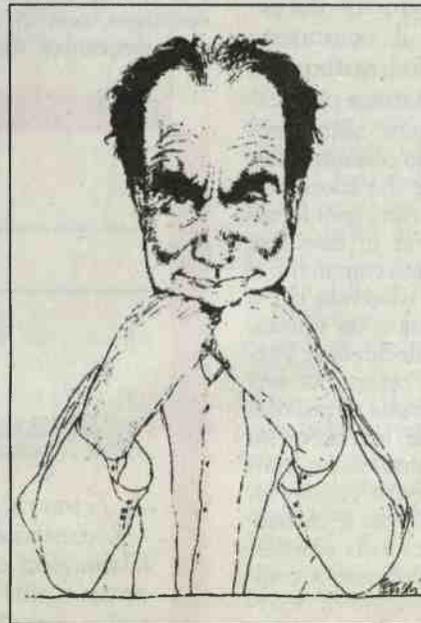
Paul Klee

si fece rosso da capo a piedi. "E si degni almeno di rispondermi, Sacro Dio!" e gettò la mela a terra con tutta la forza della sua collera. Il miracolo si compì, tutti gli occhi della sala si puntarono sulla scultura in cocci. Klee rimase attonito, poi sfoderò un sorriso e strinse la mano all'artista senza aggiungere niente. Tutti i visitatori proruppero quindi in un applauso ed iniziarono a mandare in frantumi il resto delle opere.

La corrente che il mondo avrebbe cresciuto come Internismo aveva avuto il suo inizio: dall'interno della mela di gesso, in pezzi sul pavimento, era uscito un verme, vero, piccino, di cui nessuno si sarebbe altrimenti mai accorto. E dal cappello a cilindro scaturì un paio di mutande, e dalla chiesa minuta un pezzo di carne rancida, e dal vaso di fiori la foto di una vecchia... Il praghese Ernst Müller era l'idolo nuovo dei salotti tedeschi e, mi ricordo, per mesi interi non si parlò di altro.

È per questo che a volte mi domando come sia stato mai possibile che, dalla memoria di tutti, egli sia scomparso con una rapidità più unica che rara: questo ha davvero dell'incredibile. Sarà stata forse colpa della sua faccia burbera, la barba lunga, le sopracciglia sempre aggrottate che mettevano paura. Era grande, era tozzo, aveva le mani nere e capienti, vigorose e potenti, come fosse sempre pronto a sganciare un cazzotto alla prima critica: più di uno ne rimaneva profondamente intimorito. Eppure assicura chi vi ebbe a che fare davvero che egli fosse nel profondo uno degli uomini più gentili, più schietti e simpatici al mondo. Oltre a un artista eccellente, soprattutto; ma questo era sotto gli occhi di ognuno.

Un artista. ■



## Il comunicato della giuria

2000-2001 Quattordicesima edizione del Premio Italo Calvino

La giuria decide a maggioranza di assegnare il premio a Errico Bonanno per *Piccola serenata notturna*, brillante indagine narrativa sui miti fondatori della modernità e sulla genesi della personalità e della psicologia dell'artista. Uomo irrimediabilmente felice, il protagonista del romanzo finisce paradossalmente per comprendere che è proprio questa sua eccessiva sintonia con il mondo a impedirgli di essere artista.

La giuria segnala inoltre le seguenti opere:

*Unter den Linden* di Enrico Giacobelli che, con un abile gioco di segmentazioni narrative e dislocazioni temporali, intreccia i fili di diversi destini sullo sfondo della storia di cento anni di vita tra Berlino e l'Egitto

*Ipogeo* di Marina Magnino, romanzo catastrofista e visionario. Un terremoto è raccontato dall'interno di un condominio crollato. I protagonisti cercano una via d'uscita dalle loro stesse abitazioni che si sono trasformate in trappole.

La giuria: Mario Barenghi, Laura Pariani, Tiziano Scarpa, Emanuele Trevi, Dario Voltolini.

Il comitato di lettura del premio ha segnalato alla giuria i seguenti testi fra quelli che gli sono pervenuti: *Racconti* di Alessio Armiento; *Pater* di Maria Laura Bufano; *Maria come la mamma di Gesù* di Paola Cereda; *Una montagna di polvere* di Giovanna Esposito; *Alumix* di Francesco Festa; *Erinni venture* di Paolo Giuranna; *L'Aione* di Nicolò La Rocca; *Hanno sparato a John Lennon* di Massimomiro Pusceddu; *Paperopoli* di Gianbattista Schieppati; *La vocazione delle donne* di Claudia Vio.

Il comitato di lettura è composto da Maria Abbrescia, Anna Baggiani, Sandro Bizzi, Chiara Bongiovanni, Alberto Cavaglion, Emanuela Dorigotti, Cristina Filippini, Gabriella Leone, Mario Marchetti, Laura Mollea, Franco Orsini e Paola Trivisano.

## Una morte creatrice

di Domenico Ribatti

Jean Claude Ameisen

**AL CUORE DELLA VITA  
IL SUICIDIO CELLULARE  
E LA MORTE CREATRICE**

pp. 370, Lit 40.000,  
Feltrinelli, Milano 2001

Jean Claude Ameisen, professore di immunologia al-

l'Università di Parigi e responsabile di un laboratorio di ricerca all'Inserm, ha scritto un bel libro sull'apoptosi che ha già ottenuto il prestigioso Prix Bignet de littérature et de philosophie de l'Académie Française e il premio Jean Rostand per la divulgazione scientifica.

L'apoptosi o "morte cellulare programmata" viene considerata un processo cellulare, basato sul consumo di energia, che consiste nella realizzazione di un programma di morte a cui la cellula partecipa in maniera attiva. Essa costituisce infatti un evento fisio-

fisiopatologia umana. Studi sullo sviluppo embrionale, sul sistema immunitario e sul sistema nervoso hanno fornito indicazioni fondamentali sui meccanismi che sono alla base dell'apoptosi. L'embriologia è tutta intessuta di questo processo biologico in quanto l'apoptosi è una componente intrinseca dei processi di sviluppo: nello sviluppo delle mani e dei piedi, ad esempio, la morte cellulare aiuta la separazione delle dita a partire da un foglietto cellulare continuo.

Le ricerche di questi ultimi hanno consentito di comprendere alcuni meccanismi biomolecolari dell'apoptosi, confermando il coinvolgimento di un complesso sistema interattivo per il controllo genetico del fenomeno. Quest'ultimo appare sensibile agli stimoli subiti dalla cellula sia dall'ambiente extracellulare, sia dalle modificazioni del citoplasma o del nucleo che ne condizionano lo stato di attivazione biologica.

Le conoscenze attuali sugli eventi capaci di indurre, incrementare o inibire l'apoptosi cellulare e sui suoi meccanismi elementari consentono di attribuire all'alterata regolazione dell'apoptosi un verosimile ruolo patogenetico in alcune malattie, tra cui certe neoplasie, l'Aids, le malattie autoimmunitarie, come il lupus eritematoso sistemico, e le malattie degenerative del sistema nervoso, come la malattia di Alzheimer.

Il saggio di Ameisen si impone all'interesse del lettore oltre che per i suoi contenuti anche per la prosa percorsa da una vena letteraria, alla stessa stregua di opere di altri illustri ricercatori francesi, come Jacques Monod in *Il caso e la necessità* (1970; Mondadori, 1997) o ancora François Jacob in *La logica del vivente* (1970; Einaudi, 1971). All'inizio di un capitolo intitolato *Un ricordo d'infanzia* si legge: "Ho passato la mia infanzia in un mondo di sopravvissuti. I miei genitori avevano visto il loro universo ridotto in cenere. La prima nozione di vita che si è ancorata in me è stata quella di una vittoria sulla distruzione. E la prima nozione della morte, quella di un crimine. Poi, più tardi, ho scoperto che la morte può anche sorgere dall'interno, e trascinare con sé i sopravvissuti".

Una morte creatrice, come recita il sottotitolo di questo libro, una sorta di "apoptosi", un'apparente contraddizione. Ma solo apparente, in quanto è solo un'altra espressione di un meccanismo evolutivo e adattativo, attraverso il quale in biologia, nel laboratorio come nella vita quotidiana, tutto tende alla conquista di una condizione migliore, anche se non necessariamente questa corrisponde a una condizione ideale. In fondo è l'eterno riproporsi del mito di Sisifo, ripreso da Albert Camus nel suo saggio omonimo, nel quale lo scrittore francese immagina comunque Sisifo felice, giudicando egli che tutto sia bene anche in questo nostro universo nel quale è sempre in cammino, ed essendo l'eterna lotta verso la conquista della vetta sufficiente a riempirgli il cuore di speranza.

ribatti@anatomia.uniroma2.it

## Contro il riduzionismo

di Luciano Terrenato

Steven Rose

**LINEE DI VITA**

pp. 430, Lit 45.000,  
Garzanti, Milano 2001

Si sarà notato che in occasione delle trionfali celebrazioni per il completamento del sequenziamento del genoma umano il commento giornalistico più insistente ha puntato sulla inattesa pochezza dei nostri geni: solo trentamila! Corollario costante è stata l'affermazione che allora non può essere vero che i geni fanno tutto. Tralasciamo di discutere la fondatezza di tali commenti: si potrebbe infatti osservare che è difficile immaginare un criterio in base al quale decidere se i geni sono pochi o troppi per una data specie. Interessa di più rilevare la repentina inversione di tendenza. Per anni siamo stati bombardati di notizie relative alla scoperta di geni per le caratteristiche più varie, dalla omosessualità alla compulsione a comprare, in un crescendo di determinismo genetico che sembrava non dover trovare mai un limite nella ragionevolezza. Qualche debole tentativo di opposizione è stato affidato al paradosso salutare di una vignetta recente nella quale uno scienziato annuncia ai suoi colleghi di aver scoperto il gene che fa ritenere che tutto sia geneticamente determinato. La quale vignetta suggerisce anche, se presa alla lettera, che il riduzionismo genetico è una affezione genetica che colpisce soprattutto (e in primo luogo) gli scienziati.

Contro questa "malattia mentale" degli scienziati (non di tutti ovviamente, anzi forse di una minoranza) si scaglia Steven Rose in uno dei suoi libri più drastici nella critica ai riduzionismi di ogni genere. In *Il gene e la sua mente* del 1984 (scritto in collaborazione con Richard Lewontin e Leon Kamin), la scure del rigore scientifico era caduta soprattutto sulla supposta determinazione genetica della intelligenza. Ora la critica è totale ed esamina tutti i capitoli della biologia: il riduzionismo è tollerabile solo quando utilizzato consapevolmente per programmare correttamente un singolo esperimento, ma anche la più semplice delle deduzioni deve poi essere collocata nella complessità che è necessario tenere presente nell'esaminare qualunque fenomeno biologico.

*Linee di vita* dichiara già nel titolo il programma argomentativo di Rose: la vita di ciascun organismo è assai più articolata della semplice somma delle sue potenzialità genetiche. Bisogna tenere conto di una complessa rete di connessioni tra le cellule che lo compongono, tra la sua vita e quella di altri organismi e tra questi e l'ecosistema che occupa e in parte è anche in grado di modificare. La linea di vita di

ciascun organismo è quindi quella traiettoria nel tempo e nello spazio che la rende unica e certamente non determinabile solo in base al suo patrimonio genetico.

Rose propone di rivedere lo stesso concetto di omeostasi, suggerendo che il processo di mantenimento dell'equilibrio individuale è piuttosto un fenomeno omeodinamico, per il quale appunto l'equilibrio è valido solo in un determinato tempo e in un determinato spazio. Non sono legittime scorciatoie e approssimazioni. Non vi è spazio per metafore, se queste vengono poi spacciate come analogie e omologie, non vi è spazio per una meccanica distinzione tra

## Una grammatica della natura

di Iole Cilento

Tullio Pericoli

**TERRE**

pp. 162, Lit 80.000, Rizzoli, Milano 2000

Vi sono alcuni artisti la cui espressività si consuma in silenzio, nel chiuso di studi e laboratori che per tranquilla operosità ricordano più l'atmosfera di certe antiche botteghe artigiane che non l'immaginario romantico degli oscuri *ateliers*. Eppure non per questo la lotta che si consuma tra l'artista e il proprio mondo interiore ne risulta meno aspra, soprattutto quando paladini di questa epopea diventano gli strumenti stessi del fare arte, il confronto quotidiano con i mezzi scelti, le loro caratteristiche, i loro limiti, il potere evocativo del segno.

Pericoli si ritrae così nelle sue opere: spesso curvo sul tavolo da disegno, attorniato dalla presenza incombente dei suoi pennelli, delle sue matite, dei suoi inchiostri, una figura minuscola che si staglia su miriadi di paesaggi e che di questi paesaggi fa le pareti virtuali del proprio spazio immaginifico.

Il volume pubblicato dalla Rizzoli, intitolato *Terre*, raccoglie infatti più di settanta lavori fra matite, acquerelli, chine e oli, incentrati sull'amore di Pericoli per il paesaggio, che ampliano e confermano la prolificità di un autore ormai annoverato tra i classici dell'illustrazione (e non solo) per ricchezza e maturità espressiva.

La notorietà presso il grande pubblico risale infatti alla metà degli anni ottanta, quando Pericoli inizia la collaborazione con "la Repubblica"

dispiegando il suo spirito di osservatore attento e la sua perizia grafica in una galleria di ritratti che spazia fra personaggi di ogni epoca, affratellati, oltre che dalla matrice comune del tratto che li svela, dall'aver lasciato un segno indelebile nella società e nel mondo della cultura.

Anche in questo caso, come per la serie di ritratti, ci si trova di fronte a una teoria di colli, boschi e fiumi, tradotti in un alfabeto grafico-pittorico fresco e originale, stemperati in una leggerezza cromatica essenziale e sapiente, che formano una serie articolata di segni, quasi una grammatica della natura formulata attraverso l'occhio volutamente non disincantato della contemplazione.

La natura e i suoi elementi assumono così valenza di linguaggio autonomo, sublimandosi in una traccia bidimensionale che è riflessione sull'atto stesso del ritrarre e pertanto attraverso le tappe della storia del paesaggio, senza però mai cedere alla tentazione del virtuosismo stilistico o del compiacimento intellettuale.

Moltissimi i riferimenti al mondo dell'arte e della poesia: dalla traduzione personale di immagini desunte dall'universo pittorico, alla rielaborazione di riferimenti letterari e filosofici (Brueghel, Caravaggio, Rembrandt, ma anche Leopardi, Goethe, Calvino, solo per citarne alcuni). A questo proposito si rivelano illuminanti, per apprezzare appieno il percorso referenziale dell'autore, le pagine scritte da Marco Valloira e Michele Mari poste a introduzione del volume, che non solo forniscono un utile strumento di lettura per l'opera, ma anche un apparato critico quanto mai ricco e stimolante.



natura e cultura che ignori appunto la linea di vita unitaria. Tutti i capitoli della biologia vengono rivisitati da Rose alla ricerca dei riduzionismi che si sono in essi accumulati, fino alle teorie sull'origine della vita sulla terra che vorrebbero Dna e Rna come *primum movens* del tutto. Anche i grandi filosofi della scienza, da Popper a Kuhn, vengono con grande acutezza riesaminati ai fini di una critica serrata del riduzionismo.

Rose è ben consapevole di essere controcorrente soprattutto nei confronti dei grandi divulgatori di biologia, che appartengo-

no nella quasi totalità al campo dei riduzionisti estremi. La gran parte dei ricercatori attivi è invece assai probabile che possano condividere le posizioni di Rose, anche se non fanno sentire la propria voce quanto sarebbe necessario.

Dobbiamo quindi essergli assai grati di essersi assunto un compito gravoso per sostenere con forza, e in modo estesamente documentato, opinioni che nei tempi medio-lunghi saranno certamente quelle condivise da tutta la comunità scientifica. ■

terrenato@uniroma2.it

logico filogeneticamente evoluto, avente la finalità di eliminare cellule funzionalmente inefficaci o pericolose per l'organismo. Per queste caratteristiche l'apoptosi potrebbe essere più correttamente definita "morte cellulare attiva". La necrosi rappresenta invece quasi sempre il risultato di un insulto esterno che induce un'alterazione irreversibile della membrana citoplasmatica e degli organuli intracellulari.

Sebbene la sua originaria descrizione risalga al 1972 ad opera di Kerr e dei suoi collaboratori, l'apoptosi ha richiamato l'attenzione dei ricercatori in relazione alla mole di nuove cognizioni sull'importanza del fenomeno nella

## Videoarte

## junghiana

di Simonetta Cargioli

Alessandro Amaducci

## SEGNALI VIDEO

I NUOVI IMMAGINARI  
DELLA VIDEOARTEpp. 352, Lit 26.000,  
GS, Sanbià (Vc) 2001

Di Alessandro Amaducci abbiamo letto parecchi testi sulla videoarte. Nel 1993 ha curato in collaborazione con Paolo Gobetti *Video Imago*, il volume del "Nuovo Spettatore" dedicato alla cultura dell'immagine elettronica, e i suoi testi critici sono stati pubblicati su riviste e cataloghi specializzati. Nel 1997 è edito dalla Lindau, prodotto dalla Mediateca del cinema indipendente italiano di Torino, *Il video. L'immagine elettronica creativa*, nel quale l'autore si addentra nella materia audiovisiva e ci indica una serie di esperimenti da fare sul dispositivo video - monitor, videoregistratore, telecamera - per liberare l'immagine elettronica dalla verosimiglianza televisiva. Infine pubblica per GS Editrice, ancora prodotto dalla Mediateca, *Segnali video*.

In esso, dopo un capitolo incipit sulla specificità dell'immagine elettronica che riprende le linee di ricerca del volume precedente, l'autore procede negli otto capitoli all'analisi di poco più di una trentina di opere di videoarte, realizzate dagli anni settanta ad ora da autori ben noti a livello internazionale: Bill Viola, i Vasulka, Robert Cahen, David Larcher, Irit Batsry, Nam June Paik, Zbigniew Rybczynski.

Le analisi che Amaducci svolge sono articolate esplorazioni della materia elettronica e del linguaggio delle singole opere, con lo scopo di far emergere "i nuovi immaginari della videoarte": l'analisi si sviluppa da una consapevolezza tecnologica teorica e pratica - Amaducci è videoartista - e da un dinamismo intellettuale fatto di ibridazioni tra le teorie cognitive contemporanee, la critica e teoria del film, la storia dell'arte, le filosofie e le religioni, la psicologia. Spesso nella letteratura internazionale critica e teorica sull'immagine video è evocata la sua vicinanza con le immagini e i processi cerebrali, con le attività della percezione, del sogno, della memoria. Amaducci si ricollega a queste ricerche: "Sono troppe le somiglianze per non rendersi conto che il video è uno specchio del nostro cervello, o meglio, di quella complessa attività che forma immagini mentali ora apparentemente logico consequenziali, ora apparentemente enigmatiche e misteriose; sono semplicemente due facce possibili di una stessa sorgente: l'energia dell'immaginazione, l'energia psichica". E anche: "È la natura fisica delle immagini video ad es-

sere uno specchio tecnologico delle immagini mentali".

Quello che è originale in questo lavoro di Amaducci, è l'interpretazione simbolica dei dispositivi percettivi e cognitivi attivi nelle opere. Tale interpretazione di matrice junghiana rivela - mescolandosi con frequenti riferimenti al cinema, alla storia dell'arte occidentale, al pensiero orientale, alle mitologie religiose induiste, cristiane, buddhiste - le emergenti figure archetipiche di un inconscio collettivo: l'immagine elettronica "mette in contatto l'uomo tecnologico con il suo io più primitivo e magico"; il video è via via definito come una tra le "tecnologie dell'identità", come vivente "archi-

## Fantascienza

## appannata

di Sara Cortellazzo

Italo Moscati

## 2001: UN'ALTRA ODISSEA

QUANDO IL FUTURO  
SEDUSSE IL CINEMApp. 176, Lit 32.000,  
Marsilio, Venezia 2001

Italo Moscati, scrittore e regista, ha pubblicato una se-

rie di volumi per Marsilio sugli anni della contestazione, testi che si strutturano come indagine-racconto a partire dalle immagini di quel periodo, e dunque dal cinema. In *2001: un'altra odissea* prosegue la sua riflessione estremamente personale, vissuta e a suo modo sofferta, sul passaggio fra il Novecento e il nuovo secolo, volgendo l'attenzione al cinema di fantascienza.

Il titolo scelto dall'autore rimanda ovviamente al film realizzato nel 1968 da Kubrick. Il viaggio compiuto da Moscati nei meandri di uno dei generi più affascinanti e prolifici della storia del cinema assume i contorni di

È come se lo sguardo di Moscati volesse passare di continuo dalla vita alla finzione, dalla realtà allo schermo, senza soluzione di continuità. "In questa fuga - spiega Moscati - il libro propone una serie di piccole tappe che serpeggiano tra romanzi e film, attraverso personaggi noti e perfetti sconosciuti che mai avrebbero pensato di entrare in un racconto di fantascienza, diventando gli involontari protagonisti di quella speciale forma di fantascienza che consiste nell'anticipare, nel precorrere i tempi, nel mettersi a re-pentaglio come curiosi alieni e androidi in mezzo alle realtà obbligate, quotidiane".

Il volume si apre con una bizzarra cronologia del nuovo millennio, che esordisce con "2005: un virus attacca i protagonisti dei videogiochi; 2009: si rubano e trapiantano i cervelli". Il gioco-quiz, apocalittico e inquietante, viene risolto solo alla fine, quando Moscati elenca i film di fantascienza che hanno posto al centro delle loro storie le previsioni elencate. La capacità visionaria del cinema del passato, conclude Moscati, sembra oggi appannata. "L'ex spettatore di sala buia si sente in pericolo, quasi fuori gioco, mentre avanza le sue pretese lo spettatore da multiplex, computer e Dvd". Entrando in un cinema dei nostri giorni si prova, di fronte a un film di fantascienza, una meraviglia pacata. Come si fosse visto già tutto, o quasi.

## Fatti al computer

di Dario Tomasi

Walter Murch

IN UN BATTER D'OCCHI  
UNA PROSPETTIVA SUL MONTAGGIO  
NELL'ERA DIGITALE

pp. 116, Lit 20.000, Lindau, Torino 2000

Premio Oscar per il montaggio dell'immagine e del suono con *Il paziente inglese*, collaboratore di Francis Ford Coppola (*Apocalypse Now* e *Il padrino*) e di George Lucas (*American Graffiti*), Walter Murch raccoglie in questo libro alcune riflessioni sull'arte del montaggio. La prima metà di *In un batter d'occhi* è dedicata essenzialmente al montaggio tradizionale, e in essa Murch rimette in discussione i criteri che determinano lo "stacco ideale", privilegiando su ogni cosa la possibilità di creare emozione. Il montaggio spezza il flusso continuo delle immagini, dando della realtà una rappresentazione frammentata.

Questa frammentazione - secondo Murch - deve corrispondere al battito dell'occhio umano, che, più che da ragioni fisiche o ambientali, è determinato dall'attenzione al mondo che ci circonda, dai nostri stati emotivi, dalla natura e dalla frequenza dei nostri pensieri. Se parliamo con qualcuno e osserviamo quando questi batterà gli occhi, scopriremo che ciò avverrà quando il nostro ascoltatore si è reso conto che, dopo i preamboli, stiamo veramente entrando nel merito della questione, o quando si sarà fatta un'idea precisa di quello che stiamo dicendo. E se questa conversazione fosse filmata - scrive Murch - "quel batter d'occhi corrisponderebbe al punto in cui si potrebbe fare uno stacco. Né un fotogramma prima, né dopo. Quando abbiamo un'idea (...) battiamo gli occhi per puntualizzare o separare quell'i-

dea dal resto. Analogamente nel film, un'inquadratura ci presenta un'idea, o una sequenza d'idee, e lo stacco è un batter d'occhi che le separa e puntualizza". Se tutti gli spettatori batteranno gli occhi nello stesso momento, il film funzionerà davvero.

La seconda parte del libro è invece dedicata al montaggio digitale, di cui Murch si dichiara un gran sostenitore, per quanto non trascuri i pericoli connessi a questa nuova realtà. Il montaggio in Avid è ormai una realtà destinata a soppiantare tutti i metodi tradizionali, e che attende per la sua affermazione definitiva solamente la fine della pellicola stessa che si darà nel non lontano giorno in cui anche le riprese, così come le proiezioni, avverranno in digitale (cosa che del resto è già accaduta per alcuni film).

I vantaggi del digitale sono più che evidenti, e si traducono in un risparmio di tempo e di denaro, nonché in una maggior possibilità creativa di verificare diverse possibilità in tempo reale. Inoltre il digitale consente di lavorare parallelamente sul montaggio delle immagini, del suono e sull'uso degli effetti speciali (posso decidere di inserire e/o eliminare davvero quel che voglio in qualsiasi inquadratura). Una gran rivoluzione è dunque in corso, e prevederle gli esiti è pressoché impossibile. Quel che è certo è che per realizzare un film saranno sempre necessarie meno persone (...) e che in un futuro assai prossimo un uomo solo, seduto davanti a un computer, potrà con la sua tastiera scrivere una storia, "girarla" con attori e luoghi virtuali, montare le immagini, aggiungere una colonna sonora, introdurre gli effetti speciali desiderati, mostrare il suo film in una sala cinematografica, o più semplicemente *on line*, e, perché no?, essere lui a vincere il premio Oscar per la miglior regia.

vio simbolico di archetipi", "specchio che produce immagini" (immagini mentali), in cui è attiva la "figura della spirale, archetipo dell'immaginario elettronico". "Il linguaggio delle immagini in movimento scatena emozioni profonde, innate, radicate, tanto da poter pensare che in esse giaccia la tradizione millenaria di immagini antichissime, simboliche e mitiche, quindi comuni a più civiltà, come gli archetipi ipotizzati da Jung".

Per coloro che si interessano alla videoarte, il libro è un appuntamento da non mancare:

per la qualità della ricerca, coerente, precisa, dettagliata; per l'accurata bibliografia; per la particolarità dell'interpretazione proposta, impegnativa, esigente, e per le problematiche che stimola. Amaducci ha operato la sua selezione negli archivi di In-video - Mostra internazionale del video d'arte e di ricerca -, una manifestazione che si svolge a Milano e che ha un carattere atipico rispetto a festival e altre rassegne: i video della selezione internazionale sono acquistati e conservati negli archivi aperti al pubblico per la consultazione gratuita.

una malinconica e pensosa riflessione sul nostro paese e sulle sue trasformazioni. Il racconto-indagine passa in continuazione dall'evocazione di film che hanno segnato in modo originale la fantascienza cinematografica (da *2001*, ovviamente, a *Blade Runner*, da *Alien* a *Truman Show*) al ricordo di personaggi famosi o meno noti, accomunati dall'essere comunque ai margini del sistema, a loro modo alieni rispetto a un mondo da cui prendere le distanze perché troppo getto per la loro sensibilità e per la loro irrequietezza (Victor Cavallo, Glauber Rocha, Kim Arcalli, Dario Bellezza, Carmelo Bene e tanti altri).



## M&amp;B Publishing

Via Solari 19 Milano  
Tel 89423416 Fax 89423527  
Email: mbpub@tin.itLa preghiera di un  
criminaleMichail Bakunin  
Pag. 112 Lit. 22 000Mussolini e il  
sionismoFurio Blaglin  
Pag. 200 Lit. 25 000

## La destra sionista

Paolo di Motoli  
Pag. 160 Lit. 24 000

## I Sionisti

Vincenzo Pinto  
Pag. 200 Lit. 24 000

## I riti dell'addio

Breve storia del funerale  
Pag. 160 Lit. 24 000

## Mussolini

Paolo Valera  
Pag. 190 Lit. 30 000

## La città dei morti

Breve storia del cimitero  
Pag. 170 Lit. 24 000

## Il socialismo italiano

Filippo Turati  
Pag. 216 Lit. 23 000Distribuzione:  
Messaggerie Libri

## Filosofia e musica tra Ottocento e Novecento

## Nella flagranza dell'evento sonoro

di Piero Cresto-Dina

Alessandro Arbo  
IL SUONO INSTABILE  
SAGGI SULLA FILOSOFIA DELLA  
MUSICA NEL NOVECENTOpp. 153, Lit 20.000,  
Trauben, Torino 2000Carlo Migliaccio  
L'ODISSEA MUSICALE  
NELLA FILOSOFIA DI  
VLADIMIR JANKÉLEVITCHpp. 199, Lit 15.000,  
Cuem, Milano 2000Silvia Vizzardelli  
L'ESITAZIONE DEL SENSO  
LA MUSICA NEL PENSIERO  
DI HEGELpp. 266, Lit 35.000,  
Bulzoni, Roma 2000

**S**e è vero che, come osserva Alessandro Arbo, è abitudine diffusa richiamarsi alla precarietà dei confini dell'estetica musicale, occorre riconoscere che in alcuni orientamenti odierni sembra risolta almeno una delle possibili ambivalenze relative allo statuto epistemologico della disciplina. A giudicare da questi recenti contributi, l'interesse per una definizione onnicomprensiva ed empiricamente connotata del suo campo d'indagine va perdendo terreno a vantaggio di un'attenzione quasi esclusiva nei confronti delle modalità filosofiche di interrogazione del fenomeno musicale. Assumendo che non tutti i discorsi sulla musica abbiano di per sé rilevanza estetica, ci si accosta all'oggetto sonoro con l'intenzione di approfondirne determinati aspetti di carattere strutturale-teorico, per svolgere, nel dialogo con le

concezioni filosofiche della musica, una riflessione di secondo grado che legittimamente può rivendicare a sua volta il titolo di "filosofia della musica".

Ma quali debbono essere gli obiettivi e i contenuti specifici di una tale ricerca? Anzitutto bisogna chiedersi se siano i modi dell'apparire sensibile del suono a dover essere problematizzati o sia invece l'opera musicale a esigere una specifica sollecitazione filosofica. Si può corrispondere all'invito della fenomenologia a disporre l'indagine sul terreno dell'esperienza uditiva, cioè su quel piano prelinguistico nel quale si radicano le qualità fenomenologiche della materia sonora, o accogliere invece il presupposto ermeneutico dell'opera come luogo di una peculiare esperienza di verità. In entrambi i casi la definizione di un ambito oggettivo per la filosofia della musica non può fare a meno di misurarsi con una serie di interrogativi.

**P**ensiamo anche soltanto alla difficoltà di una determinazione rigorosa dell'oggetto musicale. Anche quando, come spesso avviene, si sia esercitata un'opzione di principio a favore di una precisa tradizione musicale, l'unilateralità della scelta non sarà in grado di esorcizzare la costitutiva discontinuità del paesaggio che viene attraversato. A meno di voler cadere in un sostanzialismo che scorge nei capolavori consacrati dalla tradizione altrettante vie di accesso a una comune verità metafisica, non sarà irrilevante capire in base a quali criteri certe musiche, o certe correnti stilistiche, vengano fatte oggetto di attenzione privilegiata dall'una o dall'altra filosofia. Così, la prossimità di Jankélévitch alle tradizioni musicali latino-mediterranea o russo-slava e l'adesione di Adorno al tardo stile beethoveniano o all'estetica della seconda scuola viennese non possono essere prive di conseguenze per una teoria che intenda argomentare la propria portata universale. Analoghe domande dovrebbe sollevare il sospetto di Hegel nei confronti degli sviluppi della musica strumentale del primo Ottocento.

Tuttavia, nei saggi di Vizzardelli, Arbo e Migliaccio si può osservare come le predilezioni dei filosofi non comportino di solito la rinuncia a pronunciarsi sul significato della musica in generale. Né risulta sempre possibile, nelle loro teorie, stabilire il confine tra un'interpretazione filosofica del fatto musicale e il costituirsi stesso della musica a modalità privilegiata di comprensione filosofica. Come mostra l'analisi di Migliaccio, nella prospettiva di Jankélévitch non è tanto in gioco un capitolo di estetica della musica, quanto la possibilità di interrogare quella sfera precategoriale nella quale trovano il proprio radicamento gli stessi problemi teoretici.

Al di là di queste alternative, non si potrà fare a meno di considerare la relativa costanza con la quale determinate questioni di ordine musicale hanno impegnato la riflessione filosofica dell'ultimo secolo: citiamo di passaggio la questione del rapporto tra musica e linguaggio, il confronto tra un'estetica della forma e un'estetica dell'espressione, l'analisi dell'esperienza musicale in funzione della sua caratteristica strutturale "temporale". È comprensibile che il nodo della temporalità sia quello sul quale in genere si sono soffermate in modo più diffuso le teorie filosofiche, tratte dalla possibilità di cogliere la dinamica dell'esperienza interna del tempo nella flagranza dell'evento sonoro. Significativo è il comune rilievo che autori di diversa scuola assegnano al rapporto tra suono e temporalità.

Nella prospettiva di Hegel il suono diviene quasi il paradigma di una fluidità difficilmente assimilabile alla dialettica del contenuto spirituale: come scri-

ve Silvia Vizzardelli, esso "è il luogo - non luogo nel quale non si dimora ma si transita, è la più incorporea delle materie che tuttavia ci parla soltanto attraverso la sua fisicità".

Analogamente, il carattere "derealizzante" che Jankélévitch attribuisce alla musica - come "arte del tempo" - si fonda in prima istanza proprio sulle peculiarità fenomenologiche del suono, che è qualcosa di "reale" soltanto in quanto "si rende di per sé irreale, ossia scompare

nel momento in cui sorge" (Migliaccio). Non è possibile diffondersi qui sul significato antimetafisico e antisostanzialistico che il filosofo francese associa a questa qualità della musica. La ricerca bergsoniana di una temporalità altra rispetto a quella iterativa e spazializzata propria del razionalismo e della scienza autorizza l'identificazione dell'esperienza musicale come possibile via di accesso a un tempo originario (secondo Arbo, un motivo ricorrente in

molta filosofia della musica novecentesca).

Ma se una tale identificazione assume nel pensiero di Jankélévitch anche una precisa valenza antihegeliana, proprio un'attenta valutazione della presenza della musica nel pensiero di Hegel conduce Vizzardelli a riconoscere invece, accanto all'inevitabile inclinazione del filosofo a privilegiare la determinatezza e il valore "rappresentativo" del testo poetico, un'iniziale disponibilità a lasciarsi afferrare dall'intima natura del suono e a pensare come teoreticamente feconda la sua costitutiva irriducibilità a ogni eventuale approdo extramusicale.

Può essere interessante far interagire le diverse prospettive di questi saggi a partire dai temi che abbiamo fin qui cercato di evidenziare. Le "letture" adorniane ed ermeneutiche che innervano la documentata analisi di Arbo, l'impostazione fenomenologica della monografia di Migliaccio, l'ampio ricorso a categorie estetologiche emerse dal dibattito culturale dell'età romantica nella ricostruzione di Vizzardelli possono trovare un'esemplare occasione di dialogo in uno spazio filosofico che, nonostante l'evidente eterogeneità dei contributi che lo attraversano, tende oggi a organizzarsi attorno a comuni nuclei problematici piuttosto che sulla base di rigorose quanto sterili delimitazioni di campi. ■

## Schivo, sfuggente, segreto

di Elisabetta Fava

Susan Youens  
HUGO WOLF  
AND HIS MORIKE SONGSpp. XII-203,  
Cambridge University Press, Cambridge 2000

**L**a musicologa statunitense Susan Youens si è già fatta apprezzare per alcuni importanti lavori dedicati alla liederistica: i due più recenti (1996 e 1997) sono dedicati a Schubert, l'ultimo in particolare al ciclo della *Schöne Müllerin*; il primo, invece, del 1992, era un cospicuo studio sull'arte di Hugo Wolf, compositore coetaneo di Mahler, vissuto fra il 1860 e il 1903, ma spentosi al mondo nel 1897, quando fu colpito da una paralisi progressiva che ne azzerò le facoltà mentali. Hugo Wolf non è ancora una figura familiare al pubblico italiano, probabilmente perché si dedicò quasi esclusivamente al *Lied*, genere ostico a chi non abbia soverchia consuetudine con l'idioma tedesco e forse ancor più scoraggiante nel caso di Wolf, che centellina slanci e affabilità melodiche in uno stile schivo, sfuggente, segreto.

Proprio alla prima grande raccolta wolfiana, quella dei 53 *Mörrike-Lieder*, è dedicato il nuovo lavoro di Susan Youens: un contributo che non intende riesplorare l'intera sequela mörrikiana, bensì seguire alcuni tracciati e approfondire singoli spunti finora rimasti in ombra in sede critica. Il volume si compone infatti, più che di quattro capitoli, di quattro saggi preceduti da un'introduzione utile per fornire alcuni dati-chiave su Eduard Mörrike e su Wolf. Redatto con precisione e scientificità impeccabili, il libro coniuga il rigore dell'indagine con una scioltezza di scrittura che soddisfa anche sotto l'aspetto narrativo, cat-

turando l'attenzione del lettore con abilità ammirevole: su tutto domina l'incisività del contributo personale, l'intelligenza e l'originalità dei rilievi.

**U**n esempio brillante dell'attitudine a sciogliere la meticolosità della perizia d'archivio in una scrittura serrata e sempre memore della finalità estetica prefissata è dato dal capitolo dedicato a *Peregrina* (*Peregrina Revisited: Songs of Love and Madness*). *Peregrina* è la misteriosa Maria Meyer, amore dirompente e sventurato di Mörrike, cantata in alcune liriche del 1824 che vennero poi incluse nel romanzo *Maler Nolten* (1832). Susan Youens ripercorre i nodi principali della vita di Maria-Peregrina, alla ricerca di documentazioni credibili nella selva delle dicerie: e tutta questa parte impernata su Mörrike rivela anche la germanista sensibile, oltre alla storica scrupolosa. L'attenzione al testo non fuorvia peraltro in alcun modo il giudizio musicale: la *Peregrina* di Wolf è "revisited", rivisitata, reinterpretata e in parte fraintesa rispetto all'originale: alla fuggitiva che attrae per poi sottrarsi Wolf sostituisce implicitamente il "suo" amore, anch'esso sempre fuggitivo e irrisolto, ma per ben diversi motivi: Melania Köchert era sposata e aveva avuto tre bimbe, il che fu ragion sufficiente a impedire un'unione stabile con Wolf. Susan Youens fa notare ad esempio l'enfasi sacrale con cui Wolf sottolinea l'immagine della casa nel commiato della *Peregrina II*: casa come utopia, grembo materno, benedizione sempre sognata e mai raggiunta; mentre in Mörrike parrebbe di avvertire il sentore del nascondiglio proibito, di un'intimità rubata che è anche foriera di sventure.

Lo scandaglio del testo da parte di Susan Youens non la fa incappare nell'errore di attri-

Gruppo editoriale  
GUIDA

## Guida editori

GIANLUCA GIANNINI,  
*Etica e religione in Abraham Joshua Heschel. Lineamenti di una filosofia dell'ebraismo*, L. 25.000  
AA. VV.,  
*L'architetto in Europa*, L. 40.000  
M. HEIDEGGER,  
*Interpretazioni fenomenologiche di Aristotele. Introduzione alla ricerca fenomenologica*, L. 30.000  
M. VILLONE,  
*Dialoghi con la mia città*,  
L. 18.000  
F.W.J. SCHELLING,  
*L'essenza della scienza tedesca*,  
L. 15.000

ALFREDO GUIDA EDITORE

C. CREPELLANI PORCELLA,  
*L'interruttore di Kandinsky. Il salto comunicativo tra linguaggio, visione e mondo digitale*, L. 60.000  
R. VIVIANI,  
*I dieci comandamenti*, L. 15.000  
G.B. VICO,  
*Minora. Scritti latini storici e d'occasione*, L. 38.000  
G. MONTEFUSCO,  
*Atlantico. L'adultero di Belfast*,  
L. 25.000  
A. TALAMO,  
*Raccontando Napoli*, L. 20.000  
C. PALMA,  
*Io sto con i... pellerossa*, L. 28.000  
A. BENEVENTO,  
*Michele Prisco. Narrativa come testimonianza*, L. 19.500

## Tra il Nabucco e la Comune

di Fausto Amodei

Santo Catanuto, Franco Schirone

### IL CANTO ANARCHICO IN ITALIA NELL'OTTOCENTO E NEL NOVECENTO

pp. 384, Lit 38.000,  
Zero in condotta, Milano 2001

La canzone anarchica è presente ben più di quanto in realtà abbia contato il movimento anarchico. Questo giudizio, espresso da Emilio Jona e Sergio Liberovici nel libro, pubblicato più di dieci anni fa, frutto di una pluriennale ricerca sui *Canti degli operai torinesi dalla fine dell'800 agli anni del fascismo*, è sostanzialmente condiviso dagli autori di questo volume, pur se dichiaratamente militanti anarchici.

Il libro consiste in una raccolta di quasi 250 schede relative a canti, inni, stornelli, filastrocche, testi poetici privi di musica ma composti palesemente per essere musicati e cantati, la cui scelta è stata operata in base ai seguenti criteri: che facciano parte della memoria storica del movimento anarchico italiano; che siano stati composti da autori anarchici

italiani; che, anche se composti da autori anarchici non italiani, siano stati tradotti e cantati in Italia; che, anche se composti da autori non anarchici, siano riferiti a personaggi e momenti della storia e dell'esperienza anarchica. Gli autori hanno raccolto questo materiale all'interno di un arco temporale che si apre con l'ultimo trentennio dell'Ottocento, allorché, a loro giudizio, nella cultura europea si afferma il realismo, che, in coincidenza con l'esperienza della Comune, determina la nascita di una narrativa, di una poesia, di un'arte figurativa investite delle problematiche della questione sociale, e la recente fine di secolo, in cui però si tralascia deliberatamente, rinviandolo ad una ulteriore ricerca, quanto prodotto dall'esperienza punk e dalle successive esperienze musicali maturate nei centri sociali.

Le fonti utilizzate sono diverse, e di svariati livelli: le ricerche esistenti sul canto sociale effettuate sul campo, con raccolta diretta di testimonianze prevalentemente da portatori di cultura orale, da Emilio Jona e Sergio Liberovici, da Ernesto De Martino, da Settimelli e Falavolti, da Gianni Bosio, Roberto Leydi e Cesare Bermanni nel quadro delle attività del Nuovo Canzoniere Italiano e dell'Istituto Ernesto De Martino, nonché da Sandro Portelli, che hanno prodotto pubblicazioni uscite nel corso degli anni settanta e ottanta (per la verità, le ricerche in questione

furono sviluppate già - e forse per lo più - nei decenni precedenti); le antologie compilate "di seconda mano" da autori come Vettori, Tuzzi e Mercuri, Straniero e Savona; gli archivi italiani del movimento anarchico, estremamente eterogenei e variegati, in quanto composti da miriadi di canzonieri, giornali, periodici e numeri unici, ciclostilati, manoscritti, fogli volanti, sparsi in un arco di tempo molto vasto e in un numero vastissimo di sedi; una serie (che è a mio parere una delle fonti più succulente) di canzonieri stampati oltre oceano, tra il 1896 ed il 1926, dagli anarchici italiani, emigrati o esuli, a Barre, Buenos Aires, New York, Paterson, West Hoboken N.J., Pittsburgh, Chicago; la discografia degli anni sessanta e set-  
tanta sul canto di protesta, cioè Dischi del Sole, Cedi, Vedette Records, Lotta Continua, Alabianca ed altri; *last but not least* gli archivi prefettizi e giudiziari, consultati dagli autori con una certa compiaciuta malizia, tenuto conto dell'attenzione riservata al canto anarchico da parte delle autorità, attenzione che "se da un lato ha pesantemente sorvegliato, censurato e condannato, dall'altra, ironia della storia, ha conservato canti che sarebbero andati inesorabilmente persi".

"Una dedizione  
alla causa  
talora più consona  
a un credo religioso  
che politico"

I personaggi e gli avvenimenti attorno ai quali si addensano maggiormente i canti raccolti sono ovviamente quelli più cari all'immaginario collettivo del movimento anarchico italiano: la Comune di Parigi, Errico Malatesta, la Prima Internazionale, Giovanni Passanante (il primo attentatore alla vita di Umberto I nel 1878), Amilcare Cipriani, Pietro Gori, Luigi Molinari, i Fasci siciliani, Sante Caserio, le quattro giornate di Milano del maggio 1898, Gaetano Bresci, Francisco Ferrer, Augusto Masetti (il soldato che, in par-

tenza per la guerra di Libia nel 1911, sparò al proprio colonnello), l'opposizione armata al fascismo degli arditi del popolo, Sacco e Vanzetti, Camillo Berneri e la partecipazione anarchica alla guerra antifranchista in Spagna, il Battaglione Gino Lucetti (formazione partigiana anarchica operante a Carrara e Sarzana), Giuseppe Pinelli, Saverio Saltarelli, Franco Serantini.

I risultati di pregio della raccolta sono parecchi. Innanzi tutto l'inquadramento storico dei canti schedati, redatto con molto scrupolo e ricchezza di dati inediti, intreccia la microstoria e l'antistoria degli individui e delle collettività anarchiche con la macrostoria degli eventi "ufficiali" di quasi un secolo e mezzo. Ma non mancano gli elementi di interesse più specificamente etnomusicologico. Ad esempio dalle ricerche risulta che una canzone "storica", *Dimmi bel giovane*, registrata e riproposta su disco in forma monca da Leoncarlo Settimelli, nasce da un vero poemetto, titolato su un foglio volante del 1873 *Esame di ammissione del volontario alla Comune di Parigi*, composto da Francesco Bertelli, militante anarchico classe 1840, volontario garibaldino in Francia. Realizza un cortocircuito della memoria di grande impatto, anche sentimentale, ritrovare nel canto partigiano *Sui monti di Sarzana* l'affermazione di fedeltà dei combattenti del Battaglione Lucetti alla memoria di Pietro Gori, con un salto all'indietro di quarant'anni. Avere raccolta tutta assieme l'innologia della fine dell'Ottocento di matrice anarchica conferma poi l'ipotesi già affermata che il canto politico, abbandonata la veste regionale e dialettale e divenuto canto nazionale, modella il proprio linguaggio e i propri stereotipi musicali sotto l'influenza prevalente del melodramma.

Per quanto è dato capire dalla limitatezza e a volte imprecisione della documentazione fornita, essi potrebbero anche rappresentare l'equivalente nostrano di alcuni *chansonniers* d'oltralpe, portatori di un anti-conformismo genuino, a volte espressamente anarchico, dotato di una effettiva carica poetica e di una grande creatività musicale, come, nel passato, Aristide Bruant e Gustave Nadaud, e, più vicini a noi, Boris Vian, Leo Ferré, Georges Brassens, e altri che, come Jean-Michel Piton, hanno cantato le poesie di Jean Richepin.

Occorre però rilevare anche alcuni difetti di questo libro. Nell'introduzione viene dichiarata l'intenzione degli autori di farne non solo una storia della canzone anarchica, ma anche una storia del movimento anarchico attraverso le sue canzoni. E per rispettare questo impegno, in corrispondenza di certi eventi storici, mancanti di documenti canonici reperiti con tutti i crismi del corretto ricercatore, gli autori sopperiscono con delle pasticciate "ricostruzioni ideali", che risultano stiracchiate e false come il restauro di Cnosso da parte dell'Evans.

Gli autori, sempre nell'introduzione, teorizzano inoltre l'obiettivo di far emergere dalla loro ricerca la specificità del canto anarchico rispetto al canto sociale genericamente inteso, e comunque di altra matrice politica. In questa ricerca di specificità c'è però più una pregiudiziale d'ordine ideologico che una convinzione di ordine stilistico, letterario e musicologico. È sicuramente vero che i testi del canto anarchico enunciano idee e agitano simboli diversi da quelli contenuti in canti socialisti o comunisti; è anche sicuramente vero che i canzonieri socialisti e comunisti si sono abbondantemente serviti del preesistente repertorio del canto anarchico, adottandone le arie, ritocandone in chiave *pro domo sua* i testi. Ma non può trovarsi in un "prima" e in un "dopo" questa gran differenza. L'uso delle melodie della Marsigliese, o del coro del Nabucco, o dell'Inno dei lavoratori, o dello stornello popolare toscano, o al limite di quell'aria che, utilizzata da più parti, è diventata poi famosa soprattutto come l'inno fascista *Giovinezza*, rappresenta la stessa matrice espressiva, le stesse esigenze funzionali, lo stesso approccio culturale per il canzoniere anarchico come per quelli socialista e comunista. Tant'è vero che ci sono stati scambi anche in direzione contraria.

Ultimo appunto al libro è la grossa imprecisione nella notazioni musicali che accompagnano gran parte delle schede. Esse servono solo in parte a chiarire a un lettore che sappia di solfeggio come possono essere cantati i testi riportati a lato. Spesso non si capisce affatto come certi testi possano venir eseguiti sulle melodie date per corrispondenti: valgano come esempio l'*Inno dei Lavoratori* su testo di Pietro Gori, che andrebbe cantato, non si capisce come, sull'aria della Marsigliese; o *Il Canto dei confinati*, assolutamente inesequibile sulla melodia trascritta a fianco, piena di strane e inesplicabili sincopi. Tali mancanze e imprecisioni risultano ancora più rilevanti sulle canzoni recenti dei giovani cantautori cui si è accennato. In questo caso la notazione musicale avrebbe dovuto sicuramente essere integrata dalla scrittura, sui righe della partitura, dei testi, per capire la corrispondenza fra note e sillabe; e per canzoni come queste, di nuova composizione, un accenno ai giri armonici previsti sarebbe stata auspicabile, non per accanimento filologico ma per capirne il senso musicale.

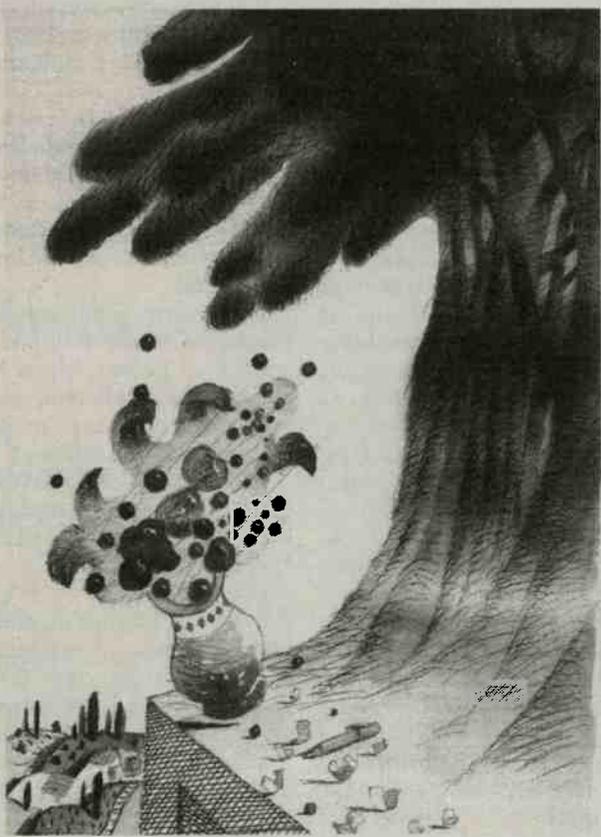
buire poi al compositore le stesse deduzioni: facendo finalmente giustizia dell'antico pregiudizio (ma quanti ne furono vittime, nella storia della musica?) secondo cui, dato un testo, il compositore con l'iniziale maiuscola ne dovesse derivare infallibilmente l'unica melodia possibile. Incongruenze, divergenze, piccoli abbagli; che nulla tolgono a una fondamentale sintonia di temperamento: riserbo, elusività, guizzi umorali agrodolci, visti però da una parte (secondo la *diversa forma mentis*) con la rassegnazione scorata della rinuncia, dall'altra con l'interrogativo sanguinante dell'aspettativa negata.

Per riprendere un'idea di Proust, è come se, l'immagine di uno fosse il negativo dell'altro: come se, sulle sporgenze di Mörike, Wolf scavasse le proprie nicchie di segretezza, venendo poi allo scoperto con tanto più abbandono quando l'altro in apparenza dormita; e l'insieme è un'opera d'arte senza ombra di cedimenti, una collana di cinquanta e più *Lieder* su cui a ragione musicisti, storici e critici non cessano di riflettere e di stupirsi.

Postludi come "non-finali", preludi che paiono discorsi già cominciati chissà quando, evocati "come da lontano", alla maniera che piaceva a Schumann; scalfitture nel ritmo o nel decorso armonico che dilagano come la crepa della Casa Usher di Poe e mettono in discussione l'intera struttura interiore dell'io lirico; e poi l'improvviso disorientamento di certe linee melodiche, in

cui il compositore sa condensare immagini di alienazione incipiente. Piccoli particolari, ma anche punti di forza basilari per la comprensione della poetica di Wolf: i sottintesi figurati che traslano in arabesco le allegorie erotiche di alcuni testi profani (*From Biedermeier Erotica to Fin-de-siècle Lied*); oppure le citazioni velate e ripensate, ma pur sempre operanti, nei testi di matrice religiosa, dove la lezione di Wagner si sovrappone alle reminiscenze dello stile liturgico. Il sostrato erudito dei testi mörikiani, ben sviscerato dalla Youens, non

sarà stato assorbito interamente da Wolf, diverso per formazione e per sensibilità epocale; eppure il binomio fu ancor più fecondo in grazia di queste lievi fratture contingenti, capaci di creare una sorta di miracolosa complementarità artistica, quasi fuori del tempo.



## Pro e contro del mercato globale

## In un mondo disuguale

di Piero Garbero

Luciano Gallino  
**GLOBALIZZAZIONE  
E DISUGUAGLIANZE**pp. 130, Lit 24.000,  
Laterza, Roma-Bari 2000

Come recita il titolo, il volume di Gallino intende attirare l'attenzione sull'attuale fase di sviluppo del capitalismo e sul fatto che, da diverso tempo, essa sta contribuendo ad approfondire sia le disuguaglianze socio-economiche tra la popolazione dei paesi industrializzati sia quelle tra i paesi più ricchi e quelli più poveri. Il primo capitolo è dedicato a un'analisi del mercato come istituzione che trova nella presenza e nell'intervento dello Stato gli elementi imprescindibili per il suo rafforzamento e per la sua evoluzione. Ciò consente a Gallino di sottolineare come l'attuale costruzione sociale del mercato a livello planetario – il processo di globalizzazione – sia soprattutto l'effetto, oltre che di innegabili spinte spontanee, di un ben preciso orientamento dei principali centri di decisione di politica economica (il G-7, il Fondo monetario internazionale, la Banca mondiale, l'Organizzazione mondiale per il commercio, e così via). Il secondo capitolo ha invece per oggetto l'esame della stratificazione delle disuguaglianze nel mondo odierno. Queste due prime parti sono una ripresa, con gli aggiornamenti e le dovute modifiche, di due voci già comparse nell'*Enciclopedia del Novecento* (*Mercato e società e Stratificazione sociale*).

Più compatta è l'ispirazione del terzo e ultimo capitolo, dove Gallino si interroga più da vicino sui risultati della globalizzazione, sui suoi lati negativi e su quali possano essere gli obiettivi concreti per governarla efficacemente. Nell'evidenziare gli "effetti perversi", Gallino nota che da quando la svolta mondiale di politica economica ha impresso la spinta al processo di globalizzazione all'inizio degli anni ottanta, la crescita del prodotto interno lordo (e della produttività) si sia ridotta, la disoccupazione sia aumentata e i salari reali diminuiti: proprio l'opposto di quanto sarebbe dovuto accadere secondo i sostenitori della liberalizzazione dei mercati. La trama delle considerazioni avanzate per mostrare questo insieme di presunti fallimenti ci pare tuttavia in alcuni casi troppo semplice. Per esempio, è vero, come viene rilevato, che la crescita dei paesi Ocse è stata molto più lenta nel ventennio successivo al 1980 che non durante gli anni cinquanta e sessanta, ma in questi due decenni le economie dei paesi industrializzati hanno conosciuto un momento irripetibile del loro sviluppo, reso possibile, gio-

va ricordarlo, dall'apertura dei mercati nazionali dopo il periodo di protezionismo e autarchia degli anni trenta. Tale sviluppo ha potuto beneficiare della massiccia introduzione di un progresso tecnico già operante nell'economia più avanzata, gli Stati Uniti (che non a caso nello stesso periodo hanno avuto una crescita nettamente inferiore) e del passaggio alla produzione industriale di massa, eventi che hanno consentito enormi economie di scala e i correlati altissimi incrementi della produttività e del prodotto interno lordo. I dati globali sulla crescita dei paesi in via di sviluppo (esclusi i paesi in transizione e le "tigri" asiatiche) mostrano infatti tassi medi decennali sostanzialmente simili, se non superiori (4,2 per gli anni ottanta e 5,4 per gli anni novanta, "World Economic Outlook", Fmi, maggio 1999) a quelli dei tre decenni precedenti.

Anche per quanto riguarda gli andamenti della disoccupazione e dei salari il discorso è più complesso. È vero che

a partire dagli anni ottanta i tassi di disoccupazione europei sono venuti aumentando rispetto a quelli degli anni sessanta (ma già negli anni settanta stavano crescendo e ora stanno diminuendo), tuttavia, limitandoci al mondo industrializzato, possiamo osservare come alla fine degli anni novanta gli Stati Uniti abbiano raggiunto tassi di disoccupazione molto bassi, equiparabili a quelli della seconda metà degli anni sessanta (i più contenuti del dopoguerra), senza che ciò si sia combinato con alcuna riduzione dei salari reali medi dei lavoratori.

Posto che si possa tracciare una suddivisione temporale così netta come quella utilizzata nel volume, crediamo ci si debba guardare dal trarre conclusioni contrapponendo meccanicamente i risultati quantitativi dell'ultimo ventennio "globalizzato" con quelli del trentennio "pre-globalizzazione". Le fasi di sviluppo, i contesti e i problemi dei due periodi sono troppo diversi per consentire ogni genere di paragoni. Con la stessa logica si potrebbe sostenere che la diffusa instabilità economica degli anni settanta, con i suoi elevati tassi

di inflazione, è stata il portato del mondo pre-globalizzato, mentre la successiva opera di stabilizzazione, che ha senz'altro influito negativamente sui tassi di crescita e che nel nostro paese è durata quasi un ventennio, è un merito da ascrivere esclusivamente alla globalizzazione. Ciò non significa che non si possa e debba sottoporre a vaglio critico le prestazioni, gli effetti e i rischi del processo di globalizzazione. Nella consapevolezza dell'enorme vastità e complessità delle questioni, è utile e necessario discuterne per portare alla luce gli aspetti problematici e negativi – tra cui

**"Anziché esserne il soggetto, l'uomo è diventato sempre più un prodotto della crescita economica"**

spicca senz'altro l'approfondimento delle disuguaglianze – e proporre al dibattito, come fa Gallino nell'ultima parte del suo lavoro, soluzioni e obiettivi concreti, senza dimenticare il compito di individuare gli strumenti e i possibili artefici di un cambiamento teso a raggiungere una "globalizzazione dal volto umano". Anziché esserne il soggetto, l'uomo è diventato sempre più un mezzo e un prodotto della crescita economica; il volume è uno stimolo a riflettere su questa condizione e a ricercare i modi e le vie per limitarla. ■

## Il nuovo bando del Premio Paola Biocca per il reportage

2001-2002 Seconda edizione

1) L'Associazione per il Premio Italo Calvino, in collaborazione con la rivista "L'Indice", e il Coordinamento Nazionale Comunità di Accoglienza (C.N.C.A.) di Capodarco di Fermo bandiscono il Premio Paola Biocca per il reportage.

Paola Biocca, alla cui memoria il premio è dedicato, è scomparsa tragicamente il 12 novembre 1999 nel corso di una missione umanitaria in Kosovo. A lei, per il romanzo *Buio a Gerusalemme*, era andato nel 1998 il Premio Calvino. Attiva nel mondo del volontariato, pacifista e scrittrice, con la sua vita e il suo impegno Paola ha lasciato alcune consegne precise. Ricordarla con un premio per il reportage è un modo di dare continuità al suo lavoro.

2) Il reportage, genere letterario che si nutre di modalità e forme diverse (inchieste, storie, interviste, testimonianze, cronache, note di viaggio) e che nasce da una forte passione civile e di conoscenza, risponde all'urgenza di indagare, raccontare e spiegare il mondo di oggi nella sua complessa contraddittorietà fatta di relazioni, interrelazioni, zone di ombra e conflitti. La sua rinnovata vitalità è l'espressione di questa sua ricchezza di statuto. Con il reportage il giornalismo acquista uno stile e la letteratura è obbligata a riferire su una realtà.

3) Si concorre al Premio Paola Biocca per il reportage inviando un testo – inedito oppure edito non in forma di libro – che si riferisca a realtà attuali. Il testo deve essere di ampiezza non inferiore a 10 e non superiore a 20 cartelle da 2000 battute ciascuna.

4) Si chiede all'autore di indicare nome e cognome, indirizzo, numero di telefono, e-mail e data di nascita, e di riportare la seguente autorizzazione firmata: "Autorizzo l'uso dei miei dati personali ai sensi della L.675/96".

5) Occorre inviare del testo due copie cartacee, in plico raccomandato, e una digitale per

e-mail o su dischetto alla segreteria del Premio Paola Biocca (c/o "L'Indice", Via Madama Cristina 16, 10125 Torino; e-mail: premio.biocca@tin.it).

6) Il testo deve essere spedito entro e non oltre il 30 novembre del 2001 (fa fede la data del timbro postale). I manoscritti non verranno restituiti.

7) Per partecipare si richiede di inviare per mezzo di vaglia postale (intestato a Associazione per il Premio Calvino, via Madama Cristina 16, 10125 Torino e con la dicitura "pagabile presso l'ufficio Torino 18") Lit 50.000 che serviranno a coprire le spese di segreteria del premio.

8) La giuria, composta da Vinicio Albanesi, Maurizio Chierici, Filippo La Porta, Delia Frigessi, Gad Lerner, Maria Nadotti, Francesca Sanvitale e Clara Sereni, designerà l'opera vincitrice, alla quale sarà attribuito un premio di Lit 1.000.000 (un milione).

9) L'esito del concorso sarà reso noto entro il mese di giugno 2002 mediante un comunicato stampa e la comunicazione sulla rivista "L'Indice".

10) "L'Indice" e "C.N.C.A. Informazioni" si riservano il diritto di pubblicare – in parte o integralmente – l'opera premiata.

11) La partecipazione al premio comporta l'accettazione e l'osservanza di tutte le norme del presente regolamento. Il premio si finanzia attraverso la sottoscrizione dei singoli, di enti e di società.

Per ulteriori informazioni si può telefonare alla segreteria del premio (011-6693934, giovedì dalle ore 14.00 alle ore 17.00) oppure al C.N.C.A. (0734-672504/672120); scrivere agli indirizzi e-mail: premio.biocca@tin.it; cnca.segreteria@sapienza.it; consultare il sito www.lindice.com.

## Novità Giuffrè

**LA TUTELA DELLA DONNA NEL RAPPORTO  
DI LAVORO SUBORDINATO**  
CORRADO CARDARELLO  
p. XVII-288, L. 40.000 (€ 20,66)

**IMPIANTI SPORTIVI COMUNALI**  
SANDRO RAIMONDI  
ROBERTO PATRASSI  
p. XIII-286, L. 40.000 (€ 20,66)

**LA BONIFICA DEI SITI CONTAMINATI**  
a cura di  
FRANCO GIAMPIETRO  
p. XXII-516, L. 62.000 (€ 32,02)

**CODICE DELLE LEGGI ELETTORALI**  
STEFANO NESPOR  
ADA LUCIA DE CESARIS  
p. XX-506, L. 50.000 (€ 25,82)

**IL CONDOMINIO**  
FRANCO PETROLATI  
VINCENZO VITALONE  
p. XII-220, L. 32.000 (€ 16,53)

**GIUSTIZIA E MODERNITÀ**  
FEDERICO STELLA  
p. XVII-460, L. 54.000 (€ 27,89)

**PER UN CODICE DEGLI ANIMALI**  
a cura di  
ANNA MANNUCCI  
MARIACHIARA TALLACCHINI  
p. XI-328, L. 48.000 (€ 24,79)

**LETTERATURA E SOCIETÀ INDUSTRIALE  
ITALIANA NEGLI ANNI SESSANTA  
DEL NOVECENTO**  
UMBERTO CASARI  
p. XIV-144, L. 22.000 (€ 11,36)

**ANATOMIA DEL SERIAL KILLER 2000**  
RUBEN DE LUCA  
p. XXVI-728, L. 85.000 (€ 43,90)

**L'INFORMATICA PER IL GIURISTA**  
RENATO BORRUSO  
CARLO TIBERI  
p. XXIV-654, L. 60.000 (€ 30,99)

**I CODICI NAPOLEONICI**  
Tomo I - Codice di procedura civile, 1806  
p. L-270, L. 50.000 (€ 25,82)

**LE DONAZIONI TRA FIDANZATI  
NEL DIRITTO ROMANO**  
PAOLO FERRETTI  
p. XIV-324, L. 45.000 (€ 23,24)

**COMPATIBILITÀ CARCERARIA, HIV/AIDS E  
"MALATTIA PARTICOLARMENTE GRAVE"**  
ANGELO DEMORI  
DAVIDE RONCALI  
MARIO TAVANI  
p. XII-136, L. 20.000 (€ 10,33)

**LA DISCIPLINA COMUNITARIA DEL  
SETTORE TELEVISIVO**  
AUGUSTO SINAGRA  
p. VI-216, L. 25.000 (€ 12,91)

# Segnali

Il mercato è soltanto lo sfondo lontano e minaccioso della campagna elettorale in corso. Come un cielo plumbeo viene da noi soltanto raramente sbirciato durante gli agitati spostamenti metropolitani, così la propaganda politica fa soltanto accenni al mercato – del quale quindi continuiamo ad avvertire appena l'eco nelle nostre spese quotidiane e nelle continue informazioni sui convulsi andamenti della borsa. Anche il più mitologico dei contendenti, Silvio Berlusconi, uomo dei mercati, ha dedicato solo pochi manifesti alla sua figura di imprenditore, preferendo per il resto incarnazioni più edulcorate o più comuni. La sua propaganda di massa ha evitato questa volta perfino di includere quelle virtù competitive che, connotate dall'immagine agonistica dei giocatori del Milan, avevano avuto qualche spazio in precedenti elezioni. La libertà che egli promette è diventata plurale proprio perché la libertà dei mercati, che è sempre inquietante, potesse confondersi e quasi perdersi fra le centinaia delle altre possibili libertà da sognare privatamente.

Se fra i temi di questa campagna elettorale l'economia mantiene tuttavia il primo posto, ciò lo si deve alle permanenti promesse di lavoro, di benessere e di detassazione. Ma parlare dei benefici dell'economia non significa necessariamente chiarire i suoi meccanismi e le sue regole, per esempio meccanismi e regole dei mercati. Come è noto, anche l'originaria equazione fra liberalizzazione del mercato e smisurata detassazione, che la destra aveva progettato sulla base di una fatua lettura della "legge" economica di Laffer, è stata poi messa in ombra: questo ripiegamento lo si deve non tanto, io credo, alle confutazioni tecniche di economisti come Ferdinando Targetti, o alle allarmate reazioni in Europa, quanto al pericolo di suscitare diffidenze di massa nel momento in cui si esalti la libertà dei mercati.

Si parla invece molto di libertà dei mercati e di virtù competitiva negli incontri di Berlusconi con industriali, commercianti e artigiani. Questi incontri trovano cronache dettagliate sulla stampa, ma solo brevi cenni nei telegiornali, nessun approfondimento nei dibattiti politici di Vespa e Santoro, e solo qualche eufemistico riferimento sui manifesti. Può dunque considerarsi materia importante di riflessione questo doppio binario della campagna elettorale: da una parte la propaganda di massa, dove mercato e concorrenza formano uno sfondo indistinto, dall'altra la propaganda verso quella ristretta porzione di popolazione che ha esperienza attiva e diretta del mercato. Probabilmente i confezionatori della campagna elettorale avvertono d'istinto, anche a destra, che sugli equivoci valori del mercato non conviene insistere. A sinistra, e in tutta l'area che per convenzione si chiama liberal, non ancora si sono trovati stile e parole per una buona divulgazione dei temi di cui per esempio si occupa una rivista come "Mercato concorrenza e regole", diretta da Giuliano Amato. Al grande pubblico degli inesperti non resta che mandare di tanto in tanto una occhiata fuggitiva sulla pericolosa nuvolaglia del mercato che da lontano sovrasta.

Sebbene tutti siano consumatori, e dunque tutti potrebbero essere chiamati utenti passivi del mercato, pochi hanno di quest'ultimo una esperienza attiva e continua. E per la verità attivo anche chi soltanto si offre sul mercato del lavoro – e normalmente non si tratta di una

esperienza molto felice: se non sopraggiungerà la devastazione di un totalizzante dominio del lavoro flessibile, per la gran parte della gente l'esperienza di offrire capacità di lavoro resterà confinata a una o a poche occasioni nella vita, e sarà ricordata con emozioni ambivalenti.

In prevalenza, le stesse occupazioni o non riguardano il mercato o lo riguardano molto indirettamente. In Italia come in altri paesi la quota di popolazione attiva in settori direttamente implicati nelle logiche di mercato è intorno al 70%. Se accettiamo la quadripartizione delle occupazioni proposta da Luciano Gallino, questo 70% lavora nel "sistema economico", mentre il restante 30% lavora in sistemi non di mercato: "sistema politico" (politici, militari, impiegati dello Stato ecc.), "sistema di riproduzione socio-culturale" (insegnanti, intellettuali, religiosi ecc.) e "sistema di riproduzione biopsichica" (medici, infermieri ecc.). Tuttavia, se guardiamo lo stesso "sistema economico" che costituisce appunto normalmente un'economia di mercato, la gran parte dei lavoratori qui presenti conosce cose come la concorrenza solo nei

servizi. Lavorare con oggetti immateriali, il Mulino, 1998), dove i beni prodotti sono di fondamentale importanza vitale e per così dire costituiscono il consumatore, dove nel rapporto di scambio si resta, volenti o nolenti, persone singole, e dove, infine, il produttore deve essere in grado di offrire valori anche in parziale indipendenza dalla domanda, come valori statuiti da una civiltà, non soltanto da preferenze private.

Non sto parlando di una mitologica isola di autenticità umana. Basta leggere le attente analisi dei problemi di questo settore nel libro della Olivetti Manoukian per comprendere che queste e altre simili definizioni non implicano alcuna idealizzazione del lavoro di insegnanti, medici, infermieri, assistenti sociali e figure simili. Si può pervenire a queste definizioni pur avendo ben presenti tutti i mali della scuola e della sanità, e perfino avendo dispetto per certo spontaneismo demiurgico e insindacabile che in quei settori qualche volta si trova. Ciò che va considerato è il nucleo fondamentale di esperienza che risiede in tali lavori e che detiene, nella sua oggettiva conformazione, significati irriducibili alla logica dei moderni mercati.

Mi ha stupito trovare in fondo al recente libro di Marco Revelli (*Oltre il Novecento. La politica e le ideologie e le insidie del lavoro*, Einaudi, 2001) la convinzione che l'unica "uscita di sicurezza" dal devastante primato dell'*homo faber*, che, secondo l'autore, avrebbe prodotto le rovine del Novecento, sia nell'ancora "incerta e vacillante figura del Volontario". Se si vuole a tutti i costi trovare un Soggetto che sia radicalmente antagonista alla astrattezza dei moderni mercati, e se non si considera, come temo faccia Revelli, l'organizzazione in quanto tale come l'irrimediabile carcere della nostra spontaneità, si potrebbe piuttosto rivolgere la propria speranza verso queste figure di lavoratori che, in modo organizzato e in numero consistente, producono beni a fini di riproduzione culturale e psico-biologica.

Tuttavia, non è propriamente per cercare un soggetto alternativo che ho introdotto le mie brevi note su scuole e ospedali. Ho voluto soltanto rafforzare la constatazione che il mercato non è l'esperienza socialmente dominante della nostra contemporaneità, che esistono esperienze lavorative anche antitetiche ad esso, e che pertanto il mercato tende a sottrarsi all'attenzione informata della cultura comune. Resta appunto sullo sfondo perché solo passivamente esso costituisce esperienza comune.

C'è un principio di paradosso nel fatto che, in una società pur dominata dal mercato (nella costituzione oggettiva della sua economia), i mercanti siano davvero pochi. È questo un paradosso che dovrebbe insegnarci a riflettere su un tratto di comune falsa coscienza: le rappresentazioni della realtà sociale risultano alterate quando si sottrae alla nostra conoscenza ciò che, sebbene gestito da pochi, è comunque per tutti una fondamentale base oggettiva di vita.

Nell'agenda dei deficit informativi della cultura comune, gli stessi cui televisione e scuola dovrebbero porre rimedio, dobbiamo dunque iscrivere anche l'incompetenza diffusa su natura, forme, vizi e virtù, concorrenza e regole del mercato. Non conviene lasciare questo campo in uno sfondo inesplorato, inagibile e minaccioso.

## MINIMA CIVILIA

### La distanza dal mercato

di Franco Rositi



termini della brutale alternativa fra sopravvivenza o fallimento: per gli stessi, il destino di mercato delle organizzazioni cui appartengono significa soltanto il dilemma fra occupazione e disoccupazione. Se infine si cerca chi può dirsi direttamente e attivamente implicato (a vari livelli e certo con diversi gradi di soddisfazione e di responsabilità) nei proteiformi giochi di mercato, si ottiene una classe di imprenditori, dirigenti,

commercianti, artigiani, contadini, i quali, insieme anche a rilevanti componenti del cosiddetto "popolo dell'Iva", formano soltanto un 15% circa della popolazione attiva.

Per converso è altrettanto numerosa una classe di lavoratori che non

solo per la gran parte non rientra nel "sistema economico", ma ha una esperienza di lavoro antitetica a ciò che propriamente caratterizza la produzione per i moderni mercati. Mi riferisco a insegnanti, medici, infermieri, assistenti sociali. Per loro ciò che caratterizza l'esperienza lavorativa consiste in una produzione di beni non standard, dove il consumo "è contestuale alla produzione" e "richiede di attivare processi relazionali non definibili" (Franca Olivetti Manoukian, *Produrre*

**"Una esperienza di lavoro antitetica a ciò che propriamente caratterizza la produzione"**

**"Avvertono d'istinto, anche a destra, che sugli equivoci valori del mercato non conviene insistere"**

**Franco Rositi**  
*Minima civilia.*  
*La distanza dal mercato*

**Renzo Tomatis**  
*Libertà degli scienziati e profitti delle multinazionali*

**Paolo Murialdi**  
*Il mito di Milano e l'incanto del Corriere*

**Francesco Cialfoni**  
*Da stranieri a cittadini per salvare l'Inps*

**Norman Gobetti**  
*La stanza del figlio di Nanni Moretti*



La lettura dell'ultimo libro di Gaetano Afeltra, *Milano amore mio*, mi induce a fare alcune riflessioni su questa città nella quale sono approdato anche io come lui e come tantissimi.

Mi domando: si può ancora parlare di Milano come città-mito? Afeltra non ha dubbi. Il suo è un amore antico e inalterato per Milano e per l'azienda-istituzione che, per lui, ne è il cuore: il "Corriere della Sera". D'altra parte la parola "amore" l'aveva già scelta per il primo libro di ricordi, *Corriere primo amore*, uscito nel 1984.

Le città-mito sono tali, o vissute come tali, per due motivi. Il primo è quello che nasce dalla bellezza: natura, storia, opere d'arte. Il secondo motivo discende da un complesso di fattori: modernità, dinamismo, potenza, ricchezza, accoglienza (e arte, naturalmente). Questo è il caso di Milano.

Per rispondere alla domanda che mi sono posto rievoco due momenti della mia Milano. Il primo risale alla giovinezza, alle visite compiute prima della guerra; per l'altro momento scelgo il 1960, quando vivevo a Milano da oltre dieci anni e potevo considerarmi un "inserito".

Le mie visite giovanili partivano da Genova, dove sono nato e cresciuto. Città ricca, sobria e di mugugno. Come tutti i liguri provavo per Milano alcune riserve. Di costume, di stili di vita si direbbe oggi. I viaggi a Milano, quasi tutti con mio padre, erano occasionali e brevi. Ma li ricordo attraenti, ricchi di impressioni per tante cose che mi colpivano. Teatri, cinema, mostre, incontri calcistici, la Fiera, giornali, bar, pasticcerie, ristoranti. Ma soprattutto luci, colori, un via vai intenso e la città grande.

Più o meno erano le stesse cose che avevano colpito Afeltra, cose "mai viste e mai immaginate", scrive. La differenza era l'età: lui era un giovanotto arrivato a Milano per fare il giornalista, io un ragazzo in gita. Tutto era di più di quello che potevano mostrare le piazze e le vie di Genova. Ricordo le cento e cento curiosità della Fiera e l'impressione "americana" che mi fecero le *réclames* luminose che coprivano le facciate dei palazzi di fronte al Duomo. (Per questo, ora, ne lamento la scomparsa).

Grandi e numerose erano le differenze con la vita nella mia città. Tutto, a Milano, concorreva a percepirla come una metropoli moderna. "Capitale morale" era una definizione corrente.

Per il secondo momento esemplare, intorno al 1960, il ricordo è la passeggiata di un viaggiatore immaginario che, arrivato alla stazione centrale, cammina verso il centro per poi arrivare al Castello Sforzesco. E l'itinerario che mostrava la potenza di quella Milano.

Il primo colpo d'occhio lo imponeva il grattacielo Pirelli, il più alto, slanciato nel cielo. Poi, supe-

rata piazza della Repubblica e i suoi palazzi, il mio viaggiatore vedeva la mole in vetro-cemento della sede Montecatini dove signoreggiava il conte Faïna. Poco più avanti, ecco il Palazzo dei giornali fatto costruire da Mussolini per il suo "Popolo d'Italia" ma ora spartito da diversi affitti. Basta un'occhiata e poi andare avanti. In piazza della Scala, accanto al Teatro d'opera più famoso del mondo e al municipio, ecco il Palazzo che pesava molto, sede della Banca Commerciale del celebre Mattioli: la banca più importante di tutte quelle che vedeva arrivando al Cordusio. Spingendosi fino al Castello, il mio viaggiatore vedeva un altro palazzo del potere: quello della Edison dove signoreggiava il dottor Valerio. Infine, se eravamo in aprile, il mio viaggiatore prendeva un taxi o un tram e andava alla Fiera.

Gli mancava, però, il palazzo del "Corriere della Sera". Ma quel giornale lo aveva letto prendendo il caffè. Era il solito tradizionale foglio della borghesia

## Il mito di Milano e l'incanto del Corriere

di Paolo Murialdi



lombarda, come si diceva da tanti anni: ricco di firme, ponderoso, governativo come la Confindustria. Comincerà a svegliarsi dopo poco. Il neonato "Giorno", che cercava di rappresentare la modernità, gli faceva una magra concorrenza in città.

Sono passati quarant'anni. Quante cose di allora non ci sono più, oppure contano di meno, oppure sono cambiate. Il nipote del mio visitatore del 1960 trova la Regione installata nel gratta-

in più per paese potrebbero dare un serio contributo alla stabilizzazione demografica ed economica del Mediterraneo. Infatti mezzo salario italiano rimandato in Marocco vale cinque salari marocchini. E i contributi versati all'Inps e all'Inail ripianano il loro deficit.

Gli italiani però, in particolare gli italiani che scrivono sui giornali e parlano alla televisione, non ne sono convinti.

Si aggiungano i, sempre seri, avvertimenti di Sartori (che ha insegnato per decenni nel paese più mescolato del mondo, gli Stati Uniti) sul pericolo per la coesione nazionale. Si aggiungano i, serissimi, inviti a chiudere la porta agli islamici del cardinale Biffi, sostenuto dal cardinale Sodano. Si aggiunga l'allarme crescente per la microcriminalità (degli stranieri, naturalmente).

Vedo anch'io le tensioni e gli attriti che ci sono; e penso che cresceranno. Mi ricordo anche però che ce n'erano di maggiori durante la grande migrazione interna degli anni '50, '60 e '70 cui dobbiamo la nostra prosperità (o senza la quale la nostra prosperità sarebbe stata impossibile). Vedo l'importazione di criminalità da paesi implosi; mi ricordo anche però che avrebbero potuto non implodere se l'Europa avesse avuto una politica estera degna di questo nome e non puramente conservatrice.

cielo Pirelli. La Montecatini non esiste più. Nel palazzone di vetrocemento affittano uffici. La Banca Commerciale è decaduta e non è più ambita, come una volta, da risparmiatori e da coloro che cercano un impiego. E nella zona del Castello nessuno ti indica più il palazzo della Edison, poi Montedison.

Le grandi fabbriche sono diventate aree dismesse che in alcuni casi stanno rifiorendo per soddisfare altri interessi. La Fiera non c'è più; ce ne sono decine, ma il senso del popolare è scomparso. C'è sempre la Borsa, è vero, che attira più attenzioni di un tempo, ma gli affari si possono trattare *on line*. C'è Silvio Berlusconi, ma sta a Roma. C'è la moda che è diventata l'impresa più visibile della città. Ci sono tante, tantissime automobili e vecchi e giovani, ricchi e poveri che parlano nei telefonini.

Milano, comunque, è sempre la metropoli dell'Italia, il centro della finanza e degli affari. Ma le differenze nella vita quotidiana, nei consumi soprattutto, rispetto ad altre città sono molto diminuite. Effetto della televisione, della motorizzazione di massa, della diffusione dei computer, del benessere diffuso.

Quel complesso di fattori pur disparati che davano il senso al mito di Milano non esiste più; o, meglio, non è più un insieme. Vecchi e nuovi fattori reggono la metropoli, ma si offrono disuniti al visitatore di oggi.

C'è sempre il "Corriere della Sera" e il suo palazzo emblematico di via Solferino. È ancora il quotidiano più diffuso d'Italia. Il suo aspetto è cambiato attraverso un lavoro di modernizzazione basato sulla vivacità e sulla varietà dei contenuti. Ma non ha più il dominio giornalistico di un tempo: ha un concorrente diretto; e, poi, i lettori di quotidiani sono rimasti pochi in Italia, e quella che un tempo veniva chiamata "la borghesia lombarda" come categoria concettuale non esiste più da tempo. Nelle edicole milanesi, accanto alla pila del "Corriere" ci sono altre pile. Piccole ma ci sono, e hanno lettori in quel vasto ceto medio che ha preso il posto delle classi sociali di una volta.

Nel 2001 il quotidiano di via Solferino festeggia i suoi 125 anni. Lo fa creando una Fondazione, che potrebbe avere un ruolo culturale importante, e pubblicando alcuni supplementi storici.

Afeltra dedica un capitolo dei suoi ricordi milanesi al "Corriere" ma si limita a quello in cui entrò prima della guerra. Sono le pagine intitolate *L'isola incantata*. Un amore così grande da far relegare in terzo piano il fatto che, negli anni trenta e poi fino al ritorno della libertà, il "Corriere" è stato un giornale fascista. Era il migliore per qualità, ma obbediva ai voleri di Mussolini.

Il percorso per trasformare i contadini in cittadini non è stato né facile né senza costi. Un mondo è morto e un altro ne è nato. Ma quando il mondo si destruttura e si ristrutturava, le regole e il controllo sociale sulle regole si distruggono e si ricostruiscono. Ognuno tiene qualcosa e conserva qualcosa del mondo antico, quello che per lui ne era la sostanza. Ma nella transizione si possono combinare disastri; e ne abbiamo anche combinati. Anche l'arrivo degli stranieri, da aree con usi e costumi talora abbastanza diversi, talora così simili da farci paura perché a molti di noi ricordano il mondo da cui siamo usciti e che abbiamo rimosso, è una destrutturazione e una ristrutturazione del mondo. E potremo combinare disastri.

Ma l'apertura e il confronto, non solo economico ma anche di costumi, è un bene. E una premessa dell'universalismo, non una negazione. Non tutto sta al centro. Kant era nato in capo al mondo ma ragionava piuttosto bene lo stesso. Se ci parleremo forse riusciremo a non sterminarci a vicenda, come abbiamo fatto robustamente in passato e continuiamo a fare occasionalmente anche oggi.

Non ci sarà certo risparmiato il conflitto, in cui ciascuno di noi avrà il diritto e il dovere di essere se stesso, ma speriamo ci venga risparmiata l'ideologizzazione del conflitto, la sostanzializzazione della nostra, così mutevole e plurima, identità.

## Da stranieri a cittadini

### per salvare l'Inps

di Francesco Ciafaloni

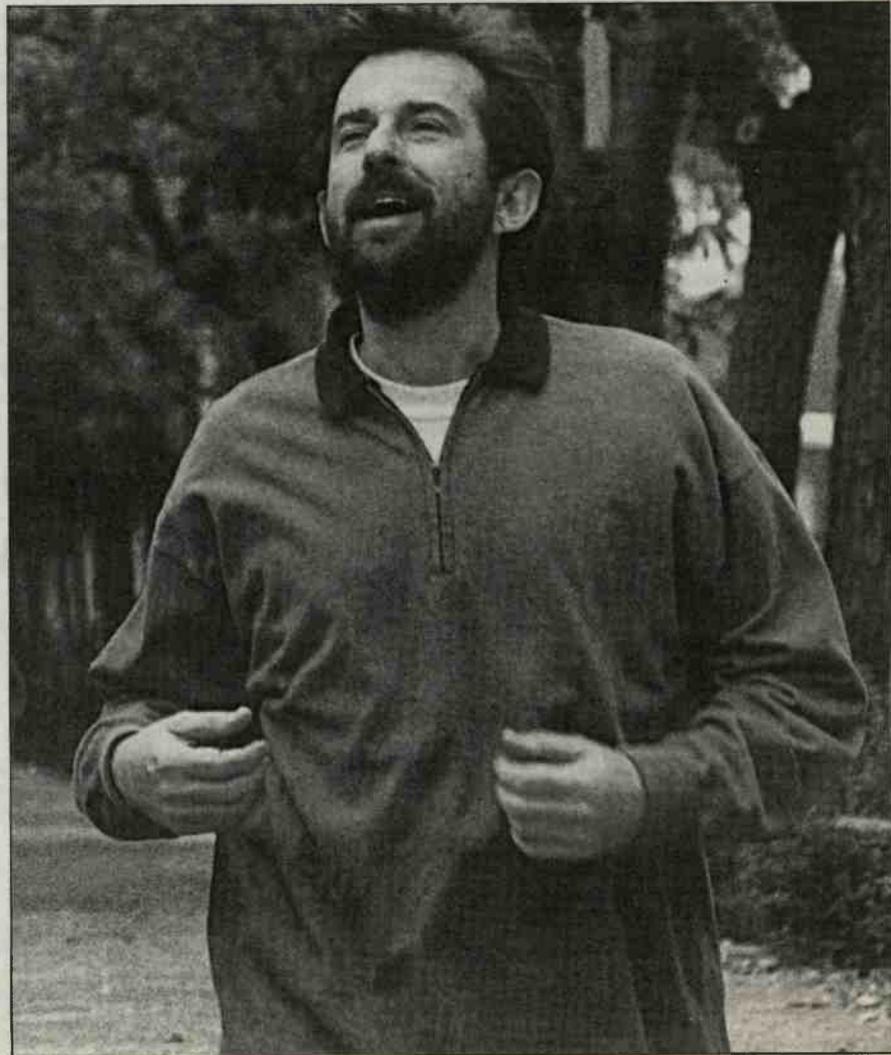
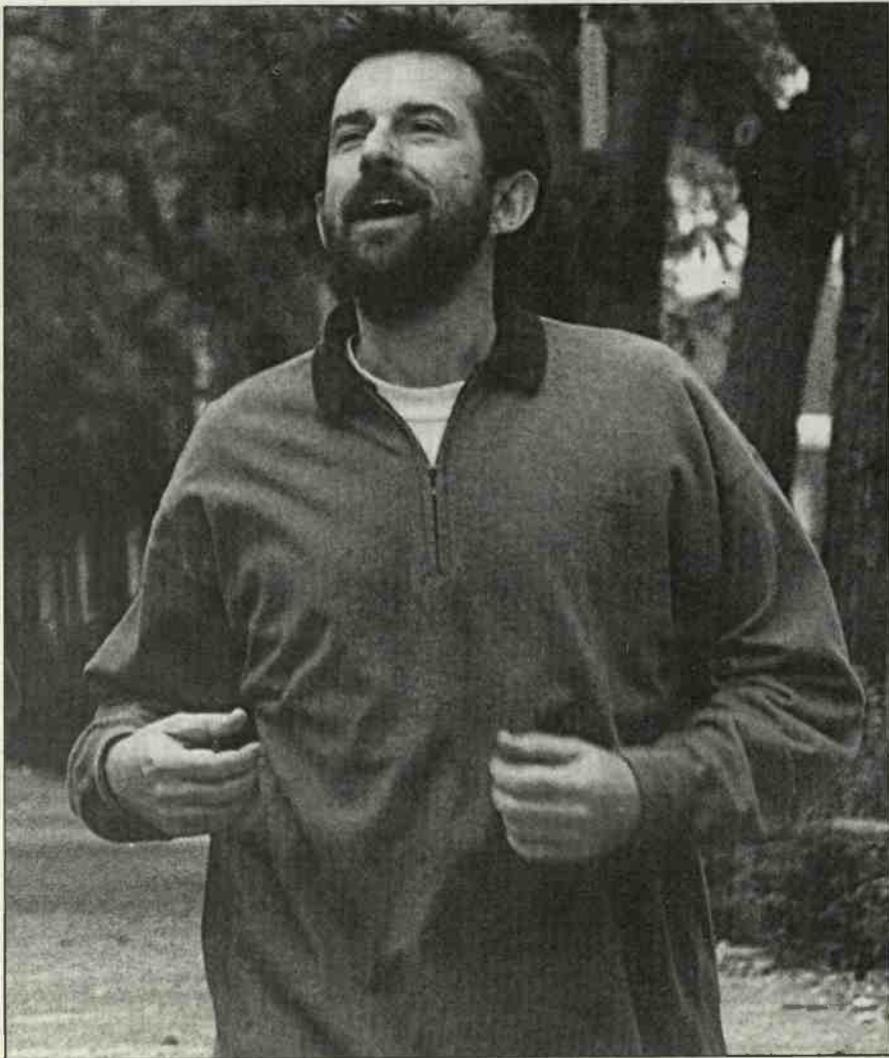
Il numero degli stranieri presenti in Italia è in aumento. È in aumento la domanda di lavoro, non solo nei servizi alla persona e nel commercio ma anche nell'industria, tanto che nel nord-est e nelle altre aree a piena occupazione del paese le organizzazioni degli industriali chiedono l'aumento del numero dei permessi di soggiorno per lavoro per stranieri previsti nell'anno.

Dall'altro lato l'Inps è in crisi (e lo sarà sempre di più nei prossimi anni) perché cresce il rapporto tra pensionati e lavoratori attivi che versano i contributi. Un demografo di vaglia, Livi Bacci, sostiene da anni in libri e articoli una tesi: i paesi mediterranei dell'Africa non riescono a occupare il numero crescente dei propri giovani; data la caduta demografica, l'Italia e, in misura minore, altri paesi europei non riescono a coprire, in numerosi segmenti del mercato, la domanda di lavoro; data la forte differenza di reddito (che è di dieci a uno), un paio di centinaia di migliaia di immigrati l'anno

**"Gli industriali chiedono l'aumento del numero dei permessi di soggiorno"**

## Un Nanni Moretti normale?

di Norman Gobetti


**La stanza del figlio di Nanni Moretti, con Nanni Moretti, Laura Morante, Silvio Orlando, Stefano Accorsi, Italia 2001**

Se c'era una cosa bella nel cinema di Moretti era la sua rigorosa libertà. Film che violavano senza remore il bon ton della terza persona e le sacre regole del montaggio narrativo. Situazioni e immagini che si susseguivano secondo la personale (e pienamente cinematografica) logica di un punto di vista autoriale sul mondo, evitando con cura di trasmettere un'impressione di oggettività, di convincere con una supposta verosimiglianza. Si creava così, tra lo schermo e gli spettatori, un respiro, una sorta di cuscinetto d'aria, uno spazio prezioso in cui si manifestava una personalità, si pensava, si provava la rara sensazione di avere di fronte qualcuno.

Per i detrattori, che nonostante i successi anche trionfali a Moretti non sono mai mancati, non si trattava invece che di ignoranza linguistica, condita di petulante narcisismo. Per chi la pensava così, per chi considerava Moretti un satirico capace solo di allineare gag disordinate e ultimamente sempre più sprofondato in un'imbarazzante crisi creativa e ombelicale, *La stanza del figlio* è stata una gradita sorpresa. Finalmente un film ben strutturato, unitario, scorrevole, coinvolgente, maturo. Finalmente un bel film, un film normale.

Un Nanni Moretti normale? Non è una cosa facile da digerire. Proprio lui, che ai tempi di *Bianca* dichiarava: "Mi hanno definito superbo, egocentrico, snob. Ma non mi offendo. Anzi, questi tre aggettivi mi piacciono, mi sembra che indichino delle virtù". Eppure *La stanza del figlio* è proprio un film di Nanni Moretti, e non mancano gli indizi per accorgersene. C'è Silvio Orlando, c'è Laura Morante, e c'è Nanni Moretti stesso (che nella prima battuta dice: "Eccomi. Sì. Sono io"), con i suoi noti gusti e atteggiamenti (lo sport, le scarpe, la musica leggera, il temperamento apprensivo, gli abiti eleganti...), e con il suo stile, il suo orrore per la volgarità, per la banalità, il suo "smorzare, togliere, levare", come diceva il protagonista di *Sogni d'oro*. Ma il tutto ha qui un sapore diverso, e su tutto aleggia un'atmosfera greve, cupa, opprimente, che non è tanto il portato del lutto, della tragedia, quanto piuttosto il torpore di una pacata rassegnazione all'esistente.

C'è infatti all'origine della *Stanza del figlio* un'etica dello sguardo completamente trasformata. Non si tratta più di esibire l'intransigente parzialità (e in questo la politicità) di un punto di vista idiosincratco, ma di aderire senza remore e senza scollamenti a una logica del visibile. Non si tratta più di mettere in scena il palcoscenico interiore di un individuo illuminando così il reale di una luce straniante, intollerante e rivelatoria, ma di raccontare ciò che è evidente, ciò che tutti possono vedere.

A sancire la differenza basterebbe la prima inquadratura: Moretti fa jogging. Ma Moretti (il personaggio-Moretti, cioè) non aveva mai fatto jogging. Correva, certo, ma si trattava di corse impulsive, rabbiose, capricciose. Corse che comunicavano all'istante qualcosa: un'insofferenza, un'insoddisfazione, un desiderio. Qui invece il personaggio interpretato da Moretti corre per tenersi in forma, semplicemente. Oppure la recitazione. Nei suoi film precedenti Moretti non recitava, declamava. Era sempre sopra le righe, aveva sempre, nevroticamente, un messaggio da trasmettere al mondo, per quanto abissalmente autoironico questo potesse essere. Qui invece Moretti recita, dice cose funzionali al procedere della storia, pronuncia battute scritte da uno sceneggiatore (che poi può anche essere lo stesso Moretti).

E poi qui Moretti non parla neanche tanto. Piuttosto (tanto più che interpreta uno psicanalista) ascolta. E quando mai Moretti aveva ascoltato gli altri? Piuttosto fuggiva a giocare a pallone o alzava il volume della radio (come in *La messa è finita*), si buttava in piscina (come in *Palombella rossa*) o cambiava isola (come in *Caro diario*). Al cospetto dell'onnipervasivo e logorico protagonista, gli altri si riducevano a semplici comparse, puramente funzionali all'espressione dell'io. Qui invece gli altri esistono, esistono tanto che possono anche non esistere più, venire incontrollabilmente meno, morire. Ed ecco allora, di fronte a questa terribile, matura consapevolezza dell'irriducibilità dell'altro a sé, il mu-

tismo. Di fronte all'altro che esiste nonostante me cosa posso dire? Nulla. Posso solo fare vedere quello che accade, senza commentarlo più. Ed ecco allora quella puntualissima, esattissima, spietata fenomenologia del lutto che costituisce la seconda parte del film (certo quella più riuscita): l'iniziale inebetimento, la paradossale serenità di fronte alla salma, l'iperrealtà delle tecniche di trattamento del cadavere, le esplosioni di sofferenza, la ricerca dello stordimento, l'addolcirsi della comunicazione, il tingersi di follia della quotidianità, la ricerca di un senso, le fratture, il bisogno di nuovi attaccamenti...

Ecco insomma quella resa incondizionata al reale che è anche l'elaborazione del lutto dello stare politico nel mondo, del credere che le cose possano essere diverse da quelle che sono, dell'immaginarsi all'opposizione. Quella crisi che in *La messa è finita* e in *Palombella rossa* era a nervi scoperti, che in *Aprile* era ancora vivo tormento, qui è consumata: io sono uguale agli altri e le cose sono quelle che sono, e basta. Un *post mortem* che fa pensare al Luigi Pintor del *Nespolo* (da poco uscito da Bollati Boringhieri), in cui pure la morte dei figli e la fine della politica fanno tutt'uno, e dopo uno strazio colossale che è lo strazio del secolo non si aspetta più che di esalare l'ultimo respiro, "senza cedere alle tentazioni mondane" e avvertendo che "in nessuna parte del mondo e in nessun angolo del creato esistono gatti con gli stivali".

Ma nelle ultime righe del prosciugato testamento di Pintor (anche qui "smorzare, togliere, levare") inaspettatamente scorre un rivolo d'acqua limpida ("in natura la cosa più bella"). Ci si congeda così con un gesto liquido, sciolto, non lontano dalle ultime inquadrature della *Stanza del figlio*: movimenti di macchina morbidi, fluenti e ricercati sui tre sopravvissuti uniti nella lontananza. Gesti poetici, entrambi, che (un po' al modo di recenti film iraniani come *Pane e fiore*) sembrano pudicamente alludere in extremis a un non più immaginabile altrove.

## Poesia in dialetto

**Piero Manni, SALENTO, SALENTO**, pp. 73.  
Lit 18.000, Manni, Lecce 2000

Un libro indefinibile e che sfugge a qualsiasi categoria questo dell'editore Piero Manni. Una sorta di lunga canzone dedicata al Salento inteso come terra d'origine archetipa di storie di migranti, di agricoltori, di pescatori, di mafiosi, di turisti. Ognuno con la sua propria lingua, per lo più il dialetto locale, ma anche il latino macaronico o gli inserti di *slang* contemporaneo. Alla narrazione cantata si alternano vere e proprie poesie costruite sulla base di antiche filastrocche, di proverbi, di canzoni della tradizione. In questo andamento, altamente evocativo, si riconosce l'anomalia di un libro che condensa i molteplici aspetti di una terra fortemente amata. Attraverso l'uso del dialetto, ben misurato, l'autore racconta presente e passato: un passato caratterizzato da un'economia agricola su cui si innestano forme di capitalismo indisciplinato e arcaico. È la lingua, però, nonostante l'illeggibilità del mondo, a riportare il gusto delle cose per quello che sono: "il rosmarino e l'olezzo acuto di mentastra e l'azzurrovaricoso dei cardi di sangiovanni e l'olivastro cespuglioso salmastro che ricordo laddove le ruspe hanno squassato".

CAMILLA VALLETTI

**Dante Maffia, PAPACIÒMME**, pp. 92, Lit 22.000,  
Marsilio, Venezia 2000

I lettori di poesia rappresentano una nicchia elitaria, colta e raffinata. Viepiù un'élite è quella che si avvicina alla poesia dialettale, e tuttavia non pochi sono gli autori ricchi di una vena poetica di prima grandezza che hanno dato alle stampe poesie dialettali: ricordiamo ad esempio la raccolta einaudiana (nella "Collezione di Poesia") di Franca Grisoni (*L'Oter*). In questa direzione si muove il volume di Maffia, che ha già pubblicato tre volumi di poesie dialettali e un volume di poesia in lingua. Le liriche sono in dialetto calabrese, o meglio – come specifica la nota linguistica iniziale – "nel dialetto della 'zona Lausberg', parte integrante di un nucleo conservatore che si può denominare (...) 'sardo-calabro-lucano'". Tali liriche offrono un'assonante musicalità, sono ricolme di un'ironia che dissolve da subito il rischio e il pregiudizio che il comporre in dialetto comporti una stereotipata scrittura da sussidiario e immagini da cartolina. La traduzione italiana a piè di pagina permette di cogliere la musica del verso senza smarrirsi in dubbi semantici. *Papaciòmme*, ad esempio, che dà il titolo alla raccolta, significa "spaventapasseri", ed è anche il titolo della terza parte del volume. I versi di Maffia sorprendono per la maturità espressiva e la modernità dello sguardo.

ANDREA BOSCO

**Nino De Vita, L'ARENA RI SPAGNOLA**, pp. 124,  
s.i.p., Grafiche Campo, Alcamo (Tp) 2001

Da anni gli estimatori della limpida poesia in dialetto marsalese di Nino De Vita ricevono in dono semestrali *plaquettes* che poi compongono libri di mirabile omogeneità, stampati a spese del poeta. È già successo con l'esplorazione nel ricordo infantile dei testi confluiti in *Cutusiu* (1994) e con la diversione favolistica di *Cùntura* (Grafiche Campo, 1999; cfr. "L'Indice", 1999, n. 6). I testi più recenti, e *L'arena ri Spagnola* per ultimo, sono invece quelli che più s'avvicinano al romanzo memoriale in versi di struttura modellata su Bertolucci (né mancano significativi echi del primo romanzo di Consolo, *La ferita dell'aprile*, Einaudi, 1977). La primigenia vena lirica di De Vita s'incontra con un'osservazione, più ironica ma non distaccata, dell'agire degli uomini, che arricchisce di nuovi elementi il suo romanzo-poema "di formazione". La crescita di colui che in *Cutusiu* era ancora un bambino è co-

stellata da riti di passaggio: come la scoperta della pietà, suggellata nel terzo poemetto dal gesto del ragazzo cacciatore che seppellisce l'allodola appena abbattuta. E il primo poemetto testimonia che a tale crescita contribuì anche il cinema, meno per i film visti che per il diverso spettacolo offerto dagli spettatori; e il secondo poemetto celebra quella "crescita sociale" che fu l'arrivo della luce elettrica nella contrada arcaica di Cutusiu. Ma è giusto che della poesia di De Vita continuino a godere solo i pochi felici destinatari amici? Una pubblicazione presso un grande editore servirebbe anche a ricordare che il dialetto è una cosa molto seria, quando appartiene a una voce limpida come quella di De Vita e non è ridotto a macchietistica espressione di colore locale o, peggio, a rivendicazione di piccole patrie separate. Non perché ci si illuda che il dialetto possa sopravvivere, ma perché se ne comprenda appieno la forza espressiva e conoscitiva.

GIUSEPPE TRAINA

**Lino Angiuli, DADDÒ DADDÀ**, pp. 76, Lit 22.000,  
Marsilio, Venezia 2000

Il metodo di Angiuli è lampante: combinare dati dell'esperienza disparati – descrizioni per frammenti, sensazioni del momento incrociate a pensieri dell'altrove o di tutt'altro, trame di suoni e rime, giochi di parole, scarti linguistici, colloquialismi; sull'onda di sue fila interiori indecifrabili (e ininfluenti) per il lettore; e tutto quasi a scherzo, se non fosse per la sottile ironia che sempre trapela da questa eccessiva evidenza. Nella sua precedente raccolta, mescolava ortaggi e liturgia: "Dista poco in linea d'aria / il bianco baccano del mandorlo in fio-



re / l'agnello / che toglie i peccati dell'orto / con la moria dei suoi desideri / l'ingenuo fratello del dolore / che soffre e s'offre / per pagare la caparra sul futuro / dei piselli e delle fave. / Ave" (*Catechismo*, Manni, 1998). Similmente compone a caleidoscopio, in queste poesie nel suo dialetto di Monopoli in provincia di Bari: "stu deluvie de robbe e cose / m'abbotte me sbatte m'abbatte / me fasce menì u sbutte du sciette" ["sto diluvio di roba e cose / mi gonfia mi sbatte mi abbatte / mi fa venire l'urto del vomito"]; "nu recuerde arpezzate / canzone addechecuate jind'o chemone" ["un ricordo rappezzato / canzone ripiegata nel comò"]. In effetti, commistioni, analogie, spezzature sono modi di osservare il reale e metodi compositivi che a fine Novecento non ci sorprendono, né ci bastano per attestare la presenza di poesia convincente, pur nella varietà con cui arriviamo a intenderla e volerla. Ma Angiuli dimostra tale senso della proporzione nelle sue strategie linguistiche e retoriche, nello scegliere le sensazioni e i frammenti da comporre in questi suoi *puzzle* percettivi, che la ricezione è liscia e non problematica, e lo stato mentale provocato nel lettore è improntato a freschezza di impressioni e novità di rappresentazione. Energia metaforica che ha radici nell'antropologia popolare, è stato detto (Crovi). Forse ciò è più sensibile nel dialetto. Ma non v'è soluzione di continuità nelle due lingue che Angiuli usa. A conferma di quanto maggiormente apprezzato nella più qualificata produzione in dialetto negli ultimi decenni.

COSMA SIANI

**Flavio Santi, RIMIS TE SACHETE**, pp. 98, Lit 22.000,  
Marsilio, Venezia 2001

Una crudele autoanalisi che incide le aride ferite dell'animo ("L'anim plen di cjartes di gjornài / 'l flat crevât [L'animo pieno di carte di giornale / il fiato spezzato]"), la coscienza di un'introversione che implode ("Poben noatri a sarin parfets / antagonist dal nuie [Noi saremo perfetti / antagonisti del niente]"), i ricordi di una giovinezza scandita da figure sbalzate nel legno della memoria (il lavoro del padre, le partite a pallone, gli esami di maturità, *Guerre stellari*, ragazzini morti): questo, e altro, si trova nella bella silloge in friulano di Flavio Santi, il ventottenne traduttore di Nonno di Panopoli, già apprezzato romanziere con *Diario di bordo della rosa* (Pequod, 1999). Un dialetto composito, una varietà del friulano centrale, avverte l'autore in un'attenta nota linguistica: una lingua un po' più aspra di quella di Pasolini, nune tutelare che affiora spesso nei versi di Santi. Rispetto al romanzo del '99, immaginoso e plurilingue, lo stile delle poesie si fa più sliricato ma altrettanto pieno di cose, di umori, di personaggi; e azzarda con disinvoltura la mescola di immagini naturali e inserti quasi saggistici, spesso relativi al proprio fare poesia, e poesia in dialetto: "Il cur – al dis Pascal – / al a de resòn / ch'el ciurviel no capis: / bon col me furlan. / Cuand el sanc al fas volt / là iò cjapi su taljan. / O podarai copà 'ne virgine, e dute le me famme, / dificil in furlan: / li o podarèss macia dome me. / (E no ch'i disin ch'io soi / niuromentic e scrovarie dal genar). [Il cuore – come dice Pascal – ha delle *raisons* / che il cervello non capisce: / così con il friulano. / Quando il sangue fa ansa / là io prendo in italiano. / Così potrei ammazzare una vergine, e tutta la mia famiglia, / difficilmente in friulano: / li al massimo potrei ammazzare me. / (E che non si dica che sono / *newromantic* o *cretinate* simili)]".

(G.T.)

**VIA TERRA. AN ANTHOLOGY OF ITALIAN DIALECT POETRY**, a cura di Achille Serrao, Luigi Bonaffini e Justin Vitiello, pp. 286, Legas, New York 1999  
**Achille Serrao, CANTALÈSIA. POEMS IN THE NEAPOLITAN DIALECT (1990-1997)**, a cura di Luigi Bonaffini, introd. Pietro Gibellini, pp. 155, Legas, New York 1999

Altre volte sono stati presentati sull'"Indice" lavori dialettali pubblicati negli Stati Uniti, e chi è incuriosito da tale interesse transoceanico per questa nostra produzione deve sapere che è opera di un ideale gruppo di lavoro, formato da Achille Serrao in Italia, e in America da Luigi Bonaffini, italianista del Brooklyn College e traduttore di Campana e Luzi, e da Gaetano Cipolla, animatore delle edizioni Legas e docente alla St John's University, Jamaica, New York. Qui abbiamo ora la versione inglese con originali a fronte di un'antologia ormai storica (presentata a suo tempo; cfr. "L'Indice", 1994, n. 1), grazie alla quale il lettore italiano, e ora quello d'oltreoceano, hanno una campionatura di voci rilevanti nella scena neodialettale italiana, con Franco Loi indubbia punta di spicco, e con preferenza quantitativa per il Friuli, che ci ricorda il ruolo dei suoi vernacoli nella rinascenza dialettale. *Cantalèsia*, invece, raccoglie per il pubblico sulle due sponde dell'oceano l'intera produzione in dialetto di Serrao, anche lui noto agli affezionati dell'"Indice" (*La draga e le cose*, Caramanica, 1997; cfr. 1998, n. 2), e rende conto dell'alta reputazione che si è guadagnata nel giro di pochi anni, come annota l'introduttore Gibellini, e che si spiega però con l'intenso esercizio precedente, in italiano, nel quale l'autore si era affermato. Ardua e meritoria l'opera dei molti traduttori (Bonaffini, Cipolla, Vitiello, Dino Fabris, Michael Palma, Joseph Perricone) al lavoro in ambedue le imprese. Le quali sembrano far da corollario ai lavori di un altro italianista americano, d'altro luogo e altra estrazione, impegnato anche sul versante linguistico – quell'Herman Haller (*The Other Italy*, University of Toronto Press, 1999; cfr. "L'Indice", 2000, n. 5) che negli Stati Uniti antologizzò i dialettali italiani fin dal 1986.

(C.S.)

# Schede

Poesia in dialetto

Letterature

Gialli

Medioevo

Storia

Società

Comunicazione

**Paul Auster, ESPERIMENTO DI VERITÀ, ed. orig. 1992 e 2001, trad. dall'inglese di Magiù Viardo e Massimo Bocchiola, pp. 90, Lit 18.000, Einaudi, Torino 2001**

Dopo *Timbuctù* (cfr. "L'Indice", 2000, n. 3), uscito un paio di anni fa per Einaudi, non c'era da stare molto tranquilli, con Paul Auster. Romanzo scialbo, moralistico e un po' gratuito, *Timbuctù* sembrava di tutt'altra pasta rispetto a piccoli capolavori come *Leviatano* (1992; Guanda, 1995; cfr. "L'Indice", 1996, n. 1) o *Il palazzo della luna* (1989; Rizzoli, 1990; cfr. "L'Indice", 1991 n. 3), quasi a scriverlo fosse stato un *alter ego* (con non troppe idee) di Auster. Invece *Esperimento di verità*, già uscito in parte per i tipi del melangolo, è per il mercato italiano una sorpresa, o meglio una riscoperta, assai gradita. A metà tra il diario di lavoro e la silloge di racconti, *Esperimento di verità* ha come *fil rouge* testuale una riflessione sulla casualità, intesa come contingenze che hanno tutta l'aria di nascondere qualcosa di fatale. Tema vecchio - e caro - per lo scrittore statunitense. Un esempio tra tutti: Auster racconta di avere forato, nella sua ventennale esperienza automobilistica, soltanto quattro volte, e in tutti e quattro gli episodi (a distanza di anni e di continenti) era in compagnia di un vecchio amico con il quale non aveva che una frequentazione sporadica. Un testo gustoso, per concludere, in cui la voce di Paul Auster si fa sentire nitida come non mai, e onesta. Lontana da quella presunzione che di tanto in tanto sembrava far capolino nelle pagine di *Timbuctù*.

ANDREA BAJANI

**Mark Leyner, SENTO ODORE DI ESTHER WILLIAMS, ed. orig. 1983, trad. dall'inglese di Leonardo Dehò, pp. 136, Lit 18.000, Shake, Milano 2000**

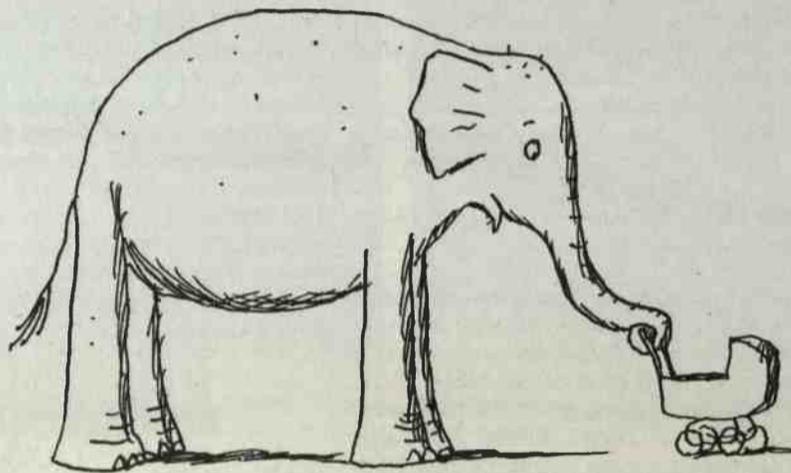
Ci sono voluti diciotto anni ma finalmente è arrivato anche in Italia *Sento odore di Esther Williams*, la prova d'esordio di Mark Leyner, l'autore di *Mio cugino il mio gastroenterologo* (1990; Frassinelli, 1995; cfr. "L'Indice", 1995, n. 7) e di *Impronte di denti su un hot dog* (1995; Frassinelli, 1999; cfr. "L'Indice", 1999, n. 5) considerato a buon diritto uno degli scrittori più geniali della scena letteraria statunitense attuale. Criptici più che mai, i racconti (anche se a stento è possibile definirli tali) che compongono *Sento odore di Esther Williams* hanno tutti gli ingredienti dei lavori successivi di Leyner, primo tra tutti il mix psicotropo di materiali pop, forti tinte surreali e forma scatenata e virtuosistica. Difficile trovare uno scrittore che in qualche modo si avvicini al delirio di Leyner, se non forse - per la massiccia dose di

onirismo - Robert Coover. In Italia il parente più prossimo, soprattutto agli esiti di *Impronte di denti su un hot dog*, è senza dubbio Daniele Luttazzi. In pochi casi come in *Cosmico!* (Mondadori, 1998) ci si è avvicinati così, nella prosa nostrana, a quel felice connubio tra arguzia, brillantezza formale e immaginario pop (e quel pizzico di sana e intelligentissima idiozia) che fa di Leyner una punta della letteratura avantpop statunitense.

(A.B.)

**Luigi Grassia, SULLE TRACCE DI MARK TWAIN, pp. 132, Lit 20.000, Il Minotauro, Milano 2000**

Segnato dallo stesso convincimento che fu di Hemingway - quello che Mark Twain fosse davvero tutto ciò che l'America è -, questo curioso librino ha il fascino delle guide colte che accompagnavano i viaggiatori dell'Ottocento nella scoperta delle terre d'Europa. La litote che sta nella modestia del titolo si svela infatti assai più d'un itinerario biografico fatto con l'at-



tenta revisione della produzione letteraria e giornalistica di Samuel Langhorn Clemens (pseudonimo del Twain di Tom Sawyer, del Principe che si scambia con il povero, e dell'Americano alla corte di Artù); e seguire le tracce di questo padre della letteratura statunitense diventa allora, per Grassia, l'occasione per calarsi dentro il mondo della provincia americana, recuperando storie, umori, ideologia, che il tempo mostra di non aver deteriorato. In fondo, è come se il libro ti si trasformasse in mano: tu lo leggi e ti fai accompagnare dalle sue attente descrizioni - qui devi andare a destra, laggiù devi prendere la statale n. 51, oltre quel fiume puoi trovare il museo di Twain - ma non ti avvedi che, poco alla volta, quello che Grassia ti racconta non è affatto un viaggio da turista, anche turista colto, ma piuttosto la progressiva conoscenza d'una storia individuale dentro la quale ha finito per essere travasata la storia mitica del continente America.

MC

**Robin Llywelyn, DA PORTO DESERTO A BIANCO OCEANO, ed. orig. 1994, trad. dall'inglese di Erminia Passannanti, pp. 173, Lit 25.000, Mani, Lecce 2000**

Questo romanzo mi pare rivelare il desiderio di Robin Llywelyn di autocollocarsi nel bel mezzo del più consacrato *mainstream* letterario occidentale. Percorso soprattutto da echi kafkiani, evoca un'atmosfera di deso-

lazione e solitudine affine a quelle di *Il processo* e *Il castello*, presenta una New York che ricorda quella di *Amerika*, e il personaggio principale si chiama Gregor, come il Gregor delle *Metamorfosi*; ma sono facilmente rintracciabili altre fonti, o citazioni, ad esempio Dylan Thomas e, probabilmente, Virginia Woolf e George Orwell. La narrazione è contrappuntata da interludi descrittivi raccontati al presente, dove luogo e tempo sono a volte quelli della narrazione cronologica, ma possono anche contraddirla, come il primo interludio, che è contemporaneo con l'ultimo - ed entrambi precedono la conclusione nella quale i due amanti Gregor e Iwerydd si ricongiungono in America. Il paese della narrazione anteriore al ritrovarsi degli amanti a New York non è specificato, ma si tratta di uno Stato governato dalla burocrazia, dietro la quale sta, più che un'organizzazione politica, una tradizione, un *corpus* di convenzioni, di cui nessuno più sembra conoscere il senso, soffocante come un cumulo di polvere, desolante come un mucchio di squallide rovine, una maledizione. Sembra il profilo di un qualunque paese europeo sopra-

balzo di Hinrich: assunto da una ditta occidentale che produce zampilli da appartamento, fa carriera come rappresentante. La parodia del kitsch tedesco è esilarante: dal muschio di plastica alla ranocchia in acciaio inossidabile, tutto stilla e sciaguata - come gustosamente traduce Matteo Galli - nella melassa dei seminari di marketing cui si presta il nostro eroe. In questo gioco, certo non nuovo, di rimandi pubblicitari, Sparschuh ha una marcia in più. Perché se l'occidente europeo vive ormai immerso negli spot, anzi - con la cosiddetta scienza delle comunicazioni - i relativi linguaggi sono oggi materia di studio, qui Sparschuh fa giocare di rimessa i suoi concittadini orientali. Il marketing naufraga infatti comicamente nella ex-Ddr, la si credeva un nuovo mercato ed è invece una discarica di matrioske e di disoccupati incattiviti e (n)ostalgici. Se non fosse, appunto, per quella *Ostalgie* in cui fruga diventata la penna del giovane autore, ex-assistente di filosofia alla Humboldt. Perché anche gli orientali sono in fondo pronti all'acquisto, basta che Hinrich faccia leva sulla nostalgia per la squinternata patria scomparsa, evocando - grazie a una silhouette Ddr introdotta di soppiatto nelle fontanine domestiche - un mondo disperso. Ecco allora la marcia trionfante del nostro piazzista attraverso la "morsa del mercato al dettaglio", fino ai vertici della carriera. Non basta tuttavia il successo commerciale all'aborigeno Hinrich, e già lo si capiva dal suo diario intimo, protocollo parallelo di uno spaesamento ma anche balenante controcanto all'imbecillità del mondo. Le sue opinioni richiamano il dissenso tedesco-federale degli anni sessanta; non a caso nel finale natalizio tra i barboni di Berlino, Hinrich ricorda la solitudine dello sconcolato clown di Heinrich Boll. Dopo il successo strepitoso di questo primo romanzo, Sparschuh ha pubblicato nel '99 *Lavaters Maske* (La maschera di Lavater), un testo satirico che, partendo dall'indagine sulla misteriosa morte del celebre studioso settecentesco di fisiognomica, mette in scena una frizzante parodia dell'industria culturale odierna. Un'altra deliziosa clownerie, nota Hajo Steinert sulla "Zeit" (3 febbraio 2000), un romanzo che prende di mira le pressioni di un mercato editoriale sempre a caccia di testi da ridurre con poca spesa a copione cinematografico. Una satira, aggiungiamo noi, che non riguarda solo la Germania.

ANNA CHIARLONI

**Jean-Claude Izzo, Thierry Fabre, RAPPRESENTARE IL MEDITERRANEO. LO SGUARDO FRANCESE, trad. dal francese di Costanza Ferrini e Egi Volterrani, pp. 186, Lit 24.000, Mesogea, Messina 2000**

Un Mediterraneo che non vuole essere "quello delle cartoline" nelle impressioni di un romanziere e in ampio saggio di taglio teorico.

**Pierre Loti, AGONIA DELL'IMPERO TURCO. LA GUERRA ITALO-TURCA E LA GUERRA DEI BALKANI, ed. orig. 1913, trad. dal francese di Roberta Panizzoli, prefaz. di Chetov de Carolis, pp. 94, Lit 18.000, Muzzio, Padova 2000**

Pierre Loti, grande conoscitore del vicino Oriente, racconta il lento e tragico decadimento dell'impero ottomano.

**Blaise Cendrars, L'ORO. LA STRAORDINARIA STORIA DEL GENERALE SUTER, ed. orig. 1925, trad. dal francese di Roberta Maccagnani, pp. 123, Lit 16.000, Guanda, Parma 2001**

La biografia autentica di un singolare personaggio storico trasfigurato dall'immaginazione di un poeta.

**Yves Bonnefoy, TRATTATO DEL PIANISTA, ed. orig. 1946, trad. dal francese di Maria Sebregondi, pp. 33, Lit 8000, Archinto, Milano 2000**

L'opera prima, di taglio surrealista, di una delle voci più importanti della poesia francese contemporanea.

Il Medioevo degli ultimi  
emarginazione e marginalità  
nei secoli XI-XIV



**I volti della storia**

volti della storia poco conosciuti: vicende, personaggi e fenomeni dall'antichità ai nostri giorni

Collana diretta da Franco Cardini e Francesco Malgeri

**Nilda Guglielmi IL MEDIOEVO DEGLI ULTIMI**

emarginazione e marginalità nei secoli XI - XIV



**Città Nuova**

www.cittanuova.it

Via degli Scipioni, 265 - 00192 Roma

Tel. 06.32.16.212 Fax 06.32.07.187 - email: comm.editrice@cittanuova.it

**Domenico Cacopardo, L'ENDIADI DEL DOTTOR AGRO**, pp. 181, Lit 25.000, Marsilio, Venezia 2001

Dopo *Il caso Chillé* (1999) questo è il secondo romanzo investigativo di Cacopardo, siciliano e magistrato di lunga carriera (è nato nel 1936). E, come *Il caso Chillé*, ne mostra la bravura non priva però di qualche tortuosità. Nel fitto intreccio del testo ha puntuale applicazione l'endiadi, una cosa in due, annunciata dal titolo. S'incomincia con un contemporaneo e congiunto doppio assassinio: del dottor Vincenzo Rovini consigliere di Stato in pensione, a Roma; e della sua amica Carola Heisen-garten in Sicilia a Letojanni, paese di famiglia (di Rovini e di Cacopardo). Poi quasi subito, al capitolo 7, è il romanzo stesso che si sdoppia o raddoppia. Anche Rovini infatti aveva scritto e appena concluso un romanzo, ambientato nel 1965 ma allusivo a vicende ravvicinate: *La strana storia di Caténio La Strada*, che occupa la successiva quarantina di capitoli e che fornisce all'eccellente detective, il sostituto procuratore Italo Agro, gli indizi necessari per destreggiarsi tra le fatali passioni del potere e del sesso. Cacopardo costruisce libri complicati nei quali sfoggia un'arte dell'incastro davvero fuori del comune. Il suo pregio maggiore è però un altro. È l'invenzione di una scrittura arida e refe-

renziale come nelle carte giudiziarie. Rinunciando alla psicologia (ai moventi è riservata solo la svelta spiegazione finale) e descrivendo personaggi e azioni dall'esterno, Cacopardo riesce con economia di mezzi a sorprendere più volte il lettore che arriva impreparato ai colpi di scena, ai voltafaccia, ai repentini spargimenti di sangue. "La centrò nel pieno della fronte, che, all'impatto, si aprì in due parti, scoprendo l'interno della scatola cranica": così finisce Carola, che otto righe prima stava leggendo l'"Espresso"!

LIDIA DE FEDERICIS

**"DÉTECTIVE". LE PIÙ BELLE PAGINE**, a cura di Renato Poletti, pp. 284, Lit 23.000, Meridiano Zero, Padova 2001

Tra il 1928 e il 1939 il gusto radicato del pubblico francese per fatti di sangue misteriosi e celebri processi trovò un alimento ben più soddisfacente dei dozzinali romanzi d'appendice e delle timide cronache dei quotidiani: un settimanale, "Déetective", spregiudicato nei titoli e nella grafica, redatto da giornalisti di talento, si votò completamente e con gran successo alla cronaca nera, alle gesta dei criminali più efferati, agli enigmi apparentemente insolubili, alle scene madri sullo sfondo sinistro della Corte d'As-

si. Diretta con straordinario fiuto da Joseph Kessel, romanziere dalla vita avventurosa, che seppe assicurarsi la collaborazione di scrittori come Mac Orlan, Bove e Simenon, pubblicata da Gallimard, "Déetective" poté contare su un pubblico schiettamente popolare ma esercitò un fascino notevole anche sugli intellettuali, beneficiando degli umori anarchici ed eversivi della temperie surrealista. Dalla collezione della rivista, Renato Poletti ha scelto e tradotto con gusto e grande cura le cronache di otto casi particolarmente sensazionali, che hanno in seguito ispirato il teatro e il cinema: dalle imprese di Landru a quelle del "vampiro di Dusseldorf", dalla parricida Violette Nozière al celeberrimo truffatore Stavisky.

MARIOLINA BERTINI

**Brigitte Aubert, FAVOLE DI MORTE**, ed. orig. 1996, trad. dal francese di Guia Boni, pp. 203, Lit 23.000, Voland, Roma 2000

In Francia Brigitte Aubert è già fra gli autori più apprezzati di letteratura poliziesca; la fa conoscere ora in Italia la casa editrice Voland, la stessa che pubblica i fortunati libri di Amélie Nothomb. Sottili affinità, probabilmente, almeno a giudicare da questo *Favole di morte*, romanzo originalissimo, intenso,

scritto magnificamente, venato di un'ironia dolente davvero sorprendente, che affiora fra atroci delitti, ma non senza un sottofondo di profonda pietà per vittime e assassini. Nella quiete di una ricca *banlieue* parigina si susseguono delitti seriali, come va di moda, ma che il lettore scopre attraverso una voce narrante niente affatto prevedibile: Elise, una giovane resa muta e totalmente paralizzata da un attentato terroristico. L'invenzione che avvia la narrazione, e causa il suo coinvolgimento nella corrusca vicenda, è il fatto che il cervello e l'udito della ragazza funzionano benissimo, ma le persone con cui viene a contatto non ne sono certe, sicché in sua presenza parlano in assoluta libertà o, dopo che lei riesce a comunicare per minimi gesti della mano, la eleggono a confidente muta, certe del suo mutismo. È così che nasce una detective, prigioniera di una delle situazioni più assurde che fantasia di giallista abbia saputo inventare; una detective suo malgrado, intelligentissima ma inerme, dal fascino inspiegabile ma irresistibile, candidata a diventare, da testimone, vittima. Come è buona norma, non conviene dire altro, perché l'intreccio, sia pure un po' sovraccarico di colpi di scena nella parte finale, avvince fino all'ultima pagina.

GIUSEPPE TRAINA

**Alicia Giménez-Bartlett, GIORNO DA CANI**, ed. orig. 1997, trad. dallo spagnolo di Maria Nicola, pp. 398, Lit 18.000, Sellerio, Palermo 2000

Arriva in Italia un nuovo poliziesco spagnolo, *Giorno da cani*, che tuttavia, si discosta da questo filone letterario: pur essendo ambientato a Barcellona, non presenta un particolare interesse per l'atmosfera, gli usi e costumi della città - che sono, invece, per Vázquez Montalbán prevalenti addirittura sulla trama poliziesca. Tanto meno affida l'indagine a un pazzo prelevato dal manicomio o, alla fine, nasconde la soluzione dell'enigma.

Del poliziesco classico (quello di ascendenza anglo-americana, per intenderci) il romanzo di Giménez-Bartlett rispetta in parte alcuni canoni. Innanzitutto gli elementi costitutivi del genere (delitto misterioso - investigazione - soluzione dell'enigma) sono coerentemente sviluppati; la trama, infatti, è articolata ed estremamente complessa; parte con l'omicidio di un malfattore di mezza tacca, la cui identità resta sconosciuta fino a quando un bruttissimo

cane meticcio (subito ribattezzato *Spavento*), abbaiano senza posa in un appartamento in cui è rimasto solo, suscita sospetti; condotto presso il cadavere, il cane dà inequivocabili segni di riconoscervi il proprio padrone, che risulta essere un certo Lucena. Nella sua casa vengono trovati due quaderni fitti di cifre misteriose; si scoprirà che si riferiscono a un traffico di cani rapiti e destinati via via, in un crescendo di illegalità, a esperimenti di laboratorio, a restituzioni dietro compenso e... ad altro ancora. Al primo omicidio ne seguono altri, tutti legati a personaggi che hanno in qualche modo a che fare con il mondo dei cani; una catena di indizi, coerente anche se - come vedremo - raccogliattica, inchiederà l'insospettabile colpevole. Lasciamo al lettore il gusto della scoperta della matassa intricata che sta alla base del racconto.

Altro elemento distintivo del poliziesco classico che si ritrova in *Giorno da cani* è la presenza della coppia formata dall'investigatore predominante sulla sua "spalla", spesso ingenua e pasticciona. Ma qui iniziano anche le novità: innanzitutto l'investigato-

re, Petra Delicado, è una donna, che appartiene alla polizia di Barcellona, usa metodi spicci, un linguaggio crudo e si comporta da dura con gli uomini. Il suo aiutante, Garzón, è più anziano e, malgrado ciò, più ingenuo, incline al sentimentalismo, ai facili innamoramenti, goffo e impacciato di fronte a dettagli della vita quotidiana che esulino dalla routine del commissariato di polizia. Petra ha nei suoi confronti un atteggiamento duplice: di autoritarismo per quanto riguarda il lavoro, di tenera e un po' ironica protezione nella vita privata.

Neppure l'indagine si svolge in modo del tutto classico; Petra e Garzón, spesso vittime di abbagli e di interpretazioni errate dei fatti, possono contare su una serie di aiutanti fortuitamente incontrati: un veterinario con cui Petra intreccia una relazione amorosa, un'addestratrice di cani e un'esperta cinofila delle quali Garzón si innamora: tutti costoro contribuiscono con le loro conoscenze specialistiche o con felici intuizioni a indirizzare gli investigatori sulla giusta pista.

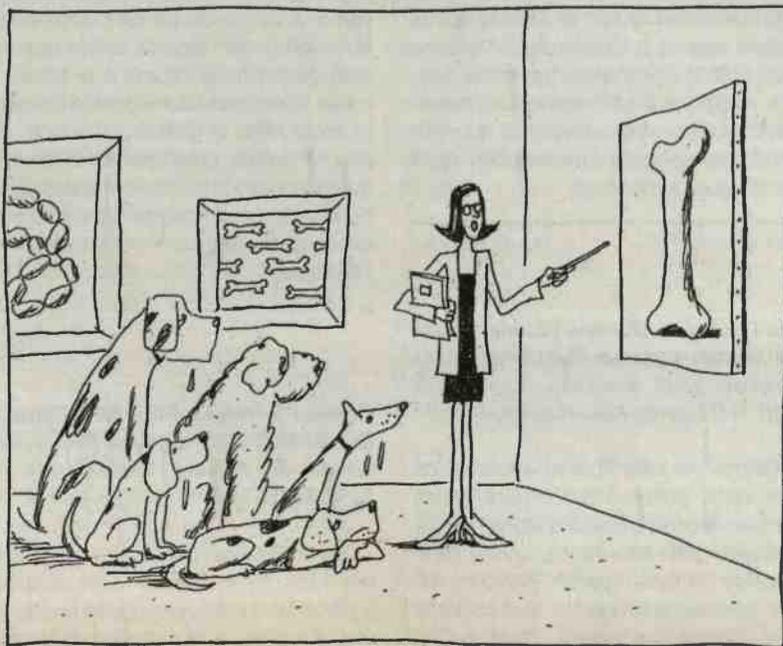
VALERIA SCORPIONI COGGIOLA

**Marie Hermanson, LA SPIAGGIA**, ed. orig. 1998, trad. dallo svedese di Carmen Giorgetti Cima, pp. 269, Lit 26.000, Guanda, Parma 2001

*La spiaggia* è un romanzo giallo profondamente introspettivo, che segue molte tracce e molti linguaggi, magico e inquietante incontro di memorie e di vite, di fiaba, e consapevole ed esigente richiesta di fronte alla realtà. Tale richiesta apre un'autentica ermeneutica del rapimento in tutte le sue forme: sensuale, onirico, amoroso, della memoria, materno, del suono e dell'oblio... I miti nordici dei Trolls della montagna, i paesaggi incantevoli di alberi che si affacciano sul mare da grandi altezze, il linguaggio dei gabbiani e degli aironi, delle rocce e dell'acqua, quello inequivocabile delle prime memorie, ci riportano a un'intrigante, dialogata contiguità fra realtà e mito, memoria e interpretazione, bellezza e follia; e allo stesso tempo potenziano l'impatto del mistero, l'ascolto e la lettura che ne fanno i personaggi: Ulrika adolescente e donna, Kristina dal labirinto della sua solitudine, la piccola Maja che risponde con il silenzio; in un continuo, avvincente gioco di rimandi e di reciprocità, scavato nella memoria di chi

indaga. *La spiaggia* non smarrisce le tracce d'ombra con la sua poesia, e ci consegna il ritratto caldo e amaro di ciò che ci rapisce, di ciò che temiamo e amiamo.

ROSSELLA VEZZOLI



**Ian Rankin, ANIME MORTE**, ed. orig. 1999, trad. dall'inglese di Donatella Cerutti Pini, pp. 514, Lit 32.000, Longanesi, Milano 2000

Il primo romanzo di questo autore scozzese tradotto in italiano fa parte di una serie di polizieschi con protagonista l'ispet-

tore John Rebus. Non più giovane, di carattere ostinato, incapace di tenere le distanze dalle vicende sulle quali sta indagando, Rebus deve affrontare una trama di casi apparentemente senza connessione: il suicidio di un collega, la scomparsa di un giovane, e soprattutto un grave caso di pedofilia in un istituto di ricovero per l'infanzia abbandonata. Le scoperte sempre più sordide che si troverà a fare lungo tutta la vicenda non aiuteranno certo Rebus a controllare l'istintiva aggressività con la quale tiene a bada il cinismo, e a moderare l'inclinazione a partecipare in misura più che professionale ai drammi dei quali si trova a essere spettatore. In una Edimburgo ben lontana da qualunque tocco di colore turistico, vista piuttosto nei quartieri popolari e nei pub pieni di fumo, l'ispettore troverà risposta a molti dei suoi interrogativi, aiutandosi con parecchie sigarette, l'evocazione di canzoni rock ormai fuori moda, un certo numero di bicchieri di whisky. Anche se risalta in maniera un po' stridente l'occasionale preferenza per un analcolico, in ossequio alle leggi sulla guida in stato di ebbrezza che evidentemente, nelle isole britanniche, colpiscono con indefettibile severità.

GIULIA VISINTIN

**LA BEFFA DI UNIBOS**, a cura di **Ferruccio Bertini e Francesco Mosetti Casaretto**, pp. 143, Lit 16.000, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2000

Prima del 1100, in un'abbazia della Francia nord-orientale, è stato composto un poemetto latino che porta il titolo di *Versus de Unibove*. Unibos è il soprannome del protagonista (letteralmente "un bue solo"), un contadino, impoverito dalla mala sorte e ridotto con un ultimo bue, ma che, dopo aver perduto anche questo, trova la fortuna nella forma di tre vasi pieni di monete d'oro, nascosti in un terreno in cui si era introdotto per soddisfare una necessità corporale. L'improvvisa ricchezza di Unibos suscita la cupidigia dei potenti del villaggio – il giudice, il sindaco e il parroco –, che, accecati dall'avidità, vengono però sistematicamente ingannati dall'astuto contadino e infine condotti alla morte e alla perdizione eterna. Si tratta di un poemetto veramente interessante – e divertente – che unisce la cultura latina e monastica, propria del luogo della sua composizione e pubblicazione, con quella popolare, emergente già dal ceto sociale al quale appartiene Unibos, il disprezzato stato dei *laboratores*. Un chiaro ingrediente narrativo di origine folklorica è il legame con il basso-corporeo (il ripetuto collegamento tra le feci e la ricchezza, da Unibos che trova il tesoro mentre cerca di pulirsi il sedere con l'erba alla beffa della cavalla che alla mattina caca monete d'oro), che produce un formidabile corto circuito con le frequenti reminiscenze

bibliche nel testo, in funzione ora seria ora parodica. Questi contatti non devono stupire: siamo davanti a una storiella raccontata da un monaco per il divertimento dei confratelli, e probabilmente anche la feroce satira contro i potenti laici o ecclesiastici secolari – avidi e stupidi, al punto di farsi condurre alla morte – discende dalla consapevolezza della superiorità culturale e spirituale dei monaci almeno quanto dalla proiezione fantastica di rivincita dei contadini. Un contadino poi che, secondo i curatori, assume alla fine del nostro poemetto le sembianze del demone, che si rivelerebbe così il vero protagonista della storia. L'interpretazione è suggestiva, anche perché potremmo vedere raccolta in Unibos – ingannatore raffinato, diabolicamente indifferente alle disgrazie che infligge alle proprie vittime – tutta la diffidenza e il sospetto che il mondo popolare, paganeggiante e disponibile all'eresia, suscitava negli strati colti e dominanti.

WALTER MELIGA

**PONZELA GAIA. GALVANO E LA DONNA SERPENTE**, a cura di **Beatrice Barbiellini Amidei**, pp. 211, Lit 24.000, Luni, Milano-Trento 2000

*Ponzela* (cioè fanciulla, "pulzella") *Gaia* è il titolo moderno di un cantare anonimo in ottave, scritto in una lingua ibrida fra veneto e toscano intorno alla metà del Quattrocento. Come si sa, i cantari sono un genere letterario, di grande successo

a quei tempi, dove una storia di soggetto cavalleresco o amoroso o favoloso – o un po' di tutti e tre insieme, come questa – veniva raccontata in versi da cantori professionisti, che spesso sopperivano con l'abilità recitativa alle magagne del testo e della metrica. La destinazione di tali opere era verso un pubblico non molto esigente, basso-cittadino o paesano, poco interessato alla psicologia dei personaggi e facilmente conquistato da uno stile narrativo formulare e da un intreccio spesso un po' meccanico. La *Ponzela Gaia* appartiene a pieno titolo a questo genere, ma come molti altri cantari può vantare un'ascendenza letteraria di tutto rispetto, quella della fascinosa letteratura cortese di Francia che dal Duecento inizia ad arrivare in Italia. Già il nome della protagonista, *Gaia*, di origine provenzale e legato alla moda trobadorica, rimanda al mondo cortese; troviamo poi personaggi famosi della "materia di Bretagna", a cominciare dal deuteragonista, *Galvano*, e dalla madre della *Ponzela*, *Morgana* (ma ci sono anche lo stesso *Artù*, *Ginevra* e la *Dama del Lago*); troviamo infine cavalieri, castelli, foreste e altri ingredienti dell'avventura arturiana. La letteratura cortese si era fatta veicolo, già dai suoi primi testi, di motivi folklorici di origine molto antica, strettamente intrecciati alla cultura cavalleresca e sul conto dei quali vanno messi gli elementi magici e meravigliosi che ne informano i prodotti. Così è nella *Ponzela*, dove risulta centrale il pattern archetipico della donna-serpente,

di *Melusina*: la fanciulla *Gaia* è infatti una fata-amante, metà donna e metà *serpa*, che, come *Melusina*, porta all'uomo che ama fortuna e ricchezza ma anche la sventura, dopo che egli, contravvenendo a un esplicito comando della fata, si è lasciato sfuggire il segreto sul suo amore soprannaturale. La storia è tutta qui: dall'incontro fra la *Ponzela* e *Galvano*, all'infrangimento del segreto con conseguente fuga e punizione di *Gaia* da parte della madre, alla liberazione per mano di *Galvano* e ritorno alla corte. Come si può vedere, rispetto alla storia melusiniana classica – dal finale misterioso quando non tragico –, la vicenda termina con un *happy end*, spesso presente anche nella letteratura cortese, ma qui probabilmente da interpretare solo come rassicurante concessione al pubblico. Altri spostamenti dalle fonti (cortesie e folkloriche) denunciano una certa riduzione "canterina" della storia, in particolare nella sua seconda parte, dove sembra che la *Ponzela* perda ogni suo potere dopo la punizione della madre – una *Morgana* più megera casalinga che fata, e che apostrofa una *Gaia* non più pulzella come "putana". Per tutto questo la curatrice si dimostra forse un po' troppo generosa nel giudizio sull'anonimo poeta, nella scia anche dei precedenti editori del cantare, che si leggerà certo con gusto ma difficilmente senza confrontarlo con la poesia che gli sta alle spalle.

(W.M.)

**Arnaut Daniel, SIRVENTESE E CANZONI**, a cura di **Giosuè Lachin**, trad. dalla lingua d'oc di **Fernando Bandini**, pp. 104, Lit 18.000, Einaudi, Torino 2000

Un poeta tradotto da un altro poeta; un poeta medievale, difficile, linguisticamente e metricamente arduo, e uno di oggi, da sempre alla ricerca di una diversa e personale lingua poetica. Il primo è il trovatore provenzale **Arnaut Daniel**, attivo verso la fine del XII secolo, trovatore importante anche per la letteratura italiana, il "miglior fabbro" di tutti i poeti e i narratori che **Dante** nel Purgatorio fa parlare nella sua lingua materna; il secondo, **Fernando Bandini**, è noto poeta, in italiano, dialetto e latino, oltre che studioso e professore di letteratura. Il connubio è in effetti interessante e lo sono anche i risultati dell'espe-

rimento, di per sé non senza rischi. Sono note infatti le difficoltà – e anche le *défaillances* – delle traduzioni poetiche, alle quali in genere sono da preferire quelle in prosa, traduzioni di servizio che non vogliono essere altro che un ponte verso la lingua e i ritmi dell'originale. Qualche volta tuttavia il lavoro di un traduttore-poeta è apprezzabile e persino utile, come si vede qui, dove le immagini arnaldiane ottengono spesso una resa adeguata, molto nitida e insieme suggestiva, in regola d'altra parte con la scrittura del **Bandini** poeta in proprio, autore colto, di grande impegno stilistico e vicino in definitiva al "dir strano e bello" di **Arnaut**. Dal punto di vista del testo originale, quest'edizione è anche il risultato di un lavoro di recupero filologico sullo stesso **Arnaut**, proposto (con qualche aggiustamento) nella forma testuale che nel

1883 gli diede la stampa – venerabile per i provenzalisti – di **Ugo Angelo Canello**. *Quella di Canello* è una delle prime edizioni scientifiche di un trovatore, preparata alla scuola dell'allora dominante filologia tedesca, e il suo autore, professore a Padova, era filologo dotato di un'acuta sensibilità letteraria, tanto che il testo da lui stabilito è ancora oggi in grado, dopo più di un secolo di studi trobadorici e arnaldiani, di reggere i confronti. Tra l'altro **Bandini** ha studiato e insegnato a Padova, e a Padova insegna **Giosuè Lachin**, filologo romano, al quale si devono le sobrie e precise note ai testi, e sarà da notare anche questa lunga durata di studi e di ricerca nel segno di una delle più pure esperienze poetiche medievali, sotto il nome di **Arnaut Daniel**.

(W.M.)

**Alfio Caruso, ITALIANI DOVETE MORIRE. CEFALONIA, SETTEMBRE 1943: IL MASSACRO DELLA DIVISIONE "ACQUI" DA PARTE DEI TEDESCHI. UN'EPOPEA DI EROI DIMENTICATI**, Lit 30.000, pp. 312, Longanesi, Milano 2000

Dopo l'8 settembre molti soldati italiani furono internati dai nazisti, altri divennero partigiani, altri furono arruolati dalla Rsi, altri ancora cercarono di superare indenni la guerra nascondendosi. Gli undicimila della divisione "Acqui" di stanza a Cefalonia scelsero di non cedere le armi ai tedeschi e, in grande maggioranza, morirono in una carneficina durata pochi giorni o nel trasporto in nave verso il Pireo di quanti fra loro erano sopravvissuti alla battaglia. **Carlo Azeglio Ciampi** ha di recente affermato il valore resistenziale dell'episodio; altri, del tutto a sproposito, paragonano la scelta della "Acqui" a quella, a loro giudizio altrettanto patriottica, dei volontari di **Salò**; altri infine, contrapponendo l'eroismo della "Acqui" all'asservimento del resto degli italiani nei confronti di potenze straniere fin dal '43, tirano in ballo ancora una volta l'idea di una "morte della patria" allora avviata. In realtà, i soldati di Cefalonia vollero tener fede al giuramento prestato in modo esclusivo al re in quanto capo dell'esercito e simbolo dell'identità nazionale. **Alfio Caruso**, romanziere, già studioso di mafia, racconta qui la storia del comandante **Gandin** e dei suoi uomini: respingendo l'idea di lottare da allora in poi al fianco dei tedeschi o di

cedere le armi, scelsero di battersi senza speranza, cadendo in massa, durante e dopo la battaglia, sotto i colpi dei tedeschi agli ordini di **Hubert Lanz**. Il massacro fu oggetto, dopo il '45, di procedimenti penali scarsi e deludenti. A **Norimberga**, **Lanz** fu condannato a dodici anni, ma ne scontò cinque; alla fine degli anni cinquanta finirono perfino processati alcuni reduci italiani; l'interessamento di **Wiesenthal** si incagliò nel 1969 in una sentenza scandalosa, emanata a **Dortmund**. L'opera di **Caruso** ha poco a che vedere con i romanzi ispirati ai fatti di Cefalonia, da *Bandiera bianca a Cefalonia* di **Marcello Venturi** (1963) al recente libro di **de Bernières**: malgrado i toni commossi e, talvolta, letterari, è un serio lavoro di ricostruzione su un episodio emblematico della seconda guerra mondiale.

DANIELE ROCCA

**Nicola Tranfaglia, Albertina Vittoria, STORIA DEGLI EDITORI ITALIANI. DALL'UNITÀ ALLA FINE DEGLI ANNI SESSANTA**, Lit 70.000, pp. VIII-574, Laterza, Roma-Bari 2000

Aggirarsi per una libreria attorniate da volumi degli editori i più diversi senza avere idea alcuna della loro storia, del loro passato, delle loro interrelazioni, sembra essere un limite grande per ogni lettore e non soltanto per lo storico della cultura. Conoscere la storia degli editori

che costituiscono il pane quotidiano di chi fa ricerca, di chi legge per mestiere ma anche di chi è soltanto un accanito lettore potrebbe essere un modo per tracciare con chiarezza la storia della nostra cultura. In tal senso questo libro potrebbe essere una buona risposta. Tuttavia, alcuni elementi impediscono a quest'opera, peraltro lodevole, di uscire dal tunnel degli addetti ai lavori. Innanzitutto il prezzo. In secondo luogo il chiudersi dell'arco temporale con gli anni sessanta, che impedisce proprio ciò che auspichiamo: il raccordo tra gli editori che frequentiamo tutti i giorni e la loro storia passata. Nondimeno l'opera è di sicuro interessante, soprattutto come testo di riferimento: molti nomi di collane, di editori, di autori, un'ampia bibliografia ragionata. La quantità delle informazioni costringe a ridurre lo sguardo prospettico, che trova il suo respiro maggiore nell'introduzione di **Tranfaglia**.

ANDREA BOSCO

**Gaetano Salvemini, MEMORIE E SOLILOQUI. DIARIO 1922-1923**, a cura di **Roberto Pertici**, introd. di **Roberto Vivarelli**, pp. 422, Lit 45.000, il Mulino, Bologna 2001

Tra il 18 novembre 1922 e il 24 settembre 1923, più o meno in coincidenza con il primo anno del governo **Mussolini**, **Salvemini** tenne un fitto diario, da lui stesso

intitolato *Memorie e soliloqui*. Già pubblicato nel 1966 da **Feltrinelli** negli *Scritti sul fascismo*, il diario è ora riproposto con l'ottima cura filologica di **Roberto Pertici**, autore anche di un abbondante ed esauriente apparato di note. La raccolta sistematica degli articoli di giornale e le numerose conversazioni condotte con importanti esponenti della vita pubblica italiana costituiscono la materia prima di queste pagine. In esse, alternando la meticolosa registrazione quotidiana di notizie anche apparentemente poco significative a riflessioni più compiute, **Salvemini** si interroga sui processi profondi alla base della conquista fascista del potere. La marcia su Roma, un "colpo di Stato organizzato dai militari", gli appare non la causa ma l'effetto della crisi italiana. Una crisi determinata dai violenti metodi di confronto politico adottati da **Giolitti**, dal discredito del parlamento, dalla debolezza morale del paese, dall'ignoranza politica della classe dirigente, e ulteriormente aggravata dagli effetti sociali negativi della prima guerra mondiale e dalla paura creata dai disordini dei socialisti. Al tempo stesso, osservando le reazioni e gli atteggiamenti della classe dirigente italiana, **Salvemini** segue l'acquisizione crescente di spazi da parte del fascismo, i primi passi da esso mossi verso la dittatura. Sforzandosi, giorno dopo giorno, di rintracciare la storia dietro la cronaca.

ALESSIO GAGLIARDI

**Chito Guala. METODI DELLA RICERCA SOCIALE. LA STORIA, LE TECNICHE, GLI INDICATORI**, pp. 505, Lit 66.000, Carocci, Roma 2000

Riprendendo e sviluppando suoi studi precedenti, l'autore presenta un corposo volume sui metodi della ricerca empirica in sociologia. Il libro si presenta al tempo stesso come strumento didattico e come riflessione storica e teorica sull'evoluzione degli strumenti di indagine tipici della disciplina. La "logica della ricerca" è fatta emergere in via generale con iniziali riferimenti storici, che riprendono dilemmi di base: descrizione-interpretazione, scienze nomotetiche e idiografiche, approcci quantitativi e qualitativi, ricerca e azione. Seguono una trattazione delle strategie di ricerca e di preparazione del dato, e una sistematizzazione del processo di ricerca per fasi, che propongono gli orientamenti attuali dei ricercatori, ma di nuovo con un'attenzione storica agli sviluppi successivi di problemi e soluzioni. Da notare le parti dedicate a interviste e questionari nella storia della ricerca sociale, a nascita e sviluppo dei reattivi psicologici, e alla "lunga strada" verso l'analisi del contenuto. Gli approcci qualitativi sono ricordati con riferimento a osservazione partecipante, fonti orali e storie di vita. Più sviluppati sono questioni e strumenti relativi alle indagini quantitative: intervista, questionario, questionario postale, intervista telefonica (con un contributo di Gobo su come ottenere consenso all'intervista), campionamento, codifica dei dati, analisi (con un contributo di Fisher). La parte finale è dedicata agli indicatori sociali, e in specifico agli indicatori sulla qualità della vita, con un'attenzione particolare alle ricerche in contesti territoriali regionali e urbani, sulle quali l'autore ha molta esperienza diretta.

ARNALDO BAGNASCO

**Osvaldo Pieroni, TRA SCILLA E CARIDDI. IL PONTE SULLO STRETTO DI MESSINA: AMBIENTE E SOCIETÀ SOSTENIBILE NEL MEZZOGIORNO**, pp. 267, Lit 24.000, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz) 2000

Della possibilità di costruire un collegamento stabile tra Sicilia e continente si discute sin dall'Unità d'Italia. Il progetto di massima per la realizzazione del ponte sullo Stretto, dopo una lunga gestazione, è stato sottoposto a una commissione internazionale di *advisors*. Si è così riaperto un acceso dibattito che verte principalmente sull'utilità economica, sulla fattibilità tecnica e sui rischi ambientali di un'opera del tutto straordinaria per dimensioni e caratteristiche tecniche. Basti pensare che ciascuna delle due torri necessarie a sorreggere "il ponte a una campata più lungo del mondo" sarebbe molto più alta della Tour Eiffel. Il volume di Pieroni fornisce numerosi dati e informazioni sul progetto del ponte, nei confronti del quale assume una posizione nettamente critica. Secondo l'autore la sua realizzazione avrebbe notevoli conseguenze negative in termini sia di impatto ambientale, sia di impatto culturale e sociale. L'opera avrebbe inoltre effetti molto limitati sulla crescita economica del Mezzogiorno e sarebbe comunque incompatibile con l'attivazione di uno sviluppo sostenibile e autocentrato. Oltre a essere considerato "inutile, rischioso e dannoso" e con benefici molto limitati per la collettività, il ponte è assunto come una sorta di metafora per parlare di mare, di Meridione e di Mediterraneo. Ma anche di modernità e di modernizzazione, per sottolineare il ruolo che il Mezzogiorno sarà chiamato a svolgere nel Mediterraneo e che non potrà prescindere dalla valorizzazione del mare. Ed è proprio il rispetto e l'amore ver-

so *quel* mare che guida le riflessioni dell'autore, da prendere sul serio anche da parte di chi non le condivide.

ROCCO SCIARRONE

**Colin Crouch, SOCIOLOGIA DELL'EUROPA OCCIDENTALE**, ed. orig. 2000, trad. dall'inglese di Alessia Vatta, pp. 589, Lit 60.000, il Mulino, Bologna 2001

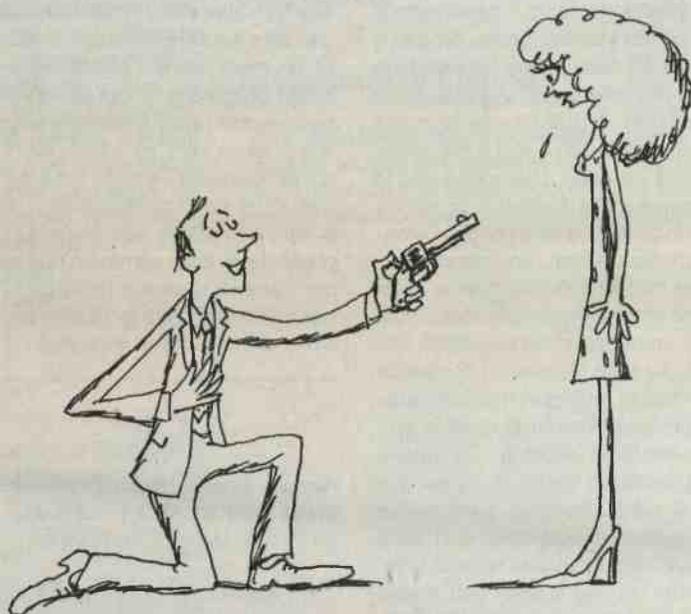
L'importanza della Comunità europea si riverbera anche nel campo degli studi. Un libro come quello che qui segnaliamo non sarebbe stato immaginabile quaranta o anche solo trenta anni fa. Il volume, infatti, non si limita a un confronto fra diversi paesi, ma vuole interrogarsi sull'esistenza di una società europea. L'Europa descritta coincide grosso modo con quella comunitaria. Sono presi in esame quindici dei sedici paesi della comunità (viene escluso il Lussemburgo perché troppo piccolo e non significativo statisticamente), con l'aggiunta di Svizzera e Norvegia, due paesi che, per ragioni geografiche ed economiche, rientrano a pieno titolo nella nozione corrente di Europa. Diviso in cinque parti, e ripartito in quindici capitoli, lo studio passa in rassegna i grandi comparti delle società avanzate: industria e produzione, le istituzioni pubbliche e private,

storici dell'età contemporanea. Infine, e ci sia consentito l'ingenuo ottimismo dell'invito, il volume si raccomanda a quei componenti della classe politica italiana che fossero interessati a saperne di più sull'Europa in cui vivono.

MAURIZIO GRIFFO

**LESSICO POSTFORDISTA**, a cura di Adelino Zanini e Ubaldo Fadini, pp. 360, Lit 35.000, Feltrinelli, Milano 2001

Non è paradossale raccogliere le "idee della mutazione", come recita il sottotitolo, ovvero un magma eterogeneo e in continuo movimento, in una delle forme più ingessate della cultura occidentale, ovvero un dizionario? Sì, ma solo in apparenza. Perché l'elencazione alfabetica è anche una struttura agile, che consente letture trasversali, come un ipertesto. Del resto sono in molti a ritenere che proprio le forme di comunicazione del presente, sempre più numerose e complesse, spingano a trovare riparo in un rassicurante nuovo enciclopedismo. Lo stesso postfordismo è un concetto, nonché modello socioeconomico, così flessibile e ambiguo da richiedere forse il sostegno della catalogazione. Dal suo significato originale, di superamento del modo di produzione tradizionale rappresentato dalla fabbrica ford-



MASSIMO ANGELO ZANETTI

**FRANCO GARELLI, I giovani, il sesso, l'amore. Trent'anni dopo la ribellione dei padri**, pp. 248, Lit 24.000, il Mulino, Bologna 2000

La ricerca, basata su circa centocinquanta interviste in tre grandi città, Napoli, Bologna e Torino, è una "indagine qualitativa", ed espone le modalità in cui viene vissuto il sesso da giovani uomini e donne tra i venti e i ventiquattro anni, mettendo in luce le considerazioni di questi riguardo ai metodi contraccettivi, ai temi della fedeltà e della elasticità, alla dimensione affettiva, e riguardo a problemi scottanti per la morale tradizionale, quali la masturbazione e l'omosessualità. Una difficoltà dello studio, rilevata dall'autore stesso nella premessa, ma poi, forse, non sufficientemente posta in rilievo nel corso dell'indagine, è chiaramente rappresentata dalla valutazione delle dichiarazioni degli intervistati, la cui attendibilità potrebbe, in realtà, costituire un ulteriore tema di indagine analitica. Dalla ricerca, comunque, secondo l'autore, emerge un'immagine rilassata del sesso da parte dei giovani, frequentemente propensi, per varie circostanze, al *carpe diem*. Sembrirebbero, inoltre, sempre più rilevanti gli orientamenti alla flessibilità nel rapporto di coppia e, conseguentemente, parrebbero accresciute le considerazioni relativistiche circa l'importanza della fedeltà. La maggioranza dei giovani, poi, nell'indagine di Garelli, si pongono di fronte alla masturbazione "senza complessi", ritenendola "naturale" e "legittima"; infine l'omosessualità verrebbe ormai considerata "normale", secondo lo studioso, alla stessa stregua dell'eterosessualità.

GIOVANNI BORGOGNONE

la cittadinanza. Naturalmente l'omogeneità dei dati a disposizione non è perfetta, ma il taglio analitico prescelto consente di superare queste difficoltà. L'autore si concentra su due serie di dati: la prima relativa agli anni sessanta, la seconda agli anni novanta. In questo modo, per ciascun argomento preso in esame, si ha un sintetico confronto diacronico che consente di capire quanto si sia evoluto il processo di omogeneizzazione in atto. Da rilevare che Crouch non fa alcuna concessione alla logica del post-moderno, ma si attiene a una concezione tradizionale di società. Da qui una grande attenzione alla realtà dell'industria, del lavoro, del capitale, e agli istituti dell'economia concertata, quelli che l'autore designa in maniera assai comprensiva come "le istituzioni del compromesso di metà secolo", di cui riscontra la permanenza e la vitalità. Le conclusioni non sono univoche, nel senso che l'indubbia omogeneizzazione lascia ancora grande spazio a diversità regionali. Tuttavia un libro del genere non va valutato solo per la tesi che argomenta, ma per la quantità e la qualità delle informazioni che mette a disposizione del lettore. E su questo la valutazione non può che essere positiva. Soprattutto se si considera che un ricco apparato statistico è consultabile in un sito informatico messo a disposizione dall'editore. In conclusione, se il libro sarà utile agli addetti ai lavori, esso si segnala anche come ottima opera di consultazione per gli

sta verso processi di lavoro e di accumulazione tra loro molto diversi, il termine si è diffuso nella lingua comune a indicare i processi economici di creazione della ricchezza a livello mondiale, che in questa fase storica privilegiano il legame tra sapere collettivo, soprattutto tecnologico, e produzione: pensieri e linguaggi che funzionano come "macchine" produttive, spesso estranei all'esperienza soggettiva degli individui. Fra le voci, redatte da più di sessanta autori, trovano spazio le nuove istanze della politica (federalismo, rappresentanza), la storia (il revisionismo, le guerre in corso), la globalizzazione dell'economia, la rete, le biotecnologie, il lavoro che diventa precarizzazione di massa, le migrazioni, le insicurezze sociali, accanto a fenomeni più circoscritti, come il volontariato, le droghe, il cyborg, il transgender.

GIULIANA OLIVERO

**LUIS GALAMBOS, L'impresa nell'America moderna. Alla ricerca di una nuova sintesi**, trad. dall'inglese di Francesco Bova, pp. 352, Lit 45.000, il Mulino, Bologna 2000

Luis Galambos, professore alla Hopkins University di Baltimora, è uno dei maggiori storici dell'impresa. Il libro, che si apre con una bella introduzione di Francesco Bova, raccoglie diversi importanti contributi dell'autore pubblicati in un arco temporale che va dai primi anni settanta ai

**Philip Evans, Thomas S. Wurster, BIT BANG. COME LA NUOVA ECONOMIA DELL'INFORMAZIONE TRASFORMA LA STRATEGIA AZIENDALE**, pp. 204, Lit 34.000, Il Sole 24 Ore, Milano 2000

Il testo di Evans e Wurster analizza una rivoluzione in corso. La rivoluzione dell'informazione, ovvero dei bit. La capacità quindi di trasferire o trasportare quantità enormi di dati, immagini e suoni da una parte all'altra del globo a costi bassissimi. I tre elementi fondamentali di tale evento sono: la velocità di trasferimento dati - sempre più alta -, le quantità di bit - sempre più importanti - che ogni cittadino, organizzazione e anche azienda riesce a ricevere e inviare, e infine i costi - certo non paragonabili agli investimenti industriali del secolo scorso, vere barriere all'entrata per nuovi imprenditori in moltissimi campi dell'economia. Gli autori cercano quindi di analizzare cosa ciò voglia dire in termini di organizzazione, gerarchie funzionali interne ma soprattutto esterne, nuovi business, nuove catene del valore, e come le aziende debbano porsi in funzione di un nuovo panorama. Non si tratta però di un testo che analizza scenari futuribili o immaginari, ma piuttosto di una guida ragionata e tecnica sul rapporto tra una realtà già conosciuta e strutture - imprese, sistema sanitario ecc. - scosse dalle fondamenta e in via di adeguamento. Gli autori affermano che siamo di fronte a una "decostruzione delle catene del valore, di quelle logistiche e delle alleanze commerciali". Una concausa di tale destrutturazione è il fatto che le nuove tecnologie consentono di coinvolgere nel processo informativo tantissimi soggetti - clienti potenziali, grande pubblico, cittadini in genere - con la stessa profondità ed efficacia. Insomma, molte informazioni per ciascuno di noi e, potremmo dire, gran soddisfazione per tutti. Per contro, i cittadini "generatori" di informazioni - dati medici, gusti, propensioni al consumo, e così via - possono essere conosciuti e analizzati al meglio. Questa nuova realtà è in grado di distruggere ma anche generare nuovi business. Nasce sempre più chiaramente un'economia immateriale, separata dall'economia delle cose tangibili, reali. Tutto ciò implica ragionamenti su privacy, copyright, ma anche sulla qualità. Il cliente sempre più come unità singola e assolutamente

distinta dalla massa. Il testo, di taglio economico, è ricco di esempi pratici, dati e grafici, anche se un po' ripetitivo sui concetti basilari. Non è pensato come lettura introduttiva sull'argomento ma piuttosto per un pubblico già preparato. Molto utili alia fine dei capitoli le "domande ricorrenti" e i "punti chiave", elementi chiaramente manualistici. L'impronta è made in U.S.A., senza dubbio alcuno.

DARIO DESTEFANIS

**Walter Fontana, L'UOMO DI MARKETING E LA VARIANTE AL LIMONE**, pp. 157, Lit 12.000, Bompiani, Milano 2001

È certamente un simpatico libricino. Breve, non impegnativo e ricco di spunti a proposito di un mondo - quello della pubblicità - di cui tutti parlano e pochi sanno. L'autore ha lavorato per anni in questo settore, quindi come testimone oculare trasporta il lettore al di là della barricata. Lo spunto è lo studio di marketing per il lancio di un nuovo prodotto "un detersivo liquido per pavimenti - Bello Bellissimo Lemon Lemon". Con molto umorismo ma ahimè anche tanto realismo le pagine scorrono veloci tra battute folgoranti, ovvietà disarmanti, fisime e tic dei protagonisti. La terminologia usata dagli addetti ai lavori è sempre sopra le righe, esterofila e spesso assurda. Si parla di posizionamento, case-history, segmenti e fiuto internazionale. Slogan e sigle usate a sproposito che nascondono semplici realtà note ai più. Anomali sono anche i colleghi. A pranzo - nella mitica pausa - parlano di libri e film e non ricordano né titoli né attori. Discutono con la stessa leggerezza e stoltezza di Aids e bambini africani in affidamento. Ovviamente in cinque minuti, liquidando l'argomento in maniera imbarazzante. Il lavoro non ha alcuna organizzazione, il caso sembra imperare in riunioni tanto lunghe quanto fumose. Regnano i consulenti esterni - figure ambigue ma ricercatissime - e tendenzialmente si cambia opinione con estrema rapidità. La regola maestra assomiglia molto a "tutto e il contrario di tutto". Fontana però non è critico solo con gli operativi, e ricorda come i "capi" non sappiano nulla di lavoro ma parlino tra loro solo di golf e altre amenità. Si preoccupano piuttosto di organizzare *meeting in beauty farm* di gri-

do - "in" anche questo - allo scopo di motivare i gruppi con l'aiuto di "monaci buddisti muti". Si accompagna così il lettore alla scoperta del nulla di una realtà alla moda.

(D.D.)

**Paolo Landi, MANUALE PER L'ALLEVAMENTO DEL PICCOLO CONSUMATORE**, Lit 13.000, pp. 76, Einaudi, Torino 2001

Paolo Landi - l'autore del libro - ha una certa esperienza di pubblicità e di media. Esperienza maturata in un grande gruppo industriale italiano. In queste poche pagine il focus è sul bambino. Soggetto quanto mai sotto i riflettori del business, sempre più protagonista di una società votata al consumo che ti accompagna "dalla culla alla tomba". Landi illustra l'attacco a trecentosessanta gradi ai piccoli inconsapevoli, spesso con l'assenso o addirittura la connivenza di genitori e nonni. Ci mostra un bambino merce, non solo potente acquirente ma anche prodotto da usare e vendere alla bisogna. Ci ricorda anche che esistono bambini costretti a lavorare e a prostituirsi, e bambini annichiti dai videogame. Preso atto di disgrazie e tecniche di comunicazione più o meno raffinate per abbindolare i più piccini, bisognerebbe suggerire al lettore qualche metro di paragone un po' più approfondito. Per esempio altre culture, altri continenti o magari altre epoche, altrimenti si rischia di fare un mero elenco di disastri e brutture senza progredire in alcuna direzione. L'analisi sembra quindi pendere troppo da un lato - cosa non va nella nostra società contemporanea - e poco o niente dall'altro - qualche caso comparativo -, lasciando al lettore lo sforzo ben più arduo di comprendere se tutto sommato non sia meglio per i piccini rischiare l'obesità che dover lavorare in fabbrica a 14 anni per conquistarsi la cena, come in passato.

(D.D.)

**Augusto Ponzio, Susan Petrilli, IL SENTIRE DELLA COMUNICAZIONE GLOBALE**, pp. 165, Lit 28.000, Meltemi, Roma 2000

Un approccio critico alla categoria di *comunicazione globale*, delineato con l'ausilio della semiotica, ambito di studio

comune a entrambi gli autori: per "ascoltare, comprendere e rispondere", per essere cioè in grado di decodificare segni e significati della contemporaneità, e confrontarsi come soggetti attivi con un sistema-mondo in vertiginosa trasformazione. L'analisi parte dal presupposto che per capire i meccanismi di comunicazione-produzione globale sia necessaria una visione altrettanto globale che solo la scienza generale dei segni può offrire, a patto che si predisponga a questo compito, svolgendo una funzione "detotalizzante" (cioè critica) verso ogni totalità (o supposta tale), compresa quella della comunicazione globale. Una lunga serie di brevi capitoli numerati in ordine progressivo, pur consentendo una lettura trasversale, conduce attraverso l'articolata riflessione degli autori: le contraddizioni tra la perdita dell'identità di classe legata al lavoro e un lavoro "liberato" dalla tecnologia, meno vincolato al tempo e allo spazio, che però spesso si traduce (molto tradizionalmente) in disoccupazione; l'intelligenza umana diventata "risorsa" per lo sviluppo capitalistico, in termini di formazione sempre più competitiva e capace di adattarsi alle macchine; un separatismo delle scienze funzionale alle necessità ideologico-sociali del sistema di produzione che, attraverso il "canone del corpo unico" già individuato da Bachtin, favorisce un individualismo esasperato, a sua volta funzionale all'inserimento in quello stesso sistema produttivo; le variazioni introdotte dai flussi migratori nelle relazioni personali e nel mondo del lavoro.

GIULIANA OLIVERO

**Istituto di Economia dei Media - Fondazione Rosselli, L'INDUSTRIA DELLA COMUNICAZIONE IN ITALIA. QUINTO RAPPORTO IEM: L'ERA INTERNET**, coordinamento di Emilio Pucci, pp. VIII-222, Lit 48.000, Guerini e Associati, Milano 2000

A chiusura di un decennio di vita, il rapporto dell'Istituto di Economia dei Media della Fondazione Rosselli individua le nuove forme imprenditoriali e le nuove strutture nelle quali si espande, ormai senza quasi frontiere, il mondo della comunicazioni, che oggi ingloba mercati e trasformazioni impensabili fino a pochissimo tempo fa.

**Ugo Castagnotto, COME CI ADESCA LA PUBBLICITÀ**, pp. 162, Lit 22.000, Rosenberg&Sellier, Torino 2001

**Gian Vittorio Caprara, Claudio Barbaranelli, CAPI DI GOVERNO TELEFONINI BAGNI SCHIUMA. DETERMINANTI PERSONALI DEI COMPORTAMENTI DI VOTO E DI ACQUISTO**, pp. 264, Lit 38.000, Cortina, Milano 2001

A mettere assieme i due libri, più che la loro oggettiva consanguineità, è stata la voglia qui confessata (e però nient'affatto disperata) di dare un contributo a spazzar via con qualche ruvidezza quel tavolo dei bussolotti sul quale in queste settimane sembra giocare una buona parte del confronto politico che a maggio ci darà il nuovo governo del paese. E se questa sconfortata estensione può apparire penalizzante per tutti coloro che in quel confronto, comunque, impegnano davvero idee, programmi, progettualità anche di largo respiro, non è poi difficile trovare una giustificazione dentro l'andamento della campagna elettorale, che fin dall'inizio ha imboccato la strada dello sloganismo ventriloquo, dei gigaposter, dei proclami d'imbonimento che la tv del Perfetto Vespismo aiuta a dirigere verso lo stomaco più che al cervello.

Oggi nessuno si stupisce che una campagna elettorale venga condotta come una qualsiasi campagna di vendita d'un prodotto di consumo, e se i guru (così li chiamano "i giornalisti") internazionali vanno sostituendo i caserecci Pilo di qualche precedente votazione; questo avviene, com'è ben comprensibile, perché l'identificazione ideologica del passato è andata evanescente, e il confronto tra

due "prodotti" si fa ormai sul terreno d'una ingannevole similitudine, dove guadagnarsi un voto a scapito del "prodotto" concorrente sembra richiedere senza imbarazzi l'applicazione rigorosa ed efficiente delle tecniche del marketing.

Non è, dunque, soltanto per una scaltra scelta editoriale che il libro di Caprara e Barbaranelli ha quel bel titolo, che elenca sullo stesso piano e con indifferenza tanto i telefonini e i bagni schiuma quanto i capi di governo: un Amato o un Jospin (per non voler coinvolgere a forza un Rutelli o un Berlusconi - nessuno dei due, ancora, laureato dal rituale elettorale) trattati come uno shampoo o un cellulare può apparire insostenibile, o perfino offensivo, agli ultimi ingenui. Ma questa è la realtà con la quale ormai dobbiamo saperci misurare, consapevoli che nel nuovo tempo della comunicazione pervasiva e scostumata il progetto della promozione pubblicitaria fatica dannatamente a essere distinto dal progetto dell'informazione.

Allora, per muoversi con qualche autonomia all'interno di questa neo-realtà non basta quella consapevolezza critica che finora aveva consentito margini accettabili di scelta nell'espressione del voto; a questa dote - comunque necessaria, ma non più sufficiente - bisogna ora aggiungere una puntualità d'analisi del messaggio "pubblicitario" che può essere realizzata soltanto se si sta in grado di scomporre gli elementi costitutivi della pseudoinformazione (promozionale). I lontani studi di Packard che ci svelavano le manovre sottili dei "persuasori occulti" si sono ora dilatati nel progetto articolato

d'una conoscenza intima delle tecniche di formazione della pubblicità, perché soltanto attraverso questa conoscenza è possibile inserire il disinnescamento dal flusso di messaggi che si mostrano apparentemente innocui, o privi di significato ideologico, e sono invece portatori di una cultura e di una scelta impositiva.

Castagnotto, che dai suoi anni di docente in Florida deve aver assunto un costume d'approccio alla comunicazione venato d'ironia e di sano pragmatismo, ci dà con questo suo volume una buona chiave d'intendimento della formazione del messaggio pubblicitario, operando con la capacità di disvelamento che soltanto gli "insider" si possono permettere. E se il testo di Caprara e Barbaranelli è uno studio rivolto soprattutto agli specialisti, per individuare (con la creazione d'uno strumento d'intervento chiamato Prospect) le motivazioni che influenzano i comportamenti del consumatore, con indifferenza dunque se si tratti di consumi di shampoo o di candidati premier, Castagnotto ci apre invece la porta dei laboratori dove i Prospect vengono studiati e sperimentati, e ci rivela come la molla reale del consumo sia - più che il prodotto, o la sua qualità - l'idea di partecipare a uno stile di vita. E un candidato-presidente finisce oggi per offrire ai suoi potenziali "consumatori" non un programma-prodotto, ma lo stile, il carattere, l'estetica, della sua etichetta politica. Se tanto basti per scegliere un bagno schiuma che ci serva davvero, o un premier che davvero realizzi la società alla quale noi aspiriamo, non è certo; ma la conoscenza aiuta. O almeno, così è da credere.

MC

## Agenda

## Salgari

**A** Verona, il 5 maggio, l'Assessorato alla cultura e la Biblioteca civica organizzano la quarta giornata di studi saigariani, dedicata ad alcuni tra i più recenti contributi sulla produzione letteraria di Emilio Salgari, per proporre all'attenzione di studiosi e appassionati lettori i risultati del recupero della memoria storica e letteraria dello scrittore scaligero. Si presentano lavori di edizione critica di romanzi e racconti, raccolte di saggi e una monografia della studiosa inglese Ann Lawson Lucas. Intervengono, fra gli altri, Felice Pozzo, Emanuele Trevi, Ann Lawson Lucas, Gian Paolo Marchi, Luciano Curreri, Roberto Antonetto, Mario Tropea.

☎ tel. 045-8079710  
civica@comune.verona.it

## L'oro e l'alloro

**N**ell'ambito della Biennale Piemonte e letteratura, si svolge a **San Salvatore Monferrato (Alessandria)**, nei giorni 10, 11 e 12 maggio, il XIII convegno, quest'anno dedicato a "L'oro e l'alloro: letteratura ed economia nella tradizione occidentale". Oggetto delle relazioni è il confronto tra la letteratura e il denaro, indagato all'interno delle opere di singoli autori o epoche culturali e nelle attinenze sociologiche della dipendenza-indipendenza di poeti e letterati rispetto all'ambiente e alla committenza. Accanto a critici e studiosi, alcuni poeti contemporanei riflettono sulla mercificazione del prodotto letterario. Relatori: Massimo Bacigalupo, Giorgio Barberi Squarotti, Giorgio Bertone, Carlo Carena, Luciano Erba, Livio Garzanti, Giovanni Giudici, Marziano Guglielminetti, Dante Isella, Franco Loi, Mario Luzi, Giorgio Luzzi, Elisa Martinez Garrido, Roberto Mussapi, Alessandro Parronchi, Silvia Pittatore, Nelo Risi, Edoardo Sanguineti, Elisabetta Soletti, Sebastiano Vassalli, Cesare Viviani. La Biennale promuove anche il Premio letterario "Città di San Salvatore" per la saggistica, attribuito a uno studioso piemontese, quest'anno il filosofo Augusto Viano.

☎ tel. 010-6980489

## La Capria

**S**i tiene a **Caen**, il 18 e 19 maggio, il colloquio internazionale "Raffaele La Capria ou de la littérature comme autobiographie intellectuelle". Fra gli interventi: Domenico Scarpa, "Squarci nel grigio. Le prime belle giornate di Raffaele La Capria"; Silvio Perrella, "L'iporomanzo di La Capria"; Emanuele Trevi, "Estetica del senso comune"; Massimo Onofri, "Senso, sentimento e intendimento della letteratura in Raffaele La Capria"; Filippo La Porta, "Il Sud magico e razionale di La Capria"; Alfonso Berardinelli, "Raffaele La Capria: il luogo e il tempo"; Gérard Vittori, "Réel, imaginaire et symbolique dans 'La neve del Vesuvio'"; Perette-Cécile Buffaria, "Raffaele La Capria et la littérature française".  
grossip@worldnet.fr

## Cicerone

**A**d **Arpino (Frosinone)** si svolge l'11 maggio il secondo Symposium Ciceronianum Arpinas, organizzato da Emanuele Narducci, su "Interpretare Cicerone. Percorsi della critica contemporanea". Queste le relazioni: Antonio La Penna, "Ritratti dalle lettere di Cicerone"; Alberto Cavarzere, "L'oratoria come rappresentazione: Cicerone e la eloquentia corporis"; Alberto Grilli, "Cicerone tra retorica e filosofia"; Giuseppe Cambiano, "Cicerone e la necessità della filosofia".

☎ tel. 0776-852101  
segreteria.tulliano@telinform.com

## Lezioni di punteggiatura

**L**a scuola Holden promuove, il 7 maggio alle ore 18,30, in undici città italiane, lezioni sulla punteggiatura tenute da scrittori per riflettere sul valore espressivo dei segni interpuntivi, sulla loro capacità di imporre alla frase un particolare significato, una forma inedita. A **Bologna** Ernesto Franco, a **Desenzano sul Garda** Luca Doninelli, a **Firenze** Enzo Carabba, a **Genova** Francesca Serafini, a **Milano** Emilio Tadini, a **Napoli** Marosia Castaldi, a **Padova** Giulio Mozzi, a **Palermo** Alessandro Baricco, a **Pavia** Antonio Franchini, a **Roma** Michele Mari e Sandro Veronesi, a **Torino** Dario Voltolini.

☎ tel. 011-6632812  
www.holdenlab.it

## Arte e follia

**S**i tiene il 5 maggio a **Comago di San Olcese (Genova)** una manifestazione-mostra-convegno dedicata a "L'arte come evento: tra follia e salute". Questi alcuni degli interventi: Luigi Sasso, "Gli occhi della follia: Guy de Maupassant"; Paolo Peloso, "Violenza dello sguardo e relazione di aiuto: la questione psichiatrica in Dostoevskij"; Luca Trabucco, "Il negativo in Munch"; Elio Grazioli, "Follia e fotografia"; Maria Sebgondi, "I pazzi letterari di Raymond Queneau: un giro nel mera-

viglioso scientifico"; Andrea Cortellessa, "L'idiota come martire: nota su Lars von Trier"; Giuseppe Zuccarino, "Figure della follia in Henry Michaux".

☎ tel. 010-6449628,  
010-7267116

## Romanzo tragico

**L'**Associazione Sigismondo Malatesta organizza a **Sant'Arcangelo di Romagna (Rimini)**, nella Rocca Malatestiana, il 25 e il 26 maggio un convegno sul tema "Il tragico nel romanzo moderno". Le relazioni sono dedicate al tragico non tragico del romanzo italiano tra Otto e Novecento, al tragico e la Shoah, all'utopia e alla tragedia nel romanzo russo del periodo sovietico, al triste e al tragico di Thomas Buddenbrook e Mendel Singer, alla cultura e al tragico in Scott e Hardy. Relatori: Alberto Asor Rosa, Anna Maria Carpi, Bruno Clement, Ian Duncan, Francesco Fiorentino, Franco Marengo, Guido Paduano, Cesare Segre, Vittorio Strada, Piero Toffano.

☎ tel. 081-5751828,  
0541-620832

## Letteratura in Liguria

**A**ll'Accademia ligure di scienze e lettere di **Genova** si tiene, nei giorni 4 e 5 maggio, il convegno "Bilancio della letteratura

del Novecento in Liguria", in cui si discute di narrativa ligure dal 1900 al 2000, di critica della lirica, di letteratura dialettale, di riviste letterarie, di teatro, e degli scrittori stranieri attivi in Liguria nel XX secolo. Relatori: Gian Giacomo Amoretti, Massimo Bacigalupo, Alberto Beniscelli, Giorgio Bertone, Eugenio Buonaccorsi, Franco Contorbias, Graziella Corsinovi, Lorenzo Coveri, Francesco De Nicola, Luigi Surdich, Stefano Verdino, Paolo Zoboli.

☎ tel. 010-565570  
fax 010-566080

## Memoria

**L'**Istituto piemontese per la storia della Resistenza promuove a **Torino** (Convitto Umberto I, via Bligny 1 bis) un ciclo di lezioni su "Torino nel '900: la memoria dei luoghi" così articolato: 2 maggio Paola Pressenda, "Lavorare sui luoghi"; 10 maggio Bruno Maida e Roberta Cafuri, "Lavorare sulla città"; 17 maggio Marcella Filippa, "La memoria delle persone" e Alberto Cavaglion, "La memoria letteraria"; 24 maggio Luciano Boccalatte, Alberto Cavaglion e Stefano Musso, "La memoria dei luoghi"; 31 maggio Luciano Boccalatte e Riccardo Marchis, "Costruire un archivio della ricerca". Al Cinema Massimo, il 4 maggio, un dibattito su "Resistenza, cinema e letteratura" con Gian Luigi Beccaria,

Giovanni De Luna, Marina Jarre, Gianni Rondolino.

☎ tel. 011-5628836

## Informazione

**S**i svolge a **Saint-Vincent (Aosta)**, il 18 e 19 maggio (presso il Grand Hotel Billia), l'"Information Day", quest'anno dedicato a "Politica e Internet". Si discute della crisi di consenso intorno alla politica italiana e della possibilità che nel futuro Internet possa contribuire alla sua rivitalizzazione. Vi partecipano: Alberto Abruzzese, Sara Bentivegna, Cinzia Caporale, Franco Carlini, Roberto Ciccimessere, Alessandra Comazzi, Ignazio Contu, Alberto Del Bimbo, Paolo de Nardis, Edoardo Fleischner, Giampiero Jacobelli, Sergio Lepzy. Nella prima sezione si discute di "Classificazione e logica fuzzy" (la logica fuzzy nell'analisi dei gruppi, contributi della logica fuzzy alla classificazione, apprendimento e classificazione fra cluster e reti neurali) con Chiara Brunelli, Cinzia Meraviglia, Deborah Erminio, Cleto Corposanto. Nella seconda sessione si discute di "Il continuo del testo e la classificazione" (il trattamento del testo parlato, il contributo dell'analisi testuale alle strategie di classificazione, la riduzione di un indice tipologico, il problema delle categorie cognitive dell'intervistato) con Francesca Della Ratta Rinaldi, Roberto Fideli, Daniele Nigris. Interventi inoltre di Franco Rositi, Enzo Campelli, Maria Carmela Agodi, Alberto Marradi.

☎ tel. 0382-303373,  
06-84403351  
enzo.campelli@uniroma1.it

## Bookmark

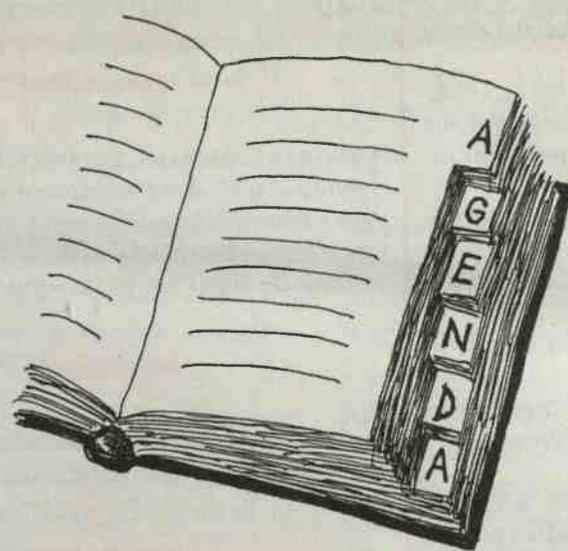
**A** **Potenza**, nelle piazze e nei vicoli del centro storico, dal 24 al 27 maggio, si svolge la terza edizione di "Bookmark. Festa del libro", appuntamento per scrittori, editori, giornalisti e lettori. I temi di quest'anno: il rapporto tra luoghi e letterature (il Mediterraneo, il Sud), la relazione fra arte e potere, i generi letterari di evasione, la cultura ebraica, la storia del rock. Una mostra fotografica, "Immagini del cambiamento", mette in evidenza i mutamenti urbanistici e sociali della città di Potenza negli ultimi venti anni. Grande cura è riservata al rapporto fra scrittori e lettori attraverso incontri, letture e conversazioni.

☎ tel. e fax 0971-469429

## Premi

**L'**Università di Urbino, con la Cassa di Risparmio di Pesaro, istituisce il Premio biennale nazionale di poesia **Giorgio Ugolini Jr.**, riservato a un libro di poesia di autore italiano pubblicato negli ultimi due anni. Le opere vanno inviate, in tre copie, entro il 31 maggio, a Katia Migliorini, Istituto di Filologia moderna, via Veterani 36, 61029 Urbino. Il premio consiste in Lit 10.000.000. La giuria è composta da Carlo Bo, Mario Luzi, Katia Migliorini, Giuseppe Paioni, Gianni Scalia, Andrea Ugolini.

☎ tel. 0722-320096  
fax 0722-320487



## Fiera del libro

Dal 17 al 21 maggio, al Lingotto di **Torino**, è aperta la Fiera del Libro, il cui argomento di riflessione principale è centrato quest'anno - con dibattiti, convegni, mostre, incontri - sul rapporto con la Natura. Studiosi ed esperti esplorano in tutte le declinazioni la sua relazione con le arti figurative (Cesare de Seta, Giovanni Romano, Vittorio Sgarbi), l'immaginario popolare (Alfredo Cattabiani), il viaggio (Folco Quilici), la religione (Enzo Bianchi, Paolo De Benedetti, Mario Piantelli, Chérif Zaouch), l'etologia (Giorgio Celli, Isabella Lattes Coifmann), l'arte dei giardini (Liberio Guglielmi, Francesca Marzotto, Paolo Pejrone, Ippolito Pizzetti), la ricerca scientifica (Edoardo Boncinelli, Cinzia Caporale, Gilberto Corbellini, Francesco Sala), la fisica e la matematica (Mario Rasetti). Sono previsti incontri con Marc Augé, Roberto Calasso, Andrea Camilleri, Marcello Cini, Ralph Dahrendorf, Joachim Fest, Cesare Garboli, David Grossman, Batya Gur, Etgar Keret, Mario Luzi,

Denis Mack-Smith, Claudio Magris, Giuseppe Pontiggia, Arthur Schlesinger jr., Luis Sepulveda. Si festeggiano gli editori Marsilio e Rosellina Archinto e si ricordano, in convegni particolari, Geno Pampaloni, Mario Soldati, Vittorio Tondelli, Totò.

L'Indice organizza il convegno "L'artefice aggiunto. La traduzione fra cultura e mercato", con Massimo Bacigalupo, Gian Luigi Beccaria, Gian Piero Bona, Renata Coloni, Mario Corona, Masolino D'Amico. Coordina Franco Marengo (sabato 19 maggio, ore 14, Sala rossa).

Il Premio Calvino promuove il dibattito: "Le astuzie della lettura: scrittori e giovani lettori a confronto", cui partecipano: Marina Bertiglia, Andrea Canobbio, Severino Cesari, Mario Cordero, Marco Drago, Paola Mastrocola, Marta Morazzoni, Vittorio Pavesio, Dario Voltolini. Coordina Franco Orsini (giovedì 17 maggio, ore 11, Caffè letterario).

☎ tel. 011-5184268  
info@fieralibro.it

## Tutti i titoli di questo numero

**A**MADUCCI, ALESSANDRO - *Segnali video. I nuovi immaginari della videoarte* - GS - p. 23  
**AMEISEN, JEAN CLAUDE** - *Al cuore della vita. Il suicidio cellulare e la morte creatrice* - Feltrinelli - p. 22  
**ANGIULI, LINO** - *Daddò daddà* - Marsilio - p. 31  
**ARBO, ALESSANDRO** - *Il suono instabile. Saggi sulla filosofia della musica del Novecento* - Trauben - p. 24  
**ARNAUT, DANIEL** - *Sirventese e canzoni* - Einaudi - p. 34  
**AUBERT BRIGITTE** - *Favole di morte* - Voland - p. 33  
**AUSTER, PAUL** - *Esperimento di verità* - Einaudi - p. 32

**B**ARBERO, ALESSANDRO - *L'ultimo rosa di Lautrec* - Mondadori - p. 6  
**BARBIELLINI AMIDEI, BEATRICE (A CURA DI)** - *Ponzela gaia. Galvano e la donna serpente* - Luni - p. 34  
**BERDJAËV, NIKOLAJ** - *Nuovo medioevo. Riflessioni sul destino della Russia e dell'Europa* - Fazi - p. 5  
**BERTINI, FERRUCCIO / MOSETTI CASARETTO, FRANCESCO (A CURA DI)** - *La beffa di Unibos* - Edizioni dell'Orso - p. 34  
**BOATTI, GIORGIO** - *Preferirei di no. Le storie dei dodici professori che si opposero a Mussolini* - Einaudi - p. 16

**C**ACOPARDO, DOMENICO - *Le endiadi del dottor Agrò* - Marsilio - p. 33  
**CAPRARA, GIAN VITTORIO / BARBARANELLI, CLAUDIO** - *Capi di governo telefonini bagni schiuma. Determinanti personali dei comportamenti di voto e d'acquisto* - Cortina - p. 36  
**CARUSO, ALFIO** - *Italiani dovete morire. Cefalonia, settembre 1943: il massacro della divisione "Acqui" da parte dei tedeschi* - Longanesi - p. 34  
**CASTAGNOTTO, UGO** - *Come ci adescia la pubblicità* - Rosenberg & Sellier - p. 36  
**CATANUTO, SANTO / SCHIRONE, FRANCO** - *Il canto anarchico in Italia nell'Ottocento e nel Novecento* - Zero in condotta - p. 25  
**COLAIACOMO, PAOLA / CARATAZZOLO, VITTORIA CATERINA** - *Cartamodello* - Luca Sossella - p. 9  
**COVACICH, MAURO** - *L'amore contro* - Mondadori - p. 7  
**CROUCH, COLIN** - *Sociologia dell'Europa occidentale* - il Mulino - p. 35

**D**ALLA CASA, BRUNELLA - *Attentato al Duce. Le molte storie del caso Zamboni* - il Mulino - p. 16  
**D'ANNUNZIO, GABRIELE** - *Infiniti auguri alla nomade. Carteggio con Luisa Casati Stampa* - Archinto - p. 8  
**DE VITA, NINO** - *L'arena ri Spagnola* - Grafiche Campo - p. 31  
**DESAI, ANITA** - *Digiunare, divorare* - Einaudi - p. 15

**E**SPOSITO, EDOARDO (A CURA DI) - *Poesia del Novecento in Italia e in Europa* - Feltrinelli - p. 11  
**EVANS, PHILIP / WURSTER, THOMAS S.** - *Bit Bang.*

*Come la nuova economia dell'informazione trasforma la strategia aziendale* - Il Sole 24 Ore - p. 36

**F**ANON, FRANZT - *I dannati della terra* - Edizioni di Comunità - p. 19  
**FONTANA, WALTER** - *L'uomo di marketing e la variante al limone* - Bompiani - p. 36

**G**ALAMBOS, LUIS - *L'impresa nell'America moderna. Alla ricerca di una nuova sintesi* - il Mulino - p. 35  
**GALLINO, LUCIANO** - *Globalizzazione e disuguaglianze* - Laterza - p. 26  
**GARELLI, FRANCO** - *I giovani, il sesso, l'amore. Trent'anni dopo la ribellione dei padri* - il Mulino - p. 35  
**GIL DE BIEDMA, JAIME** - *Le persone del verbo* - Liguori - p. 12  
**GIMÉNEZ-BARTLETT, ALICIA** - *Giorno da cani* - Sellerio - p. 33  
**GRASSIA, LUIGI** - *Sulle tracce di Mark Twain* - Il Minotauro - p. 32  
**GUALA, CHITO** - *Metodi della ricerca sociale* - Carocci - p. 35

**H**ERMANSON, MARIE - *La spiaggia* - Guanda - p. 33

**I**NCISA DI CAMERANA, LUDOVICO - *Il modello spagnolo. Come don Chisciotte è diventato manager* - Liberal libri - p. 17  
**INNOCENTI, LORETTA (A CURA DI)** - *Il giudizio di valore e il canone letterario* - Bulzoni - p. 9

**J**AKOVLEV, ALEKSANDR - *La Russia. Il vortice della memoria da Stolypin a Putin* - Spirali - p. 4

**L**ANDI, PAOLO - *Manuale per l'allevamento del piccolo consumatore* - Einaudi - p. 36  
**LEYNER, MARK** - *Sento odore di Esther Williams* - Shake - p. 32  
**LLYWELYN, ROBIN** - *Da porto deserto a bianco oceano* - Manni - p. 32

**M**AFFIÀ, DANTE - *Papaciòmme* - Marsilio - p. 31  
**MANGANELLI, GIORGIO** - *Salons* - Adelphi - p. 10  
**MANNI, PIERO** - *Salento, Salento* - Manni - p. 31  
**MIGLIACCIO, CARLO** - *L'odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch* - Cuen - p. 24  
**MONDADORI, SEBASTIANO** - *Gli anni incompiuti* - Marsilio - p. 7  
**MOSCATI, ITALO** - *2001: un'altra odissea* - Marsilio - p. 23  
**MURCH, WALTER** - *In un batter d'occhi. Una prospettiva sul montaggio nell'era digitale* - Lindau - p. 23

**P**ERICOLI, TULLIO - *Terre* - Rizzoli - p. 22  
**PIERONI, OSVALDO** - *Tra Scilla e Cariddi. Il ponte sullo stretto di Messina* - Rubbettino - p. 35  
**POLETTI, RENATO** - *"Déetective". Le più belle pagine* - Meridiano Zero - p. 33  
**PONZIO, AUGUSTO / PETRILLI, SUSAN** - *Il sentire della comunicazione globale* - Meltemi - p. 36  
**PROVIDENTI, ELIO** - *Pirandello impolitico. Dal radicalismo al fascismo* - Salerno - p. 16

**R**ANKIN, IAN - *Anime morte* - Longanesi - p. 33  
**ROSE, STEVEN** - *Linee di vita* - Garzanti - p. 22

**S**ALTINI, VITTORIO - *Quel che si perde* - Feltrinelli - p. 8  
**SALVEMINI, GAETANO** - *Memorie e soliloqui. Diario 1922-1923* - il Mulino - p. 34  
**SANTI, FLAVIO** - *Rimis te sachete* - Marsilio - p. 31  
**SERRAO, ACHILLE / BONAFFINI, LUIGI / VITIELLO, JUSTIN (A CURA DI)** - *Via terra. An Anthology of Italian Dialect Poetry* - Legas - p. 31  
**SERRAO, ACHILLE** - *Cantalèsia. Poems in the Neapolitan Dialect (1990-1997)* - Legas - p. 31  
**SOLŽENICYN, ALEKSANDR** - *Arcipelago Gulag* - Mondadori - p. 4  
**SPARSCHUH, JENS** - *Il venditore di fontane* - Le Lettere - p. 32  
**SPARSCHUH, JENS** - *Lavaters Maske* - Kiepenheuer & Witsch - p. 32  
**SVANDRLIK, RITA** - *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura* - Carocci - p. 14

**T**ERNI, PAOLO (A CURA DI) - *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale* - Sellerio - p. 10  
**TRANFAGLIA, NICOLA / VITTORIA, ALBERTINA** - *Storia degli editori italiani* - Laterza - p. 34

**V**IAZZO, PIER PAOLO - *Introduzione all'antropologia storica* - Laterza - p. 18  
**VIZZARDELLI, SILVIA** - *L'esitazione del senso. La musica nel pensiero di Hegel* - Bulzoni - p. 24

**W**ALSER, ROBERT - *Diario del 1926. Frammento* - il melangolo - p. 14  
**WALSER, ROBERT** - *Il mio monte. Piccola prosa di montagna* - Tararà - p. 14  
**WALSER, ROBERT** - *Poesie. Con le illustrazioni di Karl Walser* - Casagrande - p. 14

**Y**OUENS, SUSAN - *Hugo Wolff and His Mörike Songs* - Cambridge University Press - p. 24

**Z**ANINI, ADELINO / FADINI, UBALDO (A CURA DI) - *Lessico postfordista* - Feltrinelli - p. 35

## 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 Friges-  
si, Gian Luigi Vaccarino

**DIRETTORE EDITORIALE**  
Piero de Gennaro

**REDAZIONE**  
via Madama Cristina 16, 10125  
Torino  
tel. 011-6693934, fax 6699082  
lindice@tin.it  
www.lindice.com

**UFFICIO ABBONAMENTI**  
tel. 011-6689823 (orario 9-13).

**UFFICIO PUBBLICITÀ**  
tel. 011-6613257

**PUBBLICITÀ CASE EDITRICI**  
Argentovivo, via Bordighera 6,  
20142 Milano  
tel. 02-89515424, fax 89515565  
argentovivo@argento  
vivo.it

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

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

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

**STAMPA**  
presso So.Gra.Ro. (via Pettinen-  
go 39, 00159 Roma) il 30 aprile  
2001

"L'Indice" (USPS 0008884) is  
published monthly except Au-  
gust for \$ 99 per year by "L'Indi-  
ce S.p.A." - Turin, Italy. Periodi-  
cals postage paid at L.I.C., NY  
11101 Postamster: send address  
changes to "L'Indice" c/o Spee-  
dimpex Usa, Inc.-35-02 48th  
Avenue, L.I.C., NY 11101-2421

**COMITATO DI REDAZIONE**  
Cesare Cases (presidente)

Enrico Alleva, Arnaldo Bagna-  
sco, Elisabetta Bartuli, Gian  
Luigi Beccaria, Cristina Bian-  
chetti, Luca Bianco, Bruno Bon-  
giovanni, Guido Bonino, Elia-  
na Bouchard, Loris Campetti,  
Franco Carlini, Enrico Castel-  
nuovo, Guido Castelnuovo, Al-  
berto Cavaglion, Anna Chiarlo-  
ni, Sergio Chiarloni, Marina  
Colonna, Alberto Conte, Sara  
Cortellazzo, Piero Cresto-Dina,  
Lidia De Federicis, Giuseppe  
Dematteis, Michela di Macco,  
Giovanni Filoramo, Delia Fri-  
gessi, Anna Elisabetta Galeotti,  
Gian Franco Gianotti, Claudio  
Gorlier, Martino Lo Bue, Diego  
Marconi, Franco Marengo, Lui-  
gi Mazza, Gian Giacomo Migone,  
Angelo Morino, Alberto Pazu-  
zzi, Cesare Pianciola, Luca  
Rastello, Tullio Regge, Marco  
Revelli, Lorenzo Riberi, Alber-  
to Rizzuti, Gianni Rondolino,  
Franco Rositi, Lino Sau, Giu-  
seppe Sergi, Stefania Stafutti,  
Mario Tozzi, Gian Luigi Vacca-  
rino, Maurizio Vaudagna, Anna  
Viacava, Paolo Vineis, Dario  
Voltolini, Gustavo Zagrebelsky

**DIREZIONE**  
Mimmo Candito (direttore), Ma-  
riolina Bertini (vicedirettore),  
Aldo Fasolo (vicedirettore)

**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

**FRANCESCA AMBROGETTI**  
Corrispondente della "Stam-  
pa" da Buenos Aires.

**FAUSTO AMODEI**  
Architetto, autore di al-  
cune delle più celebri can-  
zoni politiche del dopo-  
guerra.

**ROBERTO BENEDEUCE**  
Etnopsichiatra, insegna an-  
tropologia culturale all'U-  
niversità di Torino.

**MARIOLINA BERTINI**  
Insegna lingua e letteratu-  
ra francese all'Università  
di Parma.

**ALFONSO BOTTI**  
Insegna storia contem-  
poranea all'Università di  
Urbino. È condirettore  
di "Spagna contempora-  
nea".

**RENATA BUZZO MÀRGARI**  
Insegna lingua tedesca al-  
l'Università di Torino.

**SIMONETTA CARGIOLI**  
Dottoranda in storia del-  
l'arte all'Università di Pi-  
sa. Si occupa di arte elet-  
tronica.

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

**SARA CORTELLAZZO**  
Critico cinematografico,  
presidente dell'Aiace di To-  
rino.

**ANDREA CORTELLESA**  
Dottore di ricerca in italia-  
nistica presso l'Università  
"La Sapienza" di Roma  
(Ungaretti, Einaudi-Rai  
Educational, 2000).

**PIERO CRESTO-DINA**  
Dottorando di estetica  
presso l'Università di Bolo-  
gna.

**ELISABETTA FAVA**  
Collabora con la rivista  
"Musica" (Carl Loewe,  
Paravia, 1997).

**ALESSIO GAGLIARDI**  
Dottorando in storia con-  
temporanea all'Università  
di Torino.

**PIERO GARBERO**  
Insegna politica economi-  
ca all'Università di Torino  
(L'Italia di fronte al debito  
pubblico e all'integrazio-  
ne monetaria europea,  
Giappichelli, 1994).

**FRANCESCA GEYMONAT**  
Ricercatrice in linguistica  
italiana all'Università di  
Torino.

**FRANZ HAAS**  
Insegna letteratura tedesca  
all'Università di Milano.

**CARMEN LASORELLA**  
Responsabile della sede  
Rai di Berlino.

**ALESSANDRO LOGROSCINO**  
Corrispondente dell'Agen-  
zia Ansa da Mosca.

**FAUSTO MALCOVATI**  
Insegna letteratura russa  
all'Università Statale di  
Milano.

**DONATA MENEGHELLI**  
Ricercatrice all'Università  
di Bologna (Una forma  
che include il tutto, il Mu-  
lino, 1997).

**GIUSEPPE MERLINO**  
Insegna letteratura france-  
se all'Università Federico  
II di Napoli.

**ANGELO MORINO**  
Insegna lingue e letteratu-  
re ispanoamericane all'U-  
niversità di Torino (Il ci-  
nese e Marguerite, Selle-  
rio, 1997).

**PAOLO MURIALDI**  
Storico e giornalista. È  
stato presidente della Fe-  
derazione nazionale della  
stampa italiana.

**FRANCO PANTARELLI**  
Corrispondente per "La  
Stampa" da Washington.

**SERGIO PENT**  
Insegnante. Collabora a  
"Tuttolibri" e "Diario della  
settimana".

**MARIA PEROSINO**  
Insegna alla Scuola poli-  
tecnica di design. Lavora  
nell'editoria d'arte.

**SILVIO PERRELLA**  
Saggista (Calvino, Later-  
za, 1999).

**DOMENICO RIBATTI**  
Insegna anatomia umana  
all'Università di Bari.

**LUISA RICILDONE**  
Insegna letteratura italia-  
na all'Università di Torino.

**DANIELE ROCCA**  
Dottorando in storia delle  
dottrine politiche all'Uni-  
versità di Torino.

**FRANCO ROSITI**  
Insegna sociologia all'Uni-  
versità di Pavia, dove diri-  
ge la Scuola Universitaria  
Superiore.

**ALDO RUFFINATTO**  
Insegna lingua e letteratu-  
ra spagnola all'Università  
di Torino. Si è occupato di  
ecdotica e semiologia ap-  
plicata.

**PIETRO SPIRITO**  
Giornalista e narratore  
(Le indemoniate di Ver-  
zegnis, Guanda, 2000).

**PAOLA SPLENDORE**  
Insegna lingua e letteratu-  
ra inglese all'Università di  
Roma Tre. Si occupa di  
narrativa contemporanea  
di lingua inglese.

**LUCIANO TERRENATO**  
Insegna genetica delle po-  
polazioni all'Università di  
Roma Tor Vergata.

**DARIO TOMASI**  
Insegna storia del cinema  
all'Università di Torino  
(Mizoguchi Kenji, Il Ca-  
stor, 1999).

**RENZO TOMATIS**  
Medico e scrittore.

**ANGELO TORRE**  
Insegna storia moderna al-  
l'Università del Piemonte  
Orientale.

**ROBERTO VALLE**  
Ricercatore di storia mo-  
derna e di storia dell'Euro-  
pa orientale all'Università  
"La Sapienza" di Roma  
(Dostoevskij politico e i  
suoi interpreti, Archivio  
Guido Izzi, 1990).

## ABBONAMENTO ANNUALE

(11 numeri corrispondenti a tutti i mesi, tranne agosto)  
Italia: Lit 88.000, €45,65. Europa: Lit 110.000, €57,07 (via super-  
ficie) e Lit 121.000, €62,78 (via aerea). Paesi extraeuropei (solo via  
aerea): Lit 147.000, €76,27.

## NUMERI ARRETRATI

Lit 12.000, €6,22 a copia per l'Italia; Lit 14.000, €7,26 per l'estero.  
Gli abbonamenti vengono messi in corso a partire dal mese successi-  
vo a quello in cui perviene l'ordine.  
Si consiglia il versamento sul conto corrente postale n. 37827102  
intestato a L'Indice dei libri del mese - Via Madama Cristina 16 -  
10125 Torino, oppure l'invio di un assegno bancario "non trasferibi-  
le" all'Indice, Ufficio Abbonamenti, via Madama Cristina 16 - 10125  
Torino, oppure l'uso della carta di credito (comunicandone il numero  
per e-mail, via fax o per telefono).

# Loescher

## GRANDI VOCABOLARI



### GABRIELLI SC DIZIONARIO DEI SINONIMI E DEI CONTRARI

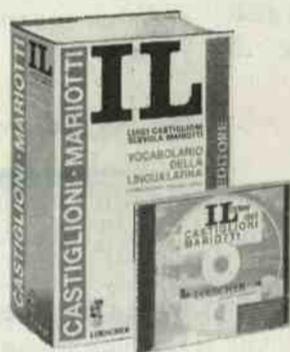
ANALOGICO E NOMENCLATORE  
Seconda edizione con CD-ROM  
a cura di G. Gabrielli e M. Pivetti

Dizionario + CD-ROM, pp. 928,  
cod. 3272, Lire 81.500

Il Dizionario dei sinonimi e dei contrari di Aldo Gabrielli si presenta oggi in versione aggiornata e ampliata. Il lemmario è stato arricchito con l'inserimento di neologismi e termini stranieri, nonché di locuzioni ed espressioni caratteristiche del parlato. La sezione *nomenclatura* offre un ricco panorama terminologico, organizzato in rubriche e la

consultazione delle voci è agevolata dalla presenza di indicatori d'uso e di sinonimi-guida, tipograficamente evidenziati.

Il CD-ROM, dotato di un programma di interrogazione ricco di funzionalità, permette un'immediata e rapida consultazione delle oltre 38 000 voci.



### CASTIGLIONI MARIOTTI IL VOCABOLARIO DELLA LINGUA LATINA

TERZA EDIZIONE  
Disponibile anche il CD-ROM

Vocabolario + Guida, pp. 2176,  
cod. 6657, Lire 134.000  
Vocabolario + Guida + CD-ROM,  
cod. 6656, Lire 152.000  
CD-ROM + Guida,  
cod. 6655, Lire 98.000

Il Vocabolario della lingua latina offre nella sua 3ª edizione aggiornata  
— un ampio repertorio degli autori latini più comunemente trattati nella scuola  
— specchietti riassuntivi per le voci più complesse  
— una chiara e ricca esemplificazione con spiegazioni che facilitano la comprensione del valore lessicale dei termini  
— etimologie

— un'appendice linguistica (suffissi formativi, famiglie lessicali, sinonimi) e antiquaria.  
Il CD-ROM consente la ricerca di parole e combinazioni di parole nell'intero corpus del Vocabolario nonché la consultazione dei 50 000 lemmi fornendo quadri flessionali e analisi grammaticale. La Guida all'uso si presenta anche come strumento per l'apprendimento della lingua attraverso articolati esercizi con soluzioni per l'autoverifica.



### MONTANARI GI VOCABOLARIO DELLA LINGUA GRECA

130 000 lemmi, 10 000 opere  
e 4 000 autori documentati

Il Vocabolario della lingua greca presenta oggi anche una Guida all'uso del Vocabolario e Lessico di base che  
— svolge una funzione didattica e propedeutica all'acquisizione della grammatica e del lessico greco

— contiene i vocaboli più frequenti nella lingua greca e avvia gradualmente alla consultazione del GI  
— illustra le caratteristiche peculiari del GI e ne riflette graficamente e strutturalmente l'impianto.

## GUIDE AL NES

Nuovo Esame di Stato



Melfino Materazzi  
Giovanni Presutti

### NONSOLOTEMA

Guida alle nuove prove scritte della maturità  
cod. T534, pp. 512, Lire 26.500



Melfino Materazzi  
Giovanni Presutti

### METROPOLIS

Guida alle pratiche di scrittura in ambito socio-economico per l'Esame di Stato

cod. T535, pp. 576, Lire 26.500



Melfino Materazzi  
Giovanni Presutti

### TECHNOPOLIS

Guida alle pratiche di scrittura in ambito tecnico-scientifico per l'Esame di Stato

Le Forme, cod. T536, pp. 404, Lire 19.000  
I problemi, cod. T547, pp. 434, Lire 22.000



Maria Luisa Pozzi Lolli  
Daniela Ragazzini

### GUIDA AL NUOVO ESAME DI STATO: LA PROVA DI INGLESE

Per i Licei e gli Istituti sperimentali  
a indirizzo linguistico

Guida, cod. 0851, pp. 224, Lire 18.000  
Fascicolo delle soluzioni, cod. 0968, pp. 24



Carla Collina

### GUIDA AL NUOVO ESAME DI STATO: LA PROVA DI FRANCESE

Edizione 2001

cod. 0822, pp. 176, Lire 15.800

LOESCHER EDITORE

via Vittorio Amedeo II, 18  
10121 Torino - Italia  
Tel. +39 011 56 54 111  
Fax +39 011 562 58 22

www.loescher.it  
mail@loescher.it

Loescher

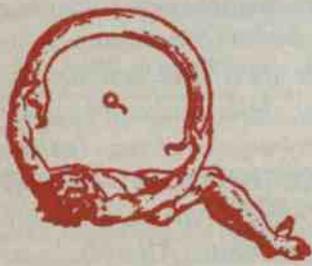


*I dossier dell'Indice n. 7*

# L'artefice aggiunto

*Trenta scritti sulla traduzione*

A CURA DI DARIO VOLTOLINI



**Paolo Albani**

**Franco Marengo**

**Valerio Allegranza**

**Gabriella Mezzanotte**

**Massimo Bacigalupo**

**Anna Nadotti**

**Gian Luigi Beccaria**

**Edoardo Nesi**

**Rossella Bernascone**

**Magda Olivetti**

**Mariolina Bertini**

**Viola Papetti**

**Gabriella Bosco**

**Roberto Piumini**

**Franco Buffoni**

**Fabio Pusterla**

**Giuseppe Cambiano**

**Laura Salmon**

**Guillaume Colletet**

**Chiara Sandrin**

**Mario Corona**

**Luca Scarlini**

**Masolino D'Amico**

**Maria Sebregondi**

**Marco Drago**

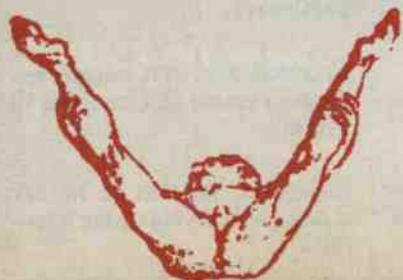
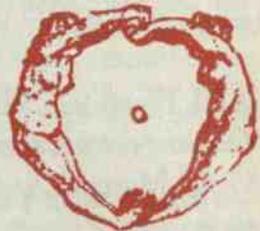
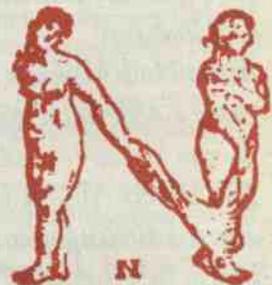
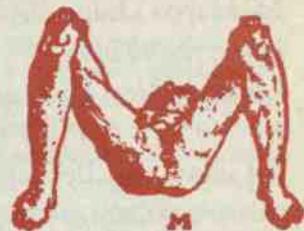
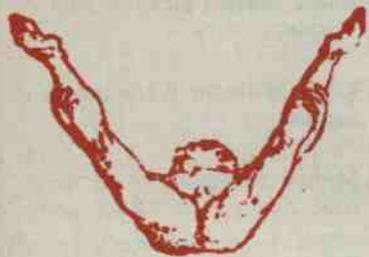
**Bernard Simeone**

**Valerio Magrelli**

**Stefania Stafutti**

**Diego Marconi**

**Emanuele Vinassa de Regny**



## Sommario

III Roberto Piumini *Paragonarti a un giorno d'estate?*  
*Tradurre un verso di Shakespeare*

Masolino d'Amico *Un anno con Clarissa. Tradurre i grandi classici*

IV Massimo Bacigalupo *Lo stile e la differenza. Cosa nasconde e cosa rivela la traduzione*

V Franco Buffoni *Un corpo vivo nel tempo. Oltre il dilemma fedeltà/infedeltà*

Mario Corona *Tutt'altro che l'ovvio. Tradurre la sessualità*

VI Luca Scarlini *Shakespeare e il supermarket. Tradurre il teatro*

Viola Papetti *La bellissima grisetta. Traduzione galante fra Sterne e Foscolo*

Mariolina Bertini *Splendori e miserie delle traduzioni balzachiane*

VII Fabio Pusterla *Fantasma e dogane. L'impossibile traduzione poetica*

Chiara Sandrin *Una distesa arida e petrosa*

Bernard Simeone *La prova dell'estraneo*

VIII Valerio Magrelli *Per una biodiversità linguistica. Scrittori tradotti da scrittori*

Franco Marengo *Reverente all'utopia. Fenoglio traduttore dall'inglese*

Gabriella Bosco *Ma che bel castello...*

IX Marco Drago *"Dannato fottuto". I calci dall'inglese non ci fanno bene*

Edoardo Nesi *Una cosa mostruosa e potente e immensa*

X Gian Luigi Beccaria *Elogio della pazienza. L'italiano antico va tradotto?*

XI Stefania Stafutti *Il rinoceronte di Marco Polo. Tradurre il lontano*

Anna Nadotti *Cominciare a capire cosa ci sfugge. Traduzione e differenze culturali*

XII Paolo Albani *Panrge walmap quost grufz bac. Tradurre dalle lingue inventate*

Maria Sebregondi *"Ostrigotta ora capesco". Tradurre la contrainte*

Giuseppe Cambiano *Le forzature etimologiche nel discorso filosofico*

XIII Emanuele Vinassa de Regny *Tradurre la scienza. Qualche cattivo esempio*

Diego Marconi *Autotradursi? Tanto è roba mia*

XIV Valerio Allegranza *La scatola nella penna. Tradurre a macchina*

Magda Olivetti *Il mestiere del traduttore. Una performing art*

Gabriella Mezzanotte *Una buona dose di umiltà*

XV Rossella Bernascone *Corsi e ricorsi. Imparare a tradurre*

Laura Salmon *Il rapporto con gli editori*

## Lodevoli fatiche e virtù disprezzate

di Mariolina Bertini

Tra le molte persone che don Chisciotte incontra a Barcellona – dove vede per la prima volta il mare –, c'è un traduttore, "un uomo d'aspetto serio e distinto", che ha appena finito di tradurre dall'italiano un'opera intitolata *Le bagattelle*. Don Chisciotte lo sottopone a un sommario esame linguistico, ne deduce che è un traduttore davvero attendibile, e commenta; "Ebbene, io oserei giurare che lei non è arrivato alla celebrità. Perché il mondo è sempre restio a ricompensare i floridi ingegni e le lodevoli fatiche. Quante belle capacità perdute! Quanti ingegni messi in un canto! Quante virtù disprezzate!".

Dal 1614 a oggi un progresso dapprima lentissimo, poi più rapido e ormai inarrestabile, ha portato in primo piano nel mondo della cultura le "lodevoli fatiche" e le "disprezzate virtù" dei traduttori. Sulla loro arte (paragonabile, suggerisce in queste pagine Magda Olivetti, a quella degli interpreti musicali) si sono chinati, in proficua collaborazione, filosofi e linguisti, studiosi di grammatica e di retorica, critici letterari e agguerriti specialisti dell'ancora recente "traduttologia". Ne è nato un dibattito internazionale dei più vivaci e complessi, sul quale si è innestata un'ampia riflessione degli stessi traduttori e di quanti, da qualche decennio, hanno introdotto nelle università e in vari corsi specializzati un insegnamento della traduzione che cerca di unire all'eccellenza tecnica una coscienza chiara dei problemi teorici connessi all'atto interpretativo. Il nostro inserto non pretende di riassumere i contenuti né di esplorare le innumerevoli e spesso ardue diramazioni di questo dibattito; ci siamo accontentati di coglierne echi e frammenti significativi in ambito italiano, dando la parola a tradutto-

ri e revisori, editors e poeti, studiosi e docenti. Ne è risultato un mosaico eterogeneo, nel quale coesistono argomenti di natura molto diversa: dalla traduzione come corpo a corpo con i grandi classici (Piumini, d'Amico, Papetti) e come fondamento di una rinnovata comprensione critica dei testi (Bacigalupo, Buffoni, Corona) all'opera traduttiva di grandi poeti o romanzieri (Magrelli, Marengo); dalla traduzione come "pellegrinaggio" verso immaginari diversi e come scambio interculturale (Nadotti, Stafutti), ai tentativi ancora sperimentali di versione automatica (Allegranza); dalla responsabilità dei traduttori verso il linguaggio del pubblico che contribuiscono a formare (Drago), alla specificità dell'autotraduzione (Marconi), della traduzione poetica (Pusterla, Simeone, Sandrin), teatrale (Scarlini), filosofica (Cambiano), scientifica (Vinassa de Regny), oulipiana (Sebregondi), da lingue inventate (Albani). In parallelo al lavoro dei traduttori, abbiamo cercato di mettere in luce quello, meno noto al pubblico, dei revisori editoriali (Bosco, Mezzanotte, Vinassa de Regny) e di chi insegna traduzione (Salmon, Bernascone); accanto al problema della traduzione da una lingua all'altra, ci siamo interrogati sull'opportunità della traduzione in italiano moderno dei nostri classici del passato (Beccaria). Abbiamo poi corredato l'insieme di differenti versioni di una stessa poesia di Emily Dickinson. Siamo consapevoli che dal nostro lavoro emergono più problemi e interrogativi che soluzioni definitive, ma speriamo di aver aperto per i lettori dell'"Indice" una prima finestrella su un vasto paesaggio in trasformazione al quale contiamo di tornare in futuro.

### Hanno collaborato

PAOLO ALBANI è poeta visivo e direttore di "Téchné".

VALERIO ALLEGRANZA insegna linguistica generale all'Università di Torino.

MASSIMO BACIGALUPO insegna letteratura americana all'Università di Genova.

GIAN LUIGI BECCARIA insegna storia della lingua italiana all'Università di Torino.

ROSSELLA BERNASCONI insegna teoria e storia della traduzione all'Università di Torino.

MARIOLINA BERTINI insegna lingua e letteratura francese all'Università di Parma.

GABRIELLA BOSCO insegna lingua e letteratura francese all'Università di Torino.

FRANCO BUFFONI è poeta, traduttore e direttore di "Testo a fronte".

GIUSEPPE CAMBIANO insegna storia della filosofia all'Università di Torino.

MARIO CORONA insegna letteratura angloamericana all'Università di Bergamo.

MASOLINO D'AMICO insegna letteratura inglese all'Università di Roma.

MARCO DRAGO è scrittore.

VALERIO MAGRELLI è poeta e traduttore, insegna letteratura francese all'Università di Cassino.

DIEGO MARCONI insegna filosofia del linguaggio all'Università di Vercelli.

FRANCO MARENCO insegna lingua e letteratura inglese all'Università di Torino.

GABRIELLA MEZZANOTTE è traduttrice e redattrice.

ANNA NADOTTI è traduttrice e consulente editoriale.

EDOARDO NESI è scrittore e traduttore.

MAGDA OLIVETTI è presidente della Scuola europea di traduzione letteraria.

VIOLA PAPERETTI insegna letteratura inglese all'Università di Roma Tre.

ROBERTO PIUMINI è scrittore, poeta e traduttore.

FABIO PUSTERLA è traduttore e poeta.

LAURA SALMON insegna traduzione dal russo all'Università di Bologna.

CHIARA SANDRIN insegna letteratura tedesca all'Università di Torino.

LUCA SCARLINI è traduttore e saggista.

MARIA SEBREGONDI è scrittrice.

BERNARD SIMEONE è traduttore e scrittore.

STEFANIA STAFUTTI insegna letteratura cinese all'Università di Torino.

EMANUELE VINASSA DE REGNY si occupa di divulgazione scientifica.

Tradurre un verso di Shakespeare

Paragonarti a un giorno d'estate?

di Roberto Piumini

Shall I compare thee to a summer's day? / Thou art more lovely and more temperate...". Così inizia il diciottesimo sonetto di Shakespeare. Occupiamoci del solo primo verso, abbastanza concluso in sé perché le scelte linguistiche che lo riguardano non siano in relazione troppo stretta con i seguenti.

Chi ha tradotto senza preoccupazione metrica, giustamente conserva in prima posizione la perplessità, solo in parte retorica, di "shall I": "Dovrò paragonarti a un giorno d'estate?" (Serpieri); "Devo paragonarti a una giornata estiva?" (Cecchin), o, come Rossi, togliendo una sfumatura di dubbiosità, ma aggiungendone, per così dire, una oratoria, con un "dunque": "Ti comparerò dunque a una giornata d'estate?". "Comparare" è scelta foneticamente più vicina a "compare", ma porta, in italiano (meno ai tempi di Rossi, forse?), un alone semantico di tipo scientifico, scolastico-pedante. Ecco un caso in cui il verbo italiano diverso raccoglie meglio il senso dell'originale: "paragonare" è più complesso, più alto, più integrato e colto di "comparare".

Se si opera una traduzione in versi, e si sceglie ragionevolmente l'endecasillabo, quali problemi sorgono? C'è subito, naturalmente, la brevità. L'italiano, a parità di contenuto se-

mantico, occupa più spazio dell'inglese. Virgillito risolve in "Ti dirò uguale a un giorno d'estate?". E una soluzione legittima, ma alleggerisce un po' troppo il gioco dubitativo di cui abbiamo parlato: in "dire uguale" manca l'idea dell'affronto psicologico, e in qualche modo l'oltranza, che c'è in "paragonare". In realtà, volendo fare dell'esercizio, un endecasillabo fedele a tutte le intenzioni delle traduzioni non metriche, potrebbe essere "Dovrò paragonarti a un giorno estivo?" o anche "Dovrò paragonarti a un dì d'estate?" Ora, "giorno" è, evidentemente, meglio di "dì", ma "d'estate" è meglio di "estivo" (in poesia non esistono sinonimi, per non parlare, con sano materialismo poetico, della maggior funzionalità di rima di "estate" rispetto a "estivo"), e l'uno esclude l'altro, almeno in questa formulazione del verso.

Giocando a queste ipotesi, emerge invece un endecasillabo che, in realtà, era già presente, come parte, nella versione di Serpieri: "Paragonarti a un giorno d'estate?". Che cosa viene a mancare, in questa traduzione? Il "devo", o il "dovrò". È una sottrazione grave? Non sembrerebbe: "paragonarti", soprattutto messo a inizio verso, irrompente ed energico com'è, contie-

ne tutto quello che serve riguardo all'intimità polemica, direi quasi la gestualità, la teatralità, di "shall I". La sostanziazione del verbo sembra, anzi, esprimere felicemente l'approccio di un ragionamento "colto a metà", di una discussione lirica già in corso nell'animo del parlante.

Obiezione possibile: "paragonarti", rispetto a "dovrei paragonarti" o "devo paragonarti", o "ti dirò", toglie la marca soggettiva: potrebbe riferire sulla possibilità astratta di paragonare il fair youth al giorno d'estate, e non al paragone possibile per il poeta parlante. Occorre notare, innanzitutto, che l'intero sonetto non vive di rigorosa soggettività rispetto al poeta: si parla, al quattordicesimo verso, di "this" (questo verso, o questa poesia), e niente più. Tutto il sonetto vive in una specie di indeterminazione, in cui l'oggetto (tu, le tue virtù e bellezze) sta sospeso di fronte non a un "io", ma a uno sguardo generale, all'intera storia e umanità.

Ma, secondariamente, e solo in apparenza contraddittoriamente, non è certo la mancanza di un "io" dichiarato che può togliere a questo sonetto l'immanenza del parlante-amante-as-severante, l'intensa e ininterrotta soggettività del canzoniere shakespeariano.

Ecco una soluzione che, ai vantaggi della forma poetica compiuta, non unisce tradimento, o approssimazione: "Paragonarti a un giorno d'estate? / Tu sei più incantevole, e più lieve..."

rpiumini@tin.it

Tradurre i grandi classici

Un anno con Clarissa

di Masolino d'Amico

Da più di quarant'anni traduco libri, commedie e copioni cinematografici, ma, avendo cominciato a farlo prima di sapere come si faceva, credo di avere imparato tutto - o di non avere imparato niente - da solo. In ogni caso, mi allargò il cuore, una volta, sentire addirittura George Steiner affermare in pubblico che le teorie della traduzione sono, all'atto pratico, perfettamente inutili. I soli consigli costruttivi che io ho mai letto in proposito riguardano la fine e non i mezzi del traduttore, e li formulò Matthew Arnold a proposito del traduttore Omero. Secondo il grande critico vittoriano, il traduttore dovrebbe porsi l'obiettivo di produrre sui suoi lettori un effetto quanto più possibile analogo a quello che l'originale presumibilmente produceva sul pubblico al quale era destinato. Per esempio. Shakespeare oggi risulta in gran parte oscuro anche ai suoi ascoltatori inglesi, ma è ovvio che la sua lingua era perfettamente intellegibile agli elisabettiani; in traduzione dunque non dovrebbe risultare oscuro. D'altro canto, la sua non era certamente una lingua bassa, colloquiale, quindi far parlare oggi Amleto con la disinvoltura di un giornalista sportivo è fuorviante. Ancora. Il blank verse era una misura nuova, ancora in fase di sperimentazione, che agli orecchi di allora doveva suonare eccitante come, poniamo, le terzine di Dante ai primi lettori della Divina Commedia - quindi renderlo nei nostri ovvi endecasillabi significa immiserirlo. Eccetera, eccetera.

Quanto ai mezzi... una formula per tradurre non c'è, ovviamente se parliamo di letteratura, perché ogni vero scrittore ha una voce propria e pertanto pone problemi diversi. E ben per questo che tradurre può essere un rompicapo appassionante! Infatti non si traduce per la gloria (delle traduzioni si ricordano in genere solo gli errori), ma per denaro, o, se si è fortunati, per passione, per curiosità. Come nessun altro, il traduttore ha l'occasione di interrogare il cervello dello scrittore, e se il cervello è di qualità, il tempo trascorso ad analizzarlo è ben speso.

Quando proposi a un editore coraggioso Clarissa di Samuel Richardson, che col suo milione di parole ha fama di essere il più lungo romanzo in lingua inglese, sospettavo che valesse la pena studiare un libro così importante e famoso. Adesso lo so. Il periodo passato a dialogarci fu una ininterrotta beatitudine. E, ponendo un libro grosso le stesse difficoltà di uno piccolo, il lavoro diventò anche sempre più leggero e piacevole. La difficoltà maggiore è sempre quella del tono di un'opera, e quando si traduce si perde sempre tempo e si macinano molte pagine prima di imboccare quello giusto; dopodiché si deve tornare indietro per uniformare il tutto. Ma con Clarissa una volta trovato il tono che mi soddisfaceva c'erano ancora millecinquecento pagine dove si trattava semplicemente di applicarlo, e a quel punto tutto filò. La mia ininterrotta, anzi crescente ammirazione per Richardson fece sì che quando arrivai in fondo - e il finale, con buona pace di Edward M. Forster e della sua teoria dell'impossibilità di concludere soddisfacentemente un romanzo, è sublime - mi dissi: "peccato".

Grazie al portatile, che consente di operare rapide correzioni e di avere sempre tutto sotto gli occhi, e poi anche di sfruttare i momenti liberi in treno, in albergo o in vacanza, ci avevo messo solo undici mesi, molto meno del previsto. Prima di cominciare pensavo di impegnarmi sporadicamente, e all'editore avevo chiesto almeno due anni. Sennonché tradurre non è come scrivere. Si "scrive" anche pensando, anche facendo altro. Tradurre è come spaccare la legna. Se invece di romperti la schiena vai a spasso, quando torni trovi lo stesso mucchio che avevi lasciato. Anzi, peggio: trovi che la legna si è inumidita, che qualcuno ha portato via dei pezzi. Perché se ti allontani troppo dalla traduzione in corso, rischi di perdere le soluzioni che ti sembrava di avere trovato; di dimenticare i criteri che avevi adottato. Torni, e dei personaggi che si davano del tu ora si danno del lei; i pollici sono diventati centimetri; non capisci perché avevi evitato un aggettivo ovvio, lo introduci trionfalmente, e dopo venti pagine trovi la ragione dell'omissione.

Già, perché i veri scrittori, altra cosa nota ai traduttori, non usano le parole a vanvera, e quindi conviene seguirli il più possibile. Chi si allontana dal primo senso di una parola per motivi magari rispettabili, mettiamo di eufonia, o per altri meno rispettabili, mettiamo per superficialità, lo fa a suo rischio: immancabilmente la parola introdotta senza vera giustificazione capita poco dopo nel testo originale, e bisogna tornare indietro e pensare meglio. Di trasmissibile ad altri temo che il lavoro su Clarissa mi abbia lasciato solo queste considerazioni. Tradurre può essere accostato, ancora, al risolvere i cruciverba. Non si può insegnare; intrattiene chi lo fa; può essere moderatamente istruttivo. Soprattutto, bisogna avere fiducia nell'esistenza, sempre, di una soluzione ideale, che è lì. Basta cercarla.

Emily Dickinson (n. 850)

*I sing to use the Waiting  
My Bonnet but to tie  
Ans shut the Door unto my House  
No more to do have I*

*Till His best step approaching  
We journey to the Day  
And tell each other how We sung  
To Keep the Dark away*

ΕΒΥΚΚ ΒΟΤ ΗΣΑΡΑ שׁוֹנֵן קדם ΦΥΠΣΝ خراسان

Contro la traduzione

di Guillaume Colletet

*Son stufo di servire, basta con l'imitare,  
Le versioni sviliscono chi è in grado di inventare:  
Sono più innamorato di un Verso che ho prodotto  
Che di tutti quei Libri in prosa che ho tradotto.  
Seguire passo passo l'Autore come schiavi,  
Cercare soluzioni senza averne le chiavi,  
Distillarsi lo Spirito senza capo né coda,  
Far di un vecchio Latino un Francese alla moda,  
Spulciare ogni parola come fossi un Grammatico  
(Questa funziona bene, quella ha un suono antipatico),  
Dare a un senso confuso uno sviluppo piano,  
Unire a ciò che serve tutto un linguaggio vano,  
Parlare con prontezza di quello che più ignori,  
I Dotti, dei tuoi sbagli, rendere spettatori,  
E seguendo un capriccio spinto fino all'eccesso  
Capire chi neppure si capì da se stesso:  
Ormai, questo lavoro mi ha talmente stancato  
Che ne ho il corpo sfinito, lo spirito spossato.*

(trad. dal francese di Valerio Magrelli)

Cosa nasconde e cosa rivela la traduzione

Lo stile e la differenza

di Massimo Bacigalupo

In un articolo uscito sull' "Indice" (1996, n. 3), Enrico Griseri aveva messo a confronto una decina di traduzioni dei *Dubliners* di James Joyce, rilevando piccole mende e perfino un abbaglio (in *I morti*) comune a tutte le traduzioni disponibili. Si era chiesto se era possibile imparare sbagliando, sicché le traduzioni dovrebbero approssimarsi sempre di più al testo ottimale. Ma purtroppo i traduttori non hanno tempo e forse nemmeno desiderio di verificare i lavori dei predecessori, e poi mentre si cerca la rispondenza maggiore la lingua d'arrivo va cambiando, rendendo di per sé necessario rivedere tutto.

Ora, in un libro uscito silenziosamente sia in italiano sia in inglese (*Translating Style. The English Modernists and their Italian Translators*, pp. IX-245, £ 13,99, Cassell, London 1998; *Tradurre l'inglese. Questioni di stile*, trad. dall'inglese di Maria Teresa Falanga, rev. di Anna Maria Morazzoni, pp. 346, Lit 29.000, Bompiani, Milano 1997), ma a mio parere di ampia portata, il narratore, traduttore e ormai anche studioso Tim Parks analizza le traduzioni italiane di cinque scrittori britannici dei maggiori, sia per porsi i consueti problemi di rispondenza e adeguatezza, sia - e qui sta la novità - per vedere che cosa la traduzione ci fa capire dell'originale. Infatti la tesi che Parks dimostra magistralmente è che sono proprio i punti opachi o problematici della traduzione che guidano infallibilmente ai nodi stilistici centrali del testo tradotto.

Parks comincia con un gioco, che dice di proporre abitualmente ai suoi studenti allo Iulm di Milano: mettergli sotto l'occhio un testo italiano e uno inglese, di cui uno è traduzione dell'altro, e invitarli a identificare l'originale. Gli studenti non hanno dubbi quando si tratta di un *dépliant* turistico su Mantova o di pubblicità per un libro di cucina. Ma quando si tratta di un testo letterario, il gioco si fa difficile. Parks lo dimostra con un paragrafo che comincia rispettivamente nelle due lingue: "Di lì a qualche minuto il treno percorreva gli squallidi sobborghi della città" e "In a few minutes the train was running through the disgrace of outspread

suburbia". Mentre l'italiano fila via liscio, in inglese c'è la strana goffaggine dell'astratto "disgrace" per definire i sobborghi. Ebbene, proprio questa forzatura della lingua, che uno studente prenderebbe per indice di una traduzione approssimativa, esprime il disgusto dell'autore per la civiltà urbana (si tratta di un brano di *Donne innamorate* di D.H. Lawrence). Scrive Parks: "Il forte senso di infamia morale che implica la parola 'disgrace' non è legato, come in italiano, alla povertà e neppure alla bruttezza. Il concetto di 'squallido' è assente. Se mai il termine sembra aver a che fare con la 'tentacolarità' ('outspreadness') della metropoli, il suo essere più grande di quanto dovrebbe, la sua espansione... Chiunque abbia letto *Women in Love* si sarà reso conto della costante avversione di Lawrence per l'uniforme e l'amorfo, della sua paura, non tanto della miseria e dello squallore, quanto del conformismo".

Così il gioco di Parks ci ha condotti fin nel centro dell'ideologia-scrittura di un colosso come Lawrence. Che passa comunemente per uno stilista timido, a confronto dei coetanei Joyce e Woolf. E invece Parks dimostra, in un capitolo tutto dedicato a *Donne innamorate*, che cose straordinarie egli fa con lo strumento linguistico. La sua lettura si conclude con un'analisi acutissima e spassosa di una scena di sesso e domesticità fra Ursula e Birkin, che nella traduzione forse inevitabilmente perde mordente e visionarietà. Concluso l'atto, Ursula versa il tè al compagno: "The tea-pot poured beautifully from a proud slender spout" / "La teiera versava con precisione da uno snello beccuccio orgoglioso". L'avverbio inglese è impoverito in cosa meccanica, rompendo il sottile legame con "l'immagine fallica che segue".

Leggendo questo e i successivi densi affascinanti capitoli su Joyce, Beckett, Woolf, Henry Green, strabiliamo perché insieme capiamo la grandezza di questi scritto-

ri in cui ogni parola si tira dietro un mondo di implicazioni e visioni e ferree strutture e poesia, e ci chiediamo che cosa mai abbiamo letto nelle traduzioni che si affannano vanamente a stargli al passo e che tutte dimostrano lacune e semplificazioni e riscritture e incomprensioni. Come diviene particolarmente evidente nell'analisi della sola traduzione italiana del leggendariamente difficile Henry Green (*Passioni*, Einaudi, 1990), dove nonostante gli sforzi la versione tradisce l'intenzione spersonalizzante e autoptica del testo (qui messa mirabilmente a fuoco).

Evien fuori nel bell'aneddoto su Beckett scrittore comico, cosa insospettata dai suoi lettori italiani davanti a brani come questo della vecchia traduzione di Watt: "Non una parola, non un'azione, non un pensiero, non un bisogno, non un dolore, non una gioia... che io non rimpianga, esageratamente". L'inglese, scopriamo esilarati, dice: "Not a word, not a deed, not a thought, not a need, not a grief, not a joy, not a girl, not a boy... that I do not regret, exceedingly". Commenta Parks: "A parte la nostra nuova sensazione, basata sull'originale, che Beckett sia, dopotutto, una persona divertente e arguta, è chiaro che il significato e gli obiettivi del brano sono notevolmente modificati dalla percezione di queste strutture formali. Invece di essere semplicemente una dichiarazione di pessimismo terminale, attira la nostra attenzione tanto sulla lingua quanto sul messaggio... ci rende consapevoli soprattutto della collisione tra la costruzione linguistico-formale (accettabile al punto da essere anodina) e il contenuto estremamente sgradevole. E proprio in tale enigma, nella collisione tra forma e contenuto, che risiede l'umorismo e il soggetto". Di nuovo Parks ci fornisce una chiave preziosa per un autore leggendario e frainteso.

E qui va sottolineato che gli è estraneo il proposito di demolire il lavoro sempre dignitoso e a vol-

te abilissimo dei traduttori che prende in considerazione (di regola una sola opera e versione per autore), ma come egli intenda piuttosto utilizzare le traduzioni come cartine di tornasole per giungere al cuore della faccenda. Scrive infatti: "Ogni analisi di questo tipo è inficiata dal sospetto che gli stessi brani avrebbero potuto essere tradotti meglio e, in tal caso, il confronto non ci avrebbe indotto a tutte queste conclusioni. A questa obiezione posso contrapporre due osservazioni. La prima, e la più concreta, è che in tutto questo volume mi sono basato sulla migliore traduzione disponibile... La seconda osservazione, e la più importante, è che buona parte dei brani di Lawrence presenta artifici che neanche il traduttore più abile riuscirebbe a riprodurre esattamente". Il discorso di Parks procede serrato, e non c'è pagina che non aggiunga qualche elemento e qualche scoperta. Dopo i grandi del Novecento, un capitolo affronta un peso apparentemente leggero, Barbara Pym (1913-80), lei sì molto inglese, squisita umorista, le intenzioni dei cui testi sono a volte indecifrabili come quelle di Green. Ma occorre, spiega Parks, decifrarle per sapere cosa tradurre.

L'intenzione di un'opera letteraria" opina "va ricercata nella natura della sua differenza da altri testi letterari". Differenza senz'altro ardua da duplicare, anche per la resistenza dell'editoria. O dell'editor. E qui si inserisce l'aneddoto dei coraggiosi tentativi di tradurre Henry Green rifiutati da un editore perché ritenuti goffi. Parks procede allora a riscrivere Green in inglese standard, e poi affida la traduzione a uno del mestiere. Così la frase iniziale di *Party Going*, "Era nebbia così densa, l'uccello che era stato disturbato sbatté contro una balastrata e cadde lentamente, morto, ai suoi piedi", diventa: "La nebbia era così fitta quella sera che un uccello, alzatosi in volo spaventato, andò a picchiare contro una balastrata e cadde morto ai piedi

di Miss Fellows". Chi non preferirebbe quest'ultima soluzione? Ma allora perché Green ha scelto quella specialissima differenza? Per disorientare, mostra Parks, il lettore al pari della protagonista del racconto.

Così Parks passa dalla materia poetica a cenni sul mercato editoriale, e sui suoi paradossi, il tutto con invidiabile lucidità. Nell'ottavo e ultimo capitolo torna al gioco iniziale, giocandolo pazientemente col lettore, e così consentendoci di gettare lo sguardo nel laboratorio di altri scrittori, anglofoni e italiani, fra cui Hemingway. I capitoli su Joyce (*I morti*) e Woolf (*Mrs Dalloway*) sono quanto di più penetrante mi sia capitato di leggere su questi maestri moderni. ("Woolf fa il verso all'incoerenza - una scelta obbligata per lo stile del flusso di coscienza, se non altro per stabilire una certa autenticità mimetica - ma di fatto non risulta mai incoerente, anche se a volte è oscura. La traduzione invece tende insieme a spiegare e a perdersi. Così facendo essa ci fa il regalo... di rivelare l'arte di Woolf.")

*Tradurre l'inglese* (che è a sua volta traduzione discutibile ma comprensibile di *Translating Style*) mi sembra un libro indispensabile per chiunque debba leggere i grandi anglosassoni moderni in italiano: farà capire tutto ciò che la traduzione può nascondere, e gli rivelerà forse per la prima volta la loro reale statura. D'altra parte non c'è altro modo di leggerli (salvo conoscere a fondo l'inglese) che servirsi delle traduzioni. Mettendo a fianco traduzione e commento di Parks si potrà avere cognizione precisa dei procedimenti dell'originale. Il che non è poco. Ma come si diceva, anche per i fortunati che leggono Woolf e Lawrence nella lingua di cui mostrarono o confermarono "ciò che potea", *Tradurre l'inglese* sarà una miniera di scoperte. Al di là dei luoghi comuni e delle caricature di cui spesso ci accontentiamo a proposito di questi poeti, eccoli qui in azione. Lo spettacolo è formidabile, e dobbiamo essere grati a Parks di avercelo messo sotto gli occhi con tanta sensibile modestia.

Massimo Bacigalupo.mbox.lingue.unige.it

Novità

Raffaello Cortina Editore

R. Michnick Golinkoff  
K. Hirsh-Pasek  
**Il bambino impara a parlare**

L'acquisizione del linguaggio nei primi anni di vita

J. Manzano  
F. Palacio Espasa, N. Zilkha

**Scenari della genitorialità**

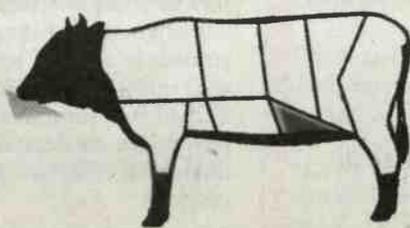
La consultazione genitori-bambino

Maria Bettetini  
**Breve storia della bugia**

Da Ulisse a Pinocchio

Pierre-Marie Lledo  
**Malati di cibo**

Storia della mucca pazza



Edgar Morin  
**I sette saperi necessari all'educazione del futuro**

Il testo-sintesi dell'opera di Morin

Maurizio Ferraris  
**Una ikea di università**

Splendori e miserie della nuova università

Ursula Wolf  
**La filosofia come ricerca della felicità**

I dialoghi giovanili di Platone

Oltre il dilemma fedeltà/infedeltà

Un corpo vivo nel tempo

di Franco Buffoni

Io mi domando”, si chiedeva Céline nella lettera a M. Hindus del 15 maggio 1947, “in che cosa mi paragonino a Henry Miller, che è tradotto?, mentre invece tutto sta nell’intimità della lingua! per non parlare della resa emotiva dello stile...”.

Lo stile, per Céline, era dunque “intraducibile”, come – per Croce – era “intraducibile” la poesia. Sono posizioni che, facendo leva sul presupposto della unicità e irriproducibilità dell’opera d’arte, giungono a negare la traducibilità della poesia e della prosa “alta”. Tali concezioni sono l’espressione di un idealismo oggi particolarmente inattuale, contro il quale l’estetica italiana di impianto neofenomenologico (da Banfi ad Aneschi a Formaggio a Mattioli) si è battuta (direi, vittoriosamente) partendo dalla constatazione che le dicotomie (fedele/infedele; fedele alla lettera / fedele allo spirito; ut orator / ut interpret; verbum/sensus; traductions des poètes / traductions des professeurs) – da Cicerone a Mounin – inevitabilmente portano a una situazione di *impasse*, configurando, da una parte, l’intraducibilità dello “stile” e dell’“ineffabile” poetico, e dall’altra la convinzione che sia trasmissibile soltanto un contenuto. Naturalmente il fatto che sia trasmissibile soltanto un contenuto è una pura astrazione, ma è dove si giunge partendo sia da presupposti “idealistici”, sia da presupposti “formalistici”.

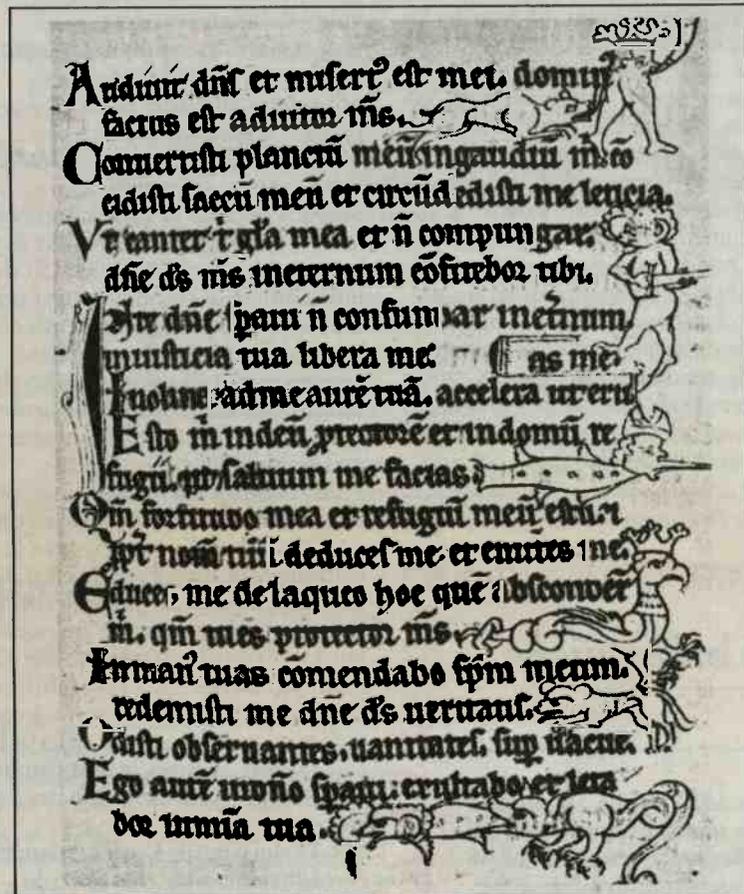
Non mi pare che la situazione dicotomica di *impasse* muti analizzando la più recente *querelle* tra Meschonnic e Ladmiral, alias tra *sourciers* e *ciblistes*, o tra una tendenza naturalizzante – “target-oriented” – che spingerebbe il testo verso il lettore straniero “naturalizzandoglielo”; e una tendenza estraniante – “source-oriented” – che trascinerebbe il lettore straniero verso il testo. Secondo questa impostazione, lo scontro fra scuole traduttologiche somiglierebbe a quello in atto nel mondo del restauro: farlo vedere il più possibile, o nascondere il più possibile.

Se si prescinde dalla simpatia che certe definizioni possono più di altre suscitare, credo sia chiaro che – proseguendo con un’impostazione dicotomica – si aggiungono soltanto nuove coppie – come addomesticamento/straniamento, visibilità/invisibilità, violabilità/inviolabilità – a quelle da secoli esistenti: libertà/fedeltà, tradimento/aderenza, scorrevolezza/letteralità. Come avviene con Lawrence Venuti, autore di *The Translator’s Invisibility*, malgrado sia senz’altro di alto livello il suo costante riferimento a Schleiermacher e alla scuola ermeneutica novecentesca che a lui si ispira.

“Come riprodurre, allora, lo stile?” Il nocciolo del problema, a mio avviso, sta proprio nel verbo usato per porre la domanda:

riprodurre. Perché la traduzione letteraria non può ridursi concettualmente a una operazione di riproduzione di un testo; essa dovrebbe piuttosto essere considerata come un processo, che vede muoversi nel tempo e – possibilmente – fiorire e rifiorire, non “originale” e “copia”, ma due testi forniti entrambi di dignità artistica.

Uno studio fondamentale a riguardo è *Il movimento del linguaggio* di Friedmar Apel. Il concetto di “movimento” del linguaggio nasce dalla necessità



di guardare nelle profondità della lingua cosiddetta di partenza prima di accingersi a tradurre un testo letterario. L’idea è comunemente accettata per la cosiddetta lingua di arrivo. Nessuno infatti mette in dubbio la necessità di ritradurre costantemente i classici per adeguarli alle trasformazioni che la lingua continua a subire. Il testo cosiddetto di partenza, invece, viene solitamente considerato come un monumento immobile nel tempo, marmoreo, inossidabile. Eppure anch’esso è in movimento nel tempo, perché in movimento nel tempo sono – semanticamente – le parole di cui è composto; in costante mutamento sono le strutture sintattiche e grammaticali, e così via.

In sostanza si propone di considerare il testo letterario classico o moderno da tradurre non come un rigido scoglio immobile nel mare, bensì come una piattaforma galleggiante, dove chi traduce opera sul corpo vivo dell’opera, ma l’opera stessa è in costante trasformazione o, per l’appunto, in movimento nel tempo. In questa ottica, la dignità estetica della traduzione appare come il frutto di un incontro tra pari destinato a far cadere le tradizionali coppie dico-

tomiche, in quanto mirato a togliere ogni rigidità all’atto traduttivo, fornendo al suo prodotto una intrinseca dignità autonoma di testo. Un principio già anticipato da Blanchot attraverso l’immagine della “solenne deriva delle opere letterarie”.

Si potrebbe persino affermare che il movimento nel tempo, in questo processo di traduzione letteraria, possa avere inizio prima ancora della redazione della stesura “definitiva” dell’“originale”, allorché al traduttore è possibile accedere anche all’avantesto (cioè a tutti quei documenti da cui il testo “definitivo” prende forma), impadronendosi così del percorso di crescita, di germinazione del testo nelle sue varie fasi. A riguardo un linguista come Pa-

reyson parla di “formatività” del testo; un poeta come Gianni D’Elia di “adesione simpatetica”, da parte del traduttore, “non tanto al testo finito e compiuto, quanto alla miriade di cellule emotive che lo hanno reso possibile”.

Il testo, dunque, si muove verso il futuro all’interno delle incrostazioni della lingua, ma anche verso il passato se si tiene conto degli avantesti. Si pensi agli ottantamila foglietti da cui provengono le quattrocento pagine del *Voyage* di Céline, alle *Epifanie* da cui discende il *Portrait* di Joyce, ai *Cahiers* su cui si forma la *Recherche*... E questo nella consapevolezza della stratificazione delle lingue storiche. Un concetto che Bianciardi esemplifica con chiarezza “architettonica” all’inizio della *Vita agra*, allorché descrive il palazzo della biblioteca di Grosseto. Che in precedenza era stata casa insegnante dei compagni di Gesù, e prima ancora prepositura degli Umiliati, e alle origini Braidà del Guercio.

Trasferendo al linguaggio questa descrizione si ottiene l’effetto-diodo, come osservando dall’alto una pila accatastata ma trasparente di strati fonetici e semantici.

Tradurre la sessualità

Tutt’altro che l’ovvio

di Mario Corona

C’è un aspetto della letteratura occidentale ottocentesca (e in particolare di quella in lingua inglese) che merita un’attenzione rinnovata, sia sul piano critico sia nel tradurre, specie in una lingua romanza. È quello che ha a che fare con il discorso sulla sessualità e con le strategie narrative della *indirection* elaborate per aggirare lo scoglio della censura, esplicita o implicita, dei tribunali, degli editori e del pubblico. Sappiamo che a metà Ottocento la letteratura stava ormai diventando di massa, e se da un lato ci si poteva guadagnare parecchio, dall’altro diventava politicamente cruciale controllare tutto quello che poteva mettere in discussione presso un pubblico sempre più vasto l’organizzazione patriarcale della società e l’uso produttivistico del corpo. Intorno al 1868 Emily Dickinson,

che dalla sua stanzetta di una cittadina provinciale del New England aveva capito tutto e subito, avvertiva: “Tell all the Truth, but tell it slant” (“dite tutta la verità, ma ditela obliqua”), avendo già compiuto la scelta radicale di non pubblicare affatto, giacché “Publication – is the Auction / Of the Mind of Man – (...) reduce no Human Spirit / To Disgrace of Price” (1863 circa: “pubblicare significa mettere all’asta la propria testa, non si riduca lo spirito umano alla vergogna di un prezzo”).

Accanto alla sua posizione radicale si elaborano strategie multiple e flessibili per affrontare o aggirare quello scoglio. Fondamentale, per esempio, la scelta del genere letterario. Quello che non passa in un genere può passare, almeno fino a un certo punto, in un altro: vedi l’idillio interrazziale/omoerotico/anarchico/pagano/innocente nel *finto* romanzo per ragazzi *Huckleberry Finn* (1884). Vedi gli analoghi idilli erotici nei romanzi di avventure polinesiane di Melville, specie in *Typee* (1846). E si osservi come le strategie narrative debbano modificarsi se si vuole collocare su registri più alti, “seri” e dunque più rischiosi, il discorso sui risvolti meno convenzionali della sessualità: *Moby-Dick* (1851), un fiasco di vendite; *Billy Budd*, lasciato nel cassetto e pubblicato solo nel 1924. Un intero discorso a parte richiederebbe poi la posizione delle donne come produttrici e consumatrici di testi letterari.

Accenniamo per ora ai problemi connessi all’uso del pronome “you”, che indica indifferentemente il singolare e il plurale. In un poeta come Whitman, oratorio e intimo al tempo stesso, che si rivolge simultaneamente o alternamente a un vasto e democratico pubblico e a una cerchia assai più ristretta di maschi-lettori-amanti (i “*comrades*”), la resa attenta dello “you” non è questione secondaria. Esempio: “Whoever you are holding me now in hand”, 1860. Questo verso di Whitman, che è anche titolo della poesia, postula l’equivalenza poeta-libro. L’auspicio del poeta è che il suo libro circoli il più ampiamente possibile, sia cioè “portatile” (“tascabile”, diremmo oggi). Dunque, a questo livello del discorso, sembrerebbe ovvio tradurre “you” con “voi”. Ma in Whitman, insieme all’ovvio e al generale, c’è uno specifico tutt’altro che ovvio. Data l’equivalenza libro-poeta stabilita in base alla strategia narrativa omoerotico-seduttiva di Whitman, che si mescola e confonde con quella democratica, anche il poeta diventa “tascabile”, con la precisazione che preferirebbe essere infilato, anziché in tasca, fra pelle e camicia, vicino al cuore o ai fianchi di colui che è disposto a diventare suo “seguace”. E il singolare maschile “he”, introdotto dopo i primi versi ambivalenti, mentre opera una drastica selezione di *gender* restringendo l’uditorio al maschile, ci fa comprendere che qui il “tu” diventa obbligatorio, e potrebbe essere consigliabile anche in casi meno espliciti.

Altro caso tipico dell’inglese è quello dell’assenza di indicazioni di genere in sostantivi deverbali come “lover”. Altro ancora quello dell’indeterminatezza di “it” (“esso”, “essa”, “la cosa”: frequentissimo in Henry James). Se siamo sufficientemente consapevoli delle varie forme di *indirection* cui gli scrittori di quest’epoca ricorrono quando gli serve, eviteremo di cadere in soluzioni automatiche (o normalizzanti). Occorrerà infatti prestare maggiore attenzione ai modi complessi, programmaticamente elusivi, talvolta cifrati, con i quali chi scrive cerca di immettere nel linguaggio (anziché nella trama palese) la dimensione della sessualità negata dai codici morali del tempo. L’esempio di Henry James è fra i più illuminanti, anche se qui non c’è spazio per offrire una campionatura anche minima (mi permetto di rimandare a una mia recensione sull’“Indice”, 2000, n. 10). Nella sua prosa notoriamente complessa e deliberatamente sfidente è il linguaggio a dire sempre quello intorno a cui così spesso gira e rigira, inconcludentemente – si direbbe – la trama. Dunque bisogna cogliere e rispettare anche le sfumature minime del testo, senza più paraocchi sessuofobici e omofobici. Certo il compito di tradurre James appare fra i più disperanti, ma, in un modo o nell’altro, bisognerà pur mettersi a ritradurre daccapo questo micidiale giocolere, ora che da dieci-quindici anni siamo stati messi criticamente in grado di coglierne la fisionomia più segreta e, forse, più autentica.

*“To canto per consumare l’attesa –  
Allacciare la cuffia,  
chiudere la porta di casa,  
non mi resta nient’altro da fare,*

*fin quando, all’avvicinarsi del suo  
passo finale  
viaggeremo verso il Giorno  
raccontandoci di come abbiamo  
cantato  
per tenere lontana la Notte”*

(trad. di Barbara Lanati, Feltrinelli, 1986)

Tradurre il teatro

Shakespeare e il supermarket

di Luca Scarlini

Il teatro vive di respiri, pause, ritmi, inflessioni; la punteggiatura ha il valore di una partitura che deve essere rispettata per quanto possibile. Quale lingua per la scena? Una domanda complicata, articolata, con molte possibili risposte e un orizzonte di riferimento complesso. La tradizione italiana ha contribuito alla storia del teatro mondiale con grandi invenzioni come la Commedia dell'Arte (mistificata e incompresa fino alle aberrazioni americane che ne prevedono l'insegnamento alla stregua di una tecnica da Actor's Studio) e il melodramma, e ha lanciato autori che continuano una notevole carriera sui palcoscenici di tutto il mondo (non ultimo Dario Fo, che coglie innumerevoli successi ovunque), ma dato che la drammaturgia è legata giocoforza al flusso della quotidianità, sia pure rielaborato o combattuto, ma comunque preso in considerazione, non può che essere in dialetto la maggior parte delle nostre produzioni migliori, che da Goldoni a Eduardo, fino all'attualità (e alle incursioni letterate e teatralissime di Enzo Moscato o ai dialoghi micidialmente precisi di Spiro

Scimone) disegnano efficacemente una realtà particolare che esprime immediatamente risonanze più ampie.

L'italiano è una lingua gravata dal peso di una storia letteraria e politica illustre con costrutti difficilmente riducibili; e allora qual è la soluzione che si offre per il parlato? Forse imitare la lingua standardizzata della televisione, giocare al ribasso con un'inflessione dialettale (per lo più romanesca) che è puro e semplice effetto macchietistico, o con una costruzione che non lascia mai l'indicativo, quasi si trattasse di un obbligo da cui non ci si può esimere? Il lavoro che ho svolto sulla drammaturgia inglese contemporanea mi consente di indicare alcune possibili risposte empiriche alla questione.

La traduzione per il teatro *in primis* non ha come terminale un editor, ma un attore, ed è pertanto da mettere in prova come un disegno luci per coglierne il meccanismo e comprendere se ha una forza e una presenza, in una parola, se "funziona". Perciò è un lavoro che va letto a voce alta, in cui l'orale ha altrettanto peso dello scritto; particolar-

mente difficile è infatti soprattutto la resa di lessici giovanili o gergali, assolutamente comuni nei repertori anglosassoni e da noi ristretti di norma a un im-poetico e limitato vocabolario "grandefratellista", dalla esiguis-sima articolazione. È necessario quindi mettersi in ascolto: seguire le conversazioni in tram, metropolitana, al supermarket e creare un idioma che possa essere detto in scena dagli attori.

La vicinanza con la lingua parlata è auspicabile anche per i classici, che da noi di norma sono appannaggio di valenti accademici, bravissimi nell'analisi critica ma non sempre versati nella relazione con la scena, perché un testo, per quanto complesso, intessuto di metafore e *puns* e poeticamente ricchissimo, da Shakespeare a Beckett, non può non essere anche sempre legato alla lingua del tempo in cui si recita, pena altrimenti la perdita di molte delle sue potenzialità. D'altra parte però i "valori culturali", ossia le scelte stilistiche e l'articolazione espressiva, non possono essere ovviamente inficiati da una scelta linguistica meramente documentaristica e "fotografica". Quindi tutto si gioca in un equilibrio delicato, per citare un titolo famoso di Albee, da mettere in discussione ogni volta, cercando di rendere giustizia allo stesso tempo al "parlato" in movimento e agli elementi poetici e simbolici costitutivi del testo.

scarlini@dada.it

Traduzione galante fra Sterne e Foscolo

La bellissima grisette

di Viola Papetti

Che il traduttore sia un viaggiatore in terre lontane in cerca di oggetti belli e sorprendenti, da riportare a casa avvolti in quell'aura di estraneità che li impreziosisce ancor di più, è alle-goria settecentesca che discende dall'avventuroso *grand tour*. Ma se scovare, acquistare, trasportare il quadro, la scultura, il bronzo, la stampa, il disegno per il *cabinet* del virtuoso è impresa che richiede un lungo lavoro preparatorio, e l'intervento di esperti d'arte e del mercato, più difficile e solitaria è la fatica del traduttore, più ampio e stratificato è il suo mercato, più eterogenea la sua merce.

Se ne accorge subito Sterne-Yorick appena sbarcato a Calais all'inizio del suo *Viaggio sentimentale* (1768). Dal volto della sconosciuta passeggiatrice, appena incontrata, si sprigionano intrecciate trasmutazioni semiotiche: parole, sguardi, gesti che significano. In primo piano: l'occhio, la mano; intervalli significanti: l'immobilità, il silenzio; scenografie costrittive: la parete vuota da guardare insieme, la carrozza entro cui isolarsi in due. Una storia di lei, non detta ma intrigante, che stimola ipotesi eccitanti in lui. Infine il saluto colto al volo mentre la donna si affaccia al finestrino di una carrozza in corsa. Un cenno non descritto, ma interpretato come una sicura promessa, un desiderio anche di lei, da esaudire a prezzo di una lunga deviazione prima di tornare a casa. Ma la traduzione è sicura, il traduttore è felice, anche se forse quella versione non sarà mai pubblicata.

La complicata etichetta sociale aveva intralciato lui, inglese, mentre era stata aggirata con successo da un ufficiale francese. Non solo il linguaggio, ma le regole mondane ostacolano pericolosamente l'interpretazione. L'enorme e impreciso agglomerato della cultura del paese di origine e di quello d'arrivo, quella più ristretta, ma non meno insondabile, degli individui a colloquio, tendono continui tranelli. Nei rapporti sessuali-sentimentali l'effeminato Settecento ha stabilito una tattica precisa quanto elastica: attacco e ritiro sono protetti: vittorie, semivittorie e *défaillances* sono coperte dalla felicità di un linguaggio allusivo e carezzevole, astuto e confortante. Strada facendo il traduttore è sempre più ossessionato e sfidato dalla grandiosità del suo scopo.

A Parigi Sterne-Yorick incontra la bellissima *grisette*, e ci prova con la traduzione che Foscolo - traducendo il *Viaggio* - chiamò della "fidelité religieuse" - ossia occhio per occhio, dente per dente, la traduzione che mette in piazza l'autore in tutta la sua insopportabilità. In genere, perciò, un fallimento. "La bella *grisette* gettava ora uno sguardo ai guanti, poi di lato alla vetrina, poi ai guanti, poi a me. Non ero disposto a rompere il silenzio - e seguì il suo esempio: un'occhiata ai guanti, una alla vetrina, una ai guanti e una a lei - così via a turno. Scoprii che perdeva terreno a ogni assalto - aveva l'occhio vivo e nero, e dardeggiava attraverso due lunghe ciglia di seta con tale acume che mi penetrava il cuore e i lombi. Può sembrare strano, ma realmente me lo sentivo -". Foscolo fu costretto a rivedere il suo metodo, e Sterne pure.

Una sera a Milano, al concerto di Martini incontra la marchesa di F\*\*\*, e qui la traduzione letterale, passo per passo, parola per parola, inclina verso il grottesco. Infine uno dei due rompe lo schema, e propone un passo nuovo. La proposta viene immediatamente accettata. "Parola mia, madame, dissi quando l'ebbi sistemata in carrozza, ho fatto sei diversi tentativi per farla uscire - E io ho fatto sei tentativi per farla entrare, replicò lei - Voglia il Cielo che faccia anche il settimo, dissi - Con tutto il cuore, disse, facendomi posto - La vita è troppo breve per farla tanto lunga con le cerimonie - quindi entrai all'istante, e mi portò a casa sua (...) Voglio solo aggiungere che il rapporto nato da quella traduzione fu il più piacevole di quanti ebbi l'onore di intrattenere in Italia".

Ormai il viaggiatore-traduttore è consapevole di una pansemioticità diffusa, in lungo e in largo. E si ritiene un esperto. "Non c'è segreto che più aiuti l'andamento della vita sociale quanto padroneggiare questa stenografia, e prontamente tradurre in parole semplici, i vari moti degli occhi e delle membra, con tutte le flessioni e i contorni. Da parte mia, lo faccio così meccanicamente per lunga abitudine che quando giro per Londra traduco strada facendo; e più di una volta mi sono fermato dietro un gruppo di persone che non si erano dette neanche tre parole, e ne ho ricavati venti dialoghi diversi, che avrei potuto mettere in bella scrittura, e per giunta giurata". La natura universale e intima dell'atto del traduttore non deve essere sottovalutata.

papetti@uniroma3.it

خراسان قديم شون هسارا ووت ابوكه

Splendori e miserie delle traduzioni balzachiane

di Mariolina Bertini

"Balzac e Proust mi tengono compagnia, come dei veri fidanzati", ha confidato recentemente a "Diario", nel corso di una bella intervista sulle sue letture, Paolo Poli. Gran parte del pubblico di "Diario" dev'essersi sentito in sintonia con lui riguardo a Proust, fidanzato tra i più prestigiosi, eleganti e beneducati, che nessuno esiterebbe a presentare alla propria mamma; il nome di Balzac, invece, temo abbia destato una minor simpatia. Nettamente meno amato, in Italia, di Stendhal, di Flaubert e di Proust, Balzac stenta a trovare nel nostro mondo editoriale una sistemazione degna di lui: se in Cina la *Commedia umana* è stata integralmente tradotta, qui da noi sono reperibili in libreria soltanto opere singole o raccolte parziali.

Nella collana einaudiana degli "Scrittori tradotti da scrittori", significativamente, al nome di Balzac corrisponde una triste lacuna; con qualche rara eccezione (Grazia Deledda, Camillo Sbarbaro, Attilio Bertolucci, recentemente Andrea Zanzotto) gli scrittori italiani hanno evitato di cimentarsi nella traduzione balzachiana, certo più faticosa che gratificante per la gran mole di riferimenti che comporta a oggetti desueti e a mode ed eventi dimenticati. Nonostante questa defezione dei nomi illustri, le traduzioni eccellenti non mancano: da quelle, ormai numerose, che si allineano nello scaffale dei "Grandi Libri" Garzanti, a quelle - più antiche - del catalogo Einaudi, dalla versione del *Teatro* di Stefano Doglio per Newton Compton alle meritorie fatiche di Maria Ortiz, pubblicate da Casini e temo non più in commercio.

Questo panorama - forzatamente alquanto incompleto - potrebbe indurci all'ottimismo; ottimismo che sarà meglio professare con un pizzico di cautela, perché il terreno della traduzione balzachiana è disseminato di insidie che non sempre i traduttori riescono a evitare. Certo, ai nostri giorni non accade più, come in un articolo appar-

so a Milano nel luglio del 1831, che il titolo della *Peau de chagrin* venga tradotto (equivocando sul doppio significato della parola "chagrin") *Pelle di rammarico*; né che i traduttori di Balzac si permettano quei tagli e quelle manipolazioni che, come ha dimostrato nei suoi dottissimi studi sulla rivista "Ævum" Raffaele de Cesare, erano la regola prima del 1850.

Tuttavia può accadere che in una fortunata edizione economica, più volte ristampata, di racconti tratti dalla *Commedia umana* il lettore si trovi di fronte a stravaganze difficilmente imputabili allo sventurato autore. Vi leggiamo infatti - nella novella *Una doppia famiglia* - che madame Crochard, essendo stata invitata a una gita in campagna, "si presentò per scegliere un orologio a cucù all'angolo della rue du Faubourg Saint-Denis e della rue d'Enghien". Sarà il caso di attribuire questo strano comportamento a un maniacale scrupolo di puntualità? Non necessariamente, dato che il *coucou* di cui parla qui Balzac è un tipo ben noto di carrozza da nolo, una specie di *fiacre*. La *locanda rossa*, archetipo del racconto poliziesco, offre nella sua prima pagina un'affermazione non meno singolare. Di un giovane tedesco che, poco prima di lasciare la Francia, cena a quattro palmenti alla tavola di un banchiere parigino, ci viene detto che "dava un addio coscienzioso alla cucina della quaresima". Dobbiamo pensare che la quaresima (*carême*) fosse per Balzac sinonimo di bagordi più che di penitenza e di ascesi? Ma no; nulla in questa pagina di eretico né di rabelaisiano; la cucina di Carême è qui semplicemente la cucina raffinatissima del celebre Marie-Antoine Carême, cuoco di Talleyrand e di altri illustri *gourmands* dell'epoca.

maria.bertini@unipr.it

## L'impossibile traduzione poetica

### Fantasmî e dogane

di Fabio Pusterla

Propongo, per ragionare brevemente sulla traduzione poetica, di dare subito per scontati due assiomi paralizzanti: tradurre poesia è impossibile, e del resto la poesia è morta da un pezzo. Adesso che siamo in chiaro su queste cose fondamentali, potremmo anche riaprire un bel volume curato una decina d'anni fa da Franco Buffoni (*La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, 1989), nel quale alcuni tra i maggiori poeti (che scrivono poesia anche se la poesia è morta) e traduttori (che traducono poesia anche se la cosa non si può proprio fare) provano a raccontare la loro esperienza.

Il quadro che ne esce è ricco e vivace; più ricco di dubbi che di certezze, più basato su esempi concreti che su discorsi teorici. E questa è già un'osservazione interessante: Luciano Erba propone la figura del traduttore come bricoleur ("il bricoleur-traduttore non sa mai quello che finirà per fare, va per tentativi, interroga le cose"), Gian Piero Bona vorrebbe "poter dimostrare che soltanto un avaro reputa intraducibile un testo", Franco Fortini individua nella pratica dei "compensi e delle supplenze" la regola empirica

del lavoro traduttorio, Giorgio Caproni confessa di non aver "mai fatto differenza, o posto gerarchie di nobiltà, tra il (suo) scrivere in proprio e quell'atto che, comunemente, vien chiamato il tradurre". I dubbi e la concretezza, insomma, ma anche la generosità un po' folle del traduttore, suggeriscono che tra poesia e traduzione poetica esista un rapporto profondo, che va ben oltre l'ipotetica subordinazione della seconda alla prima.

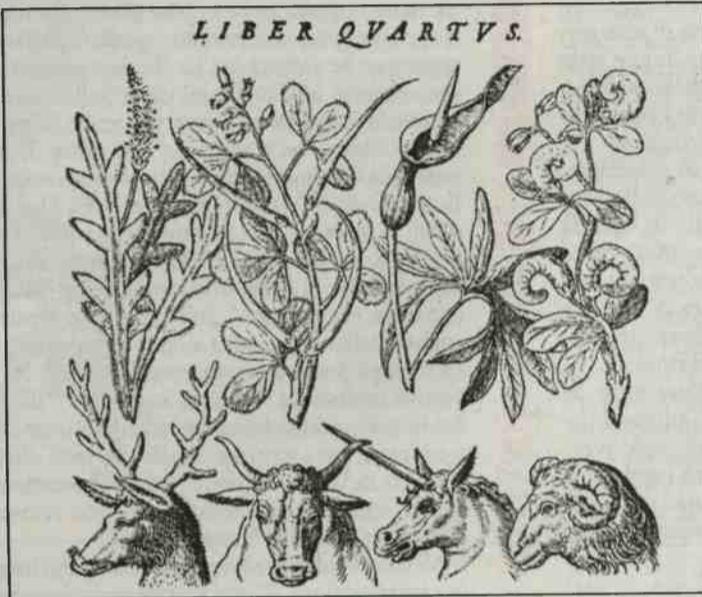
La traduzione poetica, dunque, come una delle forme che può assumere la scrittura poetica? Visto che, sin dall'inizio, abbiamo definito le due operazioni *impossibili*, perché non dovremmo adesso riconoscerne la sostanziale parentela? Magari aggiungendo che le cose saranno andate diversamente in altre

epoche culturali: ma che, oggi, il non poter esistere della poesia si allea più fraternamente al non essere possibile della traduzione. Storie di fantasmî, forse: ma fantasmî vispi e allegri, e anche piuttosto in salute.

Dire quando e perché una traduzione appare soddisfacente, efficace, "giusta" (provvisoriamente: perché le traduzioni

signora: come fa lei a capire quando una poesia che ha scritto "va bene"? Fortini ha dato una risposta stupenda, anche se potrebbe averla inventata lì per lì. Ha detto che ogni tanto lui si chiudeva in una certa sua stanzetta, tutto solo, e lì recitava ad alta voce i versi che stava scrivendo; li recitava più volte, fingendo varie pronunce e intonazioni dialettali. Se letti così quei versi non lo facevano ridere, allora andavano bene. Se no, erano da buttar via. Potrebbe valere, un simile metodo, come banco di prova per una traduzione? Nègarlo assolutamente vorrebbe dire rigettare la traduzione poetica nelle stanze della servitù; affermarlo senza il minimo dubbio trasformerebbe il traduttore in un creatore puro e semplice, libero

È appena un po' più facile affrontare il caso opposto: quello di una cattiva traduzione. Lasciamo pure da parte le cose più evidenti: gli errori linguistici, i malintesi, l'eventuale sciattezza. C'è però qualcos'altro, di nuovo meno semplice da definire. La traduzione è linguisticamente ineccepibile; ma se non funziona, perché non funziona? Proprio perché è linguisticamente ineccepibile: l'ossessione lessicale, grammaticale e sintattica ha trasformato il linguaggio poetico in un esercizio linguistico, senza coglierne l'essenziale. Che potrà essere volta a volta il ritmo o l'eco sonora. Tra i numerosissimi esempi di pessime traduzioni, eccone uno anomalo, che non riguarda la letteratura, e che viene raccontato da Benjamin Fondane nel suo appassionato ritratto di Costantin Brancusi: "La dogana degli Stati Uniti d'America - non più idiota di altre dogane e censure - ha decretato due anni fa che l'Uccello di Brancusi non è altro che 'semplicemente del metallo di una certa consistenza e di un certo peso'. Perché, secondo il Tarif Act: 'è necessario che un'opera d'arte imiti gli oggetti naturali, e in particolare la forma umana, rappresentandoli nelle loro giuste proporzioni di lunghezza, di larghezza, di profondità, o solo di lunghezza e di larghezza'". Cosa c'entra la traduzione con questa storia di stupidità doganale? potrebbe chiedere qualcuno. C'entra, c'entra. Basta pensarci su.



invecchiano più in fretta dei testi che traducono; e questa rimane una bella differenza), non è meno difficile dello spiegare come mai una poesia sia una bella poesia e un'altra invece no. Una volta ricordo di aver ascoltato Fortini che rispondeva appunto alla domanda di una

da vincoli esterni, solennemente assiso su di un piccolo trono ridicolo. No, la buona traduzione non è la stessa cosa della buona poesia che traduce; eppure, ragionare sul senso della traduzione ci conduce molto vicini al nucleo più profondo della poesia.

## Una distesa arida e pietrosa

di Chiara Sandrin

Molti grandi poeti tedeschi sono anche traduttori. Per alcuni di loro, come Hölderlin, Rilke, Celan, la traduzione ha rappresentato un momento di importanza decisiva nella ricerca della propria espressione più autentica. L'estrema produzione di ognuno di loro, i grandi inni holderliniani successivi al 1800, le *Elegie di Duino*, le pubblicazioni postume di Celan, percorre e disegna il paesaggio extraterritoriale raggiunto dopo il superamento di innumerevoli frontiere. Si tratta di un paesaggio il cui orizzonte è tracciato con segno volutamente ampio, sconfinatamente aperto, spesso interrotto, entro il quale si riconosce continuamente l'immagine del deserto. Nel frammento holderliniano *Der Einzige* [L'Unico], è nel deserto che si osserva il passaggio dell'ultimo dio e il permanere della traccia di una parola. Il paesaggio posto al centro del ciclo delle elegie rilkeane, quello su cui si interroga la quinta rimanda al deserto che fa da sfondo al dipinto di Picasso *La famiglia dei saltimbanchi*, un paesaggio privo di ombre, neutro, che pare assorbire le figure umane che lo calpestando. E una sabbia volubile, fugace, soffocante, imperiosa, seppellisce, nella raccolta *Zeitgehöft*, l'ultimo paesaggio della poesia di Celan: "Unter der Sandhaube steuert / dein unbelauscht schlafendes / Hirn / den unverwirkbaren, einen, ozeanischen / Tag, ..." ["Sotto la cuffia di sabbia, il tuo / cervello / che dorme incontrollato / manovra / l'ineluttabile, quell'uno, / quell'oceanico / giorno, ..."] (trad. di G. Bevilacqua).

Quando Walter Benjamin, nel suo saggio sul *Compito del traduttore*, che è essenzialmente un *excursus* sulle traduzioni holderliniane da Sofocle, individua la diversità della lingua della traduzione, "derivata, ultima, ideale", rispetto a quella dell'originale, "ingenua, primaria, intuitiva", aggiunge che la ragione di questa diversità sta nel fatto che il lavoro della traduzione è ispirato dal "grande motivo dell'integrazione delle molte lingue nella sola lingua vera", e, riflettendo sul rapporto della traduzione col "significato" dell'originale, auspica la capacità da parte del traduttore di liberare nella propria lingua, scuotendola potentemente mediante l'incontro con la lingua straniera, quella pura lingua racchiusa in un'altra. Trasportando nella propria poesia quella materialità grezza, quella ruvidezza informe e tuttavia incontrovertibile con cui, nella traduzione, il "significato" estraneo e sconosciuto si offre a una possibile comprensione, Hölderlin per primo, ma dopo di lui Rilke e, nel modo più stringente e consapevole, Celan, hanno condotto la lingua ai margini di se stessa, in una distesa arida, pietrosa, piena di silenzio e di memoria. Tradurre da una lingua simile significa rischiare, nella propria, un sommovimento inevitabile; significa scoprire anche nella propria lingua un fondo di indomabile estraneità, e forse infine la necessità di comprenderlo.

## ΕΒΥΚΕ ΒΟΤ ΗΣΑΡΑ שוֹנִן קדם פּוּטְטֵן خراسان

### La prova dell'estraneo

di Bernard Simeone

La mia pratica della traduzione sarebbe altrettanto legata alla mia scrittura personale se avessi scelto di tradurre opere scritte in una lingua molto lontana dal francese? Oppure la natura, oggettivamente *prossima*, dei testi italiani che traduco determina in gran parte la mia convinzione di avere a che fare con due processi straordinariamente vicini?

Mi pongo da tempo il problema, che gira intorno a una letteralità ben compresa. Tradurre una lingua prossima è poter sostenere, più a lungo e più in là che in altri casi, la *prova dell'estraneo* nella tentazione del calco non un semplice oggetto di repulsione, ma una minaccia fertile. Mai come nella traduzione dall'italiano in francese, o viceversa, ho provato così nettamente l'interpenetrazione delle lingue e l'atto creatore che ne può nascere. Come se la scrittura, nella lingua d'arrivo, non attingesse la sua forza e la sua "naturalità" altrove che nell'essere stata scossa il più profondamente possibile dalle strutture e dagli stimoli della lingua straniera. Tradurre diventa allora l'esperienza di una lingua che vibra ai confini tra il suo equilibrio e il suo rischio. Oscillazioni infinitesimali o grandi scarti incitatori ma, sempre, variazioni intorno a un'impossibile trasposizione, a una similitudine vietata.

È il più prossimo che è già il totalmente altro, per usare concetti lacaniani che possono chiarire l'esperienza, ma non determinarla davvero. Perché la prossimità delle lingue rende ancora più aleatoria la teorizzazione dell'atto. Sono movimenti osmotici da una parte e dall'altra di una frontiera, resa percepibile solo da loro. La frontiera la si constata più di quanto non la si concepisca, continuamente modificata dall'esperienza dei possibili: che cosa posso permettermi traducendo, quale prossimità, quale traslazione, quale radica-

lità? Che cosa può sopportare la lingua che è la mia, quando la lingua straniera e tuttavia prossima la scruta, la dilata, la malmena, esige da lei ragioni? Ciò che avviene allora, quella che sarà la mia scelta, quello che mi autorizzo e quello che mi proibisco, è il riflesso molto esatto, oserei dire implacabile, del rapporto che intrattengo con la mia lingua. In termini più precisi, questa scelta *segna* la mia scrittura e la *situa*, sia io indotto - come per le poesie di Vittorio Sereni o la prosa di Silvio D'Arzo - a rimanere il più vicino possibile all'originale, oppure - come per la poesia di Umberto Saba o i racconti di Anna Maria Ortese - ad allontanarmi più nettamente da una letteralità ritenuta non significativa (e non è il caso qui di evocare le ragioni di questa "insignificanza", che riflettono la tolleranza di cui dà prova la mia idiosincrasia nei confronti dell'alterità).

L'esperienza dei confini può anche verificarsi "a specchio", quando traduco le poesie con le quali Sereni, in *Stella variabile*, ha interiorizzato il ritmo stesso della poesia di René Char, introducendo nei propri versi frammenti di Char da lui tradotti. Come tradurre in francese una creazione di questo genere alle frontiere del calco? Fare ritorno al testo originale di Char (e questo ritorno, per ironia della sorte, potrebbe essere, riprendendo un celebre titolo del francese, qualificato come *ritorno a monte*) o tradurre letteralmente la traduzione di Sereni, tradurla cioè come testo primario? In questo ritorno verso un'origine che si sottrae sempre, o piuttosto che è sempre in movimento (fatto che determina concretamente il futuro del testo), la prossimità degli idiomi conta molto.

Verificare la radicalità delle poste in gioco *sin* nella stretta parentela delle lingue non è il paradosso minore della traduzione.

(trad. dal francese di Gabriella Bosco)

Scrittori tradotti da scrittori

Per una biodiversità linguistica

di Valerio Magrelli

Nel 1993, Michael Krauss ipotizzò che circa la metà delle seimila lingue parlate nel mondo sarebbe scomparsa in pochi anni. Ho ripensato spesso alla sua dichiarazione, perché nello stesso periodo fu inaugurata la cosiddetta "trilingue" della Einaudi, ossia la serie internazionale della collana "Sts" (Scrittori tradotti da scrittori). Concepita da Giulio Einaudi, l'idea di presentare, sulla scorta di una versione italiana, alcuni significativi casi di incontro tra due lingue straniere, conobbe molte difficoltà, innanzitutto sul piano della realizzazione tipografica. Perciò quel segnale sembrò confermare l'opportunità di una scelta tanto temeraria sotto il profilo del mercato.

L'iniziativa ha infatti inteso testimoniare il desiderio di difendere, se non le specie minacciate di estinzione, almeno il senso della loro differenza - di "biodiversità" parla, ad esempio, lo studio di Claude Hagège, *Halte à la mort de langues* (Odile Jacob, Paris 2000). Se la compresenza di tre lingue ha rappresentato una novità editoriale (cui accosterei, fra i pochi casi analoghi, la traduzione tedesca di Beckett da Suhrkamp), l'interesse dell'esperimento è consistito in quella sorta di "lettura attiva" provocata dal viaggio nel reticolo testuale.

Si è cominciato con *Humpty Dumpty* di Lewis Carroll tradotto da Antonin Artaud (versione italiana di Guido Almansi e Giuliana Pozzo), e con *Tifone* di Conrad recato in francese da André Gide (versione italiana di Ugo Mursia). Il primo titolo si è imposto per la violenza dei cortocircuiti attivati: basti considerare la distanza tra il delicato mondo vittoriano del reverendo Carroll e lo sconvolto universo psichico artaudiano che emerge dalle lettere riprodotte nel volume. Rispetto a questo estremo caso di collisione linguistica, la versione gidiana di *Tifone* si raccomanda invece per la fittissima trama di relazioni biografiche e riflessioni teoriche che la sottende.

Le due uscite seguenti hanno presentato Ezra Pound traduttore di *Cathay* (a cura di Alessandra Lavagnino e Mita Masci), e Paul Valéry confrontato alle *Bucoliche* di Virgilio (a cura di Carlo Carena). Tramite le versioni interlineari dell'orientalista Ernest Fenellosa, l'autore dei *Cantos* tradusse in inglese una celebre antologia di testi classici cinesi. Pertanto, a fianco della versione italiana dall'inglese, firmata da Mary de Rachewiltz, è stata offerta quella che le due curatrici hanno redatto, per la prima volta, a partire dal cinese. Quanto all'altro titolo, è sufficiente ricordare il saggio di Valéry *Variazioni sulle Bucoliche* (in appendice al volume), dove si parla della vita mentale come di un'unica "onda di traduzioni" - definizione che si attaglia bene al senso della serie trilingue.

Quinto volume, *Mal vu mal dit* di Samuel Beckett, tradotto in inglese dallo stesso autore (*Ill seen ill said*) e presentato nella versione italiana di Renzo Guidieri (*Mal visto mal detto*), con un saggio di Nadia Fusini che ci mostra un Beckett nudo e teso, sperduto, come egli stesso scrisse, "dentro gli spazi solitari e desolati dell'autotraduzione". Molto andrebbe detto anche sul *Cimetière marin* di Valéry tradotto in spagnolo da Jorge Guillén (a cura di Giuseppe E. Sansone), e su *The Raven* e altre poesie di Poe offerto nel portoghese di Ferdinando Pessoa (a cura di Paolo Collo), per non dire dell'*Anna Livia Plurabelle* (da *Finnegan's Wake*) di James Joyce, tradotto in francese da un'équipe di scrittori fra i quali spiccava Samuel Beckett, e in italiano dallo stesso Joyce con l'amico Nino Franck. Curato da Maria Bosinelli, il volume si avvale di un saggio di Umberto Eco, mentre George Steiner ha firmato lo studio sull'*Antigone* di Sofocle nella traduzione di Hölderlin (in appendice, l'adattamento di Bertolt Brecht).

Meno noti, i *Selected Poems* di William Blake nella traduzione francese di Georges Bataille (versione italiana di Giuseppe Ungaretti, cura di Annamaria Laserra), e *Babette's Feast* di Karen Blixen, autotradotto dall'inglese al danese (a cura di Annamaria Segala), cui sono seguiti quattro racconti di Poe tradotti in francese da Baudelaire col titolo *Abitazioni immaginarie*. Il catalogo si ferma ai *Quaranta sonetti* di Shakespeare curati Carlo Ossola, che Yves Bonnefoy ha in gran parte tradotti in francese proprio per questa edizione, in omaggio alla versione italiana di Ungaretti. Questi i volumi usciti fino ad ora. Per il momento la collana è sospesa, ma la speranza è che possa riprendere il percorso sin qui delineato.

valmag@libero.it

Ariel Lewin (a cura di)  
Gli ebrei nell'impero romano  
Saggi vari

Steven E. Aschheim  
G. Scholem, H. Arendt, V. Klemperer  
Tre ebrei tedeschi negli anni bui

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

Ma che bel castello...

di Gabriella Bosco

Ho chiesto spesso a grandi scrittori - da Alain Robbe-Grillet a Michel Tournier, da Hector Bianciotti a Eugène Ionesco a Natalie Sarraute - quale fosse la loro idea sulla traduzione letteraria, ottenendone opinioni disparate, spesso anche antitetiche. La risposta più interessante è forse quella che mi diede Julien Green, americano di Francia, perfettamente bilingue, che mi disse: "La traduzione non esiste. Il passaggio da una lingua all'altra trasforma sempre". E specificò: "Quando leggo dei miei libri tradotti in italiano, per esempio, trovo che sono più belli, un po' come quando guardo un quadro nudo e poi lo guardo con il vetro davanti: trovo che ci guadagna". Julien Green conosceva anche l'italiano, per aver abitato nel nostro paese, e aveva modo di apprezzare il risultato del lavoro di traduzione. "Il vetro interposto", diceva, "si fa però particolarmente sensibile quando a tradurre è uno scrittore, qualcuno cioè che di mestiere scrive romanzi e traduce occasionalmente, come prova d'autore, esercizio retorico, esibizione (in senso buono)".

Mi è capitato di dover prendere in mano una di queste traduzioni, di una grande scrittrice che si esprimeva attraverso *Il silenzio del mare* di Vercors: per una nuova edizione Einaudi, bilingue, mi venne affidata qualche anno fa la curatela del libro, e mi trovai di fronte al problema - volendo congiuntamente l'editore e io conservare *in toto* la traduzione originale di Natalia Ginzburg - di alcuni suoi interventi forti sul testo.

Uno dei personaggi del libro, l'ufficiale tedesco Werner von Ebrennac, che s'installa in casa del protagonista e di sua nipote (siamo nella seconda

guerra mondiale, nel periodo di occupazione tedesca della Francia) parla - come scrive Vercors - un francese corretto: è persona colta, che ama profondamente la Francia e la sua cultura. Il personaggio è interamente costruito sul contrasto tra la sua grande civiltà come persona e la barbarie del ruolo che deve giocare nella Storia. Il suo francese corretto, per effetto di ricerca stilistica da parte di Vercors, presenta allora alcune durezza espressive, che non sono veri e propri errori sintattici o grammaticali, e però diventano segnali strettamente correlati al suo modo di essere. Natalia Ginzburg non li tradusse, questi segnali, minimi sì, ma tali da venire perfettamente percepiti dal lettore francese. Scelse di non tradurli. Un esempio? Per dire che la casa dei suoi "ospiti" gli piace di più del castello dove avrebbe dovuto andare se i suoi uomini non si fossero sbagliati nel condurlo, l'ufficiale dice: "Ici c'est beaucoup plus beau château". Tradotto dalla Ginzburg: "Questo castello qui è molto meglio". Avrebbe potuto lasciare: "Questo è castello molto più bello", conservando il leggero *manque* che disturba il francese. Sono numerosi i passaggi del libro in cui la Ginzburg raddrizzò, se così si può dire, il francese del tedesco. Perché il risultato italiano ci guadagnasse? Per fastidio nei confronti del personaggio? Per ipercorrettismo?

Lasciai ovviamente la sua traduzione intatta, ma come curatrice segnalai in nota (nota al testo francese) ognuno di quei segnali voluti da Vercors. Ripensando alla verità, a doppio taglio, del vetro di cui mi aveva parlato Julien Green.

boscog@cisi.unito.it

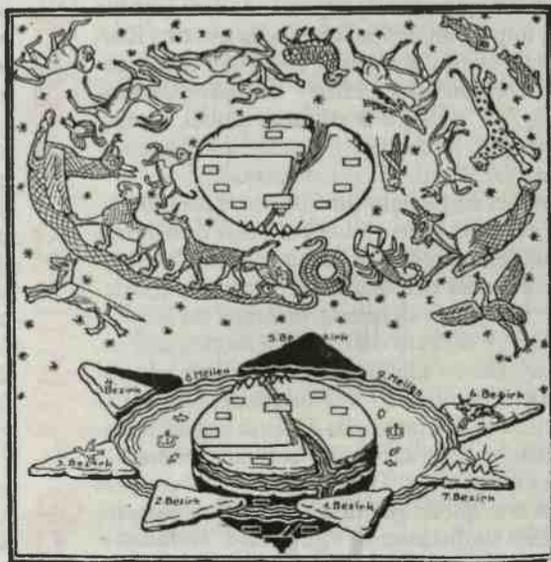
Fenoglio traduttore dall'inglese

Reverente all'utopia

di Franco Marengo

Che cosa dice il partigiano Johnny quando, fuggiasco, arriva in vista di casa, e si propone di "purgarsi dello schifo generale che è stato in Italia"? (*Primavera di bellezza*, 15) Dice: "Literature and love-making will make me forget the whole affair", e il prestito dall'inglese sta a segnare l'utopia di civiltà, di integrità, di fiducia in sé e negli altri che lui associa a quella lingua, a quella cultura, in quel momento così lontano. Un'utopia autoironica, che sottolinea la situazione disperata in cui il personaggio si trova - per non dire dell'ulteriore sottolineatura, tra il nostalgico e il beffardo, che si ha in "I'm loth to get out like this" ("davvero mi ripugna uscirne così"), che è lingua non dell'oggi ma dell'altrove, letteraria e arcaica, lingua dei grandi poeti che lui conosce bene: più distante, più libresco è la forma che quel sogno di pace assume, e meglio ci rendiamo conto di quanto esso sia amaro e irreal.

Il *Quaderno di traduzioni* (curato da Mark Pietralunga per l'edizione Einaudi del 2000, pp. XXII-287, Lit 26.000), tutte dall'inglese, dà conto della lunga frequentazione di Fenoglio con questa utopia, che lui costruisce come



altro rispetto a quello che lui si sente come italiano, come piemontese, come scrittore. Prendere a prestito, assimilare, tradurre significa allora avvicinarsi a un'antica, perduta fonte di civiltà, non in accordo ma in antitesi con l'oggi; significa re-

cuperare il senso di un'esperienza collettiva che superi la miseria atomizzata del presente, e quindi inventarsi un'espressione forte e sicura, che includa e non escluda, che sappia rendere il senso totale dell'esperienza - insomma una lingua ibrida e cosmopolita, una sintesi di diverse tradizioni, che sappia raggiungere un'antica e difficile meta delle patrie lettere, l'eleganza dell'ineleganza. Questa è la particolare natura ideologico-esistenziale del vincolo che unisce Fenoglio all'inglese. La traduzione, della poesia specialmente, diventa allora un difficile confronto con il diverso e il lontano irraggiungibile, una immedesimazione che segnala una distanza - ma non è così per tutti i grandi traduttori? Questo confronto Fenoglio lo affronta con la consueta, severa determinazione, senza però disancorarsi da un preciso retroterra: dal verso inglese il suo italiano ricava la nettezza delle immagini, la concisione del tema, il ritmo narrativo, e lo fa con esigente lavoro, con solidi richiami intertestuali.

È il programma del modernismo letterario anglosassone che

ΦΥΠΣΕΝ קדם שוכן חסארה עבאקל

ΦΥΠΣΕΝ קדם שוכן חסארה עבאקל

## Una cosa mostruosa e potente e immensa

di Edoardo Nesi

**I**nfinite Jest è un libro che nell'edizione americana si compone di più di mille pagine, delle quali 981 di testo e 96 di note. È un romanzo molto bello e molto celebrato in America e in Inghilterra, scritto da un giovane prodigio della letteratura americana, quel David Foster Wallace già tradotto in Italia da Einaudi e da minimum fax.

Pur potendomi appoggiare a una prima traduzione di Annalisa Villosesi e Grazia Giua, tradurre in italiano *Infinite Jest* mi è costato l'inverno e la primavera e l'estate 2000, e per varie ragioni: l'estrema complessità della trama che si supera e si ripiega e si rincorre continuamente; le dozzine di vividissimi personaggi e le loro complesse interazioni; la lingua ricchissima dell'autore, le lunghe dissertazioni tennistiche e farmacologiche e chimiche e cinematografiche con uso continuo di termini specialistici; la frequente coniazione di nuove parole in americano; l'uso di prefissi greci legati a oscuri termini medici; la decisione di non aggiungere note di traduzione non assolutamente necessarie per via delle moltissime pagine di note al testo già scritte dall'autore; la presenza nel romanzo di numerosissimi refusi d'autore poiché ben pochi dei personaggi sanno parlare o persino pensare in un inglese corretto.



E poi David Foster Wallace che intervistato dal "Corriere della sera" in luglio dice di non fidarsi dei traduttori in generale e in particolare di ritenere *Infinite Jest* intraducibile; mio figlio Ettore di cinque anni che mi chiede dieci volte al giorno quando smetto di tradurre perché il bagno in mare lo vuole giustamente fare con il suo babbo; vari problemi di computer; il mio improvviso rendermi conto che, anche se qualcuno leggerà tutto il libro, moltissimi lettori e recensori non lo faranno e sarò fatalmente giudicato da una parte di ciò che tradurrò e non dal totale; che *Infinite Jest* nell'edizione italiana è lungo 1440 pagine per una ragione ben precisa, oltre alla scelta dell'editore di usare un carattere più grande e alla superiore intrinseca lunghezza dell'italiano rispetto all'americano, e cioè che tutte quelle pagine sono necessarie a esprimere l'intenzione dell'autore e dunque il libro va letto tutto, che la sua lunghezza e omnicomprensività è una lezione in sé, che la letteratura può ancora essere una cosa mostruosa e potente e immensa, che anche se non si regala a un'altra persona un anno di vita se non la si ama, e io di certo non amo David Foster Wallace, non ho mai dovuto tanto a un libro quanto devo a *Infinite Jest*.

superiore intrinseca lunghezza dell'italiano rispetto all'americano, e cioè che tutte quelle pagine sono necessarie a esprimere l'intenzione dell'autore e dunque il libro va letto tutto, che la sua lunghezza e omnicomprensività è una lezione in sé, che la letteratura può ancora essere una cosa mostruosa e potente e immensa, che anche se non si regala a un'altra persona un anno di vita se non la si ama, e io di certo non amo David Foster Wallace, non ho mai dovuto tanto a un libro quanto devo a *Infinite Jest*.

entra nella nostra tradizione, più decisamente che nel caso di molti altri poeti pure avvicinati consapevolmente a quella decisiva stagione: la poetica modernista vuole adattare la prosodia a nuovi stati d'animo; impiegare sempre la parola esatta; abolire ogni differenza fra poetico e impoetico; non abbandonarsi ai sentimenti ma sfuggirli, per affermare una poesia oggettiva e impersonale. La scelta degli autori e dei testi tradotti è un indice di questo decalogo: primo per quantità Masters, che veniva letto, nelle parole di Pavese, come "singolare impasto di succhi e fermenti giornalistici"; poi il caposcuola Eliot con le sue epopee del mediocre e consuetudinario; poi Donne, riscoperto e prediletto dai modernisti per la sua mescolanza di futile e sublime; poi Coleridge, direi per l'apparente semplicità prosodica e la reale sfida a tenere insieme visione e realtà quotidiana; poi i premodernisti, gli enigmi di Browning e il lirismo ispirato di Hopkins; e ancora le poesie accademiche, tradotte con Piero Rossano.

**O**ra, se questo è il disegno, bisogna dire che Fenoglio non lo realizza polemicamente, inasprendo la sfida alla tradizione nella sua lingua per buttarla alle ortiche, ma al contrario tenendo questa tradizione nel massimo conto, per rivita-

lizzarla. Egli non si accosta ai suoi poeti e maestri con l'aggressività sperimentale che adotta nella prosa; li avvicina pieno di rispetto ma anche di orgoglio, con la voglia di imparare e di insegnare insieme, portando in palma di mano ogni minimo spunto dell'originale come per salvarlo da improvvisate contaminazioni, ma anche ogni singola personale

*"Canto per sfruttare l'attesa - legare il nastro al cappello e chiudere la porta di casa altro da fare non ho*

*finché avvicinandosi l'amato passo viaggiamo fino al mattino e ci diciamo come cantammo per tenere lontano il buio"*

(trad. di Massimo Bacigalupo, Mondadori, 1995)

soluzione come una gemma da far risplendere di luce propria. E si tiene alto là dove ti aspetti che scenda in basso, aulico là dove potrebbe volgarizzare: traduce come bisogna tradurre l'utopia, con reverenza. Non trovo neologismi, e neanche calchi dialettali; poche le frasi lasciate nell'originale, rarissime le forzature o gli errori ("minor injustice" non vuol dire "minore ingiustizia" ma "ingiustizia trascurabile"). Sono invece molti i preziosismi ("affrange", "se li dirompo, sanguinano"); molte le contrazioni che fanno riuscire il verso fenogliano nell'impresa di abbreviare addirittura il verso inglese, spauracchio di lungaggine per il tra-

ditore scrupoloso e poco creativo. Insomma una lingua limpida, consapevolmente letteraria, fino al punto che persino un concretissimo "paio di bretelle" diventa - e in *Spoon River!* - un astratto "nullatenenza"; una lingua ben lontana dal quel "gusto barbarico" che Vittorini e altri rintracciano nei suoi scritti maggiori.

L'ostacolo più grande in tutta la traduzione poetica sta naturalmente nella prosodia, e qui i risultati sono sempre rilevanti. Gli esempi migliori si hanno nel confronto con i balzi allitterativi di Hopkins: "for rose-moles all stipple upon trout that swim" mi sembra splendidamente reso con "per i nei di rosa che picchiettano la trota nuotatrice" - meglio, ad esempio, del "per i nei rosa in puntini sulla trota che nuota" della pur brava Viola Papetti (1992); per quanto riguarda Coleridge, "Ecco la sposa comparire in sala / rossa come una rosa; / le vanno innanzi, dondolando il capo, gli allegri chitarranti" è più fedele ma meno riuscito, ad esempio, di "La Sposa è entrata in sala, / è rossa come una rosa; / la precedono i menestrelli, / ammiccano, schiera festosa" di Giovanni Giudici (1980), che ha dalla sua lo sforzo titanico di mantenere la rima; ma, rima o non rima, resta imbattibile "il Sole splendeva a sinistra, / usciva dritto dal mare!".

marencof@tin.it

## I calchi dall'inglese non ci fanno bene

### "Dannato fottuto"

di Marco Drago

**L**a traduzione dei libri ha grandi responsabilità sui cambiamenti che apporta alla lingua nazionale standard di un paese. Ogni volta che una casa editrice traduce, pubblica e distribuisce un romanzo o un saggio di un autore straniero, dovrebbe sentirsi addosso il peso di quello che fa. Le parole di quel romanzo o di quel saggio non arrivano direttamente dal cervello di colui che le ha scritte, sono le parole che una persona estranea alla faccenda ha tirato fuori da se stesso senza averle però elaborate e pensate. Deve pensare come quello che le ha scritte e questo è impossibile anche se quelli che si ritengono bravi, nel loro intimo, credono di riuscirci (e già me li vedo che, di fronte ad amici ammirati, si lasciano sfuggire frasi come "Mi sono calato interamente nel personaggio...", con l'aria dell'artista che fa confidenze). Purtroppo non è così, e la battaglia è persa per sempre; dunque, per lo meno, attenti alla lingua, lasciate stare le vertigini da alta quota e attenti alla lingua.

I traduttori dall'inglese o dall'americano (faccio la distinzione per farmi ammirare, perché intanto i traduttori traducono entrambi all'identico modo: vedi il romanzo *Money*, di Martin Amis, che in originale aveva le parti ambientate in America scritte in americano e quelle ambientate a Londra in inglese. In italiano: tutto uguale) dovrebbero dunque evitare di scrivere "fottuto" quando in inglese si trova "fucking". E anche il verbo "to fuck" non va tradotto "fottere". In italiano una "fucking situation" è una "situazione del cazzo" non una "fottutissima situazione". E "you'll be fucked" va tradotto "ti fregheremo", non "ti fotteremo", almeno credo. Così come "you're fucking right" fa schifo se lo traduciamo "hai fottutamente ragione"... solo nei film doppiati si sente parlare così e anche lì dovrebbero evitare.

L'effetto che simili traduzioni hanno sull'italiano vero è che poi ci si abitua e sembra che il mondo si sia trasformato in un grande film western... e poi arrivano gli scrittori italiani e anche loro si mettono a scrivere "questo romanzo suona dannatamente bene!" (e dunque addio, siamo alla fine).

Credo che ci sia un patrimonio lessicale - in quella lingua che sta tra italiano e dialetto italianizzato parlata dalla maggioranza dei cittadini - degno di essere utilizzato per accordare alle traduzioni dall'inglese e dall'americano una sembianza di verosimiglianza anche in italiano. Ricordo ancora lo stupore quando lessi un libro di Charles Bukowski che si chiamava *Compagni di sbronze*. C'era scritto: "Il tizio venne oltre". Venne oltre? Forse l'originale era: "The guy came over", non lo so, ma ricordo che avevo quindici anni e rilessi quella frase almeno cinquanta volte senza capire che cosa volesse dire. Era la prima volta che mi ponevo la questione della traduzione. Poi ho trovato altrove

il verbo "venire oltre" e lentamente ci si abitua anche a cose così.

E dunque necessario che i traduttori si sentano addosso la responsabilità di influenzare alla fonte il patrimonio letterario nazionale.

Allo stesso modo, tuttavia, anche i colleghi scrittori dovrebbero stare alla larga da certe espressioni figlie delle cattive traduzioni di film e libri, se no perché fanno gli scrittori? Dov'è l'orecchio interiore che dovrebbero possedere? Prima di scrivere una frase, uno deve essere sicuro che sia nella sua lingua, nella sua voce, quella che ha da quando è nato, non deve tradire questo patto, se no non fa lo scrittore, fa il giornalista o l'uomo di spettacolo generico. "Fottuto bastardo" non fa parte di quella lingua e di quella voce che ha da quando è nato, è una fettina di presente senza senso e quindi va avvertita come materiale da scartare prima di dire "va bene, pubblichiamo".

So di apparire come un ayatollah ma non posso proprio abituarli a vedere colleghi cadere come pere mature su aggettivi e avverbi, li stimo sempre, ma poi mi scappa da ridere se penso a loro. Se uno usa "fottuto" nei suoi libri, poi non riesce più a redimersi ai miei occhi. A meno che non scriva due o tre libri di fila tutti benissimo senza cose di quel genere, allora poi posso pensare che prima fosse ancora acerbo, anche se è più vecchio di me.

mdrago@inwind.it

### L'ospite ingrato

Rivista annuale del Centro Studi F. Fortini

III, 2000

#### Globalizzazione e identità

pp. 400 lire 42.000

- R. LUPERINI Poesia e identità nazionale: dal popolo nazione al popolo che non c'è
  - E. MASI La colonizzazione globale: le false unità e le false identità nelle ideologie dell'impero
  - L. GIANNELLI Globalizzazione, identità e il sogno di José
  - A. PORTELLI Le origini della letteratura afroitaliana e l'esempio afroamericano
  - A. MEUS La globalizzazione nel dibattito culturale latinoamericano
  - P.V. MENGALDO Omogeneizzazione e identità linguistiche
  - R. FINELLI "Globalizzazione": una questione astratta, ma non troppo
  - I. MESZAROS La necessità di un'alternativa radicale (intervista)
  - Y. TAWFIK Globalizzazione letteraria e migrazione delle identità (intervista)
  - N. CHOMSKY Il senato che governa il mondo
  - F. MENO Dialettica e concezione figurale in Fortini
  - D. SANTARONE "Profezie e realtà del nostro secolo": un manuale di educazione alla mondialità
  - F. LOI Poesie inedite
- Archivio. Dalla corrispondenza di Fortini:  
 VITTORINI-FORTINI Lettere scelte 1947-1965  
 G. NAVA Fortini, Vittorini e i sogni dei poeti  
 F. RAPPAZZO "Quello che avremmo voluto fare": Sulle lettere fra Fortini e Vittorini  
 GRONDA-FORTINI Lettere scelte 1974-1981  
 LUIGI LOLLINI Una figura d'amore

altri fascicoli pubblicati:

I, 1998

#### Intellettuali e società

pp. 200 lire 35.000

II, 1999

#### Memoria

pp. 400 lire 42.000

Quodlibet edizioni

62100 Macerata - via P. Matteo Ricci, 108

tel. 0733 264965 fax 0733 267358

www.quodlibet.it quodlibet@libero.it

L'italiano antico va tradotto?

Elogio della pazienza

di Gian Luigi Beccaria

Il mondo d'oggi si è differenziato da quello di altri tempi molto di più di quanto sia accaduto in seguito a qualunque precedente rivoluzione. Il passato si allontana sempre più velocemente dalle giovani generazioni, per le quali già l'Ottocento è un'entità culturale e linguistica lontana, a scuola Manzoni va "tradotto", figuriamoci Dante, Petrarca e tutto il Medioevo. A scuola l'insegnante deve dedicare molta parte della spiegazione al recupero dei significati originari delle parole del testo. Se il testo è antico, ha ovviamente caratteri diversi dall'italiano odierno, quindi abbisogna più di altri di una spiegazione letterale. Tocca anche agli editori dare una mano, fornendo testi con un apparato di note esplicative a pie' di pagina che "traducano" sempre le parole difficili.

Detto questo, che sia venuto in mente a qualcuno di tradurre in italiano moderno Dante, Machiavelli e Leopardi, di fornire testi ammodernati (si finirà col proporre l'originale a pie' di pagina, in corpo minore) mi sembra a dir poco bizzarro. Leopardi addomesticato, Dante travestito alla moderna? Ma è più chiaro "Noi leggevamo un giorno per diletto / di Lanciollotto come amor lo strinse; / soli eravamo e senza alcun sospetto" o "Noi leggevamo un giorno per diletto / di Lanciollotto come amore lo strinse; / soli eravamo e senza alcun sospetto"? Mi pare la stessa cosa. Ho grattato via quella lieve patina del tempo, "senza" per "senza", "leggiavamo" per "leggevamo", "Lanciollotto" per "Lanciollotto": non lo si fa neppure col vecchio tavolo della nonna, non vedo perché si debba farlo con Dante. Quel che è indispensabile, per quei tre versi citati, non è tradurre, ma soltanto annotare che quel "sospetto" nelle intenzioni di Francesca vuol dire "senza dubitare che il nostro amore potesse diventare peccato", e non "senza sospetto di essere sorpresi". Punto e basta. Che differenza c'è tra "Per le valli, ove suona / del faticoso agricoltore il canto, / ed io seggo e mi lagno del giovanile error che m'abbandona" (Leopardi) e "Per le valli, nelle quali risuona il canto dell'affaticato agricoltore e dove mi rifugio a lamentare il venir meno delle illusioni giovani-

li"? Bastava una nota a "faticoso". Perché immiserire un "Di gloria il viso e la gioconda voce / garzon bennato, apprendi..." in un "o bravo ragazzo, impara a conoscere il volto e la voce festosa della gloria" (cito da Leopardi, *Canzoni*, "Oscar Classici" Mondadori, 1998). Questo vincitore di pallone non è affatto un "bravo ragazzo" ma (come il greco "eughenés") un "giovane nobile, generoso e virtuoso insieme". È un'operazione fuorviante e inutile l'ammodernamento.

Sappiamo che tradurre è di per sé, sempre, operazione rischiosa, approssimazione, atto che tradisce l'originale. Non è questo il punto. E non è neppure il fatto che Dante, Manzoni e Leopardi siano degli intoccabili, testi marmorei che vanno lasciati come sono. L'inutilità (per ora) della traduzione di testi italiani del passato è dovuta alla condizione fortunata della nostra lingua, privilegiata dal fatto che abbiamo a che fare con una lingua rimasta per secoli più

Nencioni che uscì da Pratiche in un prezioso volume, *Il testo moltiplicato*, a cura di Mario Lavagetto) la novella di Lisabetta, dovrò preliminarmente annotare, pena il travimento del lettore, che "noioso" varrà "penoso" e non "molesto", "leggermente" "facilmente" e non "per leggerezza", e "dimora" varrà "indugio", e "trista" è un allomorfo di "triste", e "terra" è "città", e "quivi" non sarà "qui", ma "lì". E potrei passare al notissimo *Esercizio d'interpretazione* di Gianfranco Contini sopra il *Tanto gentile e tanto onesta pare* di Dante, dove "gentile" non equivale affatto al moderno, e "pare" non già a "sembra" ma ad "appare", e così via.

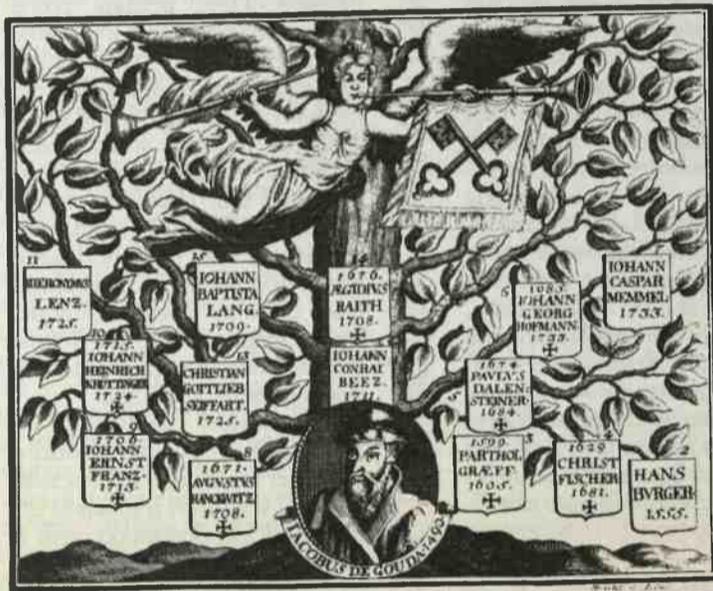
Ogni testo è costruito entro la storicità degli usi linguistici; ma la lingua si evolve, si corre il rischio di sovrapporre alle parole del passato i significati e le connotazioni che esse hanno finito per assumere oggi. Di qui gli errori di lettura, di valutazione, le distorsioni, l'attribuire al testo significati che gli sono estranei, sino a caricare di incongrui effetti stilistici fatti interni alla lingua. Ma per tutto questo basta un buon commento, minuzioso, senza la manomissione di un'approssimata traduzione che di un testo sconquassa i ritmi, deturpa la bellezza, rompe l'intimità della lingua, l'emotività dello stile. A meno di credere che gli aspetti stilistici contino poco, che importa invece mirare in letteratura direttamente al senso globale, ai grezzi contenuti, senza passare attraverso significati singoli, e significanti, e codici, e modelli, e che delucidare la lettera di un testo è una perdita di tempo.

In realtà l'insegnante, o il libro, che chiariscono con tutti i mezzi a disposizione, con la maggior precisione possibile, i significati delle parole e la loro storicizzazione rendono un inestimabile servizio, abitano a coltivare la grande virtù della pazienza, disabitano dagli inutili fumismi, invitano alla concretezza. La costrizione a una puntigliosa attenzione ai significati non incontra sempre, in sede didattica, il favore degli studenti i

quali, invitati a parlare delle idee, delle emozioni contenute nella pagina, o della cultura, degli eventi che "contornano" il testo, di solito qualcosa, magari di generico, sono sempre in grado di dire, ma appena li si invita a un più modesto, semplice e concreto commento letterale, incespicano o ammutoliscono. Ma perché l'hanno sorvolato quel testo. Riassunto, ma non *letto*. Perché sono abituati da un concorso di colpe a farlo contare poco. Una colpa ce l'ha il manuale, quel manuale che mi garantisce, mi illustra i valori storici ed estetici dei testi in questione, ma è inutile strumento quando riduce la letteratura a quelle quattro nozioncine male apprese a memoria. Allontana più che avvicinare alla letteratura. Esorta a non leggere. Abituata alle etichette, alle frasi fatte, precotte, non spinge alla fatica del testo, al porsi davanti a una pagina d'autore per coglierne il senso, con magari accanto il vocabolario che ti spieghi le parole che non sai. E una scorciatoia scomoda: ti scodella in quattro e quattr'otto il contenuto, servendoti poi già confezionata l'interpretazione: in certe scuole è talmente prevalente e prevaricante la sua presenza che si finisce con lo spingere lo studente a credere che i classici si può fare a meno di leggerli. Tanto c'è il manuale.

È tutta una corsa alle scorciatoie, delle quali una sarà la sciagura della traduzione, se mai dovesse attecchire nella pratica scolastica. Perché mai sforzarsi a leggere un testo del passato? Leggiamo direttamente la traduzione! Scorre meglio! La lettura attenta è troppo faticosa. Pensare che è il più grande servizio che un docente può offrire ai futuri ingegneri, fisici, chimici, ai tecnici, non solo agli umanisti. Leggere con attenzione, capire un testo mi inculca la virtù cardinale della pazienza, esalta il valore pedagogico nel "tempo letterario", del tempo della lettura. Che è un tempo lento, che vuole una lettura attenta, lenta, non sonnolenta come quella che ti coglie guardando un serial o una traduzione facilitata, ma un'applicazione intensa, protratta. Perché, proprio noi umanisti, vogliamo insegnare l'approssimazione, la fretta, a un mondo che già ben le conosce?

beccaria@cisi.unito.it



Così, più sotto, al verso 53 ancora di *A un vincitore di pallone*, ecco un "buon garzone" (per Leopardi significa "valoroso") volgarizzato in "O buon ragazzo". La parola "semplice" di arrivo in realtà diventa ancora più complicata dell'originaria, perché andrebbe a sua volta annotata per dire "ho cercato di spiegare, in realtà l'ho fatto grosso modo, scusate se ho traviato il senso". Sono costretto a delle scuse e a una doppia spiegazione: e del moderno (perché fuorviante) e dell'antico. Bastava indicare tutto in una nota; e quando capita che a complicare ci si mette la sintassi, basta ricostruire alla moderna, ma sempre in nota, come s'è sempre fatto.

scritta che parlata e che non ha quindi subito mutamenti radicali: un testo antico in genere può essere compreso senza quel lavoro di traduzione che impone invece uno testo medievale francese o spagnolo. In Spagna il *Cid* va tradotto, idem in Francia la *Chanson de Roland*, altrimenti uno spagnolo o un francese non capiscono nulla o quasi.

Certo, della nostra condizione fortunata c'è il rovescio della medaglia, l'insidia del facile equivoco, la tentazione di considerare immutati i significati e i valori dal momento che immutate sono restano le forme. Se leggo nel *Decameron* (e ripercorro per l'occasione una bella lettura di Giovanni

FONDAZIONE ROMOLO MURRI

fond.murri@uniurb.it

www.uniurb.it/fmurri/index.htm

IL MODERNISMO TRA CRISTIANITÀ E SECOLARIZZAZIONE

a cura di

Alfonso Botti e Rocco Cerrato

pp. 926, L. 95.000

A circa un secolo dalla condanna del modernismo da parte di Pio X, un volume che spazia dalla *Quanta cura* del 1864 al Concilio Vaticano II con il contributo dei migliori specialisti sul piano internazionale.

Lorenzo Bedeschi - Ilaria Biagioli - Carlo Bo - Paolo Boschini - Alfonso Botti - Giorgio Campanini - Alberto Cavallion - Rocco Cerrato - Augusto Comba - Carlo Fantappiè - Gerald P. Fogarty - Guglielmo Forni Rosa - Roberta Fossati - Lieve Gevers - Agostino Giovagnoli - Maria Cristina Giuntella - Maurilio Guasco - Domenico Jervolino - Giovanni Landucci - Claude Langlois - Giacomo Losito - Francesco Malgeri - Paolo Marangon - Alberto Melloni - Daniele Menozzi - Bernard Montagnes - Feliciano Montero - Renato Moro - Roberto Morozzo Della Rocca - Ulderico Parente - Luciano Pazzaglia - Michele Ranchetti - Daniela Saresella - María Rosa Saurín De La Iglesia - Armando Savignano - Sergio Sorrentino - Stefano Trinchese - Luigi Uretini - Simona Urso - Guido Verucci - Giovanni Vian - Giuseppe Zorzi - Otto Weis

Tradurre il lontano

Il rinoceronte di Marco Polo

di Stefania Stafutti

Quali ragioni muovono le scelte dei traduttori? La traduzione letteraria, in particolare, soprattutto per i paesi tra loro "lontani" per lingua e *koiné* culturale, nasce per ragioni che non sempre sono direttamente collegate al prestigio di cui il testo - ed eventualmente l'autore - godono nel paese d'origine. Spesso colleghi cinesi, con malcelata sufficienza, mi hanno detto che autori in Occidente molto tradotti e di relativo successo hanno in Cina un peso assai meno rilevante (A Cheng, Can Xue, Lu Sola, Zhou Weihui, autrice del recentissimo *Shanghai baby*). È evidente che la scelta del traduttore è, e non può che essere, libera (anche se pur sempre condizionata come minimo dalle scelte del mercato editoriale): ciò detto, tuttavia, nel caso di culture e di lingue lontane come quella cinese, la responsabilità del traduttore e dell'editore è assai più gravosa di quanto non accada per culture e lingue delle quali sia un poco più accessibile almeno il codice linguistico.

Spesso, fortunatamente non sempre, le traduzioni italiane di opere cinesi sono il risultato dell'eco di successi letterari decretati dal mercato americano, rispetto al quale gli editori italiani mostrano scarsa autonomia. Parecchi anni fa fu sottoposta ad alcuni di essi la traduzione del romanzo di Wang Shou *Wande jiu shi xintiao*, pubblicato molto più tardi con il titolo *Scherzando col fuoco* (peraltro di difficilissima e non sempre felice resa in italiano); la equivalenza Wang Shuo - scrittore trasgressivo non era ancora stata decretata con sufficiente clamore dai media occidentali e la proposta fu rifiutata. Questa situazione, naturalmente, non semplifica la scelta ai traduttori e rende più scabrosa la questione della finalità di una traduzione letteraria

Essa dovrebbe aprire una finestra su di una cultura diversa dalla nostra, che si esprime in una lingua diversa. Ma quale cultura? Quella ufficiale? Quella *underground*? Il quesito non è irilevante quando ci si trovi dinanzi a culture di paesi dove la libertà di espressione non è adeguatamente garantita. Per quanto riguarda la Cina, si corre il rischio di dare voce prevalentemente a quanto suoni trasgressivo, non allineato, "dissidente" o di rivestire di contenuti "rivoluzionari" e di rottura quanto non appariva tale nelle intenzioni dichiarate dello scrittore e, spesso, anche nella poetica complessiva della sua opera. Era buffo, qualche anno fa, osservare come la stampa italiana, nell'avvicinarsi a scrittori cinesi perfettamente integrati nel sistema quali Wang Shuo, Su Tong, Mo Yan e Yu Hua, invitati a Torino dal Premio Grinzane Cavour, ne volesse a tutti i costi fare degli alfiere della libertà e quanto fosse inutile il divincolarsi dei quattro da

questo ruolo (ammettiamo foss'anche per ragioni di prudenza, certamente non solo di questo si trattava): qualunque cosa essi dicessero veniva interpretata alla luce di una tesi preconstituita e comunque serviva a confermare l'idea che noi abbiamo della Cina.

Una sorta di sinologo *ante litteram*, Messere Marco Polo, nel descrivere qualche tempo fa il suo viaggio alla volta della Cina, giunto a Sumatra, forte delle sue reminiscenze di zoologia teratologica medievale, credeva di riconoscere nel rinoceronte il mitico unicorno, ma molto onestamente annotava: "[è] ben diverso da quello che noi crediamo che sia". L'avvertimento servì a poco: i miniaturisti incaricati di illustrare le prime edizioni dell'opera alla descrizione poliana affiancarono senz'altro l'immagine dell'unicorno. E sempre stato difficile accettare che la realtà non corrisponda all'immagine che di essa abbiamo; pare molto difficile anche oggi, pur avendo noi a disposizione maggiori informazioni rispetto ai miniaturisti.

Accade così che grandi autori del passato recente vengano ignorati: citando quasi a caso, basterà ricordare Shen Congwen (1902-1988), Zhang Tianyi (1906-1985) Qian Zhongshu (1910-1999), Yu Dafu (1896-1945) - se si eccettua, per quest'ultimo, una piccola e bella raccolta di racconti comparsa di recente con il titolo di *La roccia dipinta* (1999, per i tipi di una piccola casa editrice universitaria che non ha le forze per accedere alla grande distribuzione); per i contemporanei, la scelta è spesso perlomeno arbitraria. L'attenzione per le leggi del nostro mercato si accompagna all'assenza di curiosità per i grandi successi "popolari" in Cina: il caso più eclatante è quello di Jin Yong, importante imprenditore nel settore dell'informazione - è suo un quotidiano di grande prestigio culturale a Hong Kong, il "Ming bao" - e prolifico autore "commerciale", i cui racconti di avventura, popolati di cavalieri erranti, eroi delle arti marziali, intrepide fanciulle, sono offerti in una lingua che costituirebbe una sfida certo ardua per il (di norma mal pagato) traduttore, poiché impasta il cinese di oggi con quello più antico e con il gergo delle arti marziali, con l'obiettivo di conferire spessore all'ambientazione d'epoca delle vicende.

Potrebbe essere interessante osservare come anche le scelte dei cinesi nel caso delle traduzioni dall'italiano, pur facendo riferimento a un canone di classici - o supposti tali - più facilmente individuabile, nascono da dinamiche non sempre evidenti (l'occasione è utile per ricordare che l'Ufficio culturale dell'Ambasciata d'Italia a Pechino ha pub-

blicato due volumi rispettivamente nel 1992 e nel 2000, dedicati alla *Bibliografia delle opere italiane tradotte in Cinese*, che coprono un arco di tempo complessivo dal 1911 al 1999; analogamente, l'Associazione italiana per gli studi cinesi ha pubblicato una *Bibliografia delle opere cinesi tradotte in italiano* (1900-1996), comparsa nel 1998).

Sulla metropolitana di Shanghai, all'interno di appositi spazi pubblicitari riservati a messaggi "socialmente utili", capita spesso di leggere citazioni da *Cuore*, la cui ultima traduzione risale al 1996 (tanto la copertina che il dorso di quell'edizione riportano la traduzione del titolo, che suona "Educazione all'amore", *Ai de jiaoyu*, la quale, chissà perché, è accompagnata da una traduzione inglese, *Heart*, mentre il titolo italiano, che precede la versione inglese, recita sconsolatamente *Coure*, e *Coure* rimarrà anche nella breve introduzione all'opera. Che si tratti di una vendetta per il modo in cui noi trattiamo le trascrizioni cinesi, o per la disinvoltura con la quale costruiamo le copertine di libri cinesi con immagini inequivocabilmente giapponesi?

Nel tradurre la letteratura italiana, e non solo italiana, accade talvolta in Cina che autori altrimenti in odore di eresia vengano recuperati in chiave "politicamente corretta", intervenendo nell'interpretazione delle loro vicende biografiche con forzature che non appaiono casuali e che sembrano finalizzate a consentire la pubblicazione delle loro opere senza rischiare di incorrere nelle maglie della censura. La rilettura della biografia di Montale fornisce, in questo senso, un buon esempio (si veda al proposito lo studio su *Il poeta del male di vivere*. Montale in Cina, di Barbara Leonesi, Edizioni dell'Orso, 2000). Della vicenda biografica del poeta, altrimenti bollato come "decadente", a partire dalla metà degli anni settanta si sottolineano in Cina gli aspetti "patriottici", fino a evidenziare un suo impegno "in prima linea" nella Prima guerra mondiale. Grande evidenza è riservata all'adesione di Montale al *Manifesto degli intellettuali antifascisti*, facendo intendere un impegno attivo del poeta nella battaglia contro il fascismo, di cui Montale forse aveva innanzitutto un orrore "estetico", come pare confermare l'intervista a Emilio R. Papa del 1973. La traduzione assume in questo contesto funzioni e significati del tutto particolari. Come ricorda il poeta esule Bei Dao, fin dagli inizi del XX secolo, essa è protagonista in Cina di una *silent revolution*, consentendo al lettore cinese il contatto con tematiche nuove e con nuovi modi della letteratura, ma garantendo nel contempo al traduttore una sorta di incolumità, uno scudo di protezione che lo liberi da ogni responsabilità nei confronti di affermazioni che non sono sue, ma dell'autore che egli traduce. La rivoluzione silenziosa sta lentamente dando i suoi frutti.

stafutti@cisi.unito.it

Traduzione e differenze culturali

Cominciare a capire cosa ci sfugge

di Anna Nadotti

Anni fa, scrivendo del mestiere di tradurre, lo definivo un viaggio, un viaggio che si fa in due, con quattro occhi, quattro mani... e una valigia sola. Riflettendoci oggi, alla luce di letture via via più intime dei testi che ci vengono sempre più smaglianti e densi dal subcontinente indiano, mi pare di ritrovarmi piuttosto in un'idea di traduzione come "pellegrinaggio", nell'accezione dell'antropologo James Clifford. Un pellegrinaggio con molteplici stazioni, spesso scomode, durante il quale si imparano molte cose su persone, culture e storie diverse dalle nostre, non tutto, certo, ma comunque "abbastanza per cominciare a capire che cosa ci sfugge".

Cominciare a capire che cosa ci sfugge, esattamente questo mi pare sia il tradurre. Soprattutto quando si traducono autrici/tori che da fuori dell'Occidente, con lingue che sono appartenute all'Occidente, ci impongono invenzioni linguistiche e una frammentazione dello sguardo di cui chi traduce deve farsi primo interprete. "Arte dell'eranza", dice Edouard Glissant della traduzione, e ha ragione. Un'eranza che ci distoglie dalla rigidità e ci sottrae sia all'intolleranza sia all'universalismo. I mondi appaiono speculari e ugualmente dolenti, spostandone il centro, lasciandosi attraversare, compromettere dalle lingue e da chi ci sta dietro, parlante e/o scrivente. Tradurre comporta vivere nella lingua, scivolarci dentro, *to sashay in it*, inseguendo una traccia, un rumore, un silenzio. Delicatamente. Le lingue si intrecciano, a parer mio, di buon grado, si offrono appigli reciproci, si colorano e si richiamano musicalmente, talora si zittiscono l'un l'altra per ricomporsi su un diverso spartito, a cui chi traduce deve prestare orecchio attento. Orecchio, e occhi. Che faticosamente si esercitano nell'arte di ricreare un immaginario, non segretamente, questo è il bello, bensì per comunicarlo. La traduzione diventa così una tessitura di relazioni tra diverse lingue, diverse scritture, diversi luoghi. Un andare e venire che può essere nella lingua se la si sottrae alla staticità di un centro che appare logorato da se stesso, semidissolto da diaspora, migrazioni, nomadismi ed esili. Frammentato da sguardi che peraltro lo arricchiscono. Talora lo ricreano.

A chi, come me, traduce scrittrici/tori dei paesi d'oltremare e d'oltreoceani capita di sostare a lungo nella lingua, tra le lingue, in cerca di un nesso, un *link*, che non sempre è linguistico o semantico. Attiene invece precisamente e legittimamente alla ricreazione di un diverso immaginario. Del resto, ripercorrendo a ritroso la vita di questa parola minuscola, "*link*" - Ariele dell'Oxford Dictionary - e sommandone anche solo una parte dei significati acquisiti nel tempo ricaviamo qualcosa che val la pena di raccontare, perché potrebbe essere l'epitome del mestiere di tradurre. Se in old English, infatti, un *link* era "a gently undulating sandy ground near a seashore", per oltre due secoli (1500-1700) lo troviamo usato come "*wick*" e di lì a poco come "ring, a part of a chain" nonché come "a mean of travel or transport between two places". E non è forse proprio su un terreno sabbioso e ineguale vicino a una riva che si muove chi traduce, orientandosi con la luce effimera di uno stoppino che può rivelarsi lucignolo, ben sapendo peraltro di essere anello di una catena e mezzo di trasporto da cui può dipendere l'attendibilità, la musica, dunque la ricezione, il piacere di un testo? Deve muoversi lesto, agile (ecco di nuovo Ariele, "*to link*" nell'accezione sei-settecentesca di "*to move nimbly*") e con discrezione, *only connect* nel rispetto dell'altra/o di cui riscrive le parole.

Salvo comportarsi come Ava, computer di ultima generazione co-protagonista del *Cromosoma Calcutta* di Amitav Ghosh, che udiva anche le parole mormorate sottovoce e cominciava "a sputare traduzioni passando in rassegna le lingue del mondo in ordine decrescente di popolazione: cinese, spagnolo, inglese, hindi, arabo, bengali... All'inizio era stato divertente, ma quando era passata ai dialetti dell'alto corso amazzonico Antar era sbottato: 'Piantala di dare spettacolo! Non c'è bisogno che mi dimostri che sai tutto quello che c'è da sapere. *Iskuti*, sta' zitta!' Invece era stata Ava a zittire lui, vomitandogli quietamente addosso quelle frasi. E Antar apprese sbalordito in che modo 'sta' zitta!' si rivestiva di fiori e foglie dell'alto corso amazzonico".

annanadotti@tin.it

Collana Egeria Letteratura arte pensiero d'Europa

Omaggio a Margherita Guidacci  
a ottanta anni dalla nascita  
Margherita Guidacci  
PROSE E INTERVISTE  
a cura di Ilaria Rabatti

Maura Del Serra  
DI POESIA E D'ALTRO  
M. Maddalena, Jacopone, L. Della Robbia,  
W. Shakespeare, G. Herbert,  
J. I. de la Cruz, G. B. Vico, U. Foscolo,  
C. Collodi, F. Nietzsche

SCRITTRICI DEL NOVECENTO EUROPEO

K. Boye - G. Manzini - E. Lasker-Schüler  
V. Woolf - S. Weil - M. Cvetaeva

Interventi di: D. Marcheschi, M. Ghilardi, U. Treder, M. Del Serra, G. Fiori, C. Graziadei

Editrice C. R. T. Coscienza Realtà Testimonianza

Via S. Pietro, 36 - 51100 Pistoia E-mail: crt.pt@zen.it  
Tel.: 0573/976124 - Fax: 0573/366725 In Internet: www.zen.it/crttiltempio

Tradurre dalle lingue inventate

Panrge walmap quost grufz bac

di Paolo Albani

Rivisitando (per gioco) una classica distinzione di Roman Jakobson, supponiamo l'esistenza di traduzioni di tipo *endolinguistico*, *interlinguistico* e *intersemiotico* anche nel campo delle traduzioni immaginarie, cioè quelle effettuate partendo da lingue inventate.

Al primo caso (la *reformulazione*), che consiste nell'interpretare dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua, potremmo iscrivere il racconto *Un tavolo è un tavolo* (1969) di Peter Bichsel, dove un vecchietto inventa un proprio linguaggio semplicemente cambiando di significato le parole; comincia cioè a chiamare il letto "quadro", la sedia "sveglia", il tavolo "tappeto", e via dicendo, così che "La mattina il vecchio uomo rimaneva a lungo a quadro, alle nove suonava l'album delle fotografie, l'uomo si alzava e si metteva sull'armadio perché non gli gelassero i piedi", e così via. Alla fine, dimenticati i termini giusti, l'uomo non riesce più a capire la gente e si condanna al silenzio.

Per quanto riguarda il secondo caso (la *traduzione* propriamente detta), cioè l'interpretazione di segni linguistici per mezzo di un'altra lingua, si noterà come la traduzione immaginaria abbia varie modalità di realizzazione. Per disambiguare queste lingue che si presentano confuse, inarticolate, portatrici sul piano semantico di nebulose di contenuto, con morfologia e lessico nuovi, pur rimanendo spesso invariato il patrimonio fonetico del linguaggio naturale del loro inventore, il lettore si avvale di procedure diverse. In primo luogo si appella alle spiegazioni (quando esistono) o ad alcuni accorgimenti messi in opera dall'"onomaturgo linguistico" che può:

"Io canto nell'attesa.  
Allacciare la cuffia  
e chiudere la porta,  
altro non ho da fare

e quando sarà vicino  
il bel passo del giorno  
ci diremo che cantammo  
per toglierci il buio di torno"

(trad. di Nicola Gardini, Crocetti, 2001)

b) esibire direttamente una "traduzione immaginaria", senza offrire tuttavia alcuna delucidazione in merito, come nel caso del Lanternese, gergo che Panurge, nel capitolo XLVII del libro terzo del *Gargantua e Pantagruelle* (1532-1564) di François Rabelais, traduce a Pantagruelle. La poesia in Lanternese - Briszmarg d'algotbric nubstzne zos, / Isquebfz prusq; alborz crinqs zacbac. / Misbe dilbarlkz morp nipp stanzc bos. / Strombtz, Panrge walmap quost grufz bac -, tradotta in lingua volgare, recita così: "Ogni sventura, essendo innamorato, / M'accompagna, e mai non ebbi bene; / O quanto meglio l'essersi sposato: / Come Panurge, che ora lo sa bene";

c) suggerire al lettore un'ipotetica direzione di senso sulla base del contesto narrativo in cui appare il frammento di "lingua immaginaria" (una frase incomprensibile acquista sapori e connotati diversi - esoterici o guerreschi - a seconda che sia pronunciata da una strega mentre prepara un filtro magico oppure da una tribù di scimmie primitive durante una battuta di caccia);

d) disseminare il testo di "parole chiave" fungenti da "marcatori di topic" per mettere in grado il lettore di avanzare alcune ipotesi interpretative.

Il gioco dell'interpretazione, riferito alle lingue inventate in campo letterario, sollecita il continuo processo dinamico della fantasia del lettore, preso nella rete associativa di parole bizzarre, alla scoperta di sensi sempre nuovi e diversi. L'inafferrabilità semantica di molti testi di lingue immaginarie, fondata sull'artificio di dire e non dire, di mostrare e nascondere allo stesso tempo, ha lo scopo di stimolare la curiosità e l'interesse del lettore, di provocare l'attività esplorativa della sua mente, con parole "a senso poco determinato" aventi una singolare efficacia dovuta sia alla loro capacità di evocare fantasiose associazioni sia alla loro bellezza estetica, alla loro forma audio-visiva.

Infine l'ultimo caso (la *trasmutazione*), relativo all'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici, ci rimanda all'uso di codici non verbali, come quello mimico-gestuale, decisivo per riempire di senso il finto inglese e lo pseudofrancese, varianti di quel vulcanico pastiche linguistico che è il "grammelot" di Dario Fo, o la "traduzione corporale" del *Canto notturno del pesce* (1905) di Christian Morgenstern, poesia i cui versi sono costituiti dai simboli delle sillabe brevi e lunghe, eseguita con straordinaria efficacia espressiva e fedeltà stilistica dal ginno-fono-poeta Arrigo Lora Totino in un suo spettacolo teatrale. Di recente alcune *fànfole* di Fosco Maraini sono state tradotte in un francese metasemantico. "Il lonfo non vaterca né gluisce / e molto raramente barigatta / ma quando soffia il bego a bisce bisce / sdilenca un poco, e gnagio s'archipatta" si è trasformato in "Le lonfe ne vaterque ni glouit / et c'est très rare aussu qu'il barigatte / mais quand souffle le beg à bisse bisse / sdilenche un peu et glage s'arquepatte". Un esercizio di traduzione letterale da una lingua tutta musica e colori.

Le forzature etimologiche nel discorso filosofico

di Giuseppe Cambiano

L'idea che per trovare il significato autentico delle parole sia necessario spaccarle alla ricerca di radici, da cui esse germoglierebbero come piante, è antica e persistente. La si può trovare in Platone, ma poi anche in Vico o Schopenhauer o Nietzsche. Nella linguistica la ricerca etimologica non a se stante, ma inserita in precisi sistemi e sostenuta da comparazioni tra lingue, ha condotto a importanti risultati, come può provare il *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee* di Emile Benveniste (1969; Einaudi, 1989).

Nel Novecento chi più ha operato per accreditare l'escogitazione etimologica come veicolo essenziale della stessa indagine filosofica è stato Heidegger, con esiti a volte accettabili e illuminanti - come nel caso di "aletheia", ricondotta a un significato originario di "non nascondimento" -, ma non di rado arbitrari, fondati su semplici assonanze tra parti di parole diverse fuori da ogni contesto. L'importante però non è tracciare caso per caso un bilancio di costi o benefici, ma comprendere la funzione assoluta dalle etimologie nel modo heideggeriano di argomentare. Il presupposto centrale è che nelle parole si dà e risuona l'essere e, quindi, la verità. Per mettersi in ascolto di ciò bisogna risalire all'origine di queste parole, al modo in cui esse sono state originariamente esperite. Il punto cruciale è proprio in questa nozione di origine: essa contiene l'essenza delle parole, dove essenza non significa soltanto ciò che propriamente è o l'universale comune a una molteplicità di enti individuali. Origine è ciò che determina tutto ciò che segue e pertanto è "essenziale", per cui la radice delle parole e la storia di esse costituisce un "destino". Su questa base Heidegger può costruire una storia epica dell'Occidente come storia della metafisica segnata dal destino di parole essenziali e decisive. Trattandosi di filosofia questa origine è greca e risuona dunque in parole greche.

Certo già la scoperta del miceneo dovrebbe far riflettere su questo miraggio heideggeriano di rintracciare "il primo". Ma un secondo punto cruciale è dato dal modo in cui Heidegger co-

struisce la storia delle parole come storia-destino segnata dal mutamento, che ha condotto l'originario ad assumere determinate connotazioni, e che nelle versioni latine di queste parole è venuto a configurarsi necessariamente, non arbitrariamente, come un tradimento che in un lungo percorso ha portato sino all'attuale dominio incontrastato della tecnica.

Questo destino è segnato nel momento in cui con Platone la parola "aletheia" è piegata dall'etimologia originaria a designare la semplice correttezza dello sguardo, diventando così verità nel senso di corrispondenza tra linguaggio ed enti e poi di certezza nei confronti di un oggetto padroneggiato. Naturalmente le cose potrebbero finire con questa presa d'atto, ma per Heidegger non è così. Qui scatta l'altra mossa di concepire l'origine, consegnata nell'etimologia, come sovrabbondante rispetto a ciò che da essa di volta in volta si origina. Nell'etimologia infatti è contenuto qualcosa che i Greci avevano soltanto esperito, ma non ancora pensato e che ora si tratta di pensare.

Tra l'altro, credo, questo dovrebbe far riflettere quanti ritengono che il pensiero heideggeriano non contenga un'etica: raramente un pensiero e un linguaggio è stato tanto normativo e prescrittivo quanto quello heideggeriano. Sono convinto che l'ossatura di questa strategia heideggeriana, che ho semplificato al massimo, non sia altro che una trascrizione temporalizzata dell'antico processo neoplatonico dell'emanazione del molteplice dall'Uno inesauribile. La cosa stupefacente non è tanto che questa ripresa di contatto con l'origine debba passare attraverso l'etimologia di parole greche, ma che il luogo odierno deputato a questa ripresa di contatto sia la Germania. Ma per Heidegger greci e tedeschi sono gli unici due popoli filosofici "per essenza", per cui l'accostamento di radici di parole greche e radici di parole tedesche è dotato anch'esso di una sua essenzialità segnata da un destino.

cambiano@cisi.unito.it

Tradurre la contrainte

"Ostrigotta ora capesco"

di Maria Sebregondi

Ostrigotta ora capesco", esclama Joyce reinventando in italiano un passaggio di *Anna Livia Plurabelle*, in *Finnegans Wake*. L'espressione - ostrogoto impasto di veneto e inglese ("ostrega", "I got it"), transnazionali bestemmie ("ostia", "Gott"), auspiciabili uscite dal labirinto del testo ("capesco") e altro ancora - viene assunta da Eco come titolo per alcune riflessioni sulla traduzione di testi considerati intraducibili (introduzione ad *Anna Livia Plurabelle*, Einaudi, 1996), in quanto silloge delle condensazioni verbali joyciane. Propongo di elegerla a emblema dei temerari traduttori di testi a *contraintes* (termine polimotiv sulla cui interpretazione già ci si accapiglia: costrizione? restrizione? regola? - lasciamolo in francese).

Che cos'è un testo a *contraintes*? In senso lato, tutti i testi lo sono e a maggior ragione "ogni traduzione è un testo a



*contraintes*" (benemerito leitmotiv di Domenico D'Oria): evidenza tanto lapalissiana quanto disattesa. Qui comunque si vuole intendere quel ter-

ritorio estremo della letteratura, abitato da opere sperimentali, potenziali, ludiche, eccetera, dove la struttura della *contrainte* è assunta come motore consapevole del testo e come generatore autonomo di senso (ma non è così anche per la commedia dantesca?). In questi casi tradurre vuol dire innanzi tutto capire le regole del gioco e ripetere la partita in un'altra lingua. Fare in modo che la regola sia generatrice di senso anche nella lingua d'arrivo - e non solo in termini metatestuali.

Molti gli esempi possibili. Dai notissimi *Exercices de style* di Raymond Queneau, reinventati e aumentati nella versione italiana da Umberto Eco (*Esercizi di stile*, Einaudi, 1983), agli scritti oulipiani ricreati in italiano da Ruggero Campagnoli e Yves Hersant (*Oulipiana*, Clueb, 1985; *Oulipiana*, Guida, 1995), alla straordinaria impresa condotta da Piero Falchetta su *La Disparition* di Georges Perec (*La scomparsa*, Guida, 1995), tradotta rispettandone integralmente la *contrainte*. Mi pare

ΞΡΑΪΑΝ ΚΡΔΜ ΣΧΝ ΚΥΠΙΣΝ ΕΒΥΚΚ

ΞΡΑΪΑΝ ΚΡΔΜ ΣΧΝ ΚΥΠΙΣΝ ΕΒΥΚΚ



Tradurre a macchina

La scatola nella penna

di Valerio Allegranza

Nell'epoca dell'informatizzazione di massa, la traduzione automatica è un'applicazione del computer che resta un po' esoterica, anche se è stata tentata fin dal secondo dopoguerra. In breve, si tratta di fare sì che un testo formulato nella lingua di partenza (L1) venga convertito in modo automatico nella lingua di arrivo (L2), producendo un testo equivalente per significato al primo. Tralasciati – com'è ovvio in questo campo – i problemi della traduzione letteraria, l'obiettivo è l'uso delle macchine per automatizzare e velocizzare la traduzione di vari tipi di testo con finalità pratica: manuali di manutenzione, bollettini meteorologici, sommari di articoli scientifici, testi burocratici, e simili.

I tentativi iniziali furono piuttosto rozzi, anche a causa dei limiti delle macchine e delle tecniche di programmazione disponibili all'epoca. Si cercava semplicemente di automatizzare una procedura di traduzione parola per parola, basata sulle corrispondenze di un dizionario bilingue, affidandosi poi a un revisore umano con conoscenza della L2. Il revisore doveva riconoscere il senso del testo dalla sequenza di parole – più o meno sgrammaticata – prodotta dal computer, e quindi rielaborarla fino ad ottenere una traduzione accettabile. Dato che una parola della L1 può avere più di una traduzione nella L2, e che ciò va a interagire con le differenze grammaticali fra le due lingue, spesso la macchina produceva una selva di alternative da cui era arduo ricostruire un testo intellegibile.

Con l'affermarsi della Grammatica Generativa di Chomsky e altri linguisti, intorno agli anni sessanta, anche le ricerche sulla traduzione automatica hanno iniziato a disporre di una metodologia grammaticale abbastanza rigorosa da poterne trarre utili applicazioni computazionali. Infatti, la fase di revisione umana si alleggerisce molto se la macchina sfrutta un programma per generare frasi corrette in base alla grammatica di L2. In quanto alla proliferazione di traduzioni alternative per le singole parole del testo di partenza, numerosi casi si possono prevenire tramite un programma di analisi che confronti sistematicamente le possibilità di combinazione delle parole secondo la grammatica di L1. Si pensi a "la" articolo o pronome, problema che il programma risolverà controllando se la parola si trova in appropriata combinazione sintattica con un sostantivo ("la casa") o con un verbo ("la vedo"); in inglese, per esempio, "la" verrà tradotto "the" solo se è stato identificato quale articolo.

Accanto ai progressi così ottenuti, bisogna notare però i li-

miti di ogni sistema che si basi sulle sole conoscenze grammaticali e lessicali e prenda in considerazione come unità linguistica massima la frase (in un senso lato, che comprende il periodo della grammatica tradizionale). Un sistema del genere tende a tradurre una stessa frase in modi alternativi senza poter scegliere la traduzione appropriata per il contesto, qualora quella frase presenti qualche ambiguità risolvibile soltanto ricorrendo al significato fattuale e alla comprensione di più ampie parti di testo. Se cioè prendiamo un celebre esempio inglese, "the box was in the pen", il sistema non potrà escludere che, oltre a "la scatola era nel recinto", anche "la scatola era nella penna" sia una possibile traduzione. La scelta della prima frase italiana quale traduzione appropriata implica conoscenze extralinguistiche circa le dimensioni ordinarie degli oggetti, nonché un testo che verta appunto su di una situazione ordinaria (e non una dove esiste – poniamo – un gigantesco simulacro di penna cavo all'interno).

È essenzialmente questo l'argomento che Yehoshua Bar-Hillel, quattro decenni orsono, offrì come dimostrazione dell'impossibilità di una traduzione interamente automatica e di alta qualità allo stesso tempo. Le ricerche sulla Intelligenza Artificiale, a partire dagli anni settanta-ottanta, hanno portato a riformulare l'argomento come una motivazione per l'impiego nella traduzione automatica di tecniche per rappresentare e sfruttare il senso globale del testo, comprese inferenze e conoscenze fattuali. Si tratta di un filone di studi ancora troppo recente per consentire applicazioni su larga scala o anche solo una serena valutazione di costi e benefici. Nel frattempo, vari sistemi, anche ad uso commerciale, sono stati invece sviluppati accettando un allentamento rispetto all'uno o all'altro dei requisiti di cui sopra.

Anzitutto, i classici sistemi di traduzione interamente automatica permettono al processo di continuare a produrre qualche risultato – per quanto sgrammaticato – anche se la vera e propria analisi linguistica fallisce per qualche motivo. Inoltre, la loro strategia di traduzione tipicamente assume che fra le interpretazioni possibili fuori contesto ve ne sia qualcuna preferibile a priori; così, applicando un calcolo delle preferenze, il sistema assegnerà a ogni frase una traduzione univoca, che però può rivelarsi inappropriata per il contesto specifico. Una più alta qualità della traduzione si ottiene grazie a tecniche interattive: l'utente umano, rispondendo a domande mirate della macchina, colma le lacune nelle cono-

scenze che essa si trova ad applicare in un processo di traduzione parzialmente automatica. Questo aiuto interattivo è una valida alternativa al tradizionale intervento successivo di un revisore, ma è accettabile solo per certi tipi di utente, soprattutto professionali, e presuppone un processo relativamente lento di traduzione di testi scritti.

L'esigenza di sistemi interattivamente automatici torna a presentarsi passando a programmi di traduzione simultanea del parlato, che dovrà essere univoca e velocissima. Per il nuovo settore di ricerca, che alcuni progetti già iniziano ad affrontare, si possono immaginare applicazioni legate al diffondersi dell'accesso a Internet in forma vocale tramite telefonia mobile. Appaiono evidenti le ulteriori difficoltà che applicazioni del genere comportano, quando non sono stati ancora risolti molti problemi della traduzione automatica di testi scritti. Resta quindi sempre attuale il monito che uno dei maggiori studiosi del ramo, Martin Kay, ha rivolto ai linguisti computazionali riuniti in congresso a Stanford nel 1984: "ogni traduzione automatica di lingue naturali è sperimentale e chi afferma il contrario rende un cattivo servizio ai suoi più seri colleghi".

v\_allegranza@yahoo.com

Il mestiere del traduttore

Una performing art

di Magda Olivetti

È un mestiere, un'arte che permette di trasformare nella nostra lingua un testo letterario scritto in lingua straniera. Per "testo letterario" s'intende la vasta gamma di scritti che comprendono: la poesia, la prosa poetica, il racconto, il romanzo, il teatro, i generi intermedi come il saggio-romanzo, buona parte della saggistica di alto livello e altro ancora. A differenza dei testi tecnico-scientifici, si tratta di opere di cui non basta restituire con chiarezza i contenuti, ma è di estrema importanza l'aspetto stilistico-formale della resa.

Un linguista direbbe che il testo letterario è polisemico e che la traduzione letteraria tende a privilegiare il significante rispetto al significato. La buona traduzione letteraria deve riuscire nell'ardua impresa di far vibrare nella propria lingua la voce dell'autore straniero e di trasferirne lo spirito nella versione. Deve saperne cogliere tono ritmo e cadenze, quando sono queste le connotazioni forti dell'opera straniera, ricreandole nella sua lingua, per quanto diversi siano il suono e il genere di musicalità delle due lingue. Deve rispettarne anche la struttura "geometrico-architettonica" e

saperla rendere, se questa è una delle caratteristiche imprescindibili dello stile dell'opera originale. E deve saper fare delle scelte, e quindi delle rinunce, quando in una parola straniera si addensano più significati e nel nostro lessico non esiste un termine equivalente altrettanto ricco – un linguista direbbe che i campi semantici non si coprono – e avere l'abilità, se possibile, di reintrodurre i valori perduti poco prima o poco dopo nella pagina della sua versione. Non solo deve sapersi destreggiare nella scelta dei sinonimi, ma anche saper tradurre le metafore con sensibilità e intelligenza, adattandole alla sua lingua, e rendere le immagini visive, quasi le proiettasse su uno schermo nella propria mente per riprodurle subito dopo sulla carta nella propria lingua.

Non esistono leggi precise che regolano la traduzione letteraria. Forse l'unico criterio generale saggio e valido è già stato espresso in tempi remoti dal patrono dei traduttori, San Gerolamo, che consigliava al buon traduttore di "esprimere le locuzioni idiomatiche dell'altra lingua se-

Una buona dose di umiltà

di Gabriella Mezzanotte

Come chi si occupa di editing, anche chi rivede una traduzione ha buone probabilità di non essere molto amato: sono pochi – ma ce ne sono, e sono in genere i migliori – i traduttori ben disposti nei confronti di chi deve controllare il loro operato, e fare le pulci a un testo che a loro è costato fatiche, riletture, correzioni e ripensamenti infiniti, prima che giungessero a considerarlo, spesso in assoluta buona fede, definitivo. Tanto è malvista questa operazione di controllo che in genere le case editrici dichiarano esplicitamente nel contratto se il traduttore dovrà passare sotto le forche caudine che un revisore appronterà per lui: e che possono invece trasformarsi in una collaborazione piacevole oltretutto proficua per entrambi (e per i lettori), dato che chiunque abbia affrontato la prova di una traduzione sa quante sono le trappole in cui si può del tutto inavvertitamente cadere.

Un revisore corretto deve comunque possedere una buona dose di umiltà, superiore a quella – già rilevante – necessaria al traduttore, non solo perché il suo è un puro lavoro "di spalla", che nella maggior parte dei casi non sarà nemmeno menzionato a opera compiuta, ma soprattutto perché ogni traduttore, ferma restando la massima reverentia che deve ovviamente tributare all'autore e più in particolare al testo che affronta, dà alla sua versione l'impronta, il taglio, l'interpretazione linguistica che gli sono propri: non a caso le traduzioni sono tutelate dai diritti d'autore.

Guai dunque a chi, nel rivederle una, si lascia trascinare dalla tentazione di fare sostituzioni "di gusto", sovrapponendosi al traduttore con il risultato – certo – di irritarlo e con quello – molto probabile – di ottenere alla fine una versione pasticciata in cui lo stile, il rit-

mo e il tono scelti vengono alterati a macchia di leopardo.

Cosa deve e può allora fare un revisore? Prima di tutto verificare che la traduzione corrisponda punto per punto al testo originale: anche i migliori traduttori possono incorrere in sviste, omissioni, sauts du même au même, e così via, tutti gli errori tipici di un copista dei tempi antichi, che spesso sfuggono alla rilettura anche attentissima e ripetuta di chi ha scritto, ma che sono subito colti da chi collaziona il testo italiano con quello originale parola per parola. E ci sono poi particolari che sembrano influenti, ma che tali non sono: la preferenza accordata dall'autore alla paratassi o all'ipotassi, la posizione di sostantivi e aggettivi all'interno del periodo, le concordanze dei tempi verbali, e via dicendo.

Conclusa questa prima fase di pignolo controllo, ci si può prendere qualche meritata libertà; per esempio, dimenticando ormai il testo originale, il revisore può (deve) leggere quel che ha sotto gli occhi come se fosse stato scritto in italiano e non tradotto: è la maniera più diretta per accorgersi di calchi linguistici e di intoppi nella leggibilità che al traduttore, sempre impegnato in un serrato dialogo con il testo di partenza, possono sembrare giustificati dalla necessità di rendere senza troppo allontanarsene una forma sintattica, una locuzione, un giro di frase particolari della lingua straniera che si trova davanti.

Insomma, spesso malvista dai traduttori, ignorata dalla stragrande maggioranza dei lettori, l'esistenza dei revisori rappresenta comunque per gli uni e per gli altri una certezza (o una speranza) in più di qualità.

lodocasa@libero.it



## Dimenticati dai nostri editori

Abbiamo chiesto agli autori che hanno collaborato a questo dossier di segnalarci alcuni libri stranieri dimenticati dall'editoria italiana che a loro parere meriterebbero assolutamente di essere tradotti.

André Blavier, *Les fous littéraires*, Éditions des Cendres, 2000. Ristampa, corretta e considerevolmente ampliata, della prima versione del 1982.

Alfred Liede, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnpoesie an den Grenzen der Sprache*, Walter de Gruyter & Co., 1963. Testo fondamentale per i cultori della parola giocata.

Jérôme Peignot, *Le Petit Peignot. Dictionnaire de mots-images*, Éditions des Cendres, 1996. Delizioso dizionarietto *typoétique*, cioè di poesie da vedere.

(P.A.)

Richard Montague, *Formal Philosophy: Selected Papers*, a cura di Richmond Thomason, Yale University Press, 1974. Raccolta postuma dei saggi del logico e filosofo che ha rivoluzionato gli studi di semantica nel quadro di una proposta di grammatica generativa diversa da quella chomskiana.

David Dowty, Robert Wall e Stanley Peters, *Introduction to Montague Semantics*, D. Reidel, 1981. Classica opera di introduzione e commento alla semantica e grammatica di Montague.

Gerald Gazdar, Ewan Klein, Geoffrey Pullum e Ivan Sag, *Generalized Phrase Structure Grammar*, Basil Blackwell, 1985.

Carl Pollard e Ivan Sag, *Information-based Syntax and Semantics*, Csl Publications (Center for the Study of Language and Information), 1987.

Carl Pollard e Ivan Sag, *Head-driven Phrase Structure Grammar*, Csl Publications (Center for the Study of Language and Information) e Chicago University Press, 1994. Fondamentali opere teoriche della grammatica generativa di tipo non-trasformativa, che integrano la semantica logica e si prestano a concrete applicazioni computazionali.

(V.A.)

Frank T. Bullen, *The Cruise of the Cachalot*, 1897 Henry James, la raccolta integrale dei racconti.

Henry James, *The American Scene*.

Philip Larkin, *Collected Poems*, Faber, 1986.

James Laughlin, *Byways*. Poema autobiografico.

Robert Lowell, *Notebook*, Faber, 1970.

(M.Ba.)

*Variations sur une omelette irlandaise*, a cura di Markus, Marval, 1996. Un libretto che presenta dodici variazioni sulla traduzione in francese del primo capitolo del romanzo *Bogmail* di Patrick McGinley, con una grafica molto poetica.

*La Punctuation*, a cura di J. Durrenmatt, Licorne, 2000. Saggi storici (dal medioevo ai giorni nostri) sulla punteggiatura. Non sembrerebbe possibile, ma è un libro estremamente stimolante per riflettere sulla traduzione.

(R.B.)

Honoré de Balzac, *Wann-Chlore*, 1825. Romanzo passionale del giovane Balzac.

Pierre Pachet, *Autobiographie de mon père*, Autrement, 1994. Capolavoro di uno dei più lucidi saggisti della Francia d'oggi.

Lucette Finas, *Précaire*, Digraphe, 2000. Vertiginoso romanzo di un personaggio in bilico tra il XX e il XXI secolo.

(M.Be.)

Louis René des Forets, *Obstinato*, Gallimard, 1996. Opera di grande poesia, di un autore poco conosciuto da noi, molto importante in Francia.

Claude Simon, *Le Jardin des plantes*, Minuit, 1997. Stupendo ultimo romanzo di un premio Nobel.

Le opere complete di Emmanuel Bove, pubblicate da un unico editore con la supervisione di un unico curatore (sinora è stato pubblicato da editori sparsi, in maniera incompleta, senza una curatela sistematica, ed è - Bove - uno dei massimi narratori francesi del Novecento).

(G.B.)

Le opere di Samuel Rogers, Walter Savage Landor e tutto il romanticismo inglese minore.

Le opere di Caroline A. Bowles e tutto il romanticismo femminile inglese.

(F.B.)

Max Beerbohm, *Zuleika Dobson*, 1911.

G.E.L. Owen, *Logic, Science and Dialectic*, Duckworth, 1986.

(G.C.)

Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosexual Desire*, Columbia University Press, 1985. Spunti teorici e saggi su Shakespeare, Tennyson, Thackeray, George Eliot e altri.

Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*. University of California Press, 1990. Di nuovo una parte teorica, e saggi su Melville, Wilde, James, Proust.

(M.C.)

Henk Van Woerden, *A Mouthful of Glass*, Granta, 2000.

Rick Moody, *Demonology*, Faber, 2000.

Martin Amis, *Success*, Penguin, 1985.

(M.D.)

Wilfrid Sellars, *Empiricism and the Philosophy of Mind*, Harvard University Press, 1997. Uno dei pochi classici della filosofia del Novecento non ancora tradotto.

Jaegwon Kim, *Philosophy of Mind*, Westview Press, 1998. Il miglior libro sull'argomento.

David Harel, *Computers Ltd. What they really can't do*, Oxford University Press, 2000. Spiega che cosa vogliono dire davvero parole come "calcolabile" e "incalcolabile".

(D.M.)

Alice Mc Dermott, *At Weddings and Wakes*, Dell, 1992. Romanzo breve.

(F.M.)

Gustave Flaubert, *Souvenirs, notes et pensées intimes (1838-1841)*, Buchet-Chastel, 1965.

(G.M.)

Satyajit Ray, *Our Films, Their Films*, 1976. Da un maestro del cinema che fu anche brillante critico cinematografico e raffinatissimo scrittore.

Mahasveta Devi, *Mother of 1084*, Seagull, 1997. Meditazione di valore universale sul rapporto madre-figlio di una grande scrittrice militante bengali.

(A.N.)

Paul Cody, *Stolen Child*, Baskerville, 1993.

(E.N.)

Hesther Lynch Piozzi, *Anecdotes of Samuel Johnson*, Alan Sutton, 1984.

Jennifer Johnston, *The Old Jest*, Penguin, 1988.

(V.P.)

David Rousset, *Les jours de notre mort*, 1947.

(F.P.)

Walther Rehm, *Griechentum und Goethezeit*, Francke, 1968.

(C.S.)

Aimé Césaire, *Une tempête*, 1967. Pièce teatrale.

Edith Sitwell, le lettere e l'intervista del 1950 con Marilyn Monroe.

Mae West, *Diamond Lil*, 1938. Romanzo.

(L.S.)

Raymond Queneau, *Oeuvre Poétique*, Gallimard, 1989.

(M.S.)

Shen Congwen, *Bian cheng*, 1936.

Maria Benedickt, *Ein Hund in Teufels Küche*, Fischer, 1998.

(S.S.)

## Risorse informatiche

### Siti dedicati alla traduzione letteraria

www.biblit.it (sito italiano utile come punto di partenza per informazioni e ricerche)

www.rahul.net/lai/companion (sito del Translator's Home Companion)

www.literarytranslation.com (promosso dal British Council)

www.mcelhearn.com/lit (informazioni di carattere generale)

www.mcn.net/~wleman/translation (serie di letture sulla traduzione letteraria)

schmidt.forlang.rhodes.edu/jerome (soprattutto sulla traduzione dal tedesco)

### Riviste

"Translation Journal": accurapid.com/journal

"Meta": www.erudit.org/erudit/meta/index (periodico ufficiale dell'Università di traduzione di Ottawa)

"Metamorphoses": www.umass.edu/langctr/mm/main

"InTRAlinea - rivista elettronica di traduttologia": citam01.lingue.unibo.it/intralinea/

"Archipelago": www.archipelago.org/contents

"The Translator": www.stjerome.co.uk/periodicals\_f

www.towerofbabel.com/tabelofcontents/

www.eup.ed.ac.uk/journals/Translation/index

www.cgil.it/autorieartisti/produzione/XIIn

13/culture

europa.eu.int/comm/translation/bulletins/

tracce/index

### Mailing list

*Lantra-L*: una lista generalista a livello internazionale dove si può trovare risposta praticamente a tutto ma con un elevato numero di messaggi giornalieri. Per iscriversi occorre spedire un messaggio con oggetto in bianco a listserv@seagate.

sunet.se scrivendo nel corpo del testo "subscribe lantra-l". Per spedire invece i messaggi alla lista, l'indirizzo da usare è lantra-l@seagate.sunet.se.

*Langit*: l'equivalente italiano di *Lantra*. Per iscriversi occorre spedire un messaggio con oggetto in bianco a listserv@

list.cineca.it scrivendo nel corpo del testo "subscribe langit". Per spedire invece i messaggi alla lista, l'indirizzo da usare è langit@list.cineca.it. Questa lista ha anche un suo sito dove è possibile accedere a informazioni che riguardano la lista oltre a glossari e strumenti on line per traduttori. L'indirizzo è

www.vernondata.it/langit.

*Literary Translation*: principalmente sulla traduzione letteraria da e verso l'inglese. È possibile iscriversi alla pagina www.mclhearn.com/lit.

*Biblit*: lista sulla traduzione letteraria verso l'italiano. Ci si scrive alla pagina www.biblit.it che è anche un'ottima base di partenza per ricerche sulla Rete, su glossari e dizionari on line e contiene anche altre informazioni relative alla traduzione letteraria in Italia.

translation-l@list1.britishcouncil.org: lista di discussione sulla traduzione letteraria promossa dal British Council.

*Glosspost*: una mailing list dove vengono segnalate le Url di glossari e altre risorse presenti sul Web che possono essere utili a traduttori. È anche possibile chiedere ad altri traduttori iscritti alla lista (1141 attualmente) se conoscono glossari su un determinato argomento in una certa combinazione di lingue. I messaggi sono archiviati su egroups e si può effettuare una ricerca tra le Url già segnalate. Per iscriversi a *Glosspost*, la Url è

www.egroups.com/group/glosspost.it.egroups.com/group/glosspost

www.egroups.com/list/tj-ops

www.proz.com

www.hotyellow98.com/infomarex

www.aquarius.net

www.atril.com

www.crossroads.net/xj/

www.foreignword.com

In quasi tutte queste pagine è possibile anche lasciare un proprio profilo o curriculum e venire contattati solo per combinazioni e materie specifiche.

www.foreignword.com

In quasi tutte queste pagine è possibile anche lasciare un proprio profilo o curriculum e venire contattati solo per combinazioni e materie specifiche.

www.foreignword.com

In quasi tutte queste pagine è possibile anche lasciare un proprio profilo o curriculum e venire contattati solo per combinazioni e materie specifiche.

www.foreignword.com

In quasi tutte queste pagine è possibile anche lasciare un proprio profilo o curriculum e venire contattati solo per combinazioni e materie specifiche.

www.foreignword.com

(a cura di Biblit)